

Bernhard Knab

**Il sogno nei *Canti* di Leopardi
parte prima**

laureando presso l'**Univeristà di Basilea**, Catterdra di letteratura italiana
- per gentile concessione -

Indice

parte prima	pagina
1 Introduzione	2
2 Tipologia dei sogni nei <i>Canti</i>	2
3 La costruzione poetologica	4
3.1 L'abbozzo <i>Del fingere poetando un sogno</i>	5
4 I motivi dei sogni nei <i>Canti</i>	7
4.1 Il sogno fanciullesco.....	7
4.2 Il sogno come desiderio.....	9
4.3 Il sogno come critica sociale	10
5 Il frammento XXXVII <i>Odi Melisso: Io vo' contarti un sogno</i>	11
6 Il piccolo idillio XV <i>Il sogno</i> a confronto del <i>Canzoniere</i> di Petrarca	14
7 Conclusione: I sogni nei <i>Canti</i>	16
parte seconda	
8 Appendice	19
8.1 Bibliografia.....	19
8.1.1 Testi.....	19
8.1.2 Saggi e strumenti	20
8.2 Cronologia delle poesie nei <i>Canti</i>	21
8.3 Tavole delle edizioni dei <i>Canti</i>	22
8.4 L'abbozzo <i>Del fingere poetando un sogno</i>	22
8.5 Concordanze.....	23
8.5.1 <i>Canti</i>	23
8.5.2 <i>Zibaldone di pensieri</i>	23
8.5.3 <i>Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica</i>	26
8.5.4 <i>Poesie varie</i>	26
9 Avvertenza	27

1 Introduzione

I *Canti* di Giacomo Leopardi formano un ciclo poetico di 41 poesie - inclusi i frammenti - scritte tra la fine del 1816 e la primavera 1836.¹ Nel lavoro presente mi propongo di analizzare il termine, i motivi e la costruzione poetologica del sogno in queste poesie. Per poter analizzare le poesie dei *Canti* in modo puntuale serve una concordanza che aiuti a denominare i significati del termine «sogno».² Nella prima parte del lavoro tento di stabilire quali significati Leopardi attribuisca ai sogni che si trovano nelle poesie.

Leopardi elabora i *Canti* ricorrendo alle poesie di Petrarca, Dante, Mosco e Virgilio. Nel capitolo successivo mi interessa - in un'analisi dei preliminari poetologici e filosofici - perché Leopardi ricorra ai poeti antichi per poter costruire il sogno. Servono i testi dello *Zibaldone di pensieri* e del *Discorso sulla poesia romantica*.³

Nell'abbozzo in prosa *Del fingere poetando un sogno* Leopardi descrive la sua teoria della costruzione dei sogni nella poesia.⁴ L'abbozzo sta in rapporto alla poesia *Il sogno*. Analizzerò l'abbozzo sotto l'aspetto tematico del lavoro e lo metterò in relazione con questa poesia.

Nei capitoli che seguono, chiarirò i motivi dei sogni in tre prospettive: il motivo 1) del sogno come immaginazione fanciullesca, 2) del sogno come desiderio e 3) del sogno come critica sociale. Aggiungo l'analisi tematica del frammento XXXVII *Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno* all'indagine dei motivi.

L'analisi muove da queste osservazioni e conduce all'indagine del sogno nel piccolo idillio XV *Il sogno*. Nel capitolo successivo analizzerò questa poesia in rapporto alla tradizione letteraria di Petrarca nel *Canzoniere (Rerum Vulgarum Fragmenta)*. Mi interessano soprattutto i confronti con le rime CCXIV al CCCLXVI, *In morte di Laura*.⁵

2 Tipologia dei sogni nei *Canti*

Il termine «sogno» si trova tredici volte, «sogni» sette volte e «sognando» una volta nei *Canti*. Inizio con l'analisi della tipologia dei sogni nelle poesie intesi come fenomeno onirico⁶ per poi procedere con quelli che significano "immaginazioni fanciullesche" e dove sono compresi come "desideri della speranza nell'amore" o "l'auspicio per una civiltà migliore".

Nel frammento XXXVII *Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno*, Alceta racconta il suo sogno a Melisso. Questo sogno onirico, in cui Alceta racconta come vedeva cadere la luna, trova la sua origine nel motivo biografico di Leopardi: negli *Argomenti di idilli* racconta che sognava cadere la luna dal cielo.⁷ Anche a livello poetico il sogno trova il suo *pendant* nell'*Idillio IV* di Mosco: «Orrendo caso / Che in mente a niun verria nemmeno in sogno».⁸ Il rinvio riflette la replica ironica

¹ Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978. Cfr. la cronologia dei *Canti* nel capitolo 8.2 *Cronologia delle poesie nei Canti*, p. 21.

² Cfr. il capitolo 8.5 *Concordanze*, p. 23.

³ Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, A cura di O. Besomi, Bellinzona, Casagrande, 1988. In seguito citerò i paragrafi e le linee tra parentesi come appaiono in questa edizione critica. Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, voll. 3, Milano, Garzanti, 1991. In seguito citerò secondo il numero della pagina di Leopardi e la data.

⁴ Giacomo Leopardi, *Del fingere poetando un sogno*, in *Dagli argomenti ed abbozzi*, in *Tutte le opere*, a cura di Walter Binni, Milano, Sansoni, 1969, pp. 349-350. Il testo si trova nel capitolo 8.4 *L'abbozzo Del fingere poetando un sogno* p. 22.

⁵ Cfr. Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978, pp. 184-196 e 496-501 e Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

⁶ D'ora in poi li chiamerò "sogni onirici".

⁷ Cfr. *Argomenti di idilli*, in *Opere*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1970⁵, vol. I, p. 377.

⁸ Cfr. l'edizione commentata: *Die griechischen Bukoliker. Theokrit, Moschos, Bion*, a cura di H. Beckby, Meisenheim, Hain, 1975, p. 419.

di Melisso al racconto del sogno onirico di Alceta.

Anche il sogno nella poesia *Il sogno* è di tipo onirico. Questo sogno non viene raccontato, ma si svolge nella dormiveglia, in una specie di sonno: «Quando in sul tempo che più **leve** il sonno / E più **soave** le pupille adombra» (*Sogno*, vv. 4-5). Il poeta dialoga con la donna amata. La donna dice all'io lirico che il suo obbligo - di credere di dover sapere tutto della defunta amata - «adombrebbe» la sua mente con il sonno: «Obblivione ingombra / I tuoi pensieri, e gli avviluppa il **sonno**» (*Sogno*, vv. 21-22). Il sonno nel sogno dunque ostacola di percepire la situazione disperata della donna. Il sonno assume due funzioni: 1) come dormiveglia dell'io lirico forma la cornice in cui si svolge il sogno e 2) come sonno tematizzato nel sogno stesso ostacola la percezione della situazione disperata della donna. Quest'ultima funzione del sonno nel sogno si riflette nella tradizione di Petrarca, dove il sonno fa sparire l'immagine della donna.⁹

Nella poesia *La sera del dì di festa* l'io lirico, mentre guarda in cielo, alla luna e alle montagne, pensa alla «donna sua» che dorme. Il poeta s'immagina il sogno onirico della donna in cui - secondo lui - si ricorda come a quanti piaque nella festa precedente. L'io lirico sa che la donna non sognerà di lui, ma nonostante ciò lo spera.

In *Le nozze della sorella Paolina*, la fanciulla Virginia, prima di essersi sposata, si trovava nell'età «dei dolci sogni» (v. 81). Questi sogni rinviano a quelli nella poesia *Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*: «Nascevi ai **dolci sogni** [...] e il primo / Sole splendeati in vista» (vv. 106-107). Sono delle immaginazioni fanciullesche del poeta che s'immagina la donna bella e giovane.

Il sogno nella poesia *Ultimo canto di Saffo* è quello del fanciullo: «il sogno / Della mia fanciullezza» (vv. 64-65) ed è anche espressione del desiderio di ricorrere al ricordo fanciullesco. L'esistenza felice nel ricordo fanciullesco - a contrasto degli adulti che "ingannano" (*Saffo*, v. 64) - sta nel «doglio avaro», cioè degli avoli, dei padri antichi. L'io lirico indirizza a loro il suo desiderio connotato all'immaginazione fanciullesca.¹⁰

Il poeta vede il sogno nella poesia *Il pensiero dominante* come immaginazione degli dei: «Tali son, credo i **sogni** / **Degl'immortali**. Ahi finalmente un sogno» (vv. 107-108). Il sogno è l'immaginazione del poeta e il «dolce pensiero» (v. 110) che riconosce come «error» (v. 111), come un'illusione. Il poeta mette l'illusione in relazione con questo sogno immaginativo, dominato del desiderio della donna e vi lega una dimensione divina: «Ma di natura, [...] Divina sei» (*Pensiero*, vv. 111 e 113).

Nell'immaginazione appare la «finta imago» - dal significato latino, cioè "costruita immagine" - della donna amata (v. 132) che si rivela come sembianza incorporea. La donna appare bella nel sogno e perciò, per metonimia, l'immaginazione è bella e fa piacere. Il verso 147 riecheggia il titolo stesso: «Altro più dolce **aver che** il tuo **pensiero**» e forma un *perpetuum mobile*.¹¹ Il poeta rivive il pensiero in continuazione e perciò diventa «dominante».

Il pensiero del sogno come immaginazione fanciullesca conduce anche alla poesia *Le ricordanze*. Qui la vita della donna sfugge all'io lirico come in sogno: «e come un sogno / fu la tua vita» (*Ricordanze*, v. 152). L'io lirico, dopo aver sognato la donna, si ricorda di lei e gli sfuggono le immagini della donna amata. In questa immaginazione l'io lirico affettuosamente esprime il suo sospiro di brama insaziata. Qui il poeta lega l'immaginazione fanciullesca al desiderio doloroso per

⁹ Cfr. *Canzoniere*, CCCLIX, vv. 57-61: «e s'adira / con parole che i sassi romper ponno: / e dopo questo, si parte ella, e 'l sonno».

¹⁰ Cfr. le annotazioni a B24 di Leopardi: *Annotazioni*, in *Canti*, a cura di De Robertis, op.cit., p. 554.

¹¹ Dal significato latino "quello che si muove sempre". La teoria formulata nei secoli XV e XVI originariamente si riferisce a una macchina termodinamica che - non conforme alle leggi fisicali - lavora e funziona perpetuamente senza consumo di energia. Nella musica descrive un'opera strumentale che è composta di note di piccola misura dall'inizio fino alla fine e a tempi veloci. La definizione letteraria si lega a quella musicale. Si definisce con questo termine nella poesia un'opera che non sembra finire perché i suoi versi finali rinviano tematicamente a quelli iniziali. Cfr. AA.VV., *Brockhaus Enzyklopädie*, Mannheim, Brockhaus, 1991.

la donna: «Ahi tu passasti, eterno / Sospiro mio» (*Ricordanze*, vv. 169-170).

Anche a confronto con la poesia *Consalvo*, dove la donna bella è «argomento di sogno e di sospiro» (*Consalvo* v. 69), si constata che il sogno è il desiderio della donna.

Nella poesia *Ad Angelo Mai* il sogno diventa desiderio del poeta disilluso dall'epoca in cui non vede alcuna prospettiva nel futuro: «Oh tempi, oh tempi avvolti / In sonno eterno! / Allora anco immatura / La ruina d'Italia» (*Mai*, vv. 56-58). Il sogno è fortemente legato al desiderio della speranza poetica nei poeti antichi nei versi 33-34: «A voi forse il futuro / Conoscer non si toglie». Il poeta si rivolge nella sua speranza all'Italia antica, perchè nell'epoca dell'Italia in cui vive «plebe successe» (*Mai*, v. 40). Il ricorso ai poeti antichi si riflette nei versi 37-38: «È tal che **sogno** e **folia** / Fa parer la speranza» rinviano poeticamente all'opera *Trionfo amoris* di Petrarca: «**Sogno** d'infermi e **folia** di romanzi». ¹² Queste «fole», le favole, il raccontare poetico nell'immaginazione fanciullesca evidenziano la speranza del poeta per la sua epoca. ¹³

Nella *Ginestra*, il fiore solitario nel deserto, attornato di una civiltà ostile, esprime il suo desiderio nel sogno della libertà: «Libertà vai sognando» (*Ginestra*, v. 72). Il verso rinvia al verso 71 del *Purgatorio*: «Libertà vai cercando»¹⁴, ma è espresso in modo più vago e indeterminato. Il sogno diventa desiderio della libertà in una civiltà migliore. Così sono anche da capire i versi, dove il fiore «rinovella» i sogni degli «autori», cioè degli dei che scendono dal cielo (*Ginestra* v. 195). Questi sogni che la ginestra rinnova e che insultano i «saggi», filosofi e poeti ignoranti della civiltà, costituiscono i suoi desideri della libertà, che si riflettono nei desideri degli dei per una civiltà migliore.¹⁵

3 La costruzione poetologica

Il sonno in Leopardi è una «specie di morte» che compone la giornata «in gran parte quasi del suo contrario» e interrompe la vita regolarmente: «Gran magistero della natura fu quello d'interrompere, per modo di dire, la vita col sonno». ¹⁶ L'interruzione della vita con il sonno viene legata alla «rinnovazione», il risvegliarsi dal sonno a una specie di «rinascimento». ¹⁷ Il sonno non rappresenta soltanto una ricreazione fisica, ma giunge a livello metafisico a essere una forza ricreatrice, come si può ricavare dallo *Zibaldone*:

più volte mi addormento con alcuni versi o parole in bocca che avrò ripetute spesso dentro la giornata. Dormo pensando o sognando e mi risveglio ripetendo fra di me gli stessi versi o parole, o colla stess'aria nella fantasia. ¹⁸

Parlando del sogno, Leopardi constata che «noi sognando andiamo a cercare la perfezione di ciò che vediamo, fuori dell'esistenza» che non sarebbe «perfezione in verun altro caso possibile». ¹⁹ Nel confronto con l'articolo nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert si possono constatare dei parallelismi interessanti. ²⁰ Il sogno nell'*Encyclopédie* rappresenta «des choses qui nous ont frappé durant

¹² Francesco Petrarca, *Trionfo amoris*, in *Trionfi. Rime estravaganti. Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca, Milano, Mondadori, 1996, vol. IV, v. 66.

¹³ Cfr. *Alla Primavera o delle favole antiche* vv. 90-91: «e la favilla antica / Rendi allo spirto mio» e *Discorso*, P 280, ll. 5-6 e 8: «Imperocchè quello che fuorono gli antichi, siamo noi tutti, [...] dico fanciulli e partecipi [...] di quella sterminata operazione della fantasia [...], le immagini fanciullesche e la fantasia che dicevamo, sono appunto [quelli] degli antichi».

¹⁴ Dante Alighieri, *Purgatorio*, in *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1992, canto I, v. 71.

¹⁵ Cfr. *La Storia del genere umano*, in *Opere*, a cura di W. Binni, op. cit., vol. I, p. 823.

¹⁶ *Zibaldone* pp. 193-194, 31 luglio 1830.

¹⁷ Cfr. *Zibaldone* pp. 193-194, 31 luglio 1830.

¹⁸ *Zibaldone* pp. 193-194, 31 luglio 1830. Cfr. anche *Zibaldone* p. 184, 24 luglio 1820.

¹⁹ *Zibaldone* p. 1908, 13 ottobre 1821.

²⁰ Cfr. l'articolo di «rève», in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Par une*

le jours» che appaiono «à nôtre âme lorsqu'elle est en repos» che è un «délire pour voire [sic] plusieurs choses hors de nous voulant ou ne voulant pas».

Il sogno, poeticamente vissuto nel sonno, serve alla ricerca di ciò che sta fuori dell'umana esistenza del poeta. Il sogno non dovrebbe esistere soltanto per sé, ma in armonia con la natura universale. Secondo Leopardi, gli uomini colti dell'epoca, ricercando la perfezione umana nel sogno, non starebbero più in armonia con la natura. Non conoscerebbero più l'armonia tra l'anima e l'intelletto. Quindi la ricerca della perfezione umana deve essere sempre di nuovo «rifabbricata», perché proviene da premesse prestabilite.²¹ A questo punto Leopardi attribuisce al sogno una dimensione programmatica, perché si allarga a una prospettiva sociale in cui gli uomini dovrebbero raggiungere la loro perfezione e riuscire così a staccarsi del sistema filosofico e sociale prestabilito. Il più «vero stato di perfezione» è perciò quello «primitivo», non stabilito e naturale come c'era ai tempi degli antichi.²²

In questo senso il sogno come parte della natura umana deve essere poeticamente elaborato senza giudizi razionali e sentimentalistici. Il poeta deve elaborare il sogno in modo naturale come fecero i poeti antichi - come Petrarca, Dante, Mosco e Virgilio - perché loro - come dichiara Leopardi - «vissero la gioventù», piena di «immaginazioni e sogni», senza «pregiudizi». I «moderni» invece si concentrerebbero sulla «vecchiezza», perché opererebbero preferibilmente con la ragione o con sentimenti «feroci»:

Ora non metterò a confronto la delicatezza la tenerezza la soavità del sentimentale antico e nostro, colla ferocia colle barbarie colla bestialità di quello dei romantici propri. Certamente la morte di una donna amata è un soggetto patetico in guisa ch'io stimo che se un poeta, colto da questa sciagura, e cantandola, non fa piangere, gli convenga disperare di poter mai commuovere i cuori.²⁴

Secondo Leopardi i poeti romantici si concentrano in modo abusivo sul sentimento e rischiano di non commuovere più i lettori:

Ma perché l'amore dev'essere incestuoso? perché la donna trucidata? perché l'amante una cima di scellerato, e per ogni parte mostruosissimo? [...] se volessi chiedere al mondo come abbia potuto nascere in questi tempi chi dimenticasse quella verità originaria e fondamentale.²⁵

La voluta «perfettibilità» dell'uomo nel tempo «moderno», determinata sia del razionalismo sia del sentimentalismo, sarebbe un'illusione falsa e «ignorante».²⁶

3.1 L'abbozzo *Del fingere poetando un sogno*

Per illuminare la costruzione poetologica del sogno, è opportuno ricorrere al testo abbozzato *Del fingere poetando un sogno*, datato 3 dicembre 1820, che Leopardi scrisse nello stesso periodo della

société de gens de lettres, a cura di D'Alembert e Diderot, Lausanne e Berne, Pellet, 1753, vol. 29, pp. 63-64.

²¹ Cfr. *Zibaldone* p. 1562, 25 agosto 1821.

²² Cfr. *ibidem*.

²³ Il legame del poeta Leopardi specialmente alla tradizione petrarchesca diventa riconoscibile nelle dichiarazioni fatte da Leopardi nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*: «E per esempio di quella celeste naturalezza colla quale ho detto che gli antichi esprimevano il patetico, può veramente bastare il solo Petrarca ch'io metto qui fra gli antichi [...] Non parlo del quanto è da stimare che accresceremo il diletto della poesia, togliendole tanta parte di quella varietà senza la quale, si può dir tutte le cose di questo mondo, non che la poesia, vengono in fastidio così per poco. [...] Dunque Virgilio non fu poeta fuorchè nel quarto dell'Eneide? [...] Dunque il Petrarca dove non parlò d'amore non fu poeta?» *Discorso* PP. 268, ll. 12-15 e PP. 282-283, ll. 6-12. Cfr. anche *Zibaldone* pp. 1841, 1821, 3144 e 1823.

²⁴ *Discorso* PP. 276-278, ll. 6-11.

²⁵ *Discorso* PP. 278 e 288, ll. 11-13.

²⁶ *Zibaldone* p. 1556, 24 agosto 1821.

poesia *Il sogno*.²⁷ In questo abbozzo, che può essere considerato come testo poetologicamente teoretico, Leopardi si rivolge ai poeti che vogliono comporre un sogno in una poesia (*Fingere*, l. 1).

Nel sogno i poeti devono elaborare tre elementi che esprimono in fin dei conti una situazione sublime: la sventura dell'io lirico e della donna amata a causa della morte, il dolore davanti alla morte dei due amanti e la grazia che nasce nella compassione dei due amanti.

Soltanto nel sogno è possibile riunire questi elementi e dare la possibilità all'io lirico di percepire la defunta. Lei, «l'oggetto amato» nella poesia, deve parere viva in «uno stato violento», oppressa dalla «somma sventura» che è la morte (*Fingere*, ll. 5 e 7). L'io lirico deve «accordare la sua morte con la sua presenza» e parlare piangendo a causa del suo dolore (l. 8). In questa situazione dolorosa il poeta esprime la «vivacità»²⁸ della defunta. Il poeta realizza questo dialogo nella poesia *Il sogno*, dove l'io lirico dialoga con la donna in una tale situazione.²⁹

Nella poesia il sognante deve sforzarsi di rivelare alla donna morta il «dolore» che ha provato «per la sua disgrazia». Però non può mostrarglielo, perché si trova in sogno. Ricordandosi di quando non era in sogno, l'io lirico deve «temere» di non «averglielo mostrato abbastanza in vita» (*Fingere*, ll. 2-4).

L'io lirico comincia - in uno stato di dormiveglia - a sognare pensando e si tormenta a comunicare il suo dolore alla donna amata e morta: «Così accade vegliando» (*Fingere*, l. 3). Nel confronto con i primi versi della poesia *Il sogno*, dove l'io lirico si trova anche in uno stato di dormiveglia, si dimostra l'applicazione della teoria del sogno. E come nel *Sogno*, la confusione dell'io lirico trova la sua origine nella percezione della donna che gli appare viva, benché sia morta. L'io lirico non sa «accordare la sua morte con la sua presenza» (*Fingere*, l. 8), ma la considera «degnata dell'ultima compassione» nel sogno: «Così accade sognando» (*Fingere*, l. 5). Tramite il sogno si può quindi esprimere l'evocazione di sentimenti veri in una situazione sublime e vaga.

Il colloquio dell'io lirico con la donna nel sogno deve «intenerire» e «impetosire» tutti e due nella poesia e far nascere così la compassione sia dalla parte dei due personaggi nella poesia, sia da quella del lettore (*Fingere*, ll. 6 e 9). La compassione nasce nel momento in cui i due amanti si trovano l'uno di fronte all'altro, come Leopardi espone nello *Zibaldone*:

la compassione spesso è fonte di amore [...] [I racconti] sieno ben vivi e efficaci per commuoverci momentaneamente, laddove poche parole bastano per farci compatire una giovane e bella, [...] al semplice racconto della sua disgrazia.³⁰

La situazione del colloquio è determinata da un lato dall'«oggetto amato» a cui si rivolge il sognante per dialogare, dall'altro lato dal sognante stesso che cerca di comunicare invano i suoi sentimenti di compassione, che perciò sono dolorosi (*Fingere*, ll. 6-7). Nel confronto con *Il sogno* questo dolore si ritrova nei versi 15-17 e 25.

L'amore «veramente sentimentale» nasce di fronte alla donna, perché così è direttamente percepibile:

del resto l'amore veram. sentimentale, quello di un giovane o una giovane inesperta e principante, non considera, non si riferisce, non trova indispensabile ec. che la bellezza (benché relativa) del volto.³¹

²⁷ Leopardi non pubblicò il testo. Giacomo Leopardi, *Del fingere poetando un sogno*, in *Opere*, a cura di Walter Binni, op. cit., pp. 349-350. In seguito citerò tra parentesi la linea del testo in riferimento al capitolo 8.4 *L'abbozzo Del fingere poetando un sogno* p. 22.

²⁸ Cfr. *Zibaldone* pp. 4310-4311, 30 giugno 1828: «quell'aria [...] delle sventure [...] fanno in voi un'impressione così viva, così profonda, così ineffabile, che voi non vi saziare di guardar quel viso [...] ne segue un affetto il più vago e il più sublime che possa immaginarsi».

²⁹ I versi 1-12 e 95-100 formano la cornice del sogno in cui si svolge il dialogo: il poeta descrive prima la situazione della dormiveglia e alla fine quella del svegliarsi.

³⁰ *Zibaldone* p. 221, 8 dicembre 1820.

³¹ *Zibaldone* p. 1882, 9 ottobre 1821.

Il volto, il viso e lo sguardo della donna amata sono i segni e le espressioni del gusto e del carattere della donna che inteneriscono l'io lirico (*Fingere*, ll. 8 e 9). Nello *Zibaldone* diventa palese che queste espressioni assumono la funzione di segni poetici:

quel fiore purissimo, intatto, freschissimo di gioventù, quella speranza vergine, incolume che gli si legge nel viso e negli atti, o che voi nel guardarla concepite in lei e per lei.³²

L'osservazione di questi sublimi segni espressivi della donna amata significano la salvezza per il poeta.³³ In questa costellazione nasce la «grazia», arricchimento sentimentale per tutti e due gli amanti:

Le sventure, le passioni, la malinconia, i sacrifici generosi [...] piacciono pure in ambo i sessi e danno grazia ec. in parte per la compassione, ma in parte anche per lo straordinario.³⁴

Questa grazia viene elaborata poeticamente nei versi 85-89 nel *Sogno*, dove gli amanti, in un contatto intenso, iniziato dall'io lirico, possono mostrarsi la loro compassione. Si constata che la compassione che si avvera nel sogno è determinata dalla relazione fra donna e uomo in cui l'uomo domina, come Leopardi già espone nello *Zibaldone*: «L'uomo, essendo più forte delle donne per compassione ama le medesime».³⁵

4 I motivi dei sogni nei *Canti*

4.1 Il sogno fanciullesco

Il sogno fanciullesco è importante per Leopardi, che ricorre ai suoi ricordi puerili nella sua poesia. Egli dichiara nello *Zibaldone* che attraverso l'immaginazione fanciullesca e osservatrice le «inanimate cose» del mondo dell'infanzia diventano vive:

Quanto sia commune e trita usanza delle immaginative puerili di vivificare oggetti insensati [...] insomma i fanciulli non attribuiscono alle cose [sic] inanimate altri affetti altri pensieri altri sensi altra vita che umana [...] Ed io mi ricordo ch'essendo piccino [...] e guardare e mostrare altrui per maniera come se vivessero.³⁶

L'immaginazione fanciullesca per Leopardi è «naturale», perché non proviene da nessuna premessa prestabilita. L'immaginazione è legata al ricordo dell'ideale antico che si rispecchia nei sentimenti del poeta:

la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca: una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica.³⁷

Si vedrà che nella poesia l'elaborazione di questa immaginazione, in quanto elemento della costruzione di un sogno, si svolge in modo «naturale» e «antico». Questa elaborazione diventa possibile tramite il ricordo della propria fanciullezza, che è l'età dei «dolci sogni», come egli espone in *Ad Angelo Mai* (v. 106). Il ricordo è legato biograficamente allo studio di poeti come Dante e Petrarca, che per Leopardi sono dei poeti antichi.

³² *Zibaldone* pp. 4310-4311, 30 giugno 1828.

³³ Cfr. *Zibaldone* p. 1652, 9 ottobre 1821: «Basta una parola, uno sguardo, un gesto di buona grazia [...] per riconciliarlo».

³⁴ *Zibaldone* p. 1658, 9 settembre 1821. Cfr. anche *Zibaldone* p. 1886, 10 ottobre 1821.

³⁵ *Zibaldone* p. 1658, 9 settembre 1821.

³⁶ *Zibaldone* p. 514-515, 16 gennaio 1821. Leopardi espone in un altro passo anche l'inevitabilità dell'immaginazione fanciullesca per le sensazioni indefinite: «In maniera che se non fossimo stati fanciulli, tali quali siamo ora, saremmo privi della massima parte di quelle poche sensazioni indefinite che ci restano».

³⁷ *Zibaldone* pp. 514-515, 16 gennaio 1821.

Nella poesia *Le ricordanze* l'immaginazione fanciullesca trova la sua espressione nel verso 20-21: «Che dolci sogni mi spirò la vista / Di quel lontano mar, quei monti azzurri». In questo sogno, determinato dal ricordo della fanciullezza, subentrano gli elementi della natura come il mare, i colli e i monti. L'ispirazione del poeta Leopardi si basa su questi elementi naturali che conosce dal suo paese a Recanati. Gli elementi del ricordo alla natura diventano simboli poetici collettivi, provenienti dall'anima del poeta.

Nel ricordo della sua fanciullezza, Leopardi contempla il «tempo giovanil» che passa davanti ai suoi occhi: «e intanto vola / Il caro tempo giovanil» (*Ricordanze*, vv. 43-44). Il tempo della fanciullezza si perde nel nulla, perché può soltanto essere vissuto nel ricordo poetico. Il ricordo della fanciullezza, espresso nel sogno, è in sostanza una costruzione poetologica di un irraggiungibile voler vivere nei mondi arcani. La costruzione serve per determinare il legame poetico con il mondo antico, e perciò è una finzione: «arcani mondi, arcana / Felicità fingendo al viver mio!» (*Ricordanze*, vv. 23-24).

Alla fine delle *Ricordanze* il poeta rinvia al titolo e all'inizio del canto. Il lettore riconosce che la poesia rappresenta un *perpetuum mobile*: «Moti del cor, la **rimembranza** acerba», oppure «**Tornare** ancor per uso a contemplarvi» (*Ricordanze*, vv. 173 e 2). Anche il verso 147 della poesia *Il pensiero dominante* riecheggia il titolo stesso: «Altro più dolce avere che il tuo **pensiero**». Il poeta forma anche qui un *perpetuum mobile* che evidenzia l'importanza del «pensiero dominante», cioè il ricorrere alle immaginazioni fanciullesche. Il confronto con lo *Zibaldone* evidenzia l'importanza del rivivere poeticamente la fanciullezza. Il poeta solitario e ormai adulto vede passare la sua gioventù rivivendola nella poesia che elabora di continuo:

forse la massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza.³⁸

Il ricordo è «acerbo». Nelle *Ricordanze* e in *Ultimo canto di Saffo* il poeta elabora il ricordo fanciullesco che è amaro e doloroso. Viene in aiuto la biografia del poeta, la cui fanciullezza non era soltanto connotata positivamente: «Del soave licor del doglio amaro / Giove, poi che perìr gl'inganni e il sogno / Della mia fanciullezza» (*Ultimo canto di Saffo*, vv. 63-65).

Il sogno diventa vago e indeterminato:

Se giovinezza, ah! giovinezza, è spenta?
O Nerina! [...]
Ma rapida passasti; e come un sogno
Fu la tua vita [...]
Quel confidente immaginar, quel lume
Di gioventù [...]
(*Ricordanze*, vv. 135-136, 152-153 e 155-156)

In questo complesso poetico l'io lirico non descrive la vita della donna, ma volutamente la percepisce attraverso il sogno, s'immagina e si finge la donna che è l'oggetto del suo desiderio e ricorre ai suoi sentimenti puerili. La donna bella è «finta imago» come nel verso 132 del *Pensiero dominante*, cioè costruzione di immagine poetica nel sogno bello.

Ma l'amore verso la donna resta insoddisfatto nel sogno, perché si svolge nel ricordo che diventa uno stato di contemplazione disperata: «Intanto io chieggiò / Quanto a viver tu mi resti, qui per terra / Mi getto, e grido, e fremo» (*La sera del dì di festa*, vv. 21-23). Qui Leopardi ricorre al «dolore antico» come espone nello *Zibaldone*: «Mi diedi tutto alla gioia barbara e fremebonda della disperazione».³⁹

³⁸ *ibidem*.

³⁹ *Zibaldone* p. 107, tra marzo e aprile 1820.

4.2 Il sogno come desiderio

Il poeta sogna pensando alla donna che nasce dall'immaginazione poetica dominata dei ricordi della fanciullezza. Le espressioni dell'anima del poeta diventano idilliche e formano una specie di *locus amoenus* interno. In questo contesto il desiderio dell'amore e della morte, che è espresso nel sogno, è un elemento fondamentale e costruttore della poesia:

Ahi vision d'estinto, o sogno, o cosa
 Incredibil mi par. Deh quanto Elvira,
 Quanto debbo alla morte! [...]
 [...] Due cose belle ha il mondo:
 Amore e morte. [...]
 Lice, lice al mortal, non è già sogno
 (*Consalvo*, vv. 84-86, 99-100 e 120)

La visione del passato si svolge in una situazione di sonno che «non è già sogno», in uno stato d'amino tra la morte e la vita. Il momento dell'addormentarsi, quando il poeta non sogna ancora, è dilettevole perché rappresenta sul piano metaforico la nascita delle immaginazioni poetiche dell'amore per la donna.

Il poeta si trova in uno stato di dormiveglia prima del sogno che gli permette di immaginare pensando. Questa ideazione poetica si trova nel *Sogno*: «Stettemi allato e riguardommi in viso» (*Sogno*, v. 6). In questa situazione appare la donna d'improvviso, senza annuncio preliminare. Il poeta soffre, perché riconosce la sua amante che credeva morta e che desidera tanto: «quanto / Di te mi dolse e duol: né mi credea / Che risaper tu lo dovessi; e questo / Facea più sconsolato il dolor mio» (*Sogno*, vv. 15-17). Il desiderio non può mai essere soddisfatto e perciò è penoso, come Leopardi espone nello *Zibaldone*:

La forza del desiderio ch'ei concepisce in quel punto, l'atterrisce per ciò ch'ei si rappresenta subito tutte in un tratto, benché confusamente, al pensiero le pene che p. questo desiderio dovrà soffrire; perocché il desiderio è pena [...] e il desiderio perpetuo e non mai soddisfatto è pena perpetua.⁴⁰

Solo l'anima bella è necessaria per «la comparazione alle sventure» dei due amanti.⁴¹ La protagonista dell'*Ultimo canto di Saffo*, che ha il corpo brutto, è cantata poeticamente per «il suo grandissimo spirito, ingegno, sensibilità, fama, anzi gloria immortale, e per le sue note disavventure», che la «debbano fare amabile e graziosa, ancorchè non bella».⁴² Con questa topica immagine di Saffo, Leopardi compone la sua teoria poetica: il poeta possiede un'anima bella e perciò non deve essere bello fisicamente. La natura non dispone soltanto di bellezza, ma anche di bruttezza che è «la madre seconda della natura».⁴³

In *Ultimo canto di Saffo*, come in *La Ginestra o il fiore del deserto*, il poeta si rappresenta nelle vesti di un personaggio - come Saffo, o di fiore, come la ginestra - per esprimere le sue sventure nella civiltà. Il fiore della ginestra - solitario in circostanze ostili - fa dei sogni liberatori dalla barbarie dell'epoca:

Libertà vai sognando, e servo a un tempo
 Vuoi di novo il pensiero,
 Sol per cui risorgemmo
 Della barbarie in parte, e per cui solo
 Si cresce in civiltà, che sola in meglio

⁴⁰ *Zibaldone* p. 3445, 16 settembre 1823.

⁴¹ *Zibaldone* pp. 220, 21 agosto 1820 e 1691, 13 settembre 1821.

⁴² *Ultimo canto di Saffo*, dall'edizione AN, in *Tutte le opere*, a cura di Walter Binni, op. cit., vol. I, p. 447.

⁴³ Cfr. *Zibaldone* p. 4174, 19 aprile 1826.

Guida i pubblici fati [...]
(*La Ginestra o il fiore del deserto*, vv. 72-77)

La ginestra del deserto è «ancorata e affrontata alla stessa realtà e situazione attuale dell'uomo»⁴⁴, «in cui la natura l'ha posto di sua propria mano e non quello in cui egli [...] si *debba* porre da se».⁴⁵ Il fiore diventa simbolo dell'*ordo naturalis*. La ginestra non sogna soltanto la libertà, ma rinnova anche i «derisi sogni» degli dei che scendono dal cielo:

Scender gli autori [a te fiore nella sabbia], e conversar sovente
Co' tuoi piacevolmente, e che i derisi
Sogni rinovellando, ai saggi insulta
Fin la presente età, che in conoscenza
Ed in civil costume
Sembra tutte avanzar [...]
(*La Ginestra o il fiore del deserto*, vv. 195-198)

Il poeta attribuisce a questi sogni una dimensione divina. I sogni come desideri per una civiltà ispirata del mondo poetico antico vengono ispirati dal fiore. Il fiore è simbolo del poeta solitario, che si trova in una civiltà ostile, dominata da «saggi», filosofi, politici e poeti che ignorano la sapienza degli antichi.

4.3 Il sogno come critica sociale

A livello biografico, il progettato matrimonio della sorella Paolina fu per Leopardi un'esperienza negativa. Il matrimonio - secondo lui - è un elemento di istituzione familiare che nega i desideri dell'anima della sorella giovane nel tempo dei «dolci sogni». La sorella si trasfigura nel personaggio poetico costituito dalla fanciulla romana che ricorre nella memoria del poeta, come constatata De Robertis nell'introduzione alla poesia dei *Canti*:

La sorella Paolina insomma qui ha offerto l'occasione [a Leopardi] per licenziare tanta ragionata e fosca eloquenza, perché ne risultasse in tutto immune l'immagine della fanciulla romana.⁴⁶

La fanciulla romana nella poesia *Nelle nozze della sorella Paolina* si chiama Virginia:

Virginia [...]
Eri pur vaga, ed eri
Nella stagion ch'ai dolci sogni invita,
Quando il rozzo paterno acciar ti ruppe
Il bianchissimo petto,
E all'Erebo scendesti
Volonterosa [...]
(*Nelle nozze della sorella Paolina*, vv. 80-85)

I versi 82-83: «ti ruppe / Il bianchissimo petto» sono un forte richiamo dei versi 432-433 dell'*Eneide*: «talìa dicta dabat; sed **viribus** ensis adactus / transabiit costas et **candida pectora rumpit**».⁴⁷ La fanciulla perde precocemente la sua bellezza - sognata dal poeta - a causa delle sue progettate nozze. La perde perché il padre desidera sposarla a un benestante signore romano. Il poeta, cantando la perdita, critica il padre. In questo passo importante il ricorso all'*Eneide* indica il

⁴⁴ *Canti*, a cura di De Robertis, op. cit., p. 454.

⁴⁵ *Zibaldone*, p. 378, 3 o 7 dicembre, 1820.

⁴⁶ *Canti*, a cura di De Robertis, op. cit., p. 61.

⁴⁷ Virgilio, *Eneide*, a cura di F. Della Corte, Milano, Garzanti, 1990, libro IX, vv. 432-433.

significato metonimico del padre. Nell'*Eneide* il feroce antieroe Volcano uccide il fedele compagno di Niso, Euryalo. Da una parte questo passo indica Virgilio stesso come antico poeta modello e dall'altra parte rinvia al personaggio di Volcano, il guerriero guidato da sentimenti forti e feroci. Il padre diventa metonimico personaggio per i poeti e filosofi del tempo. Questi sono «i romantici moderni». Essi ignorano gli antichi modelli poetici, come Leopardi dichiara più volte nello *Zibaldone*.⁴⁸

La scoperta di scritti antichi da parte del filologo Mai costituì un altro impulso per Leopardi alla critica dell'epoca di poeti e filosofi «moderni». Per Leopardi la parola poetica avrebbe perso il suo valore in una civiltà dominata di poeti e filosofi ignoranti. In questo complesso di critica sociale, nel dolore provato, il sogno rimane come unica speranza per il poeta:

[...] Io son distrutto
 Nè schermo alcun ho dal dolor, che scuro
 M'è l'avvenire, e tutto quanto io scerno
 È tal che sogno e fola
 Fa parer la speranza. Anime prodi,
 Ai tetti vostri inonorata, immonda
 Plebe successe; al vostro sangue è schermo
 E d'opra e di parola
 Ogni valor [...]
 (*Ad Angelo Mai*, vv. 34-38 e 38-42)

Questa situazione deludente forma la cornice in cui Leopardi esprime il suo «pensiero dominante»: la necessità di ricorrere alle immaginazioni, ispirate dagli antichi che rappresentano l'eterna forza ispiratrice della poesia vera:

E tutto quanto il ver pongo in oblio!
 Tali son, credo, i sogni
 Degl'immortali. Ahi finalmente un sogno
 In molta parte onde s'abbella il vero
 Sei tu, dolce pensiero;
 Sogno e palese error. Ma di natura
 Infra i leggiadri errori [...]
 (*Il pensiero dominante*, vv. 106-113)

Il pensiero nella poesia si lega all'illusione dell'immaginazione. Il poeta ricorre agli scritti degli avoli antichi, li imita, li elabora e s'impegna così per una civiltà migliore che rispetta la sapienza degli antichi, ma non gli è concesso di poter vivere in una civiltà in cui dominano questi avoli antichi. La civiltà dell'epoca si è ormai sviluppata in modo ignorante a livello politico e letterario. L'illusione stessa di poter cambiare queste circostanze è ideata dalla natura come «leggiadro errore» che fa parte dell'ideale poetico e vero, e forma una *conditio sine qua non* della vita poetica che Leopardi dichiara piacevole e diletto.

5 Il frammento XXXVII *Odi Melisso: Io vo' contarti un sogno*

Il frammento porta, al tempo della sua composizione a Recanati nel 1819, il titolo *Lo spavento notturno*, che Leopardi corresse già nei manoscritti di Recanati in *Il sogno*. La poesia però uscì nel giornale letterario il "Nuovo Ricoglitore" nel gennaio 1826 (NR26) e in B 26 sotto il titolo attuale. Esclusa da F31, Leopardi fece ricomparire la poesia in N35, dove figura tra i *Frammenti*.⁴⁹ La prima

⁴⁸ Cfr. *Zibaldone* p. 1562, 25 agosto 1821 e *Discorso* PP. 276-278, ll. 6-11.

⁴⁹ La poesia è composta in endecasillabi sciolti. Cfr. *Canti*, a cura di De Robertis, op. cit., pp. 496 e 497 e cfr. anche il

concezione della poesia nei manoscritti nel 1819 fa constatare che Leopardi decise di sostituire il titolo descrittivo dello *Spavento notturno* con il titolo generico *Il sogno*. Visto che la poesia *Il sogno* uscì anche in NR26, si constata che la poesia rappresenta la parte poetica elaborata e finalizzata. Il suo *pendant* *Odi, Melisso* invece è volutamente tenuto formalmente frammentario. Leopardi elaborò dunque minuziosamente le sue edizioni. Si vede nell'edizione N35 con postille autografe. Fece delle annotazioni e anche un'introduzione «A chi legge» in B26.⁵⁰

Negli *Argomenti di idilli* sembra che Leopardi abbia fatto un sogno in cui cade la luna dal cielo:

Ombra delle tettoie. Pioggia mattutina del disegno di mio padre. Iride alla levata del sole. Luna caduta secondo il mio sogno. Luna che secondo i villani fa nere le carni, onde io sentii una donna che consigliava per riso alla campagna sedente alla luna di porsi le braccia sotto il zendale.⁵¹

Elabora il suo sogno nel poema in modo da far dialogare due persone in una situazione pastorale. Si serve dei nomi pastorali di Alceta e Melisso, provenienti dal dramma pastorale *Filli di Sciro* di Guidubaldo Bonarelli (1607).⁵² I pastorelli dialogano in un linguaggio volutamente arcaico e antico, in una situazione idillica. L'idillio trova la sua fonte nell'imitazione della natura, e nasce dall'imitazione mimetica del linguaggio arcaico.⁵³

Alceta guarda alle stelle nel cielo e la luce della luna le fa sparire. Il poeta descrive questo fatto con l'immaginazione dello spettatore a cui il numero delle stelle pare minore, benchè sappia che ci sono ancora stelle. La luce della luna è un *pars pro toto* e diventa così una *sineddoche* per le stelle. Allo spettatore pare inoltre che la luna sia un secchio ardente. Il secchio che arde diventa così metafora della luna e della sua luce. Si constata che la «secchia» del verso 10 rimanda direttamente a un verso del *Paradiso* della *Divina Commedia* di Dante: «La luna, quasi a mezza notte tarda, / faceva le stelle a noi parer più rade, / fatta com'un secchion che tutto arda».⁵⁴

L'osservazione della natura si svolge cioè in modo interpretativo, fantastico e immaginativo. Ricorriamo a un passo nello *Zibaldone* dove Leopardi parla di Dante:

Dante [...] spontaneamente concepisce quell'immagine e aggiunge quello che manca ai tratti del poeta che son tali a richiamar quasi necessariamente l'idea del tutto. E così presso gli antichi in ogni genere d'imitazione della natura.⁵⁵

Si vede che Leopardi segue un modello nell'osservazione sublime della natura che è integralmente concepito sia dal lato della natura universale sia da quella del poeta.⁵⁶

capitolo 8.2 *Cronologia delle poesie nei Canti*, p. 21.

⁵⁰ *Canti*, a cura di De Robertis, op. cit., p. 560.

⁵¹ *Argomenti di idilli*, in *Opere*, a cura di F. Flora, op. cit., vol. I, p. 377.

⁵² Guidubaldo Bonarelli, *I Filli di Sciro*, a cura di G. Gambarini, Bari, Laterza, 1941.

⁵³ Cfr. *Canti*, a cura di De Robertis, op. cit., p. 497. Leopardi dichiara inoltre nello *Zibaldone* p. 16, tra dicembre 1818 e 8 gennaio 1820: «Ora che faceano gli antichi? dipingevano così semplicissimamente al natura [...] e li sapevano dipingere e imitare in maniera che noi li vediamo questi stessi oggetti [della natura] nei versi loro [...] semplicissimamente, come pastorelli, descriveano quel che vedevano».

⁵⁴ Dante Alighieri, *Paradiso*, in *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, op. cit., canto XVIII, v. 78.

⁵⁵ *Zibaldone* p. 57, tra dicembre 1818 e 8 gennaio 1820.

⁵⁶ Il nome di Melisso conduce metatestualmente al filosofo atomistico di Samo. La sua lezione si può circoscrivere nella frase seguente: L'entità dell'essere non sia limitata, ma illimitata entelechia e se esistessero molte cose dovrebbero avere le caratteristiche dell'uno eleatico. Cfr. AA.VV., *Der Griechenland Brockhaus*, Wiesbaden, Brockhaus, 1983, pp. 17 e 159. L'imitazione poetica degli antichi conduce infine alla «nullità» nella produzione letteraria. Si legge nella *Lettera ai Compilatori della Biblioteca Italiana Italiana* in risposta a quella di Madame la baronessa di Staël Holstein ai medesimi del 18 Luglio 1816: «Ricordiamoci [...] che il più grande di tutti i poeti è il più antico, il quale non ha avuto modelli [...] perché essi quando volevano descrivere il cielo, il mare, le campagne si mettevano ad osservarle, e noi pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre una passione s'immaginavano di sentirla [...] ed ecco perché c'inonda una piena d'idee e di frasi comuni, ed secco perché il nostro terreno è fatto sterile e non produce più nulla di nuovo» (*Opere*, a cura di F. Flora, op. cit., vol. II, pp. 601-602).

La poesia *Odi, Melisso* conclude con la replica di Melisso che rimanda al primo verso. La replica con il sogno crea una specie di *perpetuum mobile*. Leopardi si serve del sogno per creare questo *perpetuum mobile*. Nella discussione dell'imitazione degli poeti antecedenti la poesia può essere vista come espressione poetologica del concetto dell'imitazione degli antichi che non trova mai la sua conclusione. Il cadere perpetuo della luna nel sogno diventa una possibile metonimia per l'impossibilità del poeta-sisifo di liberarsi dai poeti antecedenti. In questo contesto la caduta viene legata alla produzione poetica che inventa imitando la poesia antica.

In questo complesso si constata che la caduta della luna diventa sintomatica per il cadere delle illusioni su questo mondo.⁵⁷ Nel confronto di un passo nello *Zibaldone* con la poesia *Il risorgimento* si scopre che Leopardi - deluso da questo mondo - ricorre alla luna e alle stelle spente che stanno per le immagini antiche non più ritrovabili nella società:

Piansi spogliata, esamine
 Fatta per me la vita
 La terra inaridita,
 Chiusa in eterno gel;
 Deserto il dì; la tacita
 Notte più sola e bruna;
 Spenta per me la luna,
 Spente le stelle in ciel.
 Pur di quel pianto origine
 Era l'antico affetto
 [...]
 Chiedea l'usate immagini
 La stanca fantasia
 (*Risorgimento*, vv. 17-26 e 29-30)

Questa delusione di Leopardi è anche espressa nella poesia *Il tramonto della luna*:

Scende la luna; e si scolora il mondo
 [...]
 Orba la notte resta
 [...]
 In lei [la natura] porgendo il guardo,
 Cerca il confuso viatore invano
 Del cammin lungo che avanzar si sente
 Meta o ragione; e vede
 Che a se l'umana sede,
 Esso a lei vermanete è fatto estrano
 (*Il tramonto della luna*, vv. 12 e 15 e 28-33)

Lo straordinario nel sogno onirico in *Odi, Melisso* viene inoltrato nel poetico e filosofico concetto dell'imitazione in un fantasticare medio tra l'irreale e il reale.

⁵⁷ Con una breve notizia nello *Zibaldone* Leopardi si associa alle idee critico-sociali nel *Jacopo Ortis* di Foscolo nella lettera del 19 e 20 febbraio da Ventimiglia: «Per un'Ode lamentevole sull'Italia può servire quel pensiero di Foscolo nell'Ortis». Cfr. *Zibaldone* p. 57, tra il dicembre 1818 e 8 gennaio 1820 e Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Bezzola, Milano, Rizzoli, 1986⁷, pp. 157-164. Si noti che in un passo nelle lettere leopardiane la caduta della terra significa l'ignoranza dell'epoca e il declino della società: «si cominciò a sospettare che la terra insieme con tutto il mondo andasse continuamente cadendo e precipitasse velocissimamente giù per le vie interminabili dello spazio, senza che gli uomini potessero avvedersi in modo alcuno della caduta del mondo [...] non rimanendo l'ordine delle cose» cfr. G. De Robertis, *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 25.

6 Il piccolo idillio XV *Il sogno* a confronto del *Canzoniere* di Petrarca

La poesia, in cento endecasillabi sciolti, è composta a Recanati tra la fine del 1820 e l'inizio del 1821.⁵⁸ Anche nel *Sogno* l'oggetto della contemplazione è una donna. L'impulso di scrivere questo poemetto deriva dall'amore provato di Leopardi per la Teresa Brini.⁵⁹

Sono individuabili varie riprese dal *Giorno* di Parini e dal *Canzoniere* (*Rerum Vulgarum Fragmenta*) di Petrarca.⁶⁰ I primi tre versi del poemetto contengono un eco dei versi 1 e 74-75 del *Mattino* nel *Giorno*. Il sogno di tutti e due i poemetti si svolge al mattino, più precisamente all'alba, tempo che sta alla soglia tra la notte e il giorno:

Era il **mattino**, e tra le chiuse imposte
Per lo balcone **insinuava** il **sole**
Nella mia **cieca** stanza il **primo albore**
(*Sogno*, vv. 1-3)

Il tempo è comparabile a quello nel *Giorno*:

Sorge il **mattino** in compagnia dell'alba
Dinanzi al **sol** che di poi grande appare [...] Che con tua pena non osasse Febo
Entrar diretto a saettare i lumi
(*Giorno*, vv. 1-2 e 74-75)

L'eco dei versi del *Giorno* nel *Sogno* evidenzia che a un primo livello poetico il sogno si svolge in uno stato di dormiveglia e in un secondo livello poetologico la ripresa dei versi rinvia a un omaggio al poeta Parini. Egli diventa un poeta modello anche a causa del suo impegno poetico e politico, come espone Leopardi nelle *Operette morali*.⁶¹

Petrarca - come già accennato nel capitolo 3 *La costruzione poetologica*, p. 4 - è un altro poeta modello per Leopardi. Esamino ora i rinvii del *Sogno* al *Canzoniere* per elaborare la loro relazione nella prospettiva tematica del lavoro.

I rinvii alla poesia di Petrarca riguardano soprattutto le canzoni da CCLXIV fino a CCCLXVI, *In morte di Laura*. La questione ora è in quale modo Leopardi elabora il concetto del sogno in rapporto a Petrarca. Nel *Sogno* la donna amata appare davanti agli occhi del poeta:

⁵⁸ Apparve col titolo *Elegia* nel giornale bolognese "Il Caffè di Petronio" il 13 agosto 1825 e fu poi ristampato col titolo presente insieme con gli altri idilli nel giornale letterario il "Nuovo Ricoglitore" nel gennaio 1826 insieme a *Odi*, *Melisso*. È escluso dall'edizione fiorentina del 1831, ma trovò posto tra i frammenti, però senza titolo, nell'edizione napoletana del 1835. Cfr. *Canti*, a cura di De Robertis, op. cit., p. 185 e cfr. anche per le edizioni delle poesie il capitolo 8.3 *Tavole delle edizioni dei Canti*, p. 22.

⁵⁹ Cfr. Giacomo Leopardi, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, in *Tutte le opere di Giacomo Leopardi*, a cura di F. Flora, vol. 1, Milano, Mondadori, 1970⁵, pp. 684-685: «e io baciarla senza ardire di toccarla con tale diletto ch'io allora solo in sogno per la primissima volta provai che cosa sia questa sorta di consolazioni». D'Adamo menziona le due donne che erano vicine di casa a Recanati: la Teresa Fattorini e la Brini. Cfr. *Canti*, a cura di De Robertis, op.cit., p. 184. e G. C. D'Adamo, *Giacomo Leopardi. Introduzione e guida allo studio dell'opera leopardiana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 148.

⁶⁰ Giuseppe Parini, *Il Mattino*, in *Il Giorno*, a cura di G. Ficara, Milano, Mondadori, 1986, pp. 33 e 35. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996. In seguito citerò il numero della canzone e i versi tra parentesi.

⁶¹ Parini è il poeta modello per Leopardi a causa dei suoi «studi delle buone dottrine e delle buone lettere» di opere antiche - soprattutto di *De officiis* e *De oratore* di Cicerone. Cfr. Giacomo Leopardi, *Il Parini, ovvero della gloria*, in *Operette morali*, a cura di G. Ficara, Milano, Mondadori, 1988, pp. 123-153.

Quanto, deh quanto
 Di te mi dolse e duol: né mi credea
 Che risaper tu lo dovessi; e questo
 Facea più sconsolato il dolor mio
 (*Sogno*, vv. 14-16)

Nel *Canzoniere* invece, la donna non appare all'io lirico: «Ché 'n guisa d'uom che sogna, / aver la morte inanzi gli occhi parme» (*Canzoniere*, CCLXIV, v. 88). L'io lirico si rivolge alla donna nei suoi pensieri nel sogno:

I' vo pensando, e nel penser m'assale
 pietà si forte di me stesso
 che mi conduce spesso
 ad altro lagrimar ch'i' non soleva
 (*Canzoniere*, CCLXIV, vv. 1-4)

In Leopardi il sogno è sempre presente, sin dall'inizio. L'io lirico non pensa sognando, ma sogna pensando alla donna morta. E mentre nel *Canzoniere* l'io lirico pensa alla donna nel monologo, i due amanti nel *Sogno* dialogano: «Stettemi allato e riguardommi in viso [...] / Facea più sconsolato il dolor mio. / Ma sei tu per lasciarmi un'altra volta?» (*Sogno*, vv. 6 e 16-17). In questo dialogo l'io lirico piange la donna amata: «che amore / Prima insegnommi, e poi lasciommi in pianto» (*Sogno*, vv. 7-8). Parla con lei come se fosse ancora viva e come se fosse una persona reale, benché sia una finzione: «Il simulacro di colei» (*Sogno*, v. 7). Il discorso si svolge in una situazione di dormiveglia nella situazione mattutina tra la notte e il giorno, in uno stato vago tra la morte e la vita.

In Leopardi l'io lirico piange l'infelicità della vita perché non può sperare di vedere la donna ancora un'altra volta:

Dolor mi strinse di mia negra vita,
 Non mel celar la rimembranza or che il futuro è tolto
 Ai nostri giorni [...]
 (*Sogno*, vv. 70-71)

In Petrarca invece l'io lirico piange la disperazione dell'amata:

ponsi del letto in su la sponda manca,
 con quel suo dolce ragionare accorto,
 tutto di pièta e di paura smorto,
 dico: - Onde vien tu ora, o felice alma?
 (*Canzoniere*, CCCLIX, vv. 3-6)

Nel *Sogno* gli amanti, mentre si parlano, vivono un periodo in cui loro è concesso di vedersi ancora una volta. In questo momento esiste perfino la possibilità del contatto fisico che si intensifica finché giunge ad essere erotico:

[...] esclamai: per lo diletto
 Nome di giovanezza e la perdita
 Speme dei nostri dì, concedi, o cara,
 Che la tua destra io tocchi [...]
 [...] all'anelante
 Seno la stringo, di sudore il volto
 Ferveva il petto, nelle fauci stava
 la voce, al guardo traballava il giorno
 (*Sogno*, vv. 77-80 e 83-86)

Questa azione si svolge nel sogno. L'io lirico fa il sogno in uno stato di dormiveglia che forma - a livello formale - la cornice per il sogno. Il sonno nel sogno stesso invece ha tutt'altra funzione. L'io lirico e la donna discutono il sonno nel sogno: «Obblivione ingombra / I tuoi pensieri, e gli avvi-

luppa il sonno; / Disse colei» (*Sogno*, vv. 22-23). Il sonno dell'io lirico ostacola la sua percezione della situazione disperata in cui si trova la donna. Si trovano dei parallelismi nel *Canzoniere*, dove il sonno dell'io lirico fa scomparire le ultime immagini della donna:

I' piango; et ella il vúlto
co le sue man m'asciuga; e poi sospira
dolcemente; e s'adira
con parole che i sassi romper ponno:
e dopo questo, si parte ella, e 'l sonno
(*Canzoniere*, CCCLIX, vv. 57-61)

L'io lirico di Leopardi dunque sta vivendo il sogno e quando si sveglia piangendo vede l'immagine della sua donna davanti agli occhi:

Di sconsolato pianto le pupille,
Dal sonno mi disciolsi. Ella negli occhi
Pur mi restava, e nell'incerto raggio
Del Sol vederla io mi credeva ancora
(*Sogno*, vv. 98-100)⁶²

Questi versi formano la fine del *Sogno* e rinviano all'inizio della poesia. Il sogno in Leopardi può essere sempre riletto: rileggere la poesia offre la possibilità di rivivere il ricordo doloroso alla donna amata. Petrarca non elabora tale costruzione poetica.

Si constata che Leopardi non solo rimanda lessicalmente e tematicamente al *Canzoniere* come poesia antica, ma lo converte poetologicamente, rovesciando le prospettive dell'io lirico. Ciò conduce alla constatazione che *Il sogno* s'inserisce nella tradizione classica.

7 Conclusione: I sogni nei *Canti*

Nello *Zibaldone* Leopardi constata che il sonno, legato al «rinnovamento», è una specie di morte che interrompe la vita regolarmente. Nel sogno l'uomo ricerca la perfezione di ciò che vede, «fuori dell'esistenza umana». Con questa constatazione si inserisce nella discussione teoretica dell'epoca che si riflette nell'*Encyclopédie*. La perfezione deve essere ricercata in armonia tra l'intelletto e l'anima dell'uomo e tra quella dell'uomo e la natura universale e non deve soltanto essere ricercata in modo particolarmente sentimentale o razionale. L'uomo che si trova in un sistema filosofico e sociale prestabilito non può raggiungere questa perfezione. La ricerca vera della perfezione è quella guidata dagli antichi come Petrarca, Dante, Virgilio e Mosco.

I poeti modelli di Leopardi dell'epoca sono il poeta Parini e il filologo Mai: si rilevano dei rinvii al *Giorno* di Parini all'inizio del *Sogno* e al cognome di Mai nella poesia *Ad Angelo Mai*. Nel *Sogno* si trovano inoltre vari rinvii al *Canzoniere*. Tutti questi rinvii sono da un lato dei veri omaggi a questi letterati, dall'altro lato servono a Leopardi per esprimere poeticamente la sua critica sociale.

L'ideale del poeta è rivivere la fanciullezza piena di «immaginazioni» - i sogni - e non guidata dai pregiudizi dei sistemi prestabiliti. Il poeta è però consapevole dell'«errore», dell'illusione che sta nell'immaginazione fanciullesca, dominata del ricordo del fanciullo. L'immaginazione si esprime nella speranza desiderosa alla «ripercussione» dell'immagine antica e rende possibile l'armonia, ma solo in modo frammentario e perciò richiede una ricerca permanente. Leopardi espone questa teoria a livello poetologico nello *Zibaldone*, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* e nelle *Lettere ai Compilatori della Biblioteca Italiana*. L'elabora a livello poetico nelle *Annotazioni* a B24 e nel testo *Del fingere poetando un sogno*. Leopardi l'applica nei *Canti* a livello poetologico e poetico; specialmente il testo *Fingere* trova la sua applicazione nel *Sogno*.

⁶² Cfr. anche *Zibaldone* pp. 193-194, 31 luglio 1830.

La differenza dei sogni onirici in *Odi, Melisso, Il sogno* e *La sera del dì di festa* sta nella prospettiva del sognante.

Nella poesia *La sera del dì di festa* l'io lirico, mentre guarda in cielo, alla luna e alle montagne, pensa alla «donna sua» che dorme. L'io lirico parla monologando di un sogno che s'immagina fatto dalla donna amata. Benché l'io lirico non creda che la donna lo sogni, spera di essere il soggetto del sogno di lei.

Il sogno onirico, raccontato di Alceto, in *Odi, Melisso* rappresenta formalmente un *perpetuum mobile* di cui il sogno è l'elemento costruttivo. La poesia diventa così poetologicamente l'espressione concettuale dell'imitazione degli antichi che si rileva soprattutto nei rinvii all'*Idillio IV* di Mosco e al *Paradiso* di Dante. Visto che la poesia, il cui linguaggio imita quello arcano, forma anche un frammento a livello di costruzione formale, si constata che il poeta tematizza l'imitazione come processo poetico permanente. È discutibile la questione se la poesia diventi segno metonimico dell'impossibilità del poeta «sisifo», per cui è impossibile distaccarsi dei poeti antichi. Per Leopardi l'esigenza poetica di ricorrere agli antichi è la prospettiva futura per la civiltà italiana, che egli vede politicamente, poeticamente e moralmente in declino. La luna cadente nel sogno sta metonimicamente per la delusione, espressa anche in *Il tramonto della luna*, nei riguardi dell'epoca.

Nel *Sogno* l'io lirico dialoga con l'amante e non ha un monologo. Il poeta rovescia qui il concetto del sogno di Petrarca.

Leopardi lega a questa poesia il testo teorico *Del fingere poetando un sogno*. Il poeta espone quali motivi del sogno si dovrebbero elaborare nella poesia: la sventura degli amanti a causa della morte, il dolore dei due amanti e la grazia che nasce dalla compassione degli amanti. Il poeta crea un *locus amoenus* interno di cui gli elementi fondamentali sono il desiderio della morte e del dolore.

Già nei primi versi del *Sogno* viene applicata la teoria esposta nell'abbozzo. Il sonno nella poesia assume due funzioni: la prima funzione consiste nel suo rendere possibile - come una specie di cornice poetica - il sogno onirico. Il poeta tematizza il sonno che diventa una parte del sogno e che assume la seconda funzione di ostacolare la percezione dell'io lirico della situazione sventurata della donna amata. La prima funzione viene confermata con dei rinvii ai primi due versi del *Giorno*. La seconda funzione viene confermata nel rinvio al *Canzoniere*, dove l'immagine della donna sfugge al poeta che si addormenta.

Leopardi si rivolge in questo abbozzo sia al poeta come artista, sia al pubblico come destinatario delle opere letterarie. Nel *Sogno*, dove Leopardi elabora i motivi del *Canzoniere* e del *Giorno*, s'indirizza praticamente ai poeti e ai lettori. L'applicazione dell'abbozzo, il cui carattere è didascalico, fa constatare che *Il sogno* diventa esempio poetico.

Nelle poesie *Il pensiero dominante, Nelle nozze della sorella Paolina, Ultimo canto di Saffo, Ad Angelo Mai e Le ricordanze*, si trovano dei sogni compresi come immaginazioni fanciullesche. In *Il pensiero dominante, Nelle nozze della sorella Paolina, Ultimo canto di Saffo e Ad Angelo Mai*, queste immaginazioni vengono legate ai desideri del poeta per una civiltà che s'ispira al mondo arcano.

Nella *Ginestra* il desiderio si rivolge in particolare alla libertà in una civiltà dominata da filosofi e poeti che non si fanno guidare da sistemi sociali e poetici prestabiliti. Nel *Pensiero dominante* questi sogni sono connotati dal desiderio della donna amata, mentre in *Le ricordanze e Consalvo*, i desideri si rivolgono particolarmente alla donna.

Si trovano vari motivi in questi tipi di sogno. Nelle *Ricordanze* le immaginazioni fanciullesche sono dominate dal ricordo biografico del poeta della donna amata e della natura. A livello poetologico Leopardi elabora il ricordo della donna nell'immaginazione con la costruzione di un *perpetuum mobile* che dimostra sia l'esigenza del poeta di rivivere la fanciullezza sia il desiderio della donna nel ricordo.

La donna è desiderio anche in *Consalvo*, e diventa qui come «argomento di sogno e di sospiro» la causa dell'immaginazione stessa.

Nel *Pensiero dominante* il poeta dà alla poesia la forma di un *perpetuum mobile* che evidenzia la «dominanza» di questo pensiero del permanente ricorso alle immaginazioni che diventa *conditio*

sine qua non. Il poeta allarga il concetto dell'immaginazione con la dimensione dell'illusione: dover ricorrere alla fanciullezza nell'immaginazione, sostenuta dal desiderio e dall'esigenza di ricorrere alla poesia dell'antichità, significa un «palese error» che si ispira alla natura divina.

Nelle *Nozze della sorella Paolina* il poeta rinvia all'*Eneide*. Il padre di Virginia diventa metafora per i poeti e filosofi del tempo che agiscono particolarmente secondo i loro sentimenti e le esigenze di una cultura che ignora le sapienze del mondo arcano come le «fole» antiche del Petrarca che sono la speranza del poeta, espressa nell'immaginazione fanciullesca nella poesia *Ad Angelo Mai*.

In *Ultimo canto di Saffo* Leopardi esprime il suo ideale del poeta - ispirato dell'antichità - che non deve provvedere di un corpo fisico bello, ma di un'anima bella. L'ideale, che nasce dal desiderio del ricorso alle immaginazioni fanciullesche, viene elaborato nel sogno come immaginazione che sta al confronto degli inganni dei filosofi e poeti dell'epoca.

Questo desiderio si riflette in modo più diretto nella *Ginestra*. La ginestra è simbolo per l'*ordo naturalis* degli uomini - ispirato dagli dei - trovandosi di fronte alla realtà nella situazione dell'epoca, in cui la natura li ha posti e in cui devono svilupparsi senza sistemi sociali e politici prestabiliti.



[Biblioteca](#)



[Progetto Leopardi](#)



[prima parte](#)

© luglio 2001 - by prof. Giuseppe Bonghi [E-mail](#)

Ultimo aggiornamento: 24 ottobre 2001