

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

18

(nuova serie)

CATANIA 2025

ANNALI
DELLA FONDAZIONE VERGA
Centro nazionale di studi su Verga e il verismo

DIREZIONE DELLA RIVISTA
Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro
Direttore responsabile: Carla Riccardi

COMITATO SCIENTIFICO
Giovanna Alfonzetti (Università di Catania), Riccardo Castellana (Università di Siena), Mario Cimini (Università di Chieti-Pescara), Antonio Di Silvestro (Università di Catania), Giorgio Forni (Università di Messina), Vicente González Martín (Università di Salamanca), Giorgio Longo (Università di Lille), Olivier Lumbroso (Università Sorbonne Nouvelle - Centre Zola), Daria Motta (Università di Catania), Giuseppe Polimeni (Università di Milano), Gabriella Romani (Seton Hall University), Rosaria Sardo (Università di Catania), Luca Somigli (Università di Toronto), Paolo Tortonese (Università Sorbonne Nouvelle)

COMITATO REDAZIONALE
Ottavia Branchina (Università di Catania), Stephanie Cerruto (segretaria, Fondazione Verga), Mariella Giuliano (Università di Milano), Ninna Maria Lucia Martines (Università di Catania), Valentina Puglisi (Fondazione Verga)

DIREZIONE E REDAZIONE
Fondazione Verga – Via Sant'Agata 2 – 95131 Catania
Tel. - Fax 095 7150623
<http://www.fondazioneverga.it/>
<https://www.fondazioneverga.it/index.php/annali/>
e-mail: redazione.annali@fondazioneverga.it
La rivista si avvale della procedura di valutazione e accettazione degli articoli *double blind peer review*

Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 559 del 13.12.1980

Issn: 2038-2243

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2025 FONDAZIONE VERGA

Finito di stampare nel mese di settembre 2025
da Euno Edizioni – Leonforte (En) per conto della Fondazione Verga
presso Photograph – Palermo
Distribuzione Euno Edizioni - ISBN 978-88-6859-280-6

INDICE

I saggi pubblicati nella prima parte di questo numero degli «Annali» sono il risultato degli interventi proposti in occasione del Convegno “Riletture di critici verghiani (1928 - 1968)”, evento conclusivo delle celebrazioni per il centenario verghiano, tenutosi alla Fondazione Verga l’11 dicembre 2023 e organizzato da Gabriella Alfieri e Andrea Manganaro.

1.

RILETTURE DI CRITICI VERGHIANI (1928 - 1968)

- 11 PASQUALE GUARAGNELLA
Attilio Momigliano, una filosofia dell’umorismo e l’interpretazione del *Mastro-don Gesualdo*
- 27 GIANNI OLIVA
Aurelio Navarria: le carte, i libri e un’intervista ritrovata
- 53 MATTEO PALUMBO
Il Verga di Debenedetti: da una «lettura veristica» verso «orizzonti molto più ampi»
- 69 SIMONE MAGHERINI
Verga nella critica di Bontempelli
- 81 MARIO CIMINI
Verga nella critica “militante” di Mario Pomilio
- 97 ANGELA GIGLIOLA DRAGO
«Un grande poeta di un mondo elementare»: Verga per lo storicismo idealista di Luigi Russo
- 111 GIORGIO FORNI
Il «Verga europeo» di Eurialo De Michelis

- 123 ANTONIO DI SILVESTRO
Dialogo, parlato e racconto: la critica stilistica tra Devoto e Spitzer
- 143 NOVELLA PRIMO
Il «periodo lungo» della critica verghiana di Emerico Giachery
- 157 NINNA MARIA LUCIA MARTINES
Critica letteraria e commento ai testi: la narrativa verghiana nelle edizioni a cura di Luigi Russo e Piero Nardi
- 173 DARIO STAZZONE
Sulla necessità di una nuova critica verghiana. La proposta di Ermanno Scuderi
- 189 MARIA DI GIOVANNA
La prima storia della critica verghiana: la monografia di Giorgio Santangelo
- 211 MARIO TROPEA
Paolo Mario Sipala e *Il romanzo di Ntoni Malavoglia*

2.

ALTRI SAGGI

- 221 OTTAVIA BRANCHINA
«Faceva dei brutti sogni, delle brutte facce pallide e irose». Il sogno nel *Mastro-don Gesualdo*
- 239 DENISE BRUNO
Per un'edizione dei racconti per l'infanzia di Maria Messina
- 259 MARIA COLLEVECCHIO
Giuseppe Pipitone Federico. Tra Verga e Capuana

- 277 CARLOTTA CONTRINI
A carte coperte. Discorso corale e collettivo ne *I Malavoglia*
- 291 GIORGIO LONGO
Verga, d'Annunzio e la Francia

OTTAVIA BRANCHINA
(Università di Catania)

«FACEVA DEI BRUTTI SOGNI, DELLE BRUTTE FACCE PALLIDE
E IROSE». IL SOGNO NEL *MASTRO-DON GESUALDO*

Partendo da alcuni casi di studio tratti da *Primavera* e *Vita dei campi*, due modelli antitetici di traduzione dei processi onirici (condotta a parte *subiecti* e a parte *obiecti*), si intende dimostrare la novità del trattamento del sogno nel *Mastro-don Gesualdo*, indagando la maniera in cui la progressiva messa a punto della tecnica narrativa influisce tanto sulle modalità di ingresso nel testo, quanto sulla funzione attribuita al sogno. Con il suo linguaggio simbolico, il sogno, strumento d'indagine delle intime contraddizioni dell'animo umano, si inserisce a pieno titolo nel sistema allegorico del romanzo.

Cogliendo, inoltre, la possibile influenza esercitata sulla scrittura verghiana dalla lettura di Dostoevskij, si rileva il nesso tra sogno, malattia e morte.

Parole chiave: sogno, Verga, *Mastro-don Gesualdo*, novelle, Dostoevskij

Starting from some case studies taken from Primavera and Vita dei campi, two antithetical models of translation of oneiric processes (conducted a parte subiecti and a parte obiecti), the aim is to demonstrate the novelty of the treatment of the dream in Mastro-don Gesualdo, investigating the way in which the progressive fine-tuning of narrative technique influences both the modalities of entry into the text and the function attributed to the dream. With its symbolic language, the dream, a tool for investigating the intimate contradictions of the human soul, fits right into the novel's allegorical system.

Furthermore, noting the possible influence of his reading of Dostoevskij, the connection between dream, illness and death is emphasised.

Keywords: dream, Verga, *Mastro-don Gesualdo*, novellas, Dostoevskij

1. Prima del «*Mastro-don Gesualdo*»

Nella nota premessa a *La coda del diavolo*, del 1876, il narratore intercettava i confini del racconto nel punto in cui l'assurdo procede assieme alla ragione, «il sogno finisce e comincia la realtà»,

e nella «reciproca azione e reazione» che intercorre tra il «voi della notte» e il «voi desto»¹.

L'innegabile atmosfera tardo-romantica che permea il racconto risente decisamente delle letture scapigliate, soprattutto quella de *I fatali* di Tarchetti, che potrebbe aver «filtrato» fonti europee della letteratura fantastica², come ad esempio Hoffmann³, notoriamente interessato ai fenomeni patologici della psiche, al magnetismo e all'occulto, alle teorie sul sonno e sul sogno. Per questa via il sogno potrebbe essere entrato nella prima produzione novellistica di Verga⁴ portandosi dietro il retaggio di una concezione "romantica", fondata sul principio analogico e sull'idea che la visione onirica nasconda un messaggio proveniente da un mondo 'altro', dalla natura «assolutamente egoistica» e dal «significato» e dall'«importanza personali»⁵. Ma, in effetti, nella *Coda del diavolo* dietro questa concezione del sogno si potrebbe scorgere un atteggiamento scientifico, forse pure influenzato, indirettamente, dalle interpretazioni somaticistiche e razionaliste del tempo, e comunque propenso a sciogliere il mistero con gli strumenti della ragione.

¹ G. VERGA, *La coda del diavolo*, in ID., *Primavera*, a cura di G. Forni - C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. VIII, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2020, pp. 19-40, a p. 19, rr. 1-20.

² C. RICCARDI, *Con il verismo nasce la novella moderna*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. VII (2014), pp. 7-22, a p. 13, che sottolinea pure i punti di tangenza tra la prefazione de *I fatali* e quella de *La coda*, ribaditi, nel contesto della grande letteratura europea, in EAD., *Verga è il verismo*, Novara, Interlinea 2025, pp. 24-26. Cfr., inoltre, Riccardo Castellana sulle influenze europee del genere *champêtre* francese e delle «atmosfera fantastiche e inquietanti» del racconto nordamericano e tedesco sui due principali filoni della narrazione breve in Italia tra anni Quaranta e Settanta del Novecento, quello campagnolo e quello scapigliato (R. CASTELLANA, *Lo spazio dei vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carocci 2022, p. 53).

³ Per l'ipotesi di un "Verga fantastico" e "anti-mimetico" cfr. G. LO CASTRO, *Verismo e fantastico popolare: «Le storie del castello di Trezza»*, in ID., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori 2012, pp. 97-106, e S. PETTINE, *Verga e la tentazione del fantastico. Per una rilettura antimimetica de «Le storie del castello di Trezza»*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. XVII (2024), pp. 191-206.

⁴ Andrebbero ricordate anche *X* e *Certi argomenti*.

⁵ Concezione peraltro assunta più tardi da Freud, come sottolinea James Hillman quando ricorda che, prima dell'*Interpretazione dei sogni*, le principali concezioni riguardo al sogno erano tre: quella romantica, razionalistica e somaticistica (J. HILLMAN, *Il sogno e il mondo infero*, Milano, Adelphi 2003, p. 19). Della prima si

Così, pur dedicando il racconto alle «persone che vanno con le mani dietro la schiena, contando i sassi», a «novellieri», «giuocatori di lotto», «alchimisti» e «spiritisti», forse con ironica e affettuosa allusione agli interessi dell'amico Capuana⁶, lasciando al lettore libertà di trarre conclusioni sul caso che sta per proporre, Verga sa, da «scienziato del cuore», che è possibile «indagare la relazione tra cause ed effetti»⁷. E il sogno è proprio lo strumento di un'indagine volta a svelare il meccanismo delle passioni umane.

Benché il finale sospeso sulla domanda di Lina («– Perché mi avete raccontato quel sogno dunque?»⁸) sembri voler rafforzare l'idea dell'instabilità liminale tra la dimensione del sogno e quella della realtà, e della possibilità che i due piani possano catastroficamente convergere (percezione ricavata, a livello strutturale, dal fatto che il sogno agisca attivamente sull'economia dell'intriccio, introducendo la periipezia), il nesso è chiaro e va dal mondo interiore o "infero" delle passioni a quello "supero"⁹, per tramite del sogno e non a causa del sogno. Il sogno, cioè, funziona da detonatore di una pulsione erotica inconfessata allo stesso sognatore, ma già annunciata dall'innocente fantasia di lasciarsi "rapire" da Lina-'*ntuppatedda* (uno stimolo psichico che agisce da

è detto, dai razionalisti lo psicanalista accolse l'idea del residuo diurno, e dai somaticisti la possibilità che «il sogno riflettesse processi fisiologici» (Ivi, pp. 18-35). E cfr. S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, a cura di R. Colorni, trad. di E. Fachinelli - H. Trettl, Torino, Bollati Boringhieri 1973, pp. 23-106.

⁶ Cfr. M. TROPEA, *Gli spiriti di Capuana: Saggi, Novelle e romanzi sotto influsso, e Punto (spiritico) su Capuana*, in ID., *Nomi, ethos, follia, "discordanze" negli scrittori siciliani tra Ottocento e Novecento. Con uno scritto su Giuseppe Sciuti pittore*, seconda edizione rivista e aggiornata, Caltanissetta, Edizione Lussografica 2014, rispettivamente alle pp. 117-145 e 171-184. «È bene ricordare che le fondamenta religiose della sua [di Capuana] conoscenza poggiavano sempre su basi positiviste e radicali, psichistiche, per così dire, di uno spiritualismo scientifico» (ivi, p. 117), e in merito alla posizione di Verga, Tropea commenta: «Verga si era fermato al di qua, a una negazione (incomprensione) convinta, e anzi derisoria nei confronti degli spiriti e delle posizioni dell'amico» (M. TROPEA, *Pirandello e Capuana: lettere aperte a spiriti e fantasmi*, in ID., *Nomi, ethos, follia, "discordanze"*, cit., pp. 185-201, a p. 199). Su Capuana scrittore e studioso di sogni cfr. T. COLLANI, *Sogno e letteratura. Poetiche dell'onirismo moderno nei testi e nei manifesti del primo Novecento*, Milano, FrancoAngeli 2016, pp. 181-185.

⁷ RICCARDI, *Con il verismo nasce la novella moderna*, cit., p. 12.

⁸ VERGA, *La coda del diavolo*, cit., p. 40, r. 355.

⁹ Recuperando le immagini di HILLMAN, *Il sogno e il mondo infero*, cit.

residuo diurno), trasfigurando Lina in una tentatrice dagli «occhi indiavolati»¹⁰.

Possiedono ben altra funzione i sogni di *Vita dei campi*, dove il narratore delegato intende ripetere il racconto così come l'ha «raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare»¹¹. Entrando nel testo con intento quasi documentaristico, il sogno non può più essere narrato «attraverso la lente dello scrittore»¹², ma deve essere restituito adoperando mezzi espressivi semplici e gli strumenti che ne consentono l'interpretazione devono essere prelevati dal medesimo retroterra culturale dei sognatori, quello del folklore¹³. In *L'amante di Gramigna* il sogno che racconta l'inspiegabile amore di Peppa per Gramigna è rielaborazione del motivo folkloristico e fiabesco dell'innamoramento per via onirica (T.11.3, nel sistema Aarne-Thompson)¹⁴. In *Guerra dei Santi*, il sogno di «una vecchia in odore di santità»¹⁵ su San Rocco è espressione di una religiosità superstiziosa che riconosce al sogno una natura soprannaturale, regno liminale della comunicazione con

¹⁰ VERGA, *La coda del diavolo*, cit., p. 29, r. 179. Per una lettura della novella, cfr. N. PRIMO, *Le maschere nella «Primavera» di Verga novelliere*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. VII (2014), pp. 93-104.

¹¹ G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in ID., *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, reprint ed. 1987 [VI], XIV, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2021, pp. 91-99, a p. 93, rr. 4-8.

¹² VERGA, *L'amante di Gramigna*, cit., p. 93, rr. 4-8.

¹³ Cfr. a questo proposito CASTELLANA, *Lo spazio dei vinti*, cit; ma anche, per gli aspetti linguistici, D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie studi XII, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2011, pp. 50-62. Si ricordi poi che Giuseppe Pitrè aveva dedicato delle pagine al sogno e alle sue interpretazioni, fauste e nefaste, in G. PITRÈ, *Usi e costumi del popolo siciliano raccolti e descritti da G. Pitrè*, Palermo, Libreria L. Pedone Lauriel di Carlo Clausen 1889, 4 voll, IV.

¹⁴ Come ha dimostrato R. CASTELLANA, *Oltre il fait divers: lettura antropologica de «L'amante di Gramigna»*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. XVII (2024), pp. 93-110, alle pp. 105-106 (e cfr. S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press 1966).

¹⁵ G. VERGA, *Guerra di Santi*, in ID., *Vita dei campi*, cit., pp. 101-114, a p. 111, rr. 216-221.

le forze angeliche o demoniache. Profetico è dunque il sogno inviato dal santo all'anziana, depositaria di una saggezza quasi sciamanica, e il narratore, portavoce della comunità, non ha alcun motivo di dubitare: lo dimostra il fatto che il colera si diffonda «nonostante» il sogno, quasi contravvenendo a una legge non scritta¹⁶. Il bisogno della confessione che sembra scaturire dal sogno dell'uva nera di Lola in *Cavalleria rusticana*, immagine onirica che indica maldicenza, come si legge in *Usi e costumi del popolo siciliano* di Giuseppe Pitrè¹⁷, è espressione di una logica che procede per salti e per associazioni di immagini (imitando appunto il linguaggio dell'inconscio), o forse della «paradossale inversione di una sequenza logica causale»¹⁸. Non dovrebbe stupire, considerato il «rapporto di tipo genetico»¹⁹ che lega le due opere, alle quali Verga lavorò negli stessi anni, il fatto che risulti coerente con il repertorio sin qui tratto da *Vita dei campi* un fugace riferimento al sogno nei *Malavoglia*, alla fine del capitolo II, quando si allude alla pratica della smorfia²⁰, una forma di interpretazione dei sogni volta a ricavare valori numerici da giocare al lotto, anch'essa documentata da Pitrè²¹.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ L'uva nera è in verità catalogata tanto tra i sogni di buon augurio quanto di malaugurio, ma in generale indica maldicenza. PITRÈ, *Usi e costumi del popolo siciliano*, cit., pp. 280 e 282.

¹⁸ A. MANGANARO, *Osservare senza giudicare? Condanna e colpa nel mondo di Verga (e nel nostro)*, in *A scuola con Giovanni Verga*, «Annali della Fondazione Verga», n. s. XV (2022), a cura di G. Alfieri - A. Manganaro, pp. 75-89, a p. 82.

¹⁹ A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2011, p. 68. E cfr. C. RICCARDI, *Introduzione*, in VERGA, *Vita dei campi*, cit., pp. XI-LXVIII.

²⁰ «- Sentite, le disse Alfio dopo che ebbe guardate le stelle anche lui; voi che siete Sant'Agata, se vi sognate un terno buono, ditelo a me, che ci giuocherò la camicia, e allora potrò pensarci a prender moglie...» (G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. I, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, p. 42, rr. 415-417).

²¹ PITRÈ, *Usi e costumi del popolo siciliano*, cit., pp. 282-304. Almanacchi e libri di sogni, che raccoglievano questa tipologia di interpretazioni, erano ampiamente diffusi nelle varie regioni italiane nell'Ottocento. Noto era anche il cinquecentesco Almanacco di Rutilio Benincasa. Sull'argomento cfr. P. DE SANCTIS RICCIARDO-NE, *La 'Smorfia' nell'Ottocento italiano: tradizione scritta e tradizione orale*, in «La Ricerca Folklorica», XV (1987), pp. 27-32.

Le raccolte sinora esaminate mostrano due modelli antitetici di traduzione dei processi onirici: un punto di vista orientato sul soggetto, sulle immagini oniriche, e sull'indagine dei nessi esistenti tra mondo "infero" e mondo "supero", e un punto di vista oggettivo, che mira alla registrazione e documentazione del sogno. La progressiva messa a punto di una tecnica narrativa più adatta alla società del *Mastro-don Gesualdo* determina necessariamente anche un ripensamento della funzione onirica, con esiti che sembrano recuperare e a un tempo superare alcune delle istanze osservate in *Primavera* e in *Vita dei campi*. Da un lato, infatti, tanto nella vita notturna quanto in quella diurna, non mancano i riferimenti all'immaginario collettivo di matrice popolare, ora intrecciati ad archetipi di un immaginario (artistico-letterario e non) non condiviso dai personaggi. Dall'altro l'autore sembra voler restituire al sogno l'antica funzione di strumento d'indagine delle profondità dell'animo umano, di messaggero di verità autentiche e inconfessate, rinunciando tuttavia all'ambizione di descrivere una «fisiologia dell'amore»²², interessato piuttosto a svelare le intime contraddizioni di quanti hanno posto al centro della propria esistenza la roba, vero centro nevrale del romanzo.

2. Sogni e visioni nel «*Mastro-don Gesualdo*»

Già i primi lettori del *Mastro*, come Italo Svevo nella recensione per l'«Indipendente» di Trieste, avevano colto la prospettiva non provinciale, ma pienamente europea del romanzo. Camerini, addirittura, nel gennaio 1890 sul «Sole», scriveva che per l'invenzione del protagonista il romanzo di Verga fosse in grado di gareggiare con Shakespeare, Tolstoj e Dostoevskij²³. I due autori russi, assieme a Gogol' e Turgenev, erano presenti nella bibliote-

²² Tema progressivamente soggetto a un «processo di disincanto». RICCARDI, *Introduzione*, in VERGA, *Vita dei campi*, cit., p. XXVIII-XXIX.

²³ C. RICCARDI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1889*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XI, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1993, pp. IX-XXXIII, nota 44 a p. XXIX. Cfr., inoltre, F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria-Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 387-390.

ca personale del siciliano in edizioni degli anni Ottanta e Novanta e in traduzione francese²⁴.

Negli anni Novanta del Novecento, commentando l'incipit del *Mastro-don Gesualdo*, Giancarlo Mazzacurati osservava che sul nuovo impianto narrativo del capitolo, aperto dalla voce del battitore, avevano probabilmente agito «lezioni alte» «sulla forma-romanzo più recente» forse derivanti anche dal «Dostoevskij in francese di cui abbondava» la biblioteca verghiana²⁵. È possibile che proprio la lettura di Dostoevskij, la cui intera produzione letteraria è attraversata da motivi onirici, possa aver influito sulla nuova resa narrativa e sulla nuova funzione che Verga assegna al sogno nel secondo romanzo della serie²⁶. Ma su questo aspetto si tornerà in conclusione.

Si osservi intanto in che modo si realizzi un addensamento del materiale onirico nelle parti seconda e quarta. L'operazione è da imputare a una precisa logica. La seconda parte narra il punto più alto della parabola ascensionale del protagonista; pertanto, a sognare sono principalmente coloro che più subiscono le conseguenze della scalata di Gesualdo (don Ferdinando e Ninì in II, 3 e II, 5).

²⁴ La conoscenza di Tolstoj, in particolare, è testimoniata da una lettera di Verga a Cameroni da Vizzini, 8 aprile 1890, in G. VERGA, *Carteggi con Cameroni, Farina e Martini*, a cura di M.M. Vitale, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Epistolario, III.3, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2023, p. 49. Cfr. le osservazioni a tal proposito di M. GIUFFRIDA, *Nella Biblioteca di Verga: suggestioni e modelli*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. VII (2014), pp. 125-134, a p. 130 e EAD., *La biblioteca di Giovanni Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. XI (2018), pp. 127-146, a p. 131. Sulla biblioteca di Verga, cfr. C. LANZA - S. GIARRATANA - C. REITANO (a cura di), *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, introduzione di S.S. Nigro, Catania 1985 e S. INSERRA, *Le biblioteche di Verga, Capuana e De Roberto*, in G. FORNI (a cura di), *Verga e il Verismo*, Roma, Carocci 2022, pp. 261-277. Più di recente l'importanza della conoscenza di Dostoevskij e di altri autori russi è stata ribadita da RICCARDI, *Verga è il verismo*, cit., pp. 14-21.

²⁵ G. MAZZACURATI, commento a G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1889*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 2019³, p. 189.

²⁶ Ma sull'influenza della letteratura francese, oltre che sulle categorie del realismo, mimetismo e fantastico, cfr. C. TRAMONTANA, *Margini del reale. Fantasticherie, sogni, ossessioni: Balzac/Verga*, in *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo*, Atti del Convegno Internazionale (I Sessione, Catania 5-7 dicembre 2022; II Sessione, Catania 20-22 aprile 2023), a cura di G. Alfieri - G. Longo - A. Manganaro, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2023, 2 voll., I, pp. 231-245.

L'ultima parte rappresenta il punto più basso del suo declino²⁷; di conseguenza i sogni non potranno che raccontare le inquietudini di Gesualdo (IV, 4 e 5). Ai sogni, o alle fantasticherie delle due principali donne del romanzo, Bianca Trao e Isabella Motta-Trao, di ben altra natura, spettano invece la prima e la terza parte.

È una 'visione' quella che l'autore pone a conclusione del terzo capitolo della prima parte, riscrivendo il finale del terzo dell'edizione del 1888 per la «Nuova Antologia», quando Ninì aveva effettivamente dato le spalle a Bianca, accompagnando mamma Margarone, solo per voltarsi un'ultima volta con «uno sguardo che voleva dire: Tu sola! Sempre!»²⁸. Nella riscrittura l'effetto in dissolvenza della "visione" determina una smagliatura dei confini tra la veglia e il sonno, anche per effetto dell'ambiguità del termine adoperato, che potrebbe alludere a una fantasticheria consapevolmente evocata, a un sogno, o, piuttosto, a un'allucinazione ipnagogica²⁹ emersa nel dormiveglia: «La notte scura e desolata nella cameretta misera» si porta via «l'ultima speranza» di Bianca, «come *la visione* di lui che se ne andava insieme a un'altra, senza voltarsi, senza dirle nulla, senza rispondere a lei che lo chiamava dal fondo del cuore, con un gemito, con un lamento d'ammalata, affondando il viso nel guanciaie bagnato di lagrime calde e silenziose»³⁰. E sulla perdita di coscienza si apre la pagina bianca.

Una "fantasticheria" è, invece, il sogno a occhi aperti di Isabella³¹, che, nella vaga notte illuminata dalla luna, rivela non la per-

²⁷ Sull'azione, il principio ordinatore dei fatti dell'intreccio, che determina la divisione in parti cfr. A. MANGANARO, *La ferimità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture vergghiane*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. s. n. 4, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2021, pp. 127-151, alle pp. 140-142.

²⁸ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, X, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1993, p. 46. D'ora in avanti indicato NA(88).

²⁹ Il primo a parlare di illusioni ipnagogiche definendole "fenomeni visivi fantastici" fu Johannes Müller nel 1826. Cfr. FREUD, *Interpretazione dei sogni*, cit., pp. 50-51.

³⁰ Si cita da VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1889*, a cura di C. Riccardi, cit., p. 91. D'ora in avanti indicato MDG(89).

³¹ MDG(89), III, 2, p. 203, rr. 145-147. Pur tenendo a mente le opportune differenze tra i due narratori, vale la pena ricordare che in *Nedda* era il procedimento di «dissolvenza incrociata» che consentiva di passare dal fuoco del caminetto di

dita ma l'accendersi di una speranza romantica. Anche in questo caso il lavoro di riscrittura che coinvolge la coppia Isabella-Corrado è orientato verso la sottrazione e l'interiorizzazione, con la figura di La Gurna che quasi scompare dal romanzo e riemerge come ombra del desiderio di Isabella. Le scene della madre e della figlia sono quindi speculari, ma Isabella è l'unica alla quale è concessa la *rêverie* poetica; altrove il compito di ὄνειδος è quello di rivelare turbamenti, timori e contraddizioni dei sognatori.

È quanto accade, ancora una volta, tra le mura di casa Trao a don Ferdinando, che sogna il cane nero dei Motta quando il fratello è ormai in punto di morte. Di fianco al capezzale del malato, il primogenito sta immobile, «simile a una mummia», talora esprimendosi «con la voce assonnata di uno che parli in sogno»³². La descrizione non solo prepara il lettore all'irruzione dell'onirico, ma restituisce l'immagine di un uomo che vive una condizione esistenziale liminale, sospeso tra la vita e la morte, la salute e la malattia, la realtà e il sogno. Verrebbe da dire, assieme a Kant e Schopenhauer, che il pazzo sia un sognatore da sveglia e il sogno breve follia³³.

Don Ferdinando sognava che il cane nero dei vicini Motta gli si era accovacciato sul petto, e non voleva andarsene, per quanto egli cercasse di svincolarsi e di gridare. La coda del cane, lunga, lunga che non finiva più, gli si era attorcigliata al collo e alle braccia, al pari di un serpente, e lo stringeva, soffocandolo, gli strozzava la voce in gola, quando udì un'altra voce che lo fece balzare dal letto, con una gran palpitazione di cuore³⁴.

Stando alle testimonianze di Pitrè, nella tradizione popolare il nero non è un colore nefasto, al contrario lo è il bianco (tranne

un narratore che dice "io", ritratto in una condizione di graduale assopimento, sul punto di lasciarsi andare a peregrinazioni vagabonde (quasi "fenomeni visivi fantastici") per effetto di «rivelazioni della memoria associativa e involontaria», alla fiamma del focolare alle pendici dell'Etna (G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1983³, pp. 393-401).

³² MDG(89), II, 3, p. 140, rr. 120-124.

³³ Come ricorda FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 101-105, a p. 103.

³⁴ MDG(89), II, 3, p. 140, rr. 136-142.

laddove emergano chiare immagini religiose), né l'incontro con il cane profetizza di per sé sventura, giacché può indicare abbondanza, ma sognare di essere aggrediti o inseguiti da cani o bestie rabbiose significa avere nemici implacabili³⁵. D'altro canto, nel regno sotterraneo dell'inconscio collettivo di matrice junghiana, il nero rimanda al mondo delle ombre, il che lascia pensare che l'Uomo Nero sia Thanatos, e che la sua apparizione vada ricondotta alla psicologia della violazione di Ade³⁶. Come le ombre nere dei sogni, fantasmi che provengono dall'oltretomba, violano l'Io del sognatore, afferrandolo e derubandolo, così il cane nero dei Motta fa con Ferdinando. Parlando di ombre nere, Hillman si riferiva principalmente a quelle delle persone, assegnando alla sfera animale ben altra valenza³⁷, ma va sottolineato che questo cane è anche altro. Il cane-serpente, ben due animali che richiamerebbero la sfera del maschile³⁸, è in primo luogo un animale infero, giacché ricorda facilmente il feroce Cerbero o il segugio psicopompo di Ecate, che nella sua veste più terribile si nutre di anime (ma anche il demone del noto *Incubo* di Füssli). D'altronde, nel romanzo emerge una generale associazione tra il cane e il tema della solitudine, dell'abbandono, della malattia e della morte³⁹. Ma il cane del sogno è anche, più precisamente, Gesualdo Motta, come peraltro svela un dettaglio occultato.

Tra il transito sotto il balcone dei Trao, «simulacri "düreriani" della melanconia»⁴⁰, di Cosimo e Pelagatti e la visita del ragazzo

³⁵ PITRÈ, *Usi e costumi del popolo siciliano*, cit., p. 281.

³⁶ HILLMAN, *Il sogno e il mondo infero*, cit., pp. 180-182. Il «mondo infero» di Hillman è «una copia esatta della coscienza quotidiana», il «nostro mondo, ma in metafora», e va percepito «immaginativamente» (ivi, p. 74). «L'ombra è la materia stessa dell'anima, l'oscurità interiore che da sotto ci attira fuori dalla vita e ci mantiene inesorabilmente in contatto con il mondo infero» (ivi, pp. 74-75).

³⁷ Cfr. ivi, pp. 183-188.

³⁸ Cfr. J. HILLMAN, *Presenze animali*, Milano, Adelphi 2016, p. 75.

³⁹ Cfr. F. DE CRISTOFARO, *Corporale di Gesualdo. Il bestiario selvaggio della malattia*, in «MLN», vol. CXIII (1998), 1, pp. 52-78, a p. 62. Già De Cristoforo, nel saggio, riconduceva l'animale foriero di morte (come anche il gatto, una capra nera in NA[88], i corvi) al mondo infero di Hillman.

⁴⁰ V. MASIELLO, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Catania, Fondazione Verga 1991, 2 voll., I, pp. 81-99, a p. 97.

di don Luca verso l'ora nona, si registra il misterioso "uggiolare" del cane nero dei Motta⁴¹. Il particolare è introdotto facendo ricorso a una sintassi che funziona per "salti discontinui" (o per «accumulazione» di particolari descrittivi⁴²), che lascia percepire a un tempo una continuità narrativa e un salto logico (per effetto di quella "e" congiunzione dal valore temporale), che simula il linguaggio del profondo. Ha senso ipotizzare che l'uggiolare del cane dei Motta, un fatto apparentemente insignificante, perché usuale, sia stato registrato e archiviato da don Ferdinando, sedimentandosi nella sua psiche e riemergendo in forma di simbolo, agendo dunque come un residuo diurno assieme ad altri elementi che il narratore ha pazientemente disseminato nel testo, come il ricorso, ripetuto come un *leitmotiv* per ben tre volte, dell'espressione idiomatica "solo come un cane"⁴³ riferita a don Diego, il quale, già nella parte prima, era apparso a Bianca «nella cameretta sudicia, sdraiato su quel lettuccio che sembrava un canile»⁴⁴.

Nel sogno, dunque, il cane è sia il cane di Gesualdo che Gesualdo stesso⁴⁵, il nemico mortale dei fratelli Trao. È evidente il fenomeno di condensazione su base associativa: se il cane nero è psicopompo di Thanatos, ed è anche Gesualdo Motta, allora Gesualdo è l'Uomo Nero-Thanatos, la fine di ogni cosa. Se poi si pone mente alle metafore zoomorfe che il narratore aveva adoperato per descrivere don Ferdinando in occasione della festa della zia Sganci⁴⁶, il sogno presagisce la vittoria evolucionistica del minaccioso cane-serpente, portatore di varianti genetiche vantag-

⁴¹ «E il cane nero dei Motta uggiolava per la piazza, come un lamento», MDG(89), II, 3, p. 138, rr. 60-61.

⁴² Secondo Masiello, il procedimento individuato da Giacomo Debenedetti produrrebbe una «trasfigurazione e lo slittamento verso esiti simbolici» (MASIELLO, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»*, cit., p. 88).

⁴³ «— Solo come un cane!... me lo lasciano sulle spalle!...», MDG(89), II, 3, p. 139, r. 78 e p. 140, rr. 110-111, p. 143, rr. 256-257.

⁴⁴ Ivi, I, 6 p. 87, rr. 345-346.

⁴⁵ Che il cane nero del sogno e quello che attraversa la piazza siano connessi nelle intenzioni dell'autore lo dimostra, come ha sottolineato De Cristofaro, una significativa variante tra NA e Treves: in NA entrambi i cani appartenevano a Burgio (DE CRISTOFARO, *Corporale di Gesualdo*, cit., p. 64).

⁴⁶ «il codino ricurvo, simile alla coda di un cane sul bavero bisunto che gli arrivava alle orecchie pelose». MDG(89), II, 3, p. 28, rr. 32-33.

giose risultanti dalla fortunata combinazione di tratti ereditari appartenenti a due specie (*monstrum* chimerico come il “mastro-don”), sull’atavica e improduttiva specie dei cani-Trao⁴⁷. Il sogno del «lunatico» Trao è dunque «un’allegoria del suo personale destino e di quello della famiglia, che si estingue cedendo ai Motta l’ultimo sangue (quello di Bianca)»⁴⁸. Questo il contenuto latente e simbolico del sogno, che si inserisce a pieno titolo nel «tessuto allegorico» del romanzo⁴⁹.

Ma Gesualdo è a sua volta un vinto, e così appare nell’ultima parte del romanzo, sconfitto dalla malattia, da quel cancro che assume proprio, ironicamente e tragicamente, la forma di un “cane”, quello idrofobo di San Vito, che gli divora le viscere dall’interno⁵⁰.

3. «I sogni di un malato»: sogno e delirio tra «Delitto e castigo» e «Mastro-don Gesualdo»

Non è da escludere che un primo decisivo punto di riferimento per Verga vada rintracciato nel celebre sogno di don Rodrigo, narrato al principio del capitolo XXXIII dei *Promessi sposi*. Questo caso emblematico di sogno creato dal poeta, da considerare «una

⁴⁷ Cfr. G. RAYA, *Il realismo biologico di Verga*, in «Biologia culturale», XVII (1982), pp. 7-13; G. OLIVA (a cura di), *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, Roma, Bulzoni 1999; sulla reale e diretta conoscenza di Darwin da parte di Verga cfr., inoltre, A. SCUDERI, *Realismo e darwinismo: incroci ed equivoci nelle letterature occidentali ottocentesche*, in *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo*, cit., I, pp. 33-47. Sulla *ferinitas* e terribilità verghiana, cfr. MANGANARO, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare*, cit., pp. 17-34 e 127-152.

⁴⁸ G. MAZZACURATI, commento a VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1889*, cit., p. 237. E cfr. DE CRISTOFORO, *Corporale di Gesualdo*, cit., pp. 63-66.

⁴⁹ Per la questione si rimanda a V. MASIELLO, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, cit., pp. 81-99; R. LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, in *ivi*, pp. 55-80, e *Id.*, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, il Mulino 1989; MANGANARO, *Verga*, cit., pp. 166-173.

⁵⁰ «Ci aveva un cane, lì nella pancia, che gli mangiava il fegato, il cane arrabbiato di San Vito martire, che lo martirizzava anche lui», MDG(89), IV, 4, p. 291, rr. 341-343. La metafora non appartiene al narratore «ma si iscrive, per intero e radicalmente, nell’orizzonte percettivo e persino pragmatico dei personaggi» (DE CRISTOFARO, *Corporale di Gesualdo*, cit., p. 67).

epitome, una fedele rappresentazione microstrutturale dell'intera vicenda del sognatore»⁵¹, istituiva un rapporto diretto tra processi onirici, eventi del recente passato che destano una particolare impressione sul sognatore (il dito sollevato di fra Cristoforo), stimolo corporeo⁵², malattia e morte (con l'esatta individuazione, nel sogno, del punto sofferente per l'insorgenza della piaga e la traduzione dello stimolo corporeo in immagini che motivino il dolore). Ma la progressiva sperimentazione dell'autore sulla materia onirica potrebbe essere stata incentivata dal confronto con la grande letteratura europea, in primo luogo quella russa, così ricca di sogni «funzionali» ed «emblematici»⁵³, e nello specifico dalla lettura del più onirico Fëdor Dostoevskij. I sogni dell'autore russo possiedono numerose funzioni, ma più in generale rientrano in un progetto di restituzione dell'autentica personalità del personaggio e della struttura compositiva del testo, giungendo persino a fornire «l'interpretazione del senso più profondo dell'opera», come accade soprattutto a partire dal 1866 con *Delitto e castigo*⁵⁴, romanzo che Verga non dovrebbe aver letto prima del 1884, anno della prima edizione in francese presente nel Catalogo della Biblioteca Verga.

Secondo Hillman, Freud accolse dai razionalisti una doppia idea. In primo luogo, la possibilità di risalire «di colpo il ponte che dal mondo apparentemente remoto dei sogni conduce alla vita reale del paziente» seguendo la via del residuo diurno (*Tage-sreste*)⁵⁵. Si è osservato in che modo nel romanzo e nelle novelle verghiane dal sogno sia possibile risalire al residuo diurno, cosa che accade anche in Dostoevskij quando, ad esempio, nel primo sogno di Raskol'nikov appare il carro dei contadini che il protagonista aveva scorto durante una passeggiata all'inizio del ro-

⁵¹ Come rileva M. LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi 1985, p. 278. Il sogno di don Ferdinando ha una funzione analoga. Cfr. R. LUPERINI, commento a G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di R. Luperini, Milano, Mondadori 1992, p. 203 e in merito al cane nero immagine di morte cfr. p. 193.

⁵² Cfr. a tal proposito FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 52-58.

⁵³ Cfr. V. STRADA, *Le veglie della ragione. Visioni dello spirito russo*, in V. BRANCA - C. OSSOLA - S. RESNIK, *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni 1984, pp. 457-468, a p. 459.

⁵⁴ G. GIGANTE, *Dostoevskij onirico*, Napoli, La Città del Sole 2001, p. 7.

⁵⁵ HILLMAN, *Il mondo infero*, cit., p. 21.

manzo⁵⁶. In secondo luogo, Freud aveva abbracciato l'idea che il mondo notturno rappresentasse una «psicosi temporanea», in opposizione alla salute mentale del mondo diurno⁵⁷. Ebbene, in *Delitto e Castigo*, Dostoevskij commentava la straordinaria vividezza dei sogni del malato:

I sogni di un malato sono caratterizzati spesso da straordinario rilievo, vividezza ed eccezionale somiglianza con la realtà. L'evento è, a volte, mostruoso, ma l'ambiente e l'intero processo della rappresentazione sono così verosimili e così ricchi di sfumature, di particolari inattesi ma artisticamente appropriati all'insieme, che chi sogna non saprebbe inventarli da sveglio, nemmeno se fosse un artista della grandezza di Puškin o di Turgenev. Questi sogni, poi – sogni morbosi –, rimangono a lungo impressi nella memoria, e producono un'impressione profonda su un organismo già scosso ed eccitato⁵⁸.

La malattia di Raskòl'nikov, prima e dopo aver ucciso la sua vecchia padrona di casa, oltre ad essere fisica è di natura psichica: nello stato febbricitante e delirante in cui versa, il sogno è il segnale di una stortura, di un'intima contraddizione tra il piano delle credenze superomistiche e della morale, e quello della ribellione della coscienza.

Nel romanzo verghiano il sogno è decisamente evocato nei pressi della malattia e della morte (non necessariamente del sognatore). Già il sogno di Bianca si accompagnava a un «lamento d'ammalata» e alla morte delle speranze. In compagnia di un

⁵⁶ Cfr. F.M. DOSTOEVSKIJ, *Delitto e castigo*, introduzione di F. Malcovati, trad. di G. Kraiski, Milano, Garzanti 2012, pp. 44 e 100. E cfr. GIGANTE, *Dostoevskij onirico*, cit., p. 87.

⁵⁷ HILLMAN, *Il mondo infero*, cit., p. 21. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 101-105. Si erano occupati di questa relazione Alfred Maury (*Le Sommeil et les Rêves. Studi psicologici su certi fenomeni*, del 1861), tra i più noti, e in ambito italiano, benché risentisse ancora dell'influsso di categorie romantiche, come dimostra il titolo evocativo *Genio e follia* (del 1864), l'alienista veronese Cesare Lombroso. Maury e Lombroso avrebbero influenzato il lavoro di Sante de Santis con *I sogni e il sonno* (1896), peraltro ricordato da Freud assieme a Maury nell'*Interpretazione*, e *I sogni. Studi psicologici e clinici di un alienista* (del 1899). Cfr. COLLANI, *Sogno e letteratura*, cit., pp. 62-72.

⁵⁸ DOSTOEVSKIJ, *Delitto e castigo*, cit., I, 5, p. 99.

moribondo è don Ferdinando, anch'egli malato, entrambi portatori di una diversità che «non è pazzia nel senso naturalistico dell'espressione, ma stramberia, "esaltazione fissata" (Binswanger), quindi forme di esistenza mancata, non patologie cliniche». Il suo sogno è quello maggiormente caratterizzato da eccezionale vividezza, e non stupisce se i due Trao «funzionano nel romanzo come induttori o condensatori di valenze simboliche»⁵⁹. Lo stato di agitazione di Ninì, determinato dallo stato parossistico della madre, e dal timore di essere estromesso dal testamento, si manifesta durante il sonno:

Poi tutta la notte non chiuse occhio, alzandosi ogni momento per correre ad origliare se sua madre strillava ancora, spaventato all'idea che udissero i vicini e gli venissero in casa colla giustizia e il notaio, maledicendo in cuor suo la prima donna e chi gliela aveva messa fra i piedi, *turbato*, se si appisolava un momento, da tanti *brutti sogni*: mastro-don Gesualdo, il debito, della gente che gli si accalcava addosso e gli empiva la casa, una gran folla⁶⁰.

Il narratore presenta una struttura ad anello, con il sogno di Ninì racchiuso tra la sua anticipazione e la sua concretizzazione. Il timore espresso dal sogno, infatti, è talmente verosimile da trovare riscontro nella realtà, producendo uno slittamento tra il piano della veglia e del sogno simile a quello osservato nella *Coda del diavolo*, ma con risultati evidentemente parodici.

Don Ninì atterrito, ancora gonfio dal sonno, andava strillando per le stanze, dandosi dei pugni sulla testa, correndo al balcone e disperandosi mentre i vicini bussavano e tempestavano che il portone era chiuso a chiave. Da lì a un po', medico, barbiere, parenti, curiosi, la casa si riempì di gente. Proprio il sogno di quella notte⁶¹.

Quello della folla che osserva e accerchia il sognatore, affetto da manie di persecuzione, è un motivo onirico frequente in Dostoevskij, che però spinge la narrazione sino all'acme, con effetti

⁵⁹ MASIELLO, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»*, cit., pp. 95-96.

⁶⁰ MDG(89), II, 5, p. 178, rr. 481-487.

⁶¹ Ivi, p. 179, rr. 499-503.

allucinati, parodici e grotteschi, come accade nel sogno dell'assassinio della vecchia ilare e "sobbalzante" di Raskol'nikov⁶².

Se fino a questo momento l'ombra infera del mastro-don aveva infestato gli incubi altrui, nella parte conclusiva del romanzo è la psiche di Gesualdo a essere tormentata da fantasmi, quelli del passato. In uno stato febbricitante, in sogno scorge gli occhi torbidi e i volti irosi dei parenti:

Allora, nella febbre, gli passavano dinanzi agli occhi torbidi Bianca, Diodata, mastro Nunzio, degli altri ancora, un altro sè stesso che affaticavasi e s'arrabattava al sole e al vento, tutti col viso arcigno, che gli sputavano in faccia: — Bestia! Bestia! Che hai fatto? Ben ti sta!⁶³

«Che hai fatto?»: la domanda si estende ben oltre il momento contingente e si rivolge all'intera esistenza di Gesualdo, fissata nel momento sospeso ed eterno, in una condizione purgatoriale, sotto un sole ardente che richiama quello della gola riarsa del Petrajo. Nel mondo infero Gesualdo è tormentato dalle ombre dei familiari, delle persone sacrificate all'avidità di possesso, che gli rimproverano le scelte compiute, svelandone i costi umani. Il sogno rivela a Gesualdo, che dalla finestra osserva lo sperpero di denaro e la lenta decadenza della propria roba, estensione del proprio corpo⁶⁴, e che tra una colica e l'altra si aggrappa al ricordo di ben altri e più felici sogni⁶⁵, l'ultima contraddizione⁶⁶.

Il narratore adopera persino lo stesso sintagma ("brutti sogni") dell'incubo di Nini, quasi a voler ribadire l'esistenza di una segreta legge del contrappasso («— Bestia! Bestia! Che hai fatto? Ben ti sta!»), o dell'eterno ritorno (il "tale/quale" che accompagna

⁶² Cfr. DOSTOEVSKIJ, *Delitto e Castigo*, cit., III, 6, p. 344. Ma la folla come segno di cattivo auspicio si trova anche in PITRÈ, *Usi e costumi del popolo siciliano*, cit., p. 282.

⁶³ MDG(89), II, 4, p. 289, rr. 282-285.

⁶⁴ All'odore di morte del corpo-«carname» di Gesualdo calano i parenti-«corvi» (MDG[89], II, 4, p. 293, r. 380), e la gente al servizio del Duca e i cavalli "mangiano", "divorano" il denaro-roba di Gesualdo «come la terra inghiotte la semente» (ivi, II, 5, p. 305, rr. 110-116).

⁶⁵ «le belle terre che aveva covato cogli occhi tanto tempo, sera e mattina, e misurato col desiderio, e sognato la notte» (ivi, II, 5, p. 304, rr. 80-87).

⁶⁶ Cfr. MANGANARO, *Verga*, cit., pp. 144-145.

tutto il romanzo), che regola il mondo (già evidente a partire dalla ripetizione a distanza del simbolo onirico del cane, trasformato in metafora):

*Faceva dei brutti sogni, delle brutte facce pallide e irose gli apparivano la notte; delle voci, degli scossoni lo facevano svegliare di soprassalto, in un mare di sudore, col cuore che martellava forte. Tanti pensieri gli venivano adesso, tanti ricordi, tante persone gli sfilavano dinanzi: Bianca, Diodata, degli altri ancora: quelli non l'avrebbero lasciato morire senza aiuto!*⁶⁷

Certo, i sogni di Verga non sono paragonabili a quelli di Dostoevskij per estensione quantitativa e per complessità strutturali. Laddove Dostoevskij compie un'operazione di scavo archeologico nelle profondità della psiche, scandagliando tutte le possibilità narrative offerte dall'inconscio (tra allucinazioni, falsi risvegli, sogni nel sogno), Verga adotta, con l'eccezione del sogno di don Ferdinando, una restituzione "scorciata" dei motivi onirici che si affastellano a rapida velocità, per "accumulazione". Ma nel tessuto realistico dell'opera, la *brevitas* è sinonimo di pregnanza semantica: il sogno si manifesta sì come espressione dei processi psichici scaturiti da uno stato di prostrazione fisica e psichica, come nello scrittore russo, ma è anche incontro epifanico⁶⁸ con

⁶⁷ MDG(89), II, 4, p. 311, rr. 303-305. È il caso di segnalare l'affinità con il sogno di Nanni Volpe, anch'egli vecchio e malato: «- La notte non sognava altro che ladri e ruberie, e si svegliava di soprassalto, col sudore della morte addosso» (G. VERGA, *Nanni Volpe*, in ID., *Vagabondaggio*, a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. II, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2018, pp. 173-183, a p. 179, rr. 136-138. E, a conferma dell'attenzione destinata a dettagli disseminati nel testo, concepiti come addensatori di senso, si pensi al sogno di Vito Sgherra, che conclude le pagine di *Quelli del colera* con l'immagine delle mani nere e insanguinate, immagine, quella del sangue, che percorre l'intera novella con ossessiva insistenza (G. VERGA, *Quelli del colera*, in ID., *Vagabondaggio*, cit., pp. 185-195, a p. 195). Similmente a quanto rilevato per *Vita dei campi* e *I Malavoglia*, è possibile rintracciare in *Vagabondaggio* una sperimentazione nel complesso solidale a quella del *Mastro*, seppur dotata di caratteristiche peculiari derivanti dalla forma breve. D'altra parte, le novelle della raccolta, nella quale convergevano gli scarti del nuovo romanzo, rappresentavano le «ultime prove narrative in vista del *Mastro*», G. FORNI, *Sperimentazioni fra novellistica, teatro e romanzo (1881-1887)*, in ID. (a cura di), *Verga e il Verismo*, cit., pp. 147-167, a p. 165.

⁶⁸ In linea con le apparizioni di I, 4. Cfr. R. LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari-Roma, Laterza 2017, pp. 209-232.

Ὀνειδος, l'Ombra "infera" che conosce e rimuove i veli dell'autoinganno. Non si tratta di un ritorno alla concezione del sogno rilevata nella *Coda del diavolo*: nel *Mastro* il sogno è pienamente integrato nel tessuto allegorico del romanzo, che agisce anche da lontano⁶⁹ per mezzo di una tecnica narrativa che gioca sulla ripetizione, in chiave ora metaforica ora letterale, di immagini e parole, sì da gettare una luce chiaroscurale tanto sui complessi processi psichici del personaggio, quanto sul senso ultimo del romanzo, votato alla definizione di un «tragico moderno senza forma»⁷⁰, costituzionalmente legato alla perdita di senso e alla morte.

La maggiore complessità del «meccanismo delle passioni» che «determina» «il movente dell'attività umana»⁷¹, oltre che la maggiore stratificazione delle classi sociali che lo attraversano, comporta la scrittura di un romanzo «plurale, poliedrico e multiforme», nel quale il narratore, in assenza di corrispondenza tra parole e pensieri, diventa la «chiara coscienza» della «doppia verità dei personaggi»⁷². Pertanto, la tecnica narrativa deve farsi più scaltrita, risarcendo la rinuncia alla narrazione delegata con la "rivendicazione" dei diritti di un narratore che alterna il «giudizio critico diretto» a «momenti di eclissi», passando da una «rappresentazione oggettiva» a una «esprimente il punto di vista dei personaggi»⁷³. Il ricorso al sogno diventa parte integrante del nuovo progetto narrativo, consentendo al narratore di cogliere il non detto, la non corrispondenza tra gesto e parola, le ambiguità, le contraddizioni. Sogno, malattia fisica e psichica appaiono, in questo senso, connessi, dimostrando peraltro una vicinanza alla concezione freudiana del regno notturno quale mondo della psicosi. Nei sogni dei malati, le contraddizioni sono però solamente svelate e non sanate.

⁶⁹ DE CRISTOFARO, *Corporale di Gesualdo*, cit., p. 59.

⁷⁰ CASTELLANA, *Il tragico senza forma. Una lettura del «Mastro-don Gesualdo»*, in ID., *Lo spazio dei vinti*, cit., pp. 197-217.

⁷¹ Cfr. VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 11.

⁷² LO CASTRO, *La verità difficile*, cit., p. 83.

⁷³ LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, cit., pp. 57-58; e cfr. G. PIRODDA, *Le forme narrative del «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il Centenario...*, cit., vol. I, pp. 133-150 e G. ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il Centenario...*, cit., vol. II, pp. 433-516.