

## BOOK REVIEWS / RECENSIONI

**LUIGI GUSSAGO, *Picaresque Fiction Today: The Trickster in Contemporary Anglophone and Italian Literature*. Leiden: Brill/Rodopi, 2016.**

It is unusual for a literary scholar to address the messy, undefinable multiplicity that characterises contemporary life by combining archetypal, social, political, and literary elements. Luigi Gussago's invitation to inhabit the "topsy-turvy perspective of an outcast with a sharp eye" (281) offers a new way of navigating this complexity, as stated in the back cover of his recent *Picaresque Fiction Today: The Trickster in Contemporary Anglophone and Italian Literature*. The author investigates the formation of a 'rogue narrative' for present times from a comparative standpoint, with examples drawn from and Italian literatures over the period from the early 1990s to the 2010s. Beginning with the impact of early picaresque works in sixteenth- and seventeenth-century Spain – starting from Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache* (1599), through the anonymous' *Lazarillo de Tormes* (1554), to Miguel de Cervantes's *Don Quixote* (1615) – Gussago's book is divided into four chapters, each one dissecting a pair of novels through a close reading of their picaresque protagonists.

*Picaresque Fiction Today* illustrates the strategies these literary tricksters adopt when trying to make sense of themselves, of others, and of the reality surrounding them, often through a language that makes extensive use of rhetorical devices. The key point that links together the different writers and works under discussion is found in Gussago's characterisation of the rogue as "the petty criminal, the vagabond *taking up the role of servant of many masters and, by consequence, of none*, the swindler, the unsuccessful social climber, and so forth" (3; my emphasis). Admittedly, the relationship the protagonists of a picaresque novel have with the concept of power and authority, in both a material and metaphorical sense is fascinating. Rogues, Gussago writes, occupy "a twilight zone between social convenience and intolerance of power" (6), in whose interstices lays a space for critique and for refashioned notions of identity, the self, and its relations with others. Their particular positioning – as neither here,

nor there – exemplifies their “distinctive attitude to reality and its aberrations, observed from the outside but often also dissected from the inside” (3).

### **History in-the-Making**

The “Introduction: A Journey Around the Picaresque Novel” offers a point of entry into four distinctive aspects of picaresque fiction: the protagonists’ replacement of reliable, verifiable ‘historical’ accounts with first-person “mock autobiographies” (3); their obsessions with traveling without predefined purpose; their ambiguous relationship with masters, viewed as “figure[s] of authority [...] but also [...] as father or mother figure[s]”; and what appears a resilient sense of the ‘unfinished’, whereby they never learn from their actions and experiences (4). These aspects recur throughout Gussago’s study, especially when relating the rogue figures’ deeds to ‘big themes’ of history, memory, love, and politics.

The juxtaposition of the official lives of historical personages with the potentialities of revised historical accounts “through the eyes of a notorious impostor, leading to unexpected outcomes” (16) is the subject matter of Chapter 1, “History through Roguish Eyes”. As forgers of a different sense of the historical, the literary rogues Baudolino (in Umberto Eco’s *Baudolino*, 2000) and Parrot (in Peter Carey’s *Parrot and Olivier in America*, 2009) break down history with the Capital ‘H’ (and its social, cultural, and political bias) in typical postmodern fashion, to pinpoint the impossibility of closure. In Eco’s novel, Baudolino tells about his step-father Emperor Frederick I Barbarossa and his death, whereas in Carey’s, Parrot recounts his master Olivier de Garmont’s (a stand-in Alexis de Tocqueville) story and their journey to the United States. In both novels, history is never singular: it is “constructed through language” (51) just like any act of narration. The *pícaro* thus calls into question the artificial boundary-making practices reiterated in every act of cataloguing and recording dominant events, experiences, and narrations – itself a radical act against the authority of a ‘master’. Drawing from Mikhail Bakhtin, Roman Jakobson, Jurij Lotman, and Michel Riffaterre, in particular, the latter’s conceptualisation of “dual sign irony”, Gussago discusses a series of figures of speech – including the use of “historical irony”,

deictic markers to refer to time and space, and metonymy – to confirm a trickster’s re-making of the past, their skilled “transforming [of] story into history” (34).

### **On Centres and Margins**

The claim that “[t]he picaresque has carved out a niche at the boundary of official literature” (71) since as early as the Renaissance, which works as metaphor of the ‘centre’, provides a useful point of entry into Gussago’s critique of centre and margins in Chapter 2, “Alienation and Counter-culture”. The author takes Cesare De Marchi’s *Il talento* (1997) and Martin Amis’s *Time’s Arrow or the Nature of Offence* (1991) as examples of contemporary picaresque narratives whose rogue protagonists “simulate the chaos of real life” (67). Specifically, while the counter-cultural performances of the alienated Carlo Marozzi (in De Marchi’s novel) and the Nazi doctor Odilo Unverdorben (in Amis’s own) acknowledge the dominant culture, they uncover its dualistic nature, unmasking the constitutive outside upon which it is structured: “Carlo and ‘Odilo’, much like their picaresque predecessors, do not fit in a ‘normal’ society, but society itself does need them, in order to justify its own presumed normality” (82). They can only exist on the margins of “the ‘official’ culture”, and as “strangers” (68). The sense of alienation felt by these outcast figures is mirrored back onto society and its articulations, from the strategic location of the *pícaro*: that of “external ‘disorganization’”, a term Gussago takes from semiotician Yuri Lotman, who with phenomenologist Bernhard Waldenfels provides the theoretical backing for his analysis in this chapter.

The stranger has many functions: feeling alienated, a stranger is unable to act (De Marchi’s protagonist is so estranged from society that he is unable even to commit suicide); strangers are figures (and bodies) irredeemably out-of-place; as Sarah Ahmed (2010) powerfully reminds us with regard to the racialised body, strangers trouble space. Post-structuralist critic Jacques Derrida is fittingly acknowledged in this discussion of the “asymmetry between self and stranger” (79), for his contribution to understanding the centre in combination with its outside (1966, 292) is still a powerful attempt at the foundations of Western metaphysics. “With a paroxysm of irreverence and outrage”,

Carlo and Odilo question the centre-margin dichotomy finally to reveal the inconsistency of its dualistic nature: “they confirm the existence of the centre, but their radical impact on the self is subtler: the self has gained its identity, but should this identity be univocal? Are the terms of this identity indisputable?” (78). The remaining of the chapter is thus dedicated to a detailed analysis of circumlocution, euphemism, synecdoche, the dualism acting vs. improvising, and rhetorical questions as strategies through which the two contemporary *pícaros* manage to live, through synonyms, with ‘the stranger inside themselves’.

For those readers who are sceptical about Amis’s treatment of the Holocaust through the character of Odilo, Gussago’s references to the works of Primo Levi, on which he has written previously, offer a series of compelling arguments regarding the uses of memory in contemporary fiction.

### **How Queer is the Picaresque?**

Writing about British feminist writer Angela Carter’s novel, *The Passion of New Eve* (1977), Italian critic Paola Bono highlights “excess” as recurring trope in the writer’s works (1991:36). Carter is often cited for the role played by the carnivalesque in her writing, and for (re)shaping the picaresque tradition through a markedly feminist lens. In Chapter 3 of his book, “Women on the Edge: Sexuality and Gender Dissent” Gussago acknowledges Carter’s contribution to contemporary picaresque fiction (in *Wise Children*, 1991), while also offering a rather unconventional counter-narrative of gender, sex, and sexuality that opens with a revisionist account of the classics: Apuleius’ “The Tale of Cupid and Psyche”, contrasted to the ideals of Platonic love.

Carter’s *Wise Children*, which tells the story of twin sisters Dora and Nora Chance is paired with Italian writer and translator Aldo Busi’s *Vendita galline km 2* (1993), focussing on Delfina Unno Pastalunghi’s vicissitudes and contrast with her very rich family. What does the application of notions of gender, sex, and sexuality questioning the fiction of ‘nature’ tell us about the picaresque? This question pervades Gussago’s analysis of a series of interrelated themes, from the parent-child complex, to transvestism and

androgyny, aspects that will particularly appeal to scholars and critics interested in gender and feminist studies. As part of her broader dismantling of gendered norms of conduct, behaviours, and of morality the *pícaro* shows that “the representation of gender very often downplays many certainties about definite categories or groups” (124). A case in point is the treatment of the androgynous as “double gender role within oneself”, as illustrated by the following quotation:

Along with a sense of rebellion against the puritanism of social conventions and a kind of retaliation of the carnivalesque chaos against the external strain imposed by religion and morality, the androgynous within oneself is also a provocative message aimed at Plato’s doctrine of the twin souls. In the cynical picaresque view of a socially manipulated intimacy, the only twin soul is to be found within oneself. (130)

The creative and critical writing available on transvestism and androgynousness is extensive; yet, what is no doubt new about the subject of this chapter is the ‘queer effect’ created by an exploration of the picaresque through a sex/gender lense (Carter) compared with one through the eyes of a gay man writing about a lesbian’s life, as is the case respectively for the writer and protagonist of *Vendita galline km 2*.

In a passage about the threat posed by the lesbian to the heteronormative reproduction imperatives of the social order, Gussago highlights that, (not only) for Delfina’s Family – with capital ‘F’ –, “a lesbian does not deserve any identification of her role in society other than the one expressed by her unproductive gender: [...] sexuality, seen as an exclusively natural propensity, impinges on the socially valued construct of gender dignity” (159). A key theoretical source informing Gussago’s analysis is Erving Goffman, the feast of Stone in his comparative literature approach to gender, sex, and sexuality. “Goffman emphasises the primacy of the social frame in sexual behaviour and gender identity: although the natural objective frame is often uninfluential in gender relationships, it is simply exploited as an excuse to justify an inherent male/female differentiation” (140). I find it interesting that Goffman’s conceptualisations of gender are never

related to the work of queer gender theorists and the notion of gender as performance; however, in the attempt to defy readers' and critics' urge to pinpoint omissions, the book seems rather to achieve its opposite. I have in mind the many ways in which, here and elsewhere in *Picaresque Fiction Today*, the queer is over-present as "verb, suggesting the work of queering, of acting in relation, opposition, or resistance to the norm" (Jakobsen 1998:517) – which creates a variety of productive parallels with the tricksters of contemporary picaresque fiction, still awaiting investigation.

### **"The world wants to be deceived; therefore, let it be deceived" (1)**

The *pícaros'* relationship with politics, national, and world history contained in the first chapter of Gussago's book re-emerges alongside the workings of irony, satire, and parody in the fourth and final Chapter, "Humour and the Muffled Voice of Reason". In addition to exploring the different uses of humour in Stefano Benni's *Saltatempo* (2001) and Roddy Doyle's *A Start Called Henry* (1999), the author's task is to look at "how the Age of Reason has contributed new directions to the comic in contemporary picaresque literature" (195), involving, among others, the criticism of Descartes and Locke and a reflection on the concepts of individualism, common good, and the general will (see the section titled, "The Enlightened Grin":238-264).

Lupetto and Henry are Gussago's chosen examples of outsiders to narratives of the Nation (a particularly debated subject with regard to Doyle's re-construction of Ireland's Republic in *A Start Called Henry*), and as rogues, they also feel "alienated from the great advances of world history" (213). As noted convincingly by the author, a pairing of the Italian and the Irish writer does not rule out the differences between them. Doyle's production spans novels, short stories, children books, plays, and screenplays; his characteristic "sense of place" and "sense of language" (see Fantaccini 2008), rooted in North Dublin has been a primary source informing his *oeuvre* since the internationally acclaimed *The Barrytown Trilogy* (*The Commitments*, 1987; *The Snapper*, 1990; *The Van*, 1991). It could be argued that Benni's alleged "one-sided social optimism" (215) has undermined interest in his work as contemporary writer, from critics and scholars alike. Yet, both writers have contributed to a

more nuanced understanding of ‘Irish-ness’ and ‘Italian-ness’, using the protagonists of their novels to unveil the hidden corners of socio-cultural identities, and the neglected lot of national histories. From this perspective, Gussago’s focus on the contrasting views about the city-country dualism is illuminating: whereas for Benni’s *Saltatempo*, whose gift-watch allows him traveling forward in time across post-war Italy, the city is “the hub of new ideals” opposed to the country as “a passive, reluctant receptacle” (itself a rooted dualism in stereotyped views on Italian culture), for Doyle’s Henry, “the polarities are inverted: the city, with its rebellious spirit, the hassle and wrangle of the crowds, the mephitic, cough-infested air of change, is the place where the anti-treaty opposition still nurses the expectation it can free Ireland from the British intruders” (216). And yet, on a different note, both *Saltatempo* and *A Start Called Henry* show their authors’ concerns with “the place of the tricksters on the political stage, their positions in the debates concerning freedom and self-determination and, in general, their point of view on the progress of modern thought” (193). The discussion of the different varieties of humour that populate these two picaresque narratives – including self-irony and self-satire – reinforces further a running theme in the overall chapter, namely, “the conflict between the personal and the political sphere” (272) materialised in the rogues’ unapologetic styles.

In *Picaresque Fiction Today*, what we are left with as readers is the powerful vindication of ‘downgraded’ subjects of fiction, history, and knowledge. The characters’ positioning as outsiders leads us to interrogate the multi-sided fictions through which we thought we learned to see the world surrounding us. Gussago’s book offers a fresh, innovative perspective on literature’s capacity to blur the boundaries between acquired legacies and explosive counter-knowledge – this time through the cunning performances of rogues that will be a useful tool to both students and scholars in comparative European literature.

## References

- Ahmed, S. 2000 *Strange encounters: Embodied Others in Postcoloniality.* London:

- Routledge.
- Bono, P. 1991 “The Passion for Sexual Difference: On (Re)Reading Angela Carter’s *The Passion of New Eve*”, *Tessera*, [S.l.]: 31-46, available at: <https://tessera.journals.yorku.ca/index.php/tessera/article/view/2493>
- Derrida, J. 1978 (1966) “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”. In: Derrida, J. *Writing and Difference*. Bass, A. (trans.) Chicago: University of Chicago Press:278-294.
- Fantaccini, F. 2008 “Forme e gerghi della metropoli: *The Commitments* di Roddy Doyle”, *Linguae &-Rivista di lingue e culture moderne*, 1:101-117.
- Jakobsen, J.R. 1998 “Queer is? Queer does? Normativity and the Problem of Resistance”, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 4 (4):511–536.

**Samuele Grassi**  
(University of Florence/Monash University Prato Centre)



**ANITA VIRGA, *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*. Firenze: Firenze University Press, 2017.**

“Di libri inutili su Verga continuano a uscirne regolarmente” (Pellini 2012)<sup>1</sup>, scriveva qualche anno fa Pierluigi Pellini, commentando piuttosto causticamente sullo stato presente degli studi verghiani, caratterizzati, secondo il critico, da una produzione vasta ma una qualità e una rilevanza esegetica non sempre adeguate. Il terreno degli studi su Capuana, invece, seppure in ripresa anche a seguito del centenario dalla scomparsa dello scrittore mineolo (2015), non sembra avere mai registrato la prolificità che ha caratterizzato e caratterizza i ‘Verga studies’ – soprattutto in termini di ‘libri’, cioè di monografie – in linea con la tradizione che ha sempre voluto, e forse ancora vuole, l’uno ancillare dell’altro: Capuana minore illustre ma insomma pur sempre minore.

Se non è certo questo il luogo per entrare nel merito del giudizio di valore formulato da Pellini, si può forse prendere spunto dall’aspetto quantitativo del suo commento per avvicinare l’ultima fatica accademica di Anita Virga, dedicata a Verga e Capuana. In questa luce, quel che mi pare proprio non manchi a *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, è ‘l’utilità’ esegetica. Concepito ‘al centro’ (all’università del Connecticut) e portato a termine ‘ai margini’, presso la mandeliana Witwatersrand University nell’iconica Johannesburg – luoghi entrambi gravidi, almeno agli occhi dell’Occidente, del simbolismo di sguardi e tensioni postcoloniali – *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga* propone di rileggere il ‘canone’ verista con gli occhi piacevolmente nuovi, almeno per quel che riguarda l’Ottocento verista italiano, dei *Postcolonial Studies*.

L’innovatività del volume di Virga incomincia dalla distribuzione degli spazi testuali, in uno studio che dedica uguale attenzione a Verga e Capuana narratori, e inverte così la menzionata e pluridecennale tendenza a trattare il lavoro di Capuana, soprattutto quando le due

---

<sup>1</sup> Il commento di Pellini era contenuto in una sua recensione – per la rivista on-line *Between* (II.4) – di un volume verghiano di Alessio Baldini (2012) – che, *ex negativo*, Pellini procedeva poi invece a categorizzare fra i lavori ‘utili’ sull’autore, e di cui illustrava i molti meriti.

corone veriste appaiono assieme, da didascalia alla pratica narrativa verghiana.

Dopo avere delineato, in introduzione, la storia della penetrazione ed espansione del *framework* postcoloniale in ambito italianistico e avere isolato, all'interno di esso, le schneideriane sottocornici del colonialismo interno e dell'auto-orientalizzazione, entro cui lo studio si colloca, *Subalternità siciliana* si concentra, per un centinaio di pagine per autore, sull'analisi dei testi.

Per quel che riguarda Capuana, l'analisi di Virga incomincia da alcune fiabe, passa per la narrativa per ragazzi e culmina con l'analisi delle strategie controdiscorsive ne *Il marchese di Roccaverdina* (1901) e di come esse veicolino la presenza del subalterno. La tesi di Virga è che la doppia e simultanea appartenenza di Capuana al mondo dei colti colonizzatori borghesi del continente e a quello periferico della Sicilia rurale 'colonizzata' con l'Unità – il mineolo Capuana aveva vissuto e studiato a Firenze, Milano e Roma ed era un unitarista convinto, cavouriano prima, crispino poi – renda i suoi testi aperti a spinte e tensioni contrastanti. Vi sono, da un lato, quelle restringenti e normative provenienti dalla cultura egemone, nazionale, borghese e, dall'altro, quelle resistenti – seppur inconsapevolmente – dei subalterni, la cui ineliminabile presenza costantemente disturba e inquieta il potere e il 'centro'.

Nell'analisi del *Marchese*, forse la più coinvolgente nella porzione capuaniana di questo studio, c'è tutta la tradizione storico-filologica pre- e post-madrignanea – da Annamaria Pagliaro (1997) e Paul Barnaby (2000), alla Christina Petraglia de "Il *marchese-contadino*" (2010). Soprattutto, c'è l'analisi sofisticata de – verrebbe da dire con l'Alex Wolock di *The One vs the Many* (2003) – il 'sistema dei personaggi minori' che circondano il decaduto aristocratico e attentano alla solidità del suo potere. Il marchese è egemone, è 'centro' di potere per chi lo circonda ma è anche parte della periferia colonizzata della nuova Italia unificata. Il suo potere si incrina perché disturbato da molteplici forze contrastanti: il progresso dell'agricoltura continentale minaccia il benessere economico degli arretrati possedimenti del nobiluomo; il vecchio frate Don Silvio, che morirà d'inedia, disturba l'intoccabilità del nobile ricordandogli – quando questi uccide per gelosia – come anche egli sia soggetto alla legge di Dio, se non a quella degli uomini, molti dei quali, in Sicilia,

gli sono sottoposti per lignaggio e censo; il contadino Santi Dimaura, il quale si suiciderà per disperazione, disturba la preminenza dell'aristocratico quando rifiuta di cedere il minuscolo appezzamento di terreno che (ir)rompe fastidiosamente (nel)la monotona tranquillità del latifondo Roccaverdina; il *factotum* Rocco Criscione – che il marchese assassinerà a fucilate – ne disturba e mina l'autorità contravvenendo (o provando a contravvenire) al suo ordine di matrimonio bianco con l'ex-amante di lui, la contadina Agrippina Solmo, affidatagli dal marchese stesso per salvare le apparenze.

Ma è solo la presenza della doppia subalternità spivakiana della bella e docile Agrippina che riesce a scalfire definitivamente l'involucro di potere e privilegio del nobile Antonio Scirardi, e a portarlo dalla morbosa gelosia alla delirante pazzia e alla morte. Insomma, detto con Virga:

Nella rappresentazione che Capuana ci offre di questo personaggio si concentra la dualità del mondo subalterno che, sebbene marginalizzato ed escluso dalla narrativa principale, tuttavia esiste e tramite la presenza, tramite quell'*esserci* continuamente negato a livello ufficiale, opera. (98)

L'analisi della sezione verghiana si apre con una lettura postcoloniale di alcune novelle, nella quale la studiosa siculo-piemontese contrappone ad una narrativa capuaniana oltremodo – forse troppo – cauta nel lasciare emergere le tracce controdiscorsive del subalterno, una prosa verghiana più esplicita e spregiudicata. Il criterio usato dalla studiosa per far luce sulla pratica controdiscorsiva verghiana è l'idea dell'indebolimento, operato progressivamente da Verga, della rappresentazione pittoresca del subalterno, che era invece costantemente promossa dagli operatori culturali – si pensi all'*Illustrazione italiana* di Treves – per 'commercializzare il prodotto' di una Sicilia misteriosa ed esotica al pubblico del continente.

La presenza e la voce del subalterno affiorano in Verga – secondo la studiosa – a livello caratterologico, linguistico e stilistico in maniera sempre più prominente. Nella *Nedda*, primo lavoro nel quale, attraverso una protagonista non borghese, Verga introduce i subalterni

siciliani al pubblico continentale colto, la descrizione del contadino siculo rimane tutto sommato esterna e alterizzante; e tuttavia il successo di *Nedda* spinge l'autore avanti nella propria ricerca artistico-letteraria legata alla rappresentazione della Sicilia, verso le otto novelle di *Vita dei campi* (1880). In esse la condizione ibrida verghiana – non subaterna e non completamente integrata nella logica produttiva della nuova borghesia del continente: “doppia esclusione basata su una parziale appartenenza” (116) – emerge con più vigore in quanto l'alterizzazione e pittoresca bozzettizzazione della Sicilia rurale si riducono. La collezione *Vita dei Campi* non canta i piaceri dell'idillio rusticano; è popolata di orfani e vedove sofferenti: non riproduce acriticamente la retorica familista del *nation-building* ma al contrario lascia intravedere – seppur non senza contraddizioni – l'inquietudine e il trauma di un popolo colonizzato, figurativamente orfano, regione/nazione bambina abusata dal genitore-invasore, di cui pure ha in fondo bisogno per ‘crescere civilmente’. Dei valori cardine di tale discorso – famiglia, onore/virtù e patria – la collezione si (ri)appropria in maniera problematica: Turiddu muore per onore, ma non per la patria. Data la coinvolgente natura di questa analisi – che si snoda esaustivamente da *Fantasticheria* a *La lupa* – il lettore si trova a desiderare che un po' più di attenzione fosse stata dedicata agli ultimi tre titoli: *L'Amante di Gramigna*, *Pentolaccia*, *Guerra di santi*, magari discutendo (fosse anche per scartarla come ipotesi) il potenziale di resistenza insito nella parodia che caratterizza questi testi, a cui l'autrice accenna solo cursoriamente.

Come per Capuana, anche il capitolo conclusivo su Verga (“*I Malavoglia*, la traccia del subalterno nel testo”) è il più complesso e probabilmente il più soddisfacente dal punto di vista dell'applicazione metodologica, quello in cui l'originale prospettiva postcoloniale meglio si combina alla tradizione degli studi storico-filologici maggiori. Nell'analizzare *I Malavoglia* (1881) Verga si concentra sull'evoluzione del romanzo dalle prime bozze fino alla versione data alle stampe e su come questa evoluzione dispieghi progressivamente l'incontrollabilità e insopprimibilità delle tracce di resistenza del subalterno nel testo. La tesi virghiana è che anche qui l'autore progressivamente si adopera per rimuovere, intervenendo su lingua e stile, la patina di rasserenante riduzione del subalterno alla dimensione dell'idillio arcaico e quasi-mitico.

Nella versione definitiva della collezione, la “volontà di imitare i modi del parlato” (Virga 2017:142) – l’uso dei proverbi, che Verga impiega, con rarissime eccezioni, non segnalati nè spiegati – disturba l’omogeneità della prosa borghese, impedendo di fatto, al fruitore settentrionale, da un lato la piena identificazione di ciò che legge con ciò che conosce ma anche, dall’altro, la completa comprensione del linguaggio dell’alterità subalterna. Ugualmente, l’indiretto libero e l’uso della punteggiatura contribuiscono, per Virga, a creare una “zona fluida” (156) all’interno del paragrafo, in cui il mondo subalterno non è nitidamente alterizzato dall’uso di marcatori linguistici ma neppure completamente assimilato – in forma distorta, s’intende – nella prassi discorsiva egemone.

Mi pare, per concludere, che *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga* non solo si affianchi a buon diritto alla crescente produzione legata agli studi postcoloniali italiani ma s’imponga – attraverso una bibliografia bilanciata e un’analisi testuale approfondita e puntuale – all’interno di questo panorama in espansione, come uno dei testi a cui fare riferimento per il secondo Ottocento di area verista.

**Brian Zuccala**  
(Monash University)