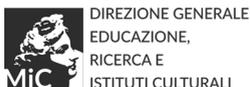


BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 6



DIREZIONE GENERALE
EDUCAZIONE,
RICERCA E
ISTITUTI CULTURALI

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo della Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali del MIC, concesso al COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI DEL CENTENARIO DELLA MORTE DI GIOVANNI VERGA D.M. ISTITUTIVO DEL MINISTRO DELLA CULTURA dell'11 maggio 2022, n. 201

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

Serie Convegni n.s.

diretta da Gabriella Alfieri - Università di Catania

COMITATO SCIENTIFICO

Salvatore Bancheri - Università di Toronto

Riccardo Castellana - Università di Siena

Giorgio Longo - Università di Lille

Olivier Lumbroso - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Andrea Manganaro - Università di Catania

Alain Pagès - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Giuseppe Polimeni - Università di Milano

Carla Riccardi - Università di Pavia

Pietro Trifone - Università di Roma - Tor Vergata

Il presente volume è stato sottoposto a referaggio anonimo

© Fondazione Verga

Proprietà letteraria riservata

© 2023

Euno Edizioni

94013 Leonforte (En) - Via Mercede 25

Tel. e fax 0935 905877

info@eunoedizioni.it

www.eunoedizioni.it

ISBN 978-88-6859-252-3

Finito di stampare nell'ottobre 2023

da Photograph - Palermo

Le «miniature» di Verga: narrativa breve e scena del mondo

Atti del Convegno Internazionale di Studi
per il Centenario della morte di Giovanni Verga
(Messina, 3-4 novembre 2022)

a cura di
Antonino Antonazzo, Giorgio Forni,
Francesco Galatà e Maria Melania Vitale

Fondazione Verga - Euno Edizioni

INDICE

<i>Presentazione</i>	11
----------------------	----

NARRATIVA IN MINIATURA

GIORGIO FORNI	
Verga, la novella, il romanzo	15
GEORGES GÜNTERT	
Momenti autoriflessivi nelle novelle di Giovanni Verga	27
GIUSEPPE LO CASTRO	
Il racconto, i racconti. Intrecci di storie e narrazione popolare	43
MARIA MELANIA VITALE	
«L'intonazione, le proporzioni, la portata giusta»: riflessioni verghiane sulla novella	55
ANTONINO ANTONAZZO	
<i>Un episodio del 31 maggio:</i> bozzetto inedito tra le carte di Verga	71
MARIA DI GIOVANNA	
La riformulazione delle strategie narrative in <i>Un processo</i> . Su alcune varianti	89
DARIA MOTTA	
Il 'racconto foderato' in Verga novelliere da <i>Nedda</i> a <i>I ricordi del capitano D'Arce</i>	103

FABIO RUGGIANO
«Soltanto il punto di partenza e quello d'arrivo»:
tecniche linguistiche della brevità nelle novelle di Verga 123

RAPHAEL MERIDA
Strategie retorico-sintattiche nelle descrizioni
delle novelle verghiane 137

ILARIA MUOIO
Le ultime prove veriste e l'elaborazione del macrotesto.
Verga e Capuana a confronto (1887-89) 151

L'OCCHIO DI VERGA

MAURO GERACI
La novella di Verga quale bozzetto etnografico 167

RICCARDO CASTELLANA
Leggende rusticane: le novelle di Verga
tra demopsicologia e fiaba europea 177

FRANCO MUSARRA
«Lo fissò a lungo senza vederlo». Il gioco degli
sguardi ne *Le storie del castello di Trezza* 195

STEPHANIE CERRUTO
Verga e la narrazione per fotogrammi:
L'agonia di un villaggio e *Lacrymae rerum* 215

LIA FAVA GUZZETTA
L'occhio 'nuovo' del Verga 235

WALTER GEERTS
L'inverno dell'anima. Sulla *Capinera* verghiana 249

DAGMAR REICHARDT	
Verga antesignano: orrore, poesia e tecnica dello straniamento in <i>Tentazione!</i>	261
ULLA MUSARRA-SCHRÖDER	
Costrizioni di spazio e tempo in <i>I Malavoglia</i> di Verga e in <i>La terra trema</i> di Visconti	277
FABIO ROSSI	
<i>L'amante di Gramigna</i> da Verga a Lizzani: da abbozzo senza autore a ri-mediazione d'autore	291
NINO GENOVESE	
Giovanni Verga e il cinema: «San Cinematografo» o «castigo di Dio»?	307
<i>Indice dei nomi</i>	319

DAGMAR REICHARDT

Latvian Academy of Culture, Riga

VERGA ANTESIGNANO: ORRORE, POESIA E
TECNICA DELLO STRANIAMENTO IN *TENTAZIONE!*

1. La transmedialità delle realtà verghiane ‘veriste’

Rappresentare la realtà è ormai, da oltre un secolo e mezzo, una sorta di forza radiante nella tradizione della letteratura, dell’arte e della cultura italiana. Si pensi solo al cinema – arte che anche in Italia si è evoluta dalla fotografia e che fin dai suoi inizi ha contribuito alla scena nazionale, continentale e globale anzitutto con tecniche innovative. Si pensi soltanto all’invenzione del *carrello* che Giovanni Pastrone brevettò e utilizzò per la prima volta sul set del kolossal storico *Cabiria*, da lui prodotto e diretto nel 1914 sulla base del romanzo *Salambo* di Gustave Flaubert (1862), e che da quel momento in poi non mancherà in nessuno studio cinematografico hollywoodiano. Ma anche certe correnti – come il cinema neorealista italiano – o, nel primo ventennio del terzo millennio, l’iperrealismo di pellicole come *Gomorra* (di Matteo Garrone, 2008) o *La grande bellezza* (di Paolo Sorrentino, 2013) hanno avuto e continuano ad avere un forte impatto sulla storia del cinema. Lo dimostra ancora più recentemente l’ascesa del genere del documentario – di cui sono esempi transculturali *Saimir* (2004) di Francesco Munzi o il cortometraggio sui pupi e pupari siciliani di Giovanna Taviani (*Cùntami*, 2021) – che in Italia si è distaccato dal genere drammatico, sebbene anche quest’ultimo si dedichi, tra molti altri approcci tematici, al plurilinguismo e al *Global Migration Film* in ottica italoфона (come *Ali ha gli occhi azzurri* di Claudio Giovannesi, 2012)¹.

Riflettendo sul realismo e sulla storia culturale italiana in questa prospettiva è impossibile non pensare alle ripercussioni che l’opera verghiana ha

¹ Per approfondire l’aspetto didattico di questa corrente cinematografica transculturale cfr. S. BARTOLI KUCHER, *Transkulturelle Literatur- und FilmDidaktik. Narrationen und Filme aus dem mediterranen Begegnungsraum*, Berlin et al., Peter Lang 2021, pp. 214-224.

avuto non solo nell'ambito del film – e qui si ricordi *in primis* il romanzo polifonico *I Malavoglia* (1881), adattato artisticamente allo schermo da Luchino Visconti che gira il suo film in Sicilia e lo intitola metaforicamente *La terra trema* (1948), – ma anche nella sfera della musica: mentre la scrittura verghiana, in effetti, si attenne così strettamente alla massima dantesca del *visibile parlare* da fornire al regista aristocratico milanese scene già semipronte per il cinema, le sue descrizioni degli slanci emotivi e delle passioni umane nella novella *Cavalleria rusticana* (1880) ispirarono, come è noto, Pietro Mascagni a crearne l'omonima versione operistica nel 1890². Lo stile di scrittura 'verista', cioè realistico e allo stesso tempo altamente poetico, del Verga iniziò così, già ai suoi tempi, a costituire un precedente non solo nella letteratura, ma anche nel campo della musica e successivamente in quello del cinema. La capacità di farsi ascoltare attraverso *media* diversi da quello della scrittura ha prodotto un effetto artistico talmente incisivo e potente da dare non solo l'avvio a un nuovo genere musicale – ossia quello dell'opera lirica verista –, ma da permeare indirettamente, lungo una fortuna ormai centenaria, anche così tante altre correnti e opere letterarie, artistiche e cinematografiche sul livello transmediale e transculturale da potere definire senz'altro la scrittura verghiana come «caleidoscopica»³.

Questo potenziale prismatico si riflette direttamente nello stile letterario di Verga e nel suo modo di esprimere e modellare il discorso narrativo, che cerca di aderire sempre strettamente alla realtà – sociale, quotidiana o biografica che sia – ossia di attenersi il più possibile al 'vero', o almeno a ciò che l'autore percepisce come 'verità'. Per mostrare in che modo l'opera verghiana segue la nuova prospettiva del Verismo, di cui Verga è senza dubbio l'interprete più acuto e originale, cercheremo di esemplificare la sua concezione stilistica, filosofica, sociale, critica, strategica e artistica estrapolando passaggi, brani e tecniche narrative dalla struttura testuale della sua novella intitolata *Tentazione!* (1884). Nel corso di quest'analisi linguistica *en miniature* sarà nostra premura dedurre dalle tipiche strategie narrotologiche verghiane la costruzione visuale e il pensiero filosofico verista del Verga, che permangono finora insuperati restando un riferimento fon-

² Cfr. D. REICHARDT, *Contingenza polifonica e 'Transcultural Switching'. Il 'duo' lirico «Cavalleria rusticana» (1890) di Pietro Mascagni e «Pagliacci» (1892) di Ruggero Leoncavallo nella sua ricezione musicale globale dall'Ottocento al Terzo Millennio*, in *Polifonia musicale. Le tante vie delle melodie italiane in un mondo transculturale*, a cura di D. Reichardt, D.E. Cicala, D. Brioschi, M. Martini-Merschmann, con un'introduzione di D. Reichardt e D.E. Cicala, e un'intervista a E. Scollo, Firenze, Franco Cesati 2020, pp. 65-84.

³ D. REICHARDT, L. FAVA GUZZETTA (a cura di), *Verga innovatore. L'opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale | Innovative Verga. The Kaleidoscopic Work of Giovanni Verga in Iconic, Synergetic and Transcultural Terms*, con una prefazione di R. Venturelli, Frankfurt am Main et al., Peter Lang 2016, p. 18 sgg.

damentale dal Neorealismo fino al *nuovo realismo* postmoderno e mostrando consonanze, pur da lontano, con l'estetica iperrealistica contemporanea.

Partendo dalla data di pubblicazione della raccolta *Drammi intimi*, il 1884, e rileggendo *Tentazione!* attraverso la lente della realtà contemporanea si intende sottolineare il potenziale transmediatico, innovativo e pionieristico dell'opera verghiana. È proprio grazie agli originalissimi pregi della sua scrittura, infatti, che a Verga spetta indubbiamente il posto di un 'classico' nell'ambito della *letteratura mondo* (ovvero *world literature*⁴), sullo stesso piano di scrittori illustri come Gustave Flaubert, Charles Dickens o Lev Tolstoj⁵. A ogni modo l'obiettivo principale rimane quello di dimostrare in quale maniera Verga utilizzi la tecnica dello straniamento per preparare la composizione testuale in modo da creare un'opera aperta alla transmedialità e al gioco polifonico con una pluralità di significati.

2. «Tentazione!»: orrore e poesia in chiave verista

Per mettere alla prova l'esemplarità delle tecniche creative di Verga che giustificano la tesi di uno *scrittore-mondo*, appunto, pari ad alcuni autori ancora più noti all'estero nel contesto della letteratura dedicata alla rappresentazione del 'reale' – da Henrik Ibsen a Émile Zola, da Aleksandr Puškin a Ernest Hemingway – scegliamo un breve racconto verghiano 'in miniatura' che è forse meno conosciuto ma tanto più significativo per la tematica che vi viene trattata e per la strategia narratologica esperita da Verga. Parliamo di *Tentazione!*⁶, un breve testo di sole quattro pagine scritte da Verga nel 1883 e pubblicato un anno dopo in *Drammi intimi*. La storia raccontata tratta una questione umana – purtroppo – di grande attualità europea e universale, che fra le righe pone al lettore una serie di domande. Come nasce la violenza? Come possiamo controllare gli impulsi aggressivi? Quali dimensioni as-

⁴ Cfr. A. GNISCI - F. SINOPOLI - N. MOLL, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, Bruno Mondadori 2010. Al di fuori dell'italianistica sono stati cruciali, negli anni precedenti, i lavori di P. CASANOVA (*La république mondiale des lettres*, Paris, Editions du Seuil 1999), F. MORETTI (*Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», 1/2000, pp. 54-68), D. DAMROSCH (*What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press 2003) e E. APTER (*The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press 2006).

⁵ Cfr. D. REICHARDT, *Un Flaubert, Dickens o Tolstoj italiano? Il potenziale transculturale e transmediale dell'opera di Giovanni Verga*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento. Rivista internazionale di italianistica», XVII (2022), pp. 51-60.

⁶ G. VERGA, *Verga: tutti i romanzi, le novelle e il teatro*, a cura di S. Campailla, Roma, Newton Compton 2011, pp. 638-641. D'ora in avanti citeremo da questa edizione indicando il numero di pagina direttamente nel testo, tra parentesi tonde.

sumono le crudeltà umane e come possiamo comprenderle, tollerarle, gestirle e integrarle in un sistema globale di valori?

In questo testo narrativo, che si colloca in uno spazio ibrido tra racconto breve e novella, Verga si rivela un autore trasgressivo non solo in quanto combina gli effetti sinergici dei *media*, mescolandoli e accavallandoli. Parte, cioè, dalla letteratura come scrittura creativa e dal *visibile parlare* in senso fotografico per sfiorare parametri stilistici presi dal dramma teatrale, dall'opera lirica, dall'innovazione filosofica, dalla critica sociale o ancora dal giornalismo. Ma a questa sua scrittura *crossover*, come diremmo oggi da una prospettiva transculturale, Verga aggiunge anche un argomento tabuizzato, represso dalla storia, un tema ingrato e complesso che il *lettore modello* – descritto da Umberto Eco nel suo *Lector in fabula* (1979) – considera probabilmente riprovevole in termini morali: ovvero il comportamento violento, sfenato, brutale, macabro e bestiale di tre operai milanesi, Ambrogio, Carlo e il Pigna, i quali dopo una festa estiva in campagna – a Vaprio, che è un villaggio vicino alle rive del fiume Adda – aggrediscono una giovane contadina che incontrano per caso su un sentiero solitario mentre stanno tornando a casa. La trama viene al sodo: gli uomini stuprano, uccidono e seppelliscono la donna indifesa, 'tentati' dai loro istinti sessuali, dalla pressione psicologica della complicità maschile, prima di essere processati e condannati al carcere – e qui già si chiude il racconto.

Verga è evidentemente attratto dalla provocazione di allontanarsi tematicamente da ogni norma civile e sociale per esplorarne i margini e toccare gli abissi sia della psiche che della condizione umana, ma è anche particolarmente affascinato dalla sfida letteraria di come si possa rappresentare sulla carta, nell'artificio di una forma sintetica e incisiva, l'uso della violenza brutta contro una persona indifesa, e di come si possa rappresentare l'animalesco nell'uomo e l'irruzione improvvisa del rimosso. Come ha notato Remo Ceserani in maniera particolarmente vivida e convincente⁷, Verga adopera in questa *short story* due tecniche stilistico-linguistiche impiegate anche in altre sue opere. 1) Anzitutto, l'uso grammaticalmente variabile dei pronomi personali gli serve a definire il deragliamento del comportamento dei personaggi, il loro disorientamento e la degenerazione delle loro relazioni di potere sia in senso fisico che di genere: tre uomini sopraffanno una donna. 2) Parallelamente, il discorso indiretto libero (*free indirect speech* ovvero *erlebte Rede*) domina la scena sul piano stilistico scivolando anch'esso continuamente in altre direzioni. Così, dalla terza persona dell'incipit («Ecco come fu. [...] Erano in tre», p. 638), ovvero da una prospettiva oggettiva come la

⁷ CESERANI, *Temptation!*, in *Verga innovatore...*, pp. 311-317.

si potrebbe trovare in un articolo di giornale, il narratore passa improvvisamente a un commento impersonale soggettivo («Vero com'è vero Iddio», *ibid.*), offuscando completamente il mittente di questa evocazione col fine di far sorgere nel lettore il dubbio di chi stia parlando, distaccandolo fin da principio dalle informazioni che seguono. Altre volte compare invece la voce di un soggetto collettivo – che rappresenta la voce del popolo e che il lettore ben conosce da *I Malavoglia* dove diventa portavoce degli abitanti di Acì Trezza –, quando per esempio i tre amici vanno a piedi per la strada «cantando, allegri della scampagnata» (*ibid.*), ed è una voce dall'esterno che commenta in modo neutro la scena usando il tono di un narratore popolare che racconta i fatti già conclusi in un'ottica dall'alto, a volo d'uccello: «Come accade, parlavano di donne, e dell'innamorata, ciascuno la sua» (*ibid.*).

La prospettiva narrativa continua a oscillare tra una voce narrante singola e un soggetto collettivo che commenta dall'*off*, quando uno dei tre giovani decide di chiedere la strada – «Ora ci facciamo insegnar la strada» (*ibid.*) – e, prima di rivolgersi alla futura vittima del femminicidio con l'appellativo di «sposa», l'autore fa seguire il secco, conciso e sconclusionato commento «Altro!» (*ibid.*), come una sorta di *flashback*, ossia intrecciando improvvisamente nel discorso un'obiezione pronunciata dal punto di vista di un narratore onnisciente, il quale già sa come andrà a finire la vicenda. Queste continue deviazioni sia sul piano dei pronomi personali sia su quello della voce narrante creano un effetto estetico ibrido, irritante e allo stesso tempo – soprattutto in alternanza con le parti dialogiche – avvolgente, dinamico, emozionante. Nella seconda parte del racconto questo misto di scherzi, paure e rabbia si condensa volgendo il gioco del realismo in dramma, facendo di un iniziale *flirt* un crimine e trasformando lo scherzo in tragedia. Il vero soggetto letterario è – in questo *Tentazione!* ricorda la novella *Cavalleria rusticana* (1880) – l'indomabile, irascibile impulso umano che qui sul piano sessuale fa sì che i tre operai milanesi, spinti da un cieco istinto di branco, «al contatto di quelle carni calde [...] fossero invasati a un tratto da una pazzia furiosa, ubriachi di donna» (p. 640).

In verità, però, c'è qualcuno che controlla la scena in maniera magistrale: non sono certo i personaggi, né le diverse voci narranti, ma è l'autore stesso, che scrive come scrive per 'tentare', ossia sedurre o, meglio, per condurre il lettore a riflettere sulle domande implicitamente poste dal racconto. L'uso variabile dei pronomi si impone ancora nell'epilogo della storia, quando in carcere i tre assassini riflettono su «com'era stato il guaio», cercando di capire – come Verga scrive con intenzionale leggerezza usando in chiusura il pronome impersonale generalizzante 'si' – «come *si* può arrivare ad avere il sangue nelle mani cominciando dallo scherzo» (p. 641, il corsivo è nostro). Questa frase riassume *in nuce* l'obiettivo centrale che si pone il racconto: co-

me avviene la pura malvagità, la catastrofe umana, il degrado morale totale, la tragedia dei bruti, dei fuorilegge. Giocando narratologicamente sul piano del tempo, Verga aggiunge alle tecniche di scrittura (pronomi personali e punto di vista del narratore) anche il continuo cambiamento tra anticipazioni (come, all'inizio: «Fu quella la rovina!», p. 638) e *flashback* (come quando il narratore commenta, già all'inizio, lo straniante stupore di Ambrogio: «dopo, al cellulare, quando ripensava al come era successo quel precipizio, gli pareva d'impazzire», *ibid.*).

L'artificio letterario che Verga qui in effetti impiega è quello dello straniamento *ante litteram*, esplicitamente conosciuto nella teoria della letteratura solo con la poetica del teatro epico di Bertolt Brecht (1898-1956), che renderà popolare tale nozione a partire dagli anni Venti. Lo scopo di questa tecnica, come sappiamo, consiste nell'effetto di sconvolgimento della percezione abituale della realtà, al fine di rivelarne aspetti nuovi o inconsueti stimolando una presa di posizione critica e cosciente da parte del lettore o dello spettatore. Il mezzo chiave per creare lo straniamento sul piano narratologico, che ebbe un'enorme influenza durante tutto il Novecento in ogni ambito artistico – dalla letteratura all'arte figurativa e dal teatro al cinema e oltre –, è il distanziamento dall'illusione fittizia e il confronto diretto del pubblico con la realtà materiale (anche politica e culturale, secondo la visione marxista di Brecht). Il quotidiano, l'abituale e il familiare – detto in altre parole – devono essere riconosciuti nello straniato ovvero nell'alienato se si vuole creare appunto quel *Verfremdungseffekt* di cui parlava Brecht per dirigere l'attenzione del pubblico verso l'essenziale.

In *Tentazione!*, tra le tecniche usate, ci sono non solo i salti temporali, la concisione e l'economia linguistica, l'impiego di tecniche offerte da nuovi *media* o l'uso del dialogo e delle cadenze dialettali di cui, anche qui, Verga fa ampiamente uso (imitando il dialetto milanese che conosceva tanto bene quanto quello siciliano⁸). Ma Verga è anche interessato all'esame delle emozioni osservate dal di fuori, o al confronto con problemi contemporanei e sociopolitici, la cui rappresentazione letteraria può motivare il pubblico a intervenire nella politica e nella società che lo circondano. Per Brecht, invece, straniare significava anche storicizzare, descrivere eventi e figure in modo effimero, fugace, sperando in tal modo di rendere più visibili le contraddizioni in cui viviamo per promuovere, di conseguenza, cambiamenti politici e culturali nel presente. Un altro effetto dello straniamento che funziona sia in Verga sia nel teatro di Brecht è l'impiego di figure che hanno un carattere allegorico, esemplare e paradigmatico, trasformando i personaggi in un 'nessuno' ovvero in un 'chiunque'.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 315.

Anche questo meccanismo di distacco evita nel racconto verghiano un diretto coinvolgimento emotivo nel narrato, riportando piuttosto il lettore su sé stesso. Lo dimostra la vittima della ‘tentazione’ bestiale raccontata da Verga, una vittima che rimane anonima. Questa «ragazza onesta» (p. 639) – che viene sostituita durante tutto il racconto con il pronome personale nella terza persona singolare («lei») – non ha nome. Come l’Innominato dei *Promessi sposi*, che simboleggia il potere, l’autorità e il sovrano per eccellenza, con tutti gli aspetti positivi e negativi, anche questa «contadina» (p. 639) rappresenta tutte le donne e la classe agricola, rimanendo doppiamente sfruttata e sottomessa. È infatti una di «quelle donne senza nome», di cui parla Dacia Maraini denunciando giustamente la «povertà linguistica» dei *media* ancora nel 2022, reclamando maggiore visibilità per questo scandalo mondiale – quasi, così pare, insormontabile – che continua a essere il femminicidio e mettendosi dalla parte di queste «persone che vivono dolorosamente la propria vita»⁹: come fanno, del resto, anche tutti i ‘vinti’ verghiani, potremmo aggiungere.

Oltre alla violenza, scrive ancora Maraini, c’è anche il razzismo che rende una donna stuprata doppiamente subalterna, fatto denunciato già dalla filosofa indo-statunitense Gayatri C. Spivak nel suo famoso saggio *Can the Subaltern Speak?* del 1988 ponendosi nel titolo la domanda (retorica) se i soggetti subalterni possano ‘parlare’¹⁰. Mentre Spivak si rivolge esplicitamente alle donne, potremmo dire che Verga anticipa la critica sociale e accademica sui criteri di razza, classe e genere (*race, class and gender*) ideando con questa vittima di uno stupro collettivo e di un seguente femminicidio nell’Ottocento una ‘vinta’ per eccellenza, la quale personifica tutte le sofferenze, violenze e ingiustizie storiche dell’intera umanità che dominano ancora oggi, a prescindere da tutti i confini culturali, temporali e locali, in tutte le società¹¹.

In questo senso potremmo dire che Verga, trattando la tematica del *gender* da un punto di vista critico socioculturale, abbia comunque scritto uno dei rari brani dedicati a una *Herstory* (invece della *HISTORY*) dell’Ottocento in ottica maschile¹². Al di là del concetto fondamentale del ciclo dei *Vinti*, se-

⁹ D. MARAINI, *Oltre la violenza il razzismo su vittime senza nome. Le donne uccise a Roma*, in «Corriere della sera», 22 novembre 2022.

¹⁰ G.C. SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?* [1988], in *The Postcolonial Studies Reader*, a cura di B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, London-New York, Routledge 1995, pp. 24-28.

¹¹ Per meglio approfondire la relazione tra femminismo e transculturalità cfr. D. REICHARDT, *Scego – Lahiri – Maraini. Cinquanta sfumature di interstizi transculturali nella narrativa femminista italoфона contemporanea riletta a triangolo*, in *Transculturalità e plurilinguismi nella letteratura italiana degli anni Duemila*, a cura di A. Benucci, S. Contarini, G. Pias, Firenze, Franco Cesati 2022, pp. 57-76.

¹² Cfr. D. REICHARDT, “*Herstory*” und weibliches Transformationspotenzial “zwischen” Moderne und

condo il quale non solo la donna stuprata e assassinata nel racconto *Tentazione!*, ma anche i tre operai stupratori appartengono al mondo degli sconfitti, Verga qui analizza la questione in una luce multiprospettica mettendo in primo piano la ‘tentazione di usare violenza’ per risolvere un conflitto, e non quindi la violenza di per sé, che essa sia di origine interiore o sociale. Sul piano metatestuale o, se si vuole, filosofico, Verga rilegge in *Tentazione!*, tra le righe, l’intero antropocene in termini di violenza esercitata dalla specie umana interpretandola come una lunga storia di guerra e pace: la pace, senza il suo contrario – ossia la guerra e la violenza – pare non possa esistere. Questa almeno la riflessione che riecheggia nel finale pensoso di *Tentazione!*, nel quale i tre incarcerati per il reato capitale commesso collettivamente si chiedono come il «sangue» sia colato nelle loro «mani» quando inizialmente con la povera ragazza uccisa volevano solo «scherzare».

Sempre alla ricerca del ‘vero’ e della ‘verità’, il verista Verga interroga quindi l’effetto psichico che questo dramma ha sui suoi protagonisti. La sua curiosità si esprime in un interesse quasi pirandelliano – teatrale in un certo senso, data la trama sconvolgente – che lo spinge verso la scoperta di una verità dilemmatica simile all’opposizione pirandelliana tra vita e forma. La visione verghiana ha un sapore agrodolce: più la vita si rivela traumatica e orrenda, più poetica, artistica e incantevole pare che si faccia la forma letteraria. La raffinatezza dell’arte è la risposta di Verga – uomo elegante, ospite di salotti letterari e di nobili natali – alla crudezza, primitività e semplicità della natura e delle barbarie. Verga trasmette questo messaggio al lettore in maniera essenziale, usando poco testo e intensificando piuttosto la brevità e la velocità del racconto. Egli descrive la vittima femminile prevalentemente attraverso il suo stato fisico, dipingendo il trauma mortale sul piano empirico – prima «la ragazza fuoribonda mordeva, graffiava, sparava calci», e infine «rimaneva immobile stesa supina sul ciglione del sentiero, col viso in su e gli occhi spalancati e bianchi» (p. 640) – mentre il sottotesto di *Tentazione!* segue il filo rosso del trauma vissuto parallelamente dai suoi aggressori. I tre stupratori e assassini, come se avessero agito contro la loro volontà e coscienza, sono ritratti anche loro come ‘vittime’ – vittime, cioè, della violenza esercitata su di loro da oscure pulsioni sessuali. Solo ora, quasi alla fine del racconto, i tre avvertono un qualche senso di colpa, realizzando il fatto che a violentare la donna sono stati «Tutti e tre, veh! Siamo stati tutti e tre!... O sangue della Madonna!...», come balbetta Carlo. E la voce narrante, approfondendo questo stato d’animo d’eccezione, permeato di paura, riprende

Postmoderne. Auf der transkulturellen Suche nach Dacia Marainis matriarchaler Familiengeschichte, in D. RIZZELLO, *Reisen, Erzählungen und Erinnerungen von fünf Maraini-Frauen. Eine transgenerationale Familientopografie*, Berlin et al., Peter Lang 2022, pp. 7-12.

tranquillamente il discorso indiretto libero: «Era venuto buio. Quanto tempo era trascorso?» (*ibid.*).

L'impresa davvero straordinaria – e innovativa – di Verga consiste pertanto nell'idea, implicita nel testo, di raccontare un trauma psicologico condiviso dai tre protagonisti maschili, ovvero quell'esperienza irreparabile che si manifesta in «quella cosa nera» (*ibid.*) per terra, la quale nel buio serale indica il cadavere della contadina da loro violentata e uccisa. Il trauma che si delinea fra le righe è da localizzare su un duplice piano culturale, sospeso tra un trauma personale (di Ambrogio, Carlo e il Pigna) e un trauma collettivo (della storia patriarcale che nell'inconscio sa di sbagliare), i cui effetti aprono una ferita profonda e oscura nella vita individuale e collettiva. Come diceva Jacques Derrida, la letteratura (qui la scrittura verghiana) è il sapere inconsapevole della storia (qui il patriarcato): il discorso di Verga pare descrivere minuziosamente quel che accade, ma omette il reato vero e proprio, ossia lo stupro collettivo tanto violento da togliere la vita alla vittima che – strangolata dopo l'abuso sessuale – «diventava livida, con la lingua tutta fuori nera, enorme, una lingua che non poteva capire più nella sua bocca; e a quella vista persero la testa tutti e tre dalla paura» (*ibid.*).

Qui Verga non descrive più soltanto uno – storico – paradigma di discriminazione e violenza *tout court*¹³, secondo il quale le donne soccombono semplicemente alla logica del più forte, ma la «paura» dei tre, mentre l'assalto, la depravazione, l'atrocità e la violenza mortale esercitata sul corpo della donna non sono più descrivibili. Il trauma inafferrabile, inconcepibile e quasi rimosso può prendere forma testuale soltanto nell'invocazione che segue a quella «pazzia furiosa, ubriachi di donna... Dio ce ne scampi e liberi!» (*ibid.*), che precede il crimine e che si ammutolisce nel balbettio di Carlo quando si vede davanti le spoglie della ragazza: «Siamo stati tutti e tre!... O sangue della Madonna!...» (*ibid.*). Sono i puntini di omissione, come suggeriva già Ceserani¹⁴, a fare comprendere al lettore che l'autore eviterà di descrivere l'atto di per sé segnalando solo una pausa o una riflessione implicita tramite i tre puntini, sebbene non sia ben chiaro chi commenta, chi riflette e chi implora («ubriachi di donna...» prima dello stupro, e dopo: «O sangue della Madonna!...»). A questo punto risulta palese non solo l'azione sul linguaggio esercitata dall'autore, ma anche l'effetto straniante da lui ottenuto tramite scarti dalla presumibile norma che mettono in questione i meccani-

¹³ In quanto al paradigma della discriminazione femminile cfr. S. CAMIOTTI, *All'incrocio dei sentieri: per una lettura complessa della subalterità in alcuni romanzi contemporanei*, in *Paradigmi di violenza e transculturalità: il caso italiano (1990-2015)*, Atti del convegno (Villa Vigoni, 8-10 ottobre 2014), a cura di D. Reichardt, R. von Kulesa, N. Moll, F. Sinopoli, Berlin *et al.*, Peter Lang 2017, pp. 217-231.

¹⁴ CESERANI, *Temptation!*, in *Verga innovatore...*, p. 313.

smi della lingua stessa. Infatti, come osserva Romano Luperini, sono principalmente due i procedimenti della scrittura verghiana che sono alla base del fenomeno dello straniamento: 1) la divergenza di punto di vista tra il narratore e l'autore stesso, e 2) la ricodificazione del normale come alieno ovvero 'strano' e viceversa¹⁵. Questa tecnica del rendere 'strana' la norma e lo 'strano' normale (ovvero normativo) si rispecchia nei lessemi scelti dal Verga: egli parla espressamente di «pazzia», anzi, di «una pazzia furiosa» (p. 640). Prima è solo Ambrogio, a cui nella prima prolessi «pareva di impazzire» (p. 638), poi nella frase finale, ripetendo la locuzione alla lettera, a tutti e tre «pareva di impazzire» (p. 641).

A questo punto possiamo concludere non solo che, insieme all'impersonalità e alla regressione del narratore al livello dei personaggi, lo straniamento è uno dei tratti peculiari dello stile di Verga anche in *Tentazione!*, ma che l'effetto di realismo di questa novella va ben oltre, toccando lontani e nascosti strati storici che lasciano trasparire il 'vero' reale, ovvero la 'reale' verità. Se Verga vela il trauma indicibile che i tre amici milanesi – Ambrogio, il più timido che racconta della sua amata «Filippina, quando si trovavano ogni sera dietro il muro della fabbrica» (p. 638), Carlo «che era stato soldato» (*ibid.*) e il Pigna, il «sellaio» (*ibid.*) – provocano e che, allo stesso tempo, subiscono, allora il profondo dolore emozionale che si nasconde dietro alla trama stessa si amplifica grazie alla triplicazione del vissuto (i delinquenti sono in tre e hanno un volto). Ciò non toglie che, nel rappresentare ambienti e modi di essere particolari, il discorso verghiano – visto dalla prospettiva postmoderna – possa anche riflettere stereotipi misogini (e già subito nell'incipit il narratore osserva, per esempio, che i tre uomini «volevano godersi la festa in santa pace», e cioè «senza condursi dietro uno straccio di donna!», p. 638).

Ma ciò che impressiona indagando sul verismo e sulle abilità 'veriste' di Verga in *Tentazione!*, è che questo stesso discorso su un metalivello interpretativo anticipa la critica femminista non solo di scrittrici come Dacia Maraini, vera instancabile 'leonessa' in questo suo impegno di denuncia, ma anche di critiche letterarie accademiche come Spivak, un secolo dopo la pubblicazione dei *Drammi intimi*. Infatti, Spivak ancora nel 1988 chiuderà il suo saggio sulla doppia subalternità delle donne emarginate per motivi aggiuntivi – ossia di razza e/o di classe, oltre ad essere 'solo' donne – proprio con tre puntini di omissione assai significativi e assai 'stranianti', per far comprendere al lettore quanto sia drammatica in realtà la situazione della donna colonizzata, ex-colonizzata o povera, cioè rimasta senza sufficienti mezzi economici come accade ancora oggi: «If in the context of colonial produc-

¹⁵ R. LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019.

tion, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow...»¹⁶.

3. Verga vate

Se quindi i tre punti di omissione, che Verga aveva usato per definire l'atto traumatico e violento che costerà la vita alla giovane innominata in *Tentazione!* e la prigionie ai tre assassini della donna, si ripetono ancora in un testo così centrale per la critica al postcolonialismo e alla subalternità femminile come quello di Spivak, possiamo allora dedurre che le categorizzazioni proposte dagli studi femminili (*Women Studies*) ovvero di genere (*Gender Studies*) – come del resto anche per le altre due classificazioni, di razza e di classe – non abbiano ancora trovato una soluzione soddisfacente. Nel caso di *Tentazione!* Verga mette in discussione sia il tema dell'autorepressione degli istinti in una società agli albori dell'industrializzazione, sia gli effetti della relazione tra potere e sesso, facendo entrare nel discorso implicito anche l'aspetto sociopolitico, ovvero le riflessioni critiche sulla «nostra civiltà [...] fondata sulla repressione degli istinti», come ricorderà il filosofo e sociologo tedesco Herbert Marcuse quasi un secolo dopo Verga¹⁷.

In questa luce l'antifrasì – ecco un altro stilema tipico della scrittura vergiana¹⁸ – prende tutt'altra forma. Di fronte agli approcci dei tre uomini la donna dice 'no' ed essi invece prendono il suo 'no' per un 'sì', per cui la fatalità segue il suo corso:

Ella si schermiva, col gomito alto. – [...] Allora ella gli si piantò in faccia, minacciandolo di sbattergli il paniero sul muso. [...]
Infine la ragazza [...] si mise a picchiare sul sodo [...]. Poi si diede a correre [...].
Ah! Lo vuoi per forza! Lo vuoi per forza! – gridava il Pigna ansante, correndole dietro. [...]
La ragazza furibonda mordeva, graffiava, sparava calci. (pp. 639-640)

Ancora nel terzo millennio pare che in questa citazione riecheggino le

¹⁶ SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?...*, p. 28 («Se, nel contesto della produzione coloniale, il subalterno non ha storia e non può parlare, il subalterno in quanto donna è ancora più in ombra...»; la traduzione dall'inglese in italiano è nostra).

¹⁷ H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi 1964, p. 117.

¹⁸ Ringrazio Giuseppe Barbaro per avermi suggerito questo aspetto linguistico-stilistico nel contesto del presente lavoro.

condizioni generali di questo tipo di conflitto tra i generi e delle questioni relative all'oppressione di identità sessuali subalterne. Per delinearne il quadro potremmo pensare allo scandalo per molestie sessuali di cui fu accusato il produttore cinematografico Harvey Weinstein, condannato per stupro e violenza sessuale a 23 anni di prigione nel 2020 in seguito alla protesta contro la pervasività della violenza sessuale sulle donne denunciata dal Movimento Me Too (*#metoo*). E qui si potrebbe allargare la lista non solo elencando la terza e – ormai – quarta ondata del femminismo (*Third-wave feminism* e *Fourth-wave feminism*) delle generazioni Y (*Millennials*), Z (*Zoomers*) e Alpha (o Alfa), ma anche segnalando l'ambito tematico del Movimento LGBTQ+ che continua a interrogarsi sulle problematiche della discriminazione, dell'emarginazione e della subalternità connesse alle deviazioni dalla norma di genere e dagli stereotipi sessuali imposti dalla società.

Sebbene Verga di femminismo, sessismo e parità di genere ancora non potesse saperne molto, possiamo ricavare dal sottotesto di *Tentazione!* molte possibili considerazioni connesse alle questioni che riguardano il rinnovamento dell'etica individuale, della nozione di diversità e della comunicazione critica e sovversiva. Tutto ciò sapendo che il potere basta a sé stesso, essendo autoreferenziale, e che, se si dedica a mantenere forme di comunicazione con i cittadini e gli elettori, lo fa per ragioni utilitaristiche. Gli interessi materialistici, poi, per Verga si manifestano nella «roba», concetto con cui anticipa già tutta l'idea del capitalismo, da cui risulterà poi la 'dittatura' del consumismo, il mercato mondiale e, infine, la globalizzazione postmoderna e neoliberale, correnti che domineranno l'intero secolo a venire. Tutto ciò si riflette evidentemente nella letteratura e, in maniera assai concreta, anche nello stile di Verga stesso che non si stanca a ridefinire il lavoro letterario sia sul piano artistico sia a livello filosofico, ben consapevole delle gerarchie sociopolitiche e delle dimensioni culturali che inevitabilmente ne derivano. Sottolineando sottilmente proprio le relazioni di potere che determinano la scena dello stupro e del femminicidio e che tuttavia, come suggerisce il sottotesto di *Tentazione!*, potrebbero essere – o forse, anzi, andrebbero proprio – modificate Verga intendeva liberare i 'vinti' dalla loro condizione servile prestando loro la sua voce. Ancora oggi questa parabola della violenza può trasmettere alle lettrici appartenenti a questo nostro «mondo occidentale [...] nuovi modelli socio-antropologici femminili e [...] nuove forme dell'istituto familiare»¹⁹, tracciando *ex negativo* i meccanismi storici del patriarcato.

¹⁹ M.G. RICCOBONO, *Verga moderno*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, a cura di C. Gurreri, A.M. Jacopino, A. Quondam, Roma, Sapienza Università di Roma 2009, disponibile all'indirizzo web: <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Riccobono%20Maria%20Gabriella.pdf>.

Sia la relazione donna-uomo-società, sia la chiave di lettura connessa alle conseguenze della civilizzazione degli impulsi umani costituiscono certamente ampi campi di ricerca ancora da approfondire in futuri studi sulla scrittura e filosofia verghiana. Rileggendo *Tentazione!* possiamo però già intuire quanto sia ‘moderna’²⁰ l’opera verghiana e quanto siano efficaci le varie tecniche adoperate sempre nella loro funzionalità di avvicinare il lettore il più possibile a una rappresentazione di ciò che l’autore – e anche noi lettori di oggi – percepiamo come ‘realtà’ o ‘verità’. L’eccellenza creativa e la maestria narrativa di Verga si manifestano ancora nello ‘scavare’ nel pozzo delle storie in miniatura – ambientate in una casa, in un villaggio o, come in *Tentazione!*, negli scorci di una solitaria campagna lombarda – per raccontare al lettore una vicenda universalmente valida ed espressiva. In tal modo l’autore crea anche con questo suo *dramma intimo* – dedicato alla trasgressione sia fisica sia emotiva di tre individui che in sostanza rappresenterebbero il genere maschile qui fortemente in contrasto con quello femminile – una di quelle ‘miniature’ di Verga, che sono al centro del presente volume, nel segno dei due parametri complementari su cui andiamo riflettendo, ossia ‘narrativa breve’ e ‘scena del mondo’.

La scrittura *glocale* di Verga, che è insieme locale e universale, comprende il testo e il metatesto, la micro e la macro-storia, associando ai paesi periferici della Sicilia, o alle vie e ai sobborghi di Milano, tutto il resto del mondo. Così facendo, l’autore dei *Malavoglia* anticipa quel certo modo meridionale di pensare le realtà al plurale e di vivere la dimensione transculturale che Leonardo Sciascia definirà solo un centinaio di anni dopo nel titolo della sua famosa intervista *La Sicilia come metafora* (1980)²¹ condotta da Marcelle Padovani, intendendo con ‘metafora’, evidentemente, una ‘metafora del mondo’. Ma Verga è antesignano anche e soprattutto per il modo in cui si esprime. Ancora Pier Paolo Pasolini si impegnerà a trasporre al suo ‘cinema di poesia’ il discorso indiretto libero – figura semantica caratteristica anche in *Tentazione!* – definendo questa tecnica in ambito cinematografico come una ‘soggettiva libera indiretta’. Usando sia la cinepresa che la regia come strumenti e interazioni quasi impercettibili, in fondo Pasolini si rifà allo stesso Verga e al suo stile impersonale, ‘oggettivo’, nascosto e aderente alle cose, riprendendo da quel modello letterario il primato dell’imparzialità e della neutralità morale.

Questo principio è reso possibile non solo dal riserbo sia della voce narrante nel testo, sia dell’autore stesso dietro le quinte del racconto, ambedue

²⁰ Cfr. R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005.

²¹ L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, intervista di M. Padovani, Milano, Arnoldo Mondadori 1979.

veri e propri registi del racconto verghiano. Questa tecnica di tacere e di nascondere il ‘vero’ punto di vista del narratore e dell’autore viene praticata in funzione esemplare sia in *Tentazione!* sia nell’intera opera verghiana, mentre le oscillazioni di prospettiva, l’ibridazione di voci e punti di vista, l’ambivalenza nel racconto qui esaminato servono ad afferrare il fenomeno della violenza umana, che in questa sua ambiguità si distingue dagli atti aggressivi che possiamo osservare nel mondo degli animali e della natura, la quale non conosce alcun giudizio, alcuna morale. Da ‘naturalista’, quindi, Verga non esprime mai un’opinione etica esplicita, ma si cela e persino si cancella dalla superficie, lasciando parlare i fatti, senza classificarli – così almeno pare – e non lasciando mai trasparire nessuna motivazione voyeuristica e nessun interesse allo scandalo, ma mostrando, al contrario, una vera e propria forma di permanente empatia sottintesa. Dalla varietà delle diverse opzioni nel prendere posizione risulta, come abbiamo visto, anche l’adattabilità del discorso narrativo verista ai vari *media*.

Come se l’effetto collaterale di un’affinità multimediale nascesse quasi casualmente nella sedimentazione di *Tentazione!*, la flessibilità del concetto verghiano prende quindi forma di un *cross-over* mediatico (*crossmediality*), ovvero di un misto delle tecniche di alienazione iconica adottate anche dalla fotografia e dal cinema – i due grandi nuovi mezzi di comunicazione emergenti nel tardo Ottocento – o ancora dal giornalismo, dall’opera lirica o dal teatro realista. Questa mescolanza di supporti mediatici si riversa e viene sistematicamente intrecciata, implementata e impressa nella scrittura dall’autore in modo da rendere plastica la scena cruciale del crimine traumatico raffigurata in *Tentazione!* davanti all’occhio interiore del lettore. Attraverso questo canale diretto, Verga colpisce le nostre emozioni accendendo la nostra immaginazione e inducendo ancora oggi la nostra ragione a ripensare i valori morali utili all’educazione non violenta, che emergerà programmaticamente nelle società occidentali solo negli anni Sessanta sotto l’etichetta di educazione antiautoritaria.

Da antesignano della cinematografia, lo stile complesso di Verga, raffinato ed efficace nel rappresentare le sue trame come se stesso vivendo e toccando noi stessi con i nostri occhi e le nostre mani i fatti del racconto, riecheggia non soltanto nella calligrafia estetica di certe esperienze di film italiani – e qui in aggiunta agli esempi già riportati all’inizio del presente saggio abbiamo anche citato il cinema di Pasolini²² –, ma pare riproporsi anche in altre cinematografie. Pensiamo per esempio alla trasposizione filmica del ca-

²² Si pensi specie al film *Uccellacci e uccellini* (1966) di Pasolini, che è definito ancora da caratteristiche neorealiste ma affronta anche domande marxiste connesse alla questione della povertà e dei conflitti di classe.

polavoro realistico russo *Guerra e pace* (1868-69) di Lev Tolstoj, che nel 1956 è stato girato con la partecipazione di Mario Soldati in veste di regista (a fianco di King Vidor) e con una *troupe* in gran parte italiana (tra cui l'attore Vittorio Gassman), supportata da produttori italiani (Dino De Laurentiis e Carlo Ponti); oppure, in era postmoderna, valga da esempio il dramma *Il ventre dell'architetto* (*The Belly of an Architect*, 1987) che – scritto e diretto dal noto artista britannico Peter Greenaway – stilisticamente si posiziona tra il grottesco, il bizzarro e l'intellettuale. Anche questa interpretazione di una realtà rappresentata nel modo più 'veritiero' possibile, ambientata a Roma, si tramuta in un prisma multicolore diventando un crocevia di dettagli architettonici, di numeri, giochi di parole e sistemi estetici collegati alla storia della civiltà e ai miti umani.

Lo stile di quest'ultima pellicola, che sul DVD riporta l'ambivalente e polisemica citazione «L'arte è il cibo della follia» («Art is the food of madness»), si nutre sia della composizione scenica, sia dell'illuminazione contrastiva che mette in risalto i costumi e la nudità, i mobili e i personaggi, il piacere sessuale e la morte. In quest'opera fluiscono insieme diversi tratti della scrittura 'filmica' verghiana 'tradotta' nel XX secolo, scrittura, tra l'altro, che dal verismo passa attraverso le correnti del neorealismo e del surrealismo per poi sfociare in questo misto greenawayiano iperrealistico, postmoderno, che solo nel Duemila si rovescerà parzialmente in un ritorno al film documentario. Attraverso questi meandri rizomatici, il verismo verghiano risuona così ancora nel *Nuovo realismo* postmoderno²³. Il suo modernismo transculturale e il suo carattere di antesignano si riconoscono infatti nella propensione a riconoscere il familiare nello straniato, l'identità nell'alterità, e nel rendere visibile le contraddizioni del reale. Dando avvio a una percezione orientata verso un senso critico più acuto e più sensibile che attraverso una presa di coscienza ci motiva a riflettere e agire partecipando alle condizioni in un mondo reale, *Tentazione!* ci viene presentato non da un Verga esclusivamente 'pessimista', ma da uno scrittore ingegnoso che trova conforto in un sincretismo meridionale aperto alla libera riflessione sui fatti, non univoco e per questo tanto più istruttivo.

²³ M. FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma - Bari, Laterza 2012 (lo studio è stato tradotto successivamente in inglese da Sarah De Sanctis sotto il titolo *Manifesto of New Realism*, Albany, SUNY Press 2014). L'attualità del dibattito sul *Nuovo realismo* (*New Realism*) è documentata in *Verga innovatore...*, p. 30 sgg.