



Per una grammatica della coralità narrativa

Towards a grammar of choral storytelling

Gloria Scarfone

Università di Pisa, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Che cos'è la coralità narrativa? Come può il genere narrativo integrare in sé qualcosa che per statuto non sembra appartenergli, e cioè un coro, 'un insieme di voci che cantano contemporaneamente'? Il saggio cerca di rispondere a queste domande a partire dal problema narratologico della voce, formulando una grammatica che si muove tra due 'poli': il coro monodico e il coro polifonico. Alla prima categoria appartengono testi come *I Malavoglia* di Verga, mentre alla seconda testi come *The Waves* di Woolf, due esempi che offrono due modelli agli antipodi di ciò che comunemente chiamiamo 'romanzo corale': da una parte un'unica voce che si fa espressione di un punto di vista collettivo, dall'altra più voci che finiscono per confondersi in una. Da una parte la folla anonima, dall'altra le voci che diventano indistinte. Da una parte il parlato della comunità fabulante, dall'altra la musica lirica dei soliloqui. | What is choral storytelling? How can the narrative genre integrate within itself something that by statute does not seem to belong to it, namely a chorus, 'a set of voices singing simultaneously'? The essay attempts to answer these questions starting from the narratological problem of voice and formulating a grammar that moves between two 'poles': the monodic chorus and the polyphonic chorus. Texts such as Verga's *I Malavoglia* belong to the former category, while texts such as Woolf's *The Waves* belong to the latter, two examples that offer two models at the antipodes of what we commonly call the 'choral novel': on the one hand a single voice, which becomes the expression of a collective point of view, and on the other several voices, which end up blending into one. On the one hand the anonymous crowd, on the other the voices that become indistinct. On one side the speech of the fabulant community, on the other the lyrical music of soliloquies.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

romanzo corale, coralità narrativa, voce, discorso indiretto libero, monologo | choral novel, choral storytelling, voice, free indirect speech, monologue

1 Coro, voci, fonie

Che cos'è la 'coralità narrativa'? Cosa comunemente intendiamo quando ci serviamo di questa espressione? Come può il genere narrativo, da un punto di vista tecnico, integrare in sé qualcosa che per statuto non sembra appartenergli, e cioè un coro? Il coro è infatti tradizionalmente un elemento proprio del genere drammatico. Genere narrativo e genere drammatico hanno chiaramente elementi in comune – su tutti, il dialogo –,

ma il coro, nella sua accezione propria di ‘insieme di voci che cantano contemporaneamente’, non è fra queste. Questa definizione minima di coro ci introduce subito al problema tecnico attraverso cui vorrei affrontare qui la questione della coralità narrativa: *la voce*, intesa genettianamente come ciò che risponde alla domanda “*chi parla nel testo?*”. Quando in *Figure III* (1972) Genette si accinge a discutere il problema della “prospettiva”, parte dalla constatazione che molto spesso nell’affrontare la questione si è fatta confusione tra due problemi distinti:

Quella che chiamiamo per ora, metaforicamente, prospettiva narrativa [...] risulta essere, fra tutti i problemi concernenti la tecnica narrativa, quello studiato con maggiore frequenza fin dalla fine del XIX secolo [...]. Tuttavia, la maggior parte dei lavori teorici su questo argomento (che sono, essenzialmente delle classificazioni) soffrono, a mio parere, di una fastidiosa confusione fra quanto chiamo qui *modo* e *voce*, cioè fra la domanda *qual è il personaggio il cui punto di vista orienta la prospettiva narrativa?*, e la domanda, completamente diversa: *chi è il narratore?* – o, per parlare più sinteticamente, fra la domanda *chi vede?* E la domanda *chi parla?* (Genette, ed. 2006: 233)

Genette distingue modo e voce: il primo risponde alla domanda “*qual è il personaggio il cui punto di vista orienta la prospettiva narrativa?*”, e cioè “*chi vede?*”; mentre il secondo risponde alla domanda “*chi è il narratore?*”, e cioè “*chi parla?*”. La prima domanda porterà Genette ad affrontare i problemi della distanza (la scelta del modo diegetico o di quello mimetico), della prospettiva (da “dove” si osserva) e della focalizzazione (in che modo si osserva). La seconda lo conduce al problema dell’istanza narrativa e del suo rapporto con il tempo della narrazione (ulteriore, anteriore, simultanea, intercalata) e con i diversi livelli della narrazione (essere dentro o fuori la diegesi, esserne o meno il protagonista). Ovviamente si tratta di una distinzione che potremmo definire ‘di comodo’, dal momento che nei fatti – cioè di fronte alla messa in forma di un racconto che non può essere ridotto alla scomposizione anatomica cui le necessità della teoria genettiana cerca di ricondurlo – le due questioni sono difficilmente scindibili, perché entrambe hanno a che fare con il problema del rapporto tra narratore e personaggio. Ma, per quanto ci riguarda, la distinzione torna utile anzitutto perché i casi con cui avremo a che fare sono casi limite, casi in cui il racconto tende a travalicare i confini che convenzionalmente gli sono propri; e in secondo luogo perché ci permette di circoscrivere il nostro problema, legandolo a un elemento

tecnico che in modo molto evidente si collega alla questione del coro, che per statuto è una questione musicale.

Il concetto di voce mi spinge a metterne in gioco un altro che quasi automaticamente tendiamo ad associare all'idea di coralità narrativa: la *polifonia* bachtiniana, dove, come nella voce di Genette, sembra essere inscritta l'idea di suono, di 'fonia'. Facendo una prima ricerca online usando l'espressione chiave "choral novel", il primo – e direi quasi unico – risultato che si trova è la pagina di una recente call for papers (settembre 2022) per un convegno intitolato *Choral novel. 'Multiple voices fiction'*, in cui viene data questa definizione di romanzo corale:

Not really belonging to the definition of a "literary genre", the taxonomy of the choral novel refers above all to a certain narrative construction that *multiplies the characters* in such a way that the reader is confronted with a *proliferation of points of view*. Indeed, if it can make the diegetic follow-up more difficult because of the dispersion, the *accumulation of focalizations* provides the narrative with a *diversity of characters, portraits and voices* that enriches it and complexifies the portrayal and reading of reality. [...] It is reminiscent of the novel *polyphony* that Mikhail Bakhtin defines in *Esthétique et théorie du roman* as "the plurality of independent and distinct voices and consciences in a work" (<https://ilcml.com/en/choral-novel-multiple-voices-fiction/>, corsivi miei [11 marzo 2024]).

In tutta la proposta scientifica su cui si innerva questa ricerca monografica Bachtin è l'unico riferimento bibliografico menzionato, e inizialmente ne sono rimasta sorpresa dato che si trattava di un convegno interamente dedicato al tema. Eppure, continuando le ricerche mi sono effettivamente resa conto di quanto quella di romanzo corale fosse una categoria poco discussa dalla critica, una categoria che sentiamo applicare in modo quasi automatico e intuitivo, ma di cui difficilmente sapremo dare una definizione precisa e stabilire i confini. E, in effetti, la definizione che abbiamo appena visto sceglie programmaticamente di non stabilire confini ma di inglobare nella definizione di romanzo corale quante più cose possibili (cosa pienamente legittima dato il contesto): la "moltiplicazione dei personaggi", "la proliferazione dei punti di vista", "l'accumulazione delle focalizzazioni", "la diversità dei personaggi, dei ritratti e delle voci". Si tratta di elementi che in effetti il concetto di polifonia bachtiniana ingloba, un concetto su cui però è bene fare chiarezza, visto che spesso delle categorie di Bachtin la narratologia ha fatto un uso se non improprio di certo parziale, riducendo a tecniche narrative quelle che nel suo pensiero sono questioni

legate tanto all'ideologia quanto a una precisa filosofia dell'alterità. Il concetto di polifonia è sviluppato da Bachtin a partire dai suoi studi su Dostoevskij (*Problemi dell'opera di Dostoevskij*, 1929):

La pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome costituisce effettivamente la caratteristica fondamentale dei romanzi di Dostoevskij (Bachtin, ed. 2002: 12).

“L'autentica polifonia” implica la piena indipendenza, separazione e autonomia delle voci, comporta una dialettica tra alterità in cui coscienze poste sullo stesso piano si fanno portavoce di diversi punti di vista sul mondo. Per di più, perché ci sia polifonia non serve nemmeno che ci siano più personaggi: basta la scissione di una singola coscienza, come avviene al protagonista di *Memorie dal sottosuolo*. Una delle domande cui vorrei cercare di rispondere è se davvero il romanzo corale possa essere considerato polifonico – e se, più in generale, la coralità narrativa rappresenti una forma di polifonia in senso bachtiniano.

A partire da queste premesse dobbiamo interrogarci su cosa comunemente intendiamo con 'romanzo corale'. La mia impressione è che l'espressione evochi cose molto diverse tra loro: un italianista pensa immediatamente ai *Malavoglia* di Verga, mentre un anglista alle *Onde* di Woolf. Si tratta di testi emblematici eppure diversissimi tra loro, che proprio per la loro esemplarità prenderò come i *due poli* esemplari di questa grammatica della coralità narrativa che proverò a comporre. Per farlo prenderò in esame testi disparati da diverse letterature, senza pretese di esaustività – la mappa è aperta e la mostro preliminarmente, comprensiva di una terminologia e di alcuni esempi che verranno chiariti nel corso del saggio:

[o Romanzo polistorico (*multiplot novel*): Eliot (*Middlemarch*), Dos Passos (*Manhattan Transfer*), de Céspedes (*Nessuno torna indietro*)]

- 1 Romanzo corale: Verga (*I Malavoglia*)
- 2 *Skaz*: Gogol' (*Il naso*, *Le anime morte*), Cialente (*Natalia*)
- 3 Sequenza di interviste/ suite di monologhi autonomi: Lagioia (*La città dei vivi*), Bolaño (*I detective selvaggi*)/ Faulkner (*As I Lay Dying*)
- 4 Suite di soliloqui: Woolf (*The Waves*)

Anzitutto vorrei escludere dalla mia argomentazione il romanzo polistorico, cioè quel tipo di narrazione in cui si intrecciano più storie diverse che, in linea di principio, stanno sullo stesso piano e occupano

nell'economia del testo un pari spazio. Lo escludo perché, come ho detto, vorrei indagare la coralità in relazione alla questione della voce, mentre il romanzo polistorico pone un problema legato alla trama: come si intrecciano le vicende di diversi personaggi? Rientrano in questa categoria testi come *Middlemarch* (1871) di George Eliot e *Manhattan Transfer* (1925) di John Dos Passos. Un esempio italiano meno noto è *Nessuno torna indietro* (1938) di Alba de Céspedes, un romanzo in cui si intersecano le vicende di otto ragazze che gravitano intorno a un unico epicentro spaziale – il Collegio Grimaldi di Roma. Le protagoniste sono molto diverse tra loro – per carattere, provenienza geografica, estrazione sociale – e le loro storie hanno lo stesso peso nell'economia dell'intreccio. Chiaramente, se escludiamo il caso del *Bildungsroman*, la gran parte dei romanzi è composta dall'intreccio di diverse storie, ma perché si possa parlare di coralità in questi termini è necessario che non ci sia una vicenda predominante, un protagonista. Per Antonio Bibbò, che studia la coralità in rapporto alla trama¹, “il romanzo corale è un romanzo senza protagonista” (2009: 7). Tutti i personaggi devono stare sullo stesso piano, per questo vanno esclusi da questa idea di coralità i romanzi in cui sono sì presenti diversi personaggi, ma tra questi si instaura una più o meno esplicita gerarchia, come avviene per esempio nel romanzo familiare (cfr. Polacco 2005; Scarfone 2020; Abignente 2021), dove si intrecciano diverse storie che però non necessariamente stanno sullo stesso piano.

2 Primo polo: l'*erlebte Rede* del popolo o il coro monodico

Esclusi dalla nostra riflessione questo tipo di romanzi che pongono problemi sul piano dell'intreccio narrativo, passiamo ora al primo vero esempio di coralità che ci interessa: *I Malavoglia* di Verga, un testo che nel comune sentire di tutti rappresenta un romanzo corale. Ma in cosa consiste qui la coralità? La coralità di Verga è il più raffinato corrispettivo stilistico di quella che comunemente chiamiamo 'impersonalità verghiana' (infatti, non la troviamo solo nei *Malavoglia* (1881), ma in molte altre novelle della fase verista). L'autore rifiuta ogni privilegio conoscitivo per cedere la parola a un narratore collettivo che si fa portavoce di un preciso linguaggio, di un preciso sapere e di una precisa visione del mondo: quella del popolo di Acì Trezza (di qui in avanti sottolineature e corsivi sono miei).

Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, *tutti buona e brava gente di mare*, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, *come dev'essere*. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, *ma questo non voleva dir nulla*, poiché *da che il mondo era mondo*, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della Provvidenza ch'era amarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla Concetta dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato Cipolla (Verga, ed. Luperini 1990: 11-12).

È il famosissimo incipit del libro: vediamo qui chiaramente come nelle pieghe di una narrazione che 'sembra essersi fatta da sé' emerga la voce del popolo: attraverso uno stile fatto di espressioni idiomatiche, dislocazioni e altri costrutti tipici del parlato, che a loro volta sono manifestazione di un preciso sapere sul mondo. In linea di principio, il passaggio dal trapassato prossimo associato agli avverbi di tempo che additano il passato ("un tempo") all'imperfetto accompagnato agli avverbi di tempo che indicano il presente ("adesso") dovrebbe segnalare il passaggio dalla narrazione vera e propria al discorso indiretto libero del popolo. Ma nei fatti non è possibile stabilire una separazione netta tra i due piani: le stesse espressioni idiomatiche in cui 'parla' la voce del popolo sono modificate da un tempo della narrazione che ristabilisce una distanza, come per la locuzione temporale 'da che il mondo è mondo' che diventa "da che il mondo *era* mondo". Vediamo un altro brano:

Finalmente arrivò da Napoli la prima lettera di 'Ntoni, che mise in rivoluzione tutto il vicinato. Diceva che le donne, in quelle parti là, scopavano le strade colle gonnelle di seta, e che sul molo c'era il teatro di pulcinella, e si vendevano delle pizze, a due centesimi, di quelle che mangiano i signori e senza soldi non ci si poteva stare, e non era come a Trezza, dove se non si andava all'osteria della Santuzza non si sapeva come spendere un baiocco. [...]

'Ntoni aveva mandato anche il suo ritratto; l'avevano visto tutte le ragazze del lavatoio, come la Sara di comare Tudda lo faceva passare di mano in mano, sotto il grembiule, e la Mangiacarrubbe schiattava dalla gelosia. Pareva *San Michele Arcangelo in carne ed ossa, con quei piedi*

posati sul tappeto, e quella cortina sul capo, come quella della Madonna dell'Ornina, così bello, liscio e ripulito che non l'avrebbe riconosciuto più la mamma che l'aveva fatto (Verga, ed. Luperini 1990: 19-20).

Anche in questo brano il passaggio dalla narrazione all'indiretto libero è segnalato dal cambiamento dei tempi verbali (dal passato remoto "arrivò" all'imperfetto "diceva" ecc.), e ancora più esplicitamente dall'espressione "mise in rivoluzione tutto il vicinato" che introduce i commenti del popolo alla lettera di 'Ntoni. Anche nel periodo successivo passiamo dal trapassato prossimo ("aveva mandato", "avevano visto") all'imperfetto ("pareva" ecc.) che introduce la voce popolare, rappresentata in questo caso dalle ragazze che commentano il ritratto di 'Ntoni. In entrambi i casi, il passaggio è senza soluzione di continuità (anzi, nel secondo caso è addirittura preparato dall'imperfetto "faceva passare"): prima e dopo i periodi sottolineati continuiamo a sentire nelle pieghe della narrazione il punto di vista e il linguaggio del popolo di Acì Trezza. Ho scelto questo brano infatti ma avrei potuto citarne molti altri, proprio perché ciò che distingue l'uso di questo discorso indiretto libero corale di Verga è la sua estensione, il fatto che l'autore se ne serva per tutto il romanzo, rendendo il coro l'istanza narrativa e la voce principale del racconto. Questo significa che Verga impiega insieme all'indiretto libero corale molte altre tecniche – il discorso indiretto, il discorso diretto, il monologo narrato (i pensieri dei personaggi riportati attraverso l'indiretto libero), il monologo citato² –, ma sempre facendo in modo che "quell'entità anonima che parla attraverso l'*erlebte Rede*" (Spitzer 1956: 45) permanga come un basso continuo, come se fosse lo sfondo permanente da cui si staccano gli altri momenti della narrazione.

L'originalità della tecnica del Verga dei *Malavoglia* consiste dunque, non nell'uso dell'*erlebte Rede* coltivato dai romanzieri classici italiani come da tutti i grandi romanzieri francesi dell'Ottocento, ma nella filtrazione *sistematica* della sua narrazione di un romanzo intero, dal primo fino all'ultimo capitolo, attraverso un coro di parlanti popolari semi-reale (in cui il parlato *potrebbe* essere realtà oggettiva – ma non si sa davvero se lo è), che si aggiunge alla narrazione a mezzo di discorsi e gesti (ciò che il Russo chiamava *racconto dialogato*) (Spitzer 1956: 45-46)³.

Verga sostituisce il narratore tradizionale con il discorso rivissuto (*erlebte Rede*) del coro, che diventa una sorta di protagonista collettivo del romanzo⁴. Questo protagonismo ovviamente non eclissa quello

effettivo dei personaggi principali, perché sta su un altro piano: un piano che riguarda la voce più che la trama – per dirlo con una distinzione narrativa classica, il *discours* più che l'*histoire*⁵.

Come precisa Spitzer, la singolarità dell'operazione di Verga consiste nella "filtrazione *sistematica*" della narrazione attraverso il coro di parlanti popolari. In effetti, fuori di questa sistematicità, è possibile trovare molti casi in cui una voce popolare si infila nelle pieghe della narrazione. I formalisti russi hanno chiamato questo fenomeno stilistico *skaz*.

Skaz (from Russian *skazat'* "to say, to tell") is a special type of narration cultivated particularly in Russian literature since 1830 (although, with certain differences, it can also be found in other Slavic as well in Western European and American literatures) whose roots date back to oral folklore traditions. It is characterized by a personal narrator, a simple man of the people with restricted intellectual horizons and linguistic competence, addressing listeners from his own social milieu in a markedly oral speech (Schmid 2013).

Lo *skaz*, tipico della prosa russa e individuato per la prima volta da Boris Èjchenbaum (1918), è una strategia narrativa che trasfigura la voce di chi racconta in un personaggio del popolo, con "orizzonti intellettuali e competenze linguistiche ristretti" – simile, appunto, al narratore regredito di Verga. Questa trasfigurazione, essendo anche linguistica, comporta l'ingresso nel racconto di marche tipiche del parlato, al punto che l'atto narrativo sembra rimandare alle "tradizioni del folklore orale". "Per *skaz* – scrive Èjchenbaum – intendo quella forma di prosa narrativa che nel suo lessico, nella sua sintassi e selezione di intonazioni manifesta un orientamento verso il discorso orale del narratore" (Èjchenbaum, ed. 2016: 65). Chi racconta non solo ha le competenze intellettuali e linguistiche di un preciso milieu, ma le presuppone anche in chi legge (come il narratore verghiano che nomina Trezza, Ognina e Aci Castello nell'incipit)⁶. Il centro di gravità si sposta così dall'intreccio alla *voce*:

La fabula è soltanto un caso particolare di costruzione. Con lo *skaz* avanzano in primo piano quegli elementi della lingua che naturalmente retrocedono in secondo piano nei generi incentrati sulla fabula o nei generi descrittivo-raffigurativi: l'intonazione, la semantica (l'etimologia popolare, il calembour), il lessico ecc. [...] Non è importante lo *skaz* di per sé, ma piuttosto l'*orientamento sulla parola, sull'intonazione, sulla voce* (Èjchenbaum, ed. 2016: 69-73).

Ritroviamo quell'elemento della voce che abbiamo visto con Genette e Bachtin. Quest'ultimo, tra l'altro, sullo *skaz* aveva molto riflettuto, pur spostando il polo d'osservazione rispetto a Èjchenbaum. Bachtin legge infatti lo *skaz* alla luce della sua teoria della "parola bivoca" (Bachtin, ed. 2001: 133) (nella traduzione inglese, "double-voicedness" – Bachtin, ed. 1981: 325), mettendo in secondo piano l'orientamento sull'oralità. Per lui lo *skaz* è una forma di mimesi dell'oralità solo nella misura in cui è una forma di indiretto libero dove parlano due voci, quella del narratore e quella del personaggio. Se l'esito di questo dialogo di voci è la mimesi del parlato è perché il narratore cede la parola al discorso del personaggio, non tanto perché narra come farebbe un narratore popolare⁷. La verità tra le posizioni di Èjchenbaum e Bachtin non solo sta nel mezzo, come mostra bene il caso dei *Malavoglia*, ma possiamo dire che dipende dalla configurazione del singolo testo: in alcuni casi il vocio del popolo sembra più un indiretto libero, in altri assume la fisionomia antropomorfa di un narratore popolare.

Donna Luisa [...] sarebbe stata contenta, per Silvia, e non lo nascondeva affatto, ma certe vecchie cugine venivano a rimproverarle l'ostentazione dell'allegria amicizia che ormai legava la fanciulla a quegli "stranieri": *una cosa mai vista negli annali della famiglia!* E domandavano, stringendo la bocca: *Chi sono, dopo tutto, questi Fandel?* Lui, il colonnello, si metteva troppo spesso in borghese, *dio solo sa perché*. (Le aveva sentite insinuare di queste cose, lei). La Nina si vestiva e si dipingeva come una fanciulla e vicino a Silvia sembrava una sorella di poco maggiore; mentre *si deve invecchiare presto, il più presto possibile quando si hanno dei figli già grandi! E i figli poi!* Quel fannullone del primogenito che le salutava appena quando le incontrava, e quella povera bambina abbandonata a se stessa, che nessuno si dava la pena di sorvegliare (Cialente, ed. 2019: 18, corsivi miei).

Per non fare il solito esempio canonico da Gogol' che si cita a partire dagli studi di Èjchenbaum, ho riportato il passo di un testo probabilmente sconosciuto ai più – *Natalia* di Fausta Cialente, un romanzo modernista censurato negli anni Trenta dal fascismo e poi ripubblicato in un'edizione rivista nel 1982. Ben prima che sia riconoscibile il vero e proprio discorso indiretto libero, nella voce narrante sono già percepibili le marche sintattiche e linguistiche del parlato ('non nascondeva affatto che sarebbe stata contenta' diventa "sarebbe stata contenta e non lo nascondeva affatto"). "Una cosa mai vista negli annali della famiglia!" introduce

il vocio delle cugine pettegole con l'indiretto libero, cui segue un discorso diretto mascherato dall'assenza di virgolette ("Chi sono, dopotutto, questi Fandel?"). Il vocio delle donne penetra nella narrazione proseguendo nell'indiretto libero (segnalato dall'imperfetto "si metteva"), con le sue espressioni idiomatiche ("dio solo sa perché"). La voce narrante interviene sommessamente e di filato attraverso una parentetica in cui viene spiegato che quello che stiamo leggendo è il vociare della "collettività fabulante", per dirla con Gadda (ed. 2014: 25), una voce che è corale nel senso del coro verghiano: è collettiva, perché riguarda più individui, ed è popolare, perché è la voce del popolo con i suoi orizzonti cognitivi e linguistici ristretti.

Qui, insomma, succede qualcosa di molto simile a quello che abbiamo visto nei *Malavoglia*, con la sostanziale differenza che il romanzo di Verga è *interamente* corale, mentre lo *skaz* ha di solito un'estensione limitata: è un'intrusione del parlato all'interno di una narrazione che non necessariamente è corale. È importante tenerne conto però perché ci mostra bene il legame tra coralità e oralità: il coro come fenomeno che riguarda la voce, il parlare, il dire (come indica il significato del verbo *skazat'*). In questo caso specifico, si tratta di un coro in cui la voce del narratore si confonde in quella di una comunità di parlanti fino a eclissarsi in essa, un coro in cui nella voce apparentemente unica di chi racconta risuonano tante voci che si accordano. Usando la terminologia musicale, potremmo chiamare questo *coro monodico*: quel particolare tipo di coro in cui tutte le voci intonano la stessa melodia (come avviene nel canto gregoriano).

3 Secondo polo: la suite di voci o il coro polifonico

Iniziare a spostarci verso il secondo polo di questa riflessione significa avvicinarci a una forma di coralità che sta idealmente agli antipodi di questa e che, continuando l'analogia musicale appena instaurata, possiamo definire *coro polifonico*: quel tipo di coro in cui si intonano diverse melodie (come nei mottetti e nei madrigali del Rinascimento). Qual è il corrispettivo narrativo di un coro polifonico, un coro in cui parlano più voci diverse tra loro?

Inizio a spiegarlo con un esempio recente, e cioè *La città dei vivi* (2020) di Nicola Lagioia, in cui c'è un'intera parte (la terza) che si intitola: "Il coro". *La città dei vivi* è un testo non finzionale in cui Lagioia cerca di ricostruire, attraverso un'inchiesta, un caso di cronaca, l'omicidio di Luca Varani avvenuto a Roma nel 2016 per opera di Manuel Foffo e Marco Prato.

Una componente fondamentale dell'inchiesta è costituita dalle interviste fatte a tutte quelle persone più o meno direttamente coinvolte nel caso. "Il coro" è precisamente lo spazio del libro riservato a queste interviste: una serie di nomi, che in alcuni casi prendono parola più di una volta, cui seguono delle dichiarazioni. Ogni 'corista' ha una sua versione dei fatti e, in alcuni casi più che in altri, il suo linguaggio.

GIUSEPPE VARANI

Andiamo al sodo, sinnò nun se capimo mai. Al Collatino Luca ci è andato in buona fede. È partito da qui con lo zaino per andare a lavorare. Capito? Senza lontanamente immaginare cosa poteva succedere. [...]

MARIO ACETO

Sono il proprietario della carrozzeria di Valle Aurelia dove Luca Varani veniva a imparare il mestiere. Oltre che lavorare per suo padre, ovvio. Era un ragazzo volenteroso, uno a posto. Mi sa che aveva qualche debito con Equitalia per una storia di bolli non pagati. [...]

ANTONELLA ZANETTI

Quella mattina ho incontrato Luca Varani. Lo conosco da anni, siamo stati insieme a scuola. Lo incontravo quando andavo al lavoro, perché ci capita di prendere gli stessi mezzi. Quella mattina ci siamo incontrati al bar della stazione La Storta - Formello. Io ho preso il caffè, lui ha comprato le sigarette. Abbiamo fatto quattro chiacchiere, gli ho chiesto come stava. *Bene*, ha risposto. Siamo saliti sullo stesso treno. [...] (Lagioia, ed. 2022: 243-44).

Ho riportato giusto alcuni stralci delle interviste per dare un'idea di come è strutturata la sequenza di interviste, che, a loro volta, sono continuamente inframmezzate da altri elementi: le dichiarazioni dei due accusati al pubblico ministero, la messa in scena dell'atto dell'inchiesta svolta da Lagioia per le strade di Roma (il dialogo con i giornalisti, la ricerca dei documenti ecc.) e le sue riflessioni saggistiche sulla vicenda. Disponendo così la materia narrativa e documentaria, l'autore trasforma le voci del coro in un basso continuo su cui si stagliano di volta in volta le voci dei veri protagonisti: i due imputati e Lagioia stesso. Seppure in una maniera diversissima da quella che abbiamo visto in Verga, anche qui il coro rappresenta la voce del popolo (il popolo di Roma implicato nel fatto di cronaca), una voce collettiva che costituisce insieme lo sfondo delle vicende e la loro possibilità di essere narrate. Ciascuna intervista è infatti una singola storia, un singolo punto di vista sul caso Varani,

una singolarità che progressivamente viene riassorbita dal coro nel momento in cui le singole voci si armonizzano tra loro – e si armonizzano tra loro perché cantano la stessa melodia, e cioè raccontano lo stesso evento.

L'esempio di Lagioia non solo non è isolato, ma ha anche un probabile modello in un testo molto più noto: *I detective selvaggi* (1998) di Roberto Bolaño⁸. La seconda sezione di quest'opera è infatti costituita da una successione di novantasei narrazioni di cinquantatré narratori diversi strutturata secondo il modello dell'intervista. Anche qui c'è in gioco un'indagine, che ruota intorno ai personaggi di Ulises Lima e Arturo Belano, il collante che lega le narrazioni degli intervistati. Ogni loro narrazione è caratterizzata e introdotta da un nome, un luogo e una data (e.g.: *Amadeo Salvatierra, calle República de Venezuela, vicino al Palacio de la Inquisición, DF, gennaio 1976*). A differenza di quella di Lagioia, l'inchiesta messa in scena da Bolaño non solo è finzionale, ma sembra anche senza scopo e risoluzione, perché la storia non ha un vero e proprio centro. Qui i personaggi intervistati raccontano una vicenda individuale, in una maniera che spesso assume chiaramente la forma e la struttura sintattica del monologo (mancanza di contestualizzazione, abbreviazioni, esclamazioni, instabilità e implicitezza referenziale del linguaggio)⁹, come dimostra il caso di Auxilio Lacouture, uno dei cinquantatré narratori dei *Detective selvaggi* che Bolaño trasformerà nella protagonista di un altro libro: il monologo *Amuleto* (1999):

Amuleto nasce da un capitolo de *I detective selvaggi*. Un capitolo che ne *I detective selvaggi* ha 12 pagine e in *Amuleto* si estende a 130-140 pagine. È una specie di esercizio per esaurire uno sguardo (Bolaño 1998).

[*Amuleto*] formalmente è un monologo, la storia di una uruguaiana di circa cinquanta anni di età che vive in Messico e che ripassa alcune scene della sua vita (Bolaño 2001b).

Notturmo cileno ha la stessa struttura di *Amuleto* e di un altro romanzo che possibilmente ormai non scriverò più ed il cui titolo sarebbe stato *Corrida*. Sono romanzi musicali, da camera, e sono anche pieces teatrali di una sola voce, instabile, capricciosa, abbandonata al suo destino (Bolaño 2001a).

Questa operazione rivela che quella dei *Detective selvaggi* più che una serie di interviste è una suite di monologhi – e inizio a usare la parola *suite* proprio per l'analogia musicale che lo stesso Bolaño instaura quando parla di “romanzi musicali” e “pieces teatrali di una sola voce”. Una suite è infatti

una raccolta di *brani correlati* o un *brano unico strutturato in parti* – e questa distinzione ci interessa molto per il discorso che sto per fare. Bolaño lega dunque il monologo di *Amuleto* al dramma e alla musica, vedendo quindi in questa forma la possibilità di uno sconfinamento dei generi (il romanzo che sconfinava nella musica e nel teatro).

L'idea di un romanzo composto da una successione di monologhi evoca inoltre un modello famoso: *As I Lay Dying* (1930) di Faulkner, testo composto dalla successione di cinquantanove monologhi. Si tratta di un vero e proprio contrappunto polifonico di voci attraverso le quali prende forma, con una narrazione simultanea¹⁰, la storia di una famiglia di contadini impegnati nella veglia della madre e poi nella travagliata esperienza della sua sepoltura. Le voci monologanti sono quindici, ma non tutte hanno lo stesso peso nell'economia tanto dell'*histoire* quanto del *discours*: se Darl prende parola per diciannove volte, Vardaman dieci, Jewel addirittura una e così via. Ancora una volta, però, la prevalenza di alcune voci su altre non ostacola l'armonia del coro, perché tutti i personaggi intonano la stessa storia. Quello che dunque, se prendessimo come parametro la trama, non potremmo considerare un romanzo corale perché tra i personaggi c'è una gerarchia chiaramente identificabile, lo diventa se prendiamo come parametro la voce. Le voci di questi personaggi, inoltre, sono chiaramente e fortemente individuate.

Darl

Pa and Vernon are sitting on the back porch. Pa is tilting snuff from the lid of his snuff-box into his lower lip, holding the lip outdrawn between thumb and finger. They look around as I cross the porch and dip the gourd into the water bucket and drink.

“Where’s Jewel?” pa says. When I was a boy I first learned how much better water tastes when it has set a while in a cedar bucket. Warmish-cool, with a faint taste like the hot July wind in cedar trees smells. It has to set at least six hours, and be drunk from a gourd. Water should never be drunk from metal. [...]

Cora

It was the sweetest thing I ever saw. It was like he knew he would never see her again, that Anse Bundren was driving him from his mother’s death bed, never to see her in this world again. I always said Darl was different from those others. I always said he was the only one of them that had his mother’s nature, had any natural affection. [...]

Vardaman

We are going to town. Dewey Dell says it wont be sold because it belongs to Santa Claus and he taken it back with him until next Christmas. Then it will be behind the glass again, shining with waiting (Faulkner, ed. 1964: 10, 20, 94).

Darl, il fratello disadattato che è stato in guerra, parla qui il linguaggio materiale di un uomo di umili origini; Cora, la vicina di casa, si esprime con la grammatica ‘femminile’ degli affetti; Vardaman, il fratello più piccolo, vede il mondo con gli occhi di un bambino che pensa a Babbo Natale. Qui l’idea musicale di polifonia corrisponde all’idea bachtiniana di polifonia: ogni singolo personaggio è portavoce di un sapere, un linguaggio e punto di vista sul mondo.

Veniamo così a *The Waves* (1931) di Woolf, secondo polo simbolico della nostra grammatica della coralità narrativa cui gli esempi di Lagioia, Bolaño e Faulkner hanno permesso di accostarci. Per la consonanza linguistica e la vicinanza cronologica il testo è stato spesso paragonato a quello di Faulkner. In entrambi i casi, infatti, ci troviamo di fronte a un romanzo composto di monologhi. Eppure, questa consonanza di superficie vela una profonda diversità dei due testi e delle due operazioni. Anzitutto in *The Waves* i monologhi non si succedono uno dopo l’altro, introdotti dal nome del monologante, ma si alternano nel giro di poche righe dipanandosi attraverso una sorta di vero e proprio contrappunto di voci, introdotte dal verbo “dire” continuamente ripetuto.

“I see a ring,” said Bernard, “hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.”

“I see a slab of pale yellow,” said Susan, “spreading away until it meets a purple stripe.”

“I hear a sound,” said Rhoda, “cheep, chirp; cheep chirp; going up and down.”

“I see a globe,” said Neville, “hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill.”

“I see a crimson tassel,” said Jinny, “twisted with gold threads.”

“I hear something stamping,” said Louis. “A great beast’s foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps.”

“Look at the spider’s web on the corner of the balcony,” said Bernard. “It has beads of water on it, drops of white light.”

“The leaves are gathered round the window like pointed ears,” said Susan (Woolf, ed. 1990: 2).

Questo è il primo brano che leggiamo dopo il primo dei nove interludi in corsivo che troviamo nel libro; vengono qui introdotti subito tutti e sei i monologanti (Bernard, Neville, Louis, Susan, Jinny e Rhoda). Altre volte i monologhi sono molto più estesi, ma il principio di giustapposizione delle voci resta sempre lo stesso almeno fino all'ultimo capitolo del libro, in cui prende la parola il solo Bernard. Questa presa di parola finale e riassuntiva – che fa di Bernard la voce in cui tutte le identità si confondono¹¹ – si comprende benissimo alla luce del principio compositivo che regge il testo e che è stato spiegato magnificamente da Cohn nell'ultimo capitolo di *Transparent Minds* dedicato al monologo autonomo, ossia quella singolare forma narrativa composta interamente dai pensieri di un personaggio, forma narrativa che, secondo Genette, porta “al limite dei problemi della voce”¹².

Salta subito agli occhi che i discorsi dei sei personaggi nelle *Onde* hanno più cose in comune con il monologo drammatico (o con i soliloqui del dramma) e con i poemi in prosa che non con i monologhi silenziosi della narrativa finzionale moderna. In primo luogo, perché sono tutti espressi attraverso uno stile uniforme, che non cambia né sincronicamente da un personaggio all'altro, né diacronicamente dall'infanzia alla maturità, dissolvendo così ogni verosimiglianza psicologica. Inoltre, questi discorsi non possono essere interpretati come un dispiegamento spontaneo dei pensieri colto in un momento casuale: Woolf fa monologare i suoi personaggi in modo formale, deliberato e altamente autocosciente; ognuno di loro assume di volta in volta la postura di una voce poetica. I riferimenti all'atto dell'enunciazione abbondano (Cohn 1978: 264, trad. mia).

A differenza di quanto avviene in *As I Lay Dying*, i sei personaggi di *The Waves* parlano un linguaggio non idiosincratico e altamente stilizzato: le sei voci si confondono e identificano pur portando un nome diverso. È per questo che più che ai monologhi interiori tipici della fiction sembra di essere di fronte ai soliloqui retorici tipici del dramma. La polifonia qui vale solo nel senso dell'analogia musicale, perché in senso bachtiniano non siamo di fronte a un testo polifonico: i personaggi non hanno un sapere, un linguaggio e un punto di vista sul mondo diversi l'uno dall'altro. In *The Waves* non vediamo l'affastellarsi di diverse soggettività, ma la rifrazione in più voci di una medesima coscienza: una suite intesa non come insieme di brani correlati, ma come singolo brano strutturato in più parti.

Inoltre, mentre descrivono i propri gesti, i protagonisti non impiegano il *present continuous*, come avviene di solito nell'inglese parlato (e come avviene in *As I Lay Dying*), ma il *simple* (“I hang suspended”, “I go vaguely”, “I force myself to state”, Woolf, ed. 1990: 41), principale spia grammaticale dell'intento non mimetico ma lirico di Woolf¹³. Mentre i gesti dei monologanti di Faulkner sembrano accadere nel momento esatto in cui parlano, i protagonisti di Woolf appaiono sospesi in una dimensione senza tempo, la dimensione atemporale della poesia. È qui infatti che l'analogia musicale della suite si rivela particolarmente pertinente, là dove la potenza poetica di *The Waves* diventa *lirismo* – qualcosa, cioè, che etimologicamente ha a che fare con la musica.

Il paragrafo in cui Cohn analizza il libro di Woolf si intitola significativamente *The Relation to Drama and Lyric*. Il fatto che nella forma del monologo autonomo la componente prettamente narrativa venga ridotta al minimo tende infatti ad avvicinarla ai due generi non narrativi. Più che un romanzo *The Waves* è, nelle intenzioni della sua stessa autrice, “an abstract mystical eyeless book: a playpoem” (Woolf, ed. Olivier Bell, McNeillie 1980: 203).

Il “play-poem-novel” (Cohn 1978: 265) di Woolf è un testo sperimentale unico nel suo genere che valica volutamente i confini del romanzo e di ciò che la tradizione del realismo e del modernismo ci ha abituato a considerare finzione. Anche se manca la polifonia bachtiniana perché le voci che udiamo non sono quelle di personaggi individuati ma l'unisono di una sola voce smembrata in più parti, *The Waves* è, nella sua unicità, il miglior esempio narrativo di un testo corale polifonico, e lo è proprio perché forza i confini della narrativa inglobando i due elementi costitutivamente propri del coro: il teatro e la musica.

Tra gli esempi del secondo polo, *The Waves* è il testo più corale perché è quello dove più chiaramente voci nominalmente distinte finiscono per cantare all'unisono, armonizzandosi in una sola melodia. Se tra le quattro suite di monologhi che abbiamo visto è di certo la meno polifonica in senso bachtiniano, non vale lo stesso nell'economia dell'analogia musicale che mi ha portata a usare l'espressione di *coro polifonico*. Nelle interviste di Lagioia, nei racconti di Bolaño e nei monologhi di Faulkner la coralità è l'esito di una sequenzialità di voci che solo retrospettivamente ci appaiono sullo stesso piano; la suite di soliloqui di *The Waves* è, invece, il tentativo più riuscito di avvicinarsi a qualcosa di letteralmente simile al coro teatrale, dove udiamo *contemporaneamente* più voci. Continuando a usare la terminologia musicale e teatrale, è come se nei primi casi fossimo

di fronte a una sequenza di monodie (il canto *a solo* di un attore), mentre con *The Waves* assistessimo a un vero e proprio coro.

Per concludere, il confronto tra *I Malavoglia* e *The Waves* ci ha permesso di riflettere su due modalità agli antipodi di ciò che possiamo considerare coralità narrativa: da una parte un'unica voce che si fa espressione di un punto di vista collettivo; dall'altra più voci che finiscono per confondersi in una. Da una parte la folla anonima, dall'altra le voci che diventano indistinte. In entrambi i casi, inoltre, abbiamo notato un legame con un elemento orale: da una parte il *parlato* del popolo, dall'altra la *musica* del lirismo. In entrambi, infine, l'idea di polifonia bachtiniana che molti evocano come corrispettivo narrativo del coro sembra venire meno, perché in un testo narrativo, a meno di non suggerire l'idea di una pariteticità in senso sequenziale (Lagioia, Bolaño, Faulkner), sincronicità delle voci significa identità delle voci, cioè monologismo. Si spiega così il paradosso per cui una delle forme narrative più vicine alla forma del coro sia proprio quella che nel teatro è ai suoi antipodi: il monologo, l'*a solo*.

NOTE

- 1 “Il romanzo corale è un sotto-genere caratterizzato da una forma tendente alla frammentarietà e individuato in particolare da elementi relativi all'intraccio e al sistema dei personaggi, oltre che alla consistenza di questi stessi personaggi” (Bibbò 2009: 67). Sul tema si veda anche Bibbò 2013.
- 2 Uso la terminologia proposta da Cohn 1978, su cui torneremo.
- 3 Oltre al classico Spitzer, sui vari usi dell'indiretto libero in Verga è utile Cimaglia 2011. Giovannetti 2014 legge invece la coralità del romanzo come esito di un processo di figuralizzazione (secondo la terminologia di Franz Stanzel).
- 4 “Non si può dire che campeggi un protagonista nel romanzo, ma protagonista è tutto il paese, [...] c'è la conversazione quasi corale delle buone e malediche donnette del villaggio [...] e qualche dozzina ancora di paesani che rivivono in ogni momento, nelle pagine del romanzo, quasi coralmente” (Russo 1926: xxvi-xxx).
- 5 È la distinzione di Todorov 1966: l'*histoire* è la storia intesa come concatenazione di eventi che si snodano nella trama, mentre il *discours* sono i mezzi espressivi con cui la storia viene narrata.
- 6 “È come se il narratore popolare si rivolgesse a una cerchia di altri popolani che abitano negli stessi luoghi e che dunque non hanno bisogno di spiegazioni su di essi perché li conoscono da sempre” (Luperini 1990: 11).

- 7 “Il primo da noi a porre il problema dello *skaz* è stato B.M. Èjchenbaum. Ai suoi occhi lo *skaz* si caratterizza in quanto tale esclusivamente per via del suo orientamento sulla narrazione orale, sulla lingua parlata con tutte le sue caratteristiche (intonazione orale, costrutti sintattici del parlato, lessico adeguato eccetera). Èjchenbaum sembra ignorare il fatto che nella maggioranza dei casi lo *skaz* si orienta in realtà sul discorso altrui, e solo per questo, e solo come conseguenza, sulla lingua parlata. [...] vedere nello *skaz* solo il parlato significa non vedere la cosa fondamentale. È vero infatti che nello *skaz* tutta una serie di fatti intonazionali, sintattici e così via si spiegano (nei casi in cui l'autore si orienta sul discorso altrui) proprio con la bivocalità, con l'intreccio di due voci e due accenti che si realizza al suo interno”. La riflessione si trova in Bachtin, ed. 2002: 248-50; dato che però l'edizione Einaudi non usa il termine *skaz* (che traduce con “narrazione mediata”) mi servo della traduzione di Marcialis 2014: 90.
- 8 Un indizio nei confronti di un'influenza diretta di questo modello è il fatto che Lagioia considera Bolaño “il più grande scrittore per il ventunesimo secolo” <https://www.youtube.com/watch?v=h-ZFrBkXPtM&t=149s> [11 marzo 2024].
- 9 Sono le caratteristiche del “linguaggio monologico” individuate da Cohn 1978 sulla scia degli studi di Vygotskij, ed. 1966.
- 10 La narrazione al tempo presente di una serie di eventi raccontati da un narratore che è anche colui che li esperisce. Sulla narrazione simultanea – o *synchronous report* – cfr. il sesto capitolo di Cohn: 1999: 96-108 (“*I Doze and Wake*”. *The Deviance of Simultaneous Narration*).
- 11 “When I meet an unknown person, and try to break off, here at this table, what I call ‘my life’, it is not one life that I look back upon; I am not one person; I am many people; I do not altogether know who I am – Jinny, Susan, Neville, Rhoda, or Louis; or how to distinguish my life from theirs. [...] For this is not one life; nor do I always know if I am man or woman, Bernard or Neville, Louis, Susan, Jinny, or Rhoda – so strange is the contact of one with another” (Woolf, ed. 1990: 185, 188).
- 12 “Quando il monologo si confonde con la totalità del racconto, come nei *Lauriers* [di Édouard Dujardin], in *Martereau* [di Nathalie Sarraute] o in *Fugue* [di Roger Laporte], l'istanza superiore si annulla, e ci troviamo davanti un racconto al presente in ‘prima persona’. Eccoci al limite dei problemi della *voce*” (Genette, ed. 2006: 222).
- 13 Wright 1974, citato da Cohn, parla di “presente lirico”. Su *The Waves* come romanzo lirico cfr. il quinto capitolo di Freedman 1963: 185-270.

BIBLIOGRAFIA

- Abignente, Elisabetta (2021), *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Roma, Donzelli.
- Bachtin, Michail (ed. 1981), *The Dialogic Imagination* (1975), Austin, University of Texas Press.
- (ed. 2001), *Estetica e romanzo* (1975), Torino, Einaudi.
- (ed. 2002), *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1929), Torino, Einaudi.
- Bibbò, Antonio (2009), *C'era n volte. Romanzi corali modernisti*, Tesi di Dottorato, Università dell'Aquila.
- (2013), “Coralità modernista: multilinearità e resistenza alle coincidenze”, *Status Quaestionis*, 4: 125-59.
- Bolaño, Roberto (1998), Intervista televisiva di R. Gonçalves, F. Villa-grán, Cile, trascr. e trad. di S. Vancini, C. Pinto. [11 marzo 2024] https://web.archive.org/web/20140821210203/http://www.archiviobolano.it/bol_narra_amuleto.html
- (2001a), Intervista di R. Pinto, *Las Últimas Noticias*, trad. di C. Pinto. [11 marzo 2024] https://web.archive.org/web/20140821210203/http://www.archiviobolano.it/bol_narra_amuleto.html
- (2001b), Intervista di P. Pron, *El País*, Montevideo. [11 marzo 2024] https://web.archive.org/web/20160329035723if_/http://www.archiviobolano.it/bol_int_pron.html#
- Cialente, Fausta (ed. 2019), *Natalia* (1982), Milano, La Tartaruga.
- Cimaglia, Riccardo (2011), “Il ‘documento umano’ nelle ‘parole semplici e pittoresche della narrazione popolare’. I diversi volti dell’indiretto libero in Verga”, *Annali della fondazione Verga*, 4: 145-75.
- Cohn, Dorrit (1978), *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- (1999), *The Distinction of Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- Ėjchenbaum, Boris M. (ed. 1975), “The Illusion of Skaz” (1918), *Russian Literature Triquarterly*, 12: 233-36.
- (ed. 2016), *Leskov e la prosa contemporanea* (1925), trad. e intr. di S. Sini, *Comparatismi*, 1: 52-74.
- Faulkner, William (ed. 1964), *As I Lay Dying* (1930), New York, Random House.
- Freedman, Ralph (1963), *The Lyrical Novel. Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, Princeton, Princeton University Press.

- Gadda, Carlo Emilio (ed. 2014), *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), Milano, Garzanti.
- Genette, Gérard (ed. 2006), *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Torino, Einaudi.
- Giovannetti, Paolo (2014), “I *Malavoglia* come romanzo figuralizzato”, *Allegoria*, 69/70: 171-210.
- Lagioia, Nicola (ed. 2022), *La città dei vivi* (2020), Torino, Einaudi.
- Luperini, Romano (1990), commento a *I Malavoglia*, Milano, Mondadori.
- Marcialis, Nicoletta (2014), “M. M. Bachtin e il problema dello *skaz*”, *Studi Slavistici*, 11: 81-98.
- Polacco, Marina (2005), “Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere”, *Comparatistica*, 13: 95-125.
- Russo, Luigi (1926), “Prefazione”, *I Malavoglia*, Firenze, Vallecchi: v-xlv.
- Scarfone, Gloria (2020), “Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria”, “*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*”. Per una genealogia del romanzo familiare italiano, eds. F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa, Pisa University Press: 7-24.
- Schmid, Wolf (2013), “Skaz”, *The living handbook of narratology*, eds. P. Hühn et al., Hamburg, Hamburg University. [11/03/2024] <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/63/revisions/63/view.html>
- Spitzer, Leo (1956), “L’originalità della narrazione nei *Malavoglia*”, *Belfagor*, 11/1: 37-53.
- Todorov, Tzvetan (1966), “Les catégories du récit littéraire”, *Communications*, 8: 125-51.
- Verga, Giovanni (ed. 1990), *I Malavoglia* (1881), ed. R. Luperini, Milano, Mondadori.
- Vygotskij, Lev Semënovič (ed. 1966), *Pensiero e linguaggio* (1934), Firenze, Giunti Barbèra.
- Woolf, Virginia (ed. 1980), *The Diary of Virginia Woolf* (1928), eds. A. Olivier Bell, A. McNeillie, New York, Harcourt, vol. 3.
- (ed. 1990), *The Waves* (1931), London, The Hogarth Press.
- Wright, George T. (1974), “The Lyric Present: Simple Present Verbs in English Poems”, *PMLA*, 89: 563-79.

Gloria Scarfone è assegnista di ricerca in Letteratura italiana contemporanea presso l’Università di Pisa. Ha pubblicato tre monografie: *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario*

(Transeuropa 2018), *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini* (Mimesis 2022 – Premio per la giovane critica letteraria “Dino Garrone” 2023) e *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria* (Carocci 2024). Ha inoltre co-curato un volume sul romanzo familiare (“*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*”. *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, PUP 2020), un numero monografico di “allegoria” (88/2023) dedicato alle rappresentazioni del desiderio lesbico (*Rappresentare il desiderio lesbico: un’indagine sulla narrativa italiana 1930-1967*) e il minibook *Il monologo autonomo. Penelope di Joyce e le sue varianti* (Pacini 2021). | Gloria Scarfone is a Postdoctoral fellow in Contemporary Italian Literature at the University of Pisa. She has published three monographs: *Goliarda Sapienza. Un’autrice ai margini del sistema letterario* (Transeuropa 2018), *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini* (Mimesis 2022 – “Dino Garrone” Young Literary Criticism Prize 2023), and *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria* (Carocci 2024). She has also co-edited a volume on the family novel (“*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*”. *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, PUP 2020), a special issue (“allegoria” 88/2023) devoted to representations of lesbian desire (*Rappresentare il desiderio lesbico: un’indagine sulla narrativa italiana 1930-1967*) and the minibook *Il monologo autonomo. Penelope di Joyce e le sue varianti* (Pacini 2021).