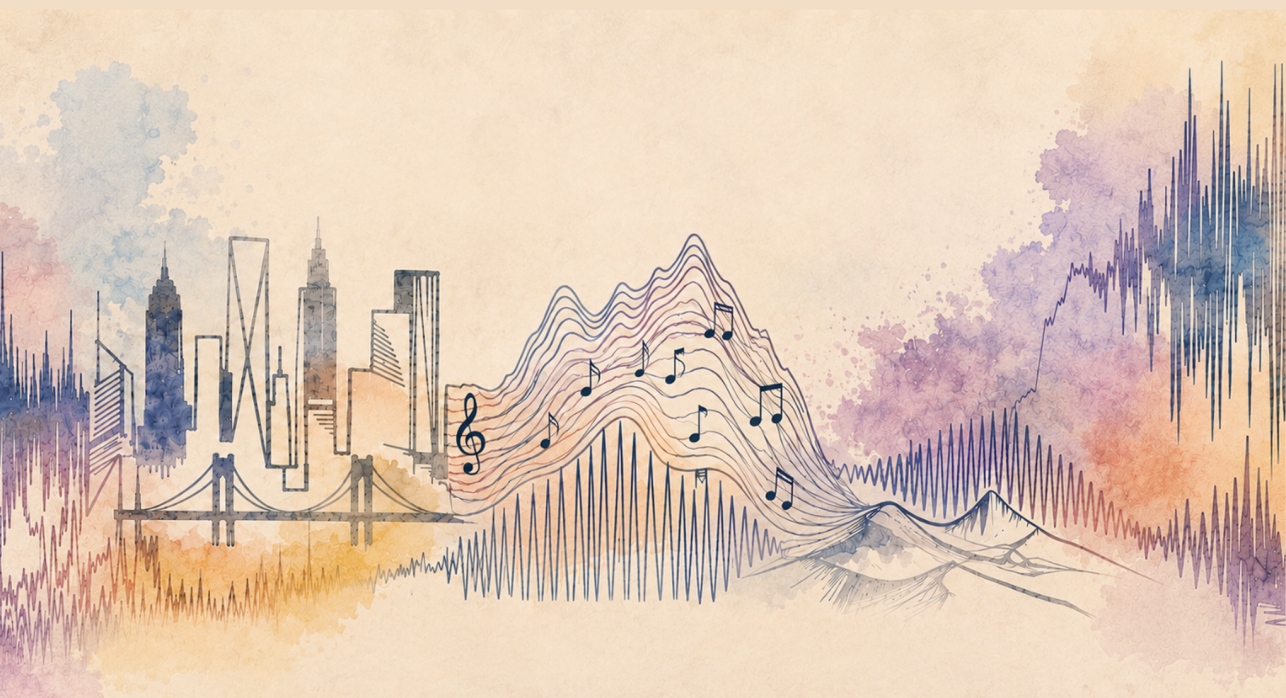


SUONI

Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies
VOL.1, No.1/ 2026

Feminine Soundscapes Paesaggi Sonori Al Femminile

Edited by Pamela Parenti, Ellen Patat, Daniela Bombara



20 UNIVERSITÀ
CUSANO
anniversario 2006 - 2026

Dipartimento di Scienze politiche, giuridiche, sociologiche e umanistiche





SUONI

Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies

Special Issue: *Feminine Soundscapes*, Volume 1, Issue 1

ISBN 979-12-82557-11-5

SUONI

Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies

Special Issue: *Feminine Soundscapes*, Volume 1, Issue 1

Daniela Bombara & Ellen Patat



Cover: Progettazione grafica a cura di Michela Damiano

Copyright © 2026 by Il Sileno Edizioni

International Scientific Publisher, VAT 03716380781

Via Piave, 3/A, 87035 - Lago (CS), Italy, e-mail: ilsilenoedizioni@gmail.com

This work is distributed under a Creative Commons
Attribution - NonCommercial - No derivative 4.0 International License.



The work, including all its parts, is protected by copyright law.
The user at the time of downloading the work accepts all the conditions of the license
to use the work, provided and communicated on the website
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Con finanziamento del Dipartimento di Scienze politiche, giuridiche, sociologiche
e umanistiche dell'Università degli studi di Roma Niccolò Cusano



In ricordo di SARA LORENZETTI, cara amica e fine studiosa

ISBN 979-12-82557-11-5

CO-FOUNDERS & EDITORS-IN-CHIEF

DANIELA BOMBARA & ELLEN PATAT

SCIENTIFIC COMMITTEE (IN ALPHABETICAL ORDER)

Arriaga Mercedes – Universidad de Sevilla (Spain)
Bellia Angela – Università degli Studi di Palermo (Italy)
Boncea Mirela – Universitatea de Vest Timisoara (Romania)
Calanchi Alessandra – Università di Urbino (Italy)
Caterino Antonello Fabio – Università “G. D’Annunzio” di Chieti – Pescara (Italy)
Ceia Valy – Universitatea de Vest, Timisoara (Romania)
Elhariry Yasser – Dartmouth College (USA)
Favaro Francesca – Università di Venezia (Italy)
Favaro Roberto – Civica Scuola di Musica “Claudio Abbado” (Italy)
Faverzani Camillo – Université Paris 8 (France)
Firat Hasan Barat – Koç Üniversitesi (Türkiye)
Gialloredo Andrea – Università “G. D’Annunzio di Chieti” – Pescara (Italy)
Groth Helen – University of Sidney (Australia)
Güneş Sadriye – İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
Järviluoma-Mäkelä Helmi – University of Eastern Finland (Finland)
Lorenzetti Sara – Università di Macerata (Italy)
McClary Susan – Case Western Reserve University (USA)
Pardo Salgado Maria Carmen – Universitat de Girona (Spain)
Parenti Pamela – Università degli Studi Niccolò Cusano (Italy)
Park Moonjung – Hankuk University of Foreign Studies (South Korea)
Picker John M. – Massachusetts Institute of Technology (USA)
Pirvu Elena – Universitatea din Craiova (Romania)
Ruggiero Nunzio – Università Suor Orsola Benincasa (Italy)
Russi Roberto – Università di Banja Luka (Bosnia ed Erzegovina)
Scagliola Francesco – Conservatorio di Musica “Niccolò Piccinni” di Bari (Italy)
Scarcella Perino Roberto – New York University (USA)
Solomos Makis – Université Paris 8 (France)
Tallini Gennaro – Università di Verona (Italy)
Toop David – London College of Communication (UK)
Virga Anita – University of the Witwatersrand (South Africa)

EDITORIAL BOARD (IN ALPHABETICAL ORDER)

Amoresano Sara – Conservatorio di Roma “Santa Cecilia” (Italy)
Brunetti Simone – Università di Siena (Italy)
Palma Loredana – Università di Napoli “Federico II” (Italy)

REVIEWERS (IN ALPHABETICAL ORDER)

Cataldi Bianca Rita – University of Galway (Ireland)
Conti Carla – Conservatorio di Roma Santa Cecilia (Italy)
Gagliani Annibale – Università del Salento (Italy)
Perugi Rosella – University of Turku (Finland)
Rossini Ilaria – Scuola Superiore Meridionale di Napoli (Italy)
Rivetti Sonia – Università di Salerno (Italy)
Zangrandi Silvia – Università IULM (Italy)

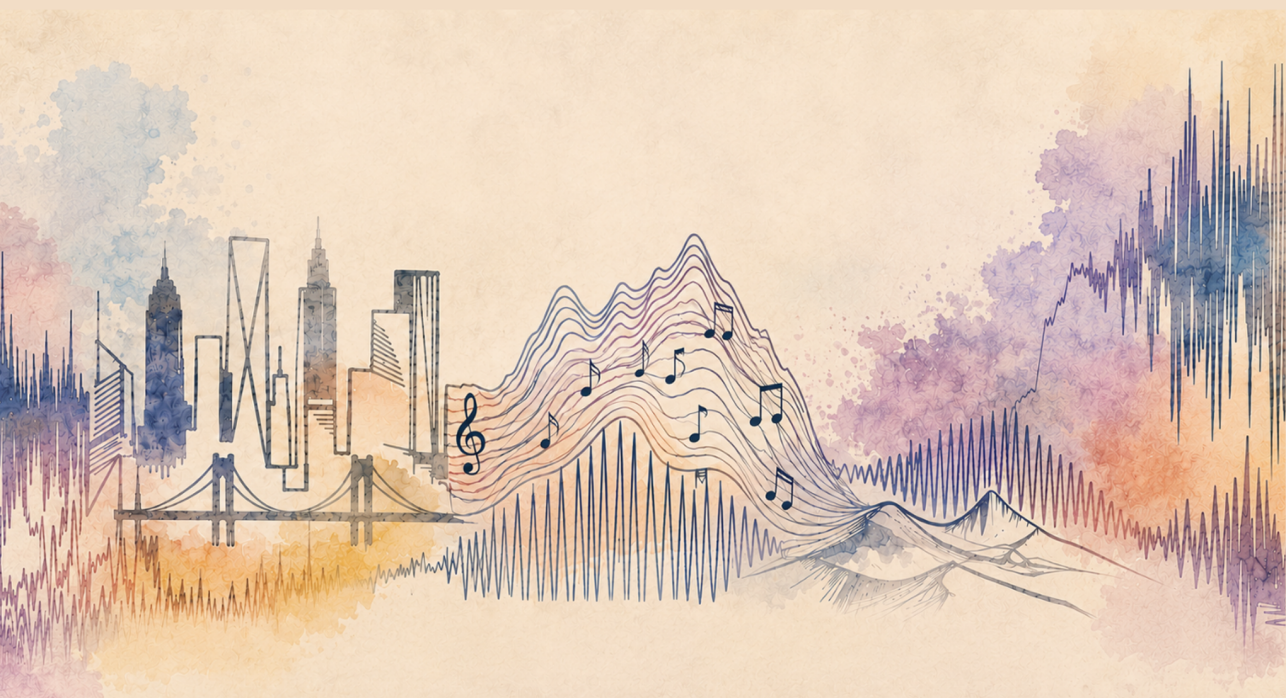
Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies is an international peer-reviewed journal devoted to the interdisciplinary and comparative study of soundscapes across literary, performative, visual, and media contexts, and to the relations between music, literature, and other extraliterary practices.

SUONI

Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies
VOL.1, No.1/ 2026

Feminine Soundscapes Paesaggi Sonori Al Femminile

Edited by Pamela Parenti, Ellen Patat, Daniela Bombara



20 UNIVERSITÀ
CUSANO
anniversario 2006 - 2026

Dipartimento di Scienze politiche, giuridiche, sociologiche e umanistiche





SUONI

Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies

Special Issue: *Feminine Soundscapes*, Volume 1, Issue 1

ISBN 979-12-82557-11-5

Daniela Bombara & Ellen Patat – Editors’note	I
Alessandra Calanchi – Prefazione “Un atto d’amore”	7
Pamela Parenti – Introduzione	10

Articles / Articoli

Héloïse Faucherre-Buresi – A Feminine Narration of the Phonosphere? Women Travellers and Sound in Nineteenth-Century Italy	15
Annunziata Zevola– “Era sempre quella voce.” Forme sonore della soggettività nella <i>Marion</i> di Annie Vivanti	27
Loredana Palma – La folla, la festa, i rituali sociali: antropofonie nella narrativa di Matilde Serao	42
Pamela Parenti– Paesaggi sonori e processi cognitivi nel racconto <i>Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole</i> di Laura Orvieto	57
Simone Pettine – Melodie della solitudine. Indagini sulla sonorità nascosta dei racconti di Anna Banti	72
Francesca Favaro – ‘Per sempre sirena’: musiche al femminile nella Napoli di Anna Maria Ortese	87
Lucas Asmaron – Il paesaggio come eco dell’anima: le donne “specchio” della ricerca esistenziale in Gozzano e Guccini	98

Interviste / Interviews

Daniela Bombara – Intervista a Silvia Colasanti (compositrice) / <i>Interview with Silvia Colasanti (composer)</i>	114
--	-----

“Era sempre quella voce.” Forme sonore della soggettività nella *Marion* di Annie Vivanti.

Annunziata Zevola*

Received: 06.01.2026 / Accepted: 31.05.2026

ABSTRACT

[IT] Nel panorama letterario di fine Ottocento, *Marion, artista di caffè concerto* (1891) di Annie Vivanti (1866-1942) si distingue per una scrittura profondamente segnata dalla dimensione percettiva, che interviene nella definizione dell’architettura narrativa e ne veicola tensioni identitarie, affettive e di genere. Tale sensibilità, che attraversa l’opera vivantiana sia sul piano tematico, sia sul piano formale, partecipa in modo sostanziale alla costruzione dell’organizzazione diegetica. Ambientato negli spazi angusti e fumosi dei varietà di *fin-de-siècle*, il romanzo mette in scena una soggettività femminile che prende forma e si afferma attraverso la vocalità e le pratiche dell’ascolto, proponendo il suono come principio strutturante dell’assetto narrativo. La dimensione acustica orienta la percezione dello spazio, scandisce i ritmi della prosa e definisce il modo in cui il femminile si manifesta all’interno dello spazio pubblico. In questa prospettiva, il romanzo affida la costruzione dell’io narrativo a dinamiche performative che precedono e condizionano ogni forma di interiorità, configurandosi dunque come luogo ideale di frattura, disarticolazione e successiva riaffermazione del sé.

Parole chiave: Annie Vivanti, letteratura delle autrici, soundscapes, soggettività, voce

[EN] Within the late nineteenth-century literary landscape, Annie Vivanti’s *Marion, artista di caffè concerto* (1891) offers a significant example of prose fiction in which perception actively shapes the novel’s narrative architecture and articulates tensions of identity and gender. This sensibility, which informs Vivanti’s work at both thematic and formal levels, plays a decisive role in organizing the diegesis. Set in the cramped, smoke-filled spaces of *fin-de-siècle* variety theatres, the novel frames female subjectivity as a performative construction that emerges and asserts itself through vocality and practices of listening. Sound thus functions as a structuring principle of narrative form. The acoustic dimension guides spatial perception, modulates the rhythms of the prose, and defines the ways in which femininity is articulated within the public sphere. From this perspective, the novel entrusts the construction of the narrative self to performative dynamics that precede and condition interiority, thereby becoming a privileged site of fracture, disarticulation, and eventual self-reaffirmation.

Keywords: Annie Vivanti, women’s writing, soundscapes, subjectivity, voice

Citation:

Zevola, Annunziata, 2026, “Era sempre quella voce.” Forme sonore della soggettività nella *Marion* di Annie Vivanti, *Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies*, Vol.1, No.1, pp. 27-40.

* Annunziata Zevola, University of Toronto, a.zevola@mail.utoronto.ca

“Era sempre quella voce.” Forme sonore della soggettività nella Marion di Annie Vivanti.

Sebbene oggi ancora poco frequentata in ambito accademico,¹ Anna Emilia “Annie” Vivanti (1866-1942) fu certamente una figura di spicco del panorama letterario italiano e internazionale negli anni a cavaliere tra XIX e XX secolo. Nata a Londra da padre italiano e madre tedesca,² crebbe in un ambiente familiare intellettualmente fertile e culturalmente composito, che ne segnò profondamente l’immaginario narrativo. La sua formazione cosmopolita e il continuo spostarsi tra Inghilterra, Italia, Svizzera, Germania e Stati Uniti si riflettono in una produzione letteraria eclettica, segnata da una fortissima varietà espressiva e da un’impronta transnazionale che sfugge a schemi rigidi e si nutre di influenze linguistiche e culturali eterogenee.³ Dopo aver vissuto alcune esperienze come artista di teatro, appena ventiquattrenne fece il suo ingresso nel mercato letterario di fine Ottocento. Come testimoniato dalle numerose riedizioni dei suoi lavori⁴ e dalle illustri recensioni dell’epoca,⁵ nonché dalle sempre più prestigiose case editrici che cercavano di assicurarsi l’esclusiva dei suoi romanzi,⁶ Annie godette di notevole successo di pubblico e di critica fin dai suoi primissimi esordi, che la videro cimentarsi nella composizione in versi confluita nella raccolta poetica *Lirica*, pubblicata nel 1890 per i tipi dell’editore milanese Emilio Treves.

Grazie soprattutto al *battage* pubblicitario che ne accompagnò le prime edizioni a stampa e che alimentò attese e desideri del grande pubblico, complice anche un’inaspettata presentazione di Giosuè Carducci, la Annie dal “temperamento femminilmente ma potentemente lirico” (Carducci 1890: 753) attirò subito l’attenzione della stampa nazionale, sollecitata all’idea di ricavare informazioni ‘golate’ da poter dare in pasto ai lettori. Accanto

¹ Sul piano critico, la fortuna accademica di Annie Vivanti è rimasta a lungo frammentaria e priva di studi monografici complessivi. Spesso subordinati all’intenso rapporto con Giosuè Carducci e al ruolo di musa ispiratrice, gli studi vivantiani hanno tuttavia conosciuto nell’ultimo ventennio un significativo rilancio, tanto in ambito italiano quanto internazionale: si vedano, tra gli altri, Bianconi 2014, Clavijo 2019, Cotugno 2022, Jandelli 2012, Lepschy 2010, Meazzi 2015, Tognarelli 2020, e i numerosi contributi di Anne Urbancic, tra cui Urbancic 2006 e Urbancic 2013. Resta centrale, per ampiezza e organicità, il volume collettaneo curato da Sharon Wood ed Erica Moretti, *Annie Chartres Vivanti. Transnational Politics, Identity and Culture* (2016).

² Il padre, Anselmo Vivanti (1827-1890), fu un filatore di seta mantovano, appartenente a un’antica famiglia ebraica. Nella sua città natale si legò a Giuditta Polettini, da cui ebbe due figli, Arnaldo (1850) e Ferruccio (1851). Implicato nei moti insurrezionali del 1851, fu condannato a morte e costretto a riparare in Piemonte prima e in Svizzera poi. È verosimilmente a Zurigo, tra il 1853 e il 1854, che conobbe e sposò Anna Lindau (1828-1880), da cui ebbe cinque figli: Luisa (1853), Italo (1855), Anselmo Luis (1856), Eva (1861) e Anna Emilia (1866). La madre di Annie apparteneva al noto casato dei Lindau di Magdeburgo ed era sorella di Paul, drammaturgo e novelliere, e Rudolf, diplomatico, giornalista e intellettuale europeo di ampio respiro. Donna colta e raffinata, Anna fu a sua volta autrice di un volumetto odepórico, *A Journey to Crete, Constantinople, Naples, and Florence: three months abroad* (1865), e di alcune novelle in lingua tedesca, confluite nella raccolta *Neue Märchen von Anna Lindau* (1904). Nel 1855 la famiglia Vivanti si trasferì a Londra e dal 1864 dimorò stabilmente nella Park House del sobborgo di Norwood, dove Annie nacque e trascorse gli anni della sua prima formazione, tra giochi e momenti felici con i fratelli. A pochi anni dalla morte della madre di Annie, nel 1880, Anselmo si spostò negli Stati Uniti con la nuova moglie, Teresa Gancia, dove divenne presidente della Camera di Commercio Italiana di New York e terzo presidente della Società dei Reduci dalle Patrie Battaglie. Ormai malato, fece ritorno in Italia, dove morì a Milano il 4 novembre del 1890.

³ La dimensione transnazionale della vita e dell’opera di Annie Vivanti è affrontata nel già citato volume collettaneo curato da Wood & Moretti (2016), che raccoglie contributi dedicati alla mobilità culturale, linguistica e politica dell’autrice, nonché in Sarti 2021.

⁴ Il 15 agosto 1890, a soli due mesi dall’uscita della raccolta, Annie scriverà all’amico Bonati: “Sapete che è esaurita anche la IIa edizione?” (Vivanti Lettera 1890); e ancora Carducci (1899) riporterà nella “Nota” in postfazione a *Lirica*: “dando a ristampare oggi dopo nove anni niente ho da mutare, solo aggiungo che questa è la quinta edizione, segno, rarissimo tra noi, di largo e costante buon successo in poesia” (286).

⁵ Si vedano, tra gli altri, Giacosa 1890, Panzacchi 1890, Croce 1906 e BORGES 1911.

⁶ Da Treves a Quintieri, da Galli a Bemporad, per approdare, negli anni Venti, ad Arnoldo Mondadori che, dopo aver dato alle stampe alcuni degli scritti più celebri della Vivanti (*Terra di Cleopatra*, 1925; *Perdonate Eglantina*, 1926; *Mea culpa*, 1927), acquisirà i diritti editoriali di tutta l’opera vivantiana, sottoponendola a un ampio processo di revisione in vista di una imminente riproposizione editoriale.

alle lodi di quanti ne ammirano la freschezza e la spontaneità dei versi, privi di “rossetto” e di “polvere di riso” (Cola e Gigi 1890: 438), c’è chi non si lascia sedurre dal fascino della giovane poetessa, la cui arte versificatoria viene giudicata “senza alcuna raffinatezza e senza alcuna squisitezza” (D’Esmandia 1890: 1). Certo è, però, che in quell’estate del 1890 “nessuna signorina [...] in Italia fa tanto parlare di sé quanto la signorina Annie Vivanti” (Cola e Gigi 1890: 438). Le principali testate dell’epoca, infatti, si occupano prontamente di tirare le fila della sua vita eccentrica e delle tematiche innovative a lei care e numerose sono, soprattutto, le rubriche che indagano il rapporto tra la stravagante scrittrice e Giosue Carducci e che sviscerano i caratteri originali “di quell’amore vissuto fuori dai luoghi della vita quotidiana di entrambi, testimonianza di un sentimento che rigenera l’anima e insieme ne turba l’equilibrio” (Caporossi 2006: 13). In esse, il genio letterario della Vivanti scrittrice e poetessa viene inserito e persino confinato all’interno di quei giochi di potere che vedono nel suo inaspettato trionfo letterario “parecchie cause estranee al merito del lavoro” (Vori 1890: 243-244). Il ruolo della Annie ispiratrice della poesia carducciana, dunque, accompagna inevitabilmente i primi passi della scrittrice nel mercato librario di *fin-de-siècle*, sollevando maliziose insinuazioni e non celate ostilità. Simbolo di un femminile moderno, indipendente e dunque pericoloso, Annie attira ben presto le invidie e i risentimenti di una parte della stampa femminile che intravede nella “baccante [...] dalle braccia ignude [...] morse bacciate e tinte dalle brezze fredde dai soli e dagli occhi delle folle” (Bonacci Brunamonti 1890: 270) un perfetto capro espiatorio verso cui far convergere reazioni di stampo conservatore:

[...] ella è la negazione di tutto ciò ch’è femminilmente casto e sereno, ella è l’ignoranza superba e sicura di sé, e palleggia le sue strofette audaci, impertinenti, negligenti. Feroce negli amori e negli odi come una selvaggia, [...] passa oltre a braccetto degli studenti e de’ soldati cantando le sue canzoni con quella voce roca gutturale non sempre disagiata delle cantatrici di caffè. E la Vivanti è appunto una cantatrice di caffè (Bonacci Brunamonti 1890: 270).

Questo scarto generazionale riaffiora anche nelle memorie di Gemma Ferruggia, che contrappone con forza alla nuova poetessa quelle “donne nate vecchie, irrimediabilmente” (1911: 17). E la “equivoca vestale di caffè” frequentatrice di budelli “dove la pubblica lampada arriva a stento” (Bonacci Brunamonti 1890: 270) rivive nella figura della giovane Marion, protagonista dell’omonimo romanzo, “uno strano fiore di palcoscenico”, come scriverà Benedetto Croce diversi anni più tardi, “una ragazza che è un misto di amore e di egoismo, di pudore e d’impudicizia, di compassione e di crudeltà, di orgoglio e di bassezza” (Croce 1960: 336). È, in altri termini, proiezione lirica dell’autrice stessa, che trova nella propria inquieta soggettività la sua cifra stilistica più marcata.⁸ La matrice autobiografica è, sotto questo aspetto, una delle componenti forse più evidenti del romanzo. La prossimità fra il profilo biografico di Vivanti e la materia del romanzo si lascia riconoscere sin dalle primissime pagine: dall’esperienza giovanile dell’autrice nel mondo del *café-chantant* all’adozione dello pseudonimo George Marion in occasione della pubblicazione delle liriche e al legame con l’ambiente genovese. Si tratta, naturalmente, di convergenze troppo puntuali per essere trascurate, ma che non autorizzano per questo una lettura del testo come semplice restituzione del vissuto.⁹ Al contrario, il materiale autobiografico, sottratto a ogni uso testimoniale, diviene sorgente costitutiva dell’atto narrativo stesso, in cui ciò che appartiene

⁷ Già nelle settimane che precedono l’uscita di *Lirica*, la stampa nazionale mostra un’attenzione precoce e diffusa per la figura di Annie Vivanti, intrecciando l’annuncio editoriale della raccolta con riferimenti alla prefazione carducciana e con ricostruzioni allusive della biografia dell’autrice. Quotidiani e periodici, tra cui *Il Resto del Carlino*, *Corriere della Sera*, *Don Chisciotte* e *Il Caffaro*, contribuiscono a costruire un clima di attesa che oscilla tra legittimazione critica, curiosità mondana e pettegolezzo, insistendo tanto sull’eccezionalità del debutto quanto sulla relazione con il vate.

⁸ Un inquadramento della scrittura vivantiana alla luce dell’identità multiculturale dell’autrice e della sua esperienza di performer è offerto da Sarti 2024.

⁹ Per la questione della costruzione autobiografica nelle scrittrici italiane del primo Novecento rimando a Fanning 2017; sull’autobiografismo di *Marion, artista di caffè concerto* si veda, invece, Fanning 2016.

all'esperienza viene selezionato e ricomposto in forme sempre nuove. Marion, infatti, lungi dal coincidere con la Vivanti-autrice, che pure riconosce un po' di sé "in ogni riga" (Vivanti Lettera 1891), ne assorbe e ne rielabora alcune tensioni profonde: il civettuolo bisogno di piacere, l'oscillazione capricciosa fra vulnerabilità e spavalderia, l'impudente attrazione per l'illecito, la tendenza a trasformare la vita in atteggiamento e l'atteggiamento in spettacolo. Molti dei luoghi, delle atmosfere e delle figure che abitano le pagine del romanzo trovano origine negli anni che un'Annie bambina ha trascorso tra palcoscenici di caffè-concerto e scritture teatrali. È proprio nei fumosi ambienti dei varietà che nasce, per la prima volta, la spontanea e sfrontata George Marion, pseudonimo artistico-letterario di cui la scrittrice si servirà anche per le sue prime esperienze letterarie.¹⁰ Appare significativo, in questo senso, il tono con cui una giovane Annie si propone come cantante in una lettera di candidatura presso la birreria Zolezi di Genova:

Egregio Signore

Sapendo che Ella è proprietario di un "Cafè-Chantant" a Genova sarei lieta se potesse servirmi della mia voce, per nostra reciproca utilità. – Ho ventun anni, e mi dicono simpatica; sono americana (da New York), parlo e canto in 5 lingue. Ho voce di soprano, chiara e robusta. Ho da mostrarle delle scritture teatrali per la Fenice di Venezia ed il Comunale di Trieste, per ragioni che Le dirò ho per poco abbandonato il teatro. Suono la chitarra quando voglio variare l'inevitabile pianoforte e orchestra. Il mio repertorio? Dalle canzonette di Costa, alle opere di Wagner, al "Petit bleu", da "Caroli" ai preludi di Chopin, alle arie dal Faust, Mignon, Carmen e la Traviata. Vesto e canto piuttosto seria che no. Se occorre il mio ritratto lo posso mandare. Preferirei però venire io stessa a farmi giudicare. Potrò in Gennaio muovermi da Milano dove la prego scrivere Posta Restante.

George Marion (Vivanti Lettera 1889)

Dietro questa autorappresentazione, scritta con la sicurezza e la disinvoltura di chi sa raccontarsi, si intravede già l'artista che farà della sua innata presenza scenica lo strumento privilegiato della propria costruzione identitaria e delle sue possibilità.

Per quanto il testo, dato alle stampe nel 1891 per i tipi di Galli, sia ritenuto un'opera piuttosto maldestra nel suo complesso, piena di tutti quei limiti che caratterizzeranno anche la prosa vivantina successiva,¹¹ *Marion, artista di caffè concerto* riscuoterà ben presto l'eredità del successo di *Lirica*, conoscendo diverse edizioni e traduzioni in lingua svedese, olandese, tedesca e russa.¹²

L'architettura dell'intreccio procede secondo uno schema sostanzialmente lineare, privo di colpi di scena significativi e con rari climax narrativi. Rimasta sola dopo la morte della madre, una Marion ancora bambina, "alta e gracile per i suoi quattordici anni, il viso purissimo, e lo sguardo tranquillo di ragazzina che non fa domande, perché non ha più nulla a imparare" (Vivanti 1891: 24),¹³ comincia la sua avventura di *chanteuse* di tabarin. È nelle promiscue sale di un varietà genovese, tra "una decina di giovinotti e qualche uomo serio" (M 27), che la ragazzina incontra Mario, un giovane poeta senza mezzi né prospettive, innamorandosene perdutamente. A seguito di una serie di vicissitudini, l'uomo finirà tuttavia per sposare un'altra donna, Anna,¹⁴ che susciterà le ire e le gelosie della protagonista. Il nodo

¹⁰ Sul frontespizio della prima edizione delle liriche vivantiane, pubblicate il 7 giugno 1890, accanto al nome dell'autrice compare tra parentesi lo pseudonimo "George Marion".

¹¹ Faccio qui riferimento ad alcuni limiti spesso riconosciuti nella prosa vivantina, in particolare alla tendenza all'eccesso romanzesco, alla costruzione talora macchinosa degli intrecci, alla caratterizzazione psicologica spesso sommaria dei personaggi e alla discontinuità della tenuta narrativa. Su alcuni di questi aspetti, si confrontino, tra gli altri, Venturi 1994, Caporossi 2006 e Scappaticci 2010.

¹² Il corpus delle traduzioni comprende la svedese *Marion, chansonettsångerska*, Stoccolma, A.I. Seelig, 1891; l'olandese *Marion*, Utrecht-Amersfoort: J.L. Beijers-G.J. Slothouwer, 1893; la tedesca *Marion, die sängerin des Café-chantant*, Leipzig: H. Seeman, 1903; e le russe *Marion*, San Pietroburgo, 1902, e *Marion', Kafe-santannaja pevica*, San Pietroburgo: Novye Puti, 1910.

¹³ D'ora in avanti rinvio tra parentesi tonde nel testo con la sigla M seguita dal numero di pagina.

¹⁴ Sulla possibile risonanza biografica del nome Anna in rapporto alla madre tedesca di Vivanti si veda Cataldi 2025:

tragico del romanzo, infatti, si consuma proprio nel confronto fra Marion e Anna, “venuta a ucciderle la fede [e] l’amore” (M 194). In contrasto per formazione, contesto sociale e immagine stessa della femminilità, l’incontro fra le due agisce come una vera e propria rivelazione della distanza che separa i loro mondi e spingerà Marion a pugnalarla “nella bocca e in gola e nel collo e nel petto” (M 197) la rivale, del cui delitto, però, si assumerà la responsabilità uno dei suoi spasimanti.

Romanzo d’esordio di un’Annie ancora acerba e forse non del tutto pronta a misurarsi con la scrittura in prosa, *Marion* prende posto tra lo sconcerto e le perplessità di un pubblico che non è disposto a confrontarsi con un racconto tanto ardito e scabroso.¹⁵ È l’immoralità dell’argomento unita all’audacia dell’impianto narrativo a catalizzare attorno all’autrice, ancora una volta, un dibattito acceso sulla legittimità della rappresentazione disinibita del corpo femminile e di quel processo di affermazione della donna che può avvenire solo attraverso lo sguardo maschile (cfr. Sarti 2016: 229-230).

Nel vasto e articolato panorama letterario che informa la narrativa italiana tra Otto e Novecento, *Marion* occupa dunque una posizione anomala e per molti versi ancora irrisolta. La sua singolarità non risiede tanto nella scelta di un ambiente narrativo marginale e moralmente ambiguo, quanto soprattutto nel modo in cui tale materia viene tradotta in scrittura.¹⁶ Il romanzo prende forma in un momento storico e letterario di intensa trasformazione culturale in tutta Europa, segnato dall’emergere di nuovi spazi di spettacolo e forme di intrattenimento, in cui la voce e il corpo femminile entrano con forza nella sfera pubblica, esponendosi a dinamiche di consumo, di controllo e di desiderio.¹⁷

[...] il senso di questa interazione stretta fra vitalità edonistica borghese e inventività teatrale è evidente nell’affermarsi di quella forma particolare di teatro (che continuiamo a considerare minore solo in una visione gerarchicamente intellettualistica delle cose) che è il *café-chantant* o *café-concert* [...], cioè un locale [...] dove si assiste all’esibizione teatrale fumando, bevendo, mangiando; in cui il dato artistico è degradato a semplice integrazione della consumazione, della chiacchiera (Alonge & Perrelli 2019: 226-227).

È all’interno di questo contesto, di questa ‘logica del *visuale*’ (227), che Marion, la giovane protagonista del romanzo, si inserisce e muove i propri passi. Prima ancora di apparire sulla scena del caffè concerto, la ragazzina è già attraversata da quella performatività diffusa per cui “[t]he girls are already performing, in effect, before they ever venture on stage [...]”. Before they act/sing/dance, they are already acting or, better, play-acting, at being themselves” (Fanning 2016: 19) [le ragazze, di fatto, si esibiscono prima ancora di salire sul palco... Prima di recitare/cantare/ballare, stanno già recitando o, meglio, mettendo in scena sé stesse].¹⁸ Marion si presenta così non tanto come personaggio psicologicamente e analiticamente definito, quanto piuttosto come manifestazione, anzitutto e soprattutto, visiva e vocale, secondo una direttrice in cui la dimensione sensoriale si configura e agisce come evento ontologicamente incarnato, prima ancora che come veicolo di significati compiutamente articolati.

Sin dalle primissime battute la narrazione sembra infatti orientarsi verso una sensibilità

40.

¹⁵ Così commenterà dalle colonne della *Gazzetta Letteraria* un intransigente Giuseppe Depanis: “*Marion artista di caffè-concerto* non è né una riproduzione di ambiente né uno studio psicologico quale il titolo sembrerebbe indicare: è invece una improvvisazione fatta su ricordi e su osservazioni collegati insieme con molta disinvoltura, ma con mediocre solidità. L’azione procede saltellante di palo in frasca senza che l’autrice si curi di colmare le lacune” (1891: 28).

¹⁶ Alludo qui alla natura formalmente composita del romanzo, che intreccia residui tardoscapigliati, moduli tipici del *feuilleton* e del romanzo d’appendice, sensibilità *fin de siècle* e suggestioni realiste, traducendo l’ambiente marginale del caffè-concerto in una scrittura fortemente teatrale, patetica e figurativa.

¹⁷ Per una storia del teatro e dello spettacolo, si consulti Alonge & Perrelli 2019 e, più specificamente, il capitolo “Fine Ottocento tra Marx e Freud” dello stesso volume (225-246).

¹⁸ Le traduzioni dei testi citati sono a mia cura.

percettiva e acustica che precede e accompagna la costruzione dell'identità della protagonista. Voci, canti, rumori, silenzi attraversano il testo e modellano la percezione degli spazi, incidendo sul ritmo stesso della prosa. Il suono, che non si limita a definire la cornice narrativa del romanzo, interviene attivamente a strutturare l'intera esperienza diegetica, determinando le modalità attraverso cui i personaggi entrano in relazione con lo spazio e con l'altro. Il piano acustico diventa una vera e propria componente strutturale della narrazione, una presenza costitutiva in grado di lasciare tracce linguistico-formali profonde. Parlare di 'forme sonore della soggettività' significa, in questo contesto, dare nome a una densità percettiva che la scrittura stessa produce e di cui inevitabilmente si alimenta, restituendo l'esperienza di una modernità in cui il suono diventa forma primaria della vita sociale e materiale.¹⁹

L'allegria ragazzina "colla chiara voce di bimbetta" e il "riso sfrontato ed innocente" (M 57) viene presentata al lettore attraverso i suoni che emette e le melodie che ascolta, più che mediante un processo di interiorizzazione e di riflessione cosciente. La voce, il canto, il riso ne costituiscono le prime e più persistenti cifre identitarie, elementi che ne determinano la riconoscibilità e insieme ne orientano il *climax* narrativo. L'individualità della protagonista prende così forma e si manifesta non tanto nella continuità del racconto, quanto piuttosto attraverso la materialità del suono, che concorre a occupare lo spazio sociale e a registrarne le reazioni, secondo i dettami di quella "fenomenologia vocalica dell'unicità" teorizzata da Adriana Cavarero.²⁰ La scrittura vivantina accoglie e restituisce questa esposizione con un'attenzione costante, lasciandosi modellare dalle discontinuità, dalle ripetizioni e dagli scarti del gesto vocale, entro dinamiche che riconducono l'elemento voce a un luogo di negoziazione sociale ininterrotta, densamente attraversato da implicazioni di genere entro cui la soggettività femminile si costruisce e, al tempo stesso, si disarticola sotto lo sguardo e l'orecchio altrui:²¹

E, quanto ai caffè concerto, la voga è tenuta viva, pur troppo, dalla volgare attrattiva di un trattenimento che appaga lo sguardo, che stuzzica i sensi, che dispensa da ogni tensione intellettuale; a cui si può assistere, fra donnine allegre, col sigaro in bocca, colle gambe stese all'americana, andarvi e venirne via quando si vuole, [e nei quali] la oscenità arbitraria e improvvisa scatta quasi ad ogni momento nelle parole, negli atti, nelle nudità più svergognate (Costetti 1901: 433).

Il paesaggio visivo e sonoro del caffè-concerto, con il suo intreccio di musiche, canti e intermezzi, rappresenta allora un terreno particolarmente fertile di sperimentazione narrativa, in cui l'elemento acustico costituisce la trama percettiva profonda, lo spazio sensibile entro cui le forme dell'identità emergono, si espongono e continuamente si riconfigurano. La voce, in tale prospettiva, non coincide mai pienamente con il soggetto che la emette, ma oscilla incessantemente tra intenzione e automatismo, tra volontà e costrizione. È in questa zona di tensione sistematica che si colloca il romanzo, la cui protagonista non si lascia mai ricondurre a un'interiorità compatta, ma si struttura come presenza in continua esibizione: Marion esiste solo nella misura in cui si offre acusticamente, in cui canta, in cui risuona. È la performance a precedere la coscienza, la voce ad anticipare la parola, ed è proprio da questa esposizione originaria che la scrittura vivantina lascia affiorare, con estrema naturalezza, una concezione dell'identità strettamente interconnessa alla dimensione sonora, che trova nel romanzo una delle sue formulazioni più incisive.

L'ingresso della giovane *chanteuse* nelle trame del romanzo stabilisce sin da subito una precisa gerarchia percettiva: la sfera acustica governa la costruzione del personaggio

¹⁹ Per un approfondimento sui primi studi relativi al concetto di *soundscape*, rinvio a Schafer 1994.

²⁰ Il concetto di "fenomenologia vocalica dell'unicità" considera, in Cavarero (2003), la voce come manifestazione dell'irriducibile singolarità incarnata di chi parla, che anticipa qualsiasi veicolazione di significato, "un'ontologia che riguarda la singolarità incarnata di ogni esistenza in quanto essa si manifesta vocalmente" (14).

²¹ Non appare casuale, infatti, che i rarissimi accenni alla vocalità maschile presenti nel romanzo risultino circoscritti a determinazioni di ordine prosodico e metalinguistico, ridotte alla sola modulazione della parola proferita, come attestano formule quali "colla voce commossa" (M 35), "colla voce un po' rauca" (M 61), "a mezza voce" (M 76) o "a voce bassa" (M 122).

e, insieme, stabilisce le modalità attraverso le quali il lettore viene introdotto alla scena. Come anticipato, la protagonista non si profila mai attraverso una progressiva descrizione caratteriale, né mediante l'accesso a un'interiorità articolata psicologicamente, quanto piuttosto attraverso gli effetti che la sua voce produce nello spazio che la accoglie: "Era sempre quella voce limpida e fredda come una fonte d'acqua montanina: era sempre quel riso di bimba, gioconda e impudente; sempre quelle canzonacce sguaiate gettate là colla sua sfrontatezza ingenua e disinvolta" (M 156). Qui voce e riso funzionano come una vera e propria modalità ontologica di apparizione, costituendo di fatto la forma primaria attraverso cui Marion diventa riconoscibile e, di conseguenza, socialmente situabile. La sua fisionomia narrativa coincide con la qualità della sua emissione sonora: nella voce chiara e limpida, nel riso sfrontato e impudente, nel repertorio di "canzonacce" che porta in scena con ostentata disinvoltura. Al di là di pochi cenni fisici – i grandi occhi azzurri sul visetto smunto di bambina, l'età che scandisce il passare del tempo²² – la scrittura rinuncia a ogni ulteriore definizione materiale, lasciando che Marion si configuri quasi interamente come presenza incorporea. In altre parole, Vivanti assegna alla vocalità una funzione squisitamente generativa: è all'esperienza acustica che si affida la parabola narrativa, all'interno della quale il personaggio, materia non pienamente formata, permane come puro suono, inscrivendosi nel campo aurale e alterandone l'equilibrio, in un gioco di dinamiche percettive che lascia la costruzione identitaria ai rapporti tra fonazione e audizione. È in questo senso che la voce appare nella sua dimensione più intrinsecamente relazionale, un evento performativo che rifiuta il logocentrismo e si offre all'ascolto altrui, esponendo il corpo che la emette a una condizione di vulnerabilità, di manipolazione e di consumo.²³

In questo quadro, la scelta di presentare Marion attraverso un impasto di canto e riso non va intesa come semplice eccentricità individuale, né come un tratto pittoresco funzionale alla caratterizzazione del personaggio. Si tratta piuttosto di un gesto strutturale, che colloca fin dall'inizio la protagonista in una condizione di esposizione acustica, in cui la voce irrompe nello spazio sociale, modificandone inevitabilmente l'assetto. Nella costruzione narrativa che ne deriva, il riso introduce una frattura decisiva: lungi dall'essere un semplice indice di leggerezza o di spontaneità infantile, esso rompe fin da subito qualsiasi aspettativa di misura e compostezza che regola l'esposizione del corpo femminile nello spazio pubblico. La vocalità della giovane si configura così come una presenza indisciplinata, stravagante, spudorata, che respinge la grammatica del decoro per imporsi come evento sonoro, sfuggendo dunque a una piena codificazione strutturale.

Ciò che il romanzo mette in gioco non è soltanto una diversa modalità di costruzione dell'io narrativo, ma una specifica condizione estetica della soggettività: in *Marion* la vocalità assume la funzione di fatto sociale ed è ciò che rende l'io immediatamente leggibile agli altri, consegnandolo a una trama di attese, desideri, giudizi e pressioni. Il corpo femminile, in sostanza, si rende presente prima di tutto come evento percettivo, insieme acustico e visuale: il suono precede l'immagine e ne orienta la percezione, imponendosi come forza motrice del binomio presenza-assenza. Si delinea così un campo sonoro attraversato da emissioni in continua competizione, in cui l'elemento fonico stabilisce gerarchie spaziali, tracciandone le soglie e regolandone l'accesso. È a partire da questa economia dell'udibile che la voce della protagonista, e insieme la sua individualità, prendono forma e si offrono al lettore non come identità compiuta e articolata, ma come una presenza riconoscibile che la precede e la segue. Questo spostamento ha dirette conseguenze sugli aspetti formali del romanzo: Vivanti non investe sull'approfondimento psicologico dei personaggi, perché il centro dell'esperienza è altrove, nel regime di esposizione che governa la voce. Marion si costituisce in quanto tale solo sul palcoscenico del varietà, tra la folla estatica che ne invoca il nome, nel modo in cui viene ascoltata, commentata, interpretata; la sua vocalità diventa dunque una superficie sensibile su cui gli altri proiettano i propri significati. Il romanzo costruisce così una vera e

²² Anche i pochi dati materiali che il testo concede, però, si subordinano ben presto alle esigenze di scena: "“Quanti anni ha?” chiese il cavaliere Sarni, direttore proprietario del Caffè Grande in Firenze. ‘Undici’ rispose Blanche. ‘Nove, d’ora innanzi, prego’” (M 13).

²³ Il concetto di "relazionalità vocalica" è discusso in Cavarero 2003.

propria drammaturgia acustica, in cui il personaggio entra in scena, si afferma, si espone e si consuma attraverso la propria emissione.

È in questa tensione continua tra corpo, voce e scena che la scrittura di Vivanti rivela una spiccata disposizione verso l'esperienza sensoriale. Del resto, l'intera parabola esistenziale dell'autrice è segnata da una sensibilità musicale che non si limita a una dimensione tematica o contenutistica, ma investe profondamente la sua visione del mondo. Per lei la vita stessa è una forma di rappresentazione scenica, e la scrittura il palcoscenico su cui esibire – senza mediazioni – la propria soggettività.

In questa prospettiva, canto, silenzio, modulazione vocale e musicalità del testo partecipano di una medesima logica percettiva, operando, nel romanzo vivantiano, come vere e proprie strutture epistemiche, dispositivi *tout-court* attraverso cui il soggetto si relaziona con lo spazio circostante e ne sperimenta le tensioni. La voce diventa qui strumento di legittimazione, mezzo attraverso cui l'identità artistica si afferma nello spazio sociale e, nel farlo, lo organizza, lo segmenta, lo carica di valori sociali, affettivi e simbolici.

Gli anni giovanili di esperienza performativa dell'autrice plasmano in profondità il modo in cui la narrazione pensa e rielabora il rapporto tra identità e suono ed è all'interno di questa dicotomia che il testo lascia emergere forse uno dei propri nuclei più pervasivi. Sin dalle primissime battute del romanzo, il rapporto di Marion con l'esterno si organizza attraverso l'esperienza acustica, che si impone come fonte primigenia del sensibile. L'ascolto, infatti, rappresenta la cifra stilistica e concettuale attraverso cui la protagonista entra in relazione con il mondo: “Si udiva la voce un po' rauca della cantante: *Je me nomme Popaul, Je demeure à l'entresol*, e la bambina stava ad ascoltare, fissi ne' lumi accesi gli occhi spalancati, grandi nel visetto smunto” (M 6).

In questa prima fase l'ascolto assume i caratteri di una vera e propria esperienza prelinguistica, che precede ogni comprensione semantica. Non sorprende allora, in tale contesto, la presenza di un inserto in lingua francese, che l'autrice non si preoccupa di tradurre. La conservazione dell'originale, strategia che caratterizzerà anche la prosa vivantiana successiva, chiarisce, a mio avviso, gli intenti della narrazione, che non risponde a un principio di verosimiglianza linguistica, ma è piuttosto governata da una precisa economia della percezione sonora: il testo, infatti, non richiede mediazioni semantiche perché ciò che conta, in questo caso, è la tessitura imperfetta della voce. Appare evidente che la soggettività della ragazzina non si costituisca a partire dalla parola pronunciata e dal regime di significati che essa produce, ma dal suo assorbimento, dall'interiorizzazione di un non-contenuto come pura qualità percettiva. Il francese, infatti, proprio perché privato di qualsiasi decodificazione semantica, sottrae il canto alla sfera del senso e lo colloca esclusivamente nel dominio del sensibile.

In *Marion*, questa intuizione viene tradotta in forma narrativa: la soggettività della protagonista non emerge come istanza riflessiva, ma si manifesta come risposta a uno stimolo sonoro. La scrittura registra questa duplice struttura senza mai scioglierla del tutto: la vocalità dei personaggi non viene mai stabilizzata in un registro definito, né elevata a strumento di espressione autentica del sé. Al contrario, essa appare fin da subito come qualcosa che eccede la volontà del soggetto, senza tuttavia separarsene, imponendosi al di fuori di un pieno controllo intenzionale. La vocalità si presenta così come luogo di tensione costante tra *agency* e costrizione, tra iniziativa e automatismo, anticipando uno dei nuclei tematici più rilevanti del romanzo. La soggettività del personaggio, dunque, si organizza non intorno a ciò che viene detto, ma a partire da ciò che viene udito e interiorizzato, a una sonorità che si deposita in modulazioni e rielaborazioni sempre nuove. In questa prospettiva, il romanzo stabilisce fin da subito il proprio assetto percettivo, che assegna all'udito un ruolo profondamente sostanziale: il suono diventa il primo vettore di senso, il luogo in cui la soggettività si forma e si dispone, destinata più tardi a riconoscersi nella propria capacità di occupare lo spazio pubblico.

L'ascolto opera qui come modalità di apprendimento che precede la parola e ne prepara le condizioni. La pratica imitativa attraverso cui Marion apprende il canto istituisce un modello di soggettivazione fondato sull'ascolto e sulla restituzione fonica di quanto è stato accolto

e interiorizzato. Questa precoce esposizione alla dimensione sonora evolve in un esercizio musicale che precede l'articolazione di una voce personale:

Subito la bimba si mise dritta, guardando la madre; poi con una manina sul cuore, nella posa imparata, cantò. Era un malinconico *Lied* tedesco, di cui la piccina non comprendeva una sillaba: l'aveva imparato, così ad orecchio, dalla mamma, e lo diceva bene. Aveva una voce di bimba, non stridula, ma acuta e limpidissima, una vocina fredda e intonata come quella d'un clarinetto (M 15).

Mediante un processo di mimesi fonica si genera, così, un ciclo di assimilazione, ripetizione e restituzione, che affida al significante il ruolo di costruzione e rappresentazione dell'io narrativo. La voce della ragazzina non è mai vissuta come sintomo di un'interiorità da esibire, ma come pura superficie performativa, una vocalità che non aspira alla rivelazione del sé, ma si offre piuttosto come artificio acustico, come atto misurato, come meccanica articolazione del corpo sonoro. Ciò che il romanzo registra è una diversa dinamica di apprendimento, in cui il senso non precede l'esperienza acustica, ma ne è piuttosto una possibile – per quanto non scontata – conseguenza. In altre parole, l'ascolto opera come meccanismo primario di acquisizione e il suono, che non è recepito come oggetto esterno, viene assimilato come forma che modella la percezione e il gesto prima di ogni articolazione semantica.

La vocalità che emerge da questa pratica rifiuta qualsiasi spontaneità, per imporsi come competenza puramente tecnica. La voce “fredda”, “intonata”, priva di qualsiasi alterazione emotiva, sottrae la performance musicale alla retorica dell'autenticità: la vocalità viene ripensata come corpo sonoro addestrato, artificio acustico che si lascia regolare dall'esercizio e dalla disciplina. Questa pratica di imitazione pedissequa, per quanto non produca una vocalità naturale e immediata, non va però intesa come mera copia meccanica, ma piuttosto come il risultato di un compiuto processo di assimilazione sensibile. La soggettività si articola proprio attraverso questo meccanismo di circolazione sonora, prima di potersi riconoscere come identità linguistica socialmente situata. Come scrive Truax (2012), “[u]nlike the visual sense of space which appears stable, acoustic space is highly dependent on temporal events and therefore constantly in flux” (61-62) [a differenza della percezione visiva dello spazio visivo, che appare stabile, lo spazio acustico dipende in larga misura da eventi temporali ed è pertanto in costante divenire].

In questa fase la scrittura comincia a registrare un progressivo scollamento tra il gesto vocale e la volontà del soggetto, secondo dinamiche che sembrano richiamare quella che Schafer definisce *schizophonia*:²⁴ la voce, una volta acquisita come competenza, può continuare a operare oltre l'intenzionalità del soggetto, sottraendosi tanto al significato quanto all'espressione volontaria. In *Marion* questa dimensione emerge con particolare chiarezza: l'io della protagonista si costruisce nella relazione che intesse con il paesaggio sonoro che lo circonda, attraverso restituzioni e gesti meccanici che ne mettono in discussione il controllo e ne determinano le modalità di apparizione pubblica. Lo scarto che ne deriva, destinato a diventare centrale nei momenti più drammatici del romanzo, appare inscritto già nelle prime esperienze del personaggio, in quella precocissima educazione all'ascolto e all'emulazione che prepara il terreno a una soggettività vocale insieme potente e fragile. E proprio nella sua freddezza tecnica, nella distanza emotiva, nella precisione meccanica del gesto, si colloca la possibilità di una vocalità parzialmente estranea al soggetto, capace di emanciparsi dalla volontà dell'io e di operare secondo logiche di automatismo:

[...] la bambina, colla voce un po' stanca, ricominciò. E avanti a cantare ancora, tutte le romanze, tutte le canzonette — avanti a cantare, stanca, colla faccia pallida e lo

²⁴ La nozione schafferiana di *schizophonia*, secondo cui i “sounds have been torn from their natural sockets and given an amplified and independent existence, [...] free to issue from anywhere in the landscape” (Schafer 1994: 90) [i suoni sono stati separati dalle loro sedi naturali e hanno acquisito un'esistenza amplificata e autonoma, ... libera di affiorare da qualsiasi punto del paesaggio], viene qui impiegata come categoria descrittiva della dissociazione tra suono e sorgente, senza implicare una mediazione elettroacustica: la ‘disincarnazione’ cui si allude nel contesto in esame è dunque interna alla rappresentazione, non al dispositivo di riproduzione.

sguardo sulla mamma. E poi rigida e spaventata, a cantare, a cantare sempre, colla vocina divenuta aspra e stridula, e con una orribile paura in cuore. Non osava tacere, non osava muoversi — aveva paura! Cantava, cantava — e sua madre era lì, morta davanti a lei; ed essa lo sapeva (M 22).

Questa scena, che non vuole essere un momento patetico di rivelazione psicologica, segna una frattura decisiva tanto sul piano diegetico quanto su quello acustico-formale. Il ritmo della prosa si contrae, si spezza, si fa incalzante e ripetitivo, mimando la meccanicità dell'atto vocale che Marion continua a compiere senza più intenzione né controllo. Il canto, completamente svuotato di senso, non comunica, non conforta; eppure, non può e non vuole arrestarsi di fronte alla morte, né riesce a trasformarsi in risposta emotiva, limitandosi a persistere quale sintomo dell'impossibilità di elaborare il lutto. La dimensione acustica non si limita ad accompagnare l'evento, ma ne diventa la vera e propria forma dominante, sostituendo ogni altra possibilità di articolazione simbolica e mostrando, in questa persistenza, la propria natura meccanica. La scrittura lascia così che sia la voce a imporsi come unico elemento attivo, mentre il resto della scena progressivamente si svuota della sua funzione narrativa. In questa logica, il canto perde ogni fondamento comunicativo, senza trasmettere contenuti o costruire relazioni, operando come pratica involontaria che si produce continuamente, quasi come una sorta di riflesso corporeo, un automatismo che resiste a qualsiasi tipo di interruzione o variazione.

Il romanzo porta qui alle estreme conseguenze il paradigma acustico che ne struttura l'intero impianto narrativo. La voce, appresa come competenza e affinata come tecnica, si rivela capace di funzionare come forza autonoma, come pratica che attraversa il soggetto sottraendosi a qualsiasi intenzionalità. La soggettività non si riconosce più nella propria emissione, ma ne viene occupata completamente, in un'esperienza in cui il suono eccede il controllo e continua a operare anche quando il senso si ritrae. È qui che la vocalità di Marion rivela il suo tratto più radicale, inaugurando una traiettoria in cui il canto cessa di essere luogo di espressione per diventare spazio di esposizione della propria fragilità strutturale. La bambina "non [osa] tacere", come se il silenzio segnasse una soglia ancora più intollerabile della meccanicità del gesto; la voce persiste allora come residuo che sopravvive all'evento traumatico senza però riuscire a integrarlo. In questa persistenza, in cui il gesto reiterato rappresenta un tentativo fallito di controllo, il canto si configura come una continuità forzata, che sfugge tanto alla volontà quanto al senso. A partire da questa frattura, destinata a persistere lungo l'intero arco narrativo dell'opera, la vocalità non può più essere intesa come semplice manifestazione di presenza scenica, perché essa porta con sé la traccia di una separazione: è in tale distanza che si prepara il terreno per una successiva rinegoziazione del rapporto tra l'io e la dimensione acustica, che passerà non tanto attraverso una riconquista dell'intenzionalità, quanto attraverso un'apertura all'*assenza* di suono quale possibilità espressiva.

Il silenzio, che fino a questo momento non aveva ancora trovato spazio nelle trame del romanzo, comincia lentamente a profilarsi come controcampo naturale della parabola sonora. Quando il canto smette di essere gesto meccanico e automatico, offre per la prima volta una possibilità di scelta; e in questo nuovo scenario si apre lo spazio per la sua negazione, il non-canto. La musicalità, da presenza costante, si ritrae, lasciando emergere una nuova consapevolezza: la voce si fa intermittente, calibrata, in grado adesso di modulare la propria presenza. Il silenzio entra così nella narrazione come vera e propria articolazione espressiva, come esercizio fattivo di autodeterminazione:

Oh, come erano lontani i camerini stretti, soffocanti di profumi acri e di gas, di véloutine e di abiti troppo portati! Oh, come lontano il rumore de' cucchiai battuti nei piattini e le canne sui tavolini di marmo! e le grida di brava, bellezza, su, su, su! quando essa ballando, rialzava un pochino la sottana. Le pareva di avere persino dimenticato le sue canzoni! (M 50)

L'assenza di suono segna una rinegoziazione radicale dell'io e della propria esposizione, quasi una messa in discussione del rapporto con l'esterno. Tacere significa scegliere di

non offrirsi completamente all'altro, di non permettere decifrazioni e rappresentazioni che sfuggono al controllo del sé, negando di fatto all'interlocutore la possibilità di possedere o consumare il soggetto. È una forma di *agency* negativa, ma non per questo meno efficace: una resistenza all'obbligo di una performatività continua della propria vocalità e, di conseguenza, della propria corporeità.

In questo senso, il silenzio diventa la controparte necessaria della voce, il suo contrappunto strutturale, uno spazio di opacità deliberata che offre una solida – seppur diversa – modalità di autoaffermazione. La vocalità dei personaggi vivanti non è mai piena e lineare; al contrario, essa si definisce attraverso le proprie pause, le proprie incrinature e, persino, le proprie assenze. È, in altre parole, una voce che conosce il valore della sospensione, che sa quando farsi da parte, che riconosce nella reticenza una forma di espressione altrettanto densa di significato.

Nel romanzo questa dimensione si iscrive progressivamente all'interno della struttura narrativa attraverso la modulazione del suono e la sua graduale rarefazione dalla scena.

Proprio per questo assume una forza tanto maggiore il momento in cui, ormai lontana dai palcoscenici del varietà, Marion torna a cantare in un contesto più intimo e privato: “[...] ella si metteva a cantare, senza accompagnamento, gioconda ed impudente, tutte le canzonette del suo vecchio repertorio [...] ubriacandosi al suono della propria voce, pazza e beata di essere tornata Marion, Marion *la belle*, madamigella Marion dei Caffè-Concerti” (M 58). L'atto vocale si sposta adesso in uno spazio privo di orchestrazione pubblica, sottratto alle dinamiche dello sguardo e dell'ascolto collettivo. Tale canto, che riprende materiali già noti, si struttura non più come prestazione scenica, ma come il gesto che la restituisce a sé stessa, forma di un vero e proprio processo di autoriconoscimento che consente alla protagonista di riappropriarsi di un'identità frammentata, senza tuttavia cancellarne le ambiguità. Come visto in precedenza, Marion esiste pienamente solo quando canta; l'atto canoro però appare, in questo contesto, totalmente trasfigurato: la giovane protagonista canta adesso per sé stessa, senza accompagnamento, in un ambiente domestico, raccolto, privo di trine e di imbellettature. E la voce affiora dall'interno, come invocazione del sé, senza imporsi con la stessa continuità di prima; resta intermittente, calibrata, consapevole dei propri limiti. La scrittura, a sua volta, accompagna questa trasformazione con una maggiore rarefazione, lasciando spazio a pause e sospensioni che conferiscono al gesto vocale un valore nuovo. In questo contesto, il canto privato costituisce la rinegoziazione di una pratica che è stata, per la protagonista, fonte tanto di affermazione quanto di assoggettamento.

È proprio su questa soglia, tra assenza di suono e canto ritrovato, che trova posto la scena conclusiva del romanzo, in grado di restituirci la rappresentazione forse più intensa del rapporto tra vocalità e soggettività, che si carica di tensione drammatica. Dopo l'omicidio della sua rivale in amore, che si consuma – per una precisa e significativa scelta autoriale²⁵ – nello spazio chiuso e angusto di uno dei camerini del Caffè Concerto, Marion è chiamata a esibirsi ancora una volta. La musica fornisce il ritmo dell'azione violenta, quasi a volerne sottolineare l'irreversibilità. Il momento di massimo *pathos* del romanzo, che segna la discesa definitiva della protagonista nell'abisso morale, coincide anche con il suo culmine acustico. La voce del pubblico, che si leva all'unisono, non ammette repliche: “Zelinda non cantava più, e s'udivano gli applausi nella sala, interrotti da grida di ‘Basta! basta! Vogliamo Marion! fuori Marion’. E quella disse come in sogno: ‘Tocca a me’. ‘Va’ disse lui a voce bassa. ‘Va presto. Va e canta!’ Ed essa andò” (M 200). Questa scena, a mio avviso, concentra in sé un duplice nodo simbolico. Il canto, che ha accompagnato la protagonista sin dall'infanzia come strumento identitario e performativo, assume adesso i caratteri di gesto ineluttabile, spaventoso proprio perché involontario. La ragazzina non si esibisce più per scelta o per desiderio, ma per forza d'inerzia, producendo un disallineamento profondo di

²⁵ La collocazione dell'omicidio nei camerini del Caffè Concerto risponde, a mio avviso, a una precisa logica strutturale. In questo modo l'impianto spaziale e acustico del romanzo si organizza seguendo un andamento circolare, che ricongiunge l'epilogo alle prime pagine: la vocalità, inizialmente appresa per interiorizzazione e riproduzione non intenzionale, approda qui a un grado estremo di automatismo; analogamente, anche lo spazio che accoglie la narrazione deve richiudersi: la traiettoria diegetica, iniziata nei claustrofobici ambienti del varietà, ad essi ritorna nel momento di massima tensione drammatica del romanzo.

quella dicotomia soggettività-sonorità che aveva caratterizzato l'arco narrativo fino a questo momento: Marion è ormai voce senza corpo, corpo senza volontà, soggetto svuotato che tuttavia continua inesorabilmente a cantare. La voce torna così a farsi sintomo, in una struttura circolare che consegna al lettore una parabola acustica e spaziale pienamente compiuta. Il romanzo si conclude lasciando il suono fuori campo, negando qualsiasi accesso diretto alle tonalità, ai contenuti o alla resa performativa dell'esibizione finale. Ed è proprio questa assenza a conferire al gesto una forza irriducibile e a costituirne il punto di massima intensità. Il canto diventa così pura possibilità acustica, un'eco mancata che si espande oltre i limiti imposti dalla pagina e affida a chi legge la responsabilità di colmare il vuoto con la propria esperienza acustica e immaginativa. Pur nella totale assenza di suono, il lettore si trova di fronte a un finale profondamente acustico, in cui l'elemento sonoro non smette di esistere ma semplicemente si sottrae, e in quella sottrazione conseguentemente si amplifica. Il canto, che aveva attraversato l'intera struttura narrativa come pratica formativa e performativa si configura ora come residuo, come eccedenza che persiste anche quando la volontà non governa più l'azione. Marion entra in scena perché la macchina teatrale lo esige, non perché il suono le appartenga ancora come esperienza soggettiva. La vocalità, dunque, si separa definitivamente dall'io, continuando a circolare come funzione impersonale, come elemento necessario al mantenimento dell'ordine sonoro collettivo. In questo senso, la scena finale radicalizza un'intuizione che attraversa il romanzo dall'inizio alla fine: la voce, che non coincide mai pienamente con il soggetto che la emette, può sopravvivere ad esso e operare indipendentemente dalla sua disponibilità.

La scrittura di Annie Vivanti mostra così una consapevolezza sorprendentemente precoce del ruolo del suono come infrastruttura portante dell'intera esperienza diegetica. La dimensione acustica non è né didascalica né decorativa, ma rappresenta, piuttosto, una modalità percettiva, epistemica e performativa, che non si limita ad arricchire la narrazione ma ne plasma le strutture più profonde, governando di volta in volta il rapporto tra soggetto, spazio e ascolto.

In questa tensione irrisolta tra voce e silenzio si iscrive l'originalità dell'opera vivantiana, che interroga le implicazioni del paesaggio sonoro e diventa così luogo di resistenza e, insieme, di trasformazione del sensibile: un campo in cui l'identità femminile si articola e si disarticola in un continuo alternarsi di possibilità.

Bibliografia

- Alonge, Roberto & Perrelli, Franco, 2019, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Torino, UTET.
- Bianconi, Simona, 2014, La donna violata: riflessioni sul tema in Annie Vivanti e Luigi Pirandello, *Pirandelliana: rivista internazionale di studi e documenti*, 8, 81-94.
- Bonacci Brunamonti, Maria Alinda, 1890 (2 settembre), *Liriche di Annie Vivanti*, in *Pensieri e memorie*, II, vol. VII, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 270-271.
- Borgese, Giuseppe Antonio, 1911, Un romanzo di Annie Vivanti, *La stampa*, XLV, 86, 27 marzo.
- Caporossi, Carlo, 2006, *Saggio introduttivo*, in C. Caporossi (ed.), *Annie Vivanti. Tutte le poesie. Edizione critica con antologia di testi tradotti*, Firenze, L. S. Olschki, 3-139.
- Carducci, Giosue, 1890, *Liriche di Annie Vivanti*, *Nuova Antologia*, vol. 111, fasc. 12, 16 giugno, 748-755.
- Carducci, Giosue, 1899, *Nota*, in A. Vivanti, *Lirica*, V, Milano, Treves, 271-287.
- Cataldi, Bianca Rita, 2025, Of Scandal and Perdition: Seductresses and Fallen Women in Annie Vivanti's *Marion artista di caffè-concerto* (1891), *MHRA Working Papers in the Humanities*, 20, 34-41.
- Cavarero, Adriana, 2003, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli.
- Clavijo, Milagro Martín, 2019, A Critical Look at Post-First World War England: Annie Vivanti's *Naja Tripudians*, from Reality to Fiction, *Textus, English Studies in Italy*, XXXII, 2, 155-166.

- Cola e Gigi, 1890, Corriere, *Illustrazione italiana*, XVII, 26, 29 giugno, 438-439.
- Costetti, Giuseppe, 1901, *Il teatro italiano nel 1800 (indagini e ricordi)*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli Editore.
- Cotugno, Anna Maria, 2022, Annie Vivanti: la «maternità divorante», *Studi Medievali e Moderni*, 26, 2, 81-100.
- Croce, Benedetto, 1906, Contessa Lara-Annie Vivanti, *La Critica*, 21, 4, 89-106.
- Croce, Benedetto, 1960 [1914], *La letteratura della nuova Italia*, II, Bari, Laterza.
- D'Esmandia, 1890, Annie Vivanti, *Il Venerdì della Contessa*, III, 26, 27 giugno, 1.
- Depanis, Giuseppe, 1891, Fra romanzieri e novellieri, *Gazzetta Letteraria*, XV, 4, 24 gennaio, 28-29.
- Fanning, Ursula, 2016, *Constructing Selves, Performing Femininities. Singers, Sirens, Mothers* in S. Wood & E. Moretti (eds.), *Annie Chartres Vivanti. Transnational Politics, Identity and Culture*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 17-30.
- Fanning, Ursula, 2017, *Italian Women's Autobiographical Writings in the Twentieth Century: Constructing Subjects*, Madison, Fairleigh Dickinson Press.
- Ferruggia, Gemma, 1911, La poetessa zingara, *La donna*, VII, 166, 20 novembre, 17-19.
- Giacosa, Giuseppe, 1890, I versi di Annie Vivanti, *Corriere della sera*, XV, 168, 19 giugno.
- Jandelli, Cristina, 2012, Annie Vivanti e il cinema delle dive, *Bianco e nero*, 3, 23-34.
- Lepschy, Anna Laura, 2010, Annie Vivanti as self-translator: the case of «The Devourers» and «Circe», *The Italianist*, 30, 2, 182-190.
- Meazzi, Barbara, 2015, Annie Vivanti e la grande guerra: stupro, aborto e redenzione in «Vae Victis!», *Annali d'italianistica*, 33, 259-274.
- Panzacchi, Enrico, 1890, Libri e donne, *Lettere e Arti*, II, 23, 21 giugno.
- Sarti, Lisa, 2016, *A Woman on Display: Annie Vivanti's* Marion artista di caffè concerto, in S. Wood & E. Moretti (eds.), *Annie Chartres Vivanti. Transnational Politics, Identity and Culture*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 229-244.
- Sarti, Lisa, 2021, Annie Vivanti: Una scrittrice oltre i confini, in C. Duraccio (ed.), *Escritoras y fronteras geosimbólicas*, Madrid, Dykinson, 333-346.
- Sarti, Lisa, 2024, *Annie Vivanti's Multicultural Identity and the Shaping of the Artist's Body*, in C.E. Martin & C. Donato (eds.), *The Palgrave Handbook of Transnational Women's Writing in the Long Nineteenth Century*, Cham, Palgrave Macmillan, 503-520.
- Scappaticci, Tommaso, 2010, *Muliebrismo e progettualità nell'opera di Annie Vivanti*, in *Donne, maestri ed eroi nella narrativa italiana del secondo Ottocento: da Garibaldi e De Amicis a Contessa Lara e Annie Vivanti*, Cassino, Garigliano, 195-230.
- Schafer, R. Murray, 1994, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books.
- Tognarelli, Chiara, 2020, «Nell'ombra dove seggono le madri». Una lettura dei Divoratori di Annie Vivanti, in F. Gobbo, I. Muoio & G. Scarfone (eds.), «Non poteva staccarsene senza lacerarsi» *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, Pisa, Pisa University Press, 97-120.
- Truax, Barry, 2012, *Voices in the Soundscape. From Cellphones to Soundscape Composition*, in D. Zakharine & N. Meise (eds.), *Electrified Voices. Medial, Socio-Historical and Cultural Aspects of Voice Transfer*, Göttingen, V&R Unipress, 61-79.
- Urbancic, Anne, 2006, Picturing Annie's Egypt. *Terra Di Cleopatra* by Annie Vivanti, *Quaderni d'italianistica*, 27, 2, 93-106.
- Urbancic, Anne, 2013, *Circe and Marie Tarnowska by Annie Vivanti. Reflections in the Space between Self and Fiction*, in R. M. Riccobono (ed.), *A Window on the Italian Modernist Female Subjectivity*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 32-45.
- Venturi, Gianni, 1994, Serpenti e dismisura: la narrativa di Annie Vivanti da *Circe* a *Naja Tripudians*, in E. Genevois (ed.), *Les femmes-écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, *Chroniques Italiennes*, 39/40, 293-309.
- Vivanti, Annie, 1889 (22 dicembre, Genova), Lettera a Pier Enrico Zolezi, Archivio Marescalchi, cit. da Caporossi 2006, 117.
- Vivanti, Annie, 1890 (15 agosto, Saint Moritz), Lettera a Luigi Bonati, Archivio di Stato di

- La Spezia.
- Vivanti, Annie, 1890, *Lirica*, Milano, Treves.
- Vivanti, Annie, 1891 (20 gennaio, Gavirate), Lettera a Luigi Bonati, Biblioteca Classense, Fondo Valgimigli.
- Vivanti, Annie, 1891, *Marion, artista di caffè concerto*, Milano, Casa Editrice Galli.
- Vori, Tito, 1890, In casa nostra, *Conversazioni della Domenica*, 31, 243-244.
- Wood, Sharon & Moretti, Erica (eds.), 2016, *Annie Chartres Vivanti. Transnational Politics, Identity and Culture*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press.

