

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
--	-----

La folla, la festa, i rituali sociali: antropofonie nella narrativa di Matilde Serao

Loredana Palma*

Received: 26.02.2026 / Accepted: 27.05.2026

ABSTRACT

[IT] La narrativa di Matilde Serao privilegia la rappresentazione dei paesaggi urbani della Napoli ottocentesca rispetto agli ambienti naturali. Vicoli popolari, strade del passeggio e spazi della socialità cittadina vengono restituiti attraverso una forte componente sensoriale che immerge il lettore nella complessa geografia antropica della città. In particolare, la dimensione uditiva assume un ruolo centrale: le voci della folla, i rumori e i richiami collettivi costituiscono il sottofondo costante delle vicende narrate. La scrittrice raggiunge risultati particolarmente efficaci nella rappresentazione delle feste popolari e dei rituali sociali. Ne *Il paese di Cuccagna*, ad esempio, la voce che scandisce i numeri del lotto si alterna al silenzio carico di tensione e al successivo clamore della folla. Analogamente, in *O Giovannino o la morte*, la componente sonora non svolge una mera funzione descrittiva, bensì riesce a rappresentare dinamiche psicologiche e gerarchie sociali.

Parole chiave: Matilde Serao, Antropofonie, *Il Romanzo della fanciulla*, *Il paese di Cuccagna*, *O Giovannino o la morte*

[EN] Matilde Serao's fiction focuses on depicting the urban landscapes of the nineteenth-century Naples rather than natural settings. Working-class alleyways, promenades and spaces for socialising are brought to life through a strong sensory element that immerses the reader in the city's complex man-made geography. In particular, the auditory dimension plays a central role: the voices of the crowd, the noises and collective calls form the constant backdrop to the events narrated. The writer achieves particularly effective results in her depiction of popular festivals and social rituals. In *Il paese di Cuccagna*, for example, the voice calling out the lottery numbers alternates with a tension-filled silence and the subsequent clamour of the crowd. Similarly, in *O Giovannino o la morte*, the auditory element does not merely serve a descriptive function but succeeds in representing psychological dynamics and social hierarchies.

Keywords: Matilde Serao, Anthrophonies, *Il Romanzo della fanciulla*, *Il paese di Cuccagna*, *O Giovannino o la morte*

Citation:

Palma, Loredana, 2026, La folla, la festa, i rituali sociali: antropofonie nella narrativa di Matilde Serao, *Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies*, Vol.1, No.1, pp. 42-55.

*Loredana Palma, Università degli Studi di Napoli Federico II, lpalma@unior.it

La folla, la festa, i rituali sociali: antropofonie nella narrativa di Matilde Serao

Introduzione

Nella multiforme scrittura di Matilde Serao, le descrizioni giocano un ruolo fondamentale: che si tratti di persone o di oggetti, di *toilettes* alla moda o di abiti cenciosi, di vicoli e strade del suo amato ambiente urbano o di arredi di interni, nulla sfugge all'occhio attento della giornalista, autrice tanto di cronache mondane quanto di implacabili denunce sui mali della società.

A lungo (e a torto) si è giudicato severamente la narrativa di *donna Matilde*,¹ che soltanto a partire dall'ultimo scorcio del Novecento è stata fatta oggetto di una sistematica attenzione da parte degli studiosi (Pupino 2006; Bianchi & Maffei 2019). Tra gli iniziatori di questa nuova stagione critica seraiana è da annoverare Francesco Bruni (1985, *Nota introduttiva*), che nella sua introduzione alle novelle de *Il Romanzo della fanciulla*, ripubblicate a distanza di cento anni dalla prima edizione in volume,² accosta la narrativa della scrittrice a quella di Verga per la capacità "di iniziare il racconto nel modo più rapido e diretto" e di puntare "direttamente la macchina da presa sulla materia, senza filtri né mediazioni" (v).

Forse, però, non è stata finora data adeguata rilevanza agli altrettanto efficaci ambienti sonori descritti da Matilde Serao, a cominciare da quelli presenti nelle novelle del *Romanzo della fanciulla*,³ dove il suono consente una lettura non solo delle dinamiche psicologiche ma anche delle gerarchie sociali.

La scrittrice predilige ambientazioni urbane; pertanto, più che di geofonie o di biofonie, si può parlare nella maggior parte dei casi di antropofonie, secondo le categorie elaborate da Bernie Krause (2013).⁴ Spostando l'attenzione dalla classificazione delle fonti sonore alla loro funzione nel tessuto narrativo, l'analisi può essere ulteriormente articolata: i suoni

¹ Secondo Tommaso Scappaticci per lungo tempo la critica ha letto l'opera di Matilde Serao seguendo un "metodo antologizzante" (1995: 4), sollevando molte riserve su parte della sua produzione. Benedetto Croce, ad esempio, nel 1903 saluta il ritorno alla "vita vissuta" di Serao, dopo la parentesi dello psicologismo e del misticismo (1922: 70). Qualche anno dopo, Renato Serra ritiene ormai conclusa la migliore stagione narrativa della scrittrice: "C'è stato un tempo, raccontano i vecchi, in cui anch'essa fece dei tentativi di arte vera e propria [...]. Se mai si tratta di un tempo lontano. I suoi *clichés* appartengono alla letteratura commerciale di second'ordine" (Serra 1914: 112). Luigi Russo invita a distinguere la prima produzione di Serao dall'ultima che aveva "finito col confondere la S. nel novero dei romanzatori popolari" (1951: 155). Al giudizio di Russo si associa quello di chi definisce l'ultima produzione di Serao "libri di mondanità", in cui Serao "fallì e si perdette" (Panzini 1932).

² Bruni, tuttavia, indica come prima edizione reperibile del *Romanzo* quella pubblicata da Treves nel 1886 (Bruni *Nota al testo* 1985: XLIV).

³ L'edizione originale della raccolta comprende cinque novelle: *Telegrafi dello Stato (Sezione femminile)*, *Per monaca*, *Nella lava*, *Scuola normale femminile* e *Non più*. Nell'edizione del 1985, il curatore del volume affianca a questi testi anche *La virtù di Checchina*. L'elemento tematico che accomuna le novelle del *Romanzo della fanciulla* è rappresentato dal contrasto tra le aspirazioni giovanili e le disillusioni dell'età adulta. In *Scuola normale femminile* la protagonista non è una singola figura, bensì un'intera classe di future maestre, impegnate nell'ultimo anno di studi e nella preparazione agli esami conclusivi; in *Telegrafi dello Stato* vengono invece descritte le difficoltà quotidiane e la condizione sociale e familiare di un gruppo di giovani telegrafiste. La novella *Non più*, ambientata in provincia, segue il progressivo dissolversi dei sogni amorosi giovanili sia nelle donne che intraprendono il percorso del matrimonio e della maternità, sia in coloro che, loro malgrado, rimangono nubi. In *Nella lava*, al centro della narrazione si collocano i rituali sociali che coinvolgono un gruppo di fanciulle, accompagnate dalle madri e dai loro potenziali pretendenti. In questo contesto, Matilde Serao evidenzia con particolare durezza come le dinamiche matrimoniali siano guidate prevalentemente dall'interesse economico piuttosto che da autentici sentimenti amorosi. Infine, in *Per monaca*, una delusione sentimentale induce la protagonista a scegliere la vita monastica, non per autentica vocazione religiosa bensì come forma di fuga dal mondo e dalle sue sofferenze. Per una rilettura delle novelle, cfr. Palma 2023.

⁴ Bernard Krause, nel volume *The Great Animal Orchestra* (2013), distingue nell'ambiente tre tipologie di suoni: geofonie, biofonie, antropofonie, le prime costituite da suoni non biologici (vento, mare, pioggia); le seconde prodotte dai suoni degli animali; le terze, infine, generate dall'uomo o da artefatti umani quali macchine, treni, aerei. Per una prospettiva interdisciplinare sulle modalità di percezione, rappresentazione e narrazione del suono, cfr. Calanchi 2015.

talora rafforzano le descrizioni visive o accompagnano l'introspezione psicologica di un personaggio, come nella novella *Nella lava* (Serao 1985: 93-145). In altri casi, la dimensione sonora contribuisce a rappresentare con maggiore efficacia le dinamiche psicologiche delle 'masse' - spesso poste in contrasto con lo stato d'animo dei singoli - accentuandone l'irrazionalità e l'insensibilità ai drammi individuali, come avviene in alcune scene de *Il paese di Cuccagna*. La scrittrice ricorre inoltre al suono per rappresentare gerarchie, scandire rituali sociali e, persino, rendere percepibile a livello sensoriale il giudizio della comunità di appartenenza, come nella novella *O Giovannino o la morte* (Serao 1889).⁵ Su questi tre testi verterà dunque la nostra indagine relativa ai paesaggi sonori nella narrativa di Matilde Serao.

1. Stratificazioni acustiche e sociali in *Nella lava*

Nella lava si apre con le voci di due personaggi maschili che gestiscono il flusso, perlopiù femminile, delle clienti che si recano in uno stabilimento balneare napoletano in una calda mattina d'estate: il marinaio sulla spiaggia e il proprietario dello stabilimento, il signor Cannavacciuolo, incaricato di accogliere e regolamentare l'accesso delle clienti alle cabine. Del primo udiamo soltanto la voce, sufficiente tuttavia a lasciarci immaginare la figura di un uomo rozzo, abbruttito dalla vita di mare e avvezzo a contrastare, anche a livello fonico, la forza degli elementi della natura:

Una voce interna, lontana, rude, di marinaio rauco, superando il rumore delle onde contro il legno, gridò:

– Chiamate!

Subito, un signore giovane, grasso e biondo, dalla pelle lucida di sudore, dalla camicia di colore col goletto molto aperto, senza sottoveste, dalla spolverina di lustrino nero, dalla pretensiosa cintura di seta rossa, che gli reggeva i calzoncini bianchi estivi, sospese

il dondolamento della sua sedia di paglia all'ingresso del corridoio dove stava scritto: *donne*, e rivoltosi verso il salone, gridò con voce stentorea:

– Trentasette! (Serao 1985: 93).

Già dall'*incipit*, dunque, si evidenzia la complessità del paesaggio sonoro descritto nella novella che potremmo definire 'stratificato'.⁶ Mutuando da Krause (2013), si può infatti osservare che alla geofonia rappresentata dal rumore delle onde si sovrappone un elemento antropofonico, la voce del marinaio, che non si limita a stare nel paesaggio ma lo attraversa e lo domina ("superando il rumore delle onde"). Rispetto alle voci femminili, che entreranno successivamente in campo, le grida dei due uomini si presentano subito come organizzative e non semplicemente descrittive in quanto il suono da loro prodotto è azione sociale che ordina la collettività, stabilendo inoltre un'implicita supremazia di genere.

Al grido rude del marinaio fa dunque da contraltare la voce del signor Cannavacciuolo, la cui tonalità "stentorea" esibisce la consapevolezza del proprio 'potere': quello di concedere o negare l'ingresso alla spiaggia. In questo secondo caso, il suono è preceduto dalla descrizione fisica del personaggio, che si traduce anche in caratterizzazione psicologica: il compiaciuto dondolamento sulla sedia e la cintura di seta rossa, definita dalla scrittrice "pretensiosa", sono i segnali di una ostentazione di dominio che contrasta con l'immagine di un uomo tutt'altro che elegante, nella sua insofferenza al caldo, con quel "goletto molto aperto" e privo di sottoveste.

La psicologia delle donne in attesa del proprio turno per accedere alla cabina e alla spiaggia viene resa, oltre che attraverso la descrizione dei movimenti, mediante il suono delle voci, più o meno intense a seconda dello stato d'animo o della posizione sociale occupata. Così, la

⁵ La prevalenza delle antropofonie nella rappresentazione seraiana può essere letta sullo sfondo della più ampia fonosfera urbana napoletana ricostruita da Privitera (2023: 241-265), nella quale grida, richiami, canti, suoni di strada e rumori collettivi contribuiscono a definire l'identità acustica della città.

⁶ In relazione al paesaggio sonoro urbano di Napoli, questa stratificazione di rumore e segnali acustici in continua trasformazione è notata, ad esempio, da Casillo 2024.

bellissima Elvira Brown, sposata a un vecchio e ricco signore di origine inglese, preoccupata della possibile reazione di “quel vecchio sospettoso, rabbioso, cattivo di suo marito” (Serao 1985: 94), che al ritorno a casa le avrebbe fatto una scenata di gelosia, si cruccia per la lunga attesa che ancora le resta, parlando a bassa voce con la giovane cognatina:

Elvira Brown, la bellissima fanciulla napoletana, maritata a un vecchione di origine inglese, parlava sommessamente con Margherita Falco, la sua futura cognatina, la fidanzata di suo fratello. [...]

– Tu non sai, tu non sai, – mormorava, crollando la bellissima testa, Elvira Brown e facendo scintillare i suoi grossi orecchini di brillanti (Serao 1985: 94).

Attraverso la modulazione delle voci, Serao riesce a restituire la molteplicità degli stati d'animo di coloro che, in uno spazio ristretto, vivono la medesima situazione. Così, alla sommessima malinconia di Elvira Brown si contrappongono, sul monotono ritmo di fondo della ‘chiamata’ del marinaio, la quiete di Annina Manetta, l'insofferenza della madre e la beffarda indisponenza della sorella minore, ciascuna resa tramite le relative antropofonie che ne traducono gli stati emotivi:

Oh, Elvira lo sapeva bene, quello che le toccava, tornando a casa e sogguardava malinconicamente il cartoncino col numero sessantadue, mentre il signor Canavacciuolo, ubbidendo alla voce interna del marinaio che gridava: *chiamate*, rivolto verso la sala, gridava:

– Trentotto!

Invece Annina Manetta, quieta, quieta, con la sua aria tranquilla, era profondamente soddisfatta di avere il numero sessantaquattro. Il suo innamorato, Vincenzino Spano, non era ancora giunto; sua madre, che era contraria a quest'amore, sbuffava e fremeva d'impazienza; la sorellina Adelina, una furba indiavolata, ridacchiava e mangiava ciambellettes col pepe: Annina, sicura che avrebbe visto Vincenzino, conservava la sua calma di fanciulla ostinata, che nulla vale a vincere (Serao 1985: 94-95).

La complessa stratificazione sonora creata dalla penna della scrittrice stabilisce una distribuzione gerarchica anche delle voci femminili in relazione alla posizione sociale o alla dimensione psicologica più o meno dominante. Elvira “parlava sommessamente”, “mormorava” o, addirittura, taceva, limitandosi a sogguardare malinconicamente il cartoncino con il suo numero d'ingresso ed esprimendo, con i toni bassi della voce, la sua soggezione e sottomissione al marito ricco e geloso. Di altra natura è il silenzio di Annina, che invece esprime una calma derivata dall'ostinazione e dalla favorevole attesa, ponendola in posizione di forza rispetto alla madre, che ugualmente non parla ma esprime attraverso suoni e gesti tutta la sua contrarietà alla situazione.

L'orecchio di Serao non si limita a registrare le sfumature dei moti interiori, ma si interessa anche alle voci collettive, al cicaliccio, un po' superficiale, della massa su cui, dopo le antropofonie individuali, torna a concentrarsi la sua attenzione. Maestose, come la madre, e quasi ingombranti, risultano, ad esempio, le sorelle Galanti, la cui esuberanza fisica si riflette anche nello spazio sonoro da loro occupato. La caratterizzazione che ne fa l'autrice, esaltata dall'uso di accrescitivi come “occhioni” e “donnone”, assegna loro uno spazio quasi maschile. Lo suggeriscono i “mustacchi” che madre e figlie esibiscono disinvolatamente e l'immagine del “generale della rivoluzione” a cui Serao ricorre per ritrarre il ruolo predominante della madre. Tale rappresentazione si contrappone alla descrizione delle meno abbienti De Pasquale, alle quali la scrittrice riserva il diminutivo “miserelle”, il colore biondo dei capelli e la penuria di corteggiatori, collocandole così in una condizione di inferiorità rispetto alle altre:

Le Galanti, tre sorelle, tutte brune, simpatiche, dagli occhioni neri, dalle forme esuberanti, robuste troppo, ma coi mustacchi come la madre, un donnone che sembrava lei il generale della rivoluzione, di cui era vedova, avevano un circolo di ufficiali e di giovanotti eleganti, chiacchieravano e ridevano, mostrando i denti bianchi, un po' selvaggio nella loro simpatia, [...] e avevano un certo disdegno per le De Pasquale,

miserelle, bionde, che [...] non pescavano un cencio di fidanzato, da cinque anni che avevano venti anni. [...] le De Pasquale erano invidiose dei grossi orecchini di corallo di Riccarda Galanti e del braccialetto d'oro, *eternel*, di Emilia Galanti. Chiamate! Chiamate! – urlò di dentro il marinaio. Trentanove, quaranta! – strillò il signor Cannavacciuolo, facendosi vento con un ventaglio cinese, di carta, da cinque soldi (Serao 1985: 95-96).

È il chiasso fragoroso, infine, ad accompagnare l'entrata in scena di un altro gruppo di sorelle, le Sanges, il cui vociare scomposto denuncia, al pari dell'abbigliamento, la loro bassa condizione sociale:

A quell'ora, litigando fra loro, strillando, tutte scalmanate, arrivarono le sorelle Sanges; cinque sorelle, figlie di un impiegato municipale, più o meno brutte, straccione, chiasose, coperte di gioielli falsi, di vesticciole ritinte, di merletti fatti a mano, di cappellini quattro volte rimodernati, le scarpette tinte con l'inchiostro per nascondere le screpolature. Ed erano tutte innamorate, furiose, si rubavano i fidanzati, litigavano come tante serve, odoranti di cipria grossolana, senza guanti, danzatrici ardenti, pettegole atroci, del resto poverissime. In fine dei conti, quando furono a comperare il biglietto, nessuna aveva i quattrini: dopo essersi insultate fra loro, tutte cinque andarono a parlamentare fragorosamente col signor Canavacciuolo, che le lasciò entrare, nella sua bonarietà di napoletano (Serao 1985: 105).

Gli abiti delle confusionarie sorelle suggeriscono l'idea della mistificazione del loro *status* mentre le loro voci provocano un effetto di disordine acustico. Il suono – che qui si fa caotico e non regolato – diviene in questo caso un marcatore di marginalità sociale (simbolicamente preannunciato dall'arrivo 'fuori orario' delle Sanges rispetto alle altre frequentatrici dello stabilimento balneare). L'intervento di Cannavacciuolo, con la sua bonaria concessione di accesso gratuito alle cabine, pone fine alla disarmonia delle loro voci e ripristina l'iniziale gerarchia 'regolativa'.

La musica partecipa alla costruzione dell'affollato quadretto della novella. La scrittrice – che, nascosta dietro l'*alter ego* di Caterina Borrelli, dichiara di non capire la musica – non è interessata alla melodia in sé, quanto piuttosto agli effetti da essa prodotti sul consesso di fanciulle sentimentali: chi "crollava il capo in misura", chi "canticchiava il *motivo* della polka" e persino Maria Jovine, la zoppina che non poteva ballare, "batteva la misura col ventaglio sulle dita" (Serao 1985: 99). La descrizione puntuale del coinvolgimento del pubblico indica la volontà di Serao di focalizzare il fenomeno musicale come esperienza che non interessi soltanto la sfera sensoriale dell'udito ma attraversi la dimensione corporea nel suo insieme, come avrebbe teorizzato, oltre un secolo dopo, Marc Leman, parlando di *Embodied Music Cognition* (Leman 2008).⁷

L'intermezzo musicale serve qui alla scrittrice come dispositivo narrativo per accompagnare anche un'altra descrizione, allo stesso tempo fisica e morale, di due ulteriori misere figure, quella del pianista e della cantante – madre e figlio – le cui pose accentuano, per contrasto, lo squallore della loro condizione:

Ora, al pianoforte, un giovanotto scarno, pallido, dalle tempie vuote, dal soprabito stinto, si era seduto – e suonava una polka. Il pianoforte era scordato e la polka strideva [...] (Serao 1985: 99).

[...] e di nuovo lo strimpellatore di pianoforte preludiò sulla tastiera giallastra. Si trattava di canto, adesso. Cantava una femmina alta, scarna, bruna, dalla pelle lucida, come unta, dai grossi denti gialli come i tasti del pianoforte, dal sorriso amabile: era vestita o piuttosto coperta da un gramo vestito di seta nera, tutto liso e rosso sulle cuciture, senza goletto bianco, con un corno di corallo rosso per ornamento; sui capelli radi, tinti, di

⁷ Lo studioso ha proposto una teoria della percezione musicale basata sul concetto di *embodiment* – cioè l'idea che la comprensione della musica non avvenga solo nel cervello in modo astratto, ma sia profondamente radicata nel corpo e nel movimento fisico.

una tinta color marrone, un cappello di paglia nera, con una penna rossa tutta strigliata e cascante; senza guanti. Doveva essere la madre del pianista: e stava presso il pianoforte, in una posa romantica di cantante espressiva, con la testa un po' arrovesciata, un sorriso estatico sulle labbra. Con una voce flebile, falsa, ella incominciò a gemere una vecchia romanza di Ciccillo Tosti [...]. La cantante socchiudeva gli occhi, bruttissima, sudicia, ridicola: e gorgheggiava come un canarino vecchio e stonato. Ora, malgrado l'apparenza sudicia, l'aria ridicola e la voce falsa della cantante, il sentimentalismo musicale della romanza tostiana faceva immalinconire le ragazze del salone (Serao 1985: 100-101).

Nei due passaggi citati il suono disarmonico (il pianoforte “scordato”, la polka che “strideva”) rivela e accentua la bassa condizione sociale del pianista e della cantante. La musica in sé qui non appare più come evento armonico bensì deformazione sonora che denuncia il degrado dei due personaggi, nonostante gli effetti emotivi che l'esecuzione produce sul pubblico delle astanti. Il brano è interessante perché presenta il tema dell'immiserimento della *performance* musicale nella società tardo-ottocentesca in forme affini a quelle che si ritroveranno poi nel Pirandello di *Zuccarello, distinto melodista* (1914). Anche in quel caso la voce è flebile, falsa, il cantante ridicolo, l'ambiente squallido.

2. La folla come paesaggio sonoro: antropofonie collettive ne *Il paese di Cuccagna*

La coralità sperimentata in queste prime prove narrative di Serao⁸ viene riproposta nel grande affresco del suo romanzo più noto, *Il paese di Cuccagna*, pubblicato nel 1891, dove lo sguardo sulla psicologia della folla diviene più ampio, fino ad abbracciare l'intera città e i suoi abitanti, nelle scene all'aperto dedicate all'estrazione dei numeri del lotto e alla sfilata dei carri per il Carnevale. Anche in questo caso la scrittrice insiste sul contrasto tra lo stato d'animo dell'individuo e quello della collettività vociante, tra la dimensione intima e silenziosa dei singoli e quella grossolana, quasi turpe, della massa, di cui mette in rilievo la ‘matta bestialità’.

È questo il senso della scena con cui si apre il primo capitolo del romanzo, in cui la dimensione dell'attesa crescente, nella descrizione della gente che anima vicoli e piazzette del centro storico di Napoli, giunge alla sua acme nell'ora dell'estrazione dei numeri del lotto nel cortile dell'Impresa. La scena è dapprima preceduta dal contrasto tra la frenesia dei giocatori febbricitanti, che a poco a poco si radunano sotto il palazzo, e la pacata serenità di una cucitrice intenta al proprio lavoro, incurante dello spasimo collettivo perché non toccata dalla febbre del gioco. L'anonimato della folla e della stessa figura dell'instancabile lavoratrice, semplice comparsa all'interno del romanzo, lascia emergere il giudizio morale dell'autrice che, nello stigmatizzare la febbre del lotto, contrappone la serenità di chi non si lascia abbacinare dal miraggio di un facile guadagno e fonda la propria vita solo sul lavoro, all'inquietudine e, spesso, alla dissoluzione morale (e materiale) a cui giunge chi si rovina a causa del gioco. È significativo come la scrittrice scelga come archetipo del lavoro umile e onesto una “cucitrice di bianco”,⁹ una figura femminile “delicata”, come delicati sono il tessuto che cuce e l'opera delle sue mani, e “infaticabile”, quasi a formare un ossimoro con l'aggettivo precedente, che sta a indicare la dedizione della donna al suo lavoro. Noi aggiungeremmo anche “silenziosa”, per quanto riguarda l'emissione di voce: parlano solo i suoi piedi che battono sul pedale e la macchina da cucire. Anche in questo caso, dunque, la scrittrice fa ricorso alla dimensione sonora per rappresentare funzioni narrative e stati

⁸ Il critico Guido Mazzoni aveva recensito severamente al suo apparire il *Romanzo della fanciulla*, in disaccordo con la scelta autoriale di non seguire in modo prioritario una sola vicenda o un solo personaggio. Francesco Bruni, nel riportare il giudizio, sostiene che le riserve di Mazzoni fossero determinate da un “rifiuto pregiudiziale della coralità” che, a suo avviso, costituisce invece elemento essenziale e caratteristico della raccolta (Bruni *Nota introduttiva* 1985: xiv).

⁹ La figura della “cucitrice di bianco”, cioè di colei che cuciva la biancheria di casa e che spesso preparava il ‘corredo’ delle giovani spose, è ricorrente in molti romanzi tra Otto e Novecento. Basti pensare ad Anna Veronica ne *L'esclusa* di Pirandello (1901), alle sorelle Materassi nell'omonimo romanzo di Palazzeschi (1934), al personaggio di Elvira in *Menzogna e sortilegio* (1948) di Elsa Morante.

d'animo dei personaggi coinvolti:

[...] una figura di donna emergeva, attirava almeno uno sguardo della gente raccolta. Era la donna, al primo piano del palazzo dell'Impresa, seduta dietro la ringhiera di un balconcino: seduta di fianco, si vedeva il suo profilo chinarsi e sollevarsi, ogni tanto, sul lucido ingranaggio d'acciaio di una macchina da cucire Singer; mentre il piede, uscendo dalla modesta gonna di percalla azzurra a pisellini bianchi, batteva metodicamente sul pedale di ferro, che si abbassava e si alzava, con moto uniforme. Fra il brusio delle voci, e i dialoghi da un capo all'altro del cortile, e lo stropiccio dei piedi, si perdeva il trillo sordo della macchina da cucire. [...] La giovane cucitrice, da un'ora che la folla si addensava nel cortile, non aveva guardato che un paio di volte giù, gittandovi una breve occhiata indifferente, e riabbassando subito la testa sull'ingranaggio lucido della macchina, trasportando lentamente con le mani il pezzo di tela, perché la cucitura venisse diritta diritta. Nulla la distraeva dal suo lavoro, né le voci irose, né le vive esclamazioni, né il mormorio, né il calpestio crescente della folla [...]. La gente la guardava, di basso, la delicata infaticabile cucitrice di bianco, ma ella proseguiva quietamente nel suo lavoro, come se neppure un'eco di quella gran passione, fra segreta e palese, arrivasse sino a lei [...] (Serao 2004: 55-56).

Questo quadretto, tutto giocato sulla dimensione sonora del tumulto della folla in attesa e speculare al tumulto interiore dei singoli, appare preparatorio della scena dell'estrazione vera e propria, in cui speranze, disillusione e, infine, rabbia per la mancata vincita si dispongono in un crescendo concitato, preceduto soltanto per pochi istanti da un silenzio carico di attesa: "Ma, ad un tratto, un lungo grido di soddisfazione uscì dal petto della folla, variato in tutti i toni, saliente alle note più acute e scendente alle note più gravi: il grande balcone della terrazza si era schiuso. [...] Un grande silenzio. [...] Silenzio universale: di aspettazione, di stupore" (Serao 2004: 56). Nella scena, costruita con i toni parossistici di un rito di matrice quasi arcaica, non manca nemmeno la figura della vittima sacrificale: "un povero fanciulletto del *Serraglio*, come i napoletani chiamano l'ospizio di quelle creature abbandonate, un povero *serragliuolo* senza madre e senza padre" (Serao 2004: 57).

Nella trepidazione generale, ormai pronta a esplodere, il bambino viene preparato al rito indossando una tunica e un berretto bianchi, simboli di innocenza, ed è esposto ai clamori della folla, inizialmente benedicente e poi sempre più verbalmente aggressiva. Qui, come già osservato ne *Il romanzo della fanciulla*, Serao si serve delle modulazioni sonore – altezze, intensità e densità vocale – per indicare i rapporti di forza tra i personaggi. In questo caso, il silenzio che caratterizza i poveri orfani, esposti e inermi di fronte all'impressionante tumulto della moltitudine vociante, si colloca in un'evidente asimmetria sonora nei confronti della massa in espansione vocale:

Di sotto, la folla tumultuava:

- Bel figliuolo; bel figliuolo!
- Che tu possa essere benedetto!
- Mi raccomando a te e a San Giuseppe!
- La Madonna ti benedica le mani!
- Santo e vecchio, santo e vecchio!

Tutti gli dicevano qualche cosa, un augurio, una benedizione, un desiderio, un'invocazione pietosa, una preghiera. Il bambino taceva, guardando, con la manina appoggiata sulla rete metallica dell'urna: e un po' discosto, appoggiato allo stipite del balcone, v'era un altro bambinetto del *Serraglio*, serio serio, malgrado le rosee guance e i biondi capelli tagliati sulla fronte: era il fanciulletto che doveva estrarre i numeri il sabato prossimo e che veniva là per imparare, per assuefarsi alla manovra dell'estrazione e ai gridi della folla. [...] E a ogni numero che si annunziava, vi erano esclamazioni, strilli, sogghigni, risate. A ogni numero il popolo applicava la sua spiegazione, ricavata dal *Libro dei sogni* o dalla *Smorfia*, o da quella leggenda popolare che si propaga senza libri, senza figurine. Ed erano scoppii di risa, erano grassi scherzi, erano interiezioni di paura o di speranza: il tutto accompagnato da un clamore sordo, come se fosse il coro in minore di quella tempesta (Serao 2004: 57-58).

I personaggi seguiti da Serao fino al loro confluire nel cortile dell'Impresa (la sigaraia Carmela, il tagliatore di guanti Gaetano, il lustrascarpe Michele) si eclissano per lasciare il posto ad una massa indistinta e caotica che esplode in un'antropofonia polifonica, frammentata ma convergente, in cui le voci individuali quasi scompaiono.

La descrizione delle reazioni convulse della folla a ogni numero estratto dalla mano dell'innocente creatura è affidata alla dimensione sonora. La scrittrice qui rinuncia a ogni descrizione fisica e alle caratterizzazioni visive, privilegiando, invece, le voci, indistinte, che contribuiscono a rendere la progressiva disumanizzazione della massa. I suoni regolatori che strutturano la scena (il campanello, la voce che proclama il numero estratto) hanno la funzione di scandire il tempo dell'evento, creare ritmo e produrre attesa. Sono segnali artificiali, organizzativi, non emotivi, come il grido del marinaio e la corrispondente chiamata del numero 'vincente' da parte del signor Cannavacciuolo in *Nella lava*. A questi si contrappongono – in *climax* ascendente – il “sospiro cupo, tetro, angoscioso”, i “petti pietrificati”, le “bocche pietrificate”. Non è ancora voce ma un contenimento sonoro emotivo che, dopo aver toccato l'acme durante le varie fasi dell'estrazione dei numeri, scemerà in uno scarico acustico residuale (“un ultimo soffio di collera”):

Poi il consigliere scosse un campanello: il giro dell'urna si arrestò: il terzo usciere mise una benda sugli occhi del bimbo biancovestito; costui lestamente immerse la manina nell'urna aperta e cercò un momento, un momento solo, cavando subito una pallina col numero. Mentre questa pallina passava di mano in mano, giù, da quei petti pietrificati, da quelle bocche pietrificate, uscì un sospiro cupo, tetro, angoscioso.

– *Dieci*, – gridò l'usciera, dichiarando il numero estratto e mettendolo subito nella prima casella. Mormorio e agitazione fra il popolo: tutti coloro che avevano sperato nel primo estratto erano delusi.

Nuova scossa di campanello: il bimbo immerse, per la seconda volta, la manina delicata nell'urna.

– *Due*, – gridò l'usciera, dichiarando il numero estratto e mettendolo nella seconda casella.

Al crescente mormorio qualche bestemmia soffocata si aggiunse: [...] quando per la terza volta la manina del fanciulletto penetrò nell'urna, qualcuno gridò, angosciosamente:

– Cerca bene, scegli bene, bambino!

– *Ottantaquattro*, – gridò l'usciera, dichiarando il numero e collocandolo nella terza casella.

Qui scoppiò il grande urlo d'indignazione, fatto di bestemmie, di lamenti, di esclamazioni colleriche e dolorose. [...] Un coro di maledizioni si levava, di giù [...] contro quello sciagurato ragazzo che aveva la mano così disgraziata. *Serragliuolo*, *serragliuolo*: gridavano da basso, per insultarlo, mostrandogli il pugno. [...]

– *Settantacinque*, – dichiarò con voce più fiacca l'usciera, mettendo il numero estratto nella quarta casella.

Tra le voci irose che non si calmavano, qualche fischio risuonò, vendicativo. Le ingiurie piovevano sul capo del bimbo; ma le maggiori imprecazioni erano contro il Lotto dove non si può vincere mai, mai, dove tutto è combinato perché non si vinca mai, mai, specialmente per la povera gente.

– *Quarantatré*, – finì di proclamare l'usciera, collocando il quinto ed ultimo numero.

E un ultimo soffio di collera, fra il popolo: niente altro (Serao 2004: 61-63).

La progressione narrativa è interamente scandita da eventi acustici ritualizzati a cui corrispondono le reazioni vocali differenziate della folla. In questa struttura, la dimensione visiva e descrittiva si riduce al minimo, mentre emerge un *soundscape* dinamico costruito su un'alternanza di sospensione ed esplosione sonora. Nel complesso, il lotto produce un paesaggio sonoro ciclico, in cui le antropofonie si organizzano in sequenze ripetute di regolazione → attesa → esplosione → dissipazione. Attraverso la rappresentazione acustica, Serao esprime la propria condanna morale per gli effetti devastanti che il gioco del lotto produce tra uomini e donne di ogni classe sociale, così come aveva già denunciato ne *Il ventre di Napoli*:

Ma non credete che il male rimanga nelle classi popolari. No, no, esso ascende, assale

le classi medie, si intromette in tutte le borghesie, in tutti i commerci, arriva sino all'aristocrazia. Dove vi è un bisogno tenuto segreto, dove vi è uno spostamento che nulla vale a riequilibrare, dove vi è una rovina finanziaria celata ma imminente, dove vi è un desiderio che ha tutte le condizioni dell'impossibilità, dove la durezza della vita più si fa sentire e dove solo il denaro può essere rimedio, ivi il giuoco del lotto prende possesso, domina (Serao 1884: 50).

Popolani come Carmela, borghesi come Cesare Fragalà, aristocratici come il marchese Cavalcanti sono accomunati dall'abbruttimento cieco a cui conduce la febbre del gioco: Cesare manda in rovina una fiorente attività commerciale e distrugge il benessere della propria famiglia; il marchese, con cieca ostinazione, non soltanto perde l'intero patrimonio avito ma resta anche sordo al dolore della figlia, consunta dallo sforzo fisico e psichico a cui il padre la costringe pur di ottenere dalle sue 'visioni' i numeri *vincenti*. Tale 'ferinità', causata dalla dipendenza dal gioco, sembra materializzarsi nella scena dell'estrazione del lotto e concentrarsi nel relativo paesaggio sonoro in cui la violenza dell'antropofonia collettiva sovrasta e annichilisce il bambino-vittima sacrificale che non solo non parla ma sembra non produrre alcun rumore neanche nei gesti che compie. Un tal genere di sopraffazione dà luogo a quello che il compositore e scrittore Raymond Murray Schafer chiama *sound imperialism* (Schafer 1994).¹⁰ Osserviamo dunque che, se ne *Il ventre di Napoli* la condanna di Matilde Serao si esprime attraverso parole di denuncia, ne *Il paese di Cuccagna* si condensa nei *soundscape*s in cui la coralità – che ne *Il Romanzo della fanciulla* ancora lascia distinguere le singole individualità – diviene massa informe e delirante nelle scene collettive all'aperto, come quelle che si svolgono nel cortile dell'Impresa o lungo via Toledo durante il Carnevale. Anche sulla festa popolare, tuttavia, la scrittrice spinge il suo sguardo oltre le apparenze rilevando come il frastuono e la forzata allegria nascondano mali e preoccupazioni ben più gravi:

Niente altro che il carnevale. La grande città si era data a quell'impetuosa e gioconda fatica, non per l'amore del lavoro, in sé, per quel lavoro che è causa e conseguenza di benessere, che è, in sé, fondamento di bontà e di decoro; la grande città non si era abbandonata a quella fervente attività, per uno scopo immediatamente civile, miglioramento igienico o industriale, esposizione di arte o di commercio, trasformazione di vecchi quartieri o creazione di nuovi: era pel carnevale, soltanto pel carnevale, un carnevale decretato ufficialmente, dal palazzo della Prefettura e da quello del Municipio, carnevale caldeggiato da comitati, commissioni, associazioni, messo su da mille persone, creato e realizzato come una grande istituzione e diffuso nello spirito di tutti i cinquecentomila abitanti, [...] sostituendo a qualunque altra proposta, iniziativa od opera, questa del carnevale, non altro che il carnevale, il carnevale sino all'entusiasmo, il carnevale sino al delirio! Ma come in fondo a tutte le allegre cose del paese di cuccagna, vi è una vena sempre fluente di amarezza, questo carnevale che travolgeva in buffonerie e mascherate tutte le cose e le persone più gravi della città, questo carnevale era una pietosa cosa. Dall'autunno al gennaio l'umido e greve scirocco aveva soffiato nelle vie napoletane, vincendo le energie della gente sana, e acutizzando le morbosità degli infermi: non poca gente straniera era mancata al solito convegno invernale: molti lavori erano stati sospesi e quelli da cominciare non erano cominciati: così molta gente di popolo, dormiva sui gradini delle chiese, sotto il porticato di San Francesco di Paola, sotto la guglia dell'Immacolata in piazza del Gesù. E insieme con lo scirocco, aveva soffiato un gran vento di digiuno: così il carnevale ufficiale, portato su da mille volontà, era destinato, riuscendo, a saziare almeno per dieci giorni una grande quantità di affamati, dalla orlatrice alla fioraia, dal sarto al garzone di negozio, dal venditore ambulante al piccolo commerciante. Venti giorni di carnevale! Cioè dieci giorni di pane e di companatico. [...] Carnevale, carnevale, sui balconi e nelle vie, nei portoni e nelle case!...» (Serao 2004: 158-159).

¹⁰ "When sound power is sufficient to create a large acoustic profile, we may speak of it, too, as imperialistic. For instance, a man with a loudspeaker is more imperialistic than one without because he can dominate more acoustic space. A man with a shovel is not imperialistic, but a man with a jackhammer is because he has the power to interrupt and dominate other acoustic activities in the vicinity" (Schafer 1994: 118).

3. Suono, conflitti e giudizio sociale in *O Giovannino o la morte*

Nella novella *O Giovannino o la morte* (Serao 1889) i suoni assumono ulteriori funzioni: scandiscono i ritmi della vita sociale e rivelano, oltre ai rapporti di forza tra i personaggi, le forme dell'approvazione/disapprovazione della comunità di riferimento, mettendo in luce una discrasia tra rispetto formale e sostanziale disprezzo nei confronti del 'potente'. Come già nella novella *Nella lava*, anche qui l'*incipit* del racconto è affidato alla dimensione sonora: lo scampanio del sagrestano che annuncia l'uscita della messa domenicale ai fedeli della parrocchia dei SS. Apostoli scandisce il ritmo della narrazione e funge da contrappunto ai piccoli e grandi drammi della vita quotidiana degli abitanti del quartiere:

Alle dieci e mezzo di quella domenica, il sagrestano della parrocchia dei SS. Apostoli uscì sulla porta dell'antica chiesa napoletana e cominciò ad agitare vivamente un grosso e stridulo campanello di argento. Il sagrestano, appoggiato allo stipite della pesante vecchia porta di quercia, scrollava il campanello a trilli, a distesa, continuamente: serviva per avvertire i fedeli di via Gerolomini, del vico Grotta della Marra in Vertecoeli, della piazza SS. Apostoli, delle Gradelle, che fra poco sarebbe cominciata nella chiesa dei SS. Apostoli la messa cantata, la funzione grande di Pentecoste. Ad un tratto, il campanello si chetò: ma il sagrestano rimase accanto alla porta, ritto sugli scalini, ripetendo ogni due minuti innanzi alla piazza deserta:

– Avanzate il piede, che ora *esce* la messa.

Pure le bottegaie che passavano e ripassavano innanzi agli sportelli socchiusi delle loro botteghe, le massaie che andavano a dare un'occhiata ancora alla cucina, dove il grosso pezzo di carne bolliva nel sugo di pomodoro, le signore borghesi che ancora erano nelle mani della pettinatrice, non si affrettavano ancora: perché *uscisse* la messa cantata, il sagrestano doveva aver suonato tre volte. Solo qualche popolana giungeva, col nuovo vestito di percalle e la pettinessa di argento ficcata nel lucido mazzocchio dei capelli, tirandosi dietro dei bambini. Il sagrestano, assai sdegnoso di questa minuta gente, andava ripetendo, agli echi della piazza, monotonamente:

– Avanzate il piede, che ora *esce* la messa (Serao *O Giovannino* 1889: 338).

Anche in questo caso, Serao fa ricorso ai suoni per aprire una novella che presenta una struttura complessa, articolata su tre livelli fonici: quello del segnale acustico (campanello), della voce del sagrestano (che, al pari del signor Cannavacciuolo, ha funzione normativa) e quello della ricezione differenziata da parte del corpo sociale.

Nel crescendo sonoro dello scampanellio, la scrittrice conduce il lettore, come attraverso lo *zoom* di una macchina da presa, all'interno dell'appartamento di uno di quei palazzi-microcosmo che ama descrivere – si pensi anche a *Terno secco* (Serao 1889) o allo stesso *Paese di Cuccagna* (Serao 2004) – e che racchiudono, dalla portineria fino alle soffitte, l'intera stratificazione sociale napoletana: i bui ammezzati, destinati al personale di servizio (camerieri, cuochi, stallieri) e agli uffici (spesso redazioni di giornali o tipografie); i piani nobili, ai livelli inferiori, occupati dall'antica aristocrazia o dalla ricca borghesia di commercianti e professionisti e, via via, ai piani superiori, in appartamenti più piccoli, talora male illuminati o riscaldati, la borghesia minuta, gli studenti o gli artisti squattrinati, i popolani.

Il litigio tra Chiarina e la matrigna, che la giovane disprezza a causa della sua attività di usuraia, entra in scena proprio attraverso i rumori prodotti dallo sbattere delle porte e dalle voci concitate delle due protagoniste, il cui alternarsi su registri più o meno elevati indica immediatamente i rapporti di forza tra loro. La voce potente che risuona all'interno di un grande appartamento al secondo piano è quella di donna Gabriella, cui si contrappone, da una stanzetta, la sottile voce della giovane figliastra. In maniera altrettanto efficace, la scrittrice introduce in *medias res* i motivi del contrasto tra le due: l'amore di Chiarina per lo squattrinato Giovannino, malvisto dalla matrigna, e la messa in discussione della potestà genitoriale di questa:

Intanto il sagrestano aveva cominciato a scampanellare. Ora ci volevano soltanto dieci minuti e sarebbe cominciata la messa cantata. Nell'appartamento del secondo piano a dritta, un grande appartamento di dodici stanze, vi fu un grande sbattere di porte e un

andirivieni, e una forte voce di donna gridò:

– Chiarina, Chiarina!.

– Che è? – rispose una voce, da una stanzetta chiusa.

– È suonata la seconda volta, la messa – gridò la voce di donna Gabriella, mentre ella si affibbiava un braccialetto d’oro, a catena, assai pesante.

– E va bene – rispose la sottile voce di Chiarina dalla sua stanza.

– Ti vuoi perdere la messa, non è vero? – gridò donna Gabriella, affibbiandosi un altro braccialetto d’oro, ad anelli grossi, assai massiccio. “Vuoi perdere anche l’anima?”

– Ognuno pensa all’anima sua – rispose di dietro la porta la voce di Chiarina fatta stridula.

– Sentite chi ha il coraggio di parlare, sentite! – urlò donna Gabriella mentre cercava invano di abbottonarsi i pesanti orecchini di oro, a perle e brillanti.

– Non potessi neppur parlare, adesso? – strillò la ragazza, sempre dalla sua stanza.

– Te ne dovresti vergognare, che sei innamorata di quello straccione di Giovannino, straccione, straccione che non è altro!.

– A voi non importa – disse Chiarina, mostrando il viso bruno e sottile da una fessura della porta.

– Come, non m’importa? io ti sono mamma, capisci, e comando io!.

– Niente affatto: voi non mi siete madre: e quindi non comandate – ribatté Chiarina, mostrandosi in sottana e bustino.

Donna Gabriella, grande, grassa, con un viso rubicondo che la polvere di cipria non arrivava a impallidire, soffocando nel suo busto di raso nero, diventò violetta.

– Te la farò vedere, se comando!.

Chiarina si avanzò un poco e quietamente le disse:

– Voi lo sapete: o Giovannino, o la morte.

E rientrando nella sua stanza, per finire di vestirsi, sbatté la porta (Serao *O Giovannino* 1889: 341-343).

Tra le due contendenti si affaccia un terzo personaggio, la cameriera Carminella, il cui ruolo subalterno è, ancora una volta, evidenziato dal tono sommesso della voce e dalla sua inclinazione al silenzio:

In questo, Carminella, la cameriera, comparve nella stanza. Carminella aveva già inteso la messa alle sei, essa che era assai devota, che faceva la *vita spirituale*, vestiva di nero come una monaca, e portava il fazzoletto bianco al collo. Era una creatura pallida e silenziosa, dallo sguardo sempre fuggente, dalla cera contrita, che lavorava solamente per mettersi in grazia di Dio e sospirava di compunzione quando la sgridavano.

– Questa ragazza mi farà crepare – disse donna Gabriella a Carminella, in forma di osservazione.

– Offrite queste tribolazioni all’Eterno Padre, nella chiesa di Santa Chiara – mormorò Carminella (Serao *O Giovannino* 1889: 344).

Ben presto, tuttavia, in seguito a uno schiaffo assestato da donna Gabriella al volto della figliastra, gli equilibri acustici si rovesciano: gli strilli di Chiarina richiamano l’attenzione di tutti gli abitanti del palazzo, rendendo pubblico il maltrattamento subito:

Uno dei pesanti braccialetti d’oro a catena sferzò il collo sottile di Chiarina che si mise a piangere e a gridare disperatamente.

– Zitta! – diceva con voce bassa e rauca donna Gabriella.

– No, no – urlava Chiarina, per farsi sentire da tutto il palazzo.

– Zitta, zitta!.

Ma la ragazza assalita da una nervosità invincibile strillava come convulsa (Serao *O Giovannino* 1889: 347-348).

Il pianto di Chiarina imbarazza fortemente l’usuraia che esce di casa ostentando imperturbabilità, pur fremendo di rabbia dentro di sé nell’affrontare la dissimulata riprovazione dei condomini. Ella è consapevole che il rispetto che le viene tributato dai vicini, per lo più suoi debitori, è soltanto di facciata. La riprovazione sociale si manifesta anche qui attraverso l’impasto sonoro: nel silenzio che accompagna il passaggio dell’usuraia e nel mormorio che

si leva alle sue spalle:

Scendeva fingendo di non udire il forte pianto, il singhiozzo di Chiarina che ella aveva chiusa in casa, portandosi via la chiave. Le persone che erano alle finestre, ai balconi del cortile, che erano per le scale, tacevano al suo passaggio: e lei fremeva di non udire più quel pianto, quel lamento che tutti udivano. Ma ella sapeva, sì, sapeva che, malgrado i sorrisi con cui l'avevano salutata le cinque sorelle del professore d'inglese, sorrisi obbligatori, poiché il professore le doveva duecentoventi lire [...], le zitellone compiangevano la povera ragazza serrata in casa, piangente a terra la sua sorte crudele: donna Gabriella sapeva che gli studenti del terzo piano, che avevano impegnati alla sua agenzia orologi e anellini d'oro, la salutavano per ischerzo: donna Gabriella, passando per la rampa del primo piano, aveva sentito che donna Peppina Ranaudo mormorava: *povera creatura, povera creatura*: aveva sentito, più giù, donna Elisabetta Manetta dire a suo marito: *ma non ha un tutore?* [...]. Sentiva che tutti costoro la disprezzavano, la odiavano: sentiva che tutti compativano la figliastra sua, piangente a singhiozzi acuti e profondi che turbavano il silente, quieto aere mattinale primaverile. Solo donna Orsolina [...] le diede un *buongiorno* umile, quasi piaggiatore. A ogni suo parto donna Orsolina si era nuovamente indebitata con donna Gabriella [...]. Così, quando incontrava la forte e grassa impegnatrice, chinava il capo, impallidiva, salutava con un tremito nella voce (Serao *O Giovannino* 1889: 350-351).

La narrazione di Serao appare qui seguire una vera e propria modalità 'orchestrale', con il lamento di Chiarina a fungere da accompagnamento come un suono di 'basso costante' su cui si dispiegano le voci soliste: i saluti falsi e schernenti, i mormorii, le domande aperte, le voci tremolanti e un volume fonico compatto, come un gruppo di strumenti, costituito in questo caso dal silenzio disapprovante della maggior parte delle persone.

Nella novella Serao ricorre al suono anche per costruire un dialogo a distanza tra i personaggi. Così, passando sotto la casa della fidanzata, ormai accolto dal favore di donna Gabriella, Giovannino segnala l'andata e il ritorno delle sue uscite serali:

A un certo punto della serata un fischio dolce e sottile si faceva udire dalla piazzetta SS. Apostoli. Chiarina trasaliva.

– Eccolo, – mormorava come a se stessa, la fanciulla.

– Eccolo, – diceva, a voce alta, donna Gabriella.

Era Giovannino che passava a quell'ora, per andare a passare un po' del suo tempo al caffè di porta San Gennaro, dove era fama un tempo che si facessero i migliori gelati napoletani, e dove accorreva una folla di borghesi, impiegati e piccoli possidenti, preti e cabalisti del lotto. Giovannino fischiava, per farsi udire: e il fischio amorosamente significava:

– Sono qui, ti amo, non ti scordare!.

Chiarina restava con l'animo sospeso.

– Dove andrà, ora? – chiedeva, dopo un certo tempo, la matrigna.

– Al caffè – rispondeva la fanciulla, quietamente.

– A spender danari, – borbottava donna Gabriella.

Chiarina la guardava in faccia, ma senza dirle nulla (Serao *O Giovannino* 1889: 373-374).

Specularmente all'*incipit*, è ancora alla dimensione sonora che viene affidato il concitato e tragico epilogo della vicenda, in cui Chiarina scopre la tresca amorosa tra il fidanzato e la matrigna e si compie la sinistra profezia rappresentata dall'*aut aut* già enunciato dalla giovane che aveva sfidato l'ostilità di donna Gabriella con "o Giovannino o la morte":

La fanciulla aprì rapidamente la porta di casa, ma dall'anticamera un rumore di voci la colpì, un rumore di voci che le fecero livido il pallido volto. Ebbe la forza per avanzarsi, di scostare pian piano le tende di broccato giallo, di vedere il suo fidanzato che baciava dolcemente sulle labbra la sua matrigna. Un grido acutissimo, terribile, che nulla aveva di umano, attraversò l'appartamento, fu inteso dappertutto, chiamò i pacifici abitanti del palazzo di Santobuono, un grido che essi non dimenticheranno mai più. Poi fu intesa una corsa furiosa di gente attraverso l'appartamento, uno sbatter di porte, un chiamar

supplichevole, disperato, di due voci: la porta del terrazzino, schiusa violentemente, fece cadere un cristallo rotto e nella sera un'ombra apparve sull'orlo del pozzo.

Alle grida, tutte le finestre, tutti i pianerottoli s'illuminarono: donna Gabriella urlava dalla terrazzetta, urlava:

– S'è buttata nel pozzo, s'è buttata nel pozzo!

Il *pozzaro* arrivò soltanto dopo dieci minuti. [...] Nel cortile i cocchieri e i mozzi gli legarono una grossa corda intorno ai fianchi, ed egli incominciò la discesa. Silenzio grandissimo. Carminella, sul pianerottolo del secondo piano, inginocchiata, pregava fervidamente, e forse tutti gli altri pregavano. La matrigna aveva abbassata la testa sul gelido ferro della ringhiera, mentre Giovannino guardava ancora giù, fissamente.

– *Mollate* – disse dal profondo, una voce fioca ai cocchieri.

Il *pozzaro* era giunto. Dopo tre o quattro minuti diede una stratta forte: e i cocchieri e i mozzi cominciarono a tirare. Pesava. Egli portava il corpo. A un certo punto, donna Peppina Ranaudo che singhiozzava, gridò:

– Morta o viva?

– Morta! – fece una voce fioca e affannosa.

E da tutte le parti, da su fino giù, nella via, nei vicoli, fu un gemito, un pianto, un singhiozzo.

– Morta, morta, morta! – (Serao *O Giovannino* 1889: 397-398).

Seguendo un andamento circolare, la novella si chiude, così come si era aperta, con il suono delle porte sbattute e delle voci concitate all'interno dell'appartamento che rendono pubblico il dramma – qui divenuto tragedia –, trasformando un evento individuale in esperienza acustica collettiva e in un dolore condiviso e partecipato.

Considerazioni finali

Non resta, a questo punto, che aggiungere alcune riflessioni conclusive emerse dalla disamina dei tre testi di Matilde Serao. Appare chiaro, innanzitutto, che la dimensione sonora non svolga una funzione meramente descrittiva, ma costituisca un vero e proprio principio organizzatore della narrazione. Attraverso un uso sistematico delle antropofonie – voci, grida, mormorii, silenzi – Serao costruisce uno spazio acustico in cui si riflettono e si rendono immediatamente percepibili le gerarchie sociali, le tensioni emotive e le dinamiche collettive.

Va inoltre rilevata la capacità della scrittrice di assegnare ai suoni funzioni differenziate ma coerenti: nel *Romanzo della fanciulla* essi contribuiscono a delineare la psicologia individuale e le interazioni tra personaggi; nelle scene del lotto del *Paese di Cuccagna* organizzano la folla come organismo sonoro unitario, scandendo cicli di attesa, esplosione e dissipazione; in *O Giovannino o la morte*, invece, regolano i rapporti sociali, dissimulano o rivelano il giudizio della comunità e, infine, costruiscono la drammaturgia tragica dell'epilogo. Il passaggio dal silenzio al rumore, dalla voce individuale al coro collettivo, dalla regolazione acustica al caos, diventa così il luogo in cui si manifesta la tensione tra individuo e massa, tra interiorità e spazio pubblico. Il suono si rivela come dispositivo conoscitivo e critico della società.

Le antropofonie, individuali e collettive, non si limitano, tuttavia, soltanto a ciò ma rivelano il giudizio morale dell'autrice e la sua vicinanza emotiva nei confronti delle vittime inermi (e silenziose) di una società pronta a trasformarsi in più di un'occasione in una massa informe, guidata solo dalla sua 'matta bestialità'. Non è un caso, del resto, che la condanna della scrittrice si appunti, in particolare, nei confronti di quelli che già ne *Il ventre di Napoli* aveva individuato come i responsabili di due grandi mali della città, tra loro strettamente congiunti: il gioco del lotto e l'usura.

Nei *soundscapes* presenti nella narrativa di Serao convergono dunque tanto la denuncia quanto la *pietas* della scrittrice. Essi rivelano degli aspetti finora poco esplorati della sua produzione che offre agli studiosi, ancora una volta, la possibilità di nuove e interessanti prospettive di indagine.

Bibliografia

- Bianchi, Patricia & Maffei, Giovanni (a cura di), 2019, Nuove letture per Matilde Serao, Università di Napoli Federico II, 17-18 ottobre 2018, Atti, *Critica letteraria*, XLVII, IV, n. 185, <https://www.loffredoeditore.com/images/book/riviste/CRITICA-LETTERARIA-2019-4.pdf> (consultato 02/02/2026).
- Bruni, Francesco, 1985, *Nota introduttiva*, in M. Serao, *Il romanzo della fanciulla*, a cura di F. Bruni, Napoli, Liguori, I-XXXVI.
- Bruni, Francesco, 1985, *Nota al testo*, in M. Serao, *Il romanzo della fanciulla*, a cura di F. Bruni, Napoli, Liguori, XLI-LVIII.
- Calanchi, Alessandra (a cura di), 2015, *Il suono percepito, il suono raccontato. Paesaggi sonori in prospettiva multidisciplinare*, Teramo, Galaad Edizioni.
- Casillo, Dario, 2024, Il paesaggio sonoro della città: un decennio di Napolisoundscape Urban Space Research, *d.a.t.*, 14, 29-43, <https://www.ilsileno.it/dat/wp-content/uploads/2024/04/2-Casillo.pdf> (consultato 02/05/2026).
- Croce, Benedetto, 1922, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, seconda edizione riveduta dall'autore, Bari, Laterza.
- Krause, Bernie, 2013, *The Great Animal Orchestra. Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, Boston, Back Bay Books.
- Leman, Marc, 2008, *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, Cambridge, MA/London, The MIT Press.
- Morante, Elsa, 1948, *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi.
- Palazzeschi, Aldo, 1934, *Sorelle Materassi. Romanzo*, Firenze, Vallecchi.
- Palma, Loredana, 2023, *Oltre la narrazione. Una rilettura del Paese di Cuccagna e del Romanzo della fanciulla di Matilde Serao*, in B. Alfonzetti, A. Andreoni, C. Tognarelli & S. Valerio (a cura di), *Per un nuovo canone del novecento letterario italiano. I. Le narratrici*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli italianisti «Studi delle donne nella letteratura italiana», 15-16 dicembre 2021, Roma, AdI Editore, 9-18, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/per-un-nuovo-canone-narratrici/2023%20Le%20narratrici%20AdI.pdf> (consultato 02/02/2026).
- Panzini, Alfredo, 1932, Una donna che dipinse con la penna, *Corriere della Sera*, 3 luglio.
- Pirandello, Luigi, 1901, L'esclusa, *La Tribuna*, 29 giugno - 16 agosto.
- Pirandello, Luigi, 1914, Zuccarello, distinto melodista, *La Grande Illustrazione*, I, 12, dicembre.
- Privitera, Massimo, 2023, *Naples, City of Sounds: Representing the Phonosphere of a Romantic Capital*, in S. Caputo, F. Piperno & E. Senici (a cura di), *Music, Place, and Identity in Italian Urban Soundscapes circa 1550-1860*, London and New York, Routledge, 241-265.
- Pupino, Angelo Raffaele (a cura di), 2006, *Matilde Serao: le opere e i giorni*, Atti del Convegno di studi, Napoli, 1-4 dicembre 2004, Napoli, Liguori.
- Russo, Luigi, 1951, *I narratori (1850-1950)*, Milano-Messina, Principato.
- Scappaticci, Tommaso, 1995, *Introduzione a Serao*, Roma-Bari, Laterza.
- Schafer, Raymond Murray, 1994, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books.
- Serao, Matilde, 1884, *Il ventre di Napoli*, Milano, Treves.
- Serao, Matilde, 1985, *Il Romanzo della fanciulla* [1885], F. Bruni (a cura di), Napoli, Liguori.
- Serao, Matilde, 1889, *O Giovannino o la morte*, in Eadem, *All'erta, sentinella! Terno secco; Trenta per cento; O Giovannino o la morte. Racconti napoletani*, Milano, Treves, 335-398.
- Serao, Matilde, 1889, *Terno secco*, in Eadem, *All'erta, sentinella! Terno secco; Trenta per cento; O Giovannino o la morte. Racconti napoletani*, Milano, Treves, 137-198.
- Serao, Matilde, 2004, *Il paese di Cuccagna. Romanzo napoletano* [1891], C. De Caprio (a cura di), Napoli, Partagées.
- Serra, Renato, 1914, *Le lettere*, Roma, Bontempelli.

