

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
--	-----

Paesaggi sonori e processi cognitivi nel racconto *Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole* di Laura Orvieto

Pamela Parenti*

Received: 28.11.2025 / Accepted: 12.05.2026

ABSTRACT

[IT] Laura Cantoni Orvieto (1876-1953) è autrice di numerosi libri per ragazzi, caratterizzati da un tono narrativo scorrevole e colloquiale che educa attraverso il racconto e trasmette principi etici e spirituali. Nei suoi testi la rievocazione di miti e la creazione di immagini vivide si intrecciano con l'influenza della tradizione ebraica e con una tipica leggerezza comunicativa. *Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole. Fantasia grammaticale* (2007) si configura come un'opera originale e sfuggente alle classificazioni: racconto, fiaba e manuale grammaticale al tempo stesso. L'apprendimento della lingua si sviluppa attraverso paesaggi sonori che generano visioni e personaggi: rumori, ritmi, cori e onomatopee delineano un ambiente linguistico immersivo e fantastico, dove la grammatica diventa esperienza sensoriale e performativa. Questa centralità del suono, alimentata da suggestioni teatrali, cinematografiche e dalla cultura musicale primo-novecentesca, permette a Orvieto di proporre un percorso narrativo fondato sull'ascolto, sulla creatività e sul valore etico della parola.

Parole chiave: Laura Orvieto, Letteratura e Musica, Soundscapes letterari, letteratura femminile, letteratura per ragazzi

[EN] Laura Cantoni Orvieto (1876-1953) authored numerous children's books, characterized by a flowing, conversational narrative tone that educates through storytelling and conveys ethical and spiritual principles. Her texts combine the evocation of myths and the creation of vivid images with the influence of Jewish tradition and a characteristic lightness of communication. *Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole. Fantasia grammaticale* (2007) is an original work that defies classification: a story, a fairy tale, and a grammatical manual all at once. Language learning develops through soundscapes that generate visions and characters: noises, rhythms, choruses, and onomatopoeias delineate an immersive and fantastical linguistic environment, where grammar becomes a sensorial and performative experience. This centrality of sound, fueled by theatrical and cinematic influences, and early twentieth-century musical culture, allows Orvieto to offer a narrative program based on listening, creativity, and the ethical value of the word.

Keywords: Laura Orvieto, Literature and Music, Literary Soundscapes, Women's literature, Children's literature

Citation:

Parenti, Pamela, 2026, Paesaggi sonori e processi cognitivi nel racconto *Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole* di Laura Orvieto, *Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies*, Vol.1, No.1, pp. 57-70.

* Pamela Parenti, Università Niccolò Cusano, pamela.parenti@unicusano.it

Paesaggi sonori e processi cognitivi nel racconto *Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole* di Laura Orvieto

L'interesse critico manifestatosi negli ultimi anni nei confronti di Laura Orvieto è principalmente riconducibile al lavoro di Caterina Del Vivo, che ha curato le edizioni moderne sia di opere già conosciute sia di testi rimasti inediti fino alla loro pubblicazione postuma.¹ L'ampia ricognizione condotta da Del Vivo sul fondo Orvieto, conservato presso la Biblioteca del Gabinetto Vieusseux di Firenze, ha permesso di restituire alla storia letteraria femminile la fisionomia intellettuale dell'autrice, che negli ultimi decenni è tornata a essere oggetto di indagine critica, volta non solo ad approfondire il valore storico, letterario e pedagogico della sua produzione, ma anche a mettere in luce la peculiare concezione della narrazione come atto vivo, dialogico e scandito da un ritmo partecipato.

Gli studi di genere hanno proposto una rilettura dell'opera di Orvieto in relazione al suo ruolo di donna giornalista e intellettuale di religione ebraica, capace di ritagliare per sé uno spazio autonomo nel panorama culturale del primo Novecento (cfr. Calloni 2003: 139-158; Natterman 2015: 159-183). Contestualmente la critica letteraria ha dato rilievo alle dinamiche relazionali tra le sue opere e al dibattito letterario contemporaneo all'interno del *milieu* gravitante attorno a «Il Marzocco», rivista diretta dapprima dal marito Angiolo e successivamente dal cognato (cfr. Del Vivo 1983, 1985; Viterbo 2001: 14-16). Sul versante pedagogico, infine, è stato osservato come la sua narrativa per ragazzi risenta delle sollecitazioni provenienti da figure quali Rosa Errera, sua insegnante e pedagoga, e come le sue idee presentino analogie con il sistema educativo montessoriano, fondato sulla partecipazione emotiva e sulla capacità del racconto di stimolare processi creativi e immaginativi.²

Nata a Milano in una famiglia della medio-alta borghesia ebraica, Laura Cantoni (questo il nome da nubile) si pone fin dall'infanzia in una posizione critica rispetto ai modelli femminili tradizionalmente associati al suo ceto, rifiutando la vita domestica come unico orizzonte futuro e mirando invece a un percorso di autonomia personale. La sua inclinazione allo studio, al racconto e alla conoscenza si scontra con le aspettative genitoriali, che avrebbero preferito indirizzarla verso una strada conforme al ruolo femminile, come di prassi nella seconda metà dell'Ottocento, e ciò contribuisce a consolidare in lei un'immagine di sé alternativa, modellata su figure femminili forti e determinate come, ad esempio, Lily Marshall, sua insegnante di inglese, che la appassiona non solo alla lingua ma anche alla letteratura e alla cultura anglosassone.

L'incontro con Angiolo Orvieto, lontano cugino, segna però un punto di svolta decisivo: non tanto un'abdicazione all'anticonformismo giovanile, quanto una forma di mediazione capace di conciliare la sua indipendenza intellettuale con un nuovo contesto relazionale e culturale. Le pagine dell'autobiografia postuma (Orvieto 2001), redatta tra il 1936 e il 1939 durante l'isolamento volontario della famiglia a Cortina in un clima sociale aggravato dall'imminente promulgazione delle leggi razziali, documentano con chiarezza tale processo di riconciliazione. Priva di una formazione universitaria, la giovane scrittrice trova infatti in Angiolo un riferimento intellettuale stabile: egli la introduce sistematicamente ai classici della letteratura italiana e straniera rendendola partecipe all'ambiente culturale gravitante intorno alla rivista da lui codiretta, ambiente frequentato da figure come Pascoli, d'Annunzio, Capuana e Pirandello.

Questo contesto favorisce il suo debutto, inizialmente in forma discreta e sotto lo

¹ Si vedano Orvieto *Storia di Angiolo* 2001, *Dal ricovero* 2001: 34-38, 2007; Del Vivo *Educare narrando* 2007: 7-20, 2009: 5-34, *Educare narrando storie* 2011: 153-181, *Narrando storie* 2011, *Nostalgie* 2012: 168-184, *Scrivere* 2012: 33-48, *Laura Orvieto* 2013: 307-329, *Libri dietro i libri* 2013: 93-122, 2014: 55-75, 2015: 25-31; 2021: 79-104; Cavallaro 2019; si veda anche il numero monografico della rivista «Antologia Vieusseux» Laura Orvieto. La voglia di raccontare 2012.

² Si vedano Melosi 2001: 107-114; Melosi & Sisi 2002: 52-55; Gori 2004: 183-203; Pellegrini 2006: 259-263. Per la bibliografia delle opere di Laura Orvieto e degli studi critici si rimanda alla scheda SIUSA dedicata all'autrice (Morotti 2008; integrazione Desideri 2021; revisione Capannelli).

pseudonimo di “Mrs El”, nel lavoro giornalistico sul «Marzocco» e successivamente nella scrittura per l’infanzia (Orvieto 2001: 94-95; Pacini 2013). La maternità, vissuta come esperienza insieme affettiva e spirituale, non attenua il desiderio di un’attività intellettuale autonoma, che l’autrice percepisce necessaria, senza per questo venir meno all’accudimento degli affetti familiari.

Con il progressivo affermarsi dei primi successi editoriali, Orvieto abbandona l’anonimato e si presenta come autrice a pieno titolo inaugurando la fase più matura e produttiva della sua narrativa.³ A questo periodo risale anche *Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole. Fantasia grammaticale*, composto probabilmente negli anni Trenta e rimasto inedito fino alla recente edizione a cura di Caterina Del Vivo (Orvieto 2007). L’opera appartiene a una fase ormai consolidata della sua attività letteraria, quando la scrittura per ragazzi rappresenta per l’autrice sia un terreno di sperimentazione narrativa sia uno spazio espressivo coerente con la sua visione dell’infanzia come tempo privilegiato di conoscenza e di immaginazione.

Viaggio meraviglioso di Gianni si configura come un testo di straordinaria originalità, ancora oggi rilevante sotto il profilo pedagogico; immersivo ed esperienziale, non vuole rappresentare soltanto un manuale di grammatica funzionale alla comprensione delle regole che governano la lingua, ma inaugurare un percorso di formazione attraverso la scoperta del linguaggio, volto a una crescita consapevole, al rispetto dell’altro, all’umana condivisione, all’amore per la bellezza, per l’arte e per la natura, alla delicatezza d’animo, alla sensibilità, alla compassione. Tale impostazione pedagogica, in linea, come si è detto, con alcune intuizioni del metodo montessoriano, si colloca in netta controtendenza rispetto al modello educativo promosso dal regime fascista che, fin dalla scuola primaria, mirava a infondere l’obbedienza e la disponibilità al sacrificio patriottico nei ragazzi, mentre riservava alle ragazze la dedizione esclusiva alla cura della casa e della prole, relegandole a una posizione subordinata e silenziosa nel tessuto sociale.

Nei libri di Laura Orvieto, al contrario, non si riscontra alcuna distinzione pedagogica fondata sul genere: storia e letteratura, intese come nutrimento spirituale e come strumenti di una formazione equilibrata, si rivolgono ai bambini e alle bambine attraverso un linguaggio comune. Alla luce di ciò risulta più comprensibile anche il rifiuto dell’editore Bemporad, il quale preferì non esporsi con la pubblicazione di un testo destinato a non raccogliere i medesimi consensi riservati alle opere precedenti dell’autrice, allineate alla poetica celebrativa del regime attraverso la ricostruzione della magnificenza di Roma e della mitologia classica.⁴

Nel *Viaggio meraviglioso* il tono della narrazione mantiene le caratteristiche peculiari dello stile di Orvieto, che Del Vivo descrive come ricco di quelle sfumature tonali utilizzate dalle madri quando parlano ai più piccoli, cioè connotato da un timbro quasi infantile. La sensibilità narrativa è dunque giocata sull’oralità; il linguaggio è fortemente evocativo, il racconto è sempre pensato per una lettura performativa (Del Vivo 2021: 79-80). L’impianto narrativo del libro si fonda inoltre sulla continua trasposizione delle nozioni grammaticali in personaggi e azioni, dunque sul dispositivo della personificazione, ampiamente diffuso nella letteratura pedagogica tra Otto e Novecento. In una costante corrispondenza tra forma, suono e significato, le parole si fanno così visive e perfino tattili, in modo da consentire un percorso di apprendimento multisensoriale che ricorda da vicino la pedagogia contemporanea (Sidoti 2018: 374-375; Shams & Seitz 2008).

Questa dimensione del raccontare, in cui la parola si fa gesto, ritmo, timbro e figura, non è soltanto un tratto stilistico individuale, ma può essere interpretata come l’espressione di una più ampia sensibilità formata anche nell’alveo della cultura ebraica, che tradizionalmente

³ Le opere per ragazzi di Laura Orvieto sono: *Mrs El*, *Leo e Lia: storia di due bambini italiani con una governante inglese* (Bemporad 1909), *Storie della storia del mondo: greche e barbare* (Bemporad 1911), *Principesse, bambini e bestie* (Bemporad 1914), *Beppe racconta la guerra* (Bemporad 1925), *Il Natale di Roma* (Bemporad 1928), *La forza di Roma* (Bemporad 1933); *Storie di bambini molto antichi* (Mondadori 1937), *Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole: fantasia grammaticale* (postuma, 2007), *Leone da Risini* (postuma, 2016). A Laura Orvieto si devono i primi racconti mitologici rivolti ai giovani lettori: prima delle sue opere, infatti, il mito non era mai stato oggetto di un’effettiva didattizzazione (cfr. Grandi 2012: 161-168).

⁴ Cfr. la nota precedente e la lettera di Bemporad a Laura Orvieto, 20 marzo 1930 citata in Ortolano 2010: 89-95.

attribuisce alla voce, all'ascolto e alla materialità stessa del linguaggio un ruolo centrale nei processi di trasmissione del sapere. In tale prospettiva, l'oralità performativa e la corporeità del racconto in *Viaggio meraviglioso* si iscrivono in una visione in cui il testo non è mai mero oggetto da decifrare, bensì un'esperienza da attraversare per mezzo dell'ascolto. Scrive Del Vivo (2021):

Raccontare, ascoltare, sentire. L'ebraismo è stato, ed è, civiltà dell'ascolto. Se nell'antica Grecia dominava la cultura dell'occhio e del vedere, Israele è cultura dell'orecchio, dell'ascoltare. La verità per i Greci era rappresentata da quanto si mostrava visibile; per l'ebraismo da quanto si ascolta: questo è uno dei motivi per cui nel mondo ebraico sempre si è data la massima importanza alla comunicazione e all'insegnamento. Una delle parole chiave dell'ebraismo è proprio *Shemà'*, ascoltare: perché Iddio non è qualcosa di visibile, ma una voce che viene sentita, e attraverso la parola comunica la sua volontà. Così *Shemà' Israel*, la preghiera fondamentale della cultura ebraica, non è un semplice mettersi in ascolto passivo; significa ascoltare concentrandosi, coinvolgendo le proprie facoltà intellettuali ed emotive [...].

Laura Cantoni Orvieto si mostra, all'apparenza, una giovane donna perfettamente integrata nella cultura italiana, soltanto in rare occasioni osservante dell'antica religione. Anzi, appare desiderosa, come i suoi antenati, di confermare i propri legami con il territorio di accoglienza, quell'Italia ora finalmente unita per la quale la sua famiglia, in particolare suo padre, aveva combattuto. Ma sappiamo quanto nella maggior parte dei casi la partecipazione attiva degli ebrei alle battaglie del Risorgimento e alla vita politica dello Stato non abbia significato dimenticare le proprie origini. Così anche nelle opere della scrittrice, nella maggior parte dei casi assai lontane dalla tradizione ebraica, il mondo e il pensiero degli avi si manifestano talvolta in passi o episodi espliciti, in altri casi per inciso, in una prassi istintiva o in particolari non immediati (80-81).

È in questa chiave che va interpretato il viaggio di formazione del giovane protagonista nei meccanismi del linguaggio, in quel "*Logos della Genesi*", che esprime la relazione del suono con l'oggetto e che, nella prospettiva ebraica, "è uno dei principi che permettono di definire e realizzare l'essenza umana" (Del Vivo 2007: XVII). Il racconto rappresenta perciò il viaggio dell'uomo verso e dentro la parola, ma sotto le spoglie di una vera e propria "favola, o per meglio dire una fantasia, una *fantasia grammaticale* appunto" (XVIII).

In questa prospettiva la nozione di "fantasia" evocata nel titolo assume un rilievo particolare, poiché consente di mettere a fuoco un tratto specifico dello stile narrativo di Orvieto alla luce della centralità che la cultura ebraica attribuisce alla parola come evento sonoro, atto creativo e performativo. Se il *Logos* nella tradizione ebraica non è mera astrazione concettuale, ma vibrazione che istituisce legami, crea e proietta il mondo circostante nel momento in cui lo nomina, la "fantasia" può essere letta non soltanto come esercizio dell'immaginazione narrativa, bensì come un paradigma che coniuga oralità, ritmo, corporeità alla facoltà di *intelligere*, cioè comprendere, intendere attraverso intelletto e percezioni.

Inoltre la "fantasia" rinvia anche a un genere musicale, motivo per il quale il titolo del racconto, come il racconto stesso, presenta quella ricchezza semantica che richiama, per analogia, tanto il simbolismo poetico quanto l'impressionismo musicale.

La natura allegorica della narrazione si mostra sin dal suo *incipit*: Gianni, stanco e annoiato dallo studio della grammatica, si addormenta e, al suo apparente risveglio, il libro che il ragazzo aveva precedentemente scagliato contro la parete e che era ricaduto a terra in forma di tenda triangolare, si apre letteralmente alla vita, lasciando fuoriuscire una folla di piccole creature, personificazioni delle parti del discorso, che, muovendosi, toccando e confondendo il giovane protagonista, trasformano il linguaggio in esperienza tattile e animata.

E siccome Gianni non poteva fare a pezzi la sua grammatica, perché gli sarebbe toccato ricomprarla e pagarla naturalmente coi suoi soldi, così la scaraventò contro il muro. Il libro volò per l'aria, s'aperse sfogliandosi, fece una curva andando a sbattere con forza contro la parete e cascò per terra con un tonfo, rimanendo lì in piedi come per protestare, in forma di tenda da campo. Dopo il tonfo ci fu un silenzio. Ma a poco a poco di sotto a quella specie di tenda Gianni sentì venire dei sospiri leggeri, quasi

impercettibili, poi un brusio, come di gente che si movesse e sbadigliasse. Il brusio si fece più forte, e in mezzo ai sospiri Gianni distinse delle voci e delle parole.

«Che ragazzo maleducato! Almeno ci avesse svegliati con un po' di garbo!» Gianni rimase lì intontito, come se avesse ricevuto uno spintone o una doccia fredda. Maleducato era stato davvero, ma chi aveva svegliato? Chi dormiva? Era lì solo nella stanza, col compito da fare e la grammatica. Ma sotto a quel libro rovesciato qualcuno c'era, qualcuno si muoveva! Gianni aveva letto tanti e tanti libri di fate che il mondo delle fate gli pareva più vero del mondo vero. Ma non aveva mai incontrato le fate in nessuna grammatica, e adesso, guarda un po', le incontrava anche là! Un'avventura simile non era certo mai capitata a nessun altro ragazzo. Ma bisognava aver coraggio, perché se si ha paura le fate scappano via. E così Gianni aspettò in silenzio. Poi di nuovo sentì qualcuno che sbadigliava, e disse:

«Scusate signore, se vi ho svegliato così di soprassalto. E vorreste dirmi chi siete voi?» Il brusio sotto il libro si fece più forte; poi dai fogli aperti uscì fuori una creaturina, poi un'altra, e un'altra ancora; una vera folla di esseri minuscolissimi e strani che si muovevano e guardavano intorno nella stanza, avviandosi verso di lui.

«Mi hai chiamata Gianni? Io sono la signorina Per.»

«Io sono la signorina Con!»

«Io sono l'illustrissimo signor Avere, verbo ausiliare!»

«Io sono il signor Dove»

«Ma no, ha chiamato me! Non ha detto soggetti? Dunque ha chiamato me!»

«Ha detto anche pronomi!»

«Ha detto anche congiunzioni!»

E tutte quelle stranissime creaturine gli saltavano addosso, gli salivano sul viso, gli entravano negli orecchi, gli pizzicavano il naso, gli tiravano i capelli camminandoci frammezzo, gli facevano perdere la testa parlando e gridando, con certi strillini e certe interrogazioni ed esclamazioni, e un arruffio di parole senza senso (almeno così pareva a Gianni), da farlo diventar matto (Orvieto 2007: 5-6).

È in questo scenario inquieto ma generativo che intervengono due figurine, simili a fatine graziose: la Signorina Morfologia e la Signorina Sintassi. Entrambe costruite secondo un modello femminile sorprendentemente moderno, mostrano un taglio di capelli in stile maschile; la prima veste un completo da uomo, mentre la seconda uno smoking vero e proprio, impugna una bacchetta da direttore d'orchestra e agisce come tale:

Ma per fortuna dalla tenda-grammatica uscì fuori un'altra creaturina, anzi ne uscirono due, che a Gianni parvero più strane ancora di tutte quelle che aveva già vedute.

La prima era una signorina bionda bionda, coi capelli tagliati corti, a uomo, e vestita tutta di grigio, da uomo, con giacchetta e pantaloni.

Anche l'altra era bionda e vestita da uomo, ma invece di un completo grigio portava un abito da società, con la giacca a coda e lo sparato duro candidissimo: e in mano teneva una bacchetta come quelle che adoperano i direttori d'orchestra.

«State un po' zitti e lasciate parlare a me, e rimettetevi subito al vostro posto, perché se parlate tutti insieme e l'assiedate a codesto modo, come volete che vi capisca?»

Il signore, o meglio la signorina in frac fece questo discorso con voce vibrante, alzando la sua bacchetta come se desse degli ordini. E lì dava di certo, perché tutti quegli esseri curiosi e impertinenti che avevano dato l'assalto alla persona di Gianni schizzarono a terra, e si disposero a semicerchio, in bell'ordine, intorno alle signorine bionde vestite da uomo, come se quelle fossero veramente i loro direttori (Orvieto 2007: 7).

La lingua viene così assimilata a una “fantasia” con tanto di direzione d'orchestra, non solo in senso narrativo quindi, ma anche in senso musicale: una composizione libera, creativa, talvolta improvvisata, che richiama la forma musicale della fantasia, sciolta dagli schemi e consegnata alla fluidità dell'ispirazione.⁵ Non stupisce dunque che il lessico

⁵ Cfr. Brown (1996) che distingue tra opere in cui musica e letteratura si pongono su un piano di parità (come nel Lied), forme di assimilazione da parte della musica che accoglie i principi della struttura letteraria (in particolare nella musica a programma, che risente dei modelli letterari) e, infine, modalità prevalentemente riconducibili al ‘prestito’ di forme musicali alla letteratura: è il caso, ad esempio, di testi in cui la forma-sonata o l'uso del Leitmotiv

musicale, costituito da termini noti come “sinfonia”, “suono”, “musica”, “orchestra”, ricorra più volte nel testo insistendo sulla natura acustica e performativa del linguaggio. Si pensi, tra gli esempi più significativi, alla scena del dodicesimo capitolo in cui i complementi salutano il protagonista intonando un vero e proprio “coro”, ulteriore conferma di come la narrazione orvietana trasformi la grammatica in esperienza sonora e collettiva, iscrivendo la parola in uno spazio multisensoriale:

E fu una bellissima sinfonia [...] quella che Gianni sentì in quel momento, perché ognuno dei partenti cantava [...] con voce acuta o grave di tenore, di baritono, di basso, e anche di soprano e di contralto; e i suoni erano intonati tra loro, così che Gianni stette ad ascoltare con diletto quel coro di voci aeree, che si dileguarono poco a poco, via via che i Complementi si allontanavano da lui (Orvieto 2007: 96).

I complementi incontrati dal protagonista intonano una sinfonia, quindi l’ambiente acustico riflette un modello musicale preciso e, trattandosi di un coro, viene sottolineata la dimensione relazionale delle parti che compongono la logica grammaticale. In termini schafferiani, non si tratta di un insieme indistinto di suoni, bensì di un paesaggio sonoro dotato di organizzazione interna, riconoscibilità timbrica e armonica, capace di orientare l’ascolto e di generare piacere estetico (Schafer, 1994). La distinzione dei registri vocali – soprano, contralto, tenore, baritono e basso – e la loro intonazione reciproca danno vita a una polifonia che trasforma la grammatica in esperienza uditiva e conferisce al linguaggio una dimensione etica fondata sull’accordo e sulla relazione. Come osserva Truax (2001), il *soundscape* non è un semplice sfondo acustico, ma un sistema comunicativo in cui il significato emerge dall’interazione tra suono, ascoltatore e contesto. In questa prospettiva, la progressiva dissolvenza delle voci, che si allontanano nello spazio fino a dileguarsi, introduce una dimensione temporale e dinamica dell’ascolto, rendendo, come si è detto, il processo di apprendimento linguistico un’esperienza immersiva, basata sulla percezione consapevole piuttosto che sulla mera astrazione concettuale.

All’inizio del viaggio narrativo, quando le prime creature linguistiche emergono dal libro per introdurre il protagonista nel mondo ‘meraviglioso’ delle parole, prende avvio un percorso iniziatico in linea con la tradizione fiabesca dei racconti fondati sull’attraversamento di spazi straordinari. L’ingresso di Gianni in un altrove regolato da leggi proprie richiama, in modo più o meno esplicito, la dinamica che struttura celebri narrazioni di formazione mediante il passaggio in mondi altri: dal rovesciamento logico e visivo dell’universo in cui precipita Alice nel romanzo di Carroll, citato anche nel titolo stesso del racconto, alla traslazione fantastica vissuta da Dorothy ne *Il meraviglioso mago di Oz*, fino alla dimensione satirico-esplorativa de *I viaggi di Gulliver* (Orvieto 2007: 77). La stessa presenza, nell’ultimo capitolo, di riferimenti diretti a *Pinocchio* (Orvieto 2007: 154-155) e alla *Commedia* dantesca (Orvieto 2007: 70, 155), conferma la volontà dell’autrice di collocare l’esperienza di Gianni in una tradizione in cui il viaggio non è mai semplice spostamento, ma trasformazione identitaria, etica e cognitiva.⁶

Accanto a questo sostrato letterario, il racconto rivela un dialogo serrato con la cultura visiva del primo Novecento, in particolare con il cinematografo. Le parti del discorso vengono infatti convocate a ‘comparire’ su un vero e proprio schermo, dove agiscono, parlano e interagiscono secondo una logica che presuppone la familiarità con il cinema sonoro,

vengono assunti come principi strutturanti del testo letterario. Cfr., inoltre, Brown 2000: 281-295, in cui l’autore, a proposito delle modalità di reciproco scambio tra la letteratura e la musica, indica come ‘influence’ lo scambio di modelli strutturanti fra letteratura e musica, tra i quali viene indicata ad esempio la forma-sonata come base per l’architettura letteraria. Si veda ancora Wolf (1999, 2002: 13-34), che distingue diversi tipi di intermedialità, tra i quali l’intermedialità interna o indiretta, caratterizzata dalla musicalizzazione della letteratura, ossia dal processo mediante il quale la narrazione assume forme e principi strutturali propri del linguaggio musicale. Per un quadro sintetico completo degli studi musicoletterari si rimanda a Russi (2005: 7-28).

⁶ Altre citazioni fiabesche contenute nel testo si riferiscono a *La gatta bianca* di Marie-Catherine d’Aulnoy (Orvieto 2007: 100-101), di cui circolava una traduzione dal francese di Carlo Collodi edita nel 1875, e a *La bella e la bestia* di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (Orvieto 2007: 99-100).

capace di integrare parola e immagine in un'unica trama espressiva: “Si fece a un tratto buio nella stanza. Chi aveva spento la luce? Poi nel buio apparve un rettangolo biancheggiante, proprio come uno schermo di cinematografo. Gianni era tutt'occhi” (Orvieto 2007: 31), “«Non ti annoierai di sicuro. Anzi credo che ti divertirai come al cinematografo». «Come al cinematografo? Magari!» rispose Gianni” (10). Al tempo stesso, la narrazione incorpora elementi tipicamente teatrali: la struttura fortemente dialogica, il ricorso a interrogative retoriche, esclamazioni e vocativi affettuosi riproducono la dinamica performativa delle fiabe recitate, dei teatrini di marionette e del teatro popolare.

Inizialmente Gianni assiste a questa messa in scena come spettatore, ma a mano a mano che il racconto avanza lo spazio narrativo si trasforma in un palcoscenico, in cui egli stesso diventa viandante e attore. Tale progressivo coinvolgimento del protagonista mostra come Orvieto intrecci consapevolmente i modelli letterari già citati con suggestioni provenienti dalle arti dello spettacolo elaborando un dispositivo pedagogico che rende la lingua non solo oggetto di studio, ma esperienza viva, dinamica e condivisa.

Nel tredicesimo capitolo, quando Gianni abbandona ormai il regno della grammatica per addentrarsi in quello della sintassi (Orvieto 2007: 97), la narrazione esplicita il proprio statuto metalinguistico e metacognitivo: il protagonista dichiara al compagno di viaggio che la proposizione deve essere osservata “come se si fosse [...] al teatro” (107), poiché le frasi, per essere comprese, vanno “rappresentate”, ossia interiormente messe in scena, così da “rivedere dentro di noi il pensiero espresso” (Orvieto 2007: 107). Questa affermazione colloca l'intera esperienza di Gianni entro una dimensione onirica e al contempo performativa, assimilabile allo spazio tipico del teatro simbolista, in cui le parole non si limitano a significare, ma si incarnano, agiscono, modificano l'ambiente circostante.⁷ È qui che la fenomenologia del linguaggio si manifesta secondo un percorso multisensoriale: l'ascolto precede e genera la visione e quest'ultima, a sua volta, apre spesso a una percezione quasi tattile. Il racconto invita così il lettore a comprendere la lingua non come sistema astratto, ma come esperienza immersiva, costruita innanzitutto attraverso un paesaggio sonoro che prepara e orienta la successiva intelligibilità del mondo linguistico.

Un primo esempio emblematico di questa procedura è offerto dall'ottavo capitolo, nel quale Gianni entra nell'officina dei verbi impersonali e incontra il verbo ‘Piovere’. Prima ancora della visione è il suono a inaugurare l'esperienza; il ragazzo infatti sente “il picchietto delle innumerevoli gocce vicino e lontano”, è avvolto in un tessuto acustico che si articola come una “musica varia e infinita” e che alterna leggerezza e intensità: “un picchietto a volta a volta più breve e più intenso, che si avvicina e si allontana, che culla e che risveglia, che pare in qualche momento un fruscio di seta leggera e in qualche altro un brontolio minaccioso” (Orvieto 2007: 54). Solo dopo questa immersione nel paesaggio sonoro il protagonista può rendersi conto di trovarsi in un “altro mondo”, simile a quello umano, ma retto da “leggi diverse” (57). Il suono, dunque, non accompagna semplicemente la scena, ma ne costituisce la soglia percettiva, la condizione affinché la trasfigurazione linguistica diventi visibile. In questa parte del racconto, mutuando da Krause (2013), le geofonie e le biofonie si trasformano attraverso le descrizioni sonore di Orvieto in vibrazioni strumentali, in antropofonie generate da immaginari strumenti musicali, così da creare un effetto simbiotico e una corrispondenza simbolica tra i suoni della natura e i timbri propri della musica, per cui il paesaggio sonoro non solo orienta l'ascolto, ma struttura l'esperienza cognitiva e immaginativa del protagonista.⁸

Nel capitolo successivo, il nono, il procedimento si intensifica. Gianni si ritrova a

⁷ Il teatro simbolista rappresentò un'esperienza piuttosto circoscritta nel tempo e nello spazio, soprattutto perché non incontrò fortuna economica e il pubblico non ne comprese le sperimentazioni. La sua vita è legata principalmente al *Théâtre d'Art* di Paul Fort (1890-1892), nato come *Théâtre Mixte*, e al *Théâtre de l'Oeuvre* di Aurélien Lugné-Poe (1893-1897). Al centro del dibattito del teatro simbolista vi è il rapporto tra scena e parola poetica, così come la multisensorialità e il dialogo tra le arti. Sul teatro simbolista si vedano, Altamura 2014, 2011: 25-40, in particolare sul rapporto tra teatro simbolista e avanguardie novecentesche; Jasper, 1947; Robichez 1957; Mazzocchi Doglio 1978; Artioli 1972 (il capitolo dedicato al teatro simbolista è il IV, *La tentazione letteraria*, 157-191).

⁸ Sul tema del paesaggio sonoro nella critica letteraria anglosassone e sullo stato della ricerca letteraria in Italia, cfr. Patat & Bombara 2024.

camminare all'interno di un quadro di Leonardo, da lui ammirato alla Galleria degli Uffizi: ma anche in questo caso è il paesaggio acustico ad anticipare e orientare la percezione visiva (Orvieto 2007: 62). Le figure che animano il quadro danzano e il ritmo dei loro movimenti, percepito dapprima attraverso l'udito e solo successivamente tramite la vista, introduce l'idea che tutto ciò che apparirà – fatto di parole e funzioni grammaticali – sia già contenuto in un *humus* sonoro. L'apparizione dei complementi conferma questa logica: ciascuno porta con sé una propria identità ritmica, ma è il Complemento di Compagnia a offrire il caso più spettacolare, poiché entra in scena intonando la cavatina del *Barbiere di Siviglia* di Rossini “«Tutti mi chiamano, tutti mi cercano», [...]” (Orvieto 2007: 72). Adottando la prospettiva interpretativa di Wolf, si riscontra in questo passaggio un riferimento intermediale esplicito (*intermedial thematization*) nella forma di “*individual reference*” (Wolf 1999; 2002). La citazione operistica diretta, volta a introdurre il complemento di compagnia, viene associata qui dall'autrice a una categoria strutturale della logica grammaticale e ciò dimostra che il tema musicale evocato e il contesto semantico operistico di riferimento dovevano evidentemente godere di apprezzamento e di notorietà nell'ambiente culturale cui si indirizza il testo orvietano (molto più di quanto non accada oggi per la fascia d'età preadolescenziale). La cavatina del *Barbiere di Siviglia* è forse uno dei momenti dell'opera comica più noti e canticchiati certamente tra Otto e Novecento e ciò dà l'occasione all'autrice di conferire corporeità alla struttura logico-grammaticale, che vuole rendere comprensibile e in questo modo fissare nella memoria dei suoi giovani lettori.⁹

Il paesaggio linguistico diviene progressivamente più mutevole e cangiante anche nei capitoli successivi, proprio per mostrare la duttilità del discorso in grado di farsi scena, luogo, atmosfera. È quanto emerge nel quadro illusionistico che spiega il passaggio dalla forma attiva a quella passiva delle proposizioni. Qui l'ambiente richiama l'immaginario orientale delle *Mille e una Notte*: “colonne di porfido”, “cuscini di piuma”, “tappeti persiani” e un soffitto “verde azzurro” (Orvieto 2007: 118) trasformano lo spazio in una reggia, al tempo stesso palcoscenico e aula scolastica, un palinsesto percettivo in cui la metamorfosi sintattica trova la propria corrispondenza sensoriale. Anche in questo caso, tuttavia, la luce (elemento visivo) è modulata in base a una logica sonora: essa risponde all’“energia” delle frasi, ossia alla loro intensità espressiva, come se un'onda vibratoria ne governasse la visibilità. Questa integrazione di suono e visione raggiunge il culmine nella rappresentazione del diverso statuto semantico tra forma attiva e forma passiva. L'affievolirsi della forza comunicativa della forma passiva è reso teatralmente attraverso un indebolimento luminoso: “nella proposizione attiva il Principe Soggetto è sempre più energico che in quella passiva: energia maggiore, luce maggiore; energia minore, luce minore” (119). Al ruolo passivo del soggetto che subisce l'azione e non la compie, Orvieto associa una minore energia comunicativa, che spiega attraverso una reazione luminosa. Pertanto il passaggio dalla forma attiva alla forma passiva di una proposizione presa come esempio viene percepito dal protagonista del racconto attraverso il cambiamento dell'intensità luminosa. All'intenzionalità di un'azione, nella forma attiva del discorso, viene così attribuita un'energia più forte, destinata invece a perdersi parzialmente nella forma passiva, in cui l'azione viene accolta o subita. Questo si traduce in una maggiore o minore luminosità, come maggiore o minore viene percepita la potenzialità comunicativa delle due forme grammaticali. In linea teorica a questa differenza di intensità vibrazionale si associa anche il fenomeno sonoro, che realizza di fatto e completa l'atto comunicativo. Ancora una volta l'ambiente acustico realizza una modalità dinamica dell'ascolto, a cui si associa qui anche la dinamica della visione, e rende l'apprendimento linguistico un'esperienza sensoriale totalizzante.

Nel *Bosco dei periodi* (121-128) la narrazione approda a una delle sue più emblematiche

⁹ Su questo si vedano gli studi più recenti intorno all'uso della canzone e del melodramma in ambito glottodidattico: Caon *Insegnare l'italiano* 2011: 189-203; *L'Italiano parla Mogol* 2011; Caon & Spaliviero 2020: 155-167; Si vedano, inoltre, i manuali di glottodidattica per l'insegnamento dell'Italiano L2 attraverso le canzoni: Torresan, Naddeo & Trama 2014; Caon, Brichese & Meneghetti 2019; e i manuali di didattica dell'italiano L2 attraverso l'Opera: Carresi, Chiarenza & Frollano, 1998; Alcaraz Freire, Frescura, Minetti, Olivares Asuar & Seguí Cosme, 2021; Caon 2022.

rappresentazioni visive della struttura linguistica. Qui la disposizione delle frasi nello spazio si traduce in veri e propri calligrammi, la cui ispirazione rimanda tanto alle sperimentazioni della poesia futurista e di Apollinaire quanto, come osserva Del Vivo, alla tradizione ebraica delle *Ketubot*, i documenti nuziali miniati, caratterizzati da ricchi motivi floreali e arabeschi colorati, in cui il testo si intreccia alle storie bibliche (Del Vivo 2007: XXIV). Analogamente nel racconto i periodi grammaticali assumono la forma di fusti, ossia dalle proposizioni principali si propagano i rami delle subordinate, che articolano configurazioni differenti a seconda della complessità della struttura sintattica. La lingua diventa così immagine, forma viva e radicata nello spazio, confermando come l'esperienza di Gianni sia ormai pienamente immersa in un paesaggio linguistico, che è al tempo stesso sonoro, visivo e simbolico. Le illustrazioni stilizzate e semplici, presenti nel dattiloscritto *Viaggio di Gianni* e poi nell'edizione curata da Del Vivo, che sono state attribuite alla mano dell'autrice stessa, sono finalizzate a rendere visibile l'ordine grammaticale e i concetti astratti fungendo da ponte tra la parola scritta e la sua rappresentazione grafica, attraverso un approccio che anticipa la pedagogia visiva del Novecento.

A questa rappresentazione arborescente e luminosa della parola fa seguito, nella parte conclusiva del percorso del protagonista, una necessaria catabasi che introduce Gianni nel luogo dei *Pensieri inespresi* (Orvieto 2007: 141). La discesa nel sottosuolo costituisce l'altra faccia dell'itinerario formativo: dopo aver colto la potenza creativa della lingua come forma e immagine, egli deve ora confrontarsi con il suo contrario, ovvero l'assenza di parole: il silenzio. Avanzando nel buio e percependo creature invisibili che lo sfiorano, Gianni, 'spaventato', sperimenta fisicamente il peso della mancata comunicazione, tanto che l'oscurità del cunicolo grava sulla sua mente come "un peso enorme, molle e come cascante" (Orvieto 2007: 142). La materializzazione sensoriale della privazione linguistica e del silenzio gli permette di comprendere "la terribilità del tormento" di chi trattiene "tutte le cose dentro" "per l'incapacità di esprimerle" e, al tempo stesso, "il beneficio immenso che la parola è per gli uomini" (144). Il fatto che l'uscita dal tunnel culmini nello sfavillio di "milioni di stelle" richiama esplicitamente il verso conclusivo dell'*Inferno* dantesco e marca il passaggio dall'oscurità alla luce, dal silenzio alla possibilità della parola. Al termine del ventunesimo capitolo il lungo apprendistato è ormai compiuto e si apre per Gianni una nuova fase: quella in cui la grammatica, trascesa la sua funzione normativa, si fa linguaggio pieno e, soprattutto, letteratura.

Ecco, dunque, che Gianni riemerge alla luce e assiste alla rinascita della parola che si manifesta nell'ultimo capitolo, quando il giovane protagonista si inoltra nella *Foresta dei Pensieri Espresi*, un luogo in cui il paesaggio sonoro diventa elemento strutturante dell'esperienza. L'ingresso stesso nel bosco è mediato da una percezione uditiva: lo spazio è pervaso dal "dolce canto degli usignoli" e da una luce descritta, con significativa sinestesia, come "ronzante, fruscante e lampeggiante di mille vite" (Orvieto 2007: 153). Il sentiero che si snoda tra gli alberi è immerso nelle "infinite intonazioni" prodotte "dal canto degli uccelli" ed è qui che Gianni scopre un mondo in cui "tutto è fatto di parole: [...]" (Orvieto 2007: 153). In questo ambiente che, come esplicitamente affermato nel racconto, rappresenta tanto il bosco costituito dalle immagini collodiane contenute in *Pinocchio* quanto quello delle opere dantesche, si incontrano le bellezze della natura e quelle del pensiero umano, poiché anche quest'ultimo, parte della natura e dono divino, trova nel linguaggio la sua forma sensibile. La foresta conclusiva suggella così il senso ultimo del viaggio, il passaggio dalla grammatica come sistema astratto alla parola come luogo di espressione, relazione e rivelazione: dalla sintassi alla letteratura. Il percorso grammaticale riflette pertanto un itinerario universale, quello che conduce ogni essere umano verso la comprensione di sé e del mondo attraverso il potere salvifico della parola, intesa anche quale emblema della cultura e strumento di piena umanizzazione. La letteratura trova qui la sua reificazione ontologica e la legittimazione etica del suo ruolo formativo e culturale.

Gianni approda dunque al mondo poetico del padre e poi a quello narrativo della madre, anch'essi rappresentati come due giardini, in cui, sfinito, si lascia andare: "Guardando e ascoltando si addormentò. Si addormentò davvero, perché alberi e cespugli, eroi e canti

d'uccelli si fusero in una cosa sola, una cosa dolce, che portava via, portava via" (Orvieto 2007: 156).

Siamo ormai al finale: Gianni si risveglia nella sua stanza da letto e, vedendolo ricomparire nel racconto cornice che si era avviato all'inizio della narrazione, il giovane lettore si accorge di aver assistito a un sogno, un "meraviglioso" sogno del protagonista vissuto in un mondo di parole, di suoni, di colori e di emozioni (Orvieto 2007: 157).

La dimensione sonora che permea l'intero testo è lo specchio della sensibilità dell'autrice nei confronti del piacere esperienziale dell'ascolto, o meglio del sentire, inteso nella sua accezione più ampia, un canale privilegiato sin dalla sua stessa infanzia, poiché è proprio attraverso l'oralità della narrazione che ella compie il suo primo incontro con il mondo delle fiabe, come rievocato nei ricordi della sua giovinezza.

In *Viaggio meraviglioso di Gianni* Orvieto realizza per il suo lettore l'immersione totale in un racconto sinestetico, fatto solo di parole, in cui i significanti valgono innanzitutto per sé stessi e poi instaurano un rapporto onomatopeico col mondo fisico mimando il processo poetico del linguaggio. Le parole pronunciate, che rappresentano l'antropofonia per eccellenza, costruiscono qui sinfonie e fantasie al pari della musica degli strumenti, confondendosi e sovrapponendosi ai suoni della natura, geofonie e biofonie, che connotano la narrazione di un'atmosfera fiabesca e talvolta pastorale.

In quest'opera si percepisce con chiarezza l'influenza del dibattito culturale intorno alla semantica musicale, agli scambi e alle interazioni tra le arti, dibattito che appartiene del resto al clima culturale di fine Ottocento e primo Novecento, caratterizzato dalla ricerca di una contaminazione tra linguaggi artistici, in linea con i canoni dell'estetismo, con le sperimentazioni del simbolismo e dell'impressionismo musicale e con le poetiche wagneriane, successivamente riprese dalle avanguardie.

Infine, in tale prospettiva, risulta significativo il rapporto col teatro lirico, espressione artistica ancora dominante a cavallo dei due secoli e che inevitabilmente permea anche la scrittura dell'autrice.¹⁰ Si ricorda che Angiolo Orvieto, marito di Laura, collaborò con il cognato Giacomo Orefice, compositore noto per le sue conferenze-concerto dedicate a illustrare la semantica musicale mediante immagini tratte dalla natura, soprattutto filtrata dalla parola letteraria, narrata e descritta attraverso categorie estetiche.¹¹

Composta, come si è detto, durante il ritiro forzato imposto dalle leggi razziali e rimasta inedita fino al 2007, *Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole* è l'opera più originale e densa di simbolismo di Laura Orvieto; definita dall'autrice nel sottotitolo *fantasia grammaticale*, non è solo una fiaba, ma una precisa e radicale risposta pedagogica alla crisi della grammatica normativa del suo tempo. In un'epoca dominata da manuali prescrittivi come quello di Fornaciari, criticati per la loro astrattezza,¹² Orvieto trasforma la grammatica da "tutta roba astrusa, tutta roba morta" (Orvieto 2007: 5), come la concepisce al principio

¹⁰ A conferma della forte suggestione esercitata sulla scrittrice dall'ambiente del teatro musicale e dal dibattito estetico animato dalle teorie crociane anche intorno all'impressionismo musicale, si veda la pubblicazione del frammento narrativo inedito *Il Trionfo* (Cfr. Parenti 2025), in cui si descrive minuziosamente la serata della prima di un melodramma, attraverso gli occhi della giovane moglie del compositore. Nel ricordare il lavoro del marito, la protagonista rievoca i momenti trascorsi con lui durante il lavoro di composizione quando, grazie alla musica, la loro povera stanza riusciva a trasformarsi in "una foresta meravigliosa dove cantavano gli usignoli, e le acque mormoravano e i torrenti scrosciavano e si sentivano le grandi cascate tonare coll'onda incalzata dall'onda" (Cfr. Laura Cantoni Orvieto, *Il Trionfo*, in Parenti 2025: 75-77).

¹¹ La collaborazione tra i due si tradusse nella realizzazione di due melodrammi andati in scena, *Chopin* (1901) e *Mosè* (1905), e di un atto unico, *Il pane altrui* (1907).

¹² Il volume scagliato da Gianni contro la parete è un manuale realmente in uso nelle scuole italiane dell'epoca: la *Grammatica italiana dell'uso moderno* di Raffaello Fornaciari, pubblicata nel 1879 e sottoposta a continui aggiornamenti. Tale opera, ampiamente diffusa sino agli anni Trenta del Novecento, si caratterizza per un impianto fortemente prescrittivo, ricco di norme e formule presentate senza un adeguato corredo esplicativo o una prospettiva didattica flessibile. In questa luce il gesto di Gianni acquisisce un'evidente valenza simbolica. Si richiama inoltre l'esistenza di un altro manuale grammaticale italiano, che con ogni probabilità costituì un ulteriore riferimento per Orvieto: la *Grammatica di Giannettino* di Carlo Collodi, testo scolastico pubblicato a Firenze nel 1883 da Felice Paggi. Cfr. Turchi 2012: 104.

del libro lo stesso Gianni, in un mondo vivo, un paesaggio da esplorare con un'enfasi particolarissima sulla dimensione acustica.

«E dicono che per capire ci vuole la buona volontà! Io ce l'ho la buona volontà, ma quando non si capisce non si capisce!

Guardo, riguardo, penso, ripenso, e non mi vien fuori nulla!

Fosse come una storia di fate, che con una formula magica ti appare tutto quello che vuoi, avessi l'anello di Aladino al mio servizio! Se ce l'avessi! Se ce l'avessi che cosa direi?

Direi... ecco, direi così:

Orsù grammatica
non esser statica!
Morfologia,
caruccia mia,
muoviti un poco,
or che t'invoco,
col tuo corteggio
di congiunzioni,
di nomi e di pronomi,
di sostantivi,
di verbi transitivi,
e intransitivi!
E tu Sintassi,
se tu mi amassi,
mi appariresti;
mi spiegheresti
qual'è il Soggetto,
- lui benedetto! -
il Predicato Verbale
e l'altro Nominale,
e i Complementi.
I Complementi,
oh che tormenti
per noi ragazzi,
che si diventa pazzi,
nei labirinti
ossessionanti
dei complementi
allucinanti!»

Dopo che si fu sfogato con questa sfuriata, Gianni riprese in mano il suo libro, che era intitolato:

GRAMMATICA ITALIANA DELL'USO MODERNO.

PRIMA PARTE: MORFOLOGIA.

SECONDA PARTE: SINTASSI.

Lo sfogliò, cercò dappertutto, in principio, nel mezzo, in fondo, e poi ancora in principio, nel mezzo, in fondo, per trovare un filo che lo aiutasse a orientarsi, e quand'ebbe ben guardato si trovò più disorientato di prima (Orvieto 2007: 4, 5).

“L'anello di Aladino”, che Gianni si augura di trovare, e la formula magica che vivifichi la grammatica vengono offerti così ai giovani lettori da Orvieto attraverso una fantasia orchestrata sulle parole, un paesaggio sonoro che rappresenta un dispositivo gnoseologico, per mezzo del quale le regole linguistiche non vengono spiegate, ma esperite.

In questo nodo si situa la caratteristica peculiare del testo che, pur mantenendo la sua funzione pedagogica, si apre al piacere, o meglio costruisce attraverso la narrazione un dispositivo edonistico, che, come la fiaba, si prefigge di accrescere e sostenere i suoi lettori nella conoscenza, ma, in questo caso, soprattutto nella consapevolezza di sé e nella

costruzione di un'etica spirituale, libertaria ed egualitaria.

Bibliografia

- Alcaraz Freire, Eva, Frescura, Sabina, Minetti, Marco, Olivares, Asuar Paqui & Seguí, Cosme Maria José, 2021, *L'italiano per l'Opera*, Firenze, Alma Edizioni.
- Altamura, Giuliana, 2011, Studi sul teatro simbolista, *Il Castello di Elsinore: quadrimestrale di teatro*, 24, 64, 25-40.
- Altamura, Giuliana, 2014, *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899)*, Torino, Accademia University Press.
- Artioli, Umberto, 1972, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, vol. I (*Dai Meininger a Craig*), Firenze, Sansoni.
- Brown, Calvin S., 1996, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, tra. it. E. Pantini, Roma, Lithos. Ed. or. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens (Georgia), University of Georgia Press, 1948.
- Brown, Calvin S., 2000 [1984], *Theoretical Foundations for the Study of the Mutual Illumination of the Arts*, in J-L. Cupers & U. Weisstein (eds.), *Musico-Poetics in Perspective: Calvin S. Brown in Memoriam*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 281-295.
- Calloni, Marina, 2003, *(Auto)biografie di intellettuali ebraiche italiane: Amelia Rosselli, Laura Orvieto e Gina Lombroso*, in C. Barbarulli & L. Borghi (a cura di), *Visioni in-sostenibili. Genere e intercultura*, Cagliari, CUEC, 139-158.
- Caon, Fabio, 2011, *Insegnare l'italiano attraverso la canzone*, in N. Maraschio & F. Caon (a cura di), *Le radici e le ali. L'italiano e il suo insegnamento a 150 anni dall'Unità d'Italia*, Torino, UTET Università, 189-203.
- Caon, Fabio, 2011, *L'italiano parla Mogol: imparare l'italiano attraverso i testi delle sue canzoni*, Perugia, Guerra.
- Caon, Fabio, 2022, Motivazione allo studio della letteratura e canzoni in *SPONDE*, 1, 1, 103-118.
- Caon, Fabio, Brichese, Annalisa & Meneghetti, Claudia, 2019, *Nuovo espresso canzoni*, Firenze, Alma Edizioni.
- Caon, Fabio & Spaliviero, Camilla, 2020, *Canzone e didattica della letteratura italiana a stranieri*, in L. Coveri & M. Diadori (a cura di), *L'italiano lungo le vie della musica: la canzone*, Firenze, Franco Cesati, 155-167.
- Carresi, Serena, Chiarenza, Sara & Frollano, Edy, 1998, *L'italiano all'opera*, Roma, Bonacci.
- Cavallaro, Cristina, 2019, *La mobilitazione della cultura negli anni della Grande Guerra: Firenze e i 'fiorentini'*, con un saggio di Caterina Del Vivo, Manziana, Vecchiarelli.
- Del Vivo, Caterina (a cura di), 1983, «*Il Marzocco*». *Carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie, 1887-1913*, Firenze, Palazzo Strozzi, 19 dicembre 1983-14 gennaio 1984, mostra documentaria coordinata da Caterina Del Vivo, catalogo a cura di Caterina Del Vivo e Marco Assirelli, Firenze, Tip. Mori.
- Del Vivo, Caterina (a cura di), 1985, «*Il Marzocco*», *Carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie, 1887-1913*, atti del seminario di studi, 11-12-13 dicembre 1983, Firenze, Olschki.
- Del Vivo, Caterina, 2007, *Introduzione*, in L. Orvieto, *Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole. Fantasia grammaticale*, Firenze, Olschki, IX-XXV.
- Del Vivo, Caterina, 2007, Educare narrando. Laura Orvieto e le sue storie, *AEC. Amicizia ebraico-cristiana. Bollettino a cura dell'amicizia ebraico-cristiana di Firenze*, 40, 1-2, gennaio- giugno, 7-20.
- Del Vivo, Caterina, 2009, “La storia del mondo è fatta di tante storie”. Mondo classico e tradizione ebraica nella narrativa di Laura Orvieto, *Antologia Vieusseux*, 15, 43, gennaio-aprile, 5-34.
- Del Vivo, Caterina, 2011, *Educare narrando 'storie'. Miti classici, tradizione ebraica, echi del Novecento nella letteratura per ragazzi di Laura Orvieto*, in A. Cagnolati (a cura di),

- Madri sociali. Percorsi di genere tra educazione, politica e filantropia*, Roma, Anicia, 153-181.
- Del Vivo, Caterina (a cura di), 2011, *Narrando storie. Laura Orvieto e il suo mondo*, mostra documentaria, Firenze, Palazzo Bastogi.
- Del Vivo, Caterina, 2012, "Nostalgie delle palme e dell'Arno". *Dicotomie inattese e proiezioni letterarie nelle opere di Angiolo e Laura Orvieto*, in R. Speelman, M. Jansen & S. Gaiga (a cura di), *Ebrei migranti. Le voci della diaspora*, Utrecht, Igitur Publishing, 168-184.
- Del Vivo, Caterina, 2012, *Scrivere le "Storie del mondo" senza dimenticare la propria. Essere donna ed essere ebrea nelle opere di Laura Orvieto*, in A. Cagnolati (a cura di), *Biografia e formazione. Il vissuto delle donne*, Milano, Simplicissimus Book Farm, 33-48.
- Del Vivo, Caterina, 2013, *Laura Orvieto*, in H. A. Cavallera & W. Scancarello (a cura di), *Scrittrici italiane dell'Otto e Novecento. Le interviste impossibili*, Pontedera, Bibliografia e informazione, 307-329.
- Del Vivo, Caterina, 2013, Libri dietro i libri. Laura Orvieto, «Il Marzocco», la biblioteca di "Leo e Lia" e le "Storie del mondo", *Antologia Vieusseux*, 19, 57, 93-122.
- Del Vivo, Caterina, 2014, Costruirsi una storia: miti e realtà nell'autobiografia di Laura Orvieto, *Espacio, Tiempo y Educación*, 1, 1, 55-75.
- Del Vivo, Caterina, 2015, *Archivi di donne, archivi 'schermati': Laura Orvieto e le sue carte*, in A. Aiello, F. Nemore & M. Procino (a cura di), *Uomini e donne del Novecento. Fra cronaca e memoria*, Atti degli incontri sugli archivi di persona, Sapienza Università di Roma, 2009-2013, Mantova, Universitas studiorum, 25-31.
- Del Vivo, Caterina, 2021, Le figurine di Laura Orvieto, *Rara volumina*, I, 2, 79-104.
- Gori, Claudia, 2004, Laura Orvieto. Un'intellettuale del Novecento, *Genesis. Rivista della società italiana delle storiche*, 3, 2, 183-203.
- Grandi, William, 2012, La musa bambina: il mito nei libri italiani per ragazzi, *Antologia Vieusseux*, XVIII, 53-54, 161-168.
- Jasper, Gertrude R., 1947, *Adventure in the theatre. Lugné-Poe and the Théâtre de l'OEuvre to 1899*, New Brunswick-New Jersey, Rutgers University Press.
- Krause, Bernie, 2013, *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, Boston, Back Bay Books.
- Laura Orvieto. La voglia di raccontare le "storie del mondo", 2012, Firenze, atti della giornata di studio, Firenze, 19 ottobre 2011, *Antologia Vieusseux*, 18, 53-54.
- Mazzocchi Doglio, Mariangela, 1978, *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, Roma, Edizioni Abete.
- Melosi, Laura, 2001, *Profili di donne, dai fondi dell'archivio contemporaneo, Gabinetto G.P. Vieusseux*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, Università degli Studi di Firenze, 107-114.
- Melosi, Laura & Sisi, Carlo (a cura di), 2002, *12 donne in Toscana tra '800 e '900*, catalogo della mostra a cura di L. Melosi e C. Sisi, Firenze, Centro di Firenze per la Moda italiana, 52-55.
- Morotti, Laura, 2008, Orvieto Laura, Sistema informativo unificato per le soprintendenze archivistiche (SIUSA), revisione Emilio Capannelli; integrazione successiva Fabio Desideri, 9 novembre 2021, <https://siusa-archivi.cultura.gov.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?Chiave=45119&TipoPag=prodpersona> (consultato 10/04/2025)
- Natterman, Ruth, 2015, *The Italian-Jewish Writer Laura Orvieto (1876-1955) between Intellectual Independence and social Exclusion*, in T. Catalan & C. Facchini (eds.), *Portrait of Italian Jewish Life, Quest. Issues in Contemporary Jewish History. Journal of Fondazione CDEC*, 8, November, 159-183, www.quest-cdecjournal.it/focus.php?id=368 (consultato 10/04/2025).
- Ortolano, Pierluigi, 2010, Fra grammatica e fiaba: il Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole, *Carte di Viaggio. Rivista di lingua e di letteratura italiana*, 3, 89-95.
- Orvieto, Laura, 2001, *Storia di Angiolo e Laura*, C. Del Vivo (a cura di), Firenze, Olschki.
- Orvieto, Laura, 2001, Dal Ricovero di San Francesco, memoria di Laura Orvieto, C. Del Vivo

- (a cura di), *Amicizia ebraico-cristiana. Bollettino a cura dell'amicizia ebraico-cristiana di Firenze*, 37, gennaio- giugno, 1-2, 34-38.
- Orvieto, Laura, 2007, *Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole. Fantasia grammaticale*, C. Del Vivo (a cura di), Firenze, Olschki.
- Pacini, Monica, 2013, *Il giornalismo di Laura Cantoni Orvieto: educarsi/educare*, in *Laura Orvieto. La voglia di raccontare le 'Storie del mondo'*. Atti della Giornata di studio, Firenze, Palazzo Strozzi, 19 ottobre 2011, *Antologia Vieusseux*, n.s., XVIII, 53-54, maggio-dicembre 2012, Firenze, Edizioni Polistampa, 109-126.
- Parenti, Pamela, 2025, Tra autobiografia e finzione: "Il Trionfo" di Laura Orvieto. Riflessioni su una novella inedita, *Pirandelliana*, 19, 65-77.
- Patat, Ellen & Bombara, Daniela (eds.), 2024, Charms and Hermeneutics of Sounds. A Journey between Literary Music and Soundscapes, *Interférences littéraires / Littéraire interferences*, 29, 1, <https://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/issue/view/72> (consultato 20/04/2025).
- Pellegrini, Ernestina, 2006, *Scritture femminili in Toscana. Voci per un autodizionario*, E. Pellegrini (introduzione e cura di), postfazione di P. Clemente, Firenze, Le Lettere, 259-263.
- Robichez, Jacques, 1957, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*, Paris, L'Arche.
- Russi, Roberto, 2005, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci.
- Schafer, R. Murray, 1994, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Vt, Destiny Books.
- Shams, Ladan & Seitz, Aaron R., 2008, Benefits of Multisensory Learning, *Trends in Cognitive Sciences*, 12, 11, pp. 411-417. Doi: 10.1016/j.tics.2008.07.006.
- Sidoti, Enza, 2018, Abitare la nuova scuola: *embodied cognition* e ambienti di apprendimento, *Pedagogia Oggi. Rivista semestrale Società italiana di pedagogia*, XVI, 2, pp. 369-386. <https://ojs.pensamultimedia.it/index.php/siped/article/view/3018> (consultato 10/11/2025)
- Torresan, Paolo, Naddeo, Ciro Massimo & Trama, Giuliana, 2014, *Nuovo Canta che ti passa*, Firenze, Alma Edizioni.
- Truax, Barry, 2001, *Acoustic communication* (2nd ed.), Westport, CT, Ablex Publishing.
- Turchi, Roberta, 2012, L'ultima delle Storie della storia del mondo: Il viaggio meraviglioso di Gianni, fantasia grammaticale di Laura Orvieto, *Antologia Vieusseux*, XVIII, 53-54, 85-107.
- Viterbo, Lionella, 2001, Angiolo e Laura Orvieto. Note figure del mondo culturale fiorentino ebraico e non, *Il Portavoce*, 26, 3, luglio-settembre, 14-16.
- Wolf, Werner, 1999, *Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies*, in W. Bernhart, S. P. Scher & W. Wolf (eds.), *Word and Music Studies: Defining the Field*, Amsterdam, Rodopi.
- Wolf, Werner, 2002, *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, in S. M. Lodato, S. Aspden & W. Bernhart (eds.), *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Amsterdam, Rodopi, 13-34.

