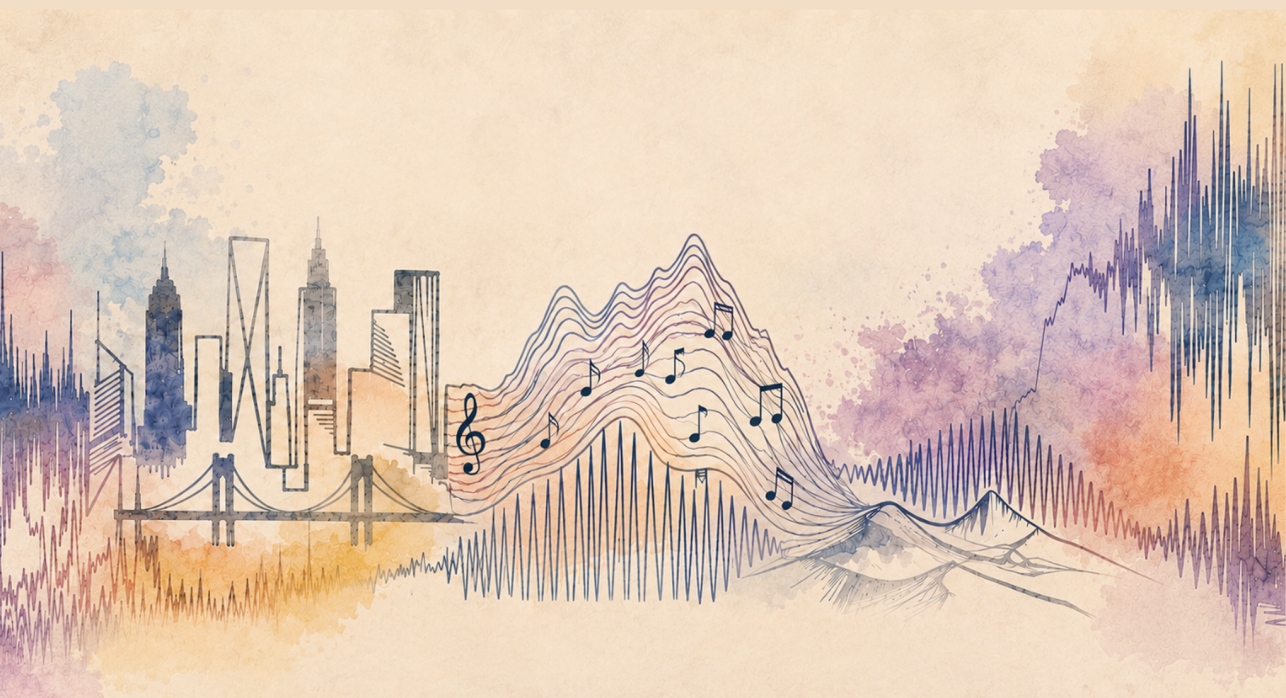


# SUONI

*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](mailto: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 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|



## Melodie della solitudine. Indagine sulla sonorità nei racconti di Anna Banti

Simone Pettine\*

Received: 31.12.2025 / Accepted: 31.03.2026

### ABSTRACT

[IT] Il presente saggio propone l'adozione di una prospettiva inusuale, quella dei *Soundscape Studies*, intesi nell'accezione di *Literary Soundscapes*, per dimostrare come in Anna Banti (al secolo Lucia Lopresti, 1895-1985) il paesaggio sonoro sia una costruzione percettiva e narrativa, intimamente connessa ai processi di presa di coscienza e di soggettivazione. L'obiettivo principale è dunque quello di indagare non semplicemente la figura della donna o la prospettiva femminile all'interno di un mondo dominato dalla presenza maschile, ma le connessioni tra le protagoniste e le specifiche sonorità – percepite, interiorizzate o negate – degli ambienti in cui esse agiscono. La valorizzazione della narrativa bantiana, da tempo auspicata almeno da Fausta Garavini ed Enza Biagini, ha cominciato a impegnare, negli ultimi anni, un discreto numero di studiosi. Si tratta, nella quasi totalità dei casi, di interventi mirati in occasione di convegni più eterogenei, spesso all'interno di gruppi di lavoro apertamente focalizzati sulla riscoperta delle voci femminili della letteratura italiana. Se da un lato la riproposta di Anna Banti è evidente, larga parte della sua produzione, soprattutto la narrativa breve e la saggistica, resta in attesa di un'esegesi più approfondita.

**Parole chiave:** Anna Banti, paesaggio sonoro interiorizzato, soggettività femminile, scrittura dell'ascolto

[EN] This essay proposes the adoption of an unconventional perspective rooted in Soundscape Studies, specifically within the framework of Literary Soundscapes. It demonstrates how, in the work of Anna Banti (pseudonym of Lucia Lopresti, 1895–1985), the soundscape serves as a perceptual and narrative construct, intimately linked to the processes of self-awareness and subjectivization. The primary objective is to investigate not merely the female figure or the feminine perspective within a male-dominated world, but rather the connections between the female protagonists and the specific sonorities – whether perceived, internalized, or denied – of the environments in which they operate. While a re-evaluation of Banti's narrative has long been advocated by scholars such as Fausta Garavini and Enza Biagini, it is only in recent years that a significant number of researchers have begun to engage with her work. For the most part, these contributions consist of targeted interventions at heterogeneous conferences, often within working groups focused on the rediscovery of female voices in Italian literature. Although the revival of interest in Anna Banti is evident, a large portion of her production – particularly her short fiction and essays – still awaits a more profound and systematic exegesis.

**Keywords:** Anna Banti, internalized soundscape, female subjectivity, writing of listening

### Citation:

Pettine, Simone (2026). Melodie della solitudine. Indagine sulla sonorità nei racconti di Anna Banti, *Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies*, Vol.1, No.1, pp. 72-85.

\* Simone Pettine, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara, [simonepettine@gmail.com](mailto:simonepettine@gmail.com)

## Melodie della solitudine. Indagine sulla sonorità nei racconti di Anna Banti

### Introduzione

La fortuna critica di Anna Banti<sup>1</sup> è segnata da una cesura evidente: all'interesse spontaneo seguito alla scomparsa dell'autrice è subentrata una fase di noncuranza piuttosto estesa, interrotta solo di recente da un'operazione di riscoperta.<sup>2</sup> Negli ultimi anni si è tornati a leggere nuovamente la prosa bantiana, anche alla luce di alcuni tra i più rilevanti indirizzi della ricerca contemporanea, tra i quali – solo per citarne alcuni – la letteratura femminile (e femminista) e il più generale contesto dei *Women's Studies*. La produzione dell'autrice, in realtà, per la ricchezza di tematiche e la prospettiva originale – negli anni in cui vide la luce – offre da sempre una quantità di motivi e spunti estremamente eterogenei (Gioanola 1975: 237), ed è perciò materiale ideale per le esegesi più versatili e ambiziose. Se è vero che non è lecito snaturare un testo letterario per costringerlo ad attualizzazioni forzate, è comunque innegabile che l'opera di Anna Banti abbia ancora molto da dire, se contestualizzata nella sua epoca ma anche posta in dialogo con il presente; a maggior ragione in virtù del ritardo di considerazione che le si è riservato, soprattutto a confronto con numerose altre autrici del Novecento.

La scelta di un'indagine basata sulla presenza e sulla ricorrenza dei paesaggi sonori<sup>3</sup> punta a una doverosa, benché parziale, compensazione. Si tratta di uno fra i tanti possibili tentativi di lettura dei romanzi e dei racconti di Anna Banti, una strategia complessivamente poco praticata (quando non inedita) nella critica nostrana, che non ha tuttavia mancato di mostrare, altrove, risultati interessanti.<sup>4</sup> L'ipotesi che si tenterà qui di dimostrare è che la sonorità inserita da Anna Banti nei suoi testi non sia mai un esito letterario fortuito e occasionale, ma il frutto di meccanismi narrativi e stilistici meticolosamente calcolati e portatori di significato alla luce delle vicende narrate. Per certi versi, insomma, la riconferma di un talento compositivo già notato nelle sue molteplici sfaccettature (Biagini 1997); e tuttavia un talento che merita di essere colto e valorizzato anche in quei dettagli che, negli anni, sono rimasti più in ombra per lettori occasionali e critica, forse perché non avrebbero dovuto imporsi agli occhi bensì alle orecchie, nella loro dimensionalità fonica, prima ancora che grafica.

La selezione dei testi da indagare in relazione alla dimensione sonora nel corpus bantiano è ricaduta su due titoli, per motivi di coerenza tematica e di differente collocazione cronologica: *Il coraggio delle donne* e *La casa*.<sup>5</sup> Si è cercato, innanzitutto, di optare per opere che fossero a

---

<sup>1</sup> Anna Banti è lo pseudonimo di Lucia Lopresti (1895-1985), autrice di romanzi e racconti, ma anche critica d'arte e traduttrice. Ha attraversato il Novecento testimoniando, con raffinata introspezione psicologica, la condizione della donna dalla fine degli anni Trenta (il suo esordio narrativo, *L'itinerario di Paolina*, è del 1937) agli inizi degli anni Ottanta (l'ultimo romanzo, *Un grido lacerante*, viene pubblicato nel 1981). La prima monografia critica dedicata alla scrittrice si deve a Enza Biagini (1978), come anche la curatela di un significativo volume di studi collettanei (*L'opera di Anna Banti*, Biagini 1997). Per contributi più recenti, si vedano tra gli altri: Fiorucci 2010, Garavini 2013, Rubini 2021, Da Ronch 2023, Rivetti 2022, 2023, 2025.

<sup>2</sup> Dopo anni di difficile reperibilità, recentissime sono le ripubblicazioni da parte di Mondadori di alcune delle maggiori opere bantiane: *Artemisia* (Banti 2023), *La camicia bruciata* (Banti 2024), *Le mosche d'oro* (Banti 2024), *Il coraggio delle donne* (Banti 2025), *Le donne muoiono* (Banti 2025).

<sup>3</sup> Lo studio del paesaggio sonoro, com'è noto, prende avvio dall'opera di Raymond Murray Schafer. Oltre all'imprescindibile *The Tuning of the World* (Schafer 1977, poi riedito in Schafer 1994; traduzione italiana Schafer 2022), sono stati qui presi in esame anche Schafer 1973 e Schafer 1992. La tematica vanta comunque ormai – soprattutto all'estero – una cospicua bibliografia, della quale ci si limita a indicare Kelman 2010, Farina 2013, Menegat 2021, Pijanowski 2024, Ferrara 2024, oltre a *Ecologia della musica* (Colimberti 2004) e *Il suono percepito, il suono raccontato* (Calanchi 2015). Quest'ultimo, in particolare, è stato il volume di apertura della collana *Soundscape*s di Galaad edizioni, a riprova di un rinnovato interesse, anche in Italia, per la tematica.

<sup>4</sup> Vi sono però le dovute eccezioni, ad esempio Patuzzi 2007 e Rosi 2025.

<sup>5</sup> Entrambi i racconti vengono raccolti nel volume *Campi Elisi* (1963). *Il coraggio delle donne*, che comunque aveva già visto la luce nel 1940 e prestato il nome alla raccolta omonima, è oggi riedito in Banti 2025. Nelle citazioni si useranno le forme abbreviate *Il coraggio* e *La casa*, non precedute dal cognome dell'autrice, né seguite dalla data di pubblicazione, in riferimento all'edizione del 1963 nel volume *Campi Elisi*.

un tempo sufficientemente differenti tra loro, ma rispettassero quella che la critica ha spesso riconosciuto come la visione d'insieme, tematica, stilistica e narrativa, della letterarietà per Anna Banti. A colpire immediatamente nella sua prosa sono l'adozione di un punto di vista prospettico specificamente femminile – posizione audace all'epoca, soprattutto considerando i commenti taglienti delle protagoniste nei confronti di una società che viene dipinta come interamente pensata e fruita da uomini – e la profondità dell'analisi introspettiva delle eroine (e antieroine) al centro delle vicende narrate. Naturalmente non si tratta di letteratura a tema, tanto meno di letteratura programmaticamente femminista; né l'autrice voleva che fosse considerata tale, dato che ricordò in più occasioni la sua estraneità al concetto di femminismo, anche per voce di alcune delle sue (anti)eroine (“non sono femminista, vedete”, Banti 1954: 220). La scrittura è per Anna Banti, a un tempo, tentativo di indagine profonda dell'essere umano nel contesto in cui volente o nolente è costretto a vivere, e tentativo di disperato recupero di un umanesimo avvertito ormai come irrimediabilmente perduto. Amore, morte, solitudine, disperazione, abbandono, ricerca di identità, ma anche ansia di rivalsa sociale, contestazione dei luoghi comuni, rifiuto del ruolo di subordinazione femminile alla famiglia e al marito, sono tutti temi ampiamente trattati e rappresentati all'interno della produzione narrativa bantiana, nella varietà delle loro sfaccettature. Il femminismo sussiste nei termini in cui l'autrice critica la situazione contemporanea che vede la donna interamente subordinata all'uomo, e nel ricorso costante a protagoniste che agiscono prevalentemente contro alter ego maschili, contestandone e ostacolandone l'operato.

Nei testi presi in esame, dunque, si ritrovano condizioni ricorrenti nelle opere di Banti. Per indole personale o a causa dell'ambiente in cui vive, la donna non è in grado di autodeterminarsi o di scegliere in libertà un percorso di realizzazione che la valorizzi pienamente. Da questo tema generale emergono poi, in rapida successione e spesso compresenti, la difficoltà del rapporto coniugale, la fallimentare ricerca di sé (con la conseguente impossibilità di raggiungere la felicità), infine la ricostruzione psicologica della borghesia di provincia, puntigliosa e superba. Alla ricostruzione realistica dell'ambiente e della psiche sono però sottesi meccanismi connotativi più complessi, non immediatamente percepibili a una lettura superficiale. Nei racconti è infatti possibile mettere in relazione sia lo sviluppo drammatico che la progressiva maturazione della coscienza femminile con i suoni dell'ambiente circostante, una strategia letteraria che esula da qualsivoglia esigenza di realismo fine a sé stesso.

La chiave di lettura della presente analisi è quindi la dimensione sonora. I suoni presenti in questi racconti, sia naturali che artificiali, sembrano agire secondo due strategie letterarie ricorrenti: da un lato, confermano il disagio psicologico della protagonista, agendo, in tal caso, come completamento di una psiche già consapevole; dall'altro, smentiscono le sue aspettative e la richiamano alla durezza della realtà sociale nella quale è inserita; in questo secondo caso le occorrenze sono antifrastiche, finalizzate a una più ampia presa di coscienza di sé attraverso l'opposizione a una realtà ostile. Inoltre, ed è questo un aspetto fondamentale per la coesione di un testo verosimile, la dimensione psicologica dell'opera bantiana agisce in sinergia con il descrittivismo realistico: il suono appare bidimensionale, perché fisico (naturale o artificiale), quindi atto a denotare le caratteristiche di un ambiente, e insieme connotativo, senza che per questo motivo si infranga l'illusione della ricostruzione di un mondo credibile, storicamente e socialmente identificabile.

## **1. *Il coraggio delle donne*: la sonorità domestica tra inquietudine e rivalsa**

Ne *Il coraggio delle donne*, la protagonista Amina vive in un paese della campagna toscana in un periodo imprecisato tra la metà e la fine del XIX secolo. La casa in cui vive è segnata dall'oppressione del marito-padrone, Angelo; a causa sua la donna non può attardarsi in paese con le amiche senza paura di ripercussioni domestiche, giacché l'uomo la controlla costantemente, mostrandosi infastidito da quelle che giudica 'libertà' della moglie. Per quanto l'autrice glissi su altri soprusi, si evince da alcuni passaggi testuali e da un ricorso consapevole alla reticenza narrativa come il marito l'abbia già picchiata in passato; una sera

in cui Amina rientra tardi, il protagonista la minaccia addirittura di morte, prima con mezze frasi, poi con la presenza ingombrante di una pistola, posata da Angelo con noncuranza all'interno della camera da letto.

Il racconto è contraddistinto da una doppia dimensione spaziale, alla quale corrisponde un'altrettanta duplice sonorità. L'ambiente rusticale-naturale esterno alla dimensione domestica, caratterizzato dai luoghi della campagna e del sentiero, è segnato dalla presenza di suoni lieti che si concentrano al crepuscolo, quando prende avvio la storia e Amina sta per rientrare in casa, dove l'attende il marito. Si avverte da subito, però, nell'improvviso spegnimento dei suoni, la presenza già intimidatoria e gravosa del marito, ancor più spaventosa perché latente, ma attesa e prevedibile.

I primi grilli della sera cominciavano a chiamarsi, qualche uliva rinsecchita, nei campi al di là dei muriccioli, crochiava cadendo dal ramo sulle stoppie. Nessuno chiacchierava o cantava più come un'ora fa, sotto i castagni: solo le due bambine, più svagate, si permettevano ancora la stretta del braccio e la parolina all'orecchio. Poi quando il silenzio della campagna diventava più denso, quasi notturno, e il rumore di tutti quei passi pareva ciecamente meccanico, la donna più pallida e bassa si scansava dal volto la eterna ciocca sfilacciata fino al labbro, e cominciava la sua litania: «Dio mio speriamo che non sia già a casa...» (*Il coraggio*: 13).

È possibile notare come la sonorità del mondo naturale rimandi già, in virtù della valenza connotativa, alla dimensione della minaccia, per ora priva di un volto, solo intuita da alcune poche considerazioni della protagonista e del narratore esterno. “Nessuno chiacchierava o cantava più come un'ora fa” rimanda esplicitamente all'interruzione della giovialità che evidentemente ha contraddistinto la brigata di giovani donne e bambini nel pomeriggio, mentre “la parolina all'orecchio” evidenzia un suono che lentamente si affievolisce sempre di più, fino al netto predominare del “silenzio della campagna”. L'inquietudine legata all'assenza di elementi fonici – perché in essa si fanno spazio i primi pensieri angosciosi sul ritorno a casa – si arricchisce delle immagini della frutta “rinsecchita” che evoca l'idea della morte; non a caso è raffigurata non mentre si trova sui rami, ma quando sta “cadendo” a terra, presto calpestata dai passi dei presenti, i quali a loro volta producono un “rumore [...] ciecamente meccanico”, dunque non più umano, non più gioioso.

La contrapposizione simbolica tra suoni naturali (positivi) e assenza di suoni (minaccia patriarcale) è nettamente in primo piano quando un'amica di Amina, Norma, giustifica il ritardo della donna adducendo, come pretesto, la volontà di ascoltare il canto degli uccelli. Più avanti si nota anche la rapida alternanza tra il suono innocente degli insetti e le invettive di Norma, a denti stretti, contro l'uomo-tiranno:

«La colpa è tutta mia, signor dottore! L'Amina sarebbe tornata da un pezzo, ma io volevo sentir l'usignolo al bosco dei noccioli, e l'ho trattenuta. Mi perdona, non è vero, signor dottore?»

[...]

I grilli si sfiatavano da commoventi lontananze e: «zotico, villanzone, alcoolizzato» inveiva Norma a labbra strette, ribattendo il portale un po' più forte del consueto (*Il coraggio*: 17).

I versi degli animali trovano dunque pienezza di significato nell'evocare un corrispettivo atteggiamento umano, positivo o negativo che sia. La volontà di ascoltare il canto dell'usignolo è ovviamente una scusa, ma costituisce anche un desiderio innocente. Nella prospettiva maschile, invece, resa abilmente dal narratore esterno, la donna che vorrebbe scusare la protagonista viene percepita da Angelo come “piccione frivolo che vezzeggia sulle vocali e gioca sulle doppie” (*Il coraggio*: 17), evocando così il verso di un altro volatile, ma ben più fastidioso dell'usignolo. Ancora, la sonorità dell'animalità rusticale era già stata evocata poche pagine prima, quando le parole di un'Amina sconsolata, “–non ce la fo, non ce la fo–” (*Il coraggio*: 14), erano state paragonate dapprima al verso di una capra o ai lamenti di una donna prossima al parto (“gemeva la donna a voce bassissima e a testa in giù: pareva una

capra o una rustica partoriente”, *Il coraggio*: 14) poi a una litania (“mormorate senza accento, come una preghiera”, *Il coraggio*: 15). Si tratta ancora di una sonorità che procede verso un progressivo ‘abbassamento’ della donna ad animale, fino al completo silenzio, perché lo stato di preoccupazione della protagonista subisce un percorso inverso, aumentando dal timore iniziale alla vera e propria paura.

L’ansia e la sonorità a essa collegata si spostano quindi dall’esterno all’interno, e la dimensione domestica, frequente teatro di sofferenza e scontri nell’opera bantiana, assume un ruolo privilegiato. Sono qui presenti tracce acustiche apparentemente insignificanti, ma in realtà coerenti con la visione generale dell’autrice: le “grida aspre” dei figli che “schizzavano di tanto in tanto fin su, coprendo ogni altro rumore” (*Il coraggio*: 18), lungi dal contribuire al mero realismo della rappresentazione, si rivelano funzionali in primo luogo a coprire la vera minaccia della casa, cioè la presenza del marito, poiché a causa dei rumori dei figli Amina non può sapere cosa l’uomo stia facendo al piano di sotto; connotano inoltre sgradevolmente le figure dei bambini che, come il lettore apprende in seguito da alcuni lapidari commenti della donna, le risultano quasi del tutto estranei, costituendo l’esito quasi obbligatorio dell’unione coniugale: “questa madre di cinque figli ha sempre guardato la sua prole un po’ spaventata e distratta”; “anche quando erano in culla, tutti pianti e capricci, le parevano degli strani balocchi rumorosi, pericolosi”; “dovrà per forza soffrire, l’amor materno essendo in lei una necessità inesorabile, crudele” (*Il coraggio*: 21).

È nel momento sospeso tra il rientro in casa e la cena, tuttavia, che Anna Banti colloca una riflessione centrale per l’intera vicenda, in cui la dimensione del suono si lega a doppio filo con una psicologia femminile non ancora pienamente consapevole di sé stessa, né pronta a una ‘ribellione’ che avverrà durante la cena. Mentre Amina riflette sulla sua situazione e sulla ‘gabbia’ del matrimonio che percepisce ormai completamente estranea, il narratore esterno fornisce un’informazione preziosa: lei intanto “seguita a ragionare da ‘moglie’, attivamente: come avesse raccolte per caso le note di una musica che non può ascoltare” (*Il coraggio*: 20). In questo modo, il nesso inscindibile tra la progressiva acquisizione di consapevolezza e la dimensione sonora è apertamente dichiarato: ogni singolo affronto subito, ogni situazione spiacevole dentro e fuori le mura di casa, costituiscono singole note di una partitura che aspetta soltanto di essere eseguita. Occorre però predisposizione all’ascolto, che Amina ancora non possiede; ma il momento della rivelazione è ormai prossimo.

La paura della protagonista rimane in sospeso fino all’ora di cena. Gran parte della minaccia del marito risiede nel fatto che quest’ultima non sia subito chiarita: se al ritorno a casa altri rumori coprono i suoni prodotti dall’uomo, precludendo quindi una consapevolezza di cosa stia per accadere, il pericolo deve in un secondo momento essere intuito dai precisi elementi sonori – non più naturali ma artificiali – che dominano l’atmosfera cupa della cena.

Già da dieci minuti le unghie quadrate della sua mano destra battono sulla tovaglia con funebre regolarità, e nessuno osa accorgersene, meno di tutti la madre, seduta un po’ di tralice, che ingozza le cucchiainate storcendo il collo, con un fare da ospite tollerata, da pellegrina. Si direbbe che i figlioli siano bene educati perché non parlano: se tuttavia non grattassero tanto col cucchiaino il fondo della scodella. Nessuno di loro si turba all’inimicizia dei genitori, pronti tutti alle strida di spavento se qualcosa minacciasse l’equilibrio di malumore a cui sono abituati (*Il coraggio*: 23).

Il realismo fonico della cena è qui ottenuto mediante l’accostamento di suoni concreti e di altri per il momento solo evocati nell’immaginario dei presenti. Le unghie dell’uomo provocano un ribattuto aggressivo e inquietante, poiché “battono sulla tovaglia con funebre regolarità”, dove l’aggettivo semanticamente negativo non è certo casuale. Nello stesso momento, i bambini sono colti nel comportamento fastidioso del raschiare il fondo dei piatti, che evidenzia l’estraneità emotiva e psicologica della donna al contesto familiare in cui si ritrova prigioniera. Lo stesso atteggiamento dei figli, del resto, è funzionale alla riconferma del pericolo imminente: il loro silenzio deriva dal timore per un prevedibile litigio in arrivo, il quale sembrerebbe un fenomeno ricorrente in casa; a riconfermarlo è l’effetto sonoro, qui solo evocato, delle “strida di spavento” a cui tutti sono già preparati. Infine, l’ansia della

protagonista è resa con un altro suono solo evocato, quello della deglutizione parossistica e sospettosa (“ingozza le cucchiariate”).

Terzo momento del dramma dopo il rientro in casa e la cena è quello della notte. Per antifrasi, il periodo della giornata dedicato al riposo, tradizionalmente segnato dalla stasi assoluta, diventa il più pericoloso di tutti, perché il marito decide di coricarsi armato di rivoltella. La moglie spia allora i rumori ben noti per capire se l'uomo dorma davvero o sia pronto piuttosto a ucciderla. Paradossalmente, anche l'uomo ha timore della donna, che quella sera per la prima volta ha osato rispondergli a tavola sostenendo di non aver paura di lui:

«Mi fredderà da vicino, chissà che colpo nel petto»: ormai gli occhi sono incollati, ma l'orecchio seguita a tradurre il significato di ogni suono, mentre di quando in quando l'aria smossa dai gesti di Angelo trascorre sul viso della donna come una sinistra carezza (*Il coraggio*: 28).

Per vincersi si costringe all'immobilità, e anche lui all'attenzione: chiusi gli occhi comincia a ricevere i rumori più minuti, lo sfrigolio della candela, qualche scrocciar di legno e infine il respiro della moglie, leggero e rattenuto, ma che, in breve, riempie tutta la stanza. È chiaro che la donna finge di dormire: da questa constatazione che dovrebbe risvegliare il furore nasce invece, chissà perché, una punta di diffidenza (*Il coraggio*: 31).

Si noti come in questi passaggi Banti alterni continuamente il punto di vista della moglie a quello del marito, sottolineando come entrambi siano sospettosi e impauriti dai reciproci comportamenti. Amina teme che Angelo sia pronto a ucciderla, se ha portato con sé in camera l'arma da fuoco; dal canto suo, anche Angelo immagina che la donna si sia premunita da questa possibilità, magari facendo solo finta di riposare nel letto mentre nasconde, in realtà, un coltello. Complice un'atmosfera notturna quasi completamente immersa nell'oscurità, fatta eccezione per la luce tenue della candela, sono soprattutto i suoni a guidare le azioni e i pensieri dei personaggi. Gli elementi sonori diventano per la donna, in particolare, l'unica possibilità di conoscenza del mondo dell'alterità, interamente dominato dalla presenza maschile: Amina “ode il sibilo dell'uscio, il passo cauto dell'uomo, registra il suo respiro e persino l'attimo in cui egli sosta a guardarla” (*Il coraggio*: 28), credendola addormentata; tutto questo a causa della “forza dell'abitudine”, di una vita monotona legata al ripetersi costante della subalternità.

Angelo da parte sua cerca di affinare il senso dell'udito, interpretando la sonorità notturna della stanza da letto, assunta a luogo di confronto (e scontro) finale. Tra i rumori coglie quelli innocui (“lo sfrigolio della candela”, lo “scrocciar di legno”) e il ben più minaccioso “respiro della moglie”, tanto temuto che nella percezione maschile “riempie tutta la stanza”. Ed è in questo momento che Amina, chiusa nel suo silenzio, si trova davvero in pericolo: il suo mutismo, infatti, spinge Angelo verso uno stato di agitazione progressivamente incontrollabile; dapprima “la natura dell'uomo [...] si butta ai più fantastici sospetti”, ma presto si passa all’“ossessione del terrorizzato, quasi del maniaco” (*Il coraggio*: 32), che tuttavia non riesce a concretizzarsi in un gesto risolutivo. È il rintocco dell'orologio a destare il marito dalla paralisi: “ed ecco, lenti, così distinti da parere tattili, gli undici colpi dell'orologio di sotto. Undici colpi soltanto: e chi resiste fino a domattina? Meglio farla finita” (*Il coraggio*: 32). È però il suo un agire impacciato e, come presto verrà rivelato, anticlimatico e inconcludente:

Subito l'aria gli pare troppo fluida, il braccio troppo leggero; e il pernio del gomito sbanda. Sbanda tanto che l'unghia del pollice batte sul vetro del bicchiere e lo fa vibrare d'un tenue gemito. Il suo cuore si affolla: gli par di giocare una partita difficilissima (*Il coraggio*: 32).

I rumori, della casa e provocati accidentalmente da Angelo, ne sottolineano la paura, ma anche l'incapacità di portare a termine una minaccia che era sempre stata data per certa, nella

prospettiva femminile: orologio e bicchiere testimoniano il sopravanzare di una quotidianità domestica banale ma soverchiante, in cui nessuna azione significativa (per quanto terribile) si rivela possibile. In particolare, la sconfitta del maschile contro il femminile è segnata dall'umanizzazione del vetro: il suo "tenue gemito" è quello dell'essere umano ridotto a macchietta, destinato alla sconfitta, completamente ridicolizzato nel suo improvviso soccombere al sonno, forse perché anche prostrato (in senso ironico) da tanta tensione.

Difatti, Angelo si addormenta. Quando la moglie prende infine coraggio e decide di affrontare il suo destino, fosse anche per andare incontro alla morte, si ritrova invece al cospetto di un uomo inerme, sprofondato nel sonno:

Sta per urlare, quando, invece della canna della pistola incontra il viso del marito, più doloroso che truce, a palpebre abbassate e bocca semiaperta. Profondo e regolare un rantolo comincia a diffondersi, richiamando il costume di migliaia di notti. Insomma il marito russa, dunque dorme: incredula ancora, la moglie sospende il gesto e avidamente assorbe i segni di questo spettacolo meraviglioso (*Il coraggio*: 33).

Il confronto è terminato, la rivincita compiuta, perché Amina prende finalmente coscienza della sua condizione non più subalterna, ma anzi di superiorità, quantomeno morale. Muovendosi silenziosamente per la stanza, impugna a sua volta la pistola, benché senza alcuna intenzione di usarla: la nasconde, invece, sotto il materasso, privando così metaforicamente e fisicamente l'uomo di qualsiasi possibilità di offesa. Nel frattempo, il russare maschile è percepito nella sua ambivalenza di segnale vittorioso ed eterno ritorno a una realtà quotidiana che, ormai, risulta e risulterà sempre più insopportabile: se da una parte "squilla la testa di parole sferzanti, di risa intrepide che, sul basso di quel russare, fanno un bellissimo canto" (*Il coraggio*: 35), poco più avanti, passata l'euforia del momento, Amina vorrebbe premiarsi col meritato riposo, dunque "coll'intransigenza del sonno, registrando il fastidio di quel russare e di quel chiarore, dietro le spalle, afferra senza riguardo il cuscino, e se lo preme sulla testa, a contatto dell'orecchio" (*Il coraggio*: 38). L'evoluzione della psicologia femminile, sottolineata dall'elemento acustico che ne ha scandito il progressivo sviluppo assieme a quello dell'intera vicenda, non può prevedere un mutamento effettivo della realtà concreta: la donna resta isolata all'interno di un ambiente asfittico, nei confronti del quale ha però modificato (finalmente) il proprio atteggiamento, e rifiutato un ruolo sottomesso.

## **2. La casa: l'elemento sonoro cifra della perdita**

Si è avuto modo di osservare come in Anna Banti l'elemento sonoro sia portatore di significato anche nella sua negazione, cioè nella completa assenza di qualsivoglia fonte acustica. Il silenzio assume però sensi differenti all'interno di un singolo racconto, o tra racconti diversi, e al mutare del valore connotativo risponde una dimensionalità inedita. Se ne *Il coraggio delle donne* la mancanza di sonorità dell'ambiente è momentanea e puntiforme, perché funzionale essenzialmente alla costruzione dello stato di ansia psicologica della protagonista, – e in alcuni casi di quella del marito – ne *La casa* la narrazione è completamente permeata da una profonda quiete.

Questa condizione è dovuta a più di una motivazione narrativa. Innanzitutto, Lisetta Mazzanti è una ragazza silenziosa e tranquilla, profondamente appagata della sua vita domestica in compagnia del padre, senza ambizioni o aspettative particolari circa il futuro; di conseguenza, l'assenza della sonorità sottolinea la sua vita prevedibile e sempre uguale, all'interno di un ambiente particolarmente circoscritto e a sua volta immutabile, la piccola cittadina immersa nella campagna. Inoltre, e questa è una caratteristica comune a *Il coraggio delle donne*, anche *La casa* è a sua volta un racconto fortemente introspettivo, dove la riflessione e la descrizione contano sempre più dell'azione, e quando quest'ultima si verifica, è stata lungamente preparata e costituisce l'unico esito possibile per l'evoluzione

---

<sup>6</sup> Anche il marito, difatti, avverte il silenzio della moglie come una minaccia: una persona che non parla diventa virtualmente incontrollabile; cfr. Foucault 1972 per i meccanismi di controllo attraverso la parola.

psicologica della protagonista: al silenzio del luogo si accompagna dunque una costante e pacata quiete legata alla riflessione. Infine, l'assenza del rumore è elemento essenziale affinché possano emergere in tutta la loro dirompenza gli elementi destabilizzanti della narrazione, legati proprio all'improvvisa manifestazione di suoni violenti, inattesi o legati a situazioni spiacevoli per la giovane donna. Se i semplici aspetti fonici della quotidianità avessero maggior rilievo, gli eventi de *La casa*, nel loro modesto infrangere il silenzio, non riuscirebbero ad assumere un forte valore di rottura per la psiche di Lisetta, l'unica a percepirli, grazie alla mediazione della voce narrante: la somma di tali percezioni sonore restituisce invece il percorso di maturazione – manifestato però anche come progressivo esaurimento nervoso, culminante in una frustrazione parossistica – che spinge la donna, dopo una vita condotta nell'insignificanza, a prendere finalmente l'iniziativa.

Ancora una volta l'intera vicenda può essere ascritta a un generico dramma familiare piccolo-borghese. Lisetta, orfana di madre, vive col padre in ristrettezze economiche più autoimposte che necessarie – almeno fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale. La donna non ha mai ambito alla vita mondana, all'amicizia o al matrimonio: educata in collegio, torna a vivere in casa e lì instaura una connessione morbosa con l'abitazione, nutrendo un senso di appagamento solo in relazione al possesso dello stabile di due piani, che inizia ad accudire amorevolmente. Il suo solo progetto per il futuro è rimanere l'unica proprietaria della casa alla morte del padre.

È interessante notare come il primo rumore a emergere nel racconto sia quello dei lavori mattutini provenienti dalle case vicine, rappresentato in opposizione alla quiete che domina le stanze della casa di Lisetta. Il legame ossessivo tra la donna e l'abitazione si rende evidente per la prima volta, aumentando progressivamente di intensità:

Tutti, a quell'ora, erano in moto, spinti a una attività necessaria, comandata: le vicine, alle finestre, battevano i tappeti, in lontananza sibilavano i tram, le monache, in collegio, si affannavano a far rientrare le ragazze eccitate dalla ricreazione. Solo Lisetta aveva guadagnato e creato un suo crepuscolo segreto, alle dieci della mattina (*La casa*: 490).

Lisetta raggiunge infatti il suo stato di beatitudine quando, una volta pulite e riordinate le stanze, si concede qualche momento in religioso silenzio stesa sul letto appena rifatto: si tratta, per utilizzare le parole del narratore che filtra i pensieri del personaggio, di un "isolamento felice", di un'"autonoma incolumità" (*La casa*: 489), in cui Lisetta – per mezzo della sospensione sonora – si estranea dal suo stesso corpo arrivando a coincidere con l'interezza della dimora. L'evento, nell'ottica bantiana, rappresenta polemicamente la condizione femminile in determinati contesti economici e sociali. La situazione emerge nella sua completezza grazie all'opposizione tra silenzio, che rappresenta l'immobilità fisica e psicologica di Lisetta, e rumore, cioè il dinamismo del mondo esterno dal quale la donna si è autoesclusa, scegliendo la via del confinamento domestico: le vicine sono immerse nella socialità del presente (con loro, Lisetta mantiene solo i rapporti obbligatori del buon vicinato); il sibilo del tram lontano indica altre forme di esistenza nel futuro, al di fuori della casa e del paese, che alla donna però non interessano; infine le monache del collegio incarnano il passato, perché è da loro che la protagonista è stata educata (ma è stato il periodo di convivenza a determinare la sua situazione attuale).

Sull'opposizione tra silenzio e rumore si gioca anche la raffigurazione del rapporto tra padre e figlia. Lisetta è molto più assennata dell'uomo, ed è merito delle sue capacità di acquisto di prodotti a basso prezzo al mercato locale se la famiglia riesce a vivere con una spesa giornaliera minima; il padre, invece, sempre in viaggio, approfitta dell'ospitalità di amici e parenti e sfida la sorte in investimenti azzardati, i quali non portano ad altra conseguenza che all'impoverimento progressivo della famiglia. L'atteggiamento del piccolo-borghese è da subito descritto all'insegna di una sonorità rumorosa che infrange l'accogliente silenzio della casa:

Soltanto quando, attratto da troppo facili guadagni, s'accorgeva di esser stato messo in mezzo e di aver perduto denaro, usciva dalla sua riserva e si disperava ad alta voce,

dandosi pugni in testa, leggeri pugni sonori che gli scaruffavano i radi capelli pepe e sale (*La casa*: 492).

Non è certo casuale che alla generica disperazione “ad alta voce” (alla quale fa da contraltare, per tutto il racconto, la disperazione in silenzio della figlia) seguano precisi “pugni sonori”, una sonorità deliberata, che vuole essere percepita, alla quale la figlia risponde invece “col silenzio e la camomilla calda” (*La casa*: 493). La protagonista arriva quasi a una sovrapposizione completa tra l’assenza di rumore e la sua stessa esistenza:

Per giorni e notti, dunque, Lisetta viveva sola nella vasta casa, sempre più impregnandosi di silenzio, di penombra e di quell’odor di cera e d’acqua ragia che fluttua nelle cappelle delle monache ricche (*La casa*: 493).

Lei, zitta e ferma nella cara stanza quieta, difesa dallo spazio immobile di tutta la casa; e suo padre in giro sui treni e per i paesetti, a nutrirsi di uova e di caciotte a buon mercato (*La casa*: 496).

La condizione di Lisetta assume quasi una connotazione mistico-religiosa, perché al silenzio si sovrappongono “odor di cera e d’acqua ragia”, con un rimando esplicito alle “cappelle delle monache ricche”. È una dimensione ovattata, priva di suoni, segnata dalla sicurezza, in quanto la donna è “difesa dallo spazio immobile di tutta la casa” (*La casa*: 496), con cui vive in un’unica, singolarissima simbiosi; il silenzio dell’una si rispecchia e trova completamente nella quiete dell’altra.

La situazione non è però destinata a durare: la “cara stanza quieta” di lì a pochi anni subisce l’urto del mondo esterno e dell’impoverimento dovuto agli eventi bellici, che portano la famiglia a perdere il controllo sull’abitazione. Per far fronte all’aumento dei prezzi e agli investimenti sbagliati del padre, Lisetta è costretta a subire dapprima l’affitto del primo piano dell’abitazione, poi anche del piano terra. I passaggi testuali in cui Lisetta affronta ‘l’invasione’ del suo luogo sacro sono contrassegnati da un irrompere progressivo del rumore, prima del tutto estraneo alla dimora:

S’era appena levata che gli inquilini s’installarono nell’appartamento di sopra, affittato dal padre con i mobili e tutto, lei trasaliva ogni volta che li sentiva muovere e i bambini – c’erano anche due bambine – saltare che le mura ne tremavano (*La casa*: 497).

L’inciso rimanda al racconto precedente, in cui parimenti i bambini venivano rappresentati come fonte preferenziale di suoni fastidiosi; se però ne *Il coraggio delle donne* era la madre a percepirla come estranei, qui i ragazzini, ospiti mal tollerati per quanto paganti, estranei lo sono davvero. La percezione sonora è ingigantita dalle mura che non risuonano né riecheggiano, ma “tremano”. L’affronto subito è tuttavia percepibile anche in suoni altrimenti normalissimi, insignificanti per un estraneo, ma per la protagonista densi di sfumature affettivo-sentimentali:

Fissava allora il soffitto quasi fosse trasparente e quando un fruscio ben noto l’avvertiva che la molla dello sciacquone, nel bagno, si era incantata e l’acqua si perdeva (bisognava fare adagio ad abbassarla) le sembrava di perdere il sangue (*La casa*: 497).

All’immagine sonora si somma qui un’analogia cromatica che riconferma l’identità quasi ‘fisica’ tra donna e casa: il water che perde acqua è associato a Lisetta che perde sangue, cioè il proprio flusso vitale, in conseguenza di quella che viene percepita come una vera e propria profanazione. Si legga ancora:

Tutta la sua attenzione era rivolta ai rumori del piano di sopra che consumavano le pareti come vermi formicolanti, ne nascevano sempre di nuovi e misteriosi che lei si affaticava a interpretare, palpitando. “E ora cosa fanno?” Questa era la sua guerra (*La casa*: 497).

L'elemento sonoro evidenzia come la perdita di una parte della casa equivalga, psicologicamente, alla perdita di una parte di sé; più avanti Lisetta smarrirà difatti, assieme alla totalità dell'edificio, anche definitivamente la ragione.

Rifugiatasi in campagna nel corso di passeggiate che si fanno via via più frequenti, pur di sfuggire alla tortura della presenza di estranei, Lisetta riflette che a breve potrebbe finire nei tuguri in cui vivono i poveri del circondario. In opposizione alla serenità del silenzio casalingo, tali luoghi sono terribilmente rumorosi: "bande di ragazzi [...] rovinavano giù per i dirupi di fondamenta gigantesche scavate da anni e poi abbandonate, a complottarvi, gridando, giochi protervi e infamità" (*La casa*: 498). Persino la povertà assoluta sarebbe comunque preferibile ai rumori che hanno ormai invaso casa: "forse anche lei finirebbe così, in una baracca, pensava rassegnata a un peggio che le pareva tuttavia preferibile allo scalpaccio di quei piedi estranei sulla sua testa" (*La casa*: 499). L'unica risposta possibile a questo stato di cose è ancora una volta il silenzio; non più, però, il silenzio lieto della quiete domestica, ma quello della protesta ostinata alle deleterie decisioni paterne. Quando il padre arriva a casa degli inquilini, lei "lo accoglie quasi nulla fosse successo, in un silenzio che è il suo punto d'onore, la sua rivincita segreta" (*La casa*: 500); quando ormai l'uomo ha affittato l'intero stabile: "Ventimila al mese senza la cantina: una rendita da palazzo! —. Lisetta, zitta" (*La casa*: 500); infine, in occasione dei nuovi episodi di disperazione dell'uomo per gli ennesimi investimenti sbagliati, "Lisetta non aveva più sottomano la camomilla e lo curava col silenzio, voltando il capo dall'altra parte" (*La casa*: 501); all'assenza di sonorità si somma la gestualità oppositiva.

Entrambi i personaggi, del resto, vengono costruiti sin dall'inizio insistendo sull'alternanza antitetica tra quiete e rumore: Lisetta sempre silenziosa, statica, calma e riflessiva; il padre, al contrario, frenetico, dinamico, impulsivo, sonoramente fastidioso. La perdita della casa contribuisce a esacerbare tale opposizione di fondo, rendendo la convivenza di fatto impossibile perché i due, prima abituati alla palazzina a due piani, sono ormai costretti a condividere persino la stessa stanza per la notte:

La sera si spogliava al buio ed entrava sotto le coperte lesta, mentre il padre faceva l'eguale e subito cominciava a russare. Lei rimaneva desta a lungo, col guanciale premuto sul capo per non sentirlo, e pensava che ormai sarebbe stato sempre così, non avrebbe più avuto un buco tutto per sé, neppure per la notte. Questo pensiero le rodeva il cervello (*La casa*: 501).

Torna il russare maschile che impedisce il riposo femminile, con le dovute differenze tra i racconti. Ne *Il coraggio delle donne* sanciva la rivalsa della protagonista contro il marito-padrone, dopo la minaccia di morte da parte di quest'ultimo; si trattava dunque di un suono che chiudeva un intero periodo di tensione e sottolineava un nuovo stile di vita per la donna: più consapevole delle proprie possibilità, dunque più libero. Al contrario, qui il russare si trova al culmine di un percorso inverso: Lisetta possedeva già una propria soddisfacente libertà, per quanto agli occhi del lettore potesse apparire artificiosa e costruita su un cumulo di privazioni. La donna attualmente ha invece perso tutto: prima una parte della casa, poi l'intero stabile, ritrovandosi a dividere col padre la già piccola stanza degli ospiti. Incapace di trovare soluzioni concrete a problemi materiali insormontabili, ma anche impossibilitata, per una serie di concause psicologico-sociali, a nutrire rancore verso il genitore stesso ("seguitava a riporre in lui una fiducia assai simile a quella che ci lega a un feticcio. Ma lei spiegava tutto con la regola che il padre sempre padre è", *La casa*: 502), il suo astio si rivolge verso il bersaglio più immediato: gli inquilini che ora abitano nella casa un tempo sua.

Terminata la guerra Lisetta, come aveva previsto, non riesce a riprendere possesso della propria casa: gli inquilini, regolarmente paganti, non possono essere sfrattati. A questo punto la mente della protagonista, già duramente provata, reagisce agli eventi al meglio delle proprie possibilità, cioè negandoli apertamente. Dapprima la donna si presenta con i bagagli davanti all'ingresso della casa, impassibile, intimando ai presenti di sgombrare; poi accetta di vivere nello scantinato della vicina, che ha offerto sia a lei che a suo padre un posto dove stare mentre procede la causa legale contro gli occupanti; infine, la ragazza inizia a progettare

di incendiare la sua vecchia abitazione, con mobili e persone all'interno. La soluzione è drastica, ma coerente con l'evoluzione della sua psiche: se le altre forze in gioco si rivelano troppo deboli (il padre, l'avvocato, i carabinieri, lo Stato), a pagare saranno coloro che, agli occhi della protagonista, hanno causato la perdita, cioè gli affittuari, mentre il padre resta una figura criticabile ma socialmente intoccabile.

La raffigurazione dei suoni si rivela ancora una volta il filo conduttore più coerente per l'analisi degli eventi che conducono alla conclusione del racconto. Lo stato mentale ormai del tutto compromesso di Lisetta è reso ad esempio dal contrasto fra la calma del suo tono di voce e dei suoi modi nel chiedere agli inquilini di abbandonare lo stabile e le urla dei presenti – non solo gli affittuari ma anche il padre –, la cui confusa rumorosità ne sottolinea l'incapacità di agire.

Fu una scena assurda, stralunata: lo stupore degli inquilini, le loro indignate proteste si scontravano con la voce calma di Lisetta che, a occhi socchiusi quasi non tollerasse la vista di quelle facce, sosteneva di essere tornata a casa e che sgombrassero, per piacere: potevano, per oggi, tenersi un paio di stanze. Suggerito e fuori di sé, il padre cominciò subito a urlare spropositi e ingiurie, accorsero i vicini che, inciampando nei valigioni poggiati a terra, tentavano di trascinarlo via, e di farlo rinsavire, mentre la figlia, senza curarsi delle sue escandescenze, seguiva saggiamente a sragionare (*La casa*: 503).

La scena è definita dal narratore “assurda” poiché quest'ultimo adotta il punto di vista del contesto sociale di riferimento, di chi non conosce e non può dunque comprendere fino in fondo, a differenza del lettore, vissuto e psiche della protagonista.

Nella parte conclusiva del racconto si narra di come Lisetta, vivendo dai vicini, osservi per l'ultima volta le condizioni, ormai pietose, in cui versa la casa che tanto aveva amato, fino a maturare, come si è accennato, il proposito di incendiarla – punto sul quale la storia, tuttavia, prende una svolta imprevedibile. L'ulteriore deterioramento dello stabile, dominato ormai da volgarità, sciatteria e incuria, elementi antitetici alla vita sobria e decorosa della protagonista nel tempo in cui possedeva la casa, è reso da precise notazioni acustiche:

Tornavano i ragazzi dalla scuola, due tracagnotti robusti che non somigliavano più ai bambinelli pallidi di un anno fa: sbattevano l'uscio senza chiuderlo ed eccoli di nuovo fuori a giocare al pallone senza un riguardo per quelle povere piante. Scendevano le madri, si sdraiavano sulle poltrone di tela che notte e giorno rimanevano all'aperto a marcire sotto la guazza e la pioggia. Vociavano, canterellavano (*La casa*: 505).

L'elemento sonoro, a questo punto, va lentamente e inesorabilmente spegnendosi: man mano che sfuma la prospettiva di rientrare in possesso dell'abitazione, termina anche per Lisetta la necessità di dialogare con il mondo esterno. Va rilevato, tuttavia, un ultimo tratto fonico che identifica lo scivolamento della protagonista verso l'irrazionalità. Se già prima la donna parlava pochissimo con chiunque e opponeva al padre un silenzio punitivo, ora quella quiete che potrebbe apparire come mera rassegnazione si trasforma in rivalsa dai tratti nevrotici. La serenità, il riso e le frasi che la donna ostenta a chiunque le chieda notizie sulla sua casa e sui suoi propositi in merito (“la sua voce acquistava il rilievo di una forza allegra e quasi soldatesca”, *La casa*: 506) sono infatti tutt'altro che spontanei; l'artificiosità è inquietante e sembra celare propositi di una vendetta omicida (“–Il ricorso andrà bene – diceva – ne sono sicura come del battesimo. Ma se dovessi sbagliarmi, il rimedio ce l'ho e nessuno me lo può levare”, *La casa*: 506). Alla scherzosità di Lisetta il paese oppone un altro tipo di riso, a sua volta artificioso, la cui unica funzione è apotropaica e mira quindi ad allontanare la possibilità che la donna covi davvero il proposito di incendiare l'abitazione uccidendone gli inquilini:

Facezie correvano sul suo conto, più crudeli che benevole, colei che era stata l'amica dei bambini diventava a poco a poco uno spauracchio di cui ci si serviva per spaventare gli ingenui, i creduloni: e giù, risate. Ma eran risate poco convincenti, giacché nessuno

avrebbe potuto giurare che nelle ambigue minacce della ragazza non covasse qualche serio pericolo (*La casa*: 508).

La risata con cui la sposa riferì la battuta della “matta” non rallegrò i familiari, anche il giovane marito le diede della stupida e gli anziani della cooperativa cominciarono a dire che bisognava avvertire i carabinieri (*La casa*: 509).

Non si verificherà, però, alcuna tragedia. Lisetta, dopo aver condotto una vita del tutto anonima, è destinata a sparire, a sua volta, nel completo anonimato: di lei non si saprà semplicemente nulla. La minaccia estiva dell’incendio resta allo stato di pericolo potenziale, dal momento che in cantina non si troverà alcuna latta di benzina pronta all’uso. Il settembre successivo lo sfratto viene finalmente messo in atto, e i Mazzanti potrebbero riprendere possesso della tanto ambita casa: proprio a quel punto, però, entrambi spariscono senza lasciare traccia. Lisetta, ormai ridotta “pelle e ossa” (*La casa*: 511), poco tempo prima aveva confidato a una lavandaia di non sapere più che farsene dell’edificio, probabilmente poiché ormai irrimediabilmente compromesso dalla cattiva gestione da parte degli inquilini.

Né la scrittrice né il narratore, in realtà, forniscono una spiegazione soddisfacente a quello che è un vero e proprio finale improvviso, e poco prevedibile. È probabile che la protagonista non abbia più le forze per ricominciare da capo, a causa delle privazioni psicologiche dovute alla lontananza e alla cronaca, vissuta in diretta, del disfacimento del luogo con cui da tempo era entrata in simbiosi. La ‘fine’ della casa coincide perciò con la ‘fine’ della donna, presumibilmente morta poco tempo dopo essersi trasferita altrove. Della sua vicenda, la sonorità rende quindi, nelle sue diverse forme, una storia coerente e completa: al silenzio della quiete iniziale e del legame stretto con l’edificio subentra il rumore che contraddistingue il pericolo (degli inquilini all’interno, e della povertà al mondo esterno); poi nuovamente la calma, più matura, opposta sia agli strepiti del genitore inconcludente che agli abusivi incuranti dell’azione di sfratto; quindi il riso, isterico, di chi comprende di non avere ormai più possibilità di riavere ciò che ha perduto (con annessi propositi vendicativi); da ultimo il silenzio, questa volta di sconfitta, e pertanto definitivo, con cui Lisetta esce di scena.

### Riflessioni conclusive

La sonorità bantiana appare indissolubilmente legata alla dimensione psicologica: il suono, a prescindere dall’ambiente in cui viene percepito (interno o esterno, privato o pubblico, naturale o artificiale), acquista pieno significato perché perfettamente corrispondente, per negazione o per conferma, a un determinato stato emotivo della protagonista. Si è tentato di dimostrare, dunque, come un’esegesi che tenga conto anche degli elementi sonori – di cui i racconti bantiani sono ricchissimi – consenta una comprensione più completa degli eventi narrati, contribuendo a porre in rilievo sfumature della visione del mondo autoriale che rischierebbero altrimenti di rimanere in ombra. Le protagoniste dei racconti presi in esame sono, nello specifico, figure costantemente sole, vittime più o meno consapevoli di un contesto sociale oppressivo, laddove non apertamente tale, comunque interamente dominato da un sistema valoriale pensato a uso e consumo maschile. La portata di tale solitudine non si manifesta tuttavia nella reazione concreta allo *status quo*, bensì in una progressiva riflessione sulla propria condizione, che può condurre a un riscatto effettivo (come ne *Il coraggio delle donne*) oppure alla disfatta (ne *La casa*). Il progressivo avvicinamento alla verità interiore è reso, narrativamente, dal contrappunto tra i diversi suoni disseminati nel testo, che accompagnano e scandiscono il processo di presa di coscienza. Nasce e si completa in Anna Banti, quindi, una percezione finalmente consapevole della propria solitudine, mediata dall’ascolto. Come la composizione di una melodia. Una melodia della solitudine.

### Bibliografia

Banti, Anna, 1937, *Itinerario di Paolina*, Roma, Augustea.  
Banti, Anna, 1954, *Allarme sul lago*, Milano, Mondadori.

- Banti, Anna, 1963, *Campi Elisi*, Milano, Mondadori.
- Banti, Anna, 1963, *Il coraggio delle donne*, in A. Banti, *Campi Elisi*, Milano, Mondadori, 13-38.
- Banti, Anna, 1963, *La casa*, in Anna Banti, *Campi Elisi*, Milano, Mondadori, 487-511.
- Banti, Anna, 1981, *Un grido lacerante*, pref. C. Garboli, Milano, Rizzoli.
- Banti, Anna, 2013, *Romanzi e racconti*, a cura di F. Garavini & L. Desideri, Milano, Mondadori.
- Banti, Anna, 2023 [1947], *Artemisia*, Milano, Mondadori.
- Banti, Anna, 2024 [1962], *Le mosche d'oro*, Milano, Mondadori.
- Banti, Anna, 2024 [1979], *La camicia bruciata*, Milano, Mondadori.
- Banti, Anna, 2025 [1940], *Il coraggio delle donne*, Milano, Mondadori.
- Banti, Anna, 2025 [1951], *Le donne muoiono*, Milano, Mondadori.
- Biagini, Enza, 1978, *Anna Banti*, Milano, Mursia.
- Biagini, Enza (a cura di), 1997, *L'opera di Anna Banti*, Atti del Convegno di studi, Firenze 8-9 maggio 1992, Firenze, Olschki.
- Calanchi, Alessandra, 2015, *Il suono percepito, il suono raccontato. Paesaggi sonori in prospettiva multidisciplinare*, Teramo, Galaad Edizioni.
- Camerlenghi, Eugenio, Rebonato, Viviana, Tammaccaro, Sara (a cura di), 2007, *Il paesaggio mantovano dal XV secolo all'inizio del XVIII*, Firenze, Olschki.
- Colimberti, Antonello (a cura di), 2004, *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma, Donzelli.
- Da Ronch, Sara, 2023, *La scrittura e l'arte nel pensiero di Anna Banti: meccanismi di difesa o strumenti di riproduzione del potere patriarcale?*, in A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana (a cura di), *Letteratura e Potere/Poteri*, Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Catania, 23-25 settembre 2021, Roma, Adi Editore. <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/Da%20Ronch.pdf> (consultato il 20/05/2026)
- Farina, Almo, 2013, *Soundscape ecology. Principles, patterns, methods and applications*, Dordrecht-Heidelberg-New York-London, Springer.
- Ferrara, Francesca, 2024, Suono e mondo. Il paesaggio sonoro in Murray Schafer, *Studi di estetica*, anno LII, IV serie, 2/2024, 35-52. DOI 10.7413/1825864678.
- Fiorucci, Wissia, 2010, *Anna Banti and the (Im)possibility of Love*, London, Cambridge Scholars Publishing.
- Foucalt, Michel, 1972, *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, Torino, Einaudi.
- Garavini, Fausta, 2013, *Di che lacrime*, in A. Banti, *Romanzi e racconti*, a cura di F. Garavini & L. Desideri, Milano, Mondadori, IX-LVI.
- Gioanola, Elio, 1975, *Anna Banti*, in E. Gioanola (a cura di), *Storia letteraria del Novecento in Italia*, Torino, SEI.
- Kelman, Ari Y., 2010, Rethinking the Soundscape. A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies, *The Senses and Society*, vol. 5, n. 2 (2010), 212-34.
- Menegat, Francesco, 2021, Paesaggio acustico: il soundscape in relazione ad ascolto, voce e musica, *Rivista geografica italiana*, CXXVIII, Fasc. 1, marzo 2021, 86-103. DOI 10.3280/rgioa1-2021oa11645.
- Patuzzi, Stefano, 2007, *Landscape / Soundscape. Sul paesaggio sonoro nel Rinascimento italiano*, in E. Camerlenghi, V. Rebonato & S. Tammaccaro (a cura di), *Il paesaggio mantovano dal XV secolo all'inizio del XVIII*, Firenze, Olschki, 441-448.
- Pijanowski, Bryan C., 2024, *Principles of soundscape ecology. Discovering our sonic world*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Rivetti, Sonia, 2022, L'arte del processo nella narrativa di Anna Banti, *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, a. 37, f. 2, 1-15.
- Rivetti, Sonia, 2023, «Il fuoco del deserto». Lettura de *Le monache cantano* di Anna Banti, *Testo e Senso*, 26, 255-266.
- Rivetti, Sonia, 2025, Un grido autobiografico. Il Caravaggio di Anna Banti, *Testo e Senso*, 1,

- 29, 255-264.
- Rosi, Laura, 2025, 'Voces rerum'. *Per un'ermeneutica del paesaggio sonoro nel romanzo Il nostro padrone di Grazia Deledda*, in E. Bilancia, M. De Blasi, S. Malatesta, M. Portico & E. Rimolo (a cura di), *Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*. Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Roma, Adi Editore. [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare/Rosi\\_22\\_1.pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare/Rosi_22_1.pdf) (consultato il 20/05/2026)
- Rubini, Francesca, 2021, *Le donne muoiono: Anna Banti fra memoria e distopia*, in D. Cioffrese, M. Massari, & I. Soldati (a cura di), *(Ir)raggiungibile. Altri mondi nella letteratura e nel teatro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 195-204.
- Schafer, R. Murray, 1973, *The music of the environment*, Wien, Universal Edition.
- Schafer, R. Murray, 1977, *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland & Stewart.
- Schafer, R. Murray, 1992, *A sound education: 100 exercises in listening and sound-making*, Indiana River, Arcada Editions.
- Schafer, R. Murray, 1994, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books.
- Schafer, R. Murray, 2022, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, a cura di G. Cestino, Milano, Ricordi-Lim.

