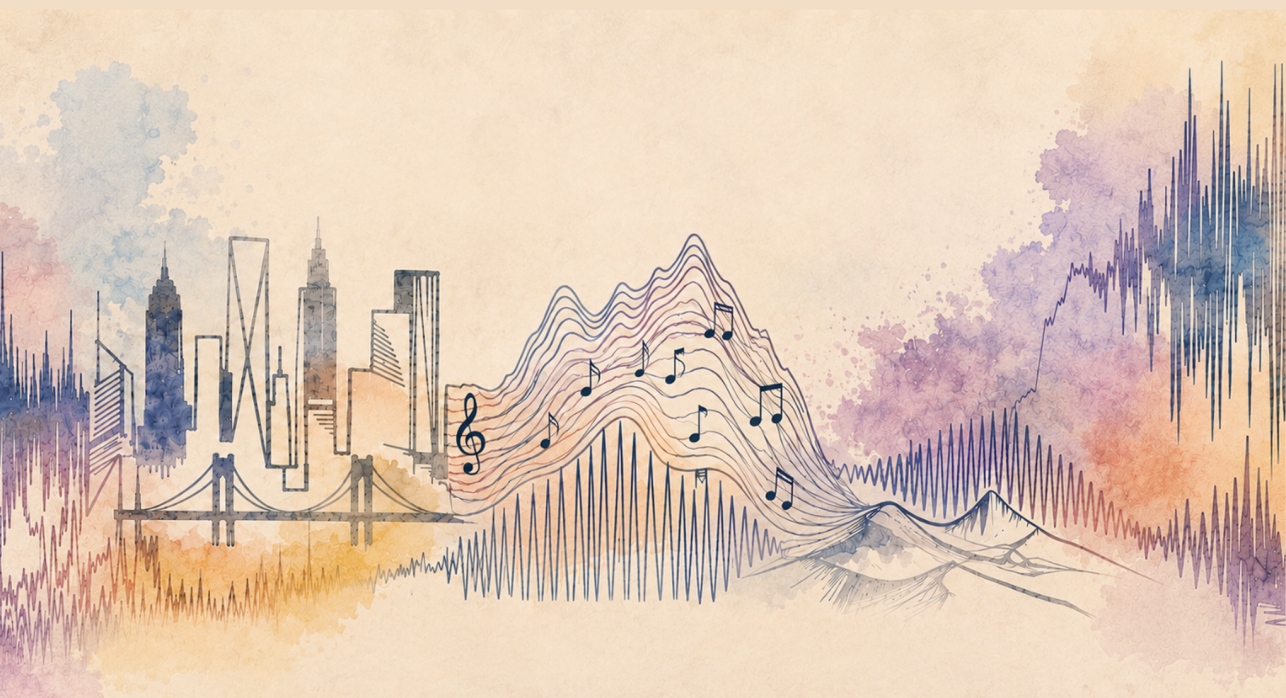


SUONI

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)

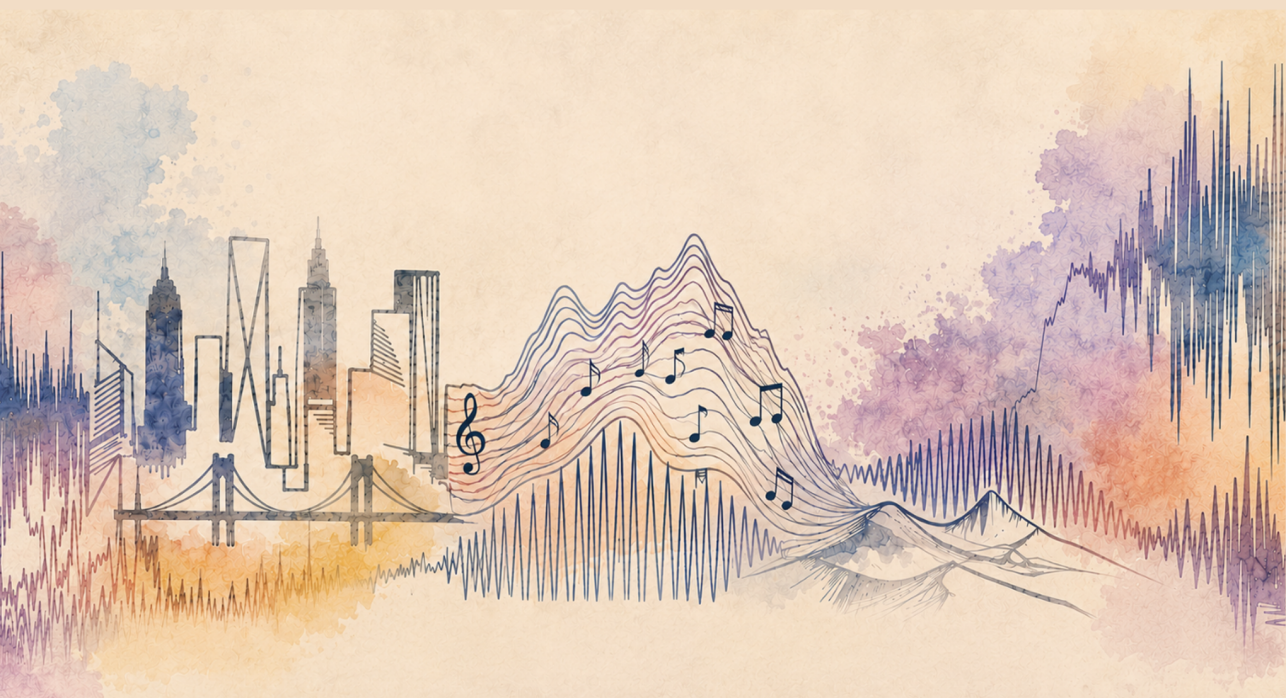
Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies is an international peer-reviewed journal devoted to the interdisciplinary and comparative study of soundscapes across literary, performative, visual, and media contexts, and to the relations between music, literature, and other extraliterary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

‘Per sempre sirena’: musiche al femminile nella Napoli di Anna Maria Ortese

Francesca Favaro*

Received: 02.12.2025 / Accepted: 25.05.2026

ABSTRACT

[IT] Un’antica leggenda, definita durante il III secolo a.C. da Licofrone di Calcide nel poema *Alessandra*, riconduce l’origine di Napoli – chiamata Partenope – alla metamorfosi dell’omonima sirena, gettatasi in mare dopo l’incontro con Ulisse. L’incanto, melodico e canoro, che si associa a questa mitica figura non è mai scomparso dalla città: esso aleggia infatti nella sua atmosfera, vibra nelle voci dei suoi abitanti, pulsa nel suo grande cuore.

Con un timbro particolare e inconfondibile, la musica di Napoli ‘prende forma’ in alcune protagoniste della narrativa di Anna Maria Ortese – scrittrice, com’è noto, assai legata alla città, nonostante diverse vicissitudini – dal tempo dei racconti giovanili sino al romanzo degli anni più tardi, il misterioso, seducente e malinconico *Cardillo addolorato*. Nell’intento di cogliere e catturare alcune delle sfumature musicali che contribuiscono a definire la complessa umanità dei personaggi ortesiani, il contributo si sofferma sulle figure – donne o fanciulle – che maggiormente rappresentano una Napoli sognante e capace, grazie a un filo di note, di svelare la propria anima ed entrare in contatto con l’Altrove.

Parole chiave: Anna Maria Ortese, Napoli, sirena, musica, spiriti

[EN] Legend traces the origins of Naples – ancient Partenope – to the metamorphosis of a siren who threw herself into the sea after meeting Ulysses. The melodic and song-like enchantment associated with this mythical figure has never disappeared from the city: it hovers in its atmosphere, vibrates in the voices of its inhabitants, and pulsates in its great heart. With its distinctive and unmistakable tone, the music of Naples is embodied in some of the protagonists of Anna Maria Ortese’s fiction (a writer who, despite various vicissitudes, was known to be very attached to the city), from her early stories to her later novels, such as the mysterious, seductive and melancholic *Cardillo addolorato*. With the aim of identifying and capturing some of the musical nuances that help define the complex humanity of Ortese’s characters, this essay focuses on the female figures — women or young girls — who most vividly embody a dreamlike Naples, capable, through a thread of notes, of revealing its soul and coming into contact with the Elsewhere.

Keywords: Anna Maria Ortese, Naples, siren, music, spirits

Citation:

Favaro, Francesca, 2026, ‘Per sempre sirena’: musiche al femminile nella Napoli di Anna Maria Ortese, *Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies*, Vol.1, No.1, pp. 87-96.

* Francesca Favaro, Università Ca’ Foscari Venezia, france.favaro@gmail.com

‘Per sempre sirena’: musiche al femminile nella Napoli di Anna Maria Ortese

... come da quelle storie non chiare,
remote e dolci, di Sibille, di Sirene,
di creature femminili
in rapporto con gli Inferi...
(Ortese *Il cardillo addolorato* 1998³: 16-17)

1. Ascoltando i canti di spiriti e folletti, di angeli e cardilli

La leggenda riconduce l’origine di Napoli – l’antica Partenope – alla trasformazione di una sirena, che si precipitò fra le onde del mare dopo l’incontro con Ulisse, letale avversario, sopravvissuto al fascino delle sue melodie.¹ Da sempre, da tale mitico – ma non meno autentico e vero – momento fondativo, una maliosa aura di canto aleggia sulla città, pervadendo l’aria che vi si respira e modulando voci e parole dei suoi abitanti. A questa miscela di timbri, inconfondibile ma allo stesso tempo sottile e sfuggente, intrinsecamente metamorfica, non poteva restare insensibile Anna Maria Ortese, così attenta a ogni sussurro del mondo; inoltre, com’è noto, la scrittrice trascorse a Napoli, durante la giovinezza, una fervida stagione creativa, e sebbene il suo allontanamento dalla città sia stato segnato dalle incomprensioni che accolsero l’uscita del libro *Il mare non bagna Napoli* (1953), anche in seguito si rammaricò sempre per la ferita mai rimarginata di tale brusca separazione, nonché per il suo mancato ritorno.²

Sebbene Anna Maria Ortese – autrice del resto ‘nomade’, nell’arco dell’intera vita – non abbia soggiornato stabilmente a Napoli, la città resta comunque presente nelle sue pagine, in tutta la sua musica. Si tratta di un paesaggio sonoro variegato, che muta di racconto in racconto, a comporre il quale concorrono voci umane e non umane, suoni della natura, percezioni sensoriali, che si possono interpretare alla stregua di una melodia, suggerite tanto da elementi corporei quanto dall’impalpabilità di ricordi, visioni, fantasie. La complessità di tale paesaggio sonoro (non meramente acustico) rende musica o canto anche ciò che in apparenza non lo è; pertanto, affinché ci si immerga musicalmente nella Napoli ortesiana è necessario tentare di accostarsi non solo alle voci dei personaggi, ma anche, quando essi siano silenziosi, alle modalità del loro ascolto. In quest’ottica, la città partenopea di Ortese può essere letta alla luce della nozione di *soundscape* elaborata da R. Murray Schafer (1994), ovvero non un semplice sfondo acustico, bensì un ambiente sonoro complesso, nel quale voci, rumori, canti, silenzi e memorie concorrono a definire l’identità percettiva e culturale di un luogo.³

È sufficiente il racconto *Un paio di occhiali*, ad apertura del composito *Il mare non bagna*

¹ Nell’*Odissea*, le Sirene non hanno nome e sono in tutto due; i mitografi di età successive, però, oltre ad accrescerne il numero, che arriva talvolta a quattro, attribuiscono loro nomi precisi: Telete, Redne, Molpe e Telsiope. Nel caso siano tre, le Sirene portano i nomi di Pisinoe, Aglaope, Telsiepie, oppure di Partenope, Leucosia, Lighea. Nonostante le varianti che fatalmente caratterizzano il mito, le fonti concordano nel rappresentarle come eccelse musiciste e cantatrici. Secondo la tradizione delle *Argonautiche orfiche* (V secolo d.C.), Partenope fu sconfitta, insieme a Lighea e a Leucosia, non dalla resistenza dell’eroe di Itaca, bensì dal canto di Orfeo. Dobbiamo il racconto sull’origine della città di Napoli dalla metamorfosi del corpo di Partenope al poema *Alessandra* di Licofrone di Calcide (III secolo a.C.): è la protagonista stessa dell’opera, la figlia di Priamo Cassandra (detta qui Alessandra), a profetizzare la trasformazione. È poi opportuno ricordare un riecheggiamento in latino: a distanza di secoli il dotto Silio Italico nei suoi *Punica* (XII, vv. 33-36) ricorda Partenope e la sua storia, ricca di musica.

² “Nel redigere, a distanza di circa quarant’anni, la prefazione alla ristampa per Adelphi (con data aprile 1994), Anna Maria ripercorre le tappe di quello che giudica un fraintendimento, da lei pagato con la lontananza dalla città prediletta, e, constatando, con la pacatezza conferita dai decenni intercorsi che la nevrosi attribuita a Napoli, e che aveva suscitato ondate d’indignazione, in verità era la propria, conclude: ‘Resta il fatto piuttosto malinconico (o solo inconsueto?) che tanto la Napoli *offesa* (era, poi, veramente offesa, o solo un po’ indifferente?), quanto la persona accusata di averle inventata una atroce nevrosi, non si siano, in seguito, più incontrate: proprio come se nulla fosse avvenuto. E non era stato così, per me?’” (Favaro 2014: 59-60; per la citazione, Ortese *Il mare* 1998⁴: 11).

³ Cfr. Schafer 1994: 7-10 per la definizione di *soundscape* come ambiente sonoro e campo acustico di studio.

Napoli,⁴ perché si ‘senta’ quanto la città sia attraversata dal canto, nel bene e nel male; la narrazione è introdotta infatti dal motivetto che don Peppino Quaglia accenna, festeggiando, pur nella povertà estrema del basso in cui vive, un luminoso mattino: “Ce sta ‘o sole... ‘o sole!” (Ortese *Il mare* 1998⁴: 15).⁵

Non ha invece nessun desiderio di canto la piccola Eugenia, protagonista della novella e “quasi cecata”, alla quale, una volta inforcati gli occhiali, la visione effettiva dell’ambiente circostante provoca un malessere stordente al punto che le sottrae qualsiasi facoltà espressiva.

Già in apertura, dunque, il paesaggio sonoro non appare neutro né pacificato: il canto può occupare lo spazio, ma può anche rivelare rapporti di forza, condizioni di marginalità, asimmetrie fra chi ha voce e chi resta escluso dalla parola. In questo senso, la prospettiva di Schafer consente di intendere il paesaggio sonoro anche come campo di tensioni sociali e percettive.⁶

La musica che di Napoli è costitutiva si manifesta spesso tramite figure femminili: donne o fanciulle nella cui anima, sebbene non siano in prima persona suonatrici o cantanti, ben si rispecchia e riecheggia la suggestione promanante da quartieri e paesaggi costantemente protesi sul crinale del sogno. Se ci si accosta a pagine ortesiane dal timbro fantastico, si ha l’impressione che i personaggi femminili vengano avvicinati alla musica tramite una mediazione altrui; al contempo, però, sono le sorgenti, per quanto tacite, del prodigio musicale, che senza di loro non avverrebbe.

Nel racconto del 1940 *Il Monaciello di Napoli*,⁷ la voce narrante, appartenuta alla napoletana Margherita Di Gasparre e rievocata dal nipote, possiede una cadenza melodica, vagamente incantatoria.

Come una musica erompe in una stanza deserta, come il vento fischia improvvisamente in un albero, come il sole emerge stupefatto e rossigno tra le nebbie morte della mattina; così o molto simile a queste cose, sonava quella cara voce ormai spenta. Portava la mia anima in zone talmente ignote, splendide, incantate. E io ero quell’albero solo cui arriva il vento, quella nebbia in cui s’affaccia il mezzo volto sanguinoso del sole, quella casa deserta dove si sfrena e danza incomparabilmente armoniosa una musica di Spiriti. [...] Ricordo la mano di Nonna, come saliva rosea a mezz’aria, facendo quasi da leggero accompagnamento alla musica arcana delle parole (Ortese *Il Monaciello* 2001: 12-13).

La vera musica di donna tipica della Napoli ortesiana altro non è, dunque, se non la voce di una donna; non a caso, si accennava, le abitanti della città discenderebbero da una sirena il cui incanto primo consiste appunto nella voce.⁸

Questa basilare linea di canto si innesta in una tessitura retorica sapiente, che corrisponde

⁴ Il volume inizia “infatti con due racconti, *Un paio di occhiali* e *Interno familiare*, che sembrò almeno in parte legittimo definire, se non veristi, realisti; seguono due testi al confine fra il racconto e il resoconto giornalistico, *Oro a Forcella*, sul banco dei Pegni Nuovi, e *La città involontaria*, dedicato al degrado della zona dei Granili; chiude il libro l’inchiesta-reportage *Il silenzio della ragione*, che descrive lo sfinimento dell’élite culturale di Napoli, sfiata dalla delusione della resa al male” (Favaro 2014: 62-63).

⁵ Nel secondo tassello narrativo del volume, il racconto *Interno familiare* (Ortese *Il mare* 1998⁴: 35-61) ambientato in periodo natalizio, al dolce sfondo musicale diffuso dalle zampogne e alla casuale svogliatezza con cui qualche passante intona *’O sole mio* si contrappone la rinnovata, intima sensibilità musicale della protagonista, Anastasia Finizio, che aveva “il cuore delicato come le corde di un violino, quel giorno, e a sfiorarlo suonava” (59).

⁶ Cfr. Schafer 1994, soprattutto per la nozione di *soundscape* come ambiente sonoro culturalmente organizzato e per l’attenzione alle gerarchie dell’ascolto nello spazio urbano.

⁷ Venne edito per la prima volta nel numero di marzo-aprile dell’*Ateneo Veneto* (127, 3-4, 105-122); cfr. Iannaccone 2001: 133. A favorirne l’accoglienza fu probabilmente Bontempelli, “al cui generoso patrocinio si debbono in gran parte la pubblicazione, nel 1937, di *Angelici dolori*, così come la notevole frequenza della firma della Ortese in riviste e periodici che annoveravano, in forme diverse, la collaborazione dell’Accademico d’Italia” (Iannaccone 2001: 134).

⁸ Voce e canto delle sirene sono pienamente identificati nel racconto che Tomasi di Lampedusa dedica a una di queste mitiche creature del mare, *Lighea*. Dichiarò infatti Rosario La Ciura, che durante la giovinezza ebbe la ventura di condividere con Lighea un’indimenticabile estate d’amore: “Il canto delle Sirene [...] non esiste: la musica cui non si sfugge è quella sola della loro voce” (Tomasi di Lampedusa 1999⁶: 119).

a una magistrale orchestrazione di trame sonore. Parla, come si è detto, il nipote di Margherita, ed esordisce con un paragone da cui il suono emerge come un evento improvviso, capace di occupare e rimodellare lo spazio con la medesima intensità propria dei fenomeni naturali: mentre ricrea lo spazio, il suono è trasposto e tradotto in immagini di natura; viene dunque percepito non solo acusticamente, ma alla stregua di una forza atmosferica. Parte integrante del paesaggio esterno, allo stesso tempo identifica un paesaggio interiore, una geografia delle emozioni, a sottolineare le quali vale la ripetizione anaforica (io ero quell'albero, quella nebbia, quella casa deserta) che segna la dissoluzione tra ascoltatore e ambiente: il soggetto diventa paesaggio, incarnando così una forma di immersione acustica totalizzante.

La musica che attraversa la casa deserta dimostra inoltre quanto lo spazio non sia neutro o indifferenziato; al contrario, pervaso da molteplici risonanze, esso risulta uno spazio acustico vissuto, quotidiano, e al contempo legato intimamente a una realtà 'altra': la "voce ormai spenta", "la musica degli Spiriti" evocano la natura acusmatica del suono senza una fonte visibile, la dimensione della memoria e dell'assenza.⁹ E in questo intreccio sottile e sofisticato di echi, il gesto compiuto dalla nonna nel narrare (la sua mano che sale a mezz'aria) potrebbe essere interpretato come la scansione di un ritmo: un ritmo visivo, una partitura silenziosa, che avvolge il corpo stesso nel paesaggio sonoro.

La narrazione dell'Antenata racchiude anche la musica di una Napoli lontana nel tempo (la vicenda riportata ha inizio nel 1840), lucente di gaiezza e di colori nonché generatrice, sotto la luce lunare, di melodie: "Verso sera, nel cielo di giorno, saliva la più bella luna del mondo, e a quel chiaro nascevano come per magia, dal ventre della città, le più sottili incantevoli musiche che io abbia mai udite" (Ortese *Il Monaciello* 2001: 16). La parola 'ventre', intensa e carnale per indicare le profondità dei quartieri, personifica Napoli 'al femminile', poiché enfatizza l'impressione di una musica 'messa al mondo' dal grembo della città. Non si tratta di una musica semplice da cogliere, bensì di una stratificazione di tessiture timbriche e di echi: da Napoli, al calare della sera, si leva una composita onda di musica, intrisa da memorie del passato.

La narrativa ortesiana è solita affiancare personaggi realistici a creature, all'opposto, dichiaratamente fantastiche. Queste ultime non restano relegate al ruolo di mere reliquie di un'esistenza perduta, scaraventate dalla fine del loro mondo alla sopravvivenza ai margini del nostro, bensì possiedono forza e voce, e il loro canto fluisce nella giornaliera sinfonia partenopea. Appartiene alla categoria delle "creature inimmaginabili [...] Fate dalle sottili trecce bionde, gnomi, coboldi, maghi, spiritelli" (Ortese *Il Monaciello* 2001: 14), il Monaciello di Napoli che, destinato a divenire per nonna Margherita l'amato di una vita intera, le si presenta nei panni di un monello malinconico e sbruffone, rinchiuso, insieme al celeste dei suoi occhi (e al retaggio dell'epoca da cui proviene) in un vecchio armadio.

Il vincolo, impossibile solo per la logica, che si stabilisce fra Margherita e l'inaspettato occupante dell'armadio viene progressivamente saldato dal filo di note che il Monaciello Nicola sgrana con il suo zufolo, da cui trae musiche capaci di suscitare nella fanciulla una commozione irresistibile e subitanea.

"Ti suonerò qualche cosa" mi disse. Cavò di tasca uno zufolo, e sempre seduto con una sola gamba su un tavolo, si pose a fischiare un'aria così bella, così tenera e triste insieme, che a poco a poco mi vennero delle lacrime (Ortese *Il Monaciello* 2001: 32).

Se la piccola Margherita è sensibile all'esecuzione di antiche melodie, Nicola, proveniente, si è detto, da un'età indefinita ma parimenti remota, si mostra al contrario disposto a sintonizzarsi anche su gusti più recenti, modulando ad esempio "la canzone allora tanto in voga che s'intitolava *'O carcerato'*"; il brano diventa poco per volta, nel codice comunicativo che si stabilisce fra i due, una sorta di "tenero saluto" (Ortese *Il Monaciello* 2001: 33, 35).¹⁰

⁹ Cfr. Schaeffer 2017 [1966], sul concetto di ascolto acusmatico, ossia sull'ascolto di un suono separato dalla visione della sua fonte. Nel passo ortesiano, la "voce ormai spenta" e la "musica degli Spiriti" possono essere lette in questa direzione, poiché il suono è associato a memoria, assenza e invisibilità della sorgente.

¹⁰ Proprio questo passaggio fra l'antico zufolo e la canzone allora 'in voga' consente di leggere il racconto come

Tuttavia, il ricamo sonoro dello zufolo non basta a unire in una sola trama i lembi di due vite cui è concesso solo un episodico contatto, una vicinanza fugace: il legame tra Nicola e la bambina inevitabilmente si sfalda e sfrangia, e ogni canto svanisce, sia nel tempo della storia sia nel tempo del racconto di nonna Margherita, la cui voce via via si affievolisce, tramutandosi in un soffio, volatile e vago quanto i ricordi.

Antesignana, in senso letterario, della figura di Elmina, protagonista del tardo capolavoro ortesiano, il romanzo *Il cardillo addolorato* (1993), Margherita ne anticipa la capacità di percepire, entro la sinfonia del creato, i riposti accenti di solitudini, di patimenti e desideri che restano inavvertiti e sconosciuti alla maggior parte degli uomini. Entrambi i personaggi – la bambina del *Monaciello* e la giovane donna del romanzo – avvertono i sentimenti del mondo, la sua sofferenza, anche quando espressa in note flautate o in popolareschi ritornelli. Nel loro animo, lo zufolo del *Monaciello* e il lamento del misterioso *Cardillo* s'imprimono con la cadenza di una verità che del tutto non si comprende ma cui non ci si può sottrarre, ed entrambe offrono, a conforto del dolore espresso dal canto, la carezza della compassione, anch'essa una musica, del cuore.

Per il resto, Elmina appare piuttosto indifferente alla musica (la musica in genere udita dai mortali). Nonostante anticipi la sua comparsa nel salotto della casa paterna il risuonare di un "fresco e malinconico motivetto francese" (Ortese *Il cardillo* 1998³: 22) eseguito alla spinetta, la fanciulla, poco comunicativa, predilige e di norma osserva il silenzio; già la madre aveva dato prova di una simile inclinazione al 'mutismo' interiore, ossia alla difficoltà di esprimere i propri sentimenti, trasmettendo alla figlia, ciò nonostante, la capacità di affascinare pur nel silenzio (16).¹²

Un ruolo più attivo di musicista, rispetto ai personaggi di Margherita e di Elmina, assume la protagonista de *Il Fantasma*, racconto apparso presso l'"Ateneo Veneto" nel 1941-1942, e che forma, insieme al *Monaciello di Napoli*, una specie di dittico. Dall'ascolto della *Marcia nuziale* composta da uno zio scomparso si attiva nel racconto il prodigio grazie al quale si mescolano passato e presente, vita e morte, e la giovane protagonista conosce Ariele, "il divino parente, il meraviglioso cugino" (Ortese *Il Fantasma* 2001: 79) da sempre, inconsciamente, amato. Lo sconvolgimento derivante dall'incontro – con Ariele e con l'alterità di una dimensione incognita – la spinge ad affrontare la tastiera del pianoforte come a volerne trarre un responso oracolare. Ma gli oracoli parlano per enigmi, con parole labili e sfumate; nel racconto, a mostrarsi ambigue sono le note stesse dello spartito, che si ribellano alle dita della pianista e scivolano giù dal leggio, sino a scomparire. Perché esse tornino quiete al loro posto, e accettino anzi di concedersi – musica di sogno, musica d'anima – alla fanciulla, sarà necessario pronunciare il nome del fatato e angelico (o demonico?) fantasma Ariele, nella cui voce armoniosa la natura tutta – cielo, mare e terra insieme – confluisce e si manifesta.

L'avrei detto, sul principio, una musica prodotta, in un bosco pieno di uccelli, dal vento di primavera: la musica delle fronde, degli uccelli, delle acque inebbiate dalla gioia stupita della mattina. Ma, come si faceva più cupa, sentii che veniva dal mare,

eppure era così tranquillo davanti ai nostri occhi il mare. Era musica di onde solenni che si rovesciano indeterminatamente alla riva e poi, come ali, ne fuggono: e, lontano, corrono e s'inseguono per l'abisso esteso di un verde mare. Tuoni, risa, lamenti, canti di sirene, gridi di campane, dolorose di antiche memorie, dolcezza di antichi dolori, fruscio di pioggia, incanto di luna, campane sommerse, voci di città marine, estese sotto un sole infinito: oh, la divina melodia! (Ortese *Il Fantasma* 2001: 111)

luogo di contaminazione sonora: nella Napoli di Ortese, il fantastico e il popolare, l'arcaico e il moderno, la memoria mitica e la canzone urbana non si oppongono, ma entrano in risonanza. Cfr. Savonardo 2019: 1-13, sul carattere stratificato e contaminato della cultura musicale napoletana.

¹¹ "Chi o che cosa sia davvero il Cardillo [...] sarebbe arduo dire. Fatto oggetto nel romanzo di innumerevoli ipotesi e illazioni, il Cardillo presenta, quale unico elemento costante che ne determini in qualche modo l'identità, una natura alata. [...] tra le tante definizioni che del Cardillo vengono offerte nel romanzo, la più appropriata, per gravità di significato e densità di implicazioni, appare quella che lo indica come 'una sorta di destino'" (Favaro 2014: 41, 43).

¹² Si veda inoltre, su Elmina 'muta', Ortese *Il cardillo* 1998³: 24.

I paesaggi sonori schiusi e racchiusi dal canto di Ariele sono molteplici. Il primo evocato è un paesaggio sonoro biofonico (cfr. Krause 2012): i suoni prodotti dagli organismi viventi strutturano l'ambiente acustico complesso e armonico. Alla biofonia s'intreccia subito una forte componente geofonica, ossia i suoni di elementi naturali – il vento, l'acqua, la pioggia, il mare – che risultano agenti sonori fondamentali, capaci di modulare l'atmosfera emotiva del paesaggio. L'intervento umano appare in forma antropofonica, ma non contemporanea o rumoristica, bensì in qualità di 'residui acustici' della storia: l'antropofonia è quindi filtrata, sommersa, trasformata in eco. Domina poi il mare, spazio acustico totalizzante, in grado di assorbire e restituire tutti i suoni: una sorta di archivio sonoro primordiale dell'umanità, sulla cui superficie scivolano e s'inseguono echi di canti sirenici e rintocchi di campane. Anche qui, la sorgente del canto è invisibile e lontana, leggendaria, e sembra che suoni della natura e mito si fondano, coincidendo.¹³ L'esclamazione conclusiva – “Oh, la divina melodia” – suggerisce, in una sorta di acme della sfaccettata e composita esperienza acustica attraversata, la sacralità dell'ascolto, dal quale si attende una rivelazione quasi teofanica.

Il canto di Ariele è dunque fatto di potenza e levità, di nuvole e onde, di vento e sole, di luoghi perduti e di acceso verde. In mezzo a questa vasta varietà mancano, probabilmente lasciati impliciti, i fiori. Tuttavia, in altre pagine di Anna Maria Ortese la musica non si manifesta in note bensì davvero ‘fiorisce’.

2. Senza musica (o musica in fiore)

Recettive – quasi viventi catalizzatori – della musica segreta del mondo (anche di quello invisibile), le figure femminili che popolano la Napoli ortesiana mostrano, di frequente, un modo del tutto non convenzionale di ‘fare musica’. Tra le piacevolezze della villa amalfitana sulla cui descrizione esordisce *Nebel (racconto perduto)* (Ortese 1993²: 85-109) rientra anche un improvviso trillo, l’“incantevole suono di campanella [che] fiori – è la parola giusta, in quanto ogni cosa, in quel momento, aveva la levità di una vegetazione estiva – nel piazzale antistante la casa” (Ortese 1993²: 85). Ma se in *Nebel* il fiorire è metafora che tramuta un tintinnio nello schiudersi di una corolla, il racconto *Mistero doloroso*¹⁴ declina la sinestesia tra le due dimensioni percettive – uditiva e visiva – in senso opposto: sono cioè le forme della bellezza napoletana, le luminose fioriture dei suoi palazzi e dei suoi edifici sacri, a costituire una sorta di musica.

Il tripudio percettivo in cui si trova immerso chi entri in una chiesa napoletana durante la primavera si manifesta dapprima in ‘forma di fiore’ e solo successivamente traspare dalla musica dell'organo, immerso nella luce. Tuttavia, l'altare traboccante di fiori mariani – gigli splendenti di candore e rose – e di profumatissime tuberose sembra già innalzare una, invisibile, melodia tra le navate, per avvolgere di devota passione l'anima dei fedeli.

Chi non ha visto una chiesa di Napoli durante una novena, chi una sera di maggio non ha lasciato le strade strette immerse in un odore di marcio e di fiori per entrare in una chiesa dove l'altar maggiore sia coperto di migliaia di bianchissimi gigli, rose e tuberose, non sa cosa siano i sogni, la luce, il dolore. [...] E l'organo suonava, e le rose odoravano, le candele incendiavano il tempio [...] (Ortese 2010: 46, 54).

In questa travolgente atmosfera partenopea, formata dalla compenetrazione di molti elementi percettivi, alla piccola Florida (detta Flori) spetta il ruolo del bocciolo più squillante. La fanciulla, dai cui intensi occhi grigi¹⁵ verrà colpito il principe Cirillo, malinconico e

¹³ Anche in questo caso il richiamo a Schaeffer è utile: il canto di Ariele non vale soltanto per la sua origine narrativa, ma per il modo in cui si costituisce come evento d'ascolto, eccedendo la localizzazione della fonte e trasformandosi in apparizione sonora. Cfr. Schaeffer 2017 [1966], Book One, cap. 4, “Acousmatics”.

¹⁴ Composto probabilmente prima del 1980, *Mistero doloroso* rimanda al *Cardillo addolorato* prima di tutto per l'ambientazione: la Napoli del Settecento. Monica Farnetti osserva che *Mistero doloroso*, sempre caro all'autrice, ne testimonia la fedeltà «ad alcuni temi prediletti (il Settecento, Napoli, le creature indifese e le menti sospese fra il cielo e la terra)» (Farnetti 2010: 114).

¹⁵ All'inizio, prima di scurirsi in una sfumatura argentea, quegli occhi erano screziati d'oro, proprio come gli occhi

disincantato, reca impresso in sé un ‘destino floreale’ (lo indica del resto già il suo nome): proviene da una casa di Posillipo la cui estrema modestia è riscattata, a primavera, dal dolce splendore delle rose rosse; ed è proprio contemplando queste rose che suo padre, lo scultore De Gourrieux, si spegne serenamente (Ortese 2010: 17-19).

Quasi evanescente nella sua perfezione “bianca di pelle e nera di capelli, [...] preziosa e fine”, Flori appare a tal punto “partecipe di non so che segreto con gli esseri vegetali e naturali, che bastava un soffio di vento [...], o l’odore di un po’ di cedrina, a renderla tutta frastornata”. Quasi più simile a una creatura arborea che agli esseri umani, la giovinetta viene accompagnata, durante i suoi spostamenti per le vie di Napoli insieme alla madre Ferrantina, da un effluvio di rose languido sino a divenire “doloroso ed estenuante”, in grado di accendere e rianimare un inesprimibile “dolore antico” (Ortese 2010: 20, 21, 26, 30): come nelle chiese e cattedrali della città i colori limpidi e lo stordente profumo dei fiori anticipano e traducono visivamente le note dell’organo, così, in relazione alla persona di Flori, lo struggente sentore delle rose che ne costituisce l’aura sembra corrispondere, trasponendolo in un altro linguaggio, in malinconiche e soavi note olfattive, a un canto silente, a una musica d’anima che afferra alla gola e mozza il respiro.

E questa musica ‘non musica’ (almeno nel senso di un’esecuzione tradizionale), musica di natura che con una forma stessa della natura (i fiori) coincide, è l’unica con la quale Flori si mostri a proprio agio.

Se Elmina, in apertura del *Cardillo addolorato*, si accosta tranquilla alla tastiera, un’istintiva riluttanza separa Flori dagli strumenti musicali che non conosce. Il suono di una spinetta, ottenuto appoggiandovi casualmente un dito, la impaurisce: nella nota, incredibilmente tersa, ella avverte forse la mancanza della naturalezza, l’artificio umano; per liberarsi da tale sensazione ha subito bisogno di respirare, quasi fosse un antidoto, il profumo dei fiori: “Si accostò a una spinetta e, sollevatone il coperchio, toccò i tasti, subito ritraendosi spaurita dal pronto e limpido suono. Andò poi alla finestra e rimase, di lì, a respirare l’odore del giardino” (Ortese 2010: 32).

La lontananza di Flori da ciò che in genere si intende per musica (lontananza che peraltro coesiste con la sua intensità comunicativa, quasi ella fosse una ‘musica visibile’) si manifesta allorché la fanciulla parla. Di solito “muta e radiosa” (Ortese 2010: 56), Flori articola infatti le sue frasi, stentate e roche, con una voce della quale si vergogna e che il principe Cirillo, sconvolto nell’udirle, giudica “orribile”, arrivando sull’orlo delle lacrime “per compassione” (Ortese 2010: 72, 73). Proprio perché tanto silenziosa, la fanciulla “rimane [...] confinata fra i diversi di rango, creatura segnata da tratti zoomorfi e da virtù celesti che mal si compensano dentro alla sua umanità” (Farnetti 2010: 112-113).

La rudezza nel parlare di Flori può essere interpretata, tuttavia, anche senza accezioni negative. In effetti non stupisce che “a questa bimba innocente e bella di un’innocenza e di una bellezza in qualche modo primordiali manchi [...] il dono di una voce aggraziata, del garbo della parola: a una creatura nelle cui membra scorre la linfa, a un germoglio della terra che vibra all’unisono con l’azzurro leggero del cielo, non servono, infatti, parole” (Favaro 2017: 26).

Ma il suono di questa voce pare costituire un serio problema, ancora più che per Flori, per il principe Cirillo: egli, nonostante avverta lo strano splendore della fanciulla, non riesce ad accettarne la voce – non corrispondente all’immagine – in quanto condizionato dall’abitudine alla raffinatezza. Il suono è infatti anche una forma di potere e contribuisce grandemente, come si è visto, all’espandersi di una fascinazione. Nel caso di Flori, l’incantamento che da lei promana quando tace, viene infranto dalla grossolanità di una voce che contraddice la ‘musica invisibile’ che la caratterizza; le sue parole pronunciate a fatica la precipitano giù, dall’altezza del suo luminoso mistero alla bassezza di ciò che quasi non appartiene all’umano.

Peraltro, una sorta di pulsione al canto, sebbene mutila e incompleta, pervade la fanciulla, “bimba con tratti di uccello” (Farnetti 2010: 109) che, inquadrata dalla cornice di una finestra, rammenta a Cirillo “un canarino” (Ortese 2010: 69). Inadatta a un canto a gola spiegata, Flori, paragonata a un canarino, sembra tuttavia ‘tendere’ al canto (per quanto sia il canto di

un uccellino in gabbia) ma non arriva a emettere alcuna nota.

Un altro tipo di voce, non sgraziata ma inquietante e indecifrabile, sigilla la breve vita di Flori. Mentre la città scivola nella notte, da un vecchio pozzo si ode qualcuno che “molto lontanamente, faceva una voce molle, cupa, come di chi stia abbracciando qualcosa” (Ortese 2010: 97). E Flori, sull’eco di quest’oscuro richiamo, scompare.

3. Come un coro di tragedia

La musica dell’antica Partenope, come si è visto, in qualunque modo la si esegua racchiude in sé note dolorose. Pulsa di un dolore impossibile da trattenere anche il racconto (dal taglio più realistico rispetto ai precedenti) *Il mare di Napoli*, scritto all’epoca in cui Ortese faceva parte del gruppo “Sud” e inserito poi nel volume *L’Infanta sepolta*.

Fra i modi in cui si manifestano il disagio e lo spaesamento del popolo napoletano dopo la guerra rientra anche la metamorfosi subita dal canto. Quando esso (raramente) risuona, lo intride ormai un misto di spensieratezza fittizia e di sincera indifferenza; tale è ad esempio il canto di un fratello e di una sorella, Eugenio e Angelina Santillo, vicini di casa della scrittrice. Eugenio, a dispetto di uno stile di vita tutt’altro che irrepressibile, ostenta una sfrontata, irridente tranquillità.

Al mattino, era sveglia prestissimo, come i fanciulli e gli uccelli, e mentre, finestre spalancate, procedeva a un’accurata toletta personale [...], cantava. Canzoni d’amore e di gioia, canzoni di passione e di festa, con una grazia femminile, una leggerezza e una finezza che incantavano. Era un degenerato con la freschezza di un fanciullo, un ladrone col garbo di un signorino. Quando il forte giovanotto era stanco, la sua unica sorella, Angelina, ne prendeva il posto alla finestra o al balconcino in fiore. [...]

Spesso io li odiavo, e chiudevo con rabbia le imposte quando si mostravano; ma più spesso avevo pietà di loro, e mi fermavo ad ascoltare i loro ingenui o biechi discorsi, i loro canti pieni di disperata allegria (Ortese 2000: 126).

Eugenio e Angelina appaiono alla scrittrice preda di una furibonda smania mentre espiano

peccati consumati in tempi lontanissimi dai loro genitori, quando questi erano angeli. Iddio non gli aveva lasciato che il canto, ma anche questo era adesso, dopo la guerra, facilmente inquinato, carico di toni falsi, di discordanze dolorose, d’incertezze amare; non dava l’oblio, ma attraeva piuttosto nell’orbita straziante delle cose presenti, nella loro verità cancerosa. Esprimeva con la sua falsità, più che altro, la dissoluzione d’ogni grazia, la miseria dello spirito; segnava il termine esatto di un periodo di luce; annunciava solennemente la perdita irreparabile di quell’armonia che, un tempo, era stata conforto e vanto (Ortese 2000: 127-128).

Eugenio e Angelina sono gli unici residenti della zona che insistano a cantare; di norma, si odono soltanto voci “orrende, deturpate, spezzate, non più umane”, voci di esseri che

non parlavano né, ahimè, cantavano più. Così che le melodie ancora celesti, che sfrecciavano dalla bocca dei due giovani, aleggiavano solitarie e poi svanivano timorose, quasi fuggendo, davanti a una colonna di rumori e voci, spesso spaventevoli, che trovava la sua base nella tetra profondità del vicolo (Ortese 2000: 128).

L’incapacità di proporre con delicatezza frasi e melodie, incapacità che, come si è visto, nel racconto *Mistero doloroso* contribuisce a suggerire la rara alterità di Florida, in queste pagine segnala il tragico regresso a una condizione bestiale: lo stato in cui versano gli abitanti del vicolo non corrisponde ad alcuna celeste naturalezza – essi, a differenza di Florida, non avvertono i meravigliosi, innumerevoli sussulti e spasimi del creato – bensì a un mostruoso abbruttimento.

E un simile abbruttimento caratterizza anche lo svolgersi delle cerimonie religiose. Davanti a un mero idolo, feticcio di quello che era stato il simulacro della Vergine, si sfrenano infatti scene non di religiosità, ma di grottesca e orgiastica superstizione, i

cui fremiti eccitati perdurano poi sino a tardi, vibrando nelle serenate che alcuni giovani tentano di notte, nel vicolo, quasi a voler resuscitare il passato: la città che un tempo lì era esistita. Ma i poveri, i derelitti, gli uomini e le donne senza speranza che odono questi canti ne percepiscono l'intrinseca stonatura, la sostanza di menzogna, e rispondono alle serenate con un "lamento prolungato, sotterraneo, terribile" (Ortese 2000: 137).

A negare ogni valore alle sgargianti processioni, allestite poco prima, sono le schiere di donne che sfilano, vestite di nero, recitando litanie e preghiere. Portatrici di verità, queste donne in perpetuo lutto articolano sillabe brucianti di segreto tormento.

E in apparenza cantavano, ma sotto il loro canto fluiva un pianto aspro, cupo, desolato, in isconto di tutti i peccati, in testimonianza di tutte le tristezze della loro grande e meravigliosa città, che la guerra aveva umiliata, e giaceva ora in ginocchio, al cospetto dello Straniero, ed era segnata a dito come la peste del Mediterraneo (Ortese 2000: 138).

Cantano straziate, le donne – le madri, le figlie, le mogli – di Napoli; affrontano la verità che altri respingono; cantano come il coro di una tragedia greca, animato dal coraggio femminile di riconoscere, prima ancora che di combattere, il dolore. Ripropongono, con note più cupe, la medesima tristezza che, nelle pagine ortesiane, abbiamo sentito filtrare in altri tipi di canto, apparentemente molto più lievi.¹⁶ Ma è forse nel canto stesso che si trova, se non un rimedio risolutivo, un'attenuazione, un lenimento per la pena di vivere, altrimenti insopportabile: la cura della bellezza, la cura del vivere, nonostante tutto, musicalmente.

Bibliografia

- Argonautiche orfiche*, con testo greco a fronte, 1994, L. Migotto (a cura di), Pordenone, Edizioni Studio Tesi.
- Conti, Carla, 2017, Voce. Tema e variazioni – Metafisica della voce nella prosa di Anna Maria Ortese, *Malacoda. Webzine di lotta per un'alternativa letteraria e culturale*, 2-12, https://www.academia.edu/21661818/VOCE_TEMA_E_VARIAZIONI_META FISICA_DELLA_VOCE_NELLA_PROSA_DI_ANNA_MARIA_ORTESE (consultato il 12/04/2026).
- Fabris, Dinko, 2016, *Partenope da Sirena a regina: il mito musicale di Napoli*, Barletta, Cafagna.
- Farnetti, Monica, 2010, *Era il maggio odoroso*, in A.M. Ortese, *Mistero doloroso*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 103-114.
- Favaro, Francesca, 2014, "Una scrittura celeste": avvicinamenti ad Anna Maria Ortese, Pescara, Edizioni Tracce.
- Favaro, Francesca, 2017, Anna Maria Ortese e la sua «favola antica». Anime della primavera, in un dittico napoletano, *Oblío*, VII, 26-27, autunno, 17-28.
- Iannaccone, Giuseppe, 2001, *Nota ai testi*, in A.M. Ortese, *Il Monaciello di Napoli*, Milano, Adelphi, 133-137.
- Krause, Bernie, 2012, *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, New York, Little, Brown and Company.
- Ortese, Anna Maria, 1993², *Nebel (racconto perduto)*, in A. M. Ortese, *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 85-109.
- Ortese, Anna Maria, 1998⁴, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi.
- Ortese, Anna Maria, 1998³, *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi.
- Ortese, Anna Maria, 2000, *Il mare di Napoli*, in A. M. Ortese, *L'Infanta sepolta*, Milano,

¹⁶ Sul rapporto tra musica e figure femminili nella Napoli ortesiana, con particolare attenzione alla relazione voce/silenzio come legame fra espressione femminile e dolore, si veda Conti 2017, intervento presentato al convegno "Omaggio a Annamaria Ortese nel centenario della nascita". Istituto Italiano Studi Filosofici, Archivio di Stato, Palazzo Serra di Cassano, Napoli, 2014.

- Adelphi, 122-138.
- Ortese, Anna Maria, 2001, *Il Monaciello di Napoli*, in A. M. Ortese, *Il Monaciello di Napoli*, Milano, Adelphi, 11-61.
- Ortese, Anna Maria, 2001, *Il Fantasma*, in A. M. Ortese, *Il Monaciello di Napoli*, Milano, Adelphi, 65-129.
- Ortese, Anna Maria, 2010, *Mistero doloroso*, M. Farnetti (a cura di), Milano, Adelphi.
- Savonardo, Lello, 2019, *Ritmi, suoni e contaminazioni culturali a Napoli*, *ATeM Archiv für Textmusikforschung*, 4, 2, 1-15, https://doi.org/10.15203/ATeM_2019_2.10.
- Schaeffer, Pierre, 2017, *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*, tra. En. C. North & J. Dack, Oakland, University of California Press. Ed. or. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaires*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- Schafer, R. Murray, 1994, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Vt., Destiny Books.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 1999⁶, *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 93-126.

