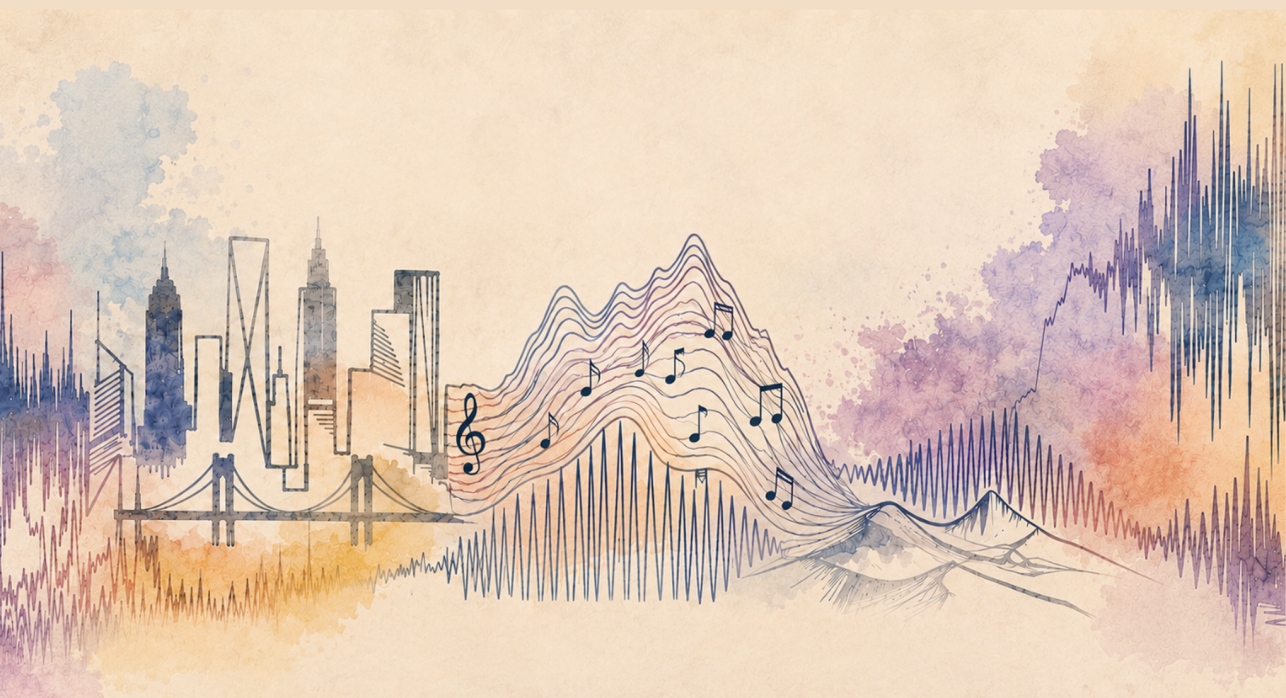


SUONI

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)

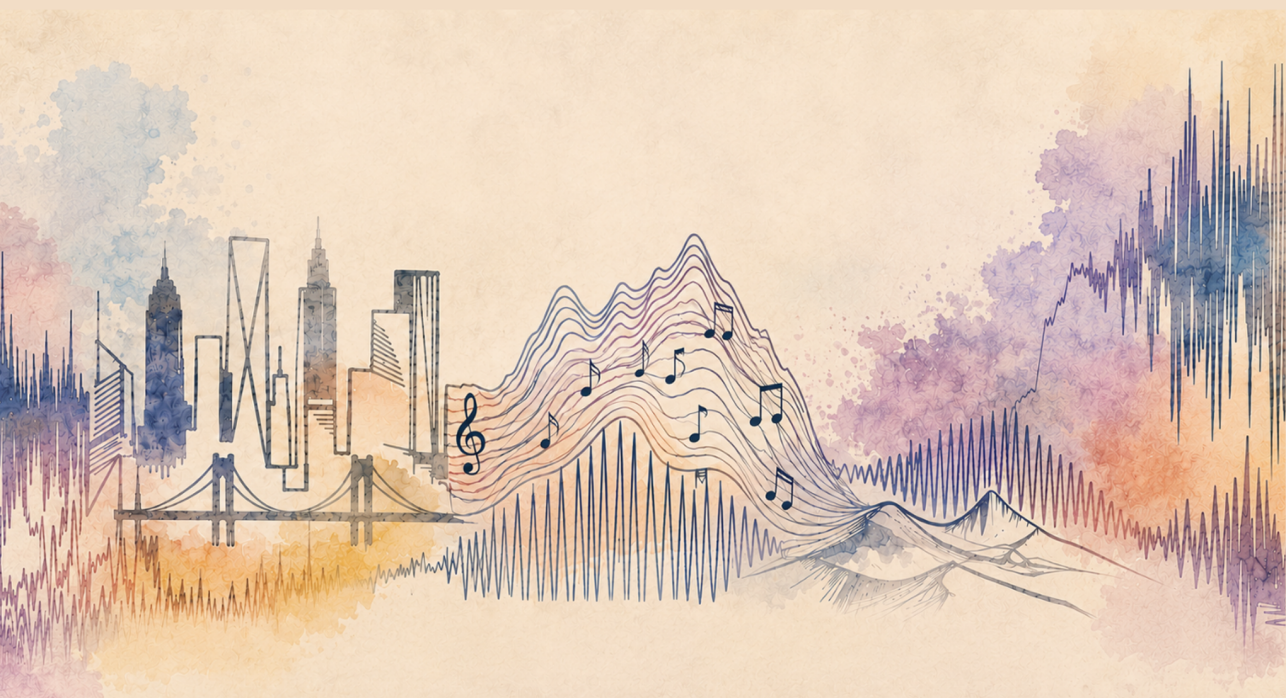
Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies is an international peer-reviewed journal devoted to the interdisciplinary and comparative study of soundscapes across literary, performative, visual, and media contexts, and to the relations between music, literature, and other extraliterary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

Prefazione

Un atto d'amore

Alessandra Calanchi*

È per me un grande onore poter scrivere due righe in apertura di questo importante fascicolo. Sono passati molti anni da quando entrai in punta di piedi nel mondo dei *sound studies* e *sound-scape studies*, incuriosita da saggi e conferenze, e subito affascinata dalla caratteristica più evidente che questo campo di ricerca mi offriva: l'interdisciplinarietà. Certo, ho trovato qualche ostacolo, provenendo dalla letteratura – non ero una musicologa, e nemmeno una fisica acustica, o un'ecologa. Ma attraverso pubblicazioni, convegni in Italia e all'estero, e soprattutto grazie all'associazione FKL che mi ha accolta fra i suoi membri e a Galaad Edizioni che ha dato vita alla collana *Soundscapes*, ho potuto studiare, sperimentare e contribuire nel mio piccolo a diffondere una diversa percezione, non solo della realtà ma anche della creazione letteraria, promuovendo un paradigma che metta in primo piano le sonorità rispetto all'impero della vista e dell'immagine.

Il lessico non ci aiuta. Roberto Barbanti (2020) ha dovuto creare un neologismo – *acustinario* – per poter rendere l'idea di *immaginario* applicata all'ambito sonoro, e le nostre espressioni quotidiane sono sovraffollate di espressioni legate alla vista (alcuni esempi: non vedo alcun problema; ti invito a riflettere; ti manca la visione d'insieme; immagina come potrebbe essere; ho un diverso punto di vista; potresti esaminare la questione da un'altra prospettiva?; serve lungimiranza; e poi miracolo, chiarezza, focus, focalizzare, allucinazione, ecc.). Per questo è necessario non solo concentrarsi sulla lettura e sull'analisi dei testi, ma anche allenarsi a decolonizzare il linguaggio in cui siamo immersi/e. Per fare ciò è utile riallacciarsi a una rinnovata teoria dei sensi che riporti un maggiore equilibrio nelle nostre esperienze (Smith 2021) e, possibilmente, intraprendere un percorso meno antropocentrico e più aperto all'ambito ecologico ed ecosofico (Farina & Villa 2023).

Quanto detto vale ancor più se parliamo di paesaggi sonori al femminile. I saggi qui raccolti si collocano in un campo di ricerca relativamente recente e molto stimolante. In realtà i suoni sono sempre stati analizzati dalla critica testuale e letteraria, ma fino a qualche decennio fa restavano più spesso sullo sfondo, come accessori di seconda importanza, oppure erano circondati dal fumo dell'allegoria, della simbologia, dello stereotipo. Ma gradualmente il Paesaggio Sonoro ha rivelato la sua importanza a livello dell'arte, della letteratura e della performance, lasciando molto spazio alla sensibilità e agli approfondimenti delle donne, e sempre più di frequente incontriamo saggi di altissima qualità, come quello recente di Caterina Tomeo (2025) sulla voce.

Essendomi specializzata prevalentemente sull'Ottocento americano, non ho potuto ignorare il disperato bisogno delle donne – sia le scrittrici sia le loro protagoniste – di farsi ascoltare in quel secolo che oggi ci sembra così lontano, ma nel quale affondano traumi, paure e pregiudizi giunti fino a noi. Parliamo spesso di autrici invisibili o invisibilizzate; ma accanto a questa marginalizzazione ce n'è una ancor più evidente e atroce, quella del silenzio imposto o dell'ascolto negato. Mediante una lettura attenta ci renderemo conto di quanti

*Alessandra Calanchi è co-fondatrice della collana "Soundscapes" <https://www.galaadedizioni.com/le-collane/>, membro di FKL Italia <https://www.paesaggiosonoro.it/> e co-fondatrice del Sound Studies Forum <https://soundstudiesforum.org/>. Tra le sue pubblicazioni in questo campo di ricerca, si segnalano *Soundscapes: Listening to British and American Languages and Cultures* (a cura di), numero speciale di *Linguae & Rivista di Lingue e Culture Moderne*, 1/2020 <https://www.ledonline.it/index.php/linguae/issue/view/128/showToc>; *Literary Soundwalk. Listening to US Fiction and Poetry* (con contributi di Sabine Feisst, Anna Lorenzon, Mark Smith), Giulianova, Galaad 2025; *Lontano dagli occhi. Paesaggi sonori del femminile / Out of Sight. Female Soundscapes* (con Claudia Ferretti, Federica Sosta, Silvia Tomasi, Chris A. Wright, edizione bilingue, Giulianova, Galaad 2026).

personaggi femminili di romanzi apparentemente ‘neutrali’ parlano alle lettrici e ai lettori d’oggi attraverso una grammatica sonora che è stata spesso ignorata o fraintesa.

Per fortuna si moltiplicano anche nel nostro paese gli studi che vanno nella direzione di un recupero non solo dei *soundmarks* tipici di un’epoca (che resta comunque un’impresa fondamentale a livello storico e geopolitico), ma anche del ‘non detto’, del ‘taciuto’, del ‘sussurrato’, del ‘gridato’. Rileggere suoni, rumori, voci e silenzi in chiave femminile e femminista rivela un mondo inatteso, colmo di sotto-linguaggi e di comunicazioni interrotte, di codici segreti e allusioni impercettibili a un orecchio distratto, che vanno a creare una sorprendente tessitura variegata, pluridimensionale, capace di unire spazi e tempi lontani.

C’è, in questo volume, chi problematizza il fragile equilibrio tra ironia e malinconia, sogno e disillusione, rumori familiari e temibili silenzi; chi indaga la fonosfera delle donne viaggiatrici, chi la Napoli di Anna Maria Ortese e di Matilde Serao; chi ci fa sognare sui viaggi meravigliosi di Laura Orvieto; chi ci propone i racconti di Anna Banti, chi il *caffè-concerto* di Annie Vivanti. Sono tante tessere di uno splendido e convincente mosaico sonoro al femminile che non si conclude certamente qui, ma che offre un ventaglio meraviglioso di possibili sviluppi, che incoraggia a proseguire su queste strade; che invita, nell’attività letteraria tanto quanto nella vita, all’arte dell’ascolto come atto politico e culturale imprescindibile e rivoluzionario. Questo testo ci predispone a mettere in discussione non solo l’egemonia della vista, ma le strutture identitarie sedimentate, la retorica della guerra come soluzione, le dinamiche del patriarcato. Ed è al tempo stesso un emozionante, potente, disincantato atto d’amore per la Letteratura.

Bibliografia

- Barbanti, Roberto, 2020, *Dall’immaginario all’acustinario. Prolegomeni a un’ecosofia sonora*, Giulianova, Galaad.
- Farina, Almo & Villa, Alessandro E. P., 2023, On the semantics of ecoacoustic codes, *Biosystems*, 232, <https://doi.org/10.1016/j.biosystems.2023.105002>.
- Smith, Mark, 2021, *A Sensory History Manifesto*, University Park, Penn State University Press.
- Tomeo, Caterina, 2025, *Voice. Il fenomeno della voce tra immateriale e carnale*, Roma, Castelveccchi.

Citation:

Calanchi, Alessandra, 2026, Prefazione. Un atto d’amore, *Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies*, Vol.1, No.1 pp. 7-8

Introduzione

Pamela Parenti*

Il presente volume trae origine da un panel organizzato in occasione della *Canadian Association for Italian Studies Annual Conference* del 6 giugno 2025, intitolato *Feminine Soundscapes / Paesaggi Sonori al Femminile* e concepito da chi scrive, insieme a Daniela Bombara (University of the Witwatersrand) e a Ellen Patat (University of Istanbul), con l'intento di esplorare i paesaggi sonori elaborati da scrittrici, nonché quelli associati a personaggi femminili emergenti da diverse forme della comunicazione artistica. Pur concentrandosi principalmente sulla letteratura italiana, la proposta accoglieva prospettive comparative, nella convinzione che il dialogo tanto con altre forme estetiche, quanto con altre tradizioni letterarie e culturali potesse contribuire a illuminare, per contrasto o per analogia, le specificità del caso italiano. La vivacità del dibattito avviato in quella sede ha reso evidente non soltanto la ricchezza del *corpus* disponibile, ma anche la relativa scarsità di studi sistematici dedicati a questo intreccio specifico tra *sound studies* e studi di genere nell'ambito dell'italianistica.

Al fine di valorizzare i risultati emersi durante il congresso, si è dato vita a questo progetto raccogliendo una parte delle relazioni allora discusse. Tali saggi si inseriscono in una più ampia traiettoria di ricerca sui *literary soundscapes* in campo italianistico e comparatistico, alla quale le stesse colleghe organizzatrici hanno recentemente fornito un apporto determinante: il numero speciale di *Interférences littéraires / Littéraire interferences* (n. 29, aprile 2024), da loro curato sotto il titolo *Charms and Hermeneutics of Sounds. A Journey between Literary Music and Soundscapes*, rappresenta infatti una prima ricognizione sistematica del campo e costituisce un'imprescindibile base per il presente lavoro (Patat & Bombara 2024).

Se i *sound studies* hanno conosciuto negli ultimi decenni uno sviluppo considerevole nel mondo anglofono, la loro applicazione all'italianistica rimane ancora relativamente limitata; si intende pertanto rispondere a questa lacuna assumendo come asse specifico di indagine il rapporto tra dimensione sonora e soggettività femminile. Viene qui adottato, infatti, un punto di vista che non si limita a registrare la presenza di suoni, voci e musiche in opere scritte da donne o incentrate su personaggi femminili, ma interroga i meccanismi attraverso cui tale presenza costruisce o sovverte l'identità di genere, evidenziando che il suono non è mai neutro: esso veicola rapporti di forza, che determinano le gerarchie, e delimita, perciò, gli spazi di visibilità e di marginalità.

Come ha osservato Alessandra Calanchi nella sua prefazione, il lessico critico di cui disponiamo è ancora in larga misura dominato da metafore visive e tale egemonia del visuale riflette una struttura percettiva che ha a lungo relegato il sonoro, e con esso le voci femminili, in una posizione subordinata. Rileggere i testi attraverso la lente dei *literary soundscapes* significa allora innanzitutto utilizzare una strategia analitica alternativa e, di conseguenza, ampliare la gamma ermeneutica dei fenomeni letterari e culturali.

La nozione di *soundscape* deve la propria fortuna al compositore e teorico canadese R. Murray Schafer, che nel 1977 la elaborò in *The Tuning of the World (Il paesaggio sonoro)*, (2022) proponendo una prima riflessione organica sull'ambiente acustico come oggetto d'indagine e di intervento culturale. A partire da questa intuizione gli studi successivi hanno progressivamente affinato gli strumenti per decodificare la composizione degli ambienti sonori: in questa direzione si muove, tra gli altri, Bernie Krause (2013), che ha rielaborato per la critica letteraria un repertorio terminologico già in uso in ambito antropologico ed etnomusicologico di grande utilità per categorizzare con precisione la composizione acustica

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

anche degli ambienti narrativi e per interrogarne le funzioni simboliche, psicologiche e sociali.

Di recente il concetto di *soundscape*, ancora in parte legato alla sua derivazione visiva di *landscape*, è stato ulteriormente sviluppato dalla proposta di Antonio Rostagno (2023), che ha focalizzato l'idea di fonosfera: essa indica lo spazio uditivo come dinamico, socialmente costruito e attraversato da relazioni di dominio; luogo in cui le pratiche percettive, affettive e narrative dei soggetti che lo abitano ne determinano continuamente la configurazione. Per mezzo di questa prospettiva, più articolata, e quindi anche più aderente alla polisemia del codice letterario, agisce metodologicamente gran parte dei contributi qui raccolti, poiché risulta molto produttiva nell'analisi dei paesaggi sonori, laddove la sfera acustica descrive certo un ambiente, ma rivela anche le dinamiche di potere al suo interno e svolge, inoltre, un ruolo determinante nella costruzione o decostruzione dell'identità di genere.

Hanno costituito, infine, una fonte essenziale per questo volume le diverse teorie, legate alla storica intermedialità tra letteratura e musica, teorie il cui sviluppo è stato ricostruito da Roberto Russi in *Letteratura e musica* (2005). A partire dalla pionieristica ricerca comparativa di Calvin S. Brown (1948; 1996), passando attraverso le pubblicazioni di Steven Paul Scher (1984) e di Carlo Majer (1992), fino alle elaborazioni di Werner Wolf (1999; 2002) sul concetto di intermedialità, tale tradizione ha indicato nuovi percorsi per interpretare le modalità attraverso cui musica e letteratura si compenetrano: dalla presenza di strutture formali musicali nel testo, all'uso di metafore musicali come dispositivi ermeneutici, fino all'applicazione di concetti quali ritmo, timbro, contrappunto e *Leitmotiv* allo studio del linguaggio e delle architetture narrative.

Al di là delle specificità tematiche ed analitiche di ciascun contributo qui confluito, emergono costanti che percorrono in maniera trasversale epoche, generi, autrici e autori diversi e che mantengono una coerenza e un'omogeneità non dettate dall'esterno, ma scaturite spontaneamente dall'insieme dei testi.

La prima e più evidente di queste costanti è la centralità del silenzio come chiave esegetica, che ricorre in tutti i saggi con intensità e declinazioni diverse. Come osserva Roberto Favaro, è proprio "il vuoto dell'ambiente acustico che esprime la propria efficacia nell'essere spazio riempibile e già svuotato di suono" (Favaro 2022: 35): non si tratta mai di una semplice assenza acustica, ma di una presenza attiva, che può essere imposta come strumento di marginalizzazione e di controllo, scelta come forma di resistenza o di autodeterminazione, legata a un'incomunicabilità strutturale o, infine, abitata come soglia di interiorizzazione. Che si tratti del silenzio domestico voluto o subito, di quello che traduce la reticenza a mostrare una voce contraria agli stereotipi femminili, del silenzio ovattato e onirico che sublima la figura muliebre nell'immaginario maschile, del silenzio come condizione generativa per l'ascolto o di quello derivato dalla mancanza di risorse culturali per poter esprimere i propri pensieri, il silenzio si conferma come uno dei nodi semantici più fecondi per l'esplorazione dei paesaggi sonori al femminile.

Alcune declinazioni di queste tipologie di vuoto sonoro emergono, ad esempio, nel saggio di Pettine, in cui i silenzi e i rumori attutiti dei racconti di Anna Banti aprono un ventaglio di significazioni sulle emozioni e sull'evoluzione psicologica delle protagoniste: dal silenzio come quiete a quello che preannuncia minacce incombenti, dal silenzio come momento di ascolto al mutismo come forma di protesta contro le imposizioni patriarcali.

Diversa per tono e per sostanza, ma convergente in questa centralità, è la prospettiva di Asmaron, che mette a confronto la poetica crepuscolare di Gozzano e il cantautorato di Guccini: in entrambi gli autori le figure femminili non sono personaggi dotati di voce autonoma, ma presenze quasi mute, "specchi emotivi" attraverso cui i protagonisti riflettono sulla propria condizione esistenziale e sul senso effimero della vita.

Strettamente inerente al silenzio è la questione della voce come elemento in grado di mostrare la vulnerabilità femminile, perché connessa all'esposizione del corpo. La voce non è, infatti, un canale inerte di comunicazione, bensì un aspetto della fenomenologia corporea, un oggetto dello sguardo e dell'ascolto altrui e per questo soggetto a processi di valutazione, di appropriazione e di consumo. Al tempo stesso essa può trasformarsi in un'arma di potere,

di seduzione, di reminiscenza o di semplice curiosità: la voce limpida e fredda di Marion (Zevola), la voce roca e sgraziata di Flori (Favaro), le voci fatate delle leggende partenopee (Favaro) e quelle sublimite nell'immaginario maschile (Asmaron) costituiscono casi, in cui la sostanza acustica dell'emissione vocale è indissociabile dalla posizione che la donna occupa o si vede assegnata in ambito sociale, culturale e nella sensibilità collettiva.

La voce, nella sua materialità fonica, nella sua qualità timbrica, nella sua capacità di occupare o cedere lo spazio sonoro, si rivela in questi testi sia come mezzo di espressione sia come base ontologica, in cui la personalità si elabora tra oppressione e riscatto, tra rassegnazione e ribellione. Attraverso l'osservazione delle tipologie vocali femminili, che tacciono, cantano, dialogano e si raccontano tra le pagine poetiche e narrative dei brani qui illustrati, si possono individuare le fasi di costruzione e messa in discussione dell'identità nel contesto pubblico, familiare, erotico e psicologico.

Nel contributo dedicato al romanzo d'esordio di Annie Vivanti, *Marion, artista di caffè concerto*, ambientato negli spazi fumosi e promiscui del varietà di fine Ottocento, Zevola sottolinea come l'autrice metta in scena una protagonista essenzialmente caratterizzata "attraverso gli effetti che la sua voce produce nello spazio" al punto che "la sua fisionomia narrativa coincide con la qualità della sua emissione sonora".

Se in Vivanti la voce femminile si afferma in una fragile e contesa ribalta popolare, essa si dissolve e si rifrange nella corallità anonima della folla napoletana descritta in Serao (*Nella lava, Il paese di Cuccagna e O Giovannino o la morte*), in cui Loredana Palma indaga le antropofonie, maschili e femminili, come marcatori di gerarchia sociale; al contempo la studiosa mette in luce la strategia della scrittrice di attraversare gli stati d'animo e di svelare i meccanismi psicologici delle sue protagoniste per mezzo delle modulazioni delle loro voci.

Sebbene Napoli faccia da sfondo geografico e culturale anche alla narrativa di Anna Maria Ortese, osservata da Francesca Favaro, l'impressione che ne scaturisce è molto diversa dalla precedente: vi si respirano gli echi della leggenda fondativa di Partenope, sirena dal canto ammaliatore, pulsante ancora nel cuore della terra e in coloro che la popolano. L'atmosfera di queste pagine attesta un legame atavico tra una città intrisa di musicalità e le sue figlie, la cui voce ne restituisce l'essenza più profonda e ne perpetua il carattere mitico. Napoli è percepita e dipinta come madre-terra, ventre generatore dei suoni melodiosi che la definiscono nella sua unicità.

Nel testo di Laura Orvieto l'ascolto è soglia verso un altrove, ma non mitico e metafisico come in Ortese, bensì fantastico e "meraviglioso": qui la musica stabilisce connessioni sinestetiche non convenzionali, libere associazioni che giocano col linguaggio verbale, rendendolo un mondo immaginario da scoprire nelle sue forme acustiche, rappresentate come significativi veicoli di conoscenza. *Il Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole. Fantasia grammaticale* trasforma l'apprendimento della lingua in un'avventura sensoriale e immersiva, in cui la grammatica cessa di essere un sistema astratto per farsi paesaggio da attraversare con tutto il corpo, in una pedagogia dell'ascolto che si pone in netta controtendenza rispetto ai modelli educativi del regime fascista, periodo nel quale l'opera si colloca, e che anticipa con lucidità alcune intuizioni della pedagogia contemporanea.

Dal viaggio nel paese delle parole alla scrittura di viaggio ottocentesca, il lavoro si apre a un percorso storico-geografico grazie a Faucherre-Buresi, che, leggendo i diari delle viaggiatrici europee lungo la penisola italiana, si interroga sull'esistenza di modalità specificamente femminili di ascolto e di trascrizione del suono. Si deve, inoltre, sottolineare la scelta teorica di base operata dall'autrice, che adotta la nozione di fonosfera teorizzata da Rostagno, invece del più consueto *soundscape*, proprio per sottolineare la natura socialmente costruita, incarnata e conflittuale dello spazio uditivo.

I contributi qui raccolti confluiscono nel primo di due tomi complementari; il secondo, attualmente in fase di preparazione, accoglierà tutti gli altri, nati dalla medesima convergenza scientifica, tra cui quelli di Daniela Bombara e di Ellen Patat. Entrambe le pubblicazioni intendono restituire l'ampiezza di un panorama che si estende dalla narrativa ottocentesca alla letteratura più recente, dalla poesia d'avanguardia alla *performance*, dal romanzo all'odeporica, confermando la fecondità di un approccio che assume il paesaggio sonoro al

femminile come una nuova categoria di riferimento per l'esegesi letteraria.

È auspicio di chi scrive che quest'opera possa rappresentare il frutto di una brillante stagione di ricerca e, contemporaneamente, l'atto inaugurale di una proposta editoriale, realizzandosi come il numero di apertura della rivista *Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies*, una sede scientifica dedicata in modo specifico all'intersezione tra studi sui paesaggi sonori e analisi letterario-musicale. Ci auguriamo che la nascita di questa nuova rivista possa offrire alla comunità scientifica internazionale uno spazio stabile di confronto e di elaborazione teorica in un campo critico che, come i saggi qui raccolti dimostrano, ha ancora molto da dire.

Un ringraziamento sentito va alle autrici e agli autori che hanno partecipato all'edizione, per la qualità dei loro prodotti e per la generosa disponibilità con cui hanno accolto le indicazioni redazionali. Esprimo, inoltre, la mia personale gratitudine, anche a nome delle colleghe Bombara e Patat, ad Alessandra Calanchi, la cui prefazione ha saputo offrire una cornice teorica e affettiva di rara intensità.

Ringrazio, infine, Daniela Bombara ed Ellen Patat, con me curatrici e organizzatrici della proposta scientifica da cui questo progetto ha preso forma: senza il loro impegno, né il panel congressuale né i volumi che ne derivano avrebbero visto la luce.

Bibliografia

- Brown, Calvin S., 1996, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, Roma, Lithos. Ed. or. *Music and literature. A comparison of the Arts*, Athens, The University of Georgia Press, 1948.
- Favaro, Roberto, 2022, *Suono e Arte. La musica tra letteratura e arti visive*, Venezia, Marsilio.
- Krause, Bernie, 2013, *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, Boston, Back Bay Books.
- Majer, Carlo, 1992, *Per una teoria dei rapporti tra musica e letteratura*, in V. Fortunati (a cura di), *Bologna, la letteratura italiana e le letterature straniere moderne*, II, Ravenna, Longo, 379-390.
- Patat, Ellen & Bombara, Daniela (a cura di), 2024, *Charms and Hermeneutics of Sounds. A Journey between Literary Music and Soundscapes*, *Interférences littéraires / Littéraire interférenties*, 29, 1, <https://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/issue/view/72>.
- Rostagno, Antonio, 2023, *Historical Urban Phonosphere: Objects, Concepts and History*, in S. Caputo, F. Piperno, E. Senici, *Music, Place, and Identity in Italian Urban Soundscapes circa 1550-1860*, London, Routledge, 15-23.
- Russi, Roberto, 2005, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci.
- Schafer, R. Murray, 2022, *Il paesaggio sonoro, il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, G. Cestino (a cura di), Milano, Ricordi LIM. Ed. or. *The Tuning of the World*, New York, Alfred A. Knopf, 1977.
- Scher, S. Paul, 1984, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- Wolf, Werner, 1999, *Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies*, in W. Bernhart, S. P. Scher & W. Wolf (a cura di), *Word and Music Studies: Defining the Field*, Amsterdam, Rodopi, 37-58.
- Wolf, Werner, 2002, *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, in S. M. Lodato, S. Aspden & W. Bernhart (a cura di), *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Amsterdam, Rodopi, 13-34.

Citation:

Parenti, Pamela, 2026, Introduzione, *Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies*, Vol.1, No.1, pp. 10-13.

A Feminine Narration of the Phonosphere? Woman Travellers and Sound in Nineteenth-Century Italy

Héloïse Faucherre-Buresi*

Received: 15.12.2025 / Accepted: 21.04.2026

ABSTRACT

[IT] Questo articolo analizza il modo in cui le viaggiatrici europee dell'Ottocento in Italia hanno percepito e narrato il suono, interrogando l'esistenza di un rapporto specifico tra i loro scritti e quello che i recenti contributi dei *sound studies* hanno chiamato la fonosfera. Al crocevia tra la riflessione sul viaggio al femminile e il rinnovamento metodologico dei *sound studies*, il contributo propone di andare oltre la nozione di *soundscape* per ripensare il suono come spazio uditivo socialmente costruito, incarnato e conflittuale. Basandosi su un corpus di diari di viaggio pubblicati in francese e in inglese tra l'inizio del secolo e l'unificazione nazionale, l'articolo esamina la relativa scarsità, la selettività e la funzione narrativa dei riferimenti sonori. L'analisi individua ricorrenze significative, tenendo conto al contempo delle variazioni geografiche tra Italia settentrionale e Italia meridionale. Piuttosto che postulare un 'ascolto femminile' essenzializzato, l'articolo mostra come l'attenzione sonora delle viaggiatrici sia modellata da convenzioni letterarie, immaginari geopolitici e contingenze storiche.

Parole chiave: fonosfera, viaggiatrici europee, Italia, Ottocento

[EN] This article investigates how nineteenth-century European women travellers in Italy perceived and narrated sound, and whether their writings articulate a distinctive engagement with what recent sound studies term the phonosphere. Situating itself at the intersection of gendered travel writing and the methodological renewal of sound studies, the article moves beyond the visual notion of 'soundscape' to foreground sound as a socially constructed, embodied and contested auditory space. Drawing on a corpus of published travel diaries in French and English between the early nineteenth century and Italian unification, it examines the relative scarcity, selectivity and narrative functions of sonic references. The analysis highlights recurring patterns while accounting for geographical and political variation between northern and southern Italy. Rather than positing an essentialised 'female listening', the article argues that women's sonic attention is shaped by literary conventions, geopolitical imaginaries and historical circumstances.

Keywords: phonosphere, European women travellers, Italy, Ottocento

Citation:

Faucherre-Buresi, Héloïse, 2026, A Feminine Narration of the Phonosphere? Women Travellers and Sound in Nineteenth-Century Italy, *Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies*, Vol.1, No.1, pp. 15-25.

* Héloïse Faucherre-Buresi, Université Lyon 3, heloise.faucherre-buresi@univ-lyon3.fr

A Feminine Narration of the Phonosphere? Woman Travellers and Sound in Nineteenth-Century Italy

Introduction

In 1864, after travelling across southern Italy, the Belgian geologist Henri-Sébastien Le Hon paused before a Campanian woman. In his account, admiration for the “beautiful, biblical-looking” woman abruptly gives way to acoustic repulsion: “Mais que cette belle campanienne, à l’aspect biblique, ne s’avise pas de parler, car aussitôt adieu le charme. Une voix crierde et violente vous blesse l’oreille, en même temps que de grands gestes rompent tout ce noble équilibre” (Le Hon 1864: 170).¹ The disjunction between the woman’s appearance and the sonic impression of her voice is presented as almost violent, capable of shattering the aesthetic harmony of the scene. Le Hon’s brief remark is emblematic of a broader phenomenon: the perception and narration of sound in travel literature is deeply entangled with the gender of the perceiving subject (Battesti & Puig 2016). His description prompts a series of questions: would a woman traveller have described this same voice as ‘strident’ or ‘violent’? Would she have experienced the same rupture between visual expectation and sonic reality? Would she have narrated sound using the same vocabulary, metaphors, and affective registers?

This article explores how nineteenth century European women travellers in Italy perceived, interpreted, and narrated sound, and whether their writings reveal a distinctive engagement with what we may call the phonosphere. To avoid the simplifications that stem from an aestheticizing and objectifying reading of the ‘soundscape’ as a mere backdrop to urban life, and to emphasize the spatial and embodied dimensions of sonic space, the notion of the ‘phonosphere’ appears to be the most appropriate. Originating in anthropology and taken up by recent contributions in sound studies, the phonosphere does not treat sound as an objective, material entity (Kelman 2010; Hughes Dayton 2004; Caputo, Senici & Piperno 2023). It refers, according to Antonio Rostagno, to an “auditory space” (Rostagno 2023: 25), that is, a sonic space constructed and animated by its actors, a place of interactions and conflicts. The term thus makes it possible to highlight the human component of sonic environment and to shed light on the ways in which it is experienced by individuals or communities. Drawing on a corpus of published travel diaries in French and English, written by women travellers during the nineteenth century, I ask whether and how women writers articulate forms of sonic attention that depart from their male contemporaries, and how their narration of sound participates in wider discourses on place, gender and political identity.

Before turning to sonic analysis, it is necessary to outline the historical context of women’s travel to Italy in the nineteenth century and to clarify the conceptual tools deployed here – especially the choice to adopt phonosphere rather than the more widespread soundscape. Only then can we interrogate the sparse yet revealing ways in which sound surfaces within women’s travelogues. As we shall see, the question is not simply whether women listen differently, but how literary conventions, political climates and geographic imaginaries shape their acoustic perceptions.

1. From Soundscape to Phonosphere: a Methodological Premise

The term “soundscape”, coined by R. Murray Schafer in 1977, has become ubiquitous across disciplines ranging from ethnomusicology to anthropology, geography and urban studies. Yet its suitability for historical analysis has been increasingly questioned. Scholars have underscored two major critiques. First, the very notion of ‘landscape’ used to build the concept of soundscape draws upon a pictorial metaphor that privileges visuality and risks subordinating the auditory to pre-existing aesthetic categories. Second, the soundscape

¹ “But this beautiful Campanian woman, with her biblical appearance, had better not speak, because her charm would immediately vanish. A shrill, violent voice would hurt your ears, while her grand gestures would shatter all that noble balance”. Unless otherwise specified, all translations are my own.

concept tends toward objectification: it implies the existence of a sonic environment that is autonomous and externally observable, an acoustic background to be documented, preserved, or simply ignored (Caputo, Senici & Piperno 2023). Where derivation from the visual world of landscape tends to artificially dissociate the senses and to reify sound as an external environment, Ingold argues instead that sound should be understood as a medium. Sound is not perceived as an object in itself; rather, perception occurs *within* and *through* it (Ingold 2007). Consequently, the perception of sound is not a static experience, but an inherently dynamic process. Schafer's approach has also been criticized for carrying normative and ideological undertones shaped by late-twentieth-century anxieties about urbanization and global homogenization (Kelman 2010; Sterne 2014). His distinction between "hi-fi" and "lo-fi" soundscapes encoded an implicit valorisation of rural serenity and a corresponding disdain for urban noise. For historians examining the nineteenth century – that is, a moment of intense political upheaval, technical change and social reconfiguration – such a framework risks flattening the complexity of sonic experience.

For these reasons, I adopt the concept of phonosphere, which denotes no static sonic backdrop but a dynamic, contested sphere of sonic interactions (Rostagno 2023). It highlights the agency of sound-producers, speakers and listeners; it encompasses conflicts, negotiations and power relations within this shared space. Rather than treating sound as a quasi-objective environmental constant, the phonosphere centres the perceptual, affective, and social practices through which sounds are produced, interpreted and given meaning. This shift is particularly important when analysing gendered listening. If we wish to investigate whether women perceive and narrate sound differently from men, we must foreground the listening subject and the modes of agency available. The phonosphere enables such an analysis by situating sound at the intersection of sensory perception, social structures, and narrative conventions.

2. Women in Post-Grand Tour Travel: Continuities and Transformation

Throughout the nineteenth century, European travellers continued to traverse the Italian peninsula, maintaining and yet also transforming the legacy of the Grand Tour. Rome remained a fundamental destination, while Naples, Florence, and Venice attracted growing flows of visitors. New itineraries emerged as well, extending farther south toward Calabria, Puglia and especially Sicily, often perceived as the ultimate frontier of Europe (Arcara 2000). Although the social, political and economic landscapes of Italy were rapidly changing, the symbolic prestige of the Italian voyage persisted. In fact, we could say travel gradually underwent a limited form of democratization between the Napoleonic era and the unification of Italy (1861). And women were far from absent in this mobile world. This period, "situated at the crossroads of the 'great cultural tradition' of the Grand Tour [...] and the initial phase of tourism's mass expansion" (Bourguinat 2017: 23), is particularly interesting to interrogate this process of democratization and feminization of travelling. Although still costly and socially coded, the Italian journey became somewhat more accessible to middle-class women, particularly between the 1820s and 1860s (Bourguinat 2011: 2). The dangers traditionally associated with travel (ranging from moral or reputational risk to physical threats such as brigandage or volcanic activity) remained real, yet they did not prevent increasing numbers of women from embarking on the voyage.

As many studies have demonstrated in the last decades, women travellers formed a significant yet long overlooked portion of the European presence in Italy (Borghi, Livi Bacci & Treder 1988; Foster 1990; Modicat 1996; Bourguinat 2008, 2014, 2017; Gola & Vanden Berghe 2024). Already at the turn of the century, Mariana Starke emerged as a key figure: in 1800, she became the first woman to publish a guidebook to Italy, a work that would enjoy notable editorial success and be expanded across subsequent editions in 1802, 1820 and 1828. One of the few women to venture as far as Sicily, Starke did not confine herself to narrating her journey (a narrative broadly aligned with a shared European template concerned with art, architecture, and history); she provides a great quantity of practical information, ranging from food prices to the convenience of transport, thereby positioning her work as a key

precursor to the modern travel guides (Militello 2023; Chabaud, Cohen, Coquery, & Penez 2000). While relatively few women undertook the voyage entirely alone, many travelled with relatives or companions, and a considerable number published accounts of their journeys. Crucially, the number of travelogues authored by women, whether published or circulating in manuscript, rose significantly. Bourguinat notes that, by mid-century, women accounted for approximately 20% of English-language travel writings on Italy, an unprecedented proportion, reflecting a modest yet meaningful feminization of travel literature (Bourguinat 2011: 3).

Scholars have long debated whether women travellers merely reproduced the established narrative patterns crafted by male predecessors or whether they developed distinct modes of observation and interpretation. Some historians emphasize continuity, arguing that women's accounts remained largely constrained by pre-existing conventions of travel writing (Garms-Cornides 1999) – particularly the odeporic matrix centred on antiquity, art appreciation, moralizing reflection and picturesque description. Others, such as Brian Dolan, highlight the emancipatory potential of travel for women: mobility offered respite from patriarchal oversight and opened spaces for intellectual and political agency (Dolan 2002; Foster 1990). The writings of figures such as Sydney Owenson (Lady Morgan) illustrate these tensions. Lady Morgan, an influential Irish novelist and traveller, employed the Italian journey as a platform for political commentary, offering outspoken critiques of social injustice, clerical authority, and foreign domination (Abbate Badin 2016). Her engagement with Italian contemporary society suggests not only acute observation but also a willingness to intervene actively in public debates. Whether this implies an inherently gendered perceptual stance of simply different editorial and political circumstances remains an open question.

3. Sonic References: A Relative Silence?

Despite the rich scholarship on women's travel writing,² the role of sound (its perception, representation and narrative function) has received comparatively very little attention. Yet sound constituted a crucial dimension of travellers' encounters with Italian cities, landscapes, and populations. Male travellers often foregrounded sonic impressions when narrating their first contact with a place: the noise of the streets, the cries of vendors, theatrical performances, street music, and the voices of local inhabitants. Such descriptions frequently carried normative judgments encoded in aesthetic or moral registers. The Belgian diplomat Alfred Bruneel (1869), for example, deeply moved by the city of Naples, by its inhabitants and its monuments, evokes a "[...] ville bruyante et populeuse. De toutes parts les cris, les gestes animés de ce peuple, qui passe sa vie toute entière dans la rue, attirent notre attention" (211). Later he adds that his dinner in Bagnoli ended "d'une façon un peu bruyante" (228). Similarly, Stendhal (1827) famously complained about a certain Neapolitan "vivacity" and about the excessive noise in the city. The voices of its inhabitants are also perceived as very unpleasing, if not explicitly painful: "souvent, la conversation est tellement crierie, qu'elle me fait mal aux oreilles" (176-177).

Sound, for these writers, often served as an index of alterity, an audible marker of Italian temperament, morality, or disorder. How, then, do women's accounts position themselves relative to this acoustic discourse? Do they reproduce the same tropes, contest them, or remain silent on sonic matters altogether?

The first striking feature of women's published travel diaries is the relative scarcity of explicit sonic descriptions. Mariana Starke (1802) – despite her meticulous attention to churches, artworks, and climatic conditions – says almost nothing about the everyday sounds that populate Italian cities. Even when discussing theatres such as the San Carlo in Naples, she focuses on architectural features and paintings rather than musical or acoustic impressions. The notable exception occurs when she describes the eruption of Mount Vesuvius in June 1794. Here, sound becomes unavoidable: "a rumbling sound like distant thunder"; "a noise so

² See amongst others: Miller 1976; Hamalian 1981; Tinling 1989; Foster 1990; Mills 1991; Romero 1992; Modicat "Discours féminins" 1992, "Pour une bibliographie" 1992, 1994, 1996; Dolan 2002; Bourguinat 2008, 2019.

violent that it resembled a continual discharge of cannon”; “the explosion made every edifice tremble in Torre del Greco” (133). In this instance, sound appears when it breaks violently into the realm of the ordinary, when it frightens, alarms, or threatens. The vocabulary she employs draws heavily on the semantic fields of war and catastrophe. Such selective sonic attention suggests that only extraordinary or disruptive sounds were deemed narratable.

Why this relative silence regarding everyday sound? Several hypotheses may be proposed. Women travellers may have adhered to established literary expectations that prioritized visual, historical, and moral commentary over sensorial detail; they may have considered sonic description trivial or insufficiently ‘serious’, or editorial pressures may have dissuaded intimate or experiential sensory narration in favour of guide-like objectivity.

4. What Do Women Hear?

Despite the overall scarcity of sonic commentary, when sound does surface in women’s narratives it does so in ways that can be grouped – provisionally – into several recurring categories. Beyond strictly musical sounds, produced by professionals in dedicated places such as theatres, we can generally encounter sounds associated with conflict and weaponry, sounds derived from nature and tranquillity, and human voices. The predominance of one of these categories across the various travel narratives analysed imparts a particular tonal quality to the discourse. For instance, an abundance of comments on the sounds produced by weapons during military confrontations will lead the author to discuss (in varying degrees of detail) the political situation of the Peninsula. Conversely, texts that evoke almost exclusively natural sounds tend to adopt a more sensorial, aesthetic, and romantic narration of the Italian journey, drawing upon the very common trope of Italy as a land of beauty.

4.1 *The sound of conflict*

These sonic categories become particularly visible in the extensive writings of Louise Colet, a poet and intellectual from Aix-en-Provence (France), whose multi-volume account of Italy, covering the North, the Centre, and the South, also includes a rich appendix on Garibaldi and the southern campaigns. Colet’s text offers examples of every type of sonic engagement found across the corpus. However, what the French traveller most takes into account are sounds associated with conflict, war and weapons. This presence echoes in a way the exceptional presence of catastrophe in Starke’s writing and appears to be especially relevant given the tumultuous political climate of her trip, which took place in the early 1860s, that is during the civil conflict that followed the national unification. Describing Naples and its atmosphere, Colet (1863) observes: “Les hôtels regorgent de garibaldiens; on n’entend que le bruit de leurs sabres sur les dalles de marbre” (9). A few days later, while staying in Caserta, she distinctly hears through the windows of her bedroom volleys of gunfire punctuated by drumrolls (33-34). The royal troops are trying to take back the city. These sounds are not merely atmospheric: they signal political instability, the proximity of violence, and the great fragility of the new national order. The presence of these bellicose sounds in the narrative, their recurrence, and the commentary they elicit provide the traveller an opportunity to articulate her views on the political situation of the *Mezzogiorno* in the 1860s. Thus, Colet argues that

le peuple, les ouvriers, la bourgeoisie étaient heureux de leur émancipation. Pas un Napolitain n’eût voulu retomber sous le joug de ce roi taciturne qui, à vingt ans, n’avait pas un des nobles instincts de la jeunesse; quel contraste avec ce peuple pétulant, spirituel et qui semble créé pour la liberté, pour les fêtes populaires, pour les ovations de héros tels que Garibaldi et Victor-Emmanuel! (10)

In other words, the evocation of these war sounds enables the author to affirm, in her view, the legitimacy of the unification enterprise and the popular consent enjoyed by national unity in the south of the country, despite the claims of certain detractors. In this regard, these

sounds of conflict constitute a brutal irruption of politics into the narrative, a concrete and sensory intrusion that justifies and legitimizes Colet's intervention on the political context of the Peninsula and on the popular reception of the Risorgimento.

4.2 *A peaceful and quiet nature*

Yet, this first category of sounds participate in a long-standing association between extraordinary sound and rupture, a motif already noted in Starke's eruption narrative. Nature-related sounds seem to offer a different perspective on sonic irruptions within the narrative, this time within a framework of normality rather than, as in the case of war or volcanic eruption, one of exceptionality. First of all, we can underline the prevalence, in women's texts, of nature-related sounds rather than of urban noise. While travelling in Venetia, near Bassano, George Sand (1837) evokes for Musset the silent yet swift flow of the Brenta, which runs through the hills (12). In the proximity of the Oliero cave, Sand compares "le silence de la nuit" and "la solitude de ces montagnes" to a form of "temple" (25). Nature is often associated with the absence of sound, with a form of harmonious silence that at times assumes a sacred character ("le silence de ces nuits enchantées", 64), and at others an unsettling or melancholic one.

Le murmure de la Brenta, un dernier gémissment du vent dans le feuillage lourd des oliviers, des gouttes de pluie qui se détachaient des branches et tombaient sur les rochers avec un petit bruit qui ressemblait à celui d'un baiser, je ne sais quoi de triste et de tendre, était répandu dans l'air et soupirait dans les plantes (21).

Also in Venetia, more precisely in Venice, Colet (1862) repeatedly mentions the murmurs of the sea, the rustling of wind, the pattering of rain. Such sounds are usually described as soothing or enveloping: "Le soir, toujours la pluie accompagnée de rafales; impossible de sortir; le bruit de la lagune m'endort" (188).

More than any other category, silence figures prominently in women's travel writing. Silence is rarely neutral: it is, in the travellers' texts, associated with tranquillity, introspection, and the uncanny beauty of deserted places. Colet's description of a fog-covered Venice – "Venise [...] déserte et plus silencieuse que de coutume sous ce frimas" – presents silence as both soothing and monumental, capable of enveloping the traveller in a state of serene detachment: "l'absence de tout bruit berce mieux qu'un chant; je m'endormis ce soir-là d'un sommeil profond" (234). Even snow – a paradigmatically silent meteorological phenomenon – is described through its soundlessness: "la neige tombait sans bruit" (89). We might argue that, in Colet's text, silence is not configured as the absence of sound, but rather as a generative condition of listening, including inner listening (Voegelin 2010). Silence and natural sounds thus emerge as an essential component of the female-phonospheric imaginary. The contrast between noisy political upheaval and the calming regularity of natural sound underscores a thematic duality within women's listening and narrating practices, making out of the writing a space of refuge from political turmoil and urban agitation.

4.3 *Italians as a Festive and Musical People*

Human sounds constitute the third category of heard and commented sounds in women's accounts. Voices often appear as collective sonic masses rather than as descriptors of individual character. Just as their male counterparts, women travellers frequently comment on musical evenings, performances and ceremonial fanfares. Mary Shelley (1844) remembers the *Mosè* heard in Bergamo (107-108); the Austrian traveller Ida Pfeiffer (1852) comments on the "particular performance" seen at the San Carlo of Naples (293); Lady Morgan evokes a Rossinian *Othello* in Rome (Owenson 1821: 445). The same Lady Morgan particularly deplores the "disgraceful state of the Argentina theatre", which she describes – italicising the term in the text – as an "immondezzaio", she refers to the Romans' desire to see the theatre restored and enhanced by the addition of a frontal portico, and remarks upon the

surprisingly strict discipline prevailing within the Roman theatre, where, “on the first murmur the offender is seized by the police or guards, with which the theatre is filled (for the most military government in Europe is the Pope’s)” (Owenson 1821: 444-445). Yet, even here, the descriptions remain impressionist rather than technical: there is very little discussion of vocal technique, orchestral quality or acoustics, in contrast to the often meticulous musical judgments found in male narratives. Stendhal, to cite but one example, systematically includes in his accounts of musical evenings one or two sentences on the performer’s bravura and on the specific qualities of their voices. At La Scala, he writes that Galli is “un des meilleurs acteurs” he has ever encountered and that he has “la plus belle voix de basse” he has ever heard (Stendhal 1827: 3). Similarly, Dickens remains deeply impressed by the discernment of the Italian audience at the Teatro Carlo Felice in Genoa, which detects and comments even on the slightest flaw in the performances of actors and actresses when a “second-rate opera company” is on stage (Dickens 1846: 67). In women travellers’ accounts, it would seem that the descriptions of these musical moments are more often the occasion for a reflection on Italian habits and society or for an architectural description.

Colet also describes some musical gatherings but from another perspective. About the music rising from illuminated gardens in Naples and Genoa, she notes its capacity to structure collective emotion and urban space: “En Italie, la musique attire toujours la foule. La musique est pour tous la voix des sentiments et des enthousiasmes; elle fait vibrer de cœur en cœur et les communique comme par un courant électrique” (Colet 1862: 60). This observation, which restores the sonic universe to the heart of social practices, resonates with a trope that was at the time extremely widespread in discourses on Italy and the Italians. Indeed, in the age of essays on national characters, Italians were depicted from all quarters (by physicians, poets, diplomats and writers alike) as beings naturally endowed with musicality (Frigau Manning 2017). Mary Shelley as well, when staying in Como, affirms the natural qualities of some Italians staying in their hotel: “the hotel at Como were staying some Italians, whose singing, however, far transcended that of the theatre” (Shelley 1844: 91). And, she adds about one particular man, “perhaps no finer voice than his has been heard in a theatre for many years”, confirming the superiority of innate musicality confronted to the long and demanding technical training of the professional (Shelley 1844: 91). In the same register, she also observes the way young girls working in the silk mills of Como region used to “laugh and sing at their work [...] in chorus with loud, well-tuned voices” (Shelley 1844: 97-98).

Yet the focus is not on the timbre or expressivity of specific voices (as we see in many male travel accounts), but on the diffuse presence of a certain vocality, perceived as an innate quality. Sound seems to index social gathering and national character rather than individual identity. Indeed, music and urban festivity occupy a considerable portion of sonic references, expectedly so given Italy’s centrality to operatic and folkloristic culture within the European imagination of the nineteenth century.

5. North and South: Geopolitical Variations in Sonic Perception

Before concluding, one final consideration deserves to be made. All the elements discussed present a form of variation linked to the geographical factor. A quick comparison through lexicometrics across the three volumes of Colet’s work reveals clear geographic variation in sonic attention. In the volume dedicated to southern Italy, the term *bruit* (“noise”) appears 31 times across 378 pages, most often in relation to armed conflict, voices, or music. In the volume dedicated to northern Italy, by contrast, the term only appears 24 times across 438 pages, with a strong emphasis on silence, comforting natural sounds, and the metaphorical use of *bruit* to denote news, rumours, and, consequently, high society’s activities and discourses.

Vocal descriptions, in particular, vary geographically. In northern contexts – especially within capitals such as Milan, Venice and Turin – voices tend to be associated with artistic cultivation: opera singers, poets, public orators. These voices are presented as “puissantes”, “fières”, or imbued with aesthetic value. In the South (particularly Naples, Calabria, and Sicily) voices more frequently appear as cries, shouts, chants, or elemental forces (such as

the “voix du volcan”). They are intertwined with the tumult of the street, with children’s calls, with the sonic vibrancy that male travellers often did not hesitate to frame as unruly or exotic.³

Recent research in linguistic geography has even suggested that climate and geography may shape the very sound structure of languages (Wang, Wichmann, Xia, & Ran 2023) — yet the regional variation observed in women’s travelogues must be understood primarily as reflecting long-standing geopolitical imaginaries rather than environmental determinism. Northern Italy, closer to Austria, Switzerland, and France, was often coded as more orderly, disciplined, and ‘European’, while the South was often represented as passionate, chaotic, or primitive. These considerations form part of what, following Edward Said’s reflections on Orientalism, has been defined as ‘neo orientalism’ (Moe 2002). As Jane Schneider writes in *Italy’s Southern Question*:

Within the northern hemisphere, travellers voyaging from north to south in earlier centuries typically commented on differences of climate and sometimes invented elaborate theories relating climate and topography to the ‘character’ of the peoples they encountered. They also often reacted to the visibility of poverty and squalor in southern city streets [...]. Italy was certainly affected by Orientalism. For, although the imperial powers of the north did not envision the Italian peninsula as a land they had to colonize – its inhabitants were European Christians, after all – it was nevertheless their goal that Italian resources and products circulate freely in international markets, that Italian markets be open to English and French manufactures, and that Italian élites share in and support the world civilizational system that these powers believed it was their prerogative to create. As such they critically scrutinized the divergent politics of the peninsula on the eve of their unification in 1860, much to the disadvantage of the Neapolitan Kingdom of the Two Sicilies that governed the southern region and Sicily (Schneider 1998: 9-10).

We could say that such imaginaries, and the existence of a certain intra-national orientalism, contributed to shaping women’s acoustic expectations and interpretations, even in the absence of overtly gendered listening. The phonosphere of Naples or Palermo was thus not merely heard but anticipated, imagined, and sometimes feared through inherited cultural stereotypes.

Conclusion

Based on this preliminary survey, it is difficult to assert that women narrated sound in fundamentally different ways from those of their male counterparts. Rather, women’s writings reveal a more marginal and understated incorporation of sound. But one might, perhaps, identify a form of feminine characterization in the dual emphasis, on the one hand, on the sounds of war – highlighted precisely because they lie outside the everyday sensory experience of most nineteenth-century women – and, on the other hand, on the sounds of nature, which align instead with a conventional stereotype of a femininity associated with the idea of nature, also in line with readers’ expectations of a travel narrative authored by a woman. The sonic dimension tends to appear at the periphery of the narratives – evoked briefly, often subordinated to visual or political commentary and almost never applied to individuals in a negative or judgmental way (except for, perhaps, opera singers). When sound is described, it is often to situate a broader context rather than to define individuals, urban or local identities, or even national character. One explanation for this restraint lies in the constraints of the odeporic genre itself. Travel writing, especially when destined for publication, imposed expectations of seriousness, restraint, and adherence to established narrative frameworks. Women authors may have felt compelled to minimize subjective sensory impressions in favour of descriptive authority, moral reflection or political analysis.

This exploratory study suggests that women travellers’ engagement with the Italian

³ See, for example, Guislain 1840: 186.

phonosphere in the nineteenth century is characterized less by overt gendered specificity than by subtle narrative patterns shaped by genre, geography, and political climate. Sound appears rarely but meaningfully, emerging primarily in moments of rupture (war, catastrophe), environmental immersion (the sea, the rain, the silence), or collective festivity (music, voices). Women's writings reveal a nuanced but restrained acoustic awareness – one that favours contextualization over essentialization and silence over sonic stereotyping. Future research expanding the corpus to include a greater number of sources, unpublished correspondence, journals and travellers of other linguistic backgrounds may further illuminate the complex interplay between gender, mobility, and the sonic perception. For now, the notion of the phonosphere offers a productive framework for analysing how these women inhabited and narrated the acoustic worlds of nineteenth-century Italy.

References

- Abbate Badin, Donatella, 2016, Lady Morgan in Italy: A Traveller with an Agenda, *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 6, 127-148.
- Arcara, Stefania, 2000, *Constructing the South. Sicily, Southern Italy and the Mediterranean British Culture 1773-1926*, Catania, Università di Catania-Quaderni di Filologia Moderna.
- Battesti, Vincent & Puig, Nicolas, 2016, The Sound of Society: a Method for Investigating Sound Perception in Cairo, *The Senses and Society*, 11, 298-319.
- Bourguinat, Nicolas, 2008, *Le voyage au féminin. Perspectives historiques et littéraires (XVIIIe-XXe siècles)*, Strasbourg, PUS.
- Bourguinat, Nicolas, 2011, Traces et sens de l'Histoire chez les voyageuses françaises et britanniques dans l'Italie préunitaire (1815-1861), *Genre & Histoire*, 9, <https://doi.org/10.4000/genrehistoire.1460>.
- Bourguinat, Nicolas, 2014, *Voyageuses dans l'Europe des confins, XVIIIe-XXe siècles*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.
- Bourguinat, Nicolas, 2015, *L'invention des Midis. Représentations de l'Europe du sud, XVIIIe-XXe siècles*, Strasbourg, PUS.
- Bourguinat, Nicolas, 2017, "Et in Arcadia ego...". *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, Montrouge, Éditions du Bourg.
- Borghi, Liana, Livi Bacci, Nicoletta & Treder, Uta (eds.), 1988, *Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento*, Geneve, Florence, Slatkine, Libreria delle Donne.
- Bruneel, Alfred, 1869, *Notes et souvenirs. (Allemagne, Hongrie, Orient, Italie, Suisse)*, Gand, Eug. Vanderhaeghen.
- Caputo, Simone, Piperno, Franco & Senici, Emanuele (eds.), 2023, *Music, Place, and Identity in Italian Urban Soundscapes circa 1550-1860*, London, Routledge.
- Chabaud, Gilles, Cohen, Évelyne, Coquery, Natacha & Penez, Jérôme (eds.), 2000, *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin.
- Colet, Louise, 1862-1863, *L'Italie des Italiens*, Paris, E. Dentu (vol. 1 L'Italie du Nord; vol. 2 L'Italie du Centre; vol. 3 L'Italie du Sud).
- Dickens, Charles, 1846, *Pictures of Italy*, London, Bradbury & Evans.
- Dolan, Brian, 2002, *Ladies of the Grand Tour*, London, Flamingo.
- Foster, Shirley, 1990, *Across New Worlds. Nineteenth-Century Women Travellers and their Writings*, New York, Harvester Wheatsheaf.
- Foster, Shirley, 1988, Donne inglesi in Italia: appunti di viaggio, in L. Borghi, N. Livi Bacci & U. Treder (eds.), *Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento*, Geneve, Florence, Slatkine, Libreria delle Donne, 53-62.
- Frigau Manning, Céline, 2017, Peuple d'Italie, 'peuple musical': une question médicale au XIX^e siècle, *Laboratoire italien*, 20, <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1537>.
- Garms-Cornides, Elizabeth, 1999, "Esiste un Grand Tour al femminile?", in D. Corsi (ed.), *Altrove. Viaggi di donne dall'Antichità al Novecento*, Rome, Viella, 180-183.
- Gola, Sabine & Vanden Bergh, Dirk (eds.), 2024, *Voyages et voyageurs en Italie au XIX^e*

- siècle *Viaggi e viaggiatori in Italia nell'Ottocento*, Bruxelles, Peter Lang.
- Guislain, Joseph, 1840, *Lettres médicales sur l'Italie, avec quelques renseignements sur la Suisse; résumé d'un voyage fait en 1838*, adressé à la Société de médecine de Gand, Gand, Gyselynck.
- Hamalian, Leo (ed), 1981, *Ladies on the Loose: Women Travellers of the 18th and 19th Centuries*, New York, Dodd, Mead & Company.
- Hughes Dayton, Cornelia, 2004, Rethinking Agency, Recovering Voices, *The American Historical Review*, 109, 3, 827-843.
- Ingold, Tim, 2007, Against soundscape, in A. Carlyle (ed.), *Autumn leaves: Sound and the environment in artistic practice*, Paris, Double Entendre, 10-13
- Kelman, Ari Y., 2010, Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies, *Senses & Society*, 5, 2, 212-234.
- Le Hon, Henri-Sébastien, 1864, Correspondance d'Italie, *Revue trimestrielle*, luglio-ottobre, pp. 253-266.
- Militello, Paolo, 2023, Mariana Starke and the Grand Tour in Europe, Italy, and Sicily between the Eighteenth- and Nineteenth Century, in G. Summerfield & R. Pollicino (eds.), *Mariana Starke and the Grand Tour in Europe, Italy, and Sicily between the Eighteenth and Nineteenth Century*, Milano, Mimesis International, 13-31.
- Miller, Laurie, 1976, *On Top of the World: Five Women Explorers in Tibet*, London, Paddington Press LTD.
- Mills, Sara, 1991, *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, London and New York, Routledge.
- Modicat, Bénédicte, 1992, Discours féminins sur les harems, in K. Busby (ed.), *Correspondances: Studies in Literature, History, and the Arts in Nineteenth-Century France*, Amsterdam, Rodopi, 139-47.
- Modicat, Bénédicte, 1992 Pour une bibliographie des récits de voyages au féminin, *Romantisme*, 77, 3, 95-100.
- Modicat, Bénédicte, 1993, Les Lettres d'un voyageur. Récits de voyage au féminin?, *George Sand Studies*, 12, 11-17.
- Modicat, Bénédicte, 1994, Autobiography and Women's Travel Writings in Nineteenth-Century France: Journeys Through Self-Representation, *Gender, Place and Culture*, 1, 61-70.
- Modicat, Bénédicte, 1996, *Itinéraires de l'écriture au féminin: voyageuses du 19e siècle*, Amsterdam, Rodopi.
- Moe, Nelson, 2002, *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*, Berkeley, University of California Press.
- Owenson, Sidney [Lady Morgan]; 1821, *Italy*, London, Colburn, t. 2.
- Pfeiffer, Ida, 1852, *Visit to the Holy Land, Egypt and Italy*, London, Ingram Cooke and Co.
- Romero, Patricia, 1992, *Women's Voices on Africa: A Century of Travel Writings*, Princeton, Markus Wiener.
- Rostagno, Antonio, 2023, Historical Urban Phonosphere. Objects, Concepts and History, in S. Caputo, F. Piperno & E. Senici, *Music, Place, and Identity in Italian Urban Soundscapes circa 1550-1860*, London, Routledge, 25-34.
- Sand, George, 1837, *Lettres d'un voyageur*, t. 1, Paris, Perrotin, Garnier, 1844 [ebook].
- Schafer, Raymond Murray, 1977, *The Tuning of the World*, New York, Alfred A. Knopf.
- Shelley, Mary, 1844, *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842 and 1843*, London, Edward Moxon, 2 vol.
- Schneider, Jane, 1998, Italy's 'Southern Question'. *Orientalism in One Country*, London, Routledge.
- Starke, Mariana, 1802, *Letters from Italy in the Years 1792 to 1798*, London, R. Phillips, vol. 2.
- Stendhal, 1826, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Delaunay (3rd ed).
- Sterne, Jonathan, 2014, Soundscape, Landscape, Escape, in K. Bijsterveld (ed.), *Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, Bielefeld, Transcript, 181-191.

- Tinling, Marion, 1989, *Women into the Unknown*, New York, Greenwood Press.
- Voegelin, Salomé, 2010, *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of Sound Art*, New York- London, Continuum.
- Wang, Tianheng, Wichmann, Søren, Xia, Quansheng & Ran, Qibin, 2023, Temperature shapes language sonority: Revalidation from a large dataset, *PNAS Nexus*, vol. 2/12, <https://doi.org/10.1093/pnasnexus/pgad384>.

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

Annunziata Zevola*

Received: 06.01.2026 / Accepted: 31.05.2026

ABSTRACT

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

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

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

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

Citation:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Egregio Signore

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

George Marion (Vivanti Lettera 1889)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

40.

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

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

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

¹⁸ Le traduzioni dei testi citati sono a mia cura.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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

Loredana Palma*

Received: 26.02.2026 / Accepted: 27.05.2026

ABSTRACT

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

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

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

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

Citation:

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

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

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

Introduzione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Stratificazioni acustiche e sociali in *Nella lava*

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

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

– Chiamate!

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

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

– Trentasette! (Serao 1985: 93).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Trentotto!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

d'animo dei personaggi coinvolti:

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

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

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

Di sotto, la folla tumultuava:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Cerca bene, scegli bene, bambino!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

andirivieni, e una forte voce di donna gridò:

– Chiarina, Chiarina!.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Te la farò vedere, se comando!.

Chiarina si avanzò un poco e quietamente le disse:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Zitta, zitta!.

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

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

si leva alle sue spalle:

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

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

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

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

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

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

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

– Sono qui, ti amo, non ti scordare!.

Chiarina restava con l'animo sospeso.

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

– Al caffè – rispondeva la fanciulla, quietamente.

– A spender danari, – borbottava donna Gabriella.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Morta o viva?

– Morta! – fece una voce fioca e affannosa.

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

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

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

Considerazioni finali

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

Pamela Parenti*

Received: 28.11.2025 / Accepted: 12.05.2026

ABSTRACT

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

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

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

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

Citation:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Io sono la signorina Con!»

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

«Io sono il signor Dove»

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

«Ha detto anche pronomi!»

«Ha detto anche congiunzioni!»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Direi... ecco, direi così:

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

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

GRAMMATICA ITALIANA DELL'USO MODERNO.

PRIMA PARTE: MORFOLOGIA.

SECONDA PARTE: SINTASSI.

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

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

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

costruzione di un'etica spirituale, libertaria ed egualitaria.

Bibliografia

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

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

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

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

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

Introduzione

La fortuna critica di Anna Banti¹ 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.² 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 sonori³ 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.⁴ 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*.⁵ Si è cercato, innanzitutto, di optare per opere che fossero a

¹ 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.

² 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).

³ 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.

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

⁵ 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 ragionar 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

⁶ 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 cova 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 convinte, 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/pubblicazioni/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 (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.



‘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 Floridia (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.



Il paesaggio come eco dell'anima: le donne 'specchio' della ricerca esistenziale in Gozzano e Guccini

Lucas Asmaron*

Received: 17.11.2025 / Accepted: 05.06.2026

ABSTRACT

[IT] L'intervento mira ad analizzare il legame tra la produzione cantautorale di Francesco Guccini e l'opera poetica di Guido Gozzano, con particolare riguardo alle figure femminili, per entrambi strumento attraverso cui interrogarsi sul significato e sul senso effimero della vita, catalizzatrici di memoria e di riflessione esistenziale, in un fragile equilibrio tra ironia e malinconia, tra sogno e disillusione, tra rumori familiari e temibili silenzi. Il paesaggio sonoro essenziale, il cui maggior effetto narrativo nasce proprio dal silenzio, evoca ritratti di donne lontane, ricordi di amori che si fanno racconti, nei toni nostalgici di conversazioni intime forse mancate, amplificando la malinconia del ricordo e gli echi della memoria e della dimensione onirica. In entrambi gli autori, la donna è una presenza cruciale, irrinunciabile ma quasi muta, simbolo di una comunicazione incompiuta, in una cornice sensoriale dominata da sonorità tenui, ovattate, quasi impercettibili.

Parole chiave: Guccini, Gozzano, *soundscapes*, canzone d'autore, poesia crepuscolare

[EN] This study seeks to explore the relationship between Francesco Guccini's songwriting and Guido Gozzano's poetry, with particular attention to the portrayal of female figures. For both authors, these figures serve as a mean through which they reflect on the meaning and transience of life, catalysts of memory and existential meditation, suspended in a fragile balance between irony and melancholy, between dream and disillusion, between familiar sounds and fearful silences. The soundscape, reduced to its bare essentials, achieves its most powerful narrative effect precisely through silence. It evokes portraits of distant women, memories of loves turned into stories, and the nostalgic tones of intimate conversations perhaps never spoken, amplifying the melancholy of remembrance and the echoes of memory and dream. In both authors, the female figure represents a crucial and irreplaceable, yet almost mute, presence, a symbol of a communication that remains unfinished, within a sensory framework dominated by faint, muffled, and nearly imperceptible sonorities.

Keywords: Guccini, Gozzano, soundscapes, singer-songwriting, Crepuscular poetry

Citation:

Asmaron, Lucas, 2026, Un paesaggio descrittivo-sonoro al femminile come eco dell'anima: le donne 'specchio' della ricerca esistenziale di Gozzano e Guccini, *Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies*, Vol.1, No.1, pp. 98-112.

* Lucas Asmaron, Università Niccolò Cusano, lucas.asmaron@libero.it

Il paesaggio come eco dell'anima: le donne 'specchio' della ricerca esistenziale in Gozzano e Guccini

Premessa

L'obiettivo del presente saggio è analizzare l'impasto sonoro – perlopiù dominato dal silenzio – che accomuna la poetica crepuscolare di Guido Gozzano e il cantautorato di Francesco Guccini, rintracciandone affinità e analogie attraverso la lente delle figure femminili. Partendo dall'analisi comparativa di alcuni componimenti del poeta torinese e del cantautore emiliano, si metterà in luce come quest'ultimo si muova all'interno del solco tracciato dalla linea crepuscolare e, soprattutto, da Gozzano a cui, più che ad altri, deve gran parte della propria formazione letteraria,¹ non solo per le atmosfere rarefatte e attenuate, per la strategia di "epicizzazione del quotidiano" (Jachia 2002: 169)² e per le scelte lessicali,³ ma anche per la condivisione di una poetica in cui le figure femminili assumono la funzione di 'specchi emotivi' dei protagonisti, in un mondo sospeso tra le cose che potevano essere e non sono state.

In esse si rifrangono, amplificandosi, le inquietudini interiori, in bilico perenne tra ricordo e nostalgia. Si tratta di donne che, pur essendo concrete e reali, vengono progressivamente disincarnate nella creazione poetica, assurgendo a un valore prevalentemente simbolico, catalizzatrici di stati d'animo, proiezioni del 'sé' e, talvolta, inconsce rappresentazioni del desiderio, del rimpianto o della perdita. Assumendo pertanto una funzione narrativa di profonda risonanza psicologica, "i rapporti narrati [...] oscillano fra amore e ansia, fra incomunicabilità e desiderio di comunicare, fra affetto e insoddisfazione [...] fra paura della noia e ricerca di comprensione, complicità e amicizia profonda [...]" (Danielopol 2001: 4). L'atmosfera intima, il microcosmo e le sonorità domestiche diventano il centro di una visione del femminile in cui la presenza della donna è il motore che dà impulso ai ricordi e incarna essa stessa un ricordo, in un paesaggio sonoro dominato dal silenzio, sia reale che emotivo, spezzato da antropofonie e geofonie (Krause 2013) che ne amplificano la malinconia e gli echi della memoria e della dimensione onirica.

1. Rapporti di silente incomunicabilità

1.1. *Le donne di La Signorina Felicita e Incontro tra rievocazione sonora e rumori domestici*

Ne *La Signorina Felicita ovvero la Felicità* (Gozzano 1980: 168-182), Gozzano rievoca un'esperienza passata, intrisa di una dolce malinconia:

Signorina Felicita, a quest'ora
scende la sera nel giardino antico
della tua casa. Nel mio cuore amico
scende il ricordo
(168, Parte I, vv. 1-4).

¹ In più occasioni lo stesso Guccini ha espressamente manifestato la propria vicinanza alla poetica e allo spirito crepuscolare da cui, sin dai tempi degli studi, è stato affascinato ed in cui ha trovato un riflesso profondo della propria sensibilità artistica. Basti pensare che nell'album *L'isola non trovata* del 1970, Gozzano compare anche tra i ringraziamenti di copertina: "[...] Profonde scuse ovviamente a Guido Gozzano e a Salinger, rispettivamente per "L'isola non trovata" e per "La collina". Sarò mai perdonato?".

² Jachia parla di "[...] strategia di epicizzazione del quotidiano" come della "linea portante della poetica di Guccini [...]" (Jachia 2002: 169), a intendere che la realtà ordinaria, semplice e quotidiana, eletta a soggetto della propria narrazione, viene trasformata in qualcosa di epico, di solenne, di eroico, e resa in tal modo significativa, come se dietro al 'piccolo' si celasse l'universale.

³ Si può parlare di una vera e propria 'universalità lessicale' in Guccini: l'insieme dei suoi testi accoglie linguaggi e registri diversi, in una commistione che ricorda da vicino quella operata da Gozzano che, citando Eugenio Montale, è stato "il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico" (Montale 1951: 3-8).

La giovane è fisicamente e intellettualmente inadeguata rispetto ai modelli letterari classici o borghesi:

Sei quasi brutta, priva di lusinga
nelle tue vesti quasi campagnole
ma la tua faccia buona e casalinga [...]
ti fanno un tipo di beltà fiamminga... [...]
(170, Parte III, vv. 73-78)

“Avvocato, perché su quelle teste
buffe si vede un ramo di ciliegie?”
(173, Parte IV, vv. 161-162)
“Sposare, Lei, me brutta e poveretta! ...
(177, Parte V, v. 272)

Tu non fai versi. Tagli le camicie
per tuo padre. Hai fatta la seconda
classe [...].
(178, Parte VI, vv. 308-310).

Ma, con la sua semplicità – “[...] Avita / semplicità che l’anima consola, / semplicità dove tu vivi sola / con tuo padre la tua semplice vita!” – (169, Parte I, vv. 45-48) – e con la sua rassicurante quotidianità, Felicità riconduce a un mondo non contaminato dalla rumorosa borghesia cittadina e da sterili intellettualismi. Non, quindi, una donna straordinaria, né eventi retorici o magniloquenti a essa legati, bensì una ragazza scialba e comune, descritta in frammenti di vita di banale normalità che acquistano un valore ‘speciale’ proprio perché ‘normali’.

Tuttavia, se proprio la genuina autenticità di Felicità, con il suo registro verbale povero e sommosso – “Scendiamo! È tardi: possono pensare / che noi si faccia cose poco belle [...]” (176, Parte IV, vv. 239-240) – sembra creare una complicità silenziosa con il poeta, facendo quasi assurgere la fanciulla a un ruolo ‘salvifico’, in realtà tale complicità dissimula una distanza dalla donna, trasfigurata in una sorta di ‘fantasma lirico’ da cui il poeta si allontana nel finale.

In *Incontro* (Guccini 1972) è proprio dalla figura femminile che prende avvio un analogo ricordo malinconico. Il cantautore narra un ritrovarsi imprevisto dopo anni di silenzio, in un’atmosfera pienamente crepuscolare le cui tonalità emotive dominanti sono la tristezza e la nostalgia, perché “il tempo trascorso ha rivelato quanto allora non si sapeva ancora della vita, ha infranto miti, ha mutato la percezione delle cose” (Fenocchio 2018: 67), determinando una sensazione di estraneità e di distacco:

la tristezza poi ci avvolse come miele
per il tempo scivolato su noi due; [...]
la nostra città tanto triste [...]
ma il triste racconto
sembrava assorbito dal buio
(Guccini 1972: 0:14–0:21; 2:02; 2:28–2:32).

Si tratta di metafore e similitudini intrecciate con sinestesie, che coinvolgono tutte le sfere sensoriali (sia la percezione gustativa – “come miele” – sia quella visiva – il “buio”); quindi, come per i crepuscolari, anche la sfera uditiva è un aspetto di questo mondo percettivo. Il personaggio femminile diventa una sorta di confine tra quello che si era desiderato e ciò che si è invece realizzato, il segno tangibile della distanza tra ciò che si era e ciò che si è ora; distanza amplificata dalla dimensione sonora dell’incontro, dominato da un silenzio carico di nostalgia e di rimpianto.

L’atmosfera è rarefatta, attenuata, caratterizzata dalle immagini evanescenti della nebbia (“ombra della gioventù / ci circondava la nebbia”, 0:39–0:44) e dai colori sfumati del tramonto (“il sole che calava già / rosseggiava la città”, 0:25–0:28), con evidente richiamo a quella

“perplexità crepuscolare” dell’ultima strofa nella Parte IV de *La Signorina Felicita* – “Ma ti levasti su quasi ribelle / alla perplexità crepuscolare” – 176, vv. 237-238 – che si carica di un evidente valore simbolico e metaforico e riflette la proiezione dell’anima sulla cornice che fa da sfondo ai protagonisti. Per cui la stessa Modena, scenario degli anni giovanili, è ora una città nebbiosa e fredda, in cui il mosaico di ricordi e desideri del passato si mescola continuamente al senso di non appartenenza al presente, in un amaro bilancio esistenziale. La profonda percezione di estraneità è marcata, a livello semantico, nei versi “già nostra e ora / straniera e incredibile e fredda” (Guccini 1972: 0:28–0:34), in cui l’antitesi “già nostra” – “e ora” sottolinea proprio la contrapposizione tra l’appartenenza a un passato, rievocato con struggente nostalgia, e l’estraneità a un presente, osservato come ‘altro’ da sé.

La scelta stilistico-musicale di Guccini, legata alla volontà di far emergere la dimensione verbale del testo, si realizza quasi in un recitativo cadenzato, che concentra l’attenzione sul senso dei termini usati: “Il rapporto con le parole è, per certi autori, più forte che in altri; è proprio questo il caso di Francesco Guccini, un letterato [...] che arriva alla musica e poi l’attraversa per tornare a essere letterato” (Castellini 2021: 155-156). Anche sul piano metrico, lo stile appare più prosastico che poetico, quasi anti-musicale, evitando così che il coinvolgimento melodico distolga l’attenzione dal messaggio. Un accompagnamento scarso e destrutturato, privo di ritorni riconoscibili e caratterizzato da un ritmo lento, con pochi accordi che riecheggiano il folk, orienta l’ascolto verso il contenuto.

Tali accordi fanno da cassa di risonanza alla tristezza, che rivive anche nelle descrizioni degli oggetti di uso quotidiano e degli ambienti in cui vive la donna, dove gli elementi ‘minori’ si caricano di significato lirico, contribuendo a restituire l’intima disposizione interiore dell’autore. Ne sono un chiaro esempio gli “specchi”, i “quadri”, i “soprammobili” e, soprattutto, le “stoviglie color nostalgia” (Guccini 1972: 1:37–1:41; 1:21–1:23), prelevate dal cantautore emiliano direttamente dalla ‘dispensa’ di Gozzano, in cui le “iridi sincere” di Felicita sono “azzurre, d’un azzurro di stoviglia” (Gozzano 1980: 171, Parte III, vv. 83-84). Il poeta, con un’efficace sinestesia, associa la stoviglia – termine quasi onomatopeico che richiama il tintinnio di piatti e di posate – alla sfera visiva, così come il cantautore, per il quale il “color nostalgia” è proprio lo stesso azzurro di cui parla Gozzano per descrivere gli occhi della Signorina Felicita⁴.

Ebbene, le suppellettili domestiche in *Incontro* esprimono lo stesso senso di mediocrità e di squallida banalità che ritroviamo nella “stoviglia semplice e fiorita” (Gozzano 1980: 171, Parte III, v. 100) e nell’“arredo severo” di Villa Amarena:

Penso l’arredo - che malinconia! –
penso l’arredo squallido e severo,
antico e nuovo: la pirografia
sui divani corinzi dell’Impero,
la cartolina della Bella Otero
alle specchiere [...] Che malinconia!
(169, Parte I, vv. 37-42).

Si tratta di oggetti che contengono una vita da cui il poeta e il cantautore prendono le distanze: l’uno perché consapevole dell’illusoria e apparente felicità di quel mondo provinciale e sbiadito, di quell’ambiente “ruvido” e “concreto” (“Meglio la vita ruvida concreta [...]” – 178, Parte VI, v. 303), l’altro perché permeato da un senso di estraneità a una realtà borghese che non gli è mai appartenuta, ma che, diversamente dai suoi sogni e dalle sue passioni giovanili, è sopravvissuta nella sua solita normalità.

Da notare che, in entrambi gli autori, la donna è collocata nello spazio domestico ritenuto femminile per eccellenza: in cucina, dove una tradizione secolare l’ha sempre relegata, investendola e, al contempo, gravandola dell’incarico di nutrire la famiglia. Non a caso la scelta lessicale ricade proprio sul termine “stoviglia” che, con la sua eco secca e metallica,

⁴ A tal proposito, Guccini ha espressamente riconosciuto che i versi del poeta crepuscolare evocavano in lui il tempo dell’infanzia pavane, quando mangiava in piatti di terracotta ricamati in azzurro (Jachia 2002: 67).

porta con sé, come detto, iconismo fonico, reso ancor più evidente dall'ulteriore termine onomatopeico "acciottolio" (172, Parte III, v. 120),⁵ a indicare, per estensione, il rumore che fanno genericamente le stoviglie che urtano tra loro nell'essere rigovernate.

Presenza irrinunciabile per ambedue, la figura femminile è anche lo specchio di una incomunicabilità o meglio, di una comunicazione che rimane incompiuta. I silenzi di Felicità ("Tu tacevi [...] tu mi fissavi [...] tu non fai versi" – 171, Parte III, v. 111; 177, Parte V, v. 265; 178, Parte VI, v. 308), i suoi sorrisi timidi e le frasi brevissime, il suo mondo fatto di gesti e di sguardi se, da un lato, rappresentano un rifugio e una via d'uscita dall'opprimente intellettualismo borghese, dall'altro lato, però, segnano inevitabilmente una distanza siderale tra il poeta e la Signorina (che appartengono a mondi sociali e culturali diversi e parlano due lingue differenti) e rendono fugace quell'apparente complicità palesando in modo esplicito un'incomunicabilità esistenziale impossibile da colmare: "Tu ignori questo male che s'apprende / in noi" (178, Parte VI, vv. 314-315). Felicità "appare così contrassegnata [...] da semplicità e purezza dell'animo, da una ignoranza che confina con l'ingenuità assoluta" (Sangirardi 2013: 5-6) e, in questa sua innocente ignoranza, non ha le stesse inquietudini interiori dell'Avvocato, che, seppure affascinato dalla spontanea genuinità della ragazza, quasi 'primitiva', è pienamente consapevole della sua incapacità di collocarsi in quel mondo, perché tale scelta avrebbe necessariamente comportato l'annullamento, l'auto-negazione e, soprattutto, il far tacere la propria voce poetica.

All'incomunicabilità – seppure in una accezione diversa, non riconducibile né a una disparità culturale, né a una differenza di mondi ed esperienze vissute – rinvia anche il dialogo tra il cantautore e la donna di *Incontro*, in cui traspare l'amara consapevolezza di non poter dare un posto adeguato alle parole, come se i protagonisti non riuscissero a incastrare le esperienze e i ricordi:

dieci anni da narrare l'uno all'altro
ma le frasi rimanevan dentro in noi [...]
povera amica che narravi
dieci anni in poche frasi
e io i miei in un solo saluto.
(Guccini 1972: 0:54-1:01; 2:35-2:42)

La voce è interrotta, le parole faticano a venir fuori, sono soltanto "frammenti di un impacciato dialogo stereotipato, incapace di dare voce" a pensieri che restano quindi inespressi (Fenocchio 2018: 68). Il verbo "rimanevan dentro" rinvia a parole non dette; la comunicazione non passa attraverso la voce, ma resta compressa nell'interiorità. La dimensione sonora è quindi assente in superficie, ma fortemente evocata proprio come mancanza. L'opposizione "dieci anni / poche frasi / un solo saluto" ha anche un valore acustico: a un tempo lungo corrisponde una riduzione estrema dell'emissione sonora. Il linguaggio si contrae fino a farsi minimo, quasi afono; il suono è ridotto a unità brevissime, come non riuscisse a espandersi. È una voce trattenuta, che riflette l'imbarazzo emotivo e la distanza affettiva tra il cantautore e la donna. In questo senso il parallelismo tra il "tu narravi" e l'"io [...] in un solo saluto" suggerisce due diverse modalità sonore: da un lato, un racconto, seppur contratto, dall'altro, una rinuncia quasi totale alla parola, in cui il suono diventa indice di una posizione emotiva, più che strumento di reale scambio comunicativo. È una sonorità negativa, caratterizzata da un progressivo impoverimento dell'espressione: le parole si accorciano, la voce si attenua, il suono si ritrae nell'interiorità. Si tratta di una dimensione fonica fondata sul non-detto, che traduce poeticamente la difficoltà di comunicare pienamente l'esperienza del tempo e degli affetti. Il silenzio, dunque, come "vuoto [...] un'interruzione nella comunicazione" (Schafer 2022: 423).

⁵ Cfr. *Autogrill*: "Terminò in un cigolio il mio disco d'atmosfera / si sentì uno sgocciolio in quell'aria al neon e pesa / sovrastò l'acciottolio quella mia frase sospesa" (Guccini 1983: 2:34-2:48).

1.2 La figura femminile tra passato sonoro e presente silenzioso in *Eskimo*

Ancora una volta, in *Eskimo* (Guccini 1978) è la figura femminile il motore del ricordo, quello di un amore giovanile ormai terminato e degli anni universitari in una Bologna accesa dalle contestazioni del '68. Il testo si sviluppa in un dialogo con un 'tu assente', intriso di tristezza e di malinconia, per l'amara consapevolezza del passare del tempo che, inesorabilmente, ha infranto le aspettative per lasciare spazio a un presente deludente e disilluso ("Se penso a quella che eri, a quel che ero, / che compassione che ho per me e per te" – Guccini 1978: 6:15-6:22). E la tristezza malinconica del presente è resa ancor più evidente dal controcanto dei sogni giovanili, costituito dai suoni e dagli slogan dei contestatori in controluce, che sono la trama fonica su cui si staglia la figura femminile: "rivolta permanente" (1:52); "ballammo insieme all'anno o a carnevale" (3:04); "scoppiava finalmente la rivolta" (4:05); "io già urlavo / che Dio era morto" (4:15-4:18); "contro il sistema anch'io mi ribellavo / cioè sognando Dylan e i *provos*" (4:20-4:27); "E Gianni [...] a lungo ci parlò dell'LSD" (4:30-4:35); "[...] discussioni, Caroselli, eroi" (7:03-7:04). Il passato, dunque, fa rumore nel ricordo vivo del cantautore, in una contrapposizione sonora al silenzio irrimediabilmente estraneo del presente: il passato è sorretto dalle grida di protesta, emblema dell'entusiasmo e della fiducia in quei valori politici di cui l'eskimo è il simbolo ("eskimo innocente / [...] coscienza immacolata" – 1:45; 2:02), mentre il tempo presente non è solo silenzioso, ma statico, segnato dall'assenza di movimento e di entusiasmo.

La densità fonica del passato si accompagna, dunque, a un forte dinamismo – la danza, i cortei rumorosi – che rimanda non solo alla vitalità dell'esperienza trascorsa, ma anche a una tensione proiettata verso il futuro, carica di attesa e possibilità. In questa prospettiva la citazione musicale di Dylan⁶ assume il valore di una vera e propria colonna sonora del ricordo, contribuendo a costruire un paesaggio acustico non reale, bensì immaginato o metaforico, in cui i suoni evocati sono vissuti e filtrati dall'io lirico. Emerge un passato in cui la donna è al fianco del giovane protagonista e combatte con lui per l'affermazione di quegli ideali comuni ad un'intera generazione (la cifra di questo passaggio è proprio 'il gridare' suo e degli altri, in condivisione). Il presente, invece, è silenzio interiore, che va di pari passo con la disillusione, con la nostalgia, con la solitudine. Quindi, anche la connotazione sonora della donna nella percezione della soggettività poetica è proprio il silenzio.

Forte è, infatti, l'idea dell'assenza di comunicazione emotiva e della distanza che separa anche l'universo valoriale dei protagonisti:

Bisogna saper scegliere in tempo
non arrivarci per contrarietà
tu giri adesso con le tette al vento
io ci giravo già vent'anni fa;
Perché mi amavi non l'ho mai capito
così diverso da quei tuoi cliché.
(2.32-2:48; 3:38-3:45)

Utopia e frustrazione si contrappongono in un'antitesi costante, in cui la donna è il simbolo di un'esperienza collettiva, vissuta, ma soggetta a un inevitabile declino, sia per lo scorrere del tempo, sia a causa del tradimento dei valori in cui quella generazione credeva.

Quindi se in *Eskimo* il paesaggio sonoro sotteso al ricordo è l'espressione del fermento sociale e collettivo degli anni della contestazione, in *Incontro* il filo conduttore è il silenzio – appena interrotto da frasi brevi e spezzate - sottile e impalpabile presenza evocata da arpeggi di chitarra funzionali al passo narrativo del brano, che amplifica la cornice sensoriale della dimensione interiore, a sottolineare la distanza incolmabile tra passato e presente. Il silenzio che domina e avvolge i protagonisti, e in cui sono immerse e nascoste le parole

⁶ "I testi e la figura di Dylan, centrali nella musica di Guccini e di molti cantautori italiani, alimentano nell'autore pavanese il desiderio di raggiungere gli USA, perché ancora «promessa speranza giovanile» e «agognata Terra Promessa»" (Castellini 2021: 173).

che si muovono nel testo, è espressione dell'incomunicabilità e, quindi, dell'incapacità di esprimere sentimenti e pensieri, perché il tempo li ha trasformati. Non è un silenzio neutro o vuoto, ma denso di memoria e di assenza, che diventa metafora del tempo trascorso, delle emozioni consumate e ormai irrecuperabili. La sua funzione, quindi, è quella di marcare uno stato emotivo, una condizione interiore, "senza essere direttamente collegato alla dicotomia tra assenza e presenza di effetti acustici" (Bedin 2024: 162).

Il mondo circostante sembra arrestarsi d'improvviso, è cristallizzato in una malinconia sospesa ("auto ferme ci guardavano in silenzio" – Guccini 1978: 0:45-0:49, i "vecchi muri" - 0:50, la "nebbia" – 0:44, il "freddo" della stazione – 2:09), la città rimane muta, quasi per favorire la ripresa di un dialogo interrotto da tempo. Ma in questa atmosfera rarefatta le parole si svuotano, diventano formule di cortesia: "Cosa fai ora? Ti ricordi? Eran belli i nostri tempi!" (1:04-1:09), "frasi vuote nella testa e il cuore di simboli pieno" (3:15-3:20). L'assenza dei suoni, allora, si fa metafora del senso di estraneità tra i due protagonisti e tra le loro vite attuali e il passato condiviso.

1.3 Dimensioni sonore evocate e trattenute come cifra di comunicazione incompiuta

Il silenzio, testimonianza della mancanza di una reale condivisione, è anche la cifra del dialogo impossibile tra il poeta e la Signorina Felicità in Gozzano, ed è infranto soltanto da rumori tenui e rarefatti che provengono dalle stanze attigue - "Giungevano le risa, i motti brevi / dei giocatori, da quell'altra stanza" (Gozzano 1980: 172, Parte III, vv. 131-132); "Un richiamo s'alzò, querulo e rôco: / "È Maddalena inquieta che si tardi: / scendiamo: è l'ora della cena!" (175, Parte IV, vv. 223-225); "il sordo brontolio" della domestica (172, Parte III, v. 115) - o dagli stessi oggetti della casa: "quel tic-tac dell'orologio guasto [...]" (170, Parte II, v. 65); "il sibilo del fuoco" (172, Parte III, v. 123). è una sonorità laterale, indirettamente percepita: da una parte, il mondo della socialità, del gioco, della leggerezza rumorosa; dall'altra, il soggetto lirico, che ascolta senza partecipare, immerso nei rumori dell'ambiente domestico. Il suono, segnando una distanza e non una comunione, diventa, espressione di una vita che passa accanto, mentre il poeta rimane in disparte. Ancora una volta, come il "cucù" de *L'amica di Nonna Speranza* (Gozzano 1980: 183-189),⁷ l'orologio è il *Leitmotiv* di questo ambiente silenzioso, ovattato, in cui si parla poco, quasi si bisbiglia. Tali sonorità attenuate, distanti e impercettibili, coerenti con l'ambiente dimesso e quotidiano, sebbene flebili, costituiscono una presenza costante. Configurano un tessuto sonoro tenue ma persistente, che si impone come elemento acustico ineludibile, così da creare un sottofondo ritmico che, insieme ai dettagliati elementi visivi, è funzionale a ritagliare un frammento temporale, un miraggio in cui il poeta si rifugia, idealizzandolo proprio per la sua dimensione utopica. A questo si contrappone il silenzio, talvolta reale, talvolta emotivo, come simbolo della rassegnazione, dell'impossibilità di collocarsi e di sentirsi parte della società.

In questa prospettiva centrale è il passo "accordavo le sillabe dei versi / sul ritmo eguale dell'acciottolio" (Gozzano 1980: 172, Parte III, vv. 119-120), nel quale Gozzano sembra tematizzare la genesi sonora della poesia: i versi rinunciano alla musicalità solenne della tradizione lirica per orientarsi verso un suono quotidiano, volutamente basso. È un paesaggio sonoro smorzato, in cui il rumore si spegne nei piccoli gesti, negli oggetti domestici, nei mobili, nel telaio, nel cucito, ma non si traduce in dialogo, se non attraverso rare parole spezzate.

Se con la figura femminile è impossibile una comunicazione reale, per entrambi gli autori da essa prende avvio, tuttavia, una continua riflessione esistenziale. La donna è il tramite per interrogarsi sul significato della vita e sul suo senso effimero; nonostante ci si affanni a colmare i vuoti, rimane il rimpianto e la malinconica consapevolezza dell'inevitabile distanza

⁷ Cfr. 183, Parte I, v. 13: "il cucù dell'ore che canta". Il silenzio è rotto soltanto dal ritmico cucù dell'orologio, che è simbolicamente proprio lì a ricordare, da una parte l'immobilità della scena e, dall'altra, l'implacabilità dell'irrefrenabile scorrere delle ore. Lo scorrere di un tempo che avanza, ripetitivo e proprio per questo angosciante. E questa ripetizione del cucù – che si erge come unico suono su una lunga elencazione di oggetti 'morti' – evoca anche un senso di noia, di abbandono, di disillusione, di solitudine.

tra desiderio e realtà, tra passato e presente, in un incessante interrogativo senza risposta sulla finalità ultima dell'esistenza umana: "E pensavo dondolato dal vagone: "Cara amica, il tempo prende, il tempo dà, / noi corriamo sempre in una direzione / ma qual sia e che senso abbia chi lo sa. / Restano i sogni senza tempo / le impressioni di un momento [...] siamo qualcosa che non resta" (Guccini 1972: 2:48-3:15).

Puntuale e non dissimulato è il richiamo ai versi di Gozzano ne *Il gioco del silenzio* (Gozzano 1980: 146-147) "Giocosa amica, il Tempo vola, invola / ogni promessa [...]" (147, vv. 31-32), in cui il poeta, in treno con la donna amata ("E ancora mi negasti la tua voce / in treno", 146, vv. 25-26), intreccia nella memoria il filo dei sogni e dei desideri.

In Guccini traspare in filigrana anche quell'incapacità di cogliere fino in fondo il significato profondo dell'esistenza, che contraddistingue tutto l'universo poetico di Guido Gozzano. Non esistono mete né certezze universali, la realtà si sfalda in percezioni del momento: quale sia davvero l'essenza di vivere, lo si intuisce appena, poi sfugge. Alla fine, ciò che davvero rimane dell'esperienza è solo il valore conoscitivo dell'attimo. È nel frammento di un istante, nelle "impressioni di un momento", nelle "luci nel buio di case intraviste da un treno" (Guccini 1972: 3:04-3:10), che si può intuire una verità possibile, il senso autentico dell'esistenza.

Sia in Gozzano che in Guccini, quindi, la donna, pur nel suo ruolo centrale, specchio di ricordi e di ricerca esistenziale, è destinata a rimanere distante, nell'impossibilità di riannodare i fili di un dialogo che rimarrà incompiuto: il poeta torinese sottolinea con sorprendente ironia i limiti intellettuali di Felicità, che non si pone domande e non è tormentata da quei drammi interiori che lo angosciano: "Tu non fai versi [...] t'han detto che la Terra è tonda / ma tu non credi [...] e non mediti Nietzsche" (Gozzano 1980: 178, Parte VI, vv. 308-311); il cantautore fa discendere l'incomunicabilità dall'incapacità delle sue donne di comprendere e condividere fino in fondo quei valori e quegli ideali che hanno permeato la sua vita e a cui è rimasto coerente.

2. L'estetica dell'incompiuto

2.1 Fuga onirica, silenzio e memoria in *Cocotte* e *Scirocco*

Il ricordo consente di trascendere la contingenza del presente per cristallizzare le immagini del passato nello spazio onirico, dove il tempo non agisce e la sofferenza è preclusa. Emblematiche in tal senso la figura di *Cocotte* (Gozzano 1980: 190-193) e della protagonista di *Scirocco* (Guccini 1987)* in cui la raggiunta consapevolezza dell'impossibilità di amare nel presente conduce gli autori alla trasposizione del sentimento nella dimensione irraggiungibile del sogno o in quella anacronistica del rimpianto.

Cocotte, che già si configura come un'onomatopea riecheggiata dal riso della giovane donna, sembra spezzare il cerchio borghese e moralistico della vita del poeta, profilandosi come figura di trasgressione e libertà, come proiezione di una vita antiborghese di passione, carica così di una sonorità insieme buffa e irridente. Analogamente, in *Scirocco* – che racconta di una passione extraconiugale vissuta con intensità, ma non portata a compimento –, il personaggio della ragazza, sogno impossibile di passione, è anch'esso connotato da antropofonie gioiose – quelle che Krause definisce *incidental sounds* (Krause 2013) – capaci

* "Ricordi? Le strade erano piene di quel lucido scirocco / Che trasforma una realtà abusata e la rende irreale / Sembravano alzarsi le torri in un largo gesto barocco / E in via dei Giudei volavano velieri, / Come in un porto canale".

Da sottolineare il riferimento, anche nel titolo, alla prosa *Scirocco (Bologna)* di Dino Campana: "[...] e delle nuvole in corsa al fondo del cielo curvo (non c'era là il mare?) si ammassavano nella chiarezza argentea dove l'aurora aveva lasciato un ricordo dorato. Tutto attorno la città mostrava le sue travature colossali nei palchi aperti dei suoi torrioni, umida ancora della pioggia recente che aveva imbrunito il suo mattone: dava l'immagine di un grande porto, deserto e velato, aperto nei suoi granai dopo la partenza avventurosa nel mattino: mentre che nello Scirocco sembravano ancora giungere in soffi caldi e lontani di laggiù i riflessi d'oro delle bandiere e delle navi che varcavano la curva dell'orizzonte [...]" (Campana 2023: 81).

di restituire l'immagine di un'esistenza libera e armonica (che arriva "danzando nella rosa di un abito di percale che le fasciava i fianchi" – Guccini 1987: 1:34-1:40). L'elemento sonoro dominante è il vento, che invano l'io lirico spera possa portare a un'ermeneutica del reale ("soffiasse davvero quel vento di scirocco / e arrivasse ogni giorno per spingerci a guardare / dietro la faccia abusata delle cose" – 4:02-4:13).

In entrambi i testi il suono assume una funzione centrale nella costruzione della percezione del tempo: il passato appare infatti connotato da una forte densità acustica, è ricco di sonorità, mentre il presente si definisce attraverso una progressiva rarefazione dei suoni, fino a sfiorare il silenzio. Tale contrapposizione tra un passato sonoro e un presente silenzioso costituisce, del resto, un motivo ricorrente nella poetica degli autori in esame, in cui la dimensione della memoria è frequentemente associata a una vivace trama di voci e suoni, antitetica all'esperienza 'muta' del presente.

In *Cocotte*, la memoria del passato è innanzitutto memoria di voci. Il ricordo infantile della "cattiva Signorina" prende forma attraverso il dialogo diretto: "Piccolino, che fai solo soletto?"; "Sto giocando al Diluvio Universale" (Gozzano 1980: 190, Parte II, vv. 5-6). La scena si costruisce acusticamente prima ancora che visivamente. La voce della donna, quella della madre e quella del bambino compongono un tessuto sonoro fitto, in cui il suono della parola precede la comprensione del significato. Emblematico è il caso della parola "Co-co-tte", scandita sillabicamente e ripetuta più volte: il bambino non ne comprende il senso, ma ne percepisce la forte musicalità intrinseca, trasformandola in immagine fantastica ("un senso buffo d'ovo e di gallina [...] – 191, Parte II, v. 30). Il suono ripetuto evoca un verso animale e produce una risonanza ludica e fanciullesca, buffa e canzonatoria. Il passato è dunque un tempo in cui il mondo parla e risuona, in cui la realtà è filtrata attraverso una percezione uditiva ancora ingenua e immediata; i suoni sembrano appartenere a un *altrove* irraggiungibile, lontano: l'*altrove* della fantasia infantile, la cui sonorità è connotata da una tenerezza uditiva quasi materna, amplificata da diminutivi, vezzeggiativi e suoni allitteranti, come "il giardino", il giardinetto", "piccolino", "soletto", "uccellino", "mamma". Gozzano costruisce una trama fonica morbida e avvolgente: nei versi "mi baciò di tra le sbarre / come si bacia un uccellino in gabbia" (190, Parte II, vv. 11-12), la ripetizione delle consonanti bilabiali (b, m) e delle liquide (l) crea un effetto di dolcezza sonora che accompagna la tenerezza del ricordo. Il presente, invece, appare progressivamente svuotato di suoni. Nella sezione finale della poesia, il dialogo scompare e lascia spazio a un monologo nostalgico; il poeta invoca la donna ("Vieni!") ripetuto più volte in anafora; 192, Parte IV, v. 61, v. 75; 193, Parte IV, v. 79, v. 83), ma la voce non trova risposta. L'insistenza dell'imperativo sottolinea proprio l'assenza dell'interlocutore reale: il suono rimane senza eco. Il passato era dialogo e reciprocità sonora; il presente è parola solitaria, segno di una perdita irreversibile.

Parimenti, in *Scirocco* il passato evocato nella memoria è connotato da forti sonorità antropofoniche: la donna che arriva "danzando" e "cominciò a parlare, e ordinò qualcosa", la gestualità che accompagna le sue parole ("le mani disegnavano sogni e certezze" – 1:51-1:55). Parallelamente agisce la geofonia del vento: lo "scirocco", sotto il quale "correvano le nubi a branchi", "trasforma una realtà abusata e la rende irreale" (Guccini 1987: 0:56; 1:45; 0:58-1:01). Si tratta di un suono continuo, diffuso, che avvolge la scena e la rende dinamica, "sensazione insieme tattile e acustica" (Schafer 2022: 79), che diventa il correlativo sonoro del ricordo, capace di riattivare emozioni e immagini: "quel vento la riempiva di ricordi impossibili / di confusione e immagini" (Guccini 1987: 2:30-2:40). Anche il linguaggio contribuisce ad amplificare questa percezione: le allitterazioni ("soffiasse davvero quel vento di scirocco") riproducono acusticamente il soffio del vento, creando un effetto imitativo vicino all'onomatopea indiretta.

Il presente, invece, dominato da una quiete stagnante che coincide con l'immobilità esistenziale, appare segnato da una drastica riduzione della densità sonora: non più dialogo, ma silenzio emotivo ("abita da solo e divide la vita / tra il lavoro, versi inutili e la routine d'un bicchiere" – 3:56-4:02) in cui la voce del vento è evocata come desiderio, non come realtà.

In entrambi i testi emerge una visione profondamente crepuscolare e disillusa del sentimento, che si sublima proprio nella sua incompiutezza: l'amore, non vissuto, si sottrae

alla banalizzazione della quotidianità e si fissa nella memoria come ideale incontaminato, preservato dal tempo e dalla delusione, *topos*, questo, comune anche alla poetica leopardiana e pascoliana.⁹

I celebri versi “[...] Non amo che le rose / che non colsi. Non amo che le cose / che potevano essere e non sono / state [...]” (Gozzano 1980: 192, Parte IV, vv. 68-71) costituiscono la chiave di volta interpretativa dell’intera lirica, nonché il punto di contatto più profondo con la visione gucciniana di *Scirocco*. Essi sanciscono la centralità del desiderio inappagato come luogo privilegiato della poesia e della memoria, in cui ciò che non si è compiuto diventa più autentico e più duraturo di ciò che è stato vissuto. L’amore, nella prospettiva di Gozzano, non è esperienza concreta e tangibile, bensì miraggio evocato dal passato, sospeso in un tempo altro – quello del sogno e del rimpianto – dove le emozioni mantengono una purezza che la realtà prosaica del presente non è in grado di garantire (De Liso 2008: 1000-1024). Il sogno, unica possibilità di fuga dal reale, diventa così la dimensione privilegiata in cui l’amore può essere rivissuto e idealizzato. La figura della “cattiva Signorina”, evocata con dolcezza e nostalgia, si ripresenta nell’immaginazione del poeta come una musa, creatura salvifica e consolatoria, incantevole come tutte le illusioni, capace di restituirgli – attraverso il solo ricordo – una sensazione di pienezza esistenziale che la vita reale non può offrirgli. Nella dimensione della memoria del proprio passato infantile, quella figura fa affiorare una condizione di vita nuova e diversa: “Risorgeremo dal tempo lontano” (Gozzano 1980: 193, Parte IV, v. 82), unico luogo dove è possibile che l’amore avvenga, garantito dalla presenza confortante e rassicurante della poesia (“se leggi questi versi di richiamo, / ritorna a chi t’aspetta, o creatura!” – 192, Parte IV, vv. 59-60),¹⁰ che farà rivivere la donna ancor più bella di com’era allora e le infonderà nuova giovinezza.

Anche il protagonista maschile di *Scirocco* confina l’amante nella memoria e nel ricordo, incapace di cambiare il corso della propria vita, in una sorta di ‘paralisi’ esistenziale,¹¹ che gli impedisce ogni slancio e lo fa restare ancorato ad un rapporto ‘codificato’ e privo di passione:

Ricordi?

Le strade erano piene di quel lucido scirocco

Che trasforma la realtà abusata e la rende irreale

[...]

ma io sapevo come ti sentivi schiacciato

fra lei e quell’altra che non sapevi lasciare

tra i tuoi due figli e l’una e l’altra morale

come sembravi inchiodato.¹²

(Guccini 1987: 0:53-1:00; 1:56-2:09)

L’interrogativo “Ricordi?” in apertura del componimento, isolato e sospeso, trascina subito l’ascoltatore in un passato indefinito, rievocato con intensità quasi cinematografica. Come in *Cocotte*, anche in *Scirocco* il ricordo è il motore narrativo: la memoria diventa spazio poetico, luogo privilegiato per l’incontro tra la realtà e l’immaginazione. Il passato si fa racconto attraverso un filtro malinconico e riflessivo, che trasforma una scena ordinaria – un bar, una figura femminile, un momento apparentemente comune – in un frammento di lirismo

⁹ In Leopardi testi come *A Silvia* e *Aspasia* evidenziano un amore che vive nel sogno o nella memoria, mai nella realtà. Così come ne *Il gelsomino notturno* e in *Digitale purpurea*, Pascoli idealizza e trasfigura l’amore, sospeso in un’immaginazione che non arriva a compimento.

¹⁰ Rileva opportunamente Barberi Squarotti: “Il fatto è che Gozzano verifica l’impossibilità del sentimento autentico nella contemporaneità borghese. Anche l’amore è sempre altrove rispetto al mondo in cui il poeta vive: nel passato soprattutto, così come nel passato è la poesia, è la possibilità di far poesia. E amore e poesia sono, romanticamente, due aspetti dello stesso problema” (Barberi Squarotti 1977: 15).

¹¹ È evidente qui il richiamo a *Dubliners* di James Joyce, i cui personaggi si trovano in una condizione di ‘paralisi’ psicologica ed esistenziale, che li rende incapaci di cambiare il corso della propria vita.

¹² La canzone, non a caso, è in apertura dell’album *Signora Bovary*, con dichiarata allusione al bovarismo di Flaubert, inteso come quello stato d’animo di chi rifiuta una realtà meschina e soffocante, ma non sa contrapporre altro che sogni inconcludenti ed evasioni destinate al fallimento.

crepuscolare. E in tale scenario¹³ si inseriscono i gesti ripetuti, gli oggetti comuni, le situazioni ordinarie, cariche di significato lirico, coerentemente con la poetica dell'epicizzazione del quotidiano'. Abituale appare il comportamento del protagonista maschile: ha la "solita faccia" (1:18), il solito "rosso routine dentro al bicchiere" (1:22), una quotidianità che si succede senza scosse.

Con l'ingresso della donna, che appartiene al passato, il lessico si anima, la scena si riempie di movimento e di tensione emotiva ("cominciò a parlare", "ordinò qualcosa", "correvano le nubi a branchi" - 1:41-1:47). La realtà torna a pulsare, la narrazione si fa viva, dinamica e sofferente, fino all'allontanamento definitivo ("Lei si alzò [...] Lui restò" - 2:14; 3:03), che non lascia solo un vuoto, ma un interrogativo senza risposta, un silenzio che pesa più delle parole ("Ora non so davvero dove lei sia finita, / se ha partorito un figlio o come inventa le sere" - 3:48-3:54). Il ritmo incalzante della raffinatissima milonga,¹⁴ velato di malinconia, diventa il veicolo perfetto per rappresentare la 'danza' dei protagonisti (che, alternativamente, si siedono e si alzano) e quella delle nuvole, spinte dal vento di scirocco.

Baudelaire,¹⁵ l'uomo protagonista della canzone, combattuto tra l'amore e i vincoli familiari, finisce per scegliere la sicurezza dell'abitudine e della morale condivisa. Tuttavia, in questa rinuncia si cela un paradosso poetico: l'amore non vissuto fino in fondo si sottrae alla 'mediocre quotidianità' e la sublimazione del sentimento si conserva nella memoria come esperienza ideale: "[...] ma è meglio poi un giorno solo da ricordare / che ricadere in una nuova realtà sempre identica" (3:17-3:30).

In *Cocotte* e in *Scirocco*, dunque, l'estetica dell'incompiuto si manifesta anche attraverso una precisa costruzione sonora, che oppone la pienezza acustica del ricordo alla rarefazione sonora del presente. Le occasioni mancate e gli amori non realizzati sopravvivono nella memoria non soltanto come immagini, ma soprattutto come tracce uditive: voci, richiami, risate, parole, ritmi e suoni del vento continuano a risuonare nello spazio interiore dei protagonisti, mentre il presente appare progressivamente impoverito, segnato dall'assenza di dialogo e dall'avanzare del silenzio. In entrambi i testi, il suono diviene il principale veicolo della reminiscenza e dell'idealizzazione: ciò che è perduto torna a vivere attraverso una trama fonica che la memoria conserva e riattiva. Proprio perché non compiuto, il sentimento sfugge alla banalizzazione dell'esperienza quotidiana e rimane fissato in una dimensione acustica sospesa, dove le voci non si spengono, il vento continua a soffiare e i richiami del passato mantengono intatta la loro forza evocativa. Il ricordo diventa così uno spazio sonoro privilegiato, sottratto al tempo e alla consunzione della realtà, nel quale le emozioni persistono come eco durevoli, custodite nella risonanza intangibile di ciò che non è mai accaduto.

3. La poetica del non-detto nel viaggio immaginario in *Autogrill* e *Le due strade*

Un 'viaggio verso l'altrove' è anche quello raccontato in *Autogrill* (Guccini 1983), in cui ancora una volta è forte l'influenza della poetica crepuscolare, a partire da un paesaggio visivo e sonoro connotato dal silenzio e dal non detto¹⁶ ("Il silenzio era scalfito solo dalle mie chimere / che tracciavo con un dito dentro ai cerchi del bicchiere" - 0:48-1:01). Un viaggio immaginario, che prende avvio dal non-luogo postmoderno per eccellenza (Augé 1995) - lo scenario impersonale e casuale di un autogrill - per sfociare in uno slancio illusorio, in un

¹³ Il paesaggio è dominato dallo scirocco, un vento caldo e strano che trasfigura la città. Bologna si fa surreale, trasognata, sospesa nel tempo, le torri e le vie si smaterializzano come in un sogno, si trasformano in scenografia teatrale, in un'immagine da pellicola d'autore; così come Gozzano aveva collocato l'incontro tra il poeta e la donna in una dimensione sospesa, tra sogno e memoria, dove l'irrealtà del momento diventava cifra poetica.

¹⁴ La milonga è un genere musicale popolare argentino e uruguayano, precursore del tango, con un ritmo più veloce e marcato e un andamento generalmente più allegro.

¹⁵ *Baudelaire* è il soprannome con cui Guccini fa riferimento ad Adriano Spatola, poeta e intellettuale amico del cantautore. Il brano richiama la relazione sentimentale tra Spatola e la poetessa e scrittrice Giulia Niccolai, figura centrale della sperimentazione poetica italiana del secondo Novecento.

¹⁶ L'ambiente è dimesso: "le tendine in nylon rosa", l'illuminazione "al neon"; la vicenda è banale, descritta con un lessico tipicamente gozzaniano.

sogno. L'itinerario 'reale' si interrompe per dar spazio a quello interiore, declinato in chiave fortemente onirica.

L'*incipit* è emblematico: la visione di una giovane "bella d'una sua bellezza acerba / bionda senza averne l'aria" (0:38-0:43) e, al contempo, "triste come i fiori e l'erba / di scarpata ferroviaria" (0:45-0:48) innesca nell'autore una fantasia di evasione, un impulso a rompere la sterile ripetitività del quotidiano. Sarebbe sufficiente compiere un semplice gesto, pronunciare soltanto una parola, per infrangere la regolarità piatta dell'esistenza e orientare gli eventi verso una traiettoria inedita:

Vergognandomi, ma solo un poco appena
misi un disco nel juke-box
per sentirmi quasi in una scena
di un film vecchio della Fox
ma per non gettarle in faccia
qualche inutile cliché
picchiavo un indù in latta
di una scatola di tè.
Ma nel gioco avrei dovuto dirle
"Senti, senti io ti vorrei parlare [...]",
Poi prendendo la sua mano
sopra al banco
"Non so come cominciare [...]"
Non la vedi, non la tocchi,
Oggi la malinconia?
Non lasciamo che trabocchi
Vieni, andiamo, andiamo via [...]
(Guccini 1983: 1:37-2:29).

Ma le parole rimangono dentro e neanche il "disco nel jukebox" riesce a infrangere quella cortina di silenzio emotivo che domina la scena e che è addirittura amplificata dalla sonorità ripetitiva del picchiato ("picchiavo un indù in latta di una scatola di tè" – 1:52-1:56), gesto dettato dall'imbarazzo, che impedisce alle parole di uscire. Tuttavia, il sogno si arresta bruscamente nel suo momento culminante: "Terminò in un cigolio il mio disco d'atmosfera / si senti uno sgocciolio in quell'aria al neon e pesa / sovrastò l'acciottolio quella mia frase sospesa" (2:34-2:48). La progressione sonora di una serie di onomatopee secondarie ("cigolio", "sgocciolio", "acciottolio") e l'impatto visivo causato dall'ingresso di una coppia di innamorati ("ma poi arrivò una coppia di sorpresa" – 2:51-2:54) sanciscono il ritorno inevitabile alla realtà, che si riafferma prepotentemente come negazione di quel sogno, relegato in un altrove irraggiungibile. L'incanto dura un momento fugace, ed è già perso, "e in un attimo, ma come accade spesso, / cambiò il volto di ogni cosa" (3:14-3:18).

Ed è proprio quell'istante che separa "la realtà dalla sua proiezione immaginaria il nucleo sul quale si impenna il bivio esistenziale posto da Gozzano ne *Le due strade*" (Ferrara 2021: 55). Anche in tale componimento (Gozzano 1980: 82-86), così come in *Autogrill*, la visione inattesa e del tutto casuale della ragazza proietta il poeta nel sogno e nell'illusione.¹⁷ L'"aroma di quell'adolescenza" (Gozzano 1980: 83, v. 28) che promana dalla "Signorina" (82, v. 10) porta con sé la speranza di spezzare la monotonia quotidiana per approdare a una dimensione altra, più vera. Si tratta, tuttavia, di una dimensione tanto desiderata quanto irrimediabilmente inaccessibile: "Non mi parlò. D'un balzo salì, prese l'avvio" (85, v. 85); "Amica! E non m'ha detta una parola sola!" (86, v. 96). L'apparizione della donna, figura evanescente che non interagisce col poeta, si fa simbolo della mancata comunicazione tra reale e immaginario. E, come nella canzone di Guccini, le parole rimangono dentro: "così dicevo senza parola" (83, v. 37). Improvvisamente il sogno svanisce, con l'inesorabile ritorno alla banalità del quotidiano da cui è impossibile fuggire.

La giovane barista di *Autogrill*, come Felicità, è semplice per estrazione sociale e,

¹⁷ "O bimba nelle palme tu chiudi la mia sorte; / discendere alla Morte come per rive calme, / discendere al Niente pel mio sentiero umano, / ma avere te per mano, o dolce sorridente!" (Gozzano 1980: 83, vv. 33-36).

soprattutto, culturale. Eppure, anche qui l'io lirico, proprio per questa sua semplicità, si perde nel sogno di un'inverosimile fuga d'amore. All'interno di tale dinamica, il motivo del 'dialogo' assume due diverse direzioni: se in Guccini rimane confinato nella dimensione interiore - come fantasia mai verbalizzata di prendere la mano alla ragazza e di fuggire con lei - e le parole non giungono alla dimensione dell'enunciazione, ma restano trattenute nella sfera del pensiero, assumendo la forma di un discorso intimo, in Gozzano, al contrario, esso trova una concreta realizzazione nella forma di una dichiarazione discreta e pudica che non porterà ad alcun tipo di risoluzione narrativa.

Il parallelismo si rafforza anche sul piano delle sonorità contrapposte ai silenzi, che, sia in Gozzano – il tic-tac dell'orologio, il sibilo del fuoco, il canto del grillo, le risa e i motti brevi –, che in Guccini – il disco nel juke-box, il picchietto delle dita sulla lattina, lo sgocciolio e l'acciottolio –, si caricano di un forte valore evocativo e simbolico. Ne deriva una tensione costante tra suono e silenzio: il primo inteso come segnale ritmico che scandisce il tempo di un ricordo o di un momento percepito come varco verso una possibile via di fuga, il secondo inteso come esitazione e, quindi, rassegnazione, immobilismo, morte. Il viaggio non si compie mai realmente: resta una proiezione mentale, un istante sospeso, in cui la realtà sembra poter essere diversa, prima che tutto ritorni inevitabilmente alla sua forma consueta.

4. Il silenzio come scelta: verso una poetica del dimesso

La condanna del ritorno al quotidiano è in qualche modo anticipata e rappresentata dalla dimensione del 'silenzio emotivo', che costituisce l'esito dell'incomunicabilità con l'universo femminile e, al tempo stesso, il simbolo di un presente o di un futuro frustrato e deprimente, ma anche condizione necessaria al vagheggiamento. In Guccini, il silenzio (reale, parziale o solo emotivo) si contrappone a un passato giovanile rumoroso, perché denso di slancio e di energia, ancora carico di speranza e di sogni da realizzare; in Gozzano, invece, compaiono brevi sprazzi di silenzio reale, inteso come assenza di suoni e, dunque, di vitalità, ma anche come condizione che permette al suono di manifestarsi nelle sue diverse fenomenologie, anche linguistiche: "Quando non c'è nulla da sentire, molte cose cominciano a suonare. Il silenzio non è l'assenza di suono, ma l'inizio dell'ascolto" (Voegelin 2010: 83). È proprio da questo silenzio che emergono i suoni dimessi e ovattati delle piccole e umili cose, le parole sussurrate dal poeta a Felicità tenendole la mano.

In questa prospettiva, dunque, le geofonie e le biofonie presenti ne *La Signorina Felicità* assumono un'accezione positiva, perché sono testimoni di quel mondo rurale e chimerico, in cui il poeta cerca un 'varco' per sottrarsi al rumore assordante della società "turbina" e al clamore dei poeti roboanti¹⁸:

Oggi l'alloro è premio di colui
che tra clangor di buccine s'esalta,
che sale cerretano alla ribalta
per far di sé favoleggiar altrui [...]
(174, Parte IV, vv. 201-204).

A tale clamore si contrappone la dolce melodia di un canto popolare che risuona tra le sestine del componimento (Rivas 2017):

Nulla s'udiva che la sfinge in pena
e dalle vigne, ad ora ad ora, un canto:
O mio carino tu mi piaci tanto,
siccome piace al mar una sirena
(175, Parte IV, vv. 219-222).

¹⁸ "Tutta l'importanza mitopoietica de *La Signorina Felicità* è nell'illustrazione di una vita tutta paesana [...] in contrapposizione alla «guerra atroce» che si svolge nei nuovi agglomerati urbani" (Tedesco 1970: 85).

Riflessioni conclusive

Per il poeta torinese, dunque, il frastuono disturbante del “Mondo” – “quella cosa tutta piena / di lotte e di commerci turbinosi, / la cosa tutta piena di quei «così / con due gambe» che fanno tanta pena [...]” (Gozzano 1980: 174, Parte IV, vv. 183-186) – si oppone alla dimensione raccolta e ovattata della campagna, umile e genuina. Il verso non risuona, ma è scandito dal ritmo di una voce che lo scrittore definisce “piccola”¹⁹; il sussurrare diventa così una scelta poetica consapevole, fortemente antiestetista, affermazione di uno stile nuovo, contrapposto al verseggiare magniloquente di ascendenza dannunziana.

Un analogo atteggiamento può essere riconosciuto anche nella scrittura di Guccini. Il suo verso antimelodico e declamato, infatti, si pone in aperta controtendenza rispetto alla canzone pop a lui contemporanea: la scarsa cantabilità e l’andamento prosastico costituiscono una scelta espressiva deliberata, attraverso cui il cantautore rifiuta il facile melodismo strofico tipico della canzone commerciale. In entrambi i casi, dunque, l’abbassamento dell’enfasi fonica e la valorizzazione di suoni minimi e quotidiani diventano strumenti poetici per affermare una voce dimessa, antieroica e antiretorica, capace di dare forma a una sensibilità disincantata, sospesa tra nostalgia, desiderio e consapevolezza dell’impossibilità della fuga.

Le diverse tipologie di silenzio – ora reale, ora emotivo – e le molteplici manifestazioni della sonorità realizzano, dunque, sistemi oppositivi, che strutturano il discorso poetico in una costante tensione tra passato e presente, tra sogno e realtà. Analogamente, anche la contrapposizione tra una sonorità roboante e un registro sommesso rinvia a ulteriori polarità simboliche, tra società omologata e società rurale, tra l’essere inseriti nella comunità sociale e il rimanerne ai margini, per scelta o per incapacità.

Bibliografia

- Augé, Marc, 1995, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Eng. Tras. J. Howe, London-New York, Verso.
- Barberi Squarotti, Giorgio, 1977, *Guido Gozzano Poesie*, Milano, Rizzoli.
- Bedin, Cristiano, 2024, Il soundscape dell’interiorità: la rappresentazione del silenzio nel graphic novel. Il Suono Del Mondo A Memoria di Giacomo Bevilacqua, In E. Patat & D. Bombara (a cura di), *Charms and Hermeneutics of Sounds. A Journey between Literary Music and Soundscapes, Interférences littéraires / Littéraire interferences*, 29, 1, 158-169. <https://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/1404>
- Campana, Dino, 2023, *Canti Orfici e altre poesie*, Milano, Garzanti.
- Castellini, Remo, 2021, L’Alterità americana nelle opere letterarie e cantautorali di Francesco Guccini, *Open Journal of Humanities*, 8, 155-181, <https://uscholar.univie.ac.at/detail/o:1668261> (consultato 04.10.2025).
- D’Annunzio, Gabriele, 1996, *Scritti giornalistici: 1882-1888*, A. Andreoli & F. Roncoroni (a cura di), Milano, Mondadori.
- Danielopol, Catherine, 2001, *Francesco Guccini. Burattinaio di parole*, Bologna, CLUEB.
- De Liso, Daniela, 2008, Immagini di donna nella poesia di Guido Gozzano, *Critica Letteraria*, 138, 37-60.
- Fenocchio, Gabriella, 2018, *Canzoni*, Firenze, Giunti Editore.
- Ferrara, Nicola, 2021, Musica parolabile, parole musicabili: echi e suggestioni letterarie nel canzoniere di Francesco Guccini, *rossocorpolingua*, IV, 3, 49-58. www.rossocorpolingua.it, 27 Settembre, <https://rossocorpolingua.it/sites/default/files/mediaArchive/Pdf/e8c97cb1cd79954c970a75ed2b304214.pdf> (consultato 10.04.2026).
- Gozzano, Guido, 1980, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori Editore.
- Guccini, Francesco, 1970, *L’isola non trovata*, in *L’isola non trovata*, EMI Italiana
- Guccini, Francesco, 1972, *Incontro*, in *Radici*, EMI Italiana.

¹⁹ “O Musa – oimè – che può giovare loro / il ritmo della mia piccola voce?” (Gozzano 1980: 174, Parte IV, vv. 195-196).

- Guccini, Francesco, 1978, *Eskimo*, in *Amerigo*, EMI Italiana.
- Guccini, Francesco, 1983, *Autogrill*, in *Guccini*, EMI Italiana.
- Guccini, Francesco, 1987, *Scirocco*, in *Signora Bovary*, EMI Italiana.
- Jachia, Paolo, 2002, *Francesco Guccini. 40 anni di storie romanzi canzoni*, Roma, Editori Riuniti.
- Krause, Bernie, 2013. *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*. Boston, Back Bay Books.
- Montale, Eugenio, 1951, *Gozzano, trent'anni dopo*, *Lo Smeraldo*, V, 5, 3-8.
- Rivas, José Muñoz, 2017, *Il canto popolare nell'opera di Guido Gozzano*, in M. Masoero (a cura di) "*L'immagine di me voglio che sia*". *Guido Gozzano cento anni dopo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 153-171.
- Sangirardi Giuseppe, 2013, Vergogna e desiderio: lettura della Signorina Felicita di Gozzano, *Between*, III, 5, 1-15. <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/956/675> (consultato il 05.10.2025).
- Sanguineti, Edoardo, 1961, *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia Editore.
- Schafer, Raymond Murray, 2022, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, G. Cestino (Ed.) Milano-Lucca, Ricordi.
- Tedesco, Natale, 1970, *La condizione crepuscolare. Saggi sulla poesia italiana del '900*, Firenze, La Nuova Italia Editrice.
- Voegelin, Salomè, 2010, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, New York, Continuum.

Intervista a Silvia Colasanti (compositrice)

Daniela Bombara*

Silvia Colasanti, compositrice romana tra le più autorevoli della scena italiana contemporanea, si è imposta per una produzione ampia, riconosciuta da istituzioni musicali nazionali e internazionali. La sua scrittura unisce forza teatrale e densità espressiva, con particolare interesse per il rapporto tra musica, parola e scena. Si è formata al Conservatorio Santa Cecilia di Roma con Luciano Pelosi e Gian Paolo Chiti, perfezionandosi poi con Fabio Vacchi, Wolfgang Rihm, Pascal Dusapin e Azio Corghi.

Tra i suoi lavori più importanti si ricordano *La metamorfosi*, commissionata dal Maggio Musicale Fiorentino e rappresentata nel 2012, *Tre risvegli*, su testo di Patrizia Cavalli, presentato al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 2016, la *Trilogia sul Mito*, composta da *Minotauro*, rappresentato nel 2018, *Proserpine*, del 2019, e *Arianna, Fedra, Didone. Tre monodrammi per voce recitante, coro femminile e orchestra* (2020), dalle *Heroides* ovidiane. Di grande rilievo è anche *Requiem. Stringeranno nei pugni una cometa*, su testi di Mariangela Gualtieri, eseguito nel 2017 e dedicato alle vittime del terremoto del Centro Italia. Nel 2025 Colasanti approda al Teatro alla Scala con *Anna A.*, opera ispirata alla vita della poetessa russa Anna Achmatova, su libretto di Paolo Nori.

La sua attività comprende inoltre opere sinfoniche, lavori da camera e composizioni nate per interpreti di primo piano, da Salvatore Accardo a David Geringas. Le sue opere, pubblicate da Casa Ricordi, testimoniano una voce compositiva capace di coniugare rigore, lirismo e forte comunicatività.

Dal 2022 è titolare della cattedra di Composizione presso il Conservatorio Santa Cecilia.

Per il triennio 2025-2027 è Direttrice Artistica del Festival della Valle d'Itria e dell'Accademia del Belcanto "Rodolfo Celletti".



Ph. Annachiara Di Stefano © Teatro alla Scala

* University of the Witwatersrand

DB: In una recente intervista, parlando della dimensione femminile nella sua ultima opera, Anna A., ha dichiarato di non amare le categorizzazioni di genere, salvo poi aggiungere che tale dimensione emerge con forza nel dramma, soprattutto attraverso il tema della maternità (Chiavegato 2025). In precedenza aveva affermato: “Mi piace pensare che la mia musica non venga associata tanto al mio genere, quanto a ciò che intende esprimere” (Sclocchis 2019). In realtà, la sua produzione prende frequentemente in considerazione figure muliebri come Proserpina, Arianna, Fedra e Didone, nonché temi quali il rapporto con i figli e il confronto con le strutture patriarcali. Nel suo percorso creativo, come si configura il rapporto tra questa distanza dalle etichette di appartenenza e la possibile centralità del femminile come categoria tematica, simbolica e conoscitiva?

SC: Ci sono stati talvolta dei fraintendimenti intorno alla mia figura e ad alcune mie dichiarazioni. Non ho alcun problema a parlare del femminile, che, come Lei ricordava, è molto presente nelle mie opere; ciò che non amo sono le strumentalizzazioni. Il tema dell’essere donna in un’opera artistica è delicato, articolato, profondo, e spesso rischia di essere trattato in modo superficiale, attraverso slogan o formule poco meditate, che finiscono per banalizzarlo e renderlo funzionale a un discorso ideologico. Poiché svolgo un lavoro storicamente maschile, da quando avevo diciotto anni rispondo a domande sulle caratterizzazioni di genere: forse a volte sarò stata stanca e avrò detto ‘basta’, ma non perché abbia difficoltà con l’essere donna. Al contrario, vivo la mia femminilità con pienezza, e rivendico tutti i diritti che spettano a me e alle donne in generale. Cerco di lavorare con autenticità e impegno, puntando sulla qualità. Non mi sono mai accostata a un’opera in un’ottica specifica, ma come me stessa, sperando che ciò che creo esprima il mio essere più profondo; naturalmente, nel mio lavoro è presente anche uno sguardo femminile. Voglio però evitare le etichette, che non sono articolate, non colgono le sfumature né le sfaccettature del reale.

Tratto tematiche femminili perché mi riguardano come persona: su di esse si posa il mio sguardo più autentico e partecipe, che è anche quello di donna e madre. Ciò emerge, per esempio, nella lettura di Anna, o di Proserpina figlia di Cerere. Avendo vissuto l’esperienza della maternità, quando interpreto un’altra donna del mito o della storia si crea una forma di sentire comune, di comprensione profonda. Mi interessa anche la forza del femminile, che può esprimersi in un ambito privato: sia nel corso della storia che nelle rielaborazioni letterarie, l’uomo usualmente va in guerra, ma la donna combatte in un altro modo. Nelle *Heroides*, ad esempio, Ovidio mostra figure muliebri consapevoli delle proprie passioni e associa il femminile a tale energia, anche nel dolore. Sono temi per me cruciali, certamente anche perché sono una donna; mi piace esplorarli, portarli sulla scena e offrirli al pubblico.

DB: Suoni esordisce con un primo numero incentrato sui Feminine Soundscapes, e la musicologa Susan McClary – presente nel nostro comitato scientifico – sostiene che i paesaggi sonori non sono neutri rispetto al genere, nel senso che determinati timbri, registri, strutture narrative musicali portano storicamente il peso di costruzioni identitarie sedimentate (McClary 1991). Nella sua esperienza di compositrice e di ascoltatrice, ha mai percepito che il suono non sia estraneo a tali dinamiche? Si tratta di un aspetto operativo nel suo lavoro?

SC: Se devo essere sincera, di primo istinto le direi di no, pur ritenendo che in ciascuno di noi esistano differenze nella ricezione, non necessariamente legate al genere. Credo che la domanda riguardi soprattutto l’aspetto produttivo del suono, cioè la possibilità che determinati timbri o registri portino il segno di chi li ha scritti, donna o uomo. A mio avviso, la produzione artistica e le abitudini di ascolto dipendono da ciò che ciascuno ha dentro; non so però se sia possibile individuare, in questo senso, caratteristiche propriamente maschili o femminili. Mi sembra difficile, e anche rischioso. Forse una distinzione può avere senso sul piano caratteriale e relazionale: la storia ha insegnato a noi donne a combattere silenziosamente. Abbiamo sviluppato una forma di tenacia, di pazienza, forse una maggiore disposizione ricettiva e di relazione con l’altro. In questo senso si potrebbe forse individuare una differenza, evitando però ogni generalizzazione, perché tali diversità possono essere anche frutto di costrutti culturali.

DB: La tradizione canonica della composizione è stata costruita, almeno

nell'autorappresentazione della critica novecentesca, su categorie come rigore, struttura, controllo formale – categorie che la critica femminista ha a lungo analizzato come storicamente connotate in senso maschile. In un'altra sua intervista relativa ad Anna A. ha invece affermato che le interessa “far cantare un'emozione” (Esterio n.d.), quindi che la partecipazione emotiva dello spettatore è un elemento cardine della sua poetica. Vede in questo orientamento una possibile ridefinizione del canone compositivo?

SC: Credo che Lei si riferisca al fatto che il secondo Novecento, nei suoi percorsi di ricerca, abbia talvolta privilegiato una visione più concettuale e intellettuale dell'arte, a scapito della dimensione emotiva. La mia posizione è diversa: in questa, come in altre mie opere, affermo che l'arte vive di pensiero, ma anche di intensità espressiva. Le componenti di ricerca e di elaborazione intellettuale che stanno alla base del prodotto artistico non devono essere espresse in modo puramente razionale, come accadrebbe in un saggio, ma attraverso l'arte, dunque coinvolgendo emotivamente lo spettatore. Il sentire che è in noi, e che suscita nel pubblico una risposta profonda, è il veicolo attraverso il quale trasmettiamo i contenuti innovativi del nostro lavoro; è anche il modo in cui, come artisti, facciamo ricerca. A mio parere, l'arte ha come obiettivo primario quello di raggiungere il cuore di chi ascolta, attivando una comprensione più profonda di quella puramente razionale. Questo non significa rinunciare a categorie come rigore, struttura e controllo formale: l'emozione artistica contiene in sé una grandissima lucidità e richiede una struttura solida. Bisogna però evitare quelle forme di intellettualismo che, in diversi momenti della nostra storia musicale, hanno rischiato di inaridire il prodotto artistico e di allontanare il pubblico.

DB: La voce della poetessa Achmatova è affidata in parte a un violino solista che suona ininterrottamente per tutta la durata dell'opera – “la voce della libertà”, come Lei l'ha definita su *Avvenire* (2025). Accanto alle voci cantanti e recitanti, la scelta di incarnare una soggettività femminile in uno strumento è una soluzione drammaturgica ma anche una scelta di timbro e di corpo sonoro. Ce ne parli.

SC: In tutta l'opera vi sono snodi formali nei quali un violino solista canta e fa da collante tra la voce di Anna del passato, recitata, e la voce di Anna del presente, cantata. Il canto è la voce della poesia e, come tale, attraversa e pervade l'opera, opponendosi al potere. Ho scelto la storia di Anna Achmatova, fra le tante possibili, come simbolo della capacità dell'arte di sopravvivere alle forme oppressive di dominio. Pur essendo una vicenda storica, ambientata in Russia – e il colore russo si avverte in tutta l'opera – essa assume anche un valore emblematico. Il violino, così come la fisarmonica, connota geograficamente e storicamente il lavoro. È la voce di una poesia che continua a cantare anche sotto le macerie generate dal potere: Anna, insieme ad altri scrittori e artisti, decise di restare sotto un regime che li tormentava e sottraeva loro ampi spazi di libertà, ma non riuscì a impedire loro di cantare, di fare poesia, di essere se stessi.

DB: Oltre alla citata Anna Achmatova, Lei ha lavorato su testi di scrittrici come Mariangela Gualtieri e Patrizia Cavalli e Mary Shelley. Quando mette in musica una parola scritta da una donna, avverte una diversità nel processo rispetto al lavoro su testi di autori uomini? Cambia qualcosa nel modo in cui ascolta interiormente il testo o nel modo in cui la frase letteraria suggerisce il suono?

SC: In realtà ho lavorato anche con scrittori come Fabrizio Sinisi e Paolo Nori, e, guardando al passato, su testi di Ovidio e Shakespeare. Ho utilizzato opere di Mariangela Gualtieri per *Requiem* in quanto mi sembrava avesse la sensibilità giusta per affrontare quel tema specifico; Mary Shelley mi ha interessato per la sua visione ‘al femminile’ del mito di Proserpina, mentre l'opera sul Minotauro rielabora una ballata di Dürrenmatt. Quando scelgo un testo da musicare, o un testo capace di ispirare la mia musica, non guardo allo scrittore in sé, né tantomeno al genere di appartenenza, ma al testo, alle sue potenzialità e alle tematiche che affronta.

DB: Sono perfettamente d'accordo, anche perché Lei ha composto opere ispirate alle *Heroides*, e forse non c'è autore della letteratura latina che più di Ovidio sia in grado di rappresentare la sensibilità femminile.

SC: Esatto.

DB: Lei è stata la prima compositrice a vedere un'opera commissionata e rappresentata al Teatro alla Scala in tutta la sua storia. Ha detto che lo considera “un passo importante per tutte le donne” (Chiavegato 2025), non un traguardo personale. Eppure questa istituzione – come la maggior parte delle grandi istituzioni musicali – ha costruito il suo canone quasi esclusivamente su compositori. Come negozio il fatto di essere al tempo stesso ospite di un'istituzione e agente del suo cambiamento?

SC: Credo di aver interrotto alcune consuetudini, ed era il momento di farlo, perché la storia si evolve e le istituzioni devono seguirne il movimento. Quando si dice che sono stata la prima compositrice alla Scala, o al Maggio Fiorentino, o all'Opera di Roma, ne sono felice, non solo per me ma per tutte le donne. Altre autrici seguiranno il percorso che ho tracciato, e mi fa piacere essere partecipe di questo cambiamento. Detto questo, non voglio essere etichettata come ‘donna che scrive un'opera’: quando compongo non mi penso in questi termini, ma come una persona che cerca di approfondire, di entrare nelle pieghe più profonde del lavoro che sta creando.

Tornando alla sua domanda, non direi neppure che le istituzioni musicali abbiano costruito consapevolmente un canone al maschile: è la storia che ci ha consegnato quasi soltanto compositori, per ragioni storiche e sociali che conosciamo bene. Per il repertorio del passato è impossibile eliminare questa prevalenza: che cosa dovremmo fare, non rappresentare più Verdi o Puccini? Oggi noi compositrici possiamo offrire un apporto diverso, ma non riusciamo ancora, tramite le nostre opere, a giungere ad una vera parità di genere, perché non esiste un repertorio contemporaneo sufficientemente ampio da permetterlo. In ogni caso, io ho scelto di contribuire concretamente alla costruzione di un presente differente.

DB: In una delle sue riflessioni sulla maternità su MusicPaper (2023) ha espresso un'idea in controcorrente rispetto al pensiero vulgato: la maternità non sottrae spazio alla creatività, bensì è da intendersi come “un'opportunità di crescita e di arricchimento spirituale enorme”. Questa posizione richiama una lunga tradizione critica che rivaluta il materno come categoria estetica ed epistemica (cfr. Kristeva 1983). È una riflessione che ha maturato consapevolmente, oppure nasce prima di tutto dall'esperienza vissuta?

SC: Nasce tutto insieme, potrei dire: vivere ed elaborare creativamente fanno parte di uno stesso processo. Non mi sono mai privata di alcuni aspetti della mia femminilità, ed è anche per questo che nel mio lavoro mi fa piacere ispirarmi a storie di donne. Ho vissuto pienamente la mia condizione femminile, compresi il desiderio di maternità e l'esperienza dell'essere madre. Ho due figli: me li sono goduti da piccoli e continuo a goderne moltissimo. Al di là di questo, i figli sono stati per me una grande opportunità di crescita spirituale e di maturazione interiore; il rapporto con loro è stato una fonte importante di conoscenza di me stessa, che si è poi riverberata nei contenuti delle mie composizioni. Scrivo per il teatro, entro nelle psicologie dei personaggi che rappresento in scena e devo stabilire con loro un rapporto profondo, un'empatia, un sentire comune. In questo senso, l'esperienza della maternità mi ha offerto strumenti conoscitivi importanti: anzitutto rispetto a me stessa, ma anche per uscire dal mio io e comprendere pienamente l'altro, decentrandomi. Si crea così una sorta di doppia posizione, un duplice punto di vista, che comprende la mia interiorità e quella degli altri, in questo caso dei personaggi che creo e faccio vivere sulla scena.

DB: Il tema del potere che sopprime la parola – in particolare delle donne e degli intellettuali – percorre tutta Anna A., ma è presente anche in opere precedenti quali Proserpine, segnata da rapimento e violenza, come anche, al di fuori del paradigma femminile, in La metamorfosi, dove il potere si manifesta come sottrazione progressiva di spazio, di riconoscimento, di emissione vocale, fino alla cancellazione del soggetto che non serve più all'ordine familiare e sociale. È possibile individuare nella sua produzione una riflessione sul suono come spazio di resistenza – la voce che persiste anche quando è vietata, la musica come forma di sopravvivenza della soggettività sotto la coercizione – che va oltre la singola opera e costituisce qualcosa di simile a una poetica?

SC: Assolutamente sì. Il rapporto con il potere è una delle tematiche centrali delle mie opere, per quanto non l'unica. Riprendendo il suo discorso, considero l'arte uno spazio di resistenza: un concetto che esprimo attraverso la musica, il teatro e la voce. La tensione con le strutture di dominio è un motivo portante in *Anna A.* e anche in opere precedenti, che Lei ha citato in modo molto preciso e contestualizzato. Nel mio ultimo lavoro l'arte è una voce che sopravvive a tutto. Le forme del potere si trasformano, cambiano, possono estinguersi e forse ricominciare; le poesie di Anna Achmatova, invece, continuiamo a leggerle e a portarle in scena, perché quella voce è stata così forte e profonda da sopravvivere al regime. È la stessa voce simbolica di tanti intellettuali russi, anche musicisti: penso a Šostakovič. Sicuramente questo è uno dei temi a me più cari.

DB: Lei insegna composizione al Conservatorio Santa Cecilia di Roma e ha avuto allieve e allievi. Nel trasmettere il mestiere compositivo, ha notato differenze nel rapporto con gli strumenti della tecnica, con la tradizione canonica, con le modalità espressive tra studentesse e studenti? Se sì, come gestisce tali differenze?

SC: Non posso davvero rispondere a questa domanda perché, nel corso della mia lunga esperienza di insegnamento, ho avuto pochissime studentesse: la quasi totalità dei miei corsisti è di sesso maschile. Come potrei dunque sviluppare tecniche eventualmente diverse con le allieve, se non le ho in classe? Questo ci fa capire una cosa: noi donne dobbiamo essere le prime a credere in noi stesse, senza limitarci a lamentare presunte esclusioni. Dobbiamo metterci in gioco.

Interview with Silvia Colasanti (composer)

Silvia Colasanti, a Roman composer and one of the most authoritative voices on the contemporary Italian music scene, has established herself through a substantial body of work recognised by national and international musical institutions. Her writing combines theatrical force with expressive depth, with a particular interest in the relationship between music, text, and stage. She trained at the Conservatorio Santa Cecilia in Rome under Luciano Pelosi and Gian Paolo Chiti, before going on to study with Fabio Vacchi, Wolfgang Rihm, Pascal Dusapin, and Azio Corghi.

Among her most significant works are *La metamorfosi*, commissioned by the Maggio Musicale Fiorentino and performed in 2012; *Tre risvegli*, setting a text by Patrizia Cavalli, presented at the Festival dei Due Mondi in Spoleto in 2016; and the Trilogia sul Mito, comprising *Minotauro*, performed in 2018, *Proserpine* (2019), and *Arianna, Fedra, Didone*. *Tre monodrammi per voce recitante, coro femminile e orchestra* (2020), drawn from Ovid's *Heroides*. Of considerable significance is also *Requiem*. *Stringeranno nei pugni una cometa*, setting texts by Mariangela Gualtieri, performed in 2017 and dedicated to the victims of the Central Italy earthquake. In 2025, Colasanti makes her debut at the Teatro alla Scala with *Anna A.*, an opera inspired by the life of the Russian poet Anna Akhmatova, with a libretto by Paolo Nori.

Her output also includes symphonic works, chamber pieces, and compositions written for leading performers, from Salvatore Accardo to David Geringas. Her works, published by Casa Ricordi, bear witness to a compositional voice that brings together rigour, lyricism, and a strong communicative power.

Since 2022 she has held the Chair of Composition at the Conservatorio Santa Cecilia.

For the 2025–2027 term, she serves as Artistic Director of the Festival della Valle d'Itria and the Accademia del Belcanto “Rodolfo Celletti”.

* * *

DB: In a recent interview, speaking about the feminine dimension in your latest opera, *Anna A.*, you claimed that you have little time for gender categorisation, while also acknowledging that this dimension comes through powerfully in the drama, above all through the theme of motherhood (Chiavegato 2025). You had previously said: “I like to think that my music is associated not so much with my gender as with what it seeks to express” (Sclocchis 2019). Yet your output frequently engages with female figures such as Proserpina, Ariadne, Phaedra, and Dido, as well as themes such as the relationship with one's children and the confrontation with patriarchal structures. Within your creative journey, how do you see the relationship between this distance from identity labels on the one hand, and the possible centrality of the feminine as a thematic, symbolic, and epistemological category on the other?

SC: There have sometimes been misunderstandings surrounding both my work and certain things I have said. I have no difficulty whatsoever talking about the feminine, which, as you noted, is very much present in my works; what I object to is the way it can be exploited. The theme of womanhood in a work of art is a delicate, complex, and profound one, and it often risks being treated superficially — through slogans or ill-considered formulas that end up trivialising it and bending it to serve an ideological agenda. Since I work in a historically male profession, I have been fielding questions about gender since I was eighteen: perhaps there have been times when I grew weary and said ‘enough’, but not because I have any difficulty with being a woman. On the contrary, I embrace my femininity fully, and I stand up for all the rights that belong to me and to women in general. I try to work with authenticity and commitment,

always striving for quality. I have never approached a work from a specific perspective, but simply as myself, hoping that what I create expresses my deepest self; naturally, a female gaze is present in my work as well. What I want to avoid are labels, which are by nature reductive — they fail to capture the nuances and the many facets of reality.

I engage with feminine themes because they concern me as a person: they are where my most genuine and invested gaze comes to rest — a gaze that is also that of a woman and a mother. This comes through, for instance, in my reading of Anna, or of Proserpina as Ceres's daughter. Having lived the experience of motherhood myself, when I interpret another woman from myth or history a kind of shared feeling arises, a deep understanding. I am also drawn to the strength of the feminine, which can manifest in the private sphere: throughout history and in literary retellings alike, men typically go to war, but women fight in a different way. In the *Heroides*, for example, Ovid portrays female figures who are fully aware of their own passions, and he associates the feminine with that energy — even in suffering. These are themes that are crucial to me, certainly also because I am a woman; I enjoy exploring them, bringing them to the stage, and offering them to audiences.

DB: Suoni launches with a first issue centred on Feminine Soundscapes, and the musicologist Susan McClary — a member of our academic committee — argues that soundscapes are not gender-neutral: certain timbres, registers, and musical narrative structures have historically carried the weight of deeply ingrained identity constructions (McClary 1991). In your experience as both a composer and a listener, have you ever felt that sound is not untouched by these dynamics? Is this something that plays an active role in your work?

SC: If I am to be honest, my first instinct would be to say no, though I do believe that each of us perceives things differently, and not necessarily along gender lines. I think the question bears above all on the productive dimension of sound — that is, the possibility that certain timbres or registers carry the mark of whoever wrote them, whether a woman or a man. In my view, artistic output and listening habits depend on what each person carries within them; I am not sure, however, whether it is possible to identify specifically masculine or feminine characteristics in this sense. It strikes me as both difficult and risky. Perhaps a distinction can be drawn at the level of character and interpersonal dynamics: history has taught us women to fight quietly. We have developed a kind of tenacity, a patience — perhaps a greater openness to receiving and relating to others. In that sense, one might tentatively identify a difference, while being careful to avoid sweeping generalisations, since such distinctions may themselves be the product of cultural constructs.

DB: The canonical tradition of composition has been built — at least in the self-representation of twentieth-century criticism — on categories such as rigour, structure, and formal control: categories that feminist criticism has long analysed as historically marked as masculine. In another interview about Anna A., you said that what interests you is “making an emotion sing” (Estero n.d.) , and that the emotional engagement of the audience is a cornerstone of your artistic vision. Do you see in this orientation a possible redefinition of the compositional canon?

SC: I think you are referring to the fact that the second half of the twentieth century, in its various experimental tendencies, sometimes privileged a more conceptual and intellectual vision of art at the expense of the emotional dimension. My position is different: in this work, as in others, I maintain that art lives on thought, but also on expressive intensity. The research and intellectual elaboration that underpin a work of art should not be conveyed in a purely rational manner, as they might be in an essay, but through art itself — that is, by engaging the audience emotionally. The feeling that lives within us, and that stirs a deep response in the listener, is the vehicle through which we transmit the innovative content of our work; it is also the way in which, as artists, we conduct our research. In my view, the primary aim of art is to reach the hearts of those who listen, activating a form of understanding that goes beyond the purely rational. This does not mean abandoning categories such as rigour, structure, and formal control: artistic emotion carries within it a great clarity, and demands a solid structure.

What must be avoided, however, are those forms of intellectualism that, at various points in our musical history, have risked impoverishing the artistic work and alienating audiences.

DB: The voice of the poet Akhmatova is entrusted in part to a solo violin that plays without interruption throughout the entire opera — “the voice of freedom”, as you described it in *Avvenire* (2025). Alongside the singing and speaking voices, the choice to embody a female subjectivity in an instrument is both a dramaturgical solution and a deliberate choice of timbre and sonic body. Could you tell us more about this?

SC: Throughout the piece there are formal junctures at which a solo violin sings and acts as a thread binding together the voice of Anna from the past, which is spoken, and the voice of Anna from the present, which is sung. Song is the voice of poetry and, as such, runs through and pervades the entire work, setting itself against power. I chose the story of Anna Akhmatova, from among many possible subjects, as a symbol of art’s capacity to outlive oppressive forms of domination. Although it is a historical story, set in Russia — and the Russian colouring can be felt throughout the opera — it also carries an emblematic weight. The violin, like the accordion, lends the work a geographical and historical character. It is the voice of a poetry that goes on singing even beneath the rubble left by power: Anna, along with other writers and artists, chose to remain under a regime that tormented them and stripped them of much of their freedom, yet it could not stop them from singing, from making poetry, from being themselves.

DB: Beyond Anna Akhmatova, you have worked on texts by women writers such as Mariangela Gualtieri, Patrizia Cavalli, and Mary Shelley. When you set a woman’s words to music, do you notice any difference in the process compared to working on texts by male authors? Does anything change in the way you listen to the text inwardly, or in the way the literary phrase suggests the sound?

SC: In fact, I have also worked with writers such as Fabrizio Sinisi and Paolo Nori, and, looking further back, on texts by Ovid and Shakespeare. I drew on works by Mariangela Gualtieri for *Requiem* because she seemed to me to have exactly the right sensibility for that particular subject; Mary Shelley interested me for her distinctly feminine reading of the Proserpina myth, whilst the opera on the Minotaur reworks a ballad by Dürrenmatt. When I choose a text to set to music, or a text capable of inspiring my music, I look not at the writer as such — still less at their gender — but at the text itself, at its potential, and at the themes it engages with.

DB: I entirely agree, not least because you have composed works inspired by the *Heroides*, and there is perhaps no author in Latin literature who captures the feminine sensibility more compellingly than Ovid.

SC: Exactly.

DB: You were the first female composer to have an opera commissioned and performed at the Teatro alla Scala in its entire history. You have said that you regard this as “an important step for all women” (Chiavegato 2025), rather than a personal achievement. And yet this institution — like most of the great musical institutions — has built its canon almost exclusively around male composers. How do you negotiate being at once a guest of an institution and an agent of its transformation?

SC: I believe I have broken with certain established habits, and it was time to do so, because history moves forward and institutions must follow. When people say I was the first female composer at the Scala, or at the Maggio Fiorentino, or at the Opera di Roma, I am glad — not only for myself but for all women. Other women composers will follow the path I have helped to open, and I am proud to play a part in that change. That said, I do not want to be labelled as “a woman writing an opera”: when I compose, I do not think of myself in those terms, but as someone trying to go deeper, to get into the innermost folds of the work being created.

To come back to your question, I would not even say that musical institutions have consciously built a male canon: it is history that has handed down to us almost exclusively male composers, for historical and social reasons we know well. When it comes to the

repertoire of the past, it is impossible to redress this imbalance — what would we do, stop performing Verdi or Puccini? Today, we women composers can offer something different, but we are not yet in a position to achieve genuine gender parity through our works alone, because there is no sufficiently large body of contemporary repertoire to make that possible. What I have chosen to do, in any case, is contribute in a concrete way to building a different present.

DB: In one of your reflections on motherhood in *MusicPaper* (2023), you put forward an idea that runs counter to received wisdom: motherhood does not encroach on creative space but should rather be understood as “an enormous opportunity for growth and spiritual enrichment”. This position echoes a long critical tradition that revalues the maternal as an aesthetic and epistemic category (Kristeva 1983). Is this a view you arrived at through conscious reflection, or does it spring first and foremost from lived experience?

SC: It all comes together, I might say: living and creative elaboration are part of the same process. I have never denied myself certain aspects of my femininity, and it is partly for this reason that I take pleasure in drawing inspiration from women’s stories in my work. I have lived my experience of being a woman to the full, including the desire for motherhood and the experience of being a mother. I have two children: I treasured them when they were small and continue to take enormous joy in them. Beyond that, my children have been a great opportunity for spiritual growth and inner maturation; my relationship with them has been an important source of self-knowledge, which has in turn fed into the content of my compositions. I write for the theatre, I enter into the psychology of the characters I bring to the stage and must establish a deep relationship with them — an empathy, a shared feeling. In this sense, the experience of motherhood has given me important tools for understanding: first and foremost with regard to myself, but also for stepping outside my own self and fully grasping the other, by decentring myself. A kind of double position emerges — a twofold point of view that encompasses both my own inner world and that of others, in this case the characters I create and bring to life on stage.

DB: The theme of power suppressing the spoken word — and in particular that of women and intellectuals — runs throughout *Anna A.*, but is also present in earlier works such as *Proserpine*, marked by abduction and violence, and, outside the feminine paradigm, in *La metamorfosi*, where power manifests itself as the progressive withdrawal of space, recognition, and voice, until the subject who no longer serves the family and social order is erased entirely. Is it possible to identify across your output a sustained reflection on sound as a space of resistance — the voice that persists even when it is silenced, music as a form of survival of subjectivity under coercion — that goes beyond any single work and amounts to something like a poetics?

SC: Absolutely. The relationship with power is one of the central themes running through my works, though by no means the only one. To take up your point, I consider art a space of resistance: a conviction I express through music, theatre, and the voice. The tension with structures of domination is a driving force in *Anna A.* and in earlier works too, which you have cited with great precision and contextual awareness. In my latest work, art is a voice that outlives everything. The forms of power shift and change; they may die out and perhaps begin again — yet the poems of Anna Akhmatova we continue to read and to bring to the stage, because that voice was so powerful and so deeply rooted that it survived the regime. It is the same symbolic voice of so many Russian intellectuals, musicians among them: I think of Shostakovich. This is certainly one of the themes closest to my heart.

DB: You teach composition at the Conservatorio Santa Cecilia in Rome and have had both female and male students. In passing on the craft of composition, have you noticed any differences between them in their relationship with the tools of technique, with the canonical tradition, or with modes of expression? If so, how do you approach those differences?

SC: I cannot really answer this question, because over my long years of teaching I have had

very few female students: the vast majority of those who have come through my classes have been men. How could I develop different approaches with women students if there are hardly any in the room? This tells us something important: we, women, must be the first to believe in ourselves, rather than simply lamenting supposed exclusions. We need to put ourselves forward.

Bibliografia / Bibliography

Opere della compositrice citate nell'intervista / Works by the composer mentioned in the interview

Anna A. Opera in frammenti. Libretto di Paolo Nori con la collaborazione di Fabrizio Sinisi. Commissione del Teatro alla Scala. Prima rappresentazione: Teatro alla Scala, Milano, 28 settembre 2025.

Arianna, Fedra, Didone. Tre monodrammi per voce recitante, coro femminile e orchestra. Testo tratto dalle *Epistulae Heroidum* di Ovidio, adattamento e traduzione di René de Ceccatty. Commissione del Festival dei Due Mondi. Prima rappresentazione: Spoleto, piazza Duomo, 22 agosto 2020.

La metamorfosi. Opera della solitudine in tre parti. Libretto di Pier'Alli, tratto dall'omonimo racconto di Franz Kafka; regia di Pier'Alli. Commissione del Maggio Musicale Fiorentino. Prima rappresentazione: Teatro Goldoni, Firenze, 22 maggio 2012.

Minotauro. Opera su testo di René de Ceccatty e Giorgio Ferrara, tratto dall'omonimo racconto di Friedrich Dürrenmatt; regia di Giorgio Ferrara. Commissione del Festival dei Due Mondi di Spoleto. Prima rappresentazione: Spoleto, Teatro Nuovo Gian Carlo Menotti, 29 giugno 2018.

Proserpine. Opera in due atti per sette solisti e orchestra da camera, dal dramma omonimo di Mary Shelley, adattamento di René de Ceccatty; regia di Giorgio Ferrara. Prima rappresentazione: Spoleto, Teatro Nuovo Gian Carlo Menotti, 28 giugno 2019.

Requiem. Stringeranno nei pugni una cometa. Oratorio per soli, coro e orchestra, in memoria delle vittime del terremoto del Centro Italia, su testi di Mariangela Gualtieri e testi latini dalla liturgia. Commissione del Festival dei Due Mondi di Spoleto. Prima rappresentazione: Spoleto, Piazza Duomo, 2 luglio 2017.

Tre risvegli. Azione con musica in tre giornate, su testo di Patrizia Cavalli; regia di Mario Martone, con Alba Rohrwacher. Prima rappresentazione: Spoleto, Teatro Caio Melisso, 25 giugno 2016.

Altre fonti

Chiavegato, Elena, 2025, Intervista a Silvia Colasanti, *OperaClick*, <https://www.operaclick.com/interviste/2025/10/02/intervista-a-silvia-colasanti> (consultato 10.03.2026).

Dolfini, Pierachille, 2025, Silvia Colasanti, la prima di una compositrice alla Scala: vi racconto Anna A., *Avvenire*, <https://www.avvenire.it/cultura/pagine/silvia-colasanti-scala> (consultato 10.03.2026).

Estero, Andrea, n.d., Poesia contro il potere, *Teatro alla Scala*, <https://www.teatroallascala.org/it/media/la-scala-rivista-del-teatro/poesia-contro-il-potere-anna-a-intervista-silvia-colasanti.html> (consultato 10.03.2026).

Kristeva, Julia, 1983, *Stabat Mater*, in *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, pp. 225-247.

Della Libera, Luca, 2023, Interviste. Silvia Colasanti. Comporre è la mia voce (e la mia pari opportunità), *MusicPaper*, <https://www.musicpaper.it/silvia-colasanti-comporre-la-mia-voce-e-la-mia-pari-opportunita/> (consultato 10.03.2026).

McClary, Susan, 1991, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Sclocchis, Luisa, 2019, Spoleto: intervista a Silvia Colasanti sulla sua “Proserpine”, *Amadeus*, <https://amadeusmagazine.it/rubrica-news/spoleto-intervista-a-silvia-colasanti-sulla-sua-proserpine/> (consultato 10.03.2026).

Citation:

Bombara, Daniela, 2026, Intervista con Silvia Colasanti, trans. E. Patat, Interview with Silvia Colasanti, *Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies*, Vol.1, n.1, pp. 114-124

