

BIBLID: 0015-1807, 51 (2024), 1 (pp. 87-101)

UDC 821.131.1Verga-32.09::534.7

821.131.1Verga-32.09::7.049.1

<https://doi.org/10.18485/fpregled.2024.51.1.6>

Ellen Patat

Università di Istanbul

ellen.patat@istanbul.edu.tr

PAESAGGI SONORI NELLE NOVELLE VERGHIANE

Riassunto: *Per esaminare l'impasto sonoro verghiano si ritiene necessario svincolarsi dalla 'voce' dei personaggi e dall'analisi prettamente linguistico-fonologica, abbracciando un'altra area di ricerca, ovvero i Soundscapes studies. L'analisi del paesaggio sonoro, nei suoi elementi fondanti, così come pensati da Schafer – toniche, segnali e impronte sonore – identifica delle categorie tramite cui studiare le novelle di Verga, in particolare 'Jeli il pastore', seguendo un approccio inconsueto nel campo degli studi verghiani.*

Parole chiave: *Giovanni Verga, paesaggi sonori, novelle, suoni, rumori.*

Abstract: *In order to examine the sounds in Verga's works, it is deemed necessary to overlook the 'voice' of the characters and the purely linguistic-phonological analysis, deviating into another research area, namely Soundscapes studies. The analysis of the soundscape, in its founding elements, as conceived by Schafer – tonics, signals and sound marks – identifies categories used to study Verga's novels, in particular 'Jeli il pastore', following an unusual approach in the field of Verga's studies.*

Keywords: *Giovanni Verga, soundscapes, novelle, sounds, noise.*

Introduzione

Sebbene la critica si sia già occupata del paesaggio verghiano, ne ha indagato soprattutto gli aspetti visivi,¹ mentre il rapporto tra il padre del Verismo e il suono sembra un campo ancora da saggiare. La voce del narratore e le 'voci' dei personaggi verghiani, il cui modo di parlare è frutto di un complesso processo di manipolazione del linguaggio,² hanno definito a lungo il rapporto tra Verga e

¹ Si consideri, a titolo esemplificativo, Giovanni Sinicropi, "La Natura nelle Opere di Giovanni Verga", *Italica*, 37, 2, (1960), pp. 89-108; Roberto Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975; Gaetano Ragonese, "Paesaggio verghiano", in Id., *Interpretazione del Verga. Saggi e ricerche*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 199-206; Sergio Romagnoli, "Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda. Rêveries e realtà", in *Storia d'Italia. Il paesaggio*, a cura di Cesare De Seta, Torino, Einaudi, 1985 pp. 429-559; tra i vari lavori sull'argomento di Dora Maria Serena Marchese, si cita *La poetica del paesaggio nelle novelle rusticane di Giovanni Verga*, Leonforte (En), Euno Edizioni, 2017.

² Dall'imprevedibile prima riflessione organica sull'uso della lingua e sulla dialettalità nelle opere verghiane di Luigi Russo ("La lingua del Verga", in *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1966 [1941],

la dimensione acustico-sonora. Ne *I Malavoglia* è il ‘coro’ dei parlanti popolari, rappresentanti di una visione del mondo e di una specifica cultura,³ a dare voce a una narrazione in cui l’autore “si abbassa [...] all’altezza del mondo che narra, imitandone il linguaggio e il pensiero, fingendo che sia esso stesso a rappresentarsi”;⁴ in fin dei conti, “la prosa del Verga è in fondo dialettale e non certo un saggio di bello scrivere”.⁵

Tuttavia, per indagare uno spettro sonoro più vasto nell’opera verghiana, non più limitato né ai personaggi né ai consueti aspetti fonologici, occorre passare dalla voce al suono. Da “[l]e ‘parole’ degli umili siciliani, ‘tradotte’ e ‘interpretate’ nei *Malavoglia*, [che] diventano ‘cose’”,⁶ si vuole fare un ulteriore passo interpretativo, svincolandosi dall’oggetto visibile per concentrarsi sui fenomeni uditivi che animano gli ambienti in cui queste ‘cose’ esistono; il paesaggio fisico, concreto, si arricchisce, infatti, di un’ulteriore dimensione sonora strettamente connessa alla memoria e al ricordo. L’analisi dei suoni nella narrazione permette quindi sia di potenziare la ricezione di una storia sia di conferire un valore aggiunto alla sfera paesaggistica in cui i suoni si annidano, articolano e sviluppano; era idea dello stesso Verga che il lettore dovesse vedere il personaggio, “qual è, dove è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso”.⁷ Si può, dunque, affermare che la disamina degli assetti sonoro e rumoristico diventi funzionale nel rimarcare l’aderenza all’autenticità e fedeltà alla realtà tipiche della poetica verista.

pp. 280–358), le trasposizioni linguistiche dal dialetto alla lingua italiana, come anche le considerazioni sulla particolare ‘lingua’ verghiana sono state analizzate da eminenti studiosi verghiani (per una panoramica sull’ampia bibliografia a riguardo, si veda, a titolo esemplificativo, Corrada Biazzo Curry, “Illusione del dialetto e ambivalenza semantica nei *Malavoglia*”, *Quaderni d’Italianistica*, XIII, 1 (1992), pp. 27–42). Sull’assetto fonico, invece, si vedano alcuni lavori di Maria Gabriella Riccobono: *Dai suoni al simbolo. Memoria poetica, relazioni analogiche, fonosimbolismo in Giovanni Verga, dalle opere ultra-romantiche a quelle veriste*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002; “Aspetti eidetico-visuali delle novelle Rosso Malpelo e Jeli il pastore”, *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, XXXVIII, 2, Pisa, Fabrizio Serra, 2009, pp. 1–13; “Il verismo dei significati: note sull’assetto fonico dei *Malavoglia*”, *Studi sul Settecento e l’Ottocento: rivista internazionale di italianistica*, XVII, Pisa, Fabrizio Serra, 2022, pp. 11–15.

³ Leo Spitzer, “L’originalità della narrazione nei ‘*Malavoglia*’”, in Paolo Pullega, *Leggere Verga. Antologia della critica verghiana*, Bologna, Zanichelli, 1973, pp. 198–214; p. 207; Vitilio Masiello, “La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico”, in Id., *I Miti e la Storia. Saggi su Foscolo e Verga*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 83–99; pp. 90–91; Andrea Manganaro, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2011, p. 97.

⁴ Andrea Manganaro, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2011, p. 15.

⁵ Luigi Russo, *Giovanni Verga*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1920 [1919], p. 15.

⁶ Alcuni accenni al paesaggio sonoro si ritrovano all’interno di più ampie ricerche guidate da un approccio teorico o interpretativo diversi. Cfr. Dora Marchese, *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, Biblioteca della Fondazione Verga, Leonforte (En), Euno Edizioni, 2016, pp. 39–40; 145; 168; 218; 287.

⁷ Giovanni Verga, “Lettera a F. Camerani, Milano, 19 marzo 1881”, in Id., *Lettere Sparse*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 109.

Il focus di questo contributo non sono i fenomeni o gli aspetti prettamente pertinenti agli studi musico-letterari,⁸ quali, ad esempio, gli eventi musicali – ascolti o brani, si pensi alla presenza de *La Bella Elena*, opera buffa di Offenbach, in *Certi argomenti* – o i suoni di svariati strumenti – “un organino suonava in lontananza alla porta di un’osteria” (*Di là del mare*) o il piano di Lina ne *La coda del diavolo*⁹ – né la musicalità o sonorità del linguaggio, a cui si è accennato; si intende invece ritrovare nel corpus verghiano gli elementi fondanti – toniche, segnali e impronte sonore – del ‘paesaggio sonoro’, così come intesi da R. Murray Schafer (1933–2021), che con il *World Soundscapes Project* ha inaugurato l’ecologia acustica. L’analisi riguarderà le novelle delle raccolte *Primavera e altri racconti* (1877), *Vita dei campi* (1880), *Novelle rusticane* (1983), *Per le vie* (1883) e *Drammi Intimi* (1884); l’insieme viene indagato applicando il metodo del campionamento mirato nell’intento di evidenziare quei passi in cui i suoni svolgono una particolare funzione.¹⁰

1. Ascoltare il paesaggio

Alla doppia natura dell’udito – organo sensibile (δῶξα) e intellettuale-spirituale (ἐπιστήμη) – corrispondono l’atto dell’udire e dell’ascoltare, processo fisiologico il primo e psicologico il secondo.¹¹ La questione dell’ascolto è centrale nel presente discorso giacché il paesaggio sonoro, “rappresenta una categoria generale e include sia l’ambiente sonoro che circonda un soggetto sia le relazioni che un individuo costruisce con esso, in base alla propria sensibilità ed educazione”.¹²

L’insieme dei suoni percepiti come una ‘sinfonia della quotidianità’, ovvero i *soundscapes*, sono l’oggetto di studio dei cosiddetti *Sound studies* o *Soundscapes studies*, campi interdisciplinari che attingono da molteplici aree di ricerca – dalla musicologia all’acustica passando dall’antropologia, agli studi teatrali, all’urbanistica e all’architettura, alle tecnologie del suono. Il neologismo, ‘*soundscapes*’,

⁸ Cfr. Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Athens, University of Georgia Press, 1948; Steven Paul Scher, *Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, E. Schmidt, 1984; Werner Wolf, “Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”, in *World and Music Studies*, Vol. 4, 2002, pp. 13–34. In Italia, cfr. Roberto Favaro, *La musica nel romanzo italiano del Novecento*, Lucca, LIM, 2003; Roberto Favaro, *Suono e arte. La musica tra letteratura e arti visive*, Venezia, Marsilio, 2017; Roberto Russi, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005.

⁹ Il testo di riferimento è Giovanni Verga, *Le novelle*, a cura di Nicola Merola, Vol. I, Milano, Garzanti, 1983 [1980]. Le citazioni verranno eseguite citando il titolo del racconto, il titolo della raccolta e il numero di pagine. In questo caso, *Certi argomenti*, *Primavera e altri racconti*, p. 71; *Di là del mare*, *Novelle rusticane*, p. 371; *La coda del diavolo*, *Primavera e altri racconti*, p. 49.

¹⁰ Si ritiene che il corpus analizzato, nella brevità tipica del genere narrativo in esame che obbliga l’autore a determinate selezioni contenutistiche, consenta sia di esplorare meglio le scelte autoriali sia di ottenere una più ricca campionatura.

¹¹ Eugenia Laghezza, “Il paesaggio sonoro. Pensieri sul libero ascolto”, *Dada. Rivista di antropologia post-globale*, I (2013), pp. 71–98, p. 73.

¹² *Ivi*, p. 71.

coniato dal compositore e studioso canadese Schafer, racchiude una molteplicità di significati e prospettive,¹³ sfuggendo così a una facile definizione; esso, infatti, risultando alquanto vago, “giace come una coperta su un campo di significati in competizione”.¹⁴ È proprio tale nebulosità terminologica e concettuale a essere criticata ma al contempo sfruttata, in quanto consente di impiegare il termine nei più svariati contesti.¹⁵ Nel presente elaborato, per paesaggio sonoro è da intendersi tutto ciò che circonda l’individuo a livello acustico.¹⁶ Attraverso l’esperienza sonora, i materiali si trasformano attraverso i filtri della percezione; in questo contesto, il paesaggio sonoro, nella sua dinamicità, diventa mutevole, di fatto cambia in rapporto ai luoghi e alle culture¹⁷ nonché al passare del tempo e al sentire dei personaggi.¹⁸

¹³ John M. Picker, “Soundscape(s): The turning of the Word”, in *The Routledge Companion to Sound Studies*, a cura di Michael Bull, London-New York, Routledge, 2019, pp. 147–157.

¹⁴ Jonathan Sterne, “Soundscape, Landscape, Escape”, in *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, edited by Karin Bijsterveld, Bielefeld, transcript Verlag, 2013, pp. 181–194.

¹⁵ La fumosità della definizione, come si è accennato, permette un approccio alla disciplina da svariate prospettive. Dalla bibliografia sul paesaggio sonoro in Italia, si vedano, ad esempio, i lavori di Alessandra Calanchi, *Il suono percepito, il suono raccontato. Paesaggi sonori in prospettiva multidisciplinare*, Teramo, Galaad Edizioni, 2015; Alessandra Calanchi e Francesco Michi, *Soundscapes and Sound Identities*, Teramo, Galaad Edizioni, 2016; Alessandra Calanchi e Andrea Laquidara, *Prospettive Sonore. Percezione e Mediazione*, Teramo, Galaad Edizioni, 2016. Nel panorama italiano di critica letteraria, le ricerche sui paesaggi sonori sembrano, tuttavia, concentrarsi maggiormente sulla presenza della musica nel testo o sul rapporto musica/testo; si vedano, ad esempio, Gabriella Cinti, “Il paesaggio sonoro nella scena autobiografica leopardiana. Luci e suoni del sogno memoriale”, *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19–22 settembre 2012, a cura di Guido Baldassarri et al., Roma, Adi editore, 2014, pp. 1–13; Alessandro Cazzato, “I paesaggi sonori di Italo Calvino”, *Musica*, CCLXVI (maggio 2015), pp. 58–61; Alessandra Trevisan, “Elementi di paesaggio sonoro nel *Solus ad solam* di Gabriele D’Annunzio”, *Archivio d’Annunzio*, vol. 3. No. 0 (2016), pp. 1–14; Luigi Collarile, “Paesaggi sonori nei diari di viaggio in Italia di benedettini svizzeri del primo Settecento”, *Sicilorum Gymnasium*, LXX, 3 (2017), pp. 245–272; Maria Rosa De Luca, “Paesaggi sonori nel Bildungsroman di Goliarda Sapienza”, *Arabeschi*, 13 (gennaio-giugno 2019), pp. 231–239. A questi lavori vanno aggiunti alcuni studi musico-letterari: oltre ai già citati Favaro e Russi (cfr. nota 8), cfr. Sara Lorenzetti, “Variazioni musicali sulle note di Pirandello”, *Otto/Novecento*, XLI, 3 (2017), pp. 181–193 e “Pirandello ovvero la melodia dell’altrove”, *Journal of Faculty of Humanities and Social Sciences in Split*, 12 (2019), pp. 23–34; Daniela Bombara, “Frammenti musicali, dissonanze e fragori nei romanzi di Luigi Pirandello”, *Filosofski Pregled*, 2 (2016), pp. 73–89.

¹⁶ Cfr. R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont, Destiny Books, 1994.

¹⁷ “A soundscape, like a landscape, ultimately has more to do with civilization than with nature, and as such, it is constantly under construction and always undergoing change” (Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*, Cambridge, MIT Press, 2002, pp. 1–2). “In Schafer’s rendering, ‘soundscape’ comes to refer to ‘a total social concept to describe the field of sounds in a particular place, or an entire culture’” (*The Sound Studies Reader*, a cura di Jonathan Sterne New York, Routledge, 2012, p. 91).

¹⁸ Si registra in Sicilia la presenza del gruppo *Vacuamoenia*, che, tra le varie attività, si occupa di paesaggi sonori, organizzando *soundwalks*, ossia camminate che guidano alla percezione dei suoni del paesaggio. I due fondatori dell’associazione, Fabio Lattuca e Pietro Bonanno, parlano della loro

In generale, i paesaggi siciliani verghiani sono frutto della *rêverie*, “sono tutti suoi [di Verga], tutti recuperati nella memoria e ricontrollati, se mai con il sopralluogo, ma senza aiuto di patrimonio pittorico più o meno alla moda”.¹⁹ Perciò, si può supporre che anche tutto ciò che viene udito, percepito, colto acusticamente e carpito in relazioni e riferimenti cognitivi e culturali, ‘sentito’ poi nell’immaginazione, possa venire ri-sentito, ri-vissuto nella narrazione.

Si considerino per primi, mutuando da Schafer, i *keynote sounds*, o toniche, di un luogo, “importanti perché aiutano a delineare il carattere degli uomini che vi abitano”.²⁰ Questi sono i suoni della geografia e del clima (acqua, vento, animali, etc.) che abbondano nella produzione verghiana, considerate le tematiche, le ambientazioni e le scelte stilistiche trattate ed effettuate dell’autore: il vento “[...] *che urla come uno spirito maligno* nella gola del camino e scuote rabbiosamente le imposte tarlate” oppure che “*urlava di fuori come un lupo* che abbia fame e freddo”; o “il *mormorio del mare* e quel *sussurrio delle foglie*”; e ancora “Il mare era in tempesta, il tuono scuoteva il castello dalle fondamenta, la *grandine scrosciava impetuosamente* sui vetri e le *banderuole de torrioni gemevano* ad intervalli”.²¹ Come sottolinea Schafer, “Molti di questi suoni possono possedere un significato archetipico; cioè, potrebbero essersi impressi così profondamente nelle persone che li ascoltano che la vita senza di loro sarebbe percepita come un netto impoverimento”.²²

E se dai questi primi passi la natura sembra antagonista – temibile, aggressiva, ostile e rabbiosa²³ – Verga ne ristabilisce talvolta l’armonia con immagini più pacate, potenziali fonti di malinconico conforto: “E il tramonto in alto si spegne, tranquillo, in un *cinguettio confuso*, con *mille rumori indistinti* che dileguano insieme all’azzurro che svanisce lontano, lontano, verso il paese dei sogni e delle

esperienza ai microfoni di Fabio Bruno nel podcast “71. Il paesaggio sonoro: in Sicilia c’è chi lo studia e lo promuove”, *Radio Start Me Up*, <https://www.radiostartmeup.it/paesaggio-sonoro-sicilia-soundwalk-vacuamoenia/> [09.09.2022].

¹⁹ Sergio Romagnoli, “Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda. *Rêveries e realtà*”, in *Storia d’Italia. Il paesaggio*, a cura di Cesare De Seta, Torino, Einaudi, 1985, p. 503.

²⁰ “The keynote sounds of a given place are important because they help to outline the character of men living among them” (Schafer 1994, *op. cit.*, p. 9).

²¹ Verga, 1983, *op. cit.*, *Le Storie del Castello di Trezza, Primavera e altri racconti*, pp. 85, 88, 107; “Malaria”, *Novelle Rusticane*, p. 279. Corsivi aggiunti.

²² “Many of these sounds may possess archetypal significance; that is, they may have imprinted themselves so deeply on the people hearing them that life without them would be sensed as a distinct impoverishment” (Schafer 1994, *op. cit.*, p. 10).

²³ La stessa percezione si riscontra ne *I Malavoglia* in cui “*Il mare si udiva muggire* attorno ai fragilioni che pareva ci fossero riuniti i buoi della fiera di sant’Alfio, e il giorno era apparso nero peggio dell’anima di Giuda”; “Soltanto le onde, quando passavano vicino alla Provvidenza, luccicavano come avessero gli occhi e volessero mangiarsela; e nessuno osava dire più una parola, in mezzo *al mare che muggiva* fin dove c’era acqua” (Giovanni Verga, *I Malavoglia*, a cura di Salvatore Guglielmino, Milano, Principato, 1985, pp. 30; 141. Corsivi aggiunti).

memorie; e vi trasporta ai giorni in cui sentiste le prime mestizie della sera, e la prima canzone d'amore vi si gonfiò melodiosa nell'anima".²⁴

I segnali (*signals*), invece, suoni di primo piano ascoltati consapevolmente, hanno una funzione di avvertimento acustico all'interno di una comunità, come "la campana del desinare".²⁵ Nel seguente passo tratto da *Jeli il pastore*, che come si vedrà è una novella esemplificativa della relazione tra suono e protagonista, l'elemento sonoro umano lascia spazio a quello animale in una campagna che, come spesso accade nelle novelle, è ormai silente: "Mara se ne andò saltellando, e lui rimase lì fermo finché poté udire il *rumore della carretta* che rimbalzava sui sassi. [...] e per la campagna vasta, lontan lontano, non si udiva altro che il *campanaccio della bianca* nel silenzio che si allargava".²⁶

Terzo elemento del paesaggio sonoro schafferiano è l'impronta sonora, i *soundmark*, ossia un suono caratteristico di una data comunità, che nella sua unicità contribuisce all'identificazione, o meglio determinazione, dell'identità culturale. Ne è un esempio, il suono vivace della campana che indica le nozze e la festa: "La sera dell'arrivo degli sposi si fecero gran luminarie al castello, nel villaggio, e nei dintorni, *la campana della chiesuola suonò sino a creparne*, si ballò tutta la notte sulla spiaggia [...]".²⁷

Il paesaggio sonoro emergente, di tipo rusticale, in armonia con il tempo lento e imprevedibile della campagna – tanto che sovente la natura viene percepita come aspra e opprimente – cementa la relazione tra le dimensioni visiva e sonora; considerata l'ambientazione e i personaggi principali, le toniche di fatto prevalgono – in chiave schafferiana, i paesaggi si potrebbero definire "hi-fi", poiché "i suoni discreti possono essere uditi chiaramente a causa del basso livello di rumore ambientale".²⁸ Tuttavia, anche nelle novelle la cui ambientazione esula dalla mera campagna, sovente i suoni della natura sono leggibili in chiave antropologica, ovvero descrivono gli individui e il loro comportamenti; altresì, in novelle più tarde, naturale e umano possono entrare in simbiosi: "Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, *suonarono le campane a stormo*, e cominciarono a *gridare in piazza*: – Viva la libertà! – Come il *mare in tempesta*. *La folla spumeggiava e ondeggiava* davanti al casino dei *galantuomini*, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berrette bianche".²⁹ L'interrelazione tra le due entità, proprio tramite le notazioni sonore, sottolinea il tumulto e la violenza inarrestabile dell'elemento equoreo forte tanto quanto la congerie di persone in protesta.

²⁴ Verga, 1983, *op. cit.*, *Il Bastione di Monteforte, Per le Vie*, p. 378.

²⁵ *Ivi*, *Le storie del castello di Trezza, Primavera e altri racconti*, p. 86.

²⁶ *Ivi*, *Jeli il pastore, Vita nei campi*, p. 155. Corsivi aggiunti.

²⁷ *Ivi*, *Le Storie del Castello di Trezza, Primavera e altri racconti*, p. 115. Corsivi aggiunti.

²⁸ "The hi-fi sound-scape is one in which discrete sounds can be heard clearly because of the low ambient noise level" (Schafer, 1994, *op. cit.*, p. 43).

²⁹ Verga, 1983, *op. cit.*, *Libertà, Novelle rusticane*, p. 355. Corsivi aggiunti.

L'animalità intrinseca del mondo naturale si riverbera, attraverso i suoni, anche nella descrizione degli individui, o viceversa nel paragone degli animali agli uomini: "Parlava sorridente, giuliva, come un uccelletto innamorato canta su di un ramoscello".³⁰ In *Jeli il pastore*, l'empatia di Jeli, il modesto pastore, traduce il rapporto uomo-animale, sfumando quasi i contorni tra umano e naturale.

Lo *stellato* rimaneva immobile dove era caduto, colle zampe in aria, e mentre Jeli l'andava tastando per ogni dove, *piangendo e parlandogli quasi avesse potuto farsi intendere*, la povera bestia rizzava il collo penosamente e voltava la testa verso di lui, che si udiva *l'anelito rotto dallo spasimo* [...] Lo *stellato* infatti ad ogni movimento, e ad ogni sforzo che gli facevano fare, metteva *un rantolo che pareva un cristiano*.³¹

2. Musica, suoni e rumori in *Jeli il pastore*

Dal punto di vista dell'ordito sonoro, merita di essere indagata con maggiore attenzione la novella *Jeli il pastore (Vita dei Campi)* a cui si è accennato in precedenza. Il protagonista 'interpreta' con il suo zufolo i ricchi suoni della natura facendo vibrare le corde del ricordo, in linea con la tendenza in *Vita dei Campi* "a un'adesione emotiva verso la materia rappresentata":³²

[...] e quelle due note dello zufolo di Jeli, sempre le stesse – iuh iuh *che facevano pensare alle cose lontane* [...] Intentissimo a suonare iuh iuh [...]

Ei non ci pativa, perché era avvezzo a stare coi cavalli che gli camminavano dinanzi, passo passo, brucando il trifoglio, e cogli uccelli che girovagavano a stormi

Così, verso il tramonto quando il pastore si metteva a suonare collo zufolo di sambuco, *la cavalla mora si accostava masticando il trifoglio svogliatamente, e stava anch'essa a guardarlo, con i suoi grandi occhi penserosi*.³³

La melodia dello strumento diventa così il filamento vitale nella comunanza tra uomo e animale facendo 'percepire' a entrambi la realtà che li circonda, sfociando inoltre in una somiglianza fisica.

Jeli allora *sgranava gli occhi, e stava tutto orecchi* se il signorino si metteva a leggere, e guardava il libro e lui in aria sospettosa, stando ad ascoltare, con quel lieve *ammiccar di palpebre che indica l'intensità dell'attenzione nelle bestie* che più si accostano all'uomo. *Gli piacevano i versi che gli accarezzavano l'udito con l'armonia di una canzone incomprensibile*, e alle volte aggrottava le ciglia, appuntava il mento, e sembrava che un gran lavoro si stesse facendo nel suo interno.³⁴

³⁰ Ivi, *X, Primavera e altri racconti*, p. 67. Corsivi aggiunti.

³¹ Ivi, *Jeli il pastore, Vita dei campi*, pp. 160–161. Corsivi aggiunti.

³² Manganaro, 2011, *op. cit.*, p. 70.

³³ Verga, 1983, *op. cit.*, *Jeli il pastore, Vita dei campi*, p. 143. Corsivi aggiunti.

³⁴ Ivi, *Jeli il pastore, Vita dei campi*, pp. 147–148. Corsivi aggiunti.

Lo scrutinio meditabondo della cavalla per la musica rispecchia, visivamente, la fascinazione assorta di Jeli per la cultura; il pastore vi si avvicina seppur con diffidenza e senza capacità di esplicitare in pensieri razionali l'attrazione per il mondano, per ciò che esula dal mondo naturale, qui rappresentato dall'istruzione, in particolare dalla lettura. Jeli, descritto con le tipiche caratteristiche dell'animale spaventato, è in simbiosi con la fauna che lo circonda e di cui si occupa, comprendendone in profondità il dolore.³⁵ Non sorprende, dunque, che i rumori artificiali della fiera – ovvero la musica o i suoni festaioli – in distonia con la voce della natura interrelata al protagonista, acquisiscano connotazioni negative, a tratti spaventose;³⁶ i rumori – non più solo musica o suoni – sovrastano la musica, impregnano e aggravano lo spazio, e inoltre accrescono la solitudine di Jeli, diventano simbolo uditivo dell'indifferenza degli uomini verso l'emarginato. Tale aspetto sembra tipico della narrativa verghiana: la musica si fa simbolo del mondo dei signori, che si possono dedicare al diletto, mentre i 'vinti' vengono schiacciati dalla quotidianità.³⁷ La melodia degli strumenti diventa 'altro', una sorta di crudele sbeffeggiamento alla semplice vita del contadino e alla sua miseria; alla stessa musica si contrappongono i lamenti degli animali, specchio della sofferenza del pastore, costretto a sopportare il tradimento di Mara con Don Alfonso.

Nella stanzaccia c'era un mondo di gente, che saltava e si divertiva, tutti rossi e scalmanati, e facevano un gran pestare di scarponi sull'ammattonato, che non si udiva nemmeno il ron ron del contrabasso, e appena finiva una suonata, che costava un grano, levavano il dito per far segno che ne volevano un'altra; e quello del contrabasso faceva una croce col carbone sulla parete, per fare il conto all'ultimo,

³⁵ Sulla simbiosi uomo-animale nell'opera verghiana, cfr. Francesco de Cristofaro, "Corporale di Gesualdo. Il bestiario selvaggio della malattia", *Modern Language Notes*, 113, 1 (1998), pp. 52–78.

³⁶ "Le pecore levavano il muso attonito, e si mettevano a belare tutte in una volta, e anche i buoi facevano qualche passo lentamente, guardando in giro, con grandi occhi intenti. [...] ma Jeli che si sentiva rimescolare tutto il sangue da quella campana, non poteva star zitto, come se ognuno di quei razzi che strisciavano sul bujo taciti e lucenti dietro il monte gli sbocciassero dall'anima" (Verga, 1983, *op. cit.*, *Jeli il pastore, Vita dei campi*, pp. 157–158. Corsivi aggiunti).

³⁷ La contrapposizione musica dei signori-sofferenza del protagonista, ovvero la dualità diletto-dolore, si riscontra, ad esempio, anche nella novella *Rosso Malpelo*, in una delle scene cardine, quando il padre di Rosso Malpelo rimane seppellito nella cava: "Quella sera in cui vennero a cercare in tutta fretta l'ingegnere che dirigeva i lavori alla cava ei si trovava a teatro, e non avrebbe cambiato la sua poltrona con un trono, perch'era gran dilettante" (Verga 1983, *op. cit.*, *Rosso Malpelo*, p. 182). Come è stato notato, "Jeli e Rosso occupano in tal senso due posizioni opposte e però complementari. Jeli è al di qua non solo della modernità, ma di ogni sapere 'sociale', al di qua perfino della società contadina; è il 'primo uomo del mondo'. Rosso si trova invece al gradino più basso della scala sociale, ma è anche 'il più saggio degli uomini', avendo assimilato tutte le dolorose leggi che regolano l'esistenza umana; è 'l'ultimo uomo del mondo'. E però questa loro singolarità non esclude, anzi accentua la loro simbolicità, la loro possibilità di esprimere significati che vanno ben oltre la loro condizione sociale e la loro specificità storica" (Manganaro, 2011, p. 74; nota 42: Cfr. Alberto Asor Rosa, "Il primo e l'ultimo uomo del mondo. Indagine sulle strutture narrative e sociologiche in 'Vita dei campi'", *Problemi*, n. 7–8, 1968, poi in *Il caso Verga*, a cura di Alberto Asor Rosa, Palermo, Palumbo, 1973, pp. 11–85).

e ricominciava da capo. — Costoro li spendono senza pensarci, s'andava dicendo Jeli, e vuol dire che hanno la tasca piena, e non sono in angustia come me, per difetto di un padrone, se sudano e s'affannano a saltare per loro piacere come se li pagassero a giornata! [...] Mara andava al braccio del figlio di massaro Neri come una signorina, e gli parlava nell'occhio, e rideva che pareva si divertisse assai. *Jeli non ne poteva più dalla stanchezza, e si mise a dormire seduto sul marciapiede, fin quando lo svegliarono i primi petardi del fuoco d'artificio.*³⁸

La complessa tessitura sonora della novella marca quindi la diversità di Jeli, la sua naturalità e purezza, in contrapposizione agli atteggiamenti degli altri personaggi, ossessionati dalla 'roba', dall'arricchimento, dalla difesa dei propri interessi. La musica di Jeli è quella stessa della natura, sia nelle sue connotazioni gioiose sia dolorose, mentre quella dei signori è la musica degli strumenti, del divertimento, che esprime il loro egocentrismo; la seconda si trasforma di frequente in vero e proprio rumore, e compare anche in altri racconti (a teatro, davanti alle osterie, alle feste) quale indicatore di una folla estranea e straniante.

3. I rumori della modernità

Il paesaggio sonoro moderno è in continua e veloce trasformazione: nell'intensità sonora della modernizzazione i suoni si moltiplicano, vengono amplificati, fino a diventare talvolta sgradevoli e molesti. Verga "riteneva inevitabile il 'progresso', e non nutriva alcuna illusione di poterne arrestare il corso".³⁹ La modernità, nelle sue svariate declinazioni, s'intromette discreta nella descrizione del paesaggio sonoro verghiano, proprio come "il legno, ovvero la carrozza, che va adagio, dondolando come una culla".⁴⁰ Umano, tecnologico e naturale si alternano e amalgamano: la macchina tende a mescolarsi al naturale, mentre l'umano viene percepito come un suono distante.

Le stelle scintillavano sul loro capo, e attorno a loro non si udiva altro che il *sordo* rumore della macchina, e il *muggito delle onde* che si perdevano verso orizzonti sconfinati. A poppa, dietro le loro spalle, una voce che sembrava lontana, *canticchiava sommessamente una canzone popolare, accompagnandosi coll'organetto.*⁴¹

I mezzi di trasporto, emblema concreto di un progresso dilagante, compaiono con rumori percepiti per lo più in lontananza o in dimensioni 'altre' rispetto a quella terrena; lo sbuffare del treno svolge proprio la funzione di cui si parlava all'inizio, ovvero affida ai suoni il collegamento con il ricordo per rievocare un evento, un'atmosfera, in generale un aspetto del passato, del già vissuto. Si legga ancora:

³⁸ Verga, 1983, *op. cit.*, *Jeli il pastore, Vita dei campi*, pp. 164–166. Corsivi aggiunti.

³⁹ Manganaro, 2011, *op. cit.*, 90.

⁴⁰ Verga, 1983, *op. cit.*, *Il bastione di Monforte, Per le vie*, p. 375.

⁴¹ *Ivi*, *Di là del mare, Novelle rusticane*, p. 363.

*Degli insetti ronnavano sul ciglione del sentiero. Dalla terra screpolata si levava una nebbia grave e mesta. Non una voce umana, non un abbaiare di cani. Lontano ammiccava nelle tenebre un lume solitario. Finalmente arrivò il treno sbuffante e impennacchiato. [...] Di tratto in tratto si udiva il sibilo di un treno che passava sotterra o per aria, e si perdeva in lontananza, verso gli orizzonti pallidi, quasi con un desiderio dei paesi del sole. Allora gli tornava in mente il nome di quei due sconosciuti che avevano scritto la storia delle loro umili gioie sul muro di una casa davanti alla quale tanta gente passava.*⁴²

In *Malaria (Novelle rusticane)* ricompare il treno che “passava da lontano fischiando”.⁴³ Nel silenzio del paese flagellato dalla malattia, in cui la ferrovia “[t]aglia in due la pianura come un colpo d’ accetta, dove vola la macchina fischiando pari di un vento d’autunno, e la notte corruscano scintille infuocate”,⁴⁴ la dimensione sonora acquisisce un’ulteriore complessità, poiché al treno, simbolo di una modernità irraggiungibile che sembra quasi deridere la precaria situazione dei paesani afflitti dal morbo, si contrappongono l’immobilità di compare Mommu, la follia di Cirino, e la desolazione dell’oste. Al fischio del treno in lontananza, il primo “[s]tava accanto al suo casotto colla bandieruola in mano”; il secondo e il terzo, invece, “dopo che il treno era svanito nella tenebre, si udiva [Cirino] lo scimunito che gli correva dietro urlando, uuh...E ‘Ammazzamogli’ sulla porta dell’osteria buia e deserta pensava che per quelli lì la malaria non ci era”.⁴⁵ Nel silenzio desolato, al fischio del treno risponde solo lo “scimunito”, la cui mente e il cui fisico erano stati divorati dalla malaria. Il grido umano e i fischi della macchina, impronta di una modernità impudente e sfacciata, si mescolano mentre “la lunga fila dei carrozzoni stipati di gente”⁴⁶ passava. Inoltre, il silenzio ha un deciso valore sonoro; diventa qui diapositiva di un tempo immobile, statico, ciclico. L’urlo di Cirino, lo scimunito, ‘contro’ il fischio del treno, potrebbe venir interpretato come una protesta o una rincorsa vana al progresso, piuttosto futile, in sostanza, per la povera gente. Tuttavia, qualunque azione sembra irrilevante poiché è messa ‘in bocca’ al ‘matto del villaggio’, ovvero a colui che non solo è menomato dalla malattia ma, più in generale, devia dalla norma, dalla razionalità.

Anche in *I drammi ignoti*, si ritrova una prevalente assenza di suono, giacché i personaggi sono “assorti nel silenzio”, impegnati a versare “lagrime silenziose”,⁴⁷ nondimeno:

Ad un tratto i campanelli elettrici squillarono nella lunga infilata di sale sfavillanti e deserte. I servitori silenziosi si affrettavano senza far rumore dinanzi al

⁴² *Ivi*, pp. 367; 371–372. Corsivi aggiunti.

⁴³ *Ivi*, p. 282.

⁴⁴ *Ivi*, p. 276. Corsivi aggiunti.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 282–283.

⁴⁶ *Ivi*, p. 283.

⁴⁷ *Ivi*, *I drammi ignoti, Drammi Intimi*, p. 483.

dottore [...]. Nelle sale accanto *si succedevano i colpi di campanello discreti*, e la cameriera entrava in punta di piedi per *sussurrare all'orecchio della signora* il nome degli intimi che venivano a chiedere notizie dell'inferma.⁴⁸

L'ambiente in cui si dipana la storia con la malattia della contessina Bice, così come il rapporto tra la madre Anna e il marchese Danei, di cui Bice si dice innamorata, non è disturbata dalla componente umana, che è silente, bensì dalla tecnologia; tuttavia il suono dei campanelli viene emesso a “colpi”, ovvero un suono intermittente e sordo.

Riflessioni conclusive

Nel presente elaborato si è voluto sganciare la dimensione sonora nella disamina delle opere di Giovanni Verga dalla sua mera associazione con la ‘voce’ dei protagonisti verghiani per un approfondimento sul paesaggio sonoro emergente dalle novelle, nella convinzione che la dimensione uditiva contribuisca ad avvicinare il testo alla percezione del lettore; la sinergia tra elementi visivi e sonori arricchisce di fatto l'esperienza della lettura e approfondisce la narrazione.

Dall'analisi a campione svolta, è possibile individuare diverse ‘categorie’ di suono che animano le novelle; *in primis*, si nota la preponderanza delle toniche, dei suoni caratteristici dell'ambiente naturale, non-umano, a cui seguono i suoni e i rumori risultanti dalle azioni umane, ma scevri della ‘voce’ degli individui; elemento quest'ultimo di un terzo gruppo legato appunto alla presenza umana nelle trame dei racconti, in cui i suoni sono caratterizzati da breve durata e debole intensità.⁴⁹

Queste categorie uditive contribuiscono alla creazione di precise atmosfere, portatrici di significato – si veda il rumore del mare o i suoni delle tempeste, indici dell'oppressione dell'elemento naturale, così come la confusione delle feste, segno di una civiltà molesta e denigratoria nei confronti dei poveri – o servono anche alla caratterizzazione dei personaggi (quali Jeli e il suo zufolo, ad esempio) o al miglioramento dell'esperienza sensoriale, che affina a sua volta il potere d'immedesimazione del lettore nella storia.

L'impasto sonoro, in cui sovente i segnali diventano vere e proprie impronte sonore, sembra acuire “l'amaro sapore delle ‘lacrime’ delle ‘cose stesse’”.⁵⁰ Infine, si vuole aggiungere una quarta categoria, che è quella del silenzio: spesso, la campagna diventa silente – l'azione non è accompagnata da suoni, musica o rumori ma si lascia spazio al solo sguardo scrutatore – oppure ogni elemento viene richiamato al silenzio, “[e] i giorni che scorrono silenziosi e deserti sul

⁴⁸ *Ivi*, p. 480seg.

⁴⁹ Oltre agli esempi delle note 44 e 47, si aggiunga: “Solo il bisbiglio di due voci sommesse che si nascondono nell'ombra canta la primavera innamorata e pudibonda” (*Il bastione di Manforte, Per le vie*, p. 379).

⁵⁰ Manganaro, 2011, *op. cit.*, p. 71.

viale bianco di neve! Ora di tanto in tanto passa il carro funebre senza far rumore [...].⁵¹

Talvolta le sonorità aspre della natura sono funzionali al potenziamento del senso di difficoltà in cui versano, fisicamente e psicologicamente, i vinti. In altri casi, i suoni diventano indice di una naturalità contrapposta all'artificio della civiltà, della cultura; solo astraendosi dal consesso umano si può tentare di raggiungere un'armonia con il mondo naturale.

Mutuando da Schafer, dunque, i paesaggi sonori verghiani tendono a essere ad alta fedeltà, ovvero i suoni non si sovrappongono e tendono all'alternanza, evitando di sommarsi e confondersi. Il paesaggio sonoro, per quanto connotativo, resta in secondo piano rispetto alla tradizionale descrizione paesaggistica e anche la modernità, con la sua tecnologia, è intrusiva, seppur discreta, presentandosi con sonorità e rumori quasi sempre disturbanti o lesivi.

In conclusione, in linea con la poetica del Verismo, l'impasto sonoro fornisce una rappresentazione che coinvolge tutti i sensi. La compagine sonora delle novelle avvalorava l'istanza verista che vede il paesaggio come sincrasi della bellezza naturale e della componente storico-culturale, riflesso delle caratterizzazioni e contraddizioni della quotidianità dei suoi abitanti.

BIBLIOGRAFIA

Asor Rosa, Alberto, "Il primo e l'ultimo uomo del mondo. Indagine sulle strutture narrative e sociologiche in 'Vita dei campi'", *Problemi*, n. 7–8, 1968, poi in *Il caso Verga*, a cura di Alberto Asor Rosa, Palermo, Palumbo, 1973, pp. 11–85.

Biazzo Curry, Corrada, "Illusione del dialetto e ambivalenza semantica nei Malavoglia", *Quaderni d'Italianistica*, XIII, 1 (1992), pp. 27–42.

Bigazzi, Roberto, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975.

Bombara, Daniela, "Frammenti musicali, dissonanze e fragori nei romanzi di Luigi Pirandello", *Filoloski Pregled*, II (2016), pp. 73–89.

Brown, Calvin S., *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Athens, University of Georgia Press, 1948.

Bruno, Fabio, "71. Il paesaggio sonoro: in Sicilia c'è chi lo studia e lo promuove", *Radio Start Me Up*, <https://www.radiostartmeup.it/paesaggio-sonoro-sicilia-soundwalk-vacuamoenia/> [09.09.2022].

Calanchi, Alessandra, *Il suono percepito, il suono raccontato. Paesaggi sonori in prospettiva multidisciplinare*, Teramo, Galaad Edizioni, 2015.

Calanchi, Alessandra e Michi, Francesco, *Soundscape and Sound Identities*, Teramo, Galaad Edizioni, 2016.

Calanchi, Alessandra e Laquidara, Andrea, *Prospettive Sonore. Percezione e Mediazione*, Teramo, Galaad Edizioni, 2016.

⁵¹ Verga, 1983, *op. cit.*, *Il bastione di Manforte, Per le vie*, pp. 379–380.

Cazzato, Alessandro, “I paesaggi sonori di Italo Calvino”, *Musica*, CCLXVI (maggio 2015), pp. 58–61.

Cinti, Gabriella, “Il paesaggio sonoro nella scena autobiografica leopardiana. Luci e suoni del sogno memoriale”, *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19–22 settembre 2012, a cura di Guido Baldassarri et al., Roma, Adi editore, 2014, pp. 1–13.

Collarile, Luigi, “Paesaggi sonori nei diari di viaggio in Italia di benedettini svizzeri del primo Settecento”, *Siculorum Gymnasium*, LXX, 3 (2017), pp. 245–272.

De Cristofaro, Francesco, “Corporale di Gesualdo. Il bestiario selvaggio della malattia”, *Modern Language Notes*, CXIII, 1 (1998), pp. 52–78.

De Luca, Maria Rosa, “Paesaggi sonori nel Bildungsroman di Goliarda Sapienza”, *Arabeschi*, XIII (gennaio-giugno 2019), pp. 231–239.

Favaro, Roberto, *La musica nel romanzo del '900*, Milano, Casa Ricordi, 2003.

Favaro, Roberto, *Suono e arte. La musica tra letteratura e arti visive*, Venezia, Marsilio, 2017.

Laghezza, Eugenia, “Il paesaggio sonoro. Pensieri sul libero ascolto”, *Dada. Rivista di antropologia post-globale*, I (2013), pp. 71–98.

Lorenzetti, Sara, “Pirandello ovvero la melodia dell'altrove”, *Journal of Faculty of Humanities and Social Sciences in Split*, XII (2019), pp. 23–34.

Lorenzetti, Sara, “Variazioni musicali sulle note di Pirandello”, *Otto/Novecento*, XLI, 3 (2017), pp. 181–193.

Manganaro, Andrea, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2011.

Marchese, Dora, *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, Biblioteca della Fondazione Verga, Leonforte (En), Euno Edizioni, 2016.

Masiello, Vilitio, “La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico”, in Id., *I Miti e la Storia. Saggi su Foscolo e Verga*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 83–99.

Picker, John M., “Soundscape(s): The turning of the Word”, in *The Routledge Companion to Sound Studies*, a cura di Michael Bull, London-New York, Routledge, 2019, pp. 147–157.

Ragonese, Gaetano, “Paesaggio verghiano”, in Id., *Interpretazione del Verga. Saggi e ricerche*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 199–206.

Riccobono, Maria Gabriella, *Dai suoni al simbolo. Memoria poetica, relazioni analogiche, fonosimbolismo in Giovanni Verga, dalle opere ultra-romantiche a quelle veriste*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002.

Riccobono, Maria Gabriella, “Aspetti icaditico-visuali delle novelle Rosso Malpelo e Jeli il pastore”, *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, XXXVIII, 2, Pisa, Fabrizio Serra, 2009, pp. 1–13.

Riccobono, Maria Gabriella, “Il verismo dei significati: note sull’assetto fonico dei Malavoglia”, *Studi sul Settecento e l’Ottocento: rivista internazionale di italianistica*, XVII, Pisa, Fabrizio Serra, 2022, pp. 11–15.

Romagnoli, Sergio, “Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda. Rêveries e realtà”, in *Storia d’Italia. Il paesaggio*, a cura di Cesare De Seta, Torino, Einaudi, 1982, pp. 429–559.

Russi, Roberto, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005.

Russo, Luigi, *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi 1920 [1919].

Russo, Luigi, “La lingua del Verga”, in Id., *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1966 [1941], 280–358.

Schafer, R. Murray, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Vermont, Destiny Books, 1994.

Scher, Steven Paul, *Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt, 1984.

Sinicropi, Giovanni, “La Natura nelle Opere di Giovanni Verga”, *Italica*, 37 (2), 1960, pp. 89–108.

Spitzer, Leo, “L’originalità della narrazione nei ‘Malavoglia’”, in Paolo Pullega, *Leggere Verga. Antologia della critica verghiana*, Bologna, Zanichelli, 1973, pp. 198–214.

Sterne, Jonathan (a cura di), *The Sound Studies Reader*, New York, Routledge, 2012.

Sterne, Jonathan, “Soundscape, Landscape, Escape”, in *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, edited by Karin Bijsterveld, Bielefeld, transcript Verlag, 2013, pp. 181–194.

Thompson, Emily, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*, Cambridge, MIT Press, 2002.

Trevisan, Alessandra, “Elementi di paesaggio sonoro nel *Solus ad solam* di Gabriele D’Annunzio”, *Archivio d’Annunzio*, vol. 3. No. 0 (2016), pp. 1–14.

Verga, Giovanni, “Lettera a F. Cameroni, Milano, 19 marzo 1881”, in Id. *Lettere Sparse*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 109.

Verga, Giovanni, *Le novelle*, a cura di Nicola Merola, Vol. I, Milano, Garzanti, 1983 [1980].

Verga, Giovanni, *I Malavoglia*, a cura di Salvatore Guglielmino, Milano, Principato, 1985.

Wolf, Werner, “Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”, in *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, a cura di Suzanne M. Lodato, Walter Bernhart, Suzanne Aspden, Amsterdam- New York, Rodopi, 2002, pp. 13–34.

Елен Патат

ЗВУЧНИ КРАЈОЛИЦИ У ВЕРГИНИМ НОВЕЛАМА
(Резиме)

Рад се бави смешом звука, шума и музике, истражујући такозване *soundscapes*, у уверењу да ова звуковна димензија сачињава вредност која доприноси наративи, као и да је кадра да појача и обогати читалачко искуство. Полазећи од Шаферових проучавања, долази се до четири категорије звука: први су својствени природном амбијенту, други су шумови и звуци повезани са људским деловањем, а ту су и „гласови” ликова, док, на крају, тишина такође представља снажно конотирану димензију непомичног времена. Звучни крајолик који произилази на основу ових анализа рефлектује спори ритам сеоског живота, где оштри звуци природе одражавају и појачавају патњу *Поражених*. Задржавајући се на новели *Јели настур* Патат издваја рађање заједништва човека и животиње, које открива дисонантност између природног амбијента главног лика и извештачености друштва опседнутог „робом”; музика госпоне и сајмова чита се као „изругивање” беди сељака. Не недостаје ни указивање на звучни интензитет модерности у разним видовима – од воза у *Маларији* до звонца у *Незнаним драмама*, а најчешће је непријатно наметљив.

Кључне речи: Ђовани Верга, звучни крајолици, новеле, звук, шум.

Примљено 28. марта 2023, прихваћено за објављивање 18. септембра 2023. године.