

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
--	-----



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 sommerso – “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 Felicita, 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 ammuchiavano 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 branci", "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 "turbidosa" 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.

