

Dall'inferno si leva un canto.  
Italo Calvino e  
«l'eco lontana del silenzio»

Andrea Cannas

«And the vision  
That was planted in my brain  
Still remains  
Within the sound of silence»  
Simon & Garfunkel, *The Sound of Silence*

Gli esordi e gli epiloghi sono le zone di confine strategicamente orientate che marcano il territorio della scrittura, spazio nel quale la fitta schiera dei caratteri fronteggia ma nel contempo si confronta con ciò che testo non è ancora o non è più. A partire da questa prima banale forma di interazione, che di volta in volta può assumere la concreta fisionomia della relazione fra testo e contesto o fra testo ed extratesto, si sviluppa tutta una serie di altre corrispondenze binarie che in verità sono perlopiù tanto suggestive quanto sostanzialmente impalpabili, vanno cioè contemplate nella loro feconda valenza metaforica: si parla non più semplicemente di scrittura e pagina bianca ma di rumore e silenzio, di senso e non-senso, di esistente e di nulla, fino alla specularità che, almeno negli esiti, è stata più prolifica dal punto di vista della cultura letteraria: quella che pone, l'una al cospetto dell'altra, vita e morte. Opere sulle quali poggiano le fondamenta di civiltà millenarie hanno reso narratologicamente funzionali tali formule antinomiche, fino a che il senso figurato non ha levitato verso i piani più alti della metafisica. Con il libro della *Genesi* il racconto biblico prende abbrivio dal dio che *dice* l'universo e crea nominando.



Se dalla testa ci volgessimo a considerare la coda, scopriremmo come tutta la vicenda dell'universo, insieme all'intera epopea dell'uomo, debba serbarsi conchiusa nella immutabile coerenza di un discorso perfettamente scandito, tant'è che l'autore dell'*Apocalisse* si prende la briga di maledire, secondo una formula rituale, chiunque abbia l'ardire di aggiungere o sottrarre anche una singola parola a quanto è già stato vergato.

Un altro caso emblematico è rappresentato dall'invenzione letteraria che, per antonomasia, i lettori occidentali tendono ad associare all'oriente esotico e meraviglioso. Ebbene, la cornice che introduce alle novelle de *Le mille e una notte* è, in primo luogo, una affermazione della vita sulla morte: Shahrazād è obbligata a inanellare racconti affinché la testa non le venga recisa dal boia, deve cioè attingere all'immaginazione (o a un patrimonio condiviso di storie) per intrattenere e irretire il suo letale interlocutore, e soprattutto è necessario che sappia gestire la narrazione in modo sistematico per 'ingannare' il tempo, fino al baluginare delle prime luci dell'alba. Piacevolmente immerso nell'ascolto di quelle storie, lo sposo Shāhriyār non percepisce il lento declinare della notte, fino a quando non si manifesta il chiarore del sole nascente, che per Shahrazād rappresenta un'opportunità di salvezza. Probabilmente Tahar Ben Jelloun aveva colto l'essenza della questione, quando definiva Sharazād figura dello scrittore, nella considerazione che ogni autore scrive per imporsi sul silenzio e sopravvivere alla morte<sup>1</sup>:

Restare in vita raccontando storie. Tutti gli scrittori potrebbero essere dei condannati a morte; per questo scrivono. Finché producono storie inventate si assicurano lo sopravvivenza, fisica e

---

<sup>1</sup> Come ha scritto Corrado Bologna, lo «sguardo dell'artista riflette sulla propria natura di creatore impotente, costretto, per poter "dare inizio" all'opera, a combattere il silenzio, il vuoto, il nulla che si stende dinanzi a lui, nella mente e nella realtà del foglio o della tela bianca, prima che la "creazione" abbia luogo. L'angoscia di fronte alla pagina o alla tela bianca, al cubo informe di marmo, all'infinita gamma delle possibilità di avvio della "prima parola", si collega direttamente con l'idea del dare inizio» (Bologna 2012: 20).

materiale, e più ambiziosamente si prefiggono di lasciare una traccia dopo la morte (Ben Jelloun 1997: XV-XVI).

Dall’universo della finzione al piano concreto della realtà, la triste sorte che minaccia la protagonista può anche essere riconsiderata quale espressione del fosco orizzonte che incombe su un intero corpo sociale: sterilità creativa e scarsa lungimiranza non consentono di escogitare soluzioni razionalmente praticabili per risolvere le proprie crisi di sistema. Da questa prospettiva la «letteratura è un baluardo contro la morte. Non solo la nostra, ma quella di tutta l’umanità. Una società senza letteratura sarebbe una società in cui non si manifestano problemi, quindi senza immaginazione» (*ibid.*), dunque una compagine votata all’estinzione. Eppure anche *Le mille e una notte*, il libro che sancisce il trionfo della vita sulla pena capitale, si conclude con lo stesso *leitmotiv* che suggella molte delle singole novelle: «sino al sopravvenire di Colei che ogni piacere distrugge e ogni compagnia separa», cioè, di nuovo, la morte e il silenzio<sup>2</sup> adombrati dallo spazio bianco dell’ultima pagina.

Se l’inventiva fuori dall’ordinario della bella Shahrazād sapeva giostrarsi fra espedienti ben confezionati e trabocchetti narrativi, allo scopo di concepire un vero e proprio congegno a orologeria, quasi a volerne celebrare le virtù Italo Calvino illustrava, nelle *Lezioni americane*, come il racconto per statuto scaturisca da «un’operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo»<sup>3</sup>. Il protagonista dell’ultima opera pubblicata in vita da Calvino, in un’impresa fatidica (*Come imparare a esser morto*), volendone sperimentare gli estremi recessi teorici, si

---

<sup>2</sup> D’altra parte gli autori arabi davano principio al testo con un’invocazione ad Allah, in maniera tutto sommato conforme ai poeti classici che, all’inizio della loro impresa, chiamavano in causa le Muse: ci si appella cioè a un’autorità che trascenda il tempo effimero della narrazione e quello fisico, ma altrettanto fugace, della vita terrena.

<sup>3</sup> *Rapidità* nelle *Lezioni americane*, libro pubblicato (postumo) nel 1988, ora in Barenghi 1995: 660.

barcamena senza successo fra il proliferare potenzialmente interminato della finzione e il limite incontrovertibile dell'esistenza dell'uomo:

“Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, – pensa Palomar, – e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine”. Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. In quel momento muore<sup>4</sup>.

Nella costante oscillazione che definisce ogni invenzione narrativa, sospesa tra il principio e la fine, Palomar ipostatizza mirabilmente come la conclusione di un'opera non faccia altro che «mimare, sul piano dell'attività umana [...] il movimento verso la fine che domina la vita naturale» (Ferroni 2010: 206).

A questo punto la tentazione di tradurre, trasfigurare o addirittura sublimare l'antinomia reale – che oppone l'esistente all'annichilimento di tutte le cose – in un codice binario, tutto letterario, fondato rispettivamente sulla parola/suono come moto generativo e sul silenzio come appendice del nulla, ha dispiegato tutto il suo bagaglio di suggestioni. Tuttavia, è proprio scandagliando l'opera di Italo Calvino che si rileva una discreta profusione di segnali, dislocati in luoghi strategici e non di rado in quella soglia decisiva che è l'epilogo, i quali potrebbero contraddire l'assunto generale.

Di certo, l'autore delle *Cosmicomiche* ha popolato di linguaggi codificati e voci eclatanti gli sterminati cieli eterei di un universo in continua espansione: eppure, sempre prendeva le mosse dal profluvio di suoni del mondo terreno<sup>5</sup> e, nello specifico, dal variopinto,

---

<sup>4</sup> *Palomar* è del 1983, ora in Barenghi, Falchetto 1994, II: 979. Così, per una «di quelle insondabili e micidiali configurazioni del caso, muore è stata [...] l'ultima parola dell'ultimo libro pubblicato in vita da Calvino» (Ferroni 2010: 208).

<sup>5</sup> Andrebbe opportunamente considerato, come Calvino ci inviterà a fare, l'ampio spettro acustico che separa in modo palpabile il canto armonico di una donna, di cui magari si è perduto innamorate una voce narrante disadattata, dal pandemonio che scuote una metropoli nell'ora delle più cruenti transazioni. Ma si veda, sempre di Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*: «Quello che mi interessa è il mosaico in cui l'uomo si trova incastrato, il gioco dei rapporti, la figura

eterogeneo fermento che qualifica gli umani consorzi. Non è improbabile che Calvino volga lo sguardo verso la megalopoli distopicamente evoluta che dall'intrico di strade scoperchia l'ultimo retaggio del fallimento babelico: allora l'explicit diventa lo spazio verso cui il rumore del mondo s'avanza a minacciare l'ordine della finzione – e, viceversa, il finale dell'opera può risultare l'ultimo bastione per mezzo del quale il senso, di cui la finzione è la più strenua attestazione, si sforza di resistere al non senso che proviene dal caos della storia. Qui si è scelto di selezionare tre casi emblematici in cui l'invenzione narrativa digrada verso la realtà marcando, su un piano finalmente sincronico, l'estrema frontiera da cui l'autore contempla la propria comunità d'appartenenza – ed eventualmente riflette sul potere, se non salvifico, per lo meno discriminante della parola scritta.

Il primo explicit è tratto da uno dei racconti delle *Cosmicomiche*, per la precisione da *Il cielo di pietra*. In questo libro, che altrove ho definito prettamente metamitologico<sup>6</sup>, è facile imbattersi nella manipolazione parodica di un mito lasciato in bella evidenza: nello specifico traluce dalla riscrittura calviniana la vicenda di Orfeo e Euridice. L'illustre cantore è una presenza mai trascurabile per il fatto stesso che ha quasi istituzionalmente rappresentato la voce per antonomasia, e il suono della lira che lo accompagna costituisce il potere della poesia di fingere e di persuadere, di smuovere e d'incantare fino al punto d'instillare nell'animo – sia esso ferino, umano o divino – sentimenti mai prima avvertiti: blasonato e indiscutibilmente talentuoso, Orfeo potrebbe qualunque cosa. È capace di impegnative catabasi e così pure di scellerate anabasi – secondo i

---

da scoprire tra gli arabeschi del tappeto. Tanto so già che dall'umano non scappo di sicuro» (Barenghi 1995: 234).

<sup>6</sup> Cfr. Cannas 2011. Nel caso de *Il cielo di pietra* (1968), si tratta in verità di una delle tre riscritture della vicenda di Orfeo ed Euridice comprese nell'insieme delle *Cosmicomiche*: vanno ancora considerate *Senza colori* (1964) e soprattutto *L'altra Euridice* (pubblicata prima in inglese, nel 1971, sulla “Iowa Review”, col titolo *The Other Eurydice*), la quale riprende (quasi) per filo e per segno *Il cielo di pietra* modificando tuttavia alcuni essenziali tasselli (per esempio il nome dei protagonisti diviene esplicito riferimento al mito). Rimando in proposito a Cannas 2004.

maligni, persino di condannare scientemente all'inferno l'amata e mai veramente rimpianta consorte, ingannando generazioni di lettori, ma questa è un'altra storia. Dal canto suo Euridice è il centro di gravità verso cui tende il farsi della poesia, la luce che Orfeo vorrebbe forse considerare e scrutare proprio a partire dal fondo della notte più oscura degli inferi<sup>7</sup>.

Coerentemente con lo standard della raccolta, anche *Il cielo di pietra* ha tuttavia per protagonista l'impronunciabile Qfwfq, io narrante dalla voce inconfondibile e trasmutante per vocazione. Frequentatore d'infiniti cronotopi, stavolta vive immerso negli strati più profondi della Terra, dove persegue l'obiettivo di vivificare il nucleo del pianeta; insieme a lui la compagna di una vita, il cui nome (Rdix) già annuncia l'epifania di Euridice. Avrà decisivi risvolti narratologici la propensione dell'autore per la commistione di matrici mitiche eterogenee, poiché, con tutta evidenza, il polimorfico e instabile signor Qfwfq è sostanzialmente anche Plutone<sup>8</sup> e quanto accade a Rdix ha di conseguenza qualcosa a che spartire con il rapimento di Proserpina.

Come accennato, il protagonista è proteso alla conquista del cuore della Terra e, da una tale prospettiva introflessa, ostenta disprezzo per gli abitanti della periferia battuta dai venti e dal sole: poco propensi a considerare il vero spessore delle cose, risultiamo essere creature superficiali – per esempio conduciamo un'esistenza in cui tendiamo a separare il lavoro dal godimento<sup>9</sup>. Nel mondo di sopra anche il suono viene drammaticamente scomposto, a sancire l'antitesi di rumore e

---

<sup>7</sup> Oppure, per dirla con le parole di Roland Barthes (1972: 89), si potrebbe sostenere che «la letteratura è Orfeo reduce dagli inferi; finché va avanti da sé, sapendo però di guidare qualcuno, il reale che le è dietro e ch'essa estrae a poco a poco dall'innominato, respira, cammina, vive, si dirige verso la chiarezza di un senso; ma non appena essa si volta su ciò che ama, nelle sue mani non resta che un senso nominato, cioè un senso morto».

<sup>8</sup> E difatti nella successiva *L'altra Euridice* (vedi nota 6), che conserva sostanzialmente intatti fabula e intreccio de *Il cielo di pietra*, Qfwfq si tramuta esplicitamente in Plutone così come Rdix non allude più ma finalmente si dispiega in Euridice.

<sup>9</sup> Motivo sviluppato con particolare evidenza ne *L'altra Euridice*.

musica<sup>10</sup>, laddove negli abissi non è dato cogliere alcuna discontinuità: laggiù tutto è percepito come una serie costante di onde ovattate, ammorbidite dagli strati di minerali, rassicurante e familiare com'è per il feto lasciarsi cullare dal ritmo scandito dal cuore della madre<sup>11</sup>. La dimensione interiore è, a livello acustico, il «nero fondo di silenzio su cui l'eco dei terremoti passa soffice e si perde in lontananza» (Calvino 1997: 323). In verità Qfwfq (Plutone) odia gli *extraterrestri* della dimensione del *fuori* soprattutto per il fatto che un abitante della crosta esterna gli ha ghermito l'anima gemella Rdix. Affacciatosi da un camino vulcanico, un musico l'ha irretita con la profferta d'una melodia descritta come un insieme di vibrazioni discontinue, teoria di vuoti e pieni, acuti e gravi. È palese, a questo punto, il tradimento perpetrato nei confronti della vulgata del mito (dei miti): Qfwfq (Plutone) d'ora in avanti sarà impegnato a recuperare Rdix/Euridice (Proserpina), mentre Orfeo è colui che ha prima insidiato e poi sequestrato la donna d'altri. Il rovesciamento parodico si perfeziona nell'evidenza per cui il legittimo consorte (se diamo retta alla voce narrante) deve, dalle profondità infere, inoltrarsi fino alle lande desolate del *sopra* per riconquistare l'oggetto del suo desiderio. Per ritrovare Rdix insegue un canto di donna a sua volta intimamente allacciato all'arpeggio del misterioso rapitore<sup>12</sup>, fino a un “luogo” il quale «era chiuso e cavo, fatto apposta [...] perché la musica vi si raccogliesse, come in una conchiglia» (Calvino 1997: 326), una camera isolata acusticamente – dal rumore di fondo che avvolge il mondo del

---

<sup>10</sup> «Questo per dirvi com'è sbagliata la vostra via, la vostra vita, dove lavoro e godimento sono in contrasto, dove la musica e il rumore sono divisi» (Calvino 1997: 382).

<sup>11</sup> E difatti non sono mancate le letture psicoanalitiche delle due *cosmicomiche* gemelle, approcci critici che non si può escludere l'autore avesse già considerato nell'atto di elaborare e sviluppare la particolare architettura narrativa fondata sul mondo del *dentro* e mondo del *fuori*.

<sup>12</sup> È in verità Rdix a slanciarsi verso quelle note inaudite proposte dalla lira di Orfeo: da quel momento il grido di lei «si univa al suono di prima, in armonia con esso, in un unico canto che lei e lo sconosciuto cantore intonavano, scandito sulle corde d'uno strumento» (Calvino 1997: 324).

*fuori* – per mezzo di un pesante tendone, imbottito come una trapunta, quasi si trattasse di uno studio di registrazione discografico. Appena viene scovata dal vecchio partner, Rdx scosta il tendaggio, gesto che annichilisce la musica e ad un tempo dissolve il piano della finzione: fugge difatti verso un mondo che tanto il lettore avverte immediatamente come familiare quanto Qfwfq percepisce come caotico e frastornante; il resoconto conclusivo illustra il panorama sonoro che lo abbaglia e lo obbliga a ripiegare. Lo spazio e il tempo in superficie vengono rappresentati dall'autore attraverso una strategia descrittiva, l'elencazione, che riesce sia pervasiva sia persuasiva per quanto concerne la pessima qualità della vita sociale degli uomini: «supplizio delle onde sonore», «inferno di quell'aria vibrante», «continua percussione di corde tese nell'aria con cui il mondo del vuoto s'illude d'esistere», «corazza del rumore», «colla acustica senza la quale non sapete se siete vivi o morti», «fitta pasta di suoni che vi circonda» (*ivi*: 324-327). La dimensione del presente storico è governata da un impermeabile pandemonio che s'avanza incoercibile nella prima parte di un particolarmente facondo *explicit*:

La corazza del rumore s'estendeva di là in poi sulla superficie del globo: la fascia che delimita la vostra vita extraterrestre, con le antenne inalberate sui tetti a trasformare in suono le onde che percorrono invisibili e inudibili lo spazio, coi transistor appiccicati agli orecchi per riempirli in ogni istante della colla acustica senza la quale non sapete se siete vivi o morti, coi jukebox che immagazzinano e rovesciano suoni, e l'ininterrotta sirena dell'ambulanza che raccoglie ora per ora i feriti della vostra carneficina ininterrotta.

Tra le onde inudibili che attraversano lo spazio, strazianti una volta catturate dalle antenne radio-tv – e, almeno da un punto di vista poetico, associabili al rumore di fondo, residuo della catastrofe originale, che pervade l'intero universo<sup>13</sup> – si fa largo anche lo strillio di

---

<sup>13</sup> L'autore delle *Cosmicomiche* sa perfettamente che la cosiddetta radiazione residua è la traccia dell'esplosione da cui ogni cosa ha avuto inizio. Ha pure



una sirena d’autoambulanza, ironico distillato di un altro mito canoro del mondo antico, seppure ontologicamente ridotto. La voce delle Sirene, come le virtù di Orfeo, è mitologema intrinsecamente connesso al potere magico delle parole di ammaliare e persino di trascinare, quando vengano sapientemente modulate. E tuttavia, se l’Orfeo argonauta che sconfigge le Sirene rappresenta l’imposizione di un nuovo ordine e il trionfo – sempre precario, ché alla fine il musico verrà lacerato dalle Baccanti – di una melodia armonica sul canto primordiale, irrazionale e potenzialmente autodistruttivo<sup>14</sup>, Calvino ribalta il mito non tanto perché Euridice è perduta, e così le note di Orfeo, prigioniere in mezzo all’inferno auditivo che domina la vita di superficie<sup>15</sup>. Ma soprattutto per l’evidenza con la quale il nostro mondo superno, levandosi sulle macerie dell’Olimpo, ha dimostrato che «gli dei del fuori e dell’aria rarefatta» hanno dato «tutto quello che potevano dare, ed è chiaro che non basta»<sup>16</sup>. Nel frattempo, un ultimo anelito nostalgico del narratore, immerso di nuovo negli abissi del pianeta, confermava a quegli interlocutori capaci di discernere che nella voce di Euridice ancora risuona «l’eco lontana del silenzio»<sup>17</sup>.

---

elaborato un’esilarante versione del *Big Bang* (*Tutto in un punto*): se nella finzione narrativa tutto può essere concentrato in un solo costipatissimo condominio megagalattico – il circolo delle stagioni si è generato perché la signora Ph(i)Nko ha deciso di cucinare le tagliatelle – nel mondo reale l’antenna adatta, per così dire, potrebbe tradurre il ‘rumore’ di fondo in suono, il respiro dell’universo che permea ogni luogo dello Spazio sconfinato. Da questa prospettiva è possibile sostenere che l’universo è niente affatto silenzioso.

<sup>14</sup> Nella rivisitazione del mito delle Sirene è significativo come Calvino, rispetto all’angosciosa ipotesi kafkiana secondo la quale esse introdurrebbero al nulla, affidi il senso alla tessitura dell’opera poetica e all’invenzione del racconto: per Calvino in effetti le Sirene potrebbero aver cantato a Ulisse nient’altro che una delle infinite varianti dell’*Odissea* (cfr. *I livelli della realtà in letteratura* in *Una pietra sopra* e *Le Odissee nell’Odissea* in *Perché leggere i classici*, ora in Barenghi 1995).

<sup>15</sup> Definito come «il canto che la tiene prigioniera ed è a sua volta prigioniero del non-canto inglobante tutti i canti» (Calvino 1997: 327).

<sup>16</sup> Sono le parole che concludono *L’altra Euridice*.

<sup>17</sup> Nell’epilogo de *L’altra Euridice* leggermente modificata nella formula «l’eco lontana della musica silenziosa degli elementi».

*Un re in ascolto*<sup>18</sup> è invece la storia di un monarca ossessionato dall'urgenza di conservare il potere. Vive aggrappato ai propri simboli regali, autorecluso nella sala del trono<sup>19</sup>, e concepisce il palazzo come una sorta di spropositato padiglione auricolare<sup>20</sup> attraverso il quale filtra i suoni che provengono dal mondo circostante.

L'apprensione del Re si esercita difatti in una costante tensione volta a distinguere e classificare, ovvero isolare anche il minimo fruscio dal profluvio sonoro del mondo di fuori. D'altra parte ogni singolo rumore veicola un'informazione, lo scalpiccio del corpo di guardia, i tappeti battuti dalle domestiche, il cigolare di un qualche chiavistello e magari il complottare dei generali di corpo d'armata o il bisbigliare dei cortigiani – oppure, ancora, il rantolo sommesso di un prigioniero, che proviene dai sotterranei del palazzo (il vecchio sovrano depresso che medita la vendetta?) –, insomma ogni singolo tintinnio ha valore per il fatto che è garanzia del solito rassicurante andirivieni quotidiano, o viceversa può addirittura cupamente ventilare un colpo di stato. Tutto

---

<sup>18</sup> Sulla genesi di *Un re in ascolto*, dalla scrittura come librettista, che deriva dalla collaborazione con Luciano Berio per l'opera omonima, fino all'idea di concepire un libro dedicato ai cinque sensi – di cui restano tre racconti dedicati rispettivamente all'olfatto (*Il nome, il naso*), al gusto (*Sapore Sapere*) e, appunto, all'udito (*Un re in ascolto*) –, si vedano le *Note e notizie sui testi*, in Barengi, Falcetto 1994, III: 1214-1219. Va rilevato che proprio in una lettera indirizzata a Berio, concernente il progetto in questione e redatta in forma di dialogo immaginario, Calvino riprende a proposito l'immagine mitica delle Sirene di Ulisse: «quel personaggio che segue un canto che per lui è come il canto delle Sirene [...] Ulisse è un uomo d'oggi che cerca di ricordare il canto delle Sirene, ma è chiaro che non le ha mai sentite se non in sogno, non sono mai esistite quelle Sirene. Eppure è il canto delle Sirene che lo fa andare avanti; è un canto del futuro quello che lui ha nelle orecchie» (Baranelli 2000: 1478-80). Cfr. nota n. 15.

<sup>19</sup> In effetti si comporta come il re degli scacchi, il quale, pur costituendo il pezzo pregiato e il fulcro della partita, ha scarsissimi margini di manovra (si muove di una casella per volta).

<sup>20</sup> «Il palazzo è tutto volute, tutto lobi, è un grande orecchio in cui anatomia e architettura si scambiano nomi e funzioni: padiglioni, trombe, timpani, chiocciolate, labirinti; tu sei appiattito in fondo, nella zona più interna del palazzo-orecchio, del tuo orecchio; il palazzo è l'orecchio del re» (*Un re in ascolto*, in Barengi, Falcetto 1994, III: 153).

ausculta, censisce e ripone con diligenza nella memoria, almeno fino al momento in cui (inopinatamente?) è distratto da una canzone d’amore: come ne *Il cielo di pietra* accadeva a Qfwfq di fiutare le note modulate da Rdx, così il Re di punto in bianco mette in secondo piano qualunque altro assillo (e relativa gamma sonora) per rincorrere, smarrire e provare a recuperare un’altra volta un memorabile canto muliebre. Mentre fantastica di gesta canore volte a ghermire quella voce così corporea e vivida<sup>21</sup> – occorre trarla, di nuovo, «dal pulviscolo di suoni della città»<sup>22</sup> – divampa ineluttabile il tanto temuto golpe. Verso l’epilogo del racconto, mentre vagola sempre più distante dal palazzo, percepisce il richiamo di lei che s’intreccia profondamente alle parole di quel prigioniero di cui aveva già colto i lamenti levitare dai sotterranei; prigioniero il quale, d’altronde, dev’essere una proiezione regale – la vittima che il proprio carnefice sa coltivare pazientemente – il suo doppio speculare o la parte migliore di sé, visto che può vantare l’identico timbro vocale del Re: «Ora certamente lei l’ha raggiunto, senti le loro voci, le vostre voci, che si stanno allontanando insieme. È inutile che cerchi di seguirle: stanno diventando un sussurro, un bisbiglio, svaniscono»<sup>23</sup>.

Se per Italo Calvino la poesia può essere, in primo luogo, manifestazione di un desiderio (*de- sidus*, l’etimologia dà conto della propensione dell’uomo a bramare le stelle), allora la parola e il canto nascono per colmare una distanza<sup>24</sup>. Nell’eventualità, fuori

---

<sup>21</sup> Quel canto è «vibrazione d’una gola di carne. Una voce significa questo: c’è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell’aria questa voce diversa da tutte le altre voci. Una voce mette in gioco l’ugola, la saliva, l’infanzia, la patina della vita vissuta, le intenzioni della mente, il piacere di dare una propria forma alle onde sonore» (*Ivi*: 165).

<sup>22</sup> *Ivi*: 167.

<sup>23</sup> *Ivi*: 173.

<sup>24</sup> «È in questo silenzio dei circuiti che ti sto parlando. So bene che, quando finalmente le nostre voci riusciranno a incontrarsi sul filo, ci diremo delle frasi generiche e monche; non è per dirti qualcosa che ti sto chiamando, né perché creda che tu abbia da dirmi qualcosa. Ci telefoniamo perché solo nel chiamarci a lunga distanza, in questo cercarci a tentoni attraverso cavi di rame sepolti, relais ingarbugliati, vorticare di spazzole di selettori intasati, in questo scandagliare il

dall'ordinario, che una tale lontananza venisse colmata, la parola dovrebbe naturalmente tacere. Verso la conclusione, quando le due voci finiscono per comprendersi e di conseguenza si muovono all'unisono, ecco miracolosamente prospettarsi l'opportunità del silenzio – l'anticlimax propone l'illusione di un effetto *doppler* – che tuttavia, per il Re in ascolto, è definitiva contemplazione di un'assenza. Il silenzio è, irreversibilmente, oltre il racconto, si colloca sempre al di là del narrabile: qui l'explicit avrebbe potuto accompagnare il lettore alla sostanziale acquisizione che è, appunto, il silenzio, se non fosse per quell'ultimo sguardo che, scrutando oltre le gesta su cui poggiava l'invenzione, sorprende il brulichio dell'umano consesso rischiarato dalle luci del giorno, quasi fosse stato appena ridestato da un colossale Gallo silvestre. La voce narrante (oppure è la voce del potere in perpetuo soliloquio con se stesso) propone all'orecchio attonito del Re depresso il pandemonio, la pasta indistinguibile di suoni che già avevano travolto il signor Qfwfq<sup>25</sup> facendogli smarrire, insieme al canto di Euridice, il senso stesso della vita:

---

silenzio e attendere il ritorno di un'eco, si perpetua il primo richiamo della lontananza, il grido di quando la prima grande crepa della deriva dei continenti s'è aperta sotto i piedi d'una coppia d'esseri umani e gli abissi dell'oceano si sono spalancati a separarli mentre l'uno su una riva e l'altra sull'altra trascinati precipitosamente lontano cercavano col loro grido di tendere un ponte sonoro che ancora li tenesse insieme e che si faceva sempre più flebile finché il rombo delle onde non lo travolgeva senza speranza»: così in *Prima che tu dica pronto*, racconto pubblicato nel "Corriere della Sera" del 27 luglio 1975, ora in Barengi, Falchetto 1994, III: 272. Da confrontare con l'epilogo della vicenda di Qfwfq e Ayl, protagonisti di un'altra cosmicomica 'orfica', ovvero *Senza colori*.

<sup>25</sup> Cfr. Falchetto (1995: 251): «Nel *Cielo di pietra* e in *L'altra Euridice*, come nel libretto e nel racconto *Un re in ascolto*, il protagonista [...] è un ascoltatore riluttante e adirato (Qfwfq/Plutone) o inquieto, oscillante fra paure e desiderio, un personaggio comunque escluso dall'intesa musicale fra la donna che canta e il proprio antagonista. In tutti i casi la storia si conclude, dopo lo sfuggire della figura femminile, sull'immagine di un mondo rappreso in una crosta di rumore». In particolare, per quanto concerne *Un re in ascolto*, si tratterebbe di una «sorta di astratta commedia psicologica [...] La voce femminile che canta è il simbolo di un mondo del desiderio che il re che non sa cantare si è interdetto [...] e se, a un certo punto, gli sembra di ritrovare in sé un canto che non conosceva è solo per scoprire

Se alzi gli occhi vedrai un chiarore. Sopra la tua testa il mattino imminente sta rischiarando il cielo: quello che ti soffia in viso è il vento che muove le foglie. Sei di nuovo all’aperto, abbaiano i cani, gli uccelli si risvegliano, i colori tornano sulla superficie del mondo, le cose rioccupano lo spazio, gli esseri viventi danno ancora segno di vita. Certo anche tu ci sei, qua in mezzo, nel brulicare di rumori che si levano da ogni parte, nel ronzio della corrente, nel pulsare dei pistoni, nello stridere degli ingranaggi. Da qualche parte, in una piega della terra, la città si risveglia, con uno sbatacchiare, un martellare, un cigolare in crescendo. Ora un rombo, un fragore, un boato occupa tutto lo spazio, assorbe tutti i richiami, i sospiri, i singhiozzi...<sup>26</sup>.

Erano i primi anni Cinquanta quando, nella camera anecoica dell’università di Harvard, John Cage sperimentava come non potesse sussistere l’assenza di suoni; dal canto suo, e fin da *L’avventura di un poeta* (1958), Calvino osservava che «ogni silenzio consiste della rete di rumori minuti che l’avvolge»: impalpabile per gli strumenti più sofisticati della fisica, bandito finanche dai più angusti ricettacoli della civiltà, cos’è in definitiva il silenzio per Calvino?

Per un verso è appunto la pausa, la necessità di distinguere, discernere, cogliere l’essenziale, com’era prospettato dall’avventura uditiva del nostro Re: «C’è una storia che lega un rumore all’altro? Non puoi fare a meno di cercare un senso, che forse si nasconde non nei singoli rumori isolati ma in mezzo, nelle pause che li separano»<sup>27</sup>. D’altra parte, Calvino esprime l’opportunità che il mondo gli si riapra dinanzi agli occhi (e alle orecchie) nel suo candore originario – senza alcuna accezione morale: candida è la pagina ancora da istoriare, pronta a ospitare l’archetipo; oppure, si può riconoscere alla sua scrittura quell’impulso orientato, in termini blanchottiani, verso il puro

---

che quella nuova voce non è la sua ma quella di un sé cui non ha concesso di esistere» (*Ivi*: 251-52)

<sup>26</sup> *Un re in ascolto*, in Barengi, Falcetto 1994, III: 173.

<sup>27</sup> *Ivi*: 157.

avvicinarsi al gesto da cui derivano tutti i libri<sup>28</sup>. Tutto ciò, e specularmente la suggestione borgesiana del volume infinito, all'insegna della continuità fra tutti i libri scrivibili, ci dice dello sforzo di Italo Calvino di levitare oltre lo spauracchio della pagina bianca – che incalza la scrittura – intesa come proiezione del nulla. La metafora del libro del mondo d'altronde s'impone come topos liminare che – come l'explicit costituisce la frontiera/cerniera fra realtà e finzione – consente continui trapassi fra ciò che è stato, ed è, e ciò che sarebbe potuto essere (o potrà essere):

Il paragone tra il mondo e un libro ha una lunga storia dal Medio Evo e dal Rinascimento. In che linguaggio è scritto il libro del mondo? Secondo Galileo, si tratta del linguaggio della matematica e della geometria, un linguaggio d'assoluta esattezza. È in questo modo che possiamo leggere il mondo d'oggi? Forse sì, se si tratta dell'estremamente lontano: galassie, *quasars*, *supernovae*. Ma quanto al nostro mondo quotidiano, ci appare scritto piuttosto come in un mosaico di linguaggi, come un muro pieno di graffiti, carico di scritte tracciate l'una addosso all'altra, un palinsesto la cui pergamena è stata grattata e riscritta più volte<sup>29</sup>.

Il silenzio è al contempo per Calvino il presupposto e il movimento cui dovrebbe tendere ogni scrittura, nel senso che il silenzio potrebbe per Calvino condurre a Utopia. È il concetto messo in campo dall'explicit forse più celebre, tra quelli di matrice calviniana, che perfeziona il libro in cui l'autore crede «d'aver detto più cose»<sup>30</sup>, vale a dire il finale de *Le città invisibili*. L'epilogo è d'altronde il luogo

---

<sup>28</sup> In una prima lettera a Luciano Berio, del 10 dicembre 1981, Calvino scriveva: «io pensavo a un silenzio, un effetto di silenzio [...] diciamo un effetto-silenzio che però non esclude quello che dici tu, la voce [...] l'effetto è quello dell'attesa, l'attesa del suono come uno che canta e cosa canta? L'attesa del canto, ossia l'assenza» (Baranelli 2000: 1459).

<sup>29</sup> *Mondo scritto e mondo non scritto (The Written and the Unwritten World)* pubblicato per la prima volta in "The New York Review of Books" (1983) quindi in "Lettera internazionale" (1985), ora in Barenghi 1995: 1872.

<sup>30</sup> *Esattezza*, nelle *Lezioni americane (ivi: 689)*.

del testo nel quale (ancor più che nell’incipit) Calvino realizza il maggiore investimento ideologico e poetico<sup>31</sup>: come si è potuto saggiare dagli esempi qui selezionati, s’impone come l’ultima mattonella del libro, dalla quale l’autore si sporge per guardare com’è fatto il mondo reale.

Non siamo più al cospetto di un ‘paesaggio’ sonoro, tangibile fisicamente e acusticamente palpabile, come ne *Il cielo di pietra* o in *Un re in ascolto*. La pagina che circoscrive *Le città invisibili* ostenta piuttosto un paesaggio infernale, intensamente metafisico – e tuttavia il significato più profondo è lo stesso, e comune è la volontà di discriminare, di cercare con perseveranza una soluzione alla stolidità della continuità del pandemonio, per ricavare dal moto caotico degli uomini una fermata che inaspettatamente dischiuda il senso<sup>32</sup>. In ciò dovrebbe consistere così la vita come la scrittura:

L’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l’inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.

---

<sup>31</sup> Come ha osservato Giulio Ferroni (2010: 195), in quasi tutte le sue opere «Calvino ha mirato a saldare adeguatamente il finale, a esibirne il segno conclusivo, mettendolo in diversi modi in rapporto con il mondo “di fuori”, con lo spazio della responsabilità civile e pubblica».

<sup>32</sup> O, come avrebbe scritto più tardi un grande lettore di Italo Calvino, «per consegnare alla morte una goccia di splendore, di umanità, di verità».

## Bibliografia

- Baranelli 2000 = L. Baranelli (a cura di), *Italo Calvino, Lettere. 1940-1985*, I Meridiani, Mondadori, Milano 2000.
- Barengi, Falchetto 1994 = M. Barengi, B. Falchetto (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, I Meridiani, Mondadori, Milano 1994.
- Barengi 1995 = M. Barengi (a cura di), *Italo Calvino. Saggi, 1945-1985*, I Meridiani, Mondadori, Milano 1995.
- Barthes 1972 = R. Barthes, *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1972.
- Ben Jelloun 1997 = T. Ben Jelloun, *Raccontami una storia, o ti ammazzo!*, in *Le mille e una notte*, a cura di F. Gabrieli, Einaudi, Torino 1997.
- Bologna 2012 = C. Bologna, *Creazione e silenzio*, in S. Zoppi Garampi (a cura di), *Silenzio: Atti del terzo Colloquio internazionale di letteratura italiana*, Università degli studi suor Orsola Benincasa, Napoli, 2-4 ottobre 2008, Salerno Editrice, Roma 2012, pp. 13-31.
- Calvino 1997 = I. Calvino, *L'altra Euridice*, in Id., *Tutte le cosmicomiche*, a cura di C. Milanini, Mondadori, Milano 1997.
- Cannas 2011 = A. Cannas, *Calvino, l'ultrafilosofo, e le Cosmicomiche vecchie e nuove*, in V. Pala e A. Zanda (a cura di), *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 37-46.
- Cannas 2004 = A. Cannas, *Lo sguardo di Orfeo. Studio sulle varianti del mito*, Bulzoni, Roma 2004.
- Falchetto 1995 = B. Falchetto, «Cantare mentre tutto il resto non canta», in M. Belpoliti (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Marcos y Marcos, Milano 1995, pp. 246-252.
- Ferroni 2010 = G. Ferroni, *Modi di concludere*, in Id., *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Donzelli, Roma 2010, pp. 193-208.



## L'autore

### Andrea Cannas

Ricercatore e docente di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Cagliari, ha pubblicato monografie e saggi su autori quali Leopardi, Bruno, Galilei, Pavese, Calvino, Deledda, Satta, Atzeni. Si è occupato di riscritture novecentesche del mito e di forma breve; ancora, della canzone d'autore (De André) e del fumetto. È autore di racconti e redattore della rivista di letteratura “Portales”.

## L'articolo

Data invio: 29/10/2014

Data accettazione: 31/11/2014

Data pubblicazione: 30/06/2015

## Come citare questo articolo

Cannas, Andrea, *Dall'inferno si leva un canto. Italo Calvino e «l'eco lontana del silenzio»*, “Medea”, I, 1, 2015, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1829>