

Nicola De Rosa
Università di Napoli Federico II

Figure di sovranità, sovranità di figure.
Su *Un re in ascolto* di Calvino

Abstract

Calvino prepares the different drafts of *A King Listens* in the context of the turbulent partnership with Luciano Berio, for a “musical action” to be presented at the Salzburger Festspiele in 1984. In the text, the king’s “ear-palace” tends to encompass everything that surrounds it and it functions as a synecdoche of the character himself. On the one hand, we witness the phono-sensorial experience which claims its value as knowledge, on the other, the drama of the sovereign and sovereignty, united by the morphological fact of an overload of figures and concepts. In Italy’s socio-political anxiety at the late 1970s, in which the conception of *A King Listens* falls, the text seems to violently problematize the modalities of knowledge of a more or less ‘sovereign’ subject.

[...] no podrás,
aunque suspires y sientas,
quitarme el haber nacido
desta corona heredero;
y si me viste primero
a las prisiones rendido,
fue porque ignoré quién era.
Pero ya informado estoy
de quién soy; y sé que soy
un compuesto de hombre y fiera.

Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*

Se si legge un appunto di Calvino, scritto a mano su di un biglietto, preparatorio a quello che avrebbe dovuto essere il racconto sulla vista per la raccolta sui cinque sensi, il dispositivo sensorio calviniano appare come un unico ceppo

che spande e incamera gli impulsi: “I segni nascosti sono da cercare, come i funghi. Il mondo non è un *panopticon* ma un *pancripticon*. Non il nascosto occulto (viscere, segreto) ma il nascosto con intenzione d’essere trovato (tracce, tesoro nascosto)”.¹ Al *panopticon*, la prigione benthamiana atta alla sorveglianza visiva, poi ripresa da Foucault (1993, 213-247), *Un re in ascolto* sostituisce un ‘eccentrico’ – letteralmente – palazzo atto alla sorveglianza auditiva. In Calvino, questa insistenza sul motivo sonoro si può forse far risalire a una faccenda di spie mnestiche: paesaggistiche, familiari, di guerra – si vedano gli scorci sonori sanremesi, i rumori kafkiani della casa paterna e i canti partigiani e fascisti in quei *Passaggi obbligati* che sfiorano l’autobiografia: *La strada di San Giovanni*, *Ricordo di una battaglia*.² Sono spie che, stanziato nel perturbante limbo fra una storia individuale e una Storia collettiva, pur non stimolando letture troppo ‘biografistiche’, ci convincono del fatto che il testo calviniano è figura di una conoscenza indiziaria, è una metafora epistemologica.

Non a caso parlo di un limbo, che diviene limbo ermeneutico, perché l’impulso genetico di *Un re in ascolto* sorge nel momento in cui Calvino legge la voce sull’*Ascolto* dall’*Enciclopedia* Einaudi firmata da Roland Barthes, che è piena della lezione psicanalitica. Così, un problema di accumulo di livelli interpretativi riguarda non solo una critica tematica del motivo dei suoni e dell’ascolto, ma concretamente anche qualsiasi approccio a *Un re in ascolto* che voglia maneggiare con prudenza gli strumenti sottesi già dal saggio di Barthes. Di sicuro c’è da restituire quest’immagine di stratificazione del discorso letterario, del suo carattere di opera-saggio. Ad aver quantomai a che fare col discorso psicanalitico, col nesso inconscio/coscienza, è già, però, la tensione fra i due poli del non-verbale e del verbale, della *phoné* e del *logos*, di musica e parola, incarnata, fra l’altro, nel rapporto conflittuale tra Luciano Berio e Calvino, il compositore e il ‘librettista’, per la stesura fallita del *Re*.³

1 Calvino, 1994, III, 1215, corsivo mio. Com’è noto, Calvino non riuscì a completare il progetto per la raccolta di racconti sui cinque sensi. Solo *Il nome, il naso, Sapere sapere* (poi *Sotto il sole giaguaro*) e *Un re in ascolto* nella versione in prosa furono pubblicati postumi nella raccolta che prende il nome dal racconto sul gusto, appunto *Sotto il sole giaguaro* (cfr. Ibid.: 113-173).

2 Calvino 1994, III, 7-79. Soprattutto in *Ricordo di una battaglia*, come ha scritto Enrica Ferrara, emerge “il tema dell’ascolto in collegamento con il tema della memoria” (Ferrara 2011, 246).

3 Cfr. Pomilio 2016, 117-143. Breve promemoria. Nel 1977 Calvino legge la voce *Ascolto* dell’*Enciclopedia* Einaudi (Barthes 2001, 237-251), ne parla entusiasta a Luciano Berio, con

Ma si diceva di figuralità. L'organo attraverso cui il personaggio calviniano proietta la sua focalizzazione su un mondo interiore ed esteriore – che il più delle volte è quell' 'occhio' a cui spesso si associano le sue funzionalità sensoriali – stavolta è ovviamente un orecchio, un “palazzo-orecchio” (Calvino 1994, III, 153) che assume la funzione sineddolica del personaggio stesso e tende a inglobare anche tutto ciò che lo circonda, coi modi barocchi del metasema. Il palazzo-orecchio del re è come Narciso e vorrebbe esistere in uno stato *simmetrico* di uniformità col tutto. Infatti, Claudio Milanini osservava come la metafora del Palazzo – capitale per quegli Anni di piombo di cui ha scritto Marco Belpoliti (2001) – in *Un re in ascolto* si faccia peculiarmente esasperata: “Il Palazzo di cui parlava Pasolini era emblema di un potere disumanizzante, ma a suo modo razionale e ‘separato’; questo Palazzo di Calvino pare dilatarsi a mo’ di un edificio polipesco che voglia inglobare ogni altro edificio” (Milanini 1990, 186). Che il palazzo-orecchio del re, oltre a figura di una conoscenza indiziaria, sia figura di una sovranità che si fonda sulla *decapitazione dei capi*?

Nello studio sul *Trauerspiel*, confrontandosi col pensiero di Carl Schmitt, Walter Benjamin scriveva che il “concetto di sovranità [...] barocco si sviluppa sullo sfondo di una discussione sullo stato d'eccezione e implica che una delle principali funzioni del principe sia quello di evitarlo” (Benjamin 1971, 48). In *Un re in ascolto* c'è, da una parte, l'esperienza sensoriale che rivendica il suo valore conoscitivo; dall'altra, il dramma del sovrano e della sovranità; in mezzo, il dato

cui aveva già collaborato per *Allez-hop*, e si decide di tirarne fuori un'opera per la musica da scena, da presentare al Salzburger Festspiele. Nel 1979 Calvino invia la prima versione del libretto (Calvino 1994, III, 730-754); tuttavia, il testo non soddisfa le esigenze di Berio. Inizia così un andirivieni su come il soggetto e poi il testo dell'opera andasse ricalibrato. Nel 1980 Calvino invia l'abbozzo d'una seconda stesura (Ibid.: 755-761); parte del materiale, in particolare le arie di Prospero, fa la sua prima apparizione in *Duo*, un dramma radiofonico che funzionò da studio preparatorio a *Un re in ascolto* e, in onda su Rai Radio Uno nel 1982, valse a Berio il Premio Italia. Nel 1984 va in scena a Salisburgo *Un re in ascolto* nella versione di Berio, in cui il materiale di Calvino si mescola a *The Sea and the Mirror* di W.H. Auden, commento poetico alla *Tempesta* shakespeariana, e a *Die Geisterinsel*, un libretto di Friedrich W. Gotter che a sua volta rielabora Shakespeare. Interrotta a più riprese anche da un'altra collaborazione, quella per *La vera storia*, la vicenda di *Un re in ascolto* si conclude con una più o meno esplicita rottura tra Berio e Calvino. Quest'ultimo, negli stessi giorni del festival salisburghese, fa apparire su “Repubblica” estratti del *Re in ascolto* che, nella versione in prosa che poi rientrerà in *Sotto il sole giaguaro*, riprende sostanzialmente la linea narrativa del 1979 (Ibid.: 149-173).

morfologico di un sovraccarico di figure e concetti. Altri tratti barocchi dunque, se a nostro rischio e pericolo si lascia sfuggire, come per Gadda, questa categoria dall'essenza della sua storicità. Così come riassunto in un passo foucaultiano – come sempre quantomeno efficace – il barocco è “il tempo privilegiato del *trompe-l'œil*, dell'illusione scenica, del teatro che si sdoppia e rappresenta un teatro, del *qui pro quo*, dei sogni e delle visioni; è il tempo dei sensi fallaci; è il tempo in cui metafore, paragoni, allegorie definiscono lo spazio poetico del linguaggio” (Foucault 1978, 66); sono tutte figure che nel dramma di Sigisberto (così il nome del re nella bozza librettistica di Calvino, quasi come il Segismundo calderoniano che ci parla in esergo) sembrano problematizzare in maniera violenta le modalità di conoscenza di un soggetto più o meno ‘sovrano’.

1. *Il corpo barocco del re*

Nell'affastellamento da *Wunderkammer* di quel singolare trattato seicentesco che è la *Musurgia universalis* di Athanasius Kircher (1650, fol. 303), si parla della grotta siracusana di Dionisio come architettura dell'eco, e si propongono illustrazioni di palazzi le cui stanze sono collegate per mezzo di una sorta di coclea meccanica. Un ipotetico orecchio del re potrebbe ascoltarne i suoni da ogni dove, espandendo la sua persona nella totalità del palazzo: “ogni corpo, per quanto sia piccolo, contiene un mondo” (Deleuze 1990, 8), per dirla con un altro teorico del barocco *post litteram*. Se, però, come sottolinea Massimo Schilirò, l’“orecchio fosse spostato, in quella sala studiata per una perfetta propagazione del suono tra i due fuochi dell'ellisse, non sentirebbe niente. L'erma (l'ascoltatore perfetto, la spia onnisenziente) è condannata all'immobilità” (Schilirò 2009, 569-570). È una delle migliori immagini per pensare il palazzo-orecchio di Calvino nel suo tasso di figuralità. In un primo momento, è come se il re fosse immerso nell'immobilità del suo trono ed esercitasse il suo stato d'autorità referenzialmente. In questa condizione il sovrano afferma lo statuto della sua sovranità dicendo che è ciò che dice di essere,⁴ così può stare immobile sul suo trono perché la sua affermazione è vera proprio in base alla sua costitutiva inattività linguistica. D'altronde, quest'assenza di contenuto

4 È lo stato che Silvana Borutti definisce il “corpo saputo” del re, contrapposto al “corpo vissuto” a cui il re transiterà dopo la sua catabasi nell'inconscio (Borutti 2019, 88).

svuota la persona del re di qualsiasi identità, al suo posto potrebbe esserci tranquillamente un suo sosia:

Insomma, tutto è stato predisposto per evitarti qualsiasi spostamento. Non avresti nulla da guadagnare, a muoverti, e tutto da perdere. Se t'alzi, se t'allontani anche di pochi passi, se perdi di vista il trono anche per un attimo, chi ti garantisce che quando torni non ci trovi qualcun altro seduto sopra? Magari uno che ti somiglia, uguale identico. Va' poi a dimostrare che il re sei tu e non lui! Un re si distingue dal fatto che siede sul trono, che porta la corona e lo scettro. Ora che questi attributi sono tuoi, meglio non te ne stacchi nemmeno per un istante. (Calvino 1994, III, 150)

Come nella *Decapitazione dei capi*, in cui il sistema sovrano è il sistema della periodica, rituale recisione della classe dirigente, l'essenza sovrana è intercambiabile nella persona che la occupa. Ma il re che vuole essere la totalità non può che iniziare a interagire coi segnali e i rumori dell'esterno. Così si tende verso l'altro come in uno scontro di forze psichiche che provocano una manifestazione linguistica. Calvino mette in scena una teatralizzazione metapsicologica di questo scontro, per cui il sintomo linguistico del re è la funzione fatica del suo tendere l'orecchio verso le allucinazioni sonore che lo relegano nello stato della semiosi infinita. Sembra di essere nell'ambito dell'ascolto del "primo tipo", così come esposto da Barthes,⁵ un sussulto pre-linguistico in cui si cala l'orizzonte di attesa del già noto:

Il palazzo è un orologio: le sue cifre sonore seguono il corso del sole, frecce invisibili indicano il cambio della guardia sugli spalti con uno scalpiccio di solesse chiodate, uno sbattere di calci di fucili, cui risponde lo stridere di ghiaia sotto i cingoli dei carri armati tenuti in esercizio sul piazzale. Se i rumori si ripetono nell'ordine abituale, coi dovuti intervalli, puoi rassicurarti, il tuo regno non corre pericolo [...]. (Calvino 1994, III, 152)

5 Nella voce di Barthes per l'*Enciclopedia* Einaudi, il concetto di ascolto è articolato in tre tipi, dei quali il primo rimanda a un aspetto di referenzialità, si orienta semplicemente verso degli indizi che provocano l'allarme per il soddisfacimento di un bisogno: il caso del bambino che percepisce i passi della madre; nel secondo tipo avviene la simbolizzazione del fenomeno della prima fase, una *codifica-decodifica* in cui si struttura il segno: il bambino simula la presenza-assenza della madre lanciando e riavvolgendo un rocchetto attaccato a uno spago; il terzo tipo di ascolto funziona nel luogo intersoggettivo del *transfert*, in cui a parlare sono due inconsci che pervengono al riconoscimento del desiderio dell'altro (cfr. Barthes 2001, 237-247).

Freud rifletteva sull'appagamento del già noto in merito a degli aspetti d'iteratività del significante; soprattutto nell'ottica del *Witz*, del procedimento del motto come ritorno del rimosso. Si pensi alle osservazioni che Freud fa su "rima, allitterazione, ritornello e altre forme di ripetizione di suoni verbali simili" e di come "in poesia sfruttino la stessa fonte di piacere, il ritrovamento del già noto" (Freud 1976, 109). L'esistenza del re si consuma in un riconoscimento referenziale dei suoni che circondano il suo palazzo, riconoscimento che si alimenta del sollievo, dell'appagamento di ciò che già si conosce. Ma la tensione verso l'altro costringe il re a una prima imposizione interpretativa, in cui non può più solo affermare di esser se stesso come totalità, ma deve fare i conti con l'angosciosa sfinge del confronto con l'alterità, provando a organizzare i suoni che la caratterizzano in concatenamenti significanti: "ora la tua persona s'estende in questa casa oscura, estranea, che ti parla per enigmi" (Calvino 1994, III, 156). L'ordine nel silenzio linguistico è quindi archiviato dal sopraggiungere del "secondo tipo" di ascolto, in cui si entra nella sfera della decifrazione e del segno e in cui, come osserva Adriana Cavarero – che sceglie d'introdurre la sua indagine sull'espressione vocale proprio dalle suggestioni fornite da *Un re in ascolto* – l' "emissione sonora non rivela nulla di peculiarmente umano, bensì si dissolve nel sistema generale dell'acustica politica come sistema di controllo del potere" (Cavarero 2003, 9). Il re confida a Geremia, suo scudiero sordo, il timore di esser tradito, di cadere in una congiura e constata quanto l'essenza della sovranità stessa si fondi sul dubbio o peggio: "E cos'è regnare se non quest'altra lunga attesa? L'attesa del momento in cui sarai depresso, in cui dovrai lasciare il trono, lo scettro, la corona, la testa" (Calvino 1994, III, 151). Il re è come Kublai che giunto al culmine del potere non può che tentare di ostacolare il fatto che sia destinato a sfuggirgli. Nella versione librettistica del 1979, quando due spie gli rivelano due versioni diverse di un presunto complotto – che sa di tradimento anche in senso carnale, ordito da Doralice, moglie e regina, e dal principe Franz o dal duca Stanislao –, il re inizia a dubitare del suo territorio; per usare un'altra formula cara al pensiero post-strutturale, il soggetto-sovrano è *deterritorializzato*:

RE – Qui per me ogni suono, ogni voce, ogni passo è stato sempre una conferma: tutto è come dev'essere, nel palazzo, nel regno. Ora tendo l'orecchio: ogni rumore può essere un allarme, ogni silenzio una minaccia.

ECO – Passi per le scale. Salgono... Stanno salendo... Si fermano. Ora sembra che scendano di corsa. Lo spazio del palazzo è definito dai suoni. E anche il tempo: le ore calme, le ore dell'angoscia. [...] (Ibid.: 735)

Nella versione in prosa del 1984, Calvino si propone di condensare, in una peculiare *reductio ad unum*, questa polifonia di voci che caratterizzava il libretto del 1979. Il monologo del narratore prende un po' il posto di Geremia, un po' dell'Eco, un po' della stessa coscienza del re. Descrivendo, narrando e vaticinando al contempo, il narratore accentua la messa in discussione dell'identità, della legittimità del soggetto a cui è destinata la sua apostrofe. È in ogni caso l'irruzione sintomatica del dubbio a innescare la determinazione del re che, per ristabilire la sua autorità, decide di ripercorrere ogni angolo del suo palazzo situandone i rumori, ogni piega di questa "casa barocca" (Deleuze 1990, 6-7) che è il palazzo-orecchio. Nell'allegoria leibniziano-deleuziana, il palazzo è un labirinto a due piani: un piano terra aperto, quello della materia; un piano superiore chiuso, quello delle anime; poi cinque aperture, i sensi. Tutto vortica dispiegandosi all'infinito, un po' come nella struttura anatomica dell'orecchio. Potremmo dire che il palazzo-orecchio calviniano – caduto il paradigma della legittimazione verticale, divina, del potere – è inverso eppure speculare: al piano ci sono i sensi, nei sotterranei c'è l'inconscio.

Alfiere di questa guerra sotterranea dell'udibile è nel primo libretto Geremia. Lo scudiero audioleso del re sembra paradossalmente in grado di captare i segnali che affiorano dalle estremità più remote del palazzo: "Tu che non li senti, distingui e riconosci suono da suono" (Calvino 1994, III, 739). Siamo nell'ascolto del "terzo tipo" descritto da Barthes, quello eminentemente psicanalitico: nel silenzio transferale si configura la lingua dell'inconscio. Geremia arriva ad ascoltare ciò che ancora non si lascia ascoltare, è colui che percepisce il canto del prigioniero dalle segrete del palazzo-orecchio:

GEREMIA – Il palazzo affonda le sue radici di pietra sotto terra. Giù nel fondo, le prigioni. E nella cella più profonda il prigioniero il cui nome non è segnato nel registro dei prigionieri. Il prigioniero canta. Il canto del prigioniero rimbomba tra le volte di pietra. È un lamento che ripetuto e ripetuto si trasforma in canto. È un canto che ripetuto e ripetuto si trasforma in lamento.

IL CANTO SOTTERRANEO – ...*Che nessuno dimentichi...*

...*Il ricordo sepolto...* (Ibid.: 736)

A un tratto, è come se fossimo trasportati nella riscrittura calviniana del *Conte di Montecristo*, in un rovesciamento del castello d'If in cui Dantès si approssima sempre più, con l'immaginazione, alla mappa congetturale della prigione; o come nella *Vera storia*, in cui a Luca prigioniero giungono i suoni dal retro

di un'altra inferriata.⁶ In *Un re in ascolto* il prigioniero si scoprirà essere Elfrido, legittimo re destituito dal nostro protagonista. L'autorità del sovrano è minata nel tempo diegetico, dai dubbi di futuri complotti, ma anche in direzione del tempo storico del lettore, perché il protagonista è posto in cattiva luce dalla verità dei complotti passati in cui lui è stato l'usurpatore.

In ogni caso, il motivo della ricerca uditiva è articolato da Calvino attraverso un procedimento baroccheggianti che definiremmo, seguendo una felice espressione di Ulla Musarra-Schrøder, "elaborazione architettonica della catena metaforica" (Musarra-Schrøder 2010, 158), perché il palazzo del re è la massa corporea del suo stesso orecchio. È di Mario Barenghi (2007, 115), invece, un'altra definizione che qui ci pare coerente, cioè quella di una "visione agronomica" della letteratura calviniana, per la quale i personaggi di Calvino sembrano il risultato di una sorta di mutilazione strategica. Come Palomar tende a ridursi alla sineddoche del suo occhio, così il re è ridotto a quella del suo stesso orecchio, e nella carne dell'organo si condensa tutto il suo potenziale conoscitivo:

Il palazzo è tutto volute, tutto lobi, è un grande orecchio in cui anatomia e architettura si scambiano nomi e funzioni: padiglioni, trombe, timpani, chioccioline, labirinti; tu sei appiattato in fondo, nella zona più interna del palazzo-orecchio, del tuo orecchio; il palazzo è l'orecchio del re. (Calvino 1994, III, p. 153)

Il palazzo, la città e il mondo si assumono nella forma di suoni che non sono un'alterità dal re, ma anzi col re sono una cosa, lo penetrano riempiendolo e costringendolo a un'angosciosa indagine ermeneutica: "La città trattiene il rombo d'un oceano come nelle volute d'una conchiglia, o dell'orecchio [...] non sai più cos'è il palazzo, cos'è città, orecchio, conchiglia" (Ibid.: 163). L'indagine ermeneutica a cui il re è costretto è atta a comprendere il suo status di sovranità o di prigionia, come se il re fosse imprigionato nella regalità che da lui dovrebbe riverberare verso l'esterno. Quella resa della città-conchiglia e ancor di più quella quasi manieristica del palazzo-orecchio – si pensi alle "teste composte" di Arcimboldo –, restituiscono un farsi e disfarsi del cronotopo che proietta istantaneamente la stessa discontinuità dinamica nel personaggio. Al nostro re Calvino fa ascoltare l'altro che è sia dentro che fuori di lui, poiché l'alterità del palazzo sembra coincidere con l'identità del sovrano. Si struttura così una

⁶ Per *Il Conte di Montecristo* cfr. Calvino 1994, II, 344-356; per *La vera storia* cfr. III, 690-706.

particolare oscillazione semantica che ci fa leggere *Un re in ascolto* sia dal punto di vista di un discorso intimo-individuale, sia dal punto di vista di un discorso politico-sociale, perché a ben vedere il palazzo-orecchio del re assume, sin dall'inizio, pure la forma di un Leviatano, ma 'cosmicomico':

Lo scettro va tenuto con la destra, diritto, guai se lo metti giù, e del resto non avresti dove posarlo, accanto al trono non ci sono tavolini o mensole o trespoli dove tenere, che so, un bicchiere, un posacenere, un telefono; il trono è isolato, alto su gradini stretti e ripidi, tutto quello che fai cascare rotola e non si trova più. Guai se lo scettro ti sfugge di mano, dovresti alzarti, scendere dal trono per raccogliarlo, nessuno lo può toccare tranne il re; e non è bello che un re si allunghi al suolo, per raggiungere lo scettro finito sotto un mobile, o la corona, che è facile ti rotoli via dalla testa, se ti chini. (Ibid.: 149)

Fugacemente, per mezzo di un'immagine, si materializza un astruso e grottesco affresco della sovranità come corpo barocco che lotta, nello stato d'eccezione, per l'autorità sull'esteriorità del regno e sull'interiorità del sé.

2. *La grana della voce*

Si è detto di come, dopo una fase in cui il re non fa altro che riconoscere referenzialmente i suoni del suo palazzo-orecchio, così da aver sicurezza che tutto proceda secondo le antiche regole, egli debba fare i conti con una crescente ansia ermeneutica, che gli fa leggere, decifrare qualsiasi rumore come lo spettro dell'imminente congiura. L'angoscia ermeneutica del re si ammansisce nel momento in cui sembra riconoscere una voce tra le voci indistinte. Essa sembra proporsi come una sorta di filo di Arianna, di mezzo magico che dovrebbe guidare l'eroe fuori dal labirinto (fra l'altro si potrebbe approfondire il rapporto che *Un re in ascolto* intrattiene con le funzioni della fiaba). La voce ispira il re non perché sia portatrice di un messaggio, di un significato, ma in quanto suono puro, non collegato a un contenuto linguistico, svincolato da qualsiasi determinazione segnica:

quel che t'attira non è solo un ricordo o una fantasticheria ma la 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. Ciò che ti attira è il piacere che questa voce mette nell'esistere: nell'esistere come voce [...]. (Calvino 1994, III, 165)

Questa condensazione del corporale nel vocale presenta certamente una questione di scrittura, di esercizio metaforico (nel risvolto di *Sotto il sole giaguaro*, Giorgio Manganelli definiva proprio “esercizi” i tre racconti di Calvino, sfide intellettuali in cui l’autore realizzava “un arduo incontro di astrazione e tangibilità”; cfr. Calvino 1986), ma pone anche il problema dell’istanza speculativa di cui il testo vorrebbe esser alfiere. È uno dei nodi principali di Calvino: la sua vocazione ‘saggistica’ o, come dice Silvana Borutti, l’idea di un Calvino “filosofo *involontario*”.⁷ La voce di Arminia – così il nome nel primo libretto –, nel cui ascolto il re si abbandona, è quella che Adriana Cavarero chiamerebbe “la semplice verità dell’autorivelazione vocalica dell’esistenza che può prescindere da ogni interferenza del semantico” (Cavarero 2003, 10). Nel suo non comunicare un contenuto semantico, ma semplicemente la propria esistenza incarnata, sembra ritornare ciò che è represso dal nesso che lega il corpo al linguaggio in una struttura coercitiva. Nella *grana della voce*, appunto, detta con Barthes, si configura il compromesso che vuole la parola sottratta dal logocentrismo e il soggetto liberato dai vincoli di potere che sostengono la strutturazione del segno. A differenza delle altre allucinazioni sonore del palazzo-orecchio, la voce che canta sembra immergere il re in una sorta d’illusoria sospensione dello sforzo ermeneutico, lo libera dalle catene del linguaggio.

Assieme alle storie di *Il nome, il naso* e di *Sapore sapere*, *Un re in ascolto* propone un recupero di una modalità conoscitiva in cui il reale non si conosce con la *ratio* ma con l’intuizione indiziaria, ‘fiutando’ queste voci lontane, con l’udito, il gusto e l’olfatto. Massimo Schilirò (2009, 566) ha parlato – in merito ai racconti sui cinque sensi – di “storie di insufficienza” in cui gli strumenti della mappa percettiva calviniana si scontrano con la viscosità del reale. Domenico Scarpa (1999, 169), invece, in merito a *Sapore sapere*,⁸ arriva a dire che Calvino “scrive finalmente col corpo”, perché “parte dai sensi e giunge alla mente, e non viceversa”. Cosa che invece non farebbe nella versione in prosa di *Un re in ascolto*, in cui il monologo del narratore sarebbe la barriera verbale che non lascia sgorgare il corpo e l’inconscio: “c’è di tutto ma non un inconscio che parla e si rivela”. Scarpa (Ibid.: 82-83) contrappone il racconto di Calvino proprio alla letteratura di Gior-

7 Borutti 2019, 75. Si veda anche quanto Laura Cosso (2013, 114) dice in merito al “carattere di opera-saggio” di *Un re in ascolto*.

8 In *Sapore sapere*, la coppia di protagonisti, nel riscoprire il corpo proprio e dell’altro durante un esotico viaggio messicano, indirizzano simbolicamente il senso del gusto verso le forme iperboliche e proibite dell’attività sessuale e del consumo alimentare: l’incesto e il cannibalismo (cfr. Calvino 1994, III, 127-148).

gio Manganeli, in cui “si manifestano il corpo e l’inconscio, mentre in Calvino quello stesso linguaggio non è un veicolo ma un ostacolo”. Sorge il dubbio su quanto la letteratura – quanto più quella di Calvino, che è scrittura ai confini della congettura – con questi fortunati oggetti di speculazione, il reale, il corpo, l’inconscio, non presenti sempre un rapporto mediato dal *compromesso*; pur tentando di restituire in forma più o meno concettuale il filo che ad essi la lega.

3. “Forse un mattino livido vedrà gli ultimi incendi”

C’è uno spunto testuale utile a inquadrare quello che di *Un re in ascolto* forse si potrebbe intendere come ulteriore sfondo di contenuto, che convive con quello barthesiano e che pone il testo in un rapporto dialettico con un qualche tipo di tradizione. Il primo atto, nella versione librettistica, si conclude con la decisione del re – preventivamente vaticinata da Geremia – d’immergersi travestito tra la folla di suoni della città, per ritrovare la perturbante voce di donna che gli si era manifestata d’improvviso:

GEREMIA – Ora so già cosa avverrà! Preso da smania il re: presto i mantelli, Geremia, mi dirà, presto i cappelli, presto usciamo dalla porta segreta mascherati nell’ombra, così che nessuno sappia che il re, accompagnato dal suo fedele scudiero, si mescola alla folla della città...
RE – Presto i mantelli, Geremia, presto i cappelli, presto usciamo dalla porta segreta... (Calvino 1994, III, 740)

Questo tipo di chiusura, considerando la situazione che il testo evoca, sembra rimandare parodicamente ad alcuni finali d’atto della tradizione melodrammatica, con la grande agitazione scenica e la tensione orchestrale; tradizione operistica nei confronti della quale l’azione musicale di Berio voleva porsi in dialettica negativa. Fra l’altro quella del re che decide di scendere tra le strade del regno senza esser riconosciuto è un’immagine che ci ricorda la storia da ‘mille e una notte’ incastonata nell’undicesimo capitolo di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, in cui un califfo s’immerge travestito tra le vie della città e incontra, anche qui, una donna il cui canto costituisce un motivo di attrazione e di perturbamento (cfr. Calvino 1994, II, 863-869). Al di là del filo diegetico che si ripropone in *Un re in ascolto*, vedremo qui di seguito come nell’opera permanga anche un residuo espressamente arabeggiante. Intanto, nel secondo atto, discesi dall’etere del palazzo al vivo della città, il re e Geremia si imbattono prima

in un coro di festa e subito dopo in un coro di ribelli, che intensifica i presagi di congiura che avevano attanagliato il re sin dalle prime pagine. Si propone qui il coro di ribelli affiancato a quello che poteva forse essere un suo corrispettivo nella seconda versione del libretto, poi sacrificato da Berio:

Crolli il frontone, crolli l'archivolto
e sgombro il cielo appaia tra le travi.
Si svella l'inferriata, il muro schianti
e in mezzo alle macerie passi il vento!

Forse un mattino livido
vedrà gli ultimi incendi;
della città stravolta
asciugherà le lagrime.
Un giorno i giorni e gli anni
cominceranno nuovi.
L'ieri e l'oggi che pesano
non conteranno più. (Calvino 1994, III, 742)

La lama del pugnale nella guaina
Sfila ed affila. Affidati al suo filo.
Infilzi? No, defilati. Diffida
Dell'ombra. No, dell'ambra. Dell'Alhambra.
All'ombra dell'Alhambra affina il fiuto.
Assemblamento infido. Vibra un cobra.
Sguaina! Un guaìto? Ombre sghembe sfilano.
S'infiltrano i fedifraghi. Felpati
Fiati affiorano. Ti sfibrano. È una sfida
O una finta? In effetti si sfoltiscono.
Un fischio: gli affiliati? La fiducia
È effimera, si sfilaccia difilato,
S'invischia nelle membra d'una piovra
Che ci agguanta. È un agguato? No, un disguido.
L'ombra zebra la brina di settembre. (Ibid.: 758)

Partendo in prima istanza proprio dal secondo coro, si noti prima di tutto l'immagine dell'"Alhambra", complesso palaziale musulmano in Andalucía, che di colpo ci dà conferma di una coesistenza di mondi possibili: ci fa leggere la storia del re finanche come storia del califfo, come nel capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Ma quella dell'"ombra dell'Alhambra" è un'immagi-

ne fortunata che ci conduce anche a un altro riferimento barthesiano. Lo inseguiamo solo come suggestione. È una foto de *La camera chiara*: quella casa col “portico in ombra” in cui Barthes era sicuro di esser già stato e che gli suggeriva la memoria involontaria di un’altra voce perduta.⁹

Del coro di congiurati Claudio Varese (1988, 358) avrebbe detto essere “una prova indipendente dei suoni che possono sprigionarsi dalle parole in quanto si muovono attraverso e oltre la loro valenza semantica”. In effetti, il testo suscita un qualche tipo d’interesse per il modo in cui Calvino orchestra i puri significanti. Riguardo il verso che chiude il coro, Tommaso Pomilio propone di considerare una possibile filiazione col Montale di *Non recidere, forbice, quel volto*. In particolare, Pomilio associa il verso “L’ombra zebra la brina di settembre” a quello montaliano che chiude il mottetto: “nella prima belletta di Novembre”. Continuando sulla scia dei montalismi, Pomilio rileva, stavolta nel primo coro di ribelli, un’allusione più trasparente a *Forse un mattino andando*: “Forse un mattino livido / vedrà gli ultimi incendi” (Pomilio 2016, 119-120). Questi echi montaliani sono da considerare forse, più che diretti e coordinati, frutto di analogie delegate a un ufficio operoso del lettore, ma per quanto riguarda i mottetti da *Le occasioni*, in verità è più che plausibile che Calvino li avesse “a mente”, oltre che per sua stessa testimonianza,¹⁰ anche per una tradizionale

9 La foto a cui mi riferisco è ovviamente *Alhambra* di Charles Clifford (1854), che nella *Camera chiara* si pone – seconda forse solo alla cruciale foto del Giardino d’Inverno – come una delle immagini più strutturalmente funzionali a scatenare nel soggetto-Barthes l’elemento patetico della fruizione fotografica, il *punctum*: “è là che vorrei vivere. Questo desiderio penetra dentro di me a una profondità e con radici che non conosco [...]. Dinanzi a questi paesaggi prediletti, è come se io fossi sicuro di esserci già stato o di doverci andare [...]. L’essenza del paesaggio (scelto dal desiderio) sarebbe allora questo: *heimlich*, che risveglia in me la Madre [...]” (Barthes 2003, 39-41).

10 Si veda come Calvino, nell’intervento in occasione degli ottant’anni di Montale, esplicitasse la relazione affettiva e mnemonica con *Ossi di seppia* e con *Le occasioni*: “Da giovane mi piaceva imparare poesie a memoria. Già molte se ne studiavano a scuola – e oggi vorrei che fossero state molte di più – che poi hanno continuato ad accompagnarmi per la vita, in una recitazione mentale quasi inconsapevole, che riaffiora a distanza d’anni. Finito il liceo, continuai per qualche anno a impararne per conto mio, dei poeti che allora non erano compresi nei programmi scolastici. Erano gli anni in cui *Ossi di seppia* e *Le occasioni* cominciavano a circolare per l’Italia con la copertina grigia delle edizioni Einaudi. Così, verso i diciott’anni, mandai a mente parecchie poesie di Montale; alcune le ho dimenticate; altre ho continuato a portarmele dietro sin qui” (Calvino 1995, I, 1179).

considerazione dei mottetti come implicati in una musicalità congenita. Per quanto riguarda *Ossi di seppia*, potremmo azzardare una strada che più di essere semantico-lessicale è in generale concettuale e dà una chiave di lettura di questo archetipo dell'”ombra”, del *fantasma* attorno a cui il soggetto calviniano, montaliano e barthesiano edifica la sua caccia al tesoro. È d'altronde ciò che ci interessa. Un *trait d'union* tra *Forse un mattino andando* e il coro di ribelli di *Un re in ascolto* potrebbe risiedere in quelle “riflessioni sulla percezione visiva e l'appropriazione dello spazio” (Calvino 1995, I, 1184), che Calvino rinveniva proprio nel suo celebre intervento del 1976 sulla poesia di Montale, e che caratterizzano in un certo senso anche la sostanza speculativa del *Re*. Lo spunto da cui muoveva nella sua interezza la riflessione di Calvino su *Forse un mattino andando* era la constatazione di una sorta di ‘errore’ che lo colpiva nel pensare alla poesia di Montale. Calvino meditava sulle intermittenze della sua memoria che gli facevano leggere il nesso avanti/dietro, mondo/non mondo, come un nesso città/natura: “insomma la scomparsa del mondo la vedo come scomparsa della città piuttosto che come scomparsa della natura”.¹¹ Nel finale di *Un re in ascolto*, quel “mattino livido” degli “ultimi incendi”, sembra proporsi una transizione patetica in cui il mondo, coi suoi rumori della tecnica e del potere, scompare in un'esplosiva riappropriazione della natura. Si pensi, inoltre, riguardo questa qualità metafisicamente spaziale della poesia montaliana, alle parole che – nell'approcciare il problema di ‘visibilità’, della bipartizione tra un avanti e un dietro il soggetto poetico, che si presenta violentemente in *Forse un mattino andando* – Calvino dedicava alla *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty, dstando l'attenzione alle eventualità in cui “l'esperienza soggettiva dello spazio si separa dall'esperienza del mondo oggettivo” (Calvino 1995, I, 1182), eventualità così ‘sbarbariane’ nel caso dell'ubriachezza di *Forse un mattino andando* (“[...] il vuoto dietro / di me, con un terrore da ubriaco”) e così calviniane nel caso del sogno – o, altrimenti la si pensi, del viaggio

11 Si veda il passo intero: “Ma m'accorgo che (a distanziarla ancor più dalle altre) la mia memoria aveva apportato una correzione alla poesia; il sesto verso per me comincia: ‘alberi case strade’ oppure ‘uomini case strade’ e non ‘alberi case colli’ come solo ora rileggendo il testo dopo trentacinque anni vedo che dice. Cioè io sostituendo ‘strade’ a ‘colli’ ambiente l'azione su uno scenario decisamente cittadino, forse perché la parola ‘colli’ mi suona troppo vaga, forse perché la presenza degli ‘uomini che non si voltano’ mi suggerisce un viavai di passanti; insomma la scomparsa del mondo la vedo come scomparsa della città piuttosto che come scomparsa della natura” (Calvino 1995, I, 1180).

nell'inconscio – di *Un re in ascolto*; ma così analoghe, per certi versi, nell'ottica di una metafisica negativa che tende ad afferrare un oggetto perduto oltre la percezione; per usare la figurazione, stavolta, faunistico-fantastica di Calvino, mutuata da Borges – nell'ottica di un'analogia propensione a voltarsi verso la zona d'inconoscibilità, retrostante all'osservatore, dove si muove il mostro che è lo *hide-behind*.¹² Da Barthes, in Calvino riecheggia la propensione luttuosa a recuperare il ricordo di una voce; da Montale una sensibilità spaziale retroattiva; da entrambi il rapporto irrisolto e di compromesso con un qualche tipo di trascendenza: “capacità fantasmatica di far apparire come perduto un oggetto inappropriabile” (Agamben 1977, 26), si direbbe riguardo la posa di chi, come in Dürer, poggia il peso della testa nella mano e ‘si volta’ alla ricerca coattiva di qualcosa: la posa della melanconia.

Nel leggere lo statuto del melanconico attraverso il Freud di *Lutto e melanconia*, Agamben ne considerava – con una ridondanza che ci fa comodo – la correlazione con lo stadio orale, ‘cannibalico’ della libido, che regge su un'altra metafora di sovranità e di decapitazione dei capi: quella di “Cronos-Saturno la cui tradizionale associazione colla malinconia trova [...] ulteriore fondamento nell'identificazione dell'incorporazione fantasmatica della libido malinconica col pasto omofagico del depono monarca” (Ibid.: 27). Per il melanconico re calviniano, l'*eidōs* barthesiano, il “segreto” montaliano, è presente e assente nello stesso momento, incorporato e perduto insieme, il soggetto lo ha fagocitato o egli stesso ne è stato divorato. Il re scende dall'etere del palazzo e inizia il suo viaggio nel profondo, presta ascolto ai sentori dell'amore come a quelli della congiura e fa esperienza della loro natura simmetrica, per cui l'uno significa anche il suo opposto: “È un agguato? No, un disguido”. Quel senso dello spazio che assume la pretesa di fiutare, di appropriarsi delle cose a trecentosessanta gradi (vedi anche Barthes: “per l'uomo – spesso non ci si pensa – l'appropriazione dello spazio è in parte sonora”; Barthes 2001, 238), non solo davanti al

12 “C'è un animale che si chiama *hide-behind* e che sta sempre alle tue spalle, ti segue dappertutto, nella foresta, quando vai per legna; ti volti ma per quanto tu sia svelto lo *hide-behind* è più svelto ancora e si è già spostato dietro di te; non saprai mai com'è fatto ma è sempre lì. Borges non cita le sue fonti e può darsi che questa leggenda se la sia inventata lui; ma ciò non toglierebbe nulla alla sua forza d'ipotesi che direi genetica, categoriale. Potremmo dire che l'uomo di Montale è quello che è riuscito a voltarsi e a vedere com'è fatto lo *hide-behind*: ed è più spaventoso di qualsiasi animale, è il nulla” (Calvino 1995, I, 1186). Sulla zoologia fantastica cfr. Borges e Guerrero 1970, 72-73.

soggetto, ma anche dietro le sue spalle, è proprio un orecchio trasfigurato in potenza dalla sineddoche; ma, come nel lavoro simbolico del cannibalismo, l'orecchio che pretendeva di divorare finisce divorato esso stesso.

4. *Dramma, tragedia e le due morti di Prospero*

Nel primo libretto, il re, occupato a ritrovare la voce di Arminia, non si accorge della rivolta che imperversa nel palazzo. Il secondo atto si chiude con il parapiglia generale in cui il re in pericolo è costretto a darsi alla fuga, meditando: “Forse solo perdendoci possiamo ritrovarci” (Calvino 1994, III, 748). Nel terzo atto il palazzo brucia, è scoppiata la rivoluzione, e la fuga del re si conclude paradossalmente nel luogo meno adatto: le prigioni nei sotterranei. La voce del prigioniero si fa sempre più vicina. Il re, che ora sappiamo chiamarsi Sigisberto, si incontra col suo doppio spodestato, Elfrido, fino a identificarsi con la sua persona:

RE – Mi sembra d’aver cantato sempre così... d’esser sempre stato chiuso tra queste mura...
PRIGIONIERO – Cantando m’accadeva di sentirmi alto sul trono, come se non avessi mai perduto la mia corona...
RE – I nostri destini sono sempre stati sospesi... come adesso.
PRIGIONIERO – Uno di noi resterà quaggiù... L’altro...
RE – Io ancora resterò prigioniero...
PRIGIONIERO – Tu... Chi ha parlato?
RE – Rispondi alla mia domanda: chi?
PRIGIONIERO – La voce... La mia voce nell’eco...
RE – Nella mia voce non sento più ansia: eppure ormai s’approssima l’ora della rovina... della salvezza... (Ibid.: 752-753)

A sciogliere la peripezia è il nuovo sopraggiungere del canto e poi della persona di Arminia, a cui Sigisberto risponde tentando d’innescare un dialogo. Ma Arminia è lì per Elfrido, le loro voci insieme si allontanano dal re, ormai sostituito dal prigioniero. L’esito di questo inseguimento tra i due amanti sembra quasi una specie di rovesciamento del mito orfico, che Calvino aveva già maneggiato nel cosmicomico *Cielo di pietra*, poi riscritto col titolo *L’altra Euridice*. Dopo la discesa nell’Ade, è come se fosse l’amata a voltarsi dall’altra parte. Come scrive Bruno Falchetto, si può intendere la voce femminile che canta come “il simbolo di un mondo del desiderio che il re che non sa cantare si è interdetto [...], la

promessa che non s'avvera di un accordo equilibrato fra principio di realtà e principio di piacere, fra Super-io, Io ed Es".¹³ Ma il vero finale di *Un re in ascolto*, nella versione del 1979 come nel racconto del 1984, consiste in realtà nella scena subito successiva a quella dei sotterranei. Qui si propone l'immagine del risveglio del re in un bagliore di luce che lo riporta alla realtà del vento che soffia e della vita degli uomini:

Se alzi gli occhi vedrai un chiarore. Sopra la tua testa il mattino imminente sta rischiarendo 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. (Calvino 1994, III, 173)

È la percezione della città moderna a riprender possesso dei sensi del re, che – nonostante la prospettiva della scena immediatamente precedente – di certo non è finito vittima della congiura e neppure è rimasto rinchiuso nelle segrete del suo stesso palazzo. A riflettere su questa apparentemente lieta soluzione conclusiva, si coglie quanto essa irrompa nel racconto con violenza. La scena sembrerebbe straniare la vetta drammatica a cui era giunto il *plot*: quella di un re sul punto di perire, in preda al delirio, nel labirinto di voci che lui stesso voleva sgrovigliare. Salvatore Ritrovato ha sostenuto che, in questo ritorno alla luce, in questa “progressiva dissoluzione delle premesse drammatiche nel lieto fine”, si esplica una dialettica che *Un re in ascolto* intrattiene con la convenzione del tragico stessa. Secondo Ritrovato – che parte dal Benjamin di *Destino e carattere* per affermare l'inattualità del tragico nel moderno –, nel libretto di *Un re in ascolto* il tragico si realizzerebbe “szondianamente come “modo non come ‘essenza”” (Ritrovato 2007, 125). Poi, con la riduzione di *Un re in ascolto* a racconto in prosa in cui si fa esclusiva la voce del narratore, verrebbe meno l'iniziale slancio del libretto e con l'accantonamento della forma drammatica si se-

13 Falcetto 1995, 251-252. Si veda anche Claudio Milanini, che in merito alle figure femminili dei racconti sui cinque sensi scrive: “Le stesse figure femminili, trasformate dalla loro inafferrabilità in simbolici riflessi del desiderio, valgono soprattutto a ribadire quanto sia elusiva ogni relazione umana. Immagini di donne appena conosciute o intraviste e immagini di mogli legate ai protagonisti da una lunga consuetudine sono ugualmente calate in un mondo dominato dal sentimento di una solitudine ineludibile, ontologica” (Milanini 1990, 172).

gnerebbe “il tramonto della tragedia, la sua *morte*, e insieme lo scadimento dialettico del *tragico*” (Ibid.: 129). Sulla questione dell’inattualità del tragico in Benjamin, si dovrebbe forse calare nel contesto in cui trova il suo sviluppo complessivo, e cioè nel *Dramma barocco tedesco*, con la dovuta premessa che Benjamin tratta la tragedia – che ha un piede calato nel Mito e si costituisce attorno alla figura dell’eroe – come contraltare per il suo discorso sul *Trauerspiel* – che invece ha come oggetto la Storia e la figura del sovrano –. In effetti in *Un re in ascolto*, sin dal primo libretto e al di là della forma drammatica, sembra imporsi più la vicenda storica di un sovrano, ma quest’allegoria della sovranità rimane nel margine ermeneutico che la fa intendere, senza soluzione di continuità, come potere del re sul regno o come potere del soggetto su se stesso. È proprio in questo limbo tra l’individuale e il collettivo che forse si annida lo scarto dal tragico, in una prospettiva che trascende l’interiorità chiusa dell’eroe, l’eroe muto di cui parla Benjamin,¹⁴ e si muove verso l’altro. Paradossalmente, l’Altro che nel libretto del 1979 prendeva forma nell’azione mimetica e nel dialogo tra i personaggi, nel monologo in *you-narrative* del racconto in prosa assume un ruolo ancor più cardinale, perché è represso, perché è condensato nel narratore stesso che appella il re dandogli del ‘tu’ e, quindi, regredisce, si incorpora nel suo livello di realtà:

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... (Calvino 1994, III, 173, corsivo mio)

È così che si conclude *Un re in ascolto*, con una totale condivisione tra la voce che parla e quella che ascolta, realizzata nell’appiattimento del deittico: “Certo anche tu ci sei, *qua* in mezzo”, in un procedimento simile allo

14 Cfr. Benjamin 1962, 35; 1977, 102. Si veda d’altronde come il Calvino lettore di Giorgio de Santillana, storico della scienza, si confrontasse con lo statuto del tragico, della colpa, del Fato: “Il Fato era dunque ben diverso da quella potenza imperscrutabile, oscuramente connessa con le nostre colpe, che è diventato dai tempi della tragedia greca fino ai nostri: al contrario, l’idea di Fato implicava la conoscenza precisa della realtà fisica, e la coscienza del suo impero su di noi, necessario e ineluttabile” (Calvino 1995, II, 2089).

“scivolamento figurale” che Pia Masiero ha evidenziato nel postmoderno di David Foster Wallace.¹⁵ Più in generale, Calvino porta all’estremo esito quella volontà di restituire l’impressione che non si raccontino *a posteriori* vicende di un tempo altro. Si palesa, in effetti, un assottigliamento del margine fra il tempo della scrittura e quello della fabula. Lo ha detto bene Claudio Milanini (1990, 171): “veniamo piuttosto emotivamente e intellettualmente coinvolti in un crescendo di attese, in una *quête* aperta. Pensieri e movenze sensoriali appartenenti al mondo rappresentato appaiono oggetto di una verbalizzazione sincronica”. La peculiarità del finale risiede nel fatto che Calvino proietta il lettore in questa totale condivisione esistenziale tra il narratore e il personaggio, facendo esplodere il senso.

Il narratore condivide col personaggio anche l’esperienza del *continuum* catastrofico, un “boato” che, a ben vedere, disillude quella precedente prospettiva del “chiarore” del giorno. In *Un re in ascolto* il vortice della Storia fa il suo corso verso un “fragore” che tutto assorbe. Al di là dell’entità calamitosa, anche nei materiali preparatori del 1980 – in cui, come voleva Berio, il re è sostituito dal Prospero direttore di un etereo teatro, di un *Traumtheater* – la “grande macchina del teatro d’opera va avanti da sola mentre tutti cercano il direttore che non si trova. Forse la fine del mondo è già avvenuta” (Calvino 1994, III, 757). Nel caso del *Re* calviniano, la prospettiva escatologica è quella di un’esplosione. Quella del *Re* di Berio sembra invece più un’implosione, in cui giunge al capolinea la parabola di un Prospero che vorrebbe il teatro come rispecchiamento dei suoi mostri. Prospero è respinto dal teatro – incarnato nella Protagonista che postula la sua esistenza indipendente dall’interiorità del demiurgo (“la mia voce è mia, / la meraviglia

15 Masiero 2017, 222. Sulla scorta dell’approccio enattivista, e in particolare di una riflessione intorno alla possibilità di coesistenza dell’onniscienza autoriale e del coinvolgimento del lettore, Masiero evidenzia in alcuni passaggi di Wallace e di Bolaño, caratterizzati prima di tutto dallo straniamento, il peculiare utilizzo del deittico da parte della voce onnisciente, che accomuna personaggio e narratore situandoli nello stesso luogo e offrendo allo stesso lettore questa prospettiva, da cui “può scaturire l’empatia” (Ibid.: 221). Un passaggio emblematico di *Infinite Jest* evidenziato da Masiero è questo: “Ecco Hal Incandenza, diciassette anni, farsi di nascosto con il suo piccolo cilindro di ottone nella Sala pompe sotterranea dell’Enfield Tennis Academy, ed espirare fumo pallido in un aspiratore industriale. È il breve triste intervallo che sta tra le partite del pomeriggio, la ginnastica e la cena comune all’Accademia. Hal è solo *quaggiù* e nessuno sa dove sia o che cosa stia facendo” (Wallace 2000, 58, corsivo mio).

è spenta, Prospero, / il mio teatro è mio”; Berio 1983, 54) – e muore, per vecchiaia, sì, ma dentro di sé:

PROSPERO

[...]

il non ricordo è un lago freddo e nero
la memoria custodisce il silenzio ricordo del futuro
la promessa.
Quale promessa?
Questa, che ora arrivi a sfiorare
col lembo della voce e spezza come il vento accarezza
il buio nella voce il ricordo in penombra
un ricordo al futuro. (*Prospero muore*)¹⁶

Perire dunque, attendere il nulla nella Storia oppure accoglierlo rinchiusi in se stessi. Sul nesso sacrificio-potere Calvino aveva riflettuto ossessivamente. Oltre a *La decapitazione dei capi*, il tema ricorre a partire da cruciali escandescenze, ad esempio in margine alla caduta di Nixon, per cui Calvino scrive *Il potere intercambiabile*, oppure in margine al caso Moro, per cui scrive *Le cose mai uscite da quella prigione*, apparso il 18 maggio 1978, a pochi giorni di distanza dal ritrovamento del corpo del leader democristiano.¹⁷ Di *Un re in ascolto*, si è scritto che questo palazzo-prigione, luogo dell’ascolto dell’inconscio, pare un po’ come la “stanza dello scrittore” (Schilirò 2009, 581).

16 Berio 1983, 56. È questo il finale della quarta aria di Prospero che Calvino scrive per Berio. Qui nella versione drammatico-musicale, in cui subisce poche modifiche rispetto al testo originale (di cui cfr. Calvino 1994, III, 760). Inoltre, è proprio *Un ricordo al futuro* il titolo che Berio avrebbe scelto per le sue lezioni americane, tenute a quasi diec’anni di distanza da quelle che l’altro ligure non ebbe mai modo di proferire (cfr. Berio 2006).

17 Cfr. Calvino 1995, II, 2257-2261; 2336-2343. Si veda inoltre il capitolo *La decapitazione dei capi* in Belpoliti 2001, oltre alla considerazione di Claudio Milanini, che in merito a *Un re in ascolto* ha scritto: “Fra il libretto di *Un re in ascolto* e il racconto omonimo intercorrono differenze che non sono ascrivibili né alla rispettiva appartenenza a generi letterari dotati ciascuno di un proprio statuto, né alla preoccupazione di adeguare la vicenda a un mutato clima storico. Perché mai Calvino avrebbe dovuto espungere dal testo narrativo proprio quegli elementi che più scopertamente alludevano al clima di sospetto instauratosi in Europa durante gli *anni di piombo*, quando ancora continuavano a giungergli da ogni continente “notizie tragiche [...] di un mondo condannato a girare senza scampo in una ruota di violenza e d’oppressione?” (Milanini 1990, 176).

È un luogo in cui riemergono rumori familiari e bellicosi, luogo di compromessi: fra il dramma e il romanzesco, fra il romanzesco e la fiaba, fra il desiderio individuale e metaletterario di assumersi nella forma del canto pur rimanendo nei margini della pagina scritta, e quello collettivo e socio-politico di un potere intercambiabile, ma in un tempo privo di piombo.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 1977. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Barenghi, Mario. 2007. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna: Il Mulino.
- Barthes, Roland. 2001. *Ascolto*. In *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*. Torino: Einaudi.
- . 2003. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi.
- Belpoliti, Marco. 2001. *Settanta*. Torino: Einaudi.
- Benjamin, Walter. 1962. *Destino e carattere*. In *Angelus novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi.
- . 1971. *Il dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi.
- Berio, Luciano. 1983. *Un re in ascolto*. Azione musicale in due parti, parole di Italo Calvino, libretto / *Ein König horcht*. Musikalische Handlung in zwei Teilen, Texte von Italo Calvino (aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber), Textbuch. Milano: Universal.
- . 2006. *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*. Torino: Einaudi.
- Borges, Jorge Luis e Guerrero, Margarita. 1970. *Manuale di zoologia fantastica*. Torino: Einaudi.
- Borutti, Silvana. 2019. "Italo Calvino e l'epistemologia 'continentale'. I racconti per 'I cinque sensi'". *Materiali di Estetica VI/2*: 72-94.
- Calvino, Italo. 1986. *Sotto il sole giaguaro*. Milano: Garzanti.
- . 1994. *Romanzi e racconti*. 3 voll. Ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto. Milano: Mondadori.
- . 1995. *Saggi. 1945-1985*. 2 voll. A cura di M. Barenghi. Milano: Mondadori.
- Cavarero, Adriana. 2003. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.

- Cosso, Laura. 2013. "Un re in ascolto": Berio, Calvino e altri. In *Berio*. A cura di E. Restagno. Torino: EDT.
- Deleuze, Gilles. 1990. *La piega. Leibniz e il Barocco*. Torino: Einaudi.
- Falcetto, Bruno. 1995. "Cantare mentre tutto il resto non canta", in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*. A cura di M. Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos.
- Ferrara, Enrica Maria. 2011. *Calvino e il teatro. Storia di una passione rimossa*. Oxford: Peter Lang.
- Foucault, Michel. 1978. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Garzanti.
- . 1993. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi.
- Freud, Sigmund. 1976. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. In *Opere*. 11 voll. Torino: Bollati Boringhieri. Vol. V.
- Kircher, Athanasius. 1650. *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*. Roma: Grignani. Tomo II.
- Masiero, Pia. 2017. "Voci, corpi e lettori. Note per una lettura parallela di '2666' e 'Infinite Jest'". *Orillas* 6: 213-224.
- Milanini, Claudio. 1990. *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milano: Garzanti.
- Musarra-Schröder, Ulla. 2010. *Italo Calvino tra i cinque sensi*. Firenze: Cesati.
- Pomilio, Tommaso. 2016. *Scrittura dell'ascolto. Calvino in Berio*. In *Le théâtre musical de Luciano Berio*. 2 voll. A cura di G. Ferrari. Paris: L'Harmattan. Vol. II. De "Un re in ascolto" à "Cronaca del Luogo".
- Ritrovato, Salvatore. 2007. "Un re in ascolto". *L'ultimo tragico calvino librettista*. In *Tra note e parole. Musica, lingua, letteratura*. A cura di M. Meschini e C. Carotenuto. Ravenna: Longo.
- Scarpa, Domenico. 1999. *Italo Calvino*. Milano: Mondadori.

Schilirò, Massimo. 2009. *Nello spazio dei suoni, un prigioniero in ascolto*. In *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*. A cura di G. Traina e N. Zago. Acireale-Roma: Bonanno.

Varese, Claudio. 1988. *Calvino librettista e scrittore in versi*, in *Italo Calvino*. Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 26-28 febbraio 1987. A cura di G. Falaschi. Milano: Garzanti.

Wallace, David Foster. 2000. *Infinite Jest*. Torino: Einaudi.

Nicola De Rosa studied Modern Philology at University of Naples Federico II and Music Disciplines at Conservatory of Naples San Pietro a Majella. He is postgraduate fellow at Italian Institute for Philosophical Studies. His main research interests lie in *inter artes* studies, especially the links between literary and musical space, in the representation of power and political conflict in late 20th century Italian fiction, and in literary theory issues.