

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 33, 2021

---

## *L'“orecchio” di Calvino.*

### *Su una congettura del labirinto sonoro*

*Calvino's “Ear”.*

*On a Conjecture of the Resounding Labyrinth*

NICOLA DE ROSA

---

#### ABSTRACT

*Il contributo è volto a indagare le funzioni di alcune “figure sonore” – legate dunque a un immaginario musicale – nella letteratura di Calvino. Si riscontra la persistenza tematica di alcuni motivi testuali legati all'ascolto, disseminati dagli scritti autobiografici di Passaggi obbligati fino alla raccolta de I cinque sensi, passando per le Cosmicomiche e per alcuni capitali contributi critici come I livelli della realtà in letteratura. L'immaginario sonoro appare fittamente connesso ad alcuni elementi cardine della parabola letteraria di Calvino, quali la prospettiva congetturale, le memorie familiari e di guerra, i mondi possibili e invisibili, la sfida al labirinto.*

PAROLE CHIAVE: *Italo Calvino; ascolto; phoné; sfida al labirinto.*

*The aim of the essay is to examine the functions of some “sonorous figures” – therefore linked to a musical imagination – in Calvino's literature. The thematic persistence of some textual motifs related to listening is to be found in the autobiographical narratives of Passaggi obbligati, as in the collection of I cinque sensi, or Cosmicomiche and some important critical contribution as I livelli della realtà in letteratura. The sonorous imaginary appears closely connected to some key elements of Calvino's literature, such as conjectural perspective, family and war memories, possible and invisible worlds, the challenge to the labyrinth.*

KEYWORDS: *Italo Calvino; listening; phoné; challenge to the labyrinth.*

---

#### AUTORE

*Nicola De Rosa ha studiato Lettere moderne presso l'Università di Napoli “Federico II” e Discipline musicali presso il Conservatorio di Napoli “San Pietro a Majella”. È stato inoltre borsista di formazione presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Si è interessato al dialogo inter artes, con particolare attenzione ai rapporti fra lo spazio letterario e quello musicale. È autore di saggi in volume e in rivista su Robert Schumann, Roland Barthes, Alban Berg.*

*nicola-de-rosa@virgilio.it*

Nel paradigma classico dei cinque sensi, il terzo è l'udito (il primo per importanza nel Medioevo); è una coincidenza felice [...], l'ascolto (senza riferimento a una *phoné* unica) detiene in potenza la metafora che meglio si adatta al «testuale»: l'orchestrazione (termine di Eizenštejn), il contrappunto, la stereofonia.

ROLAND BARTHES, *Il terzo senso*

**M**entre Calvino, negli anni Cinquanta, pensava a quel grande tentativo di “redenzione” dell'oralità che fu *Fiabe italiane*, un certo tipo di riflessione sull'ascolto, sulla pura voce, sulla *phoné*, iniziava a insinuarsi nel dibattito estetico del secondo Novecento. Si pensi all'uso che ne avrebbe fatto poi un personaggio come Carmelo Bene, ma anche al fatto che nel 1984 andava in scena uno *chef-d'œuvre* dell'altro grande esponente, insieme all'amico Luciano Berio, della neoavanguardia musicale italiana: il *Prometeo* di Luigi Nono. Il sottotitolo era, anche lì, *Tragedia dell'ascolto*. Massimo Cacciari addirittura ne firmava quel libretto-*pastiche* che mescola Eschilo assieme al Benjamin delle tesi *Sul concetto di storia* e allo Schönberg librettista di *Moses und Aron*. Qualche anno dopo la morte di Nono, Cacciari teneva una conferenza in cui provava a inquadrare il movente filosofico e storico di quest'insistenza sul meta-tema dell'ascolto, spiegandolo in un certo senso come *ritorno del represso*, come risposta al dominio di quel processo tecnico che “archivia” il pensiero: la scrittura, la grammatizzazione.<sup>1</sup>

Nello stesso anno del *Prometeo*, non forse nella maniera auspicata, col libretto per *Un re in ascolto* (1984) di Berio culminava la “carriera musicale” di Calvino. Questa aveva preso le mosse, tra il 1958 e il 1960, dall'esperienza della canzone impegnata di Cantacronache.<sup>2</sup> *Canzone triste, Dove vola l'avvoltoio, Oltre il ponte, Sul verde fiume Po, Turin-la-nuit o Rome by night, Il padrone del mondo, La tigre*, nei testi di Calvino riaffioravano alcuni motivi della letteratura di quei tempi, dal *Sentiero dei nidi di ragno* a *Marcovaldo*. C'era stato anche il libretto per *La panchina* (1956), sempre col Sergio Liberovici di Cantacronache; Bruno Gillet aveva tratto un'opera buffa dal *Visconte dimezzato* (1961); e Adam Pollock aveva coinvolto Calvino in una riscoperta di *Zaide* (1981). Sul fronte della duratura collaborazione con Berio, in ordine:

<sup>1</sup> Cfr. M. CACCIARI, *Silenzio e ascolto nella musica di Luigi Nono*, conferenza al Teatro Duomo Vecchio di Arezzo, 30 settembre 1995, registrazione Fondazione Archivio Luigi Nono, <https://www.youtube.com/watch?v=ueA8xVE5WV8> (url consultato il 03/08/2021).

<sup>2</sup> Sull'esperienza di Calvino per le canzoni di Cantacronache cfr. B. FALCETTO, «*Cantare mentre tutto il resto non canta*», in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di M. Belpoliti, Marcos y Marcos, Milano 1995, pp. 246-52; G. INZERILLO, *La «pulce» musicale di Calvino. Canzoni e 'Allez-hop'*, Cesati, Firenze 2015.

il racconto mimico *Allez-hop* (1959), che sviluppa l'idea della pulce dal *Barone rampante*; *Prière* (1968), per i quarant'anni di Stockhausen; l'azione musicale *La vera storia* (1982), in cui si fa i conti con la materia del *Trovatore* verdiano; e poi appunto la burrascosa vicenda di *Un re in ascolto*.<sup>3</sup>

Ma oltre a queste collaborazioni eminentemente musicali, nella letteratura di Calvino si può scorgere la persistenza tematica, seppur sommessa, di alcune figure sonore. Ad esempio, soprattutto negli ultimi anni, il personaggio calviniano – la cui funzionalità conoscitiva si associa tradizionalmente all'immagine del dispositivo ottico che scruta – conosce la realtà in cui si cala con tutto l'apparato sensorio e, assieme a quelle oculari, le impressioni uditive sembrano assumere una funzione rilevante:

occorrerebbe precisare ugualmente che cosa è un teatro in rapporto coi suoni, come luogo della massima capacità dell'udito, grande orecchio che racchiude in se stesso tutte le vibrazioni e le note, orecchio che ascolta se stesso, orecchio e insieme conchiglia posata all'orecchio.<sup>4</sup>

Si potrebbe speculare – oltre che in merito alla natura di quelle collaborazioni musicali – in merito all'efflorescenza di motivi sonori nella letteratura calviniana, dandone un'interpretazione più fenomenologica, o una più psicanalitica, persino una più *oulipienne*; rimarrebbe in ogni caso il fardello ermeneutico dato dal fatto che una poetica dell'occhio, del visibile, si associa a un'idea dell'*aprico*; una poetica dell'orecchio, dell'udibile, si getta invece nel magma dell'*opaco*. Lo sottolinea ad esempio Ulla Musarra-Schrøder nel suo studio su Calvino e i sensi: «Invece della qualità “cosmica” del visibile, ci troviamo di fronte alla qualità “caotica” dell'universo sonoro»;<sup>5</sup> come d'altronde la filosofia della musica: «la *morphé*, la “forma” implicata nell'idea di “isomorfismo”, è immediatamente pensata o afferrata nell'ordine visivo. Il sonoro, viceversa, trascina via dalla forma». <sup>6</sup> Ma come Calvino indicava nella lezione americana sull'*Esattezza* – rifacendosi a quello che è, forse insieme a Bruno, l'altro poeta del cosmico, il Leopardi dello *Zibaldone*, in cui la ricerca dell'indeterminato diventa osservazione del molteplice –, «Il poeta del vago può essere

<sup>3</sup> Per tutti i *Testi per musica* di Calvino cfr. la sezione dedicata dei Meridiani e le *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, 3 voll., ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1994, III, pp. 637-761; 1275-95.

<sup>4</sup> ID., *Dall'opaco*, in *Romanzi e racconti* cit., III, p. 95.

<sup>5</sup> U. MUSARRA-SCHRØDER, *Italo Calvino tra i cinque sensi*, Cesati, Firenze 2010, p. 115.

<sup>6</sup> J.-L. NANCY, *All'ascolto*, trad. di E. Lisciani-Petrini, Cortina, Milano 2004, p. 6. Cfr. anche V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, trad. di E. Lisciani-Petrini, Bompiani, Milano 1998, p. 16: «la musica si muove su un piano del tutto diverso da quello dei significati intenzionali».

solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con *occhio*, *orecchio*, *mano pronti e sicuri*».<sup>7</sup>

### 1. *Spie acustiche, paradigmi indiziari e immaginazione congetturale*

In un'intervista a Daniele Del Giudice del 1978, un Calvino autobiografico sembra confessare la fantasia di scollarsi un occhio dalla testa e posarlo vigile dove l'integrità del suo corpo non può arrivare, per scrutare il *possibile* fino in fondo:

Tra le *Città invisibili* ce n'è una su trampoli, e gli abitanti guardano dall'alto la propria assenza. Forse per capire chi sono devo osservare un punto nel quale potrei essere e non sono. Come un vecchio fotografo che si metta in posa davanti all'obiettivo e corra poi a schiacciare la peretta, fotografando il punto in cui poteva essere e non c'è. Magari è questo il modo in cui i morti guardano i vivi, mescolando interesse e incomprendimento. Ma questo lo penso quando sono depresso. Nei momenti euforici penso che quel vuoto che non occupo possa essere riempito da un altro me stesso, che fa le cose che io avrei dovuto fare e non ho saputo fare. Un me stesso che può scaturire solo da quel vuoto.<sup>8</sup>

Sembra di percepire l'eco della persistenza descrittiva di Palomar che appena pensa la propria morte si distrae subito pensando quella degli ultimi superstiti terrestri: «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».<sup>9</sup> È l'estremo esito di un'urgenza narrante che sottende una “furiosa” – in senso bruniano – tensione gnoseologica.

Difatti, quantomeno dalla fine degli anni Sessanta, in Calvino si scorge il proposito di un *compromesso* tra «due culture», quella umanistica e quella delle *hard sciences*: in sincronia, letteratura e scienza sarebbero le biforcazioni di un unico impeto alla narrazione del mondo; in diacronia, il mondo della scienza moderna e quello della sapienza antica andrebbero riunificati.<sup>10</sup> Una visione del mondo che postula, si

<sup>7</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, in ID., *Saggi. 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, I, p. 681. Corsivo mio.

<sup>8</sup> ID., *Situazione 1978*, in *Saggi cit.*, II, pp. 2832-33. Poi, in un altro prezioso intervento riguardo il Montale di *Forse un mattino andando*, Calvino scrive: «L'uomo ha sempre sofferto della mancanza d'un occhio sulla nuca, e il suo atteggiamento conoscitivo non può che essere problematico perché egli non può essere mai sicuro di cosa c'è alle sue spalle» (ID., *Eugenio Montale, 'Forse un mattino andando'*, in *Saggi cit.*, I, p. 1185).

<sup>9</sup> ID., *Palomar*, in *Romanzi e racconti cit.*, II, p. 979.

<sup>10</sup> Si veda soprattutto la ricezione del pensiero di Giorgio de Santillana, storico della scienza, in merito a cui Calvino parla di una «rivelazione d'un nodo d'idee che forse già ronzavano confusamente nella mia testa ma che m'era difficile esprimere; e sarebbero state difficili da esprimere anche dopo, ma da

direbbe stavolta, un *ritorno del superato*.<sup>11</sup> Questo proposito di *reductio ad unum* del “letterario” con lo “scientifico” spinge Calvino verso quella prospettiva congetturale per cui l’immaginazione narrativa si fa, sì, scientifica, ma nel senso di una concate-nazione progressiva di verità derivate; come i tentativi del Dantès che nella riscrittura de *Il conte di Montecristo* disegna la mappa immaginativa della sua prigione-labirinto, la più dettagliata possibile, prestando ascolto ai colpi di tosse di Faria:

Tendo l’orecchio: i suoni descrivono attorno a me forme e spazi variabili e sfrangiati. Dallo scalpiccio dei carcerieri cerco di stabilire il reticolo dei corridoi, le svolte, gli slarghi, i rettilinei interrotti dallo strisciare del fondo della marmitta alla soglia d’ogni cella e dal cigolio dei chiavistelli: arrivo solamente a fissare una successione di punti nel tempo, senza rispondenza nello spazio. Di notte i suoni arrivano più distinti, ma incerti nel segnare luoghi e distanze: da qualche parte rode un topo, geme un malato, la sirena d’un bastimento annuncia il suo ingresso nella rada di Marsiglia, e il badile dell’Abate Faria continua a scavare la sua via tra queste pietre.<sup>12</sup>

Quell’enciclopedica spinta conoscitiva che abbraccia la prospettiva congetturale sembra muovere da un antifrastico recupero della consuetudine descrittiva natura-

quel momento sono stato cosciente d’una distanza da colmare, d’un qualcosa a cui “far fronte”. (Santillana: “Ed è cosa da poco che il nome stesso della scienza in greco, *epistème*, significhi *far fronte*?”). Dico l’idea che nessuna storia e nessun pensiero umani possano darsi se non situandoli in rapporto a tutto ciò che esiste indipendentemente dall’uomo; l’idea d’un sapere in cui il mondo della scienza moderna e quello della sapienza antica si riunificano» (ID., *Fato antico e fato moderno* di Giorgio de Santillana, in *Saggi* cit., II, p. 2088). Su Calvino e la scienza si veda sicuramente M. BUCCIANTINI, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Donzelli, Roma 2007, in particolare il capitolo sul rapporto tra Calvino e de Santillana: *Fiaba, mito, cosmologia: Calvino e de Santillana*, pp. 65-86; ma anche G. CIMADOR, *La scienza del possibile. Italo Calvino e il superamento delle «due culture»*, in «Italianistica», XLIV, 3, 2015, pp. 155-78.

<sup>11</sup> Sul ritorno del superato: «Nell’esempio più esplicito che Freud stesso ci abbia mai fornito di estrapolazione del modello formale, dalla rimozione a qualcos’altro, questo qualcos’altro non è dunque che il *superamento razionale di credenze arcaiche*, cioè precisamente il processo dell’illuminismo. E la definizione stessa del sinistro come “quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare”, presuppone la labilità permanente di un tale superamento, la reversibilità che cova in seno al processo dell’illuminismo» (F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1982, pp. 16-17).

<sup>12</sup> I. CALVINO, *Il conte di Montecristo*, in *Romanzi e racconti* cit., II, p. 345. Si veda inoltre la lettera a Mario Boselli dell’ottobre 1969: «Io credo che il finale del *Montecristo* sia la vera conclusione eticognoseologica a cui sono arrivato, cioè io vedo la progettazione congetturale della prigione assoluta come una professione di fede nella deduttività, nella necessità di costruire modelli teorici formalmente perfetti della realtà oggettiva con cui si vogliono fare i conti. (L’epistemologo che mi ha più convinto è il Popper). Dei dati dell’esperienza (i tentativi dell’Abate Faria) è pur indispensabile valersi per verificare il modello formale confrontandolo continuamente con la realtà empirica» (Lettera di I. CALVINO a M. Boselli, in ID., *Lettere. 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2000, p. 1062).

lista. Calvino è in effetti «uno scrittore di commiati [...], ma anche di ricominciamenti»,<sup>13</sup> ha scritto Domenico Scarpa in relazione al recupero calviniano della descrizione. La sua “nuova descrittività” impone però la necessità di una sorta di percezione sensoriale amplificata, di realtà aumentata, perché quella furiosa tensione gnoseologica si fonda per assurdo su un *paradigma indiziario*, funziona attraverso deboli e invisibili spie sensoriali, sovente fono-sensoriali. Ecco, dunque, l’ascolto: d’un tratto, la letteratura di Calvino, pur incarnandosi negli ingranaggi del dispositivo ottico, oltrepassa i recinti di una tradizione occidentale che assegna alla vista lo scettro della conoscenza. Come ha scritto Frédéric Lefebvre, «Calvino n’apparaît plus seulement comme un homme du “voir”, un “œil qui écrit”, capable de concevoir un roman fait de “miroirs” et d’“appareils optiques”. C’est aussi un homme de l’ouïe». <sup>14</sup>

## 2. Memorie sonore, infanzia e guerra

Questa sterzata fono-sensoriale, questa deviazione di Calvino verso la percezione acustica, si manifesta, ad esempio, prima che in altri luoghi, in alcuni scritti che non è troppo azzardato definire autobiografici, che sfiorano l’*autofiction*, con tutto ciò che ne consegue in termini di problemi critici. Ne *La strada di San Giovanni* (1962), Calvino fa i conti con un processo di scrittura del sé in cui, nell’alternarsi di episodi narrativi tra il familiare (la figura del padre) e il topografico (l’entroterra di Sanremo), si rinviene, forse per la prima volta in maniera così limpida, una questione di memorie sonore:

Richiami di madri, canti di ragazze o di beoni, secondo l’ora e il giorno, si staccavano da queste pendici sopraurbane, e calavano sul nostro giardino, chiari attraverso un cielo di silenzio; mentre chiusa tra le scaglie rosse dei tetti la città confusamente suonava i suoi sferragli di tram e di martelli, e la tromba solitaria nel cortile della caserma De Sonnaz, e il ronzio della segheria Bestagno, e a Natale la musica delle giostre alla marina. Ogni suono, ogni figura rimandava ad altri, più presententi che uditi o veduti, e così via.<sup>15</sup>

Il ricordo sonoro appare come un fattore proustiano, di memoria più o meno volontaria di un altrove infantile, degli scorci sanremesi. Marco Belpoliti ha letto *La strada di San Giovanni* in continuità col tema del sacrificio di un’altra allegoria della

---

<sup>13</sup> D. SCARPA, *Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1999, p. 80.

<sup>14</sup> F. LEFEBVRE, *Un œil à l’écoute: l’univers sonore d’Italo Calvino*, in «Littérature», 116, 1999, “Passage et langage”, p. 82.

<sup>15</sup> I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, in *Romanzi e racconti cit.*, III, p. 8.

sovranità, quella de *La decapitazione dei capi*. Stavolta, piuttosto che sovranità politica, si tratta della sovranità del soggetto su se stesso; sacrificio, qui, nel senso di un «rito di congedo» dalle figure paterne.<sup>16</sup> E in effetti quegli scorci sonori, «più presenti che uditi o veduti», sono sia ambientali che privatamente familiari. Come in un passo dei *Diari* kafkiani citato da Roland Barthes in quella fortunatissima voce dell'*Enciclopedia* Einaudi sull'ascolto («Sto seduto in camera mia, nel quartiere generale del rumore di tutto l'appartamento: odo sbattere tutte le porte...»),<sup>17</sup> così Calvino descriveva lo spazio familiare:

Capite come le nostre strade divergevano, quella di mio padre e la mia. Ma anch'io, cos'era la strada che cercavo se non la stessa di mio padre scavata nel folto d'un'altra estraneità, nel sopramondo (o inferno) umano, cosa cercavo con lo sguardo negli androni male illuminati nella notte (l'ombra d'una donna, a volte, vi spariva) se non la porta socchiusa, lo schermo del cinematografo da attraversare, la pagina da voltare che immette in un mondo dove tutte le parole e le figure diventassero vere, presenti, esperienza mia, non più l'eco di un'eco di un'eco.<sup>18</sup>

Quello dei *Diari* di Kafka sarebbe stato poi un elemento importante del dibattito immaginario tra Calvino e Berio, nelle stranianti lettere-dialogo del 1981-82, preparatorie a *Un re in ascolto*, in cui Calvino parla per l'Io del mittente e per il Tu del destinatario, e cita liberamente un esteso passo kafkiano, da cui giunge l'*eureka* del *Re*:

Kafka: – *Diario*, 5 novembre 1911. «Sto seduto in camera mia, nel quartiere generale del chiasso. Odo sbattere tutte le porte; solo il loro rumore mi evita di sentire i passi che corrono dall'una all'altra... Scorre la sbarra della porta d'entrata, stride come se avesse mal di gola, s'apre con una breve nota d'una voce femminile poi si chiude con un tonfo sordo, maschile, che risuona senza alcun riguardo. Mio padre è uscito; comincia ora il rumore più delicato, disperso, disperante, intonato dalla voce di due canarini. Vorrei aprire uno spiraglio della porta, strisciare come una vipera nella stanza vicina e dal suolo chiedere alle mie sorelle e alla loro governante che stiano un po' zitte.»

<sup>16</sup> «*La strada di San Giovanni* racconta, in un continuo movimento tra presente e passato, il viaggio al seguito del padre sulla strada che conduce ai possedimenti e alle coltivazioni paterne nell'entroterra di San Remo, ed è in buona sostanza la spiegazione del proprio "tradimento", dello "scarto" dagli insegnamenti e dagli ammaestramenti impartiti dalla figura paterna, e al tempo stesso la rivendicazione di una continuità con questa stessa figura» (M. BELPOLITI, *La decapitazione dei capi*, in ID., *Settanta*, Einaudi, Torino 2010, p. 91).

<sup>17</sup> Cfr. R. BARTHES, *Ascolto*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, trad. di D. De Agostini et al., Einaudi, Torino 2001, p. 238.

<sup>18</sup> I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, in *Romanzi e racconti cit.*, III, p. 11.



Io: – Il libretto allora potrebbe essere questo, sta a sentire. Un re che tende l'orecchio in una reggia deserta. Teme una congiura. Tende l'orecchio ai passi delle sentinelle, agli squilli di tromba... Ogni rumore insolito potrebbe essere la minaccia dei nemici...»<sup>19</sup>

I segnali acustici sono traslati, in una dilatazione di senso, dall'habitat interiore e privato del nido familiare reale a quello collettivo e politico del regno fantastico. Il *fil rouge* risiede nella qualità più ancestrale dell'attività acustico-percettiva, cioè quella di ricognizione di un tessuto di fiducia e sicurezza nello spazio in cui il soggetto si posa: *heimlich* – con tutto il suo rovescio della medaglia (noto/ignoto; rassicurante/perturbante; familiare/estraneo; alleato/nemico).

E la minaccia del nemico, della guerra, per Calvino è in effetti un'altra esperienza originaria che si introietta nella memoria con le forme dell'immaginazione sonora, ad esempio in *Ricordo di una battaglia* (1974):

È ancora l'udito, non la vista, a tenere le fila della memoria: dal paese si sente un frastuono di voci, ora cantano. I nostri festeggiano la vittoria! Noi ci stiamo avvicinando al paese di corsa. Siamo già sotto le prime case. Cosa cantano? Non è «Fischia il vento...» Ci fermiamo. È «Giovinezza» che cantano! Hanno vinto i fascisti.<sup>20</sup>

Che l'angoscia del soggetto-re per la possibilità della congiura, del perdimento di se stesso, rifletta anche un immaginario dello “stato d'eccezione”? Che sia quello della Resistenza o più avanti quello degli Anni di piombo, stato d'allerta per una decapitazione dei capi non regolata, il cui ago della bilancia oscilla più che mai. Come ha osservato Belpoliti, quello del nesso sacrificio-potere è un tema che nel Calvino di questa fase «resta sospeso, continua a galleggiare in aria, se ne sente la presenza».<sup>21</sup> Ma tornando ai rumori della Resistenza, i fascisti alla fine non vinceranno, la tempra ai ritmi di marcia del regime avrà la meglio. Eppure Calvino nel dopoguerra non troverà un corrispettivo ideologico a cui affidarsi per partito preso, tanto che i rapporti col PCI di Togliatti non possono che chiudersi con l'intervento sovietico a Budapest nel 1956. Potremmo quasi pensare *La gran bonaccia delle Antille*<sup>22</sup> – che esce dopo i fatti d'Ungheria e l'allontanamento dal Partito, e nella cui allegoria Togliatti è il capitano incapace di traghettare la nave verso il futuro – come un altro momento di svolta, in cui il reale storico inizia a far posto a qualcos'altro. È in effetti attorno al 1958, all'altezza dell'uscita dal Partito, che Calvino inizia l'avventura di

---

<sup>19</sup> Lettera di I. CALVINO a L. Berio, in *Lettere cit.*, p. 1461.

<sup>20</sup> ID., *Ricordo di una battaglia*, in *Romanzi e racconti cit.*, III, pp. 55-56.

<sup>21</sup> M. BELPOLITI, *La decapitazione dei capi*, in *Settanta cit.*, p. 102.

<sup>22</sup> Cfr. I. CALVINO, *La gran bonaccia delle Antille*, in *Romanzi e racconti cit.*, III, pp. 221-25.



Cantacronache e quella con Berio, come se allora l'impegno politico si dovesse assumere nella forma inedita e trasfigurante del canto.

### 3. *Musica come «labirinto»*

Nel 1986 Berio tenne un intervento al Convegno di Sanremo organizzato a un anno dalla morte di Calvino. Era noto che la collaborazione tra i due, per *Un re in ascolto*, fosse stata burrascosa. Berio la descrive quasi come un amore difficile, ma importante per entrambi. Poi arriva a parlare del rapporto di Calvino con la musica. In modo bonario, descrive lo scrittore come «intimidito dalla musica»,<sup>23</sup> come uno di quelli che non vanno ai concerti, per di più stonato, e interessato solo alla canzone pop, in cui si capiscono bene le parole. Eppure Berio legge nella letteratura di Calvino un qualche tipo di funzionamento musicale:

Il tracciato labirintico del suo percorso narrativo e il suo universo poetico e concettuale sembrano acquistare caratteristiche musicali e possono essere anche letti come una sublimazione di forme musicali: penso alle ellissi debussiane di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e ai rapporti ternari bachiani delle *Variazioni Goldberg in Palomar*. Non ho mai parlato di questo con Italo: sono discorsi che fra liguri non si fanno. E poi non me ne ha dato il tempo. Sono certo che se lo avessi fatto mi avrebbe posto molte di quelle domande sornione che era solito porre agli scienziati [...].<sup>24</sup>

Le parole di Berio, oltre ad essere affresco di stima e di un rapporto troncato anche dalla morte, pongono in realtà un problema di non poca importanza. Berio, tra le varie cose, coglieva soprattutto un punto della morale calviniana, cioè il fatto che Calvino sembrasse lontano dalla musica «come da qualsiasi esperienza che non fosse traducibile in una forma razionale di discorso».<sup>25</sup> Era questo che lo intimoriva della musica, la discrepanza dal linguaggio: nel sinistro eppur attrattivo codice a-linguistico della musica gli pareva vivere un impeto distruttivo, forse lo stesso delle neoavanguardie “accusate” nei saggi de «Il Menabò», *La sfida al labirinto, Il mare dell'oggettività*.

---

<sup>23</sup> L. BERIO, *La musicalità di Calvino*, in ID., *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino 2013, p. 329. Su *Un re in ascolto* e l'“agonale” relazione tra Calvino e Berio cfr. l'importante saggio di T. POMILIO, *Scrittura dell'ascolto: Calvino in Berio*, in *Le théâtre musical de Luciano Berio*, 2 voll., a cura di G. Ferrari, L'Harmattan, Paris 2016, II, *De 'Un re in ascolto' à 'Cronaca del Luogo'*, pp. 117-43.

<sup>24</sup> L. BERIO, *La musicalità di Calvino*, in *Scritti sulla musica* cit., p. 330.

<sup>25</sup> Ivi, p. 329.

Eppure ricorre in Calvino una prerogativa sonora dell'immaginazione letteraria. È infatti per quest'esser sinistro del sonoro che quello del canto, della musica, sia un *topos* che trova nella letteratura di Calvino uno spazio sommerso, latente, ma a veder bene più costante di quanto ci si aspetti. Di certo non si tratta quasi mai di una musica che è lì, presente, e che canta per essere ascoltata. Bruno Falchetto osservava – da un punto di vista forse letterariocentrico, ma in questo contesto condivisibile – che «musica e canto sono i segni di una condizione di armonia interiore, di sintonia con il mondo, e non possono se non a fatica trovare spazio in una narrativa che è innanzi tutto resoconto delle “difficoltà” del vivere».<sup>26</sup> In effetti alle voci umane Calvino preferisce i suoni della *natura*, del paesaggio (il mare e gli uccelli), e della *tecnica*, dello scenario post-moderno (un camion dei rifiuti, il ronzio di una cornetta telefonica). Come in *Prima che tu dica «Pronto»*, in cui i due amanti parlano nel silenzio dei circuiti, senza avere realmente qualcosa da dirsi, sapendo bene che qualora le voci si allineassero nello spazio-tempo non ci sarebbe più posto per il discorso amoroso:

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 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.<sup>27</sup>

L'anticamera del canto, la parola, il *verbum*, codificata nei segnali elettrici del telefono (*tele phoné*, diremmo, una voce “di lontano”), è il grido che chiede conto della distanza amorosa. È tutta una filosofia del *Lied: an die ferne Geliebte*. Se fosse che il vuoto di «quel richiamo della lontananza» – che è d'altronde il richiamo originario al racconto – venisse colmato, allora rimarrebbe il silenzio.

Quando il canto tra i personaggi appare nella sua immanenza, con tutta la sua metafora erotica, esso è subito passivamente dal punto di vista del protagonista, sembra espressione di qualcosa di represso. È il caso de *Il cielo di pietra*, che maneggia la materia del mito orfico, e appunto poi sarà riscritto, con la sostituzione dei personaggi, come *L'altra Euridice*.<sup>28</sup> Qui Qfwfq/Plutone si fa quasi inquieto *voyeur*

<sup>26</sup> B. FALCETTO, «Cantare mentre tutto il resto non canta» cit., p. 250.

<sup>27</sup> I. CALVINO, *Prima che tu dica «Pronto»*, in *Romanzi e racconti* cit., III, p. 272.

<sup>28</sup> Cfr. ID., *Il cielo di pietra*, in *Romanzi e racconti* cit., II, pp. 1216-23; ID., *L'altra Euridice*, in *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 1177-85.

del cinguettio tra Rdx/Euridice e Orpheos, fino al completo sfuggire di lei, in un vortice vulcanico di rumori cittadini, che non impedisce al cercatore di continuare la sua sfida al labirinto:

Ora, voi che vivete fuori, ditemi, se per caso vi accade di cogliere nella fitta pasta di suoni che vi circonda il canto di Rdx, il canto che la tiene prigioniera ed è a sua volta prigioniero del non-canto inglobante tutti i canti, se riuscite a riconoscere la voce di Rdx in cui risuona ancora l'eco lontana del silenzio, ditemelo, datemi notizie di lei [...].<sup>29</sup>

Ne *Il cielo di pietra/L'altra Euridice*, il punto di vista del protagonista è quello di un essere monocellulare del sottosuolo che abbraccia il canto solo come canto di natura, senza le incrinature degli uomini. La voce di Rdx/Euridice sfugge al linguaggio, è prigioniera del «non-canto inglobante tutti i canti» e in lei risuona «l'eco lontana del silenzio». Ebbene, in un intervento del 1978 su *I livelli della realtà*, con una metafora auditiva più o meno affine Calvino offriva una paradigmatica immagine del quesito sulla letteratura. Ci si arriva dicendo prima, però, che in un'altra occasione, partendo dal contestualizzare il suddetto interesse per la descrizione come prima operazione per rinnovare un rapporto tra linguaggio e mondo, lo scrittore dava una preziosa testimonianza della genesi concettuale dell'incompiuta raccolta di racconti su *I cinque sensi*.<sup>30</sup> Si tratta dell'intervento su *Mondo scritto e mondo non scritto*. Calvino diceva d'esser miope, duro d'orecchie, e che l'urgenza letteraria del nuovo progetto nasceva da una constatazione del deficit sensoriale a cui l'uomo moderno andava in contro (si è detto, all'inizio, del ritorno al meta-tema dell'ascolto in relazione alla sua repressione). Poi Calvino invocava una letteratura con una forte ripercussione sul soggetto:

In un certo senso, credo che sempre scriviamo di qualcosa che non sappiamo: scriviamo per rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi. Nel momento in cui la mia attenzione si sposta dall'ordine regolare delle righe scritte e segue la mobile complessità che nessuna frase può contenere o esaurire, mi sento vicino a capire che dall'altro lato delle parole c'è qualcosa che cerca d'uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> ID., *Il cielo di pietra*, in *Romanzi e racconti* cit., II, pp. 1222-23.

<sup>30</sup> Com'è noto, *Il nome, il naso, Sapore sapere* (poi *Sotto il sole giaguaro*) e *Un re in ascolto* nella versione in prosa furono poi pubblicati postumi nella raccolta che prende il nome dal racconto sul gusto, appunto *Sotto il sole giaguaro* (1986), oggi in ID., *Racconti per 'I cinque sensi'*, in *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 113-73.

<sup>31</sup> ID., *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Saggi* cit., II, pp. 1874-75.

L'estraneità dalla musica non gli impediva quindi di sporgersi dal parapetto, di sfidare il pensiero a scrutare la concezione possibile di ciò che ancora non si lascia nominare dal linguaggio, lo stadio più profondo, e musicale, dei livelli di realtà, il Reale stesso nella sua corporeità. Come appunto nell'intervento, particolarmente caro all'amico Berio, su *I livelli della realtà in letteratura*, in cui Calvino tematizzava il problema irrisolto dell'esperienza ultima del racconto con una musicale metafora blanchotiana. Lo faceva – sulla scorta di un discorso in merito alla cornice delle *Mille e una notte* e del *Decameron* – realizzando all'interno del suo intervento critico la *mise en abyme* di cui aveva appena introdotto la nozione al pubblico convegno. Tanto che nel passo in cui Calvino scriveva: «L'esperienza ultima di cui il racconto di Ulisse vuol rendere conto è un'esperienza lirica, musicale, ai confini dell'ineffabile», si potrebbe coerentemente stratificare il livello di realtà in cui al nome di Ulisse si sostituisce quello di Calvino. L'esperienza ultima di cui il racconto di Calvino vuol render conto è un'esperienza lirica, musicale, è *il canto delle Sirene*:

Ma quello che il testo dell'*Odissea* ci dice sul canto delle Sirene è che le Sirene dicono che stanno cantando e che vogliono essere ascoltate, è che il loro canto è quanto di meglio possa essere cantato. L'esperienza ultima di cui il racconto di Ulisse vuol rendere conto è un'esperienza lirica, musicale, ai confini dell'ineffabile. Una delle più belle pagine di Maurice Blanchot interpreta il canto delle Sirene come un al di là dell'espressione da cui Ulisse, dopo averne sperimentato l'ineffabilità, si ritrae, ripiegando dal canto al racconto sul canto. Se, per verificare la mia formula, mi sono servito finora di esemplificazioni narrative, scegliendo tra i classici in versi o in prosa o in forma teatrale ma sempre con una storia da raccontare, ecco che ora, giunto al canto delle Sirene, dovrei ripercorrere tutto il mio discorso per verificare se esso, come io credo, possa adattarsi punto per punto alla poesia lirica, e mettere in evidenza i vari livelli di realtà che l'operazione poetica attraversa. Io sono convinto che questa formula possa essere trascritta con adattamenti minimi mettendo Mallarmé al posto di Omero. Una tale riformulazione forse ci permetterebbe d'inseguire il canto delle Sirene, l'estremo punto d'arrivo della scrittura, il nucleo ultimo della parola poetica, e forse sulle tracce di Mallarmé arriveremmo alla pagina bianca, al silenzio, all'assenza. Il tracciato che abbiamo seguito, i livelli di realtà che la scrittura suscita, la successione di veli e di schermi forse s'allontana all'infinito, forse s'affaccia sul nulla. Come abbiamo visto svanire l'io, il primo soggetto dello scrivere, così ce ne sfugge l'ultimo oggetto. Forse è nel campo di tensione che si stabilisce tra un vuoto e un vuoto che la letteratura moltiplica gli spessori d'una realtà inesauribile di forme e di significati.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> ID., *I livelli della realtà in letteratura*, in *Saggi cit.*, I, pp. 397-98.

Fra l'altro, quello sulla separazione tra silenzio e parola era anche il grottesco – e più avveduto e lugubre di quanto s'immagini – rimuginare di Palomar, alle prese col fischio del merlo.<sup>33</sup> Ed è su questo filo sottile che si sviluppò il rapporto di Calvino con la musica, sui fili – spesso inestricabili – del raccontare il canto nella forma del *logos*, del discorso sul canto, oppure tentare di assumersi nella forma informe del canto puro, della *phoné*, in cui il soggetto abbraccia il suo spossessamento. Nell'immaginario calviniano, la musica gli si scontrava un po' come nella liquida relazione tra gli alfieri della sfida al labirinto, così come descritti dallo stesso Calvino: l'uno con l'attitudine necessaria per affrontare la complessità del labirinto, l'altro con il fascino del perdersi al suo interno; ma «nella spinta a cercare la via d'uscita c'è sempre anche una parte d'amore per i labirinti in sé; e del gioco di perdersi nei labirinti fa parte anche un certo accanimento a trovare la via d'uscita».<sup>34</sup>

<sup>33</sup> «ogni merlo crede d'aver messo nel fischio un significato fondamentale per lui, ma che solo lui intende; l'altro gli ribatte qualcosa che non ha nessuna relazione con quello che lui ha detto; è un dialogo tra sordi, una conversazione senza capo né coda. Ma i dialoghi umani sono forse qualcosa di diverso?» (Id., *Palomar*, in *Romanzi e racconti* cit., II, p. 893). Ma anche: «Se l'uomo investisse nel fischio tutto ciò che normalmente affida alla parola, e se il merlo modulasse nel fischio tutto il non detto della sua condizione d'essere naturale, ecco che sarebbe compiuto il primo passo per colmare la separazione tra... tra che cosa e che cosa? Natura e cultura? Silenzio e parola? Il signor Palomar spera sempre che il silenzio contenga qualcosa di più di quello che il linguaggio può dire. Ma se il linguaggio fosse davvero il punto d'arrivo a cui tende tutto ciò che esiste? O se tutto ciò che esiste fosse linguaggio, già dal principio dei tempi? Qui il signor Palomar è ripreso dall'angoscia» (ivi, p. 895).

<sup>34</sup> Id., *La sfida al labirinto*, in *Saggi* cit., I, p. 122.