
Enrica Lisciani Petrini

IN ASCOLTO

1. *Per cominciare – qualche utile interrogativo*

Per affrontare le questioni su cui intendo concentrare questo intervento, vorrei cominciare da qualche interrogativo: che cos'è l'ascolto per noi? quando, per esempio, andiamo ad un concerto, e persino quando siamo in dialogo con qualcuno: come pensiamo che avvenga il processo dell'ascoltare, dell'intendere? che cosa accade e che cosa si mette in moto? e qual è il ruolo dell'ascolto per noi, ossia che impressione esercita su di noi? Ebbene, se proviamo a dare delle risposte a questi pochi, banali interrogativi, partendo dalle nozioni acquisite, ci accorgiamo – ad una attenta analisi – che esse sono cariche di pregiudizi, talora persino del tutto infondati. Infatti, per poco che fissiamo l'attenzione su questa questione, ci rendiamo conto che abitualmente noi pensiamo l'ascolto secondo le seguenti modalità:

– come un processo che avviene tra noi “soggetti”, i quali “intendiamo” (nel doppio senso: che ascoltiamo e capiamo) qualcosa che ci sta di fronte (un “oggetto”, un *ob-jectum*, sonoro nella fattispecie), che ci viene incontro e riceviamo;

– mettendo in atto un complesso meccanismo sì acustico, ma soprattutto intellettuale: nel senso che, ad un concerto o in un dialogo, comprendiamo e intendiamo gli “oggetti” sonori (note o parole) che arrivano alle nostre orecchie in base a schemi culturali codificati (per es. la conoscenza della storia della musica, oppure la conoscenza dei significati del linguaggio di chi ci sta parlando, etc.).

Tiriamo le somme: che cosa significa tutto questo? Cerchiamo di andare alla sostanza: *che l'ascolto, così inteso, è un processo già tutto intellettualisticamente preconstituito*. Che si tratti di una musica o di un discorso, noi *già* possediamo gli schemi (o comunque mettiamo in atto – “intenzioniamo” con – schemi dati), che, come dei filtri preventivamente adottati, ci consentono di afferrare, catturare quanto ascoltiamo riportandolo ad una *griglia di senso già prefissata*.

I risvolti sono evidenti:

– questa impostazione ha già spostato il processo dell'ascolto su di un piano del tutto, appunto, intellettualistico: ascoltare significa *innanzitutto capire* con la mente e secondo apparati razionali che già possediamo;

– questa impostazione comporta – senza che ce ne accorgiamo – un implicito risvolto etico: ascoltare significa *inserire, assorbire dentro un proprio quadro concettuale (e dunque culturale)* ciò che si sta udendo.

A questo punto le domande che dobbiamo porci sono: *si tratta di vero ascolto?* tale processo descrive *veramente* quel che accade, quando ascoltiamo? O questa è solo una ricostruzione funzionale ad un certo mondo culturale, nonché etico, centrato sul primato della ragione e della mente, che non coglie veramente la dinamica dell'ascolto, tralasciando una

parte cospicua, per non dire fondamentale, di essa? Sicché quella ricostruzione dell'ascolto è, come dicevo all'inizio, carica di pregiudizi e persino – a guardar bene – infondata?

La tesi che io intendo sostenere è proprio questa: che l'ascolto così inteso non coglie affatto né la complessità, né la "verità" del suo processo. I primi a vedere l'acuta problematicità di tale questione sono stati Merleau-Ponty¹ e Derrida². Lungo la loro scia, più di recente Jean-Luc Nancy ha condotto su di essa un'analisi precisa, mettendone a fuoco i punti nevralgici³. Sicché – con un gioco di parole e sfidando una certa ridondanza cacofonica, potrei dire – stando "in ascolto" del lavoro sull'ascolto di Nancy; ma anche, e soprattutto, stando "in ascolto" dell'ascolto stesso nella sua più autentica fenomenologia, sono giunta alle conclusioni che qui di seguito ora cercherò di dimostrare.

Fin d'ora e preliminarmente posso anticipare che tre sono i punti che mi preme mettere in evidenza. 1) Innanzitutto che il processo dell'ascolto *parte e resta inscindibilmente legato al sostrato corporeo-sensibile* – talché proprio esso mostra quanto i processi intellettuali siano legati alla sfera corporea, e quanto noi siamo "innestati" alla trama concreta del mondo, e non godiamo, rispetto ad essa, di una posizione di "trascendenza", di "sorvolo" e dunque di "dominio" conoscitivo: qualcosa che la nostra cultura ci ha disabituati a vedere. 2) In secondo luogo: proprio a motivo di ciò, l'ascolto è e dovrebbe essere sempre, prima di tutto, un processo nel quale veniamo coinvolti (afferrati da tutte le parti: corporee, mentali, emotive) e, per dir così, *sconvolti*, ovvero un processo che – almeno in alcuni suoi momenti apicali, come quelli che si determinano nell'incontro con *l'altro* o qualcosa *d'altro* in genere – rimette in causa gli schemi concettuali abituali, costringendoci ad interrogarci su quanto già sapevamo o credevamo di sapere, *un urto che sgretola gli apparati di senso nei quali siamo comodamente installati per rimaneggiarli* – e, nel caso, rivederli o reinventarli. 3) Infine, come già si può intuire, tutto questo apre ad una *ben diversa postura etica*: l'ascolto così rivisto e ripensato – lungi dall'essere quell'atteggiamento filantropico, cosiddetto "umanitario", spesso ipocrita, col quale siamo disposti ad ascoltare gli altri, a condizione però che si adeguino alla nostra mentalità, ovvero alla "forma di umanità" che noi abbiamo deciso essere quella "giusta e buona" – viceversa dovrebbe prima di tutto essere una condizione arrischiata, per la quale siamo disposti a entrare nell'orizzonte *dell'altro*, ad accogliere le *sue* modalità di stare al mondo lasciandoci alle spalle i nostri parametri abituali, senza barriere di protezione.

Questi i tre punti-cardine del discorso che, qui, vorrei elaborare. Ma per poter immergerci dentro questa linea e operare il lavoro decostruttivo che essa comporta, occorre prima di tutto allargare il raggio d'ispezione dello sguardo e analizzare a fondo quello che ci appare ovvio. E ovvio non è affatto.

2. Breve sguardo a ritroso

In altri termini dobbiamo cercare di capire prima di tutto – attraverso qualche rapidissimo cenno storico – da dove ci provengono quelle abitudini mentali e culturali, di cui parlavo

1 Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, il Saggiatore, Milano 1980.

2 Cfr. J. Derrida, *La voce e il fenomeno*, Jaca Book, Milano 1968.

3 Cfr. J.-L. Nancy, *All'ascolto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.

prima. Abitudini che, come dicevo poco fa, ci sembrano ovvie e scontate. E tali non sono per nulla. Difatti, la prima, immediata e spontanea domanda-obiezione, di fronte a quanto sto dicendo, potrebbe essere: “Ma come, l’ascolto non significa proprio intendere, capire prima di tutto?”. E invece no, l’ascolto non è prima di tutto “capire”, “intendere” intellettualmente. Questo vale solo là dove, inavvertitamente, si è già deciso il primato della ragione sulla sensibilità.

Ma allora, appunto, dove e quando nasce questo primato?

È ben noto – e dunque la cosa può esser detta a grandi e sommarie linee. Nasce dalla sistematizzazione culturale che accompagna l’intera storia dell’Occidente, dai suoi esordi fin quasi ai nostri giorni. E cioè: dalla convinzione – che ne ha determinato la nascita e poi i successivi sviluppi, nella sua specifica configurazione logico-razionale – che tutta la realtà, l’intero sistema delle cose è retto da una trama di idee logiche visibili al pensiero. Trama ideale che, nello strutturare l’ordine interno della realtà stessa, non solo viene a rappresentare la “patria” sicura dentro la quale abitiamo, ma la sola, autentica Verità alla quale affidarci e dalla quale sentirci garantiti sul piano della conoscenza. Questa costruzione ha fatto nascere, appunto, la nostra specifica visione del mondo, con tutti i suoi saperi, la sua scienza e la sua arte. E ancora oggi regge la nostra vita e le nostre comuni certezze. Il che ha costituito e tuttora costituisce certamente un indubbio guadagno per l’uomo – non si può negare che da ciò siano nate straordinarie scoperte e conoscenze, di cui noi tutti ancora beneficiamo. Ma: a quale prezzo è stato guadagnato tutto ciò? Ecco il punto di domanda che occorre porsi. Non può sfuggire a nessuno che qui, ciò che conta, è unicamente l’ordine in sé razionale della realtà – e di conseguenza ciò che veramente conta è il pensiero, ossia la ragione, ovvero l’intelletto con la sua capacità di penetrare tale ordine. La risposta, alla domanda: “a quale prezzo si istituisce un tale primato della ragione, del pensiero?”, allora non può essere che: al prezzo di una *totale svalutazione e dunque estromissione di quella che è la dimensione sensibile, corporea, materica del reale – e dunque, di conseguenza, anche dei suoni nella loro concretezza fisico-acustica.*

Ecco perché in questo universo culturale può succedere una cosa, a ben vedere, assai strana e singolare: siamo abituati a pensare che, quando si parla, l’essenziale non sia la voce con la sua intonazione, la sua grana, i suoi particolarissimi accenti fonici etc. – tutto un insieme di aspetti corporei che siamo abituati a trascurare – ma esclusivamente il contenuto logico. Come dire: *una voce che non è una voce, una voce del tutto afona!*

Si può capire, dunque, come – dentro *questo* quadro di riferimento – *il ruolo dell’ascolto sia del tutto pre-costituito in senso intellettualistico: l’ascolto non può essere che “intendere”*, ossia: penetrare con il pensiero le strutture logiche di un discorso. Così come, per esempio nel caso di un brano musicale, l’ascolto consisterà nell’individuare le sue strutture ordinatrici, le regole sintattiche che ne presiedono l’ordinamento compositivo. Non per caso secondo Adorno, certamente uno dei più attenti e sensibili conoscitori della musica, l’ascolto o è “consapevole” e “colto” – ossia si comprendono le norme e la sintassi musicale nella loro storica evoluzione e si è capaci di seguire un brano cogliendo le strutture ideali che lo hanno articolato –; oppure è “sentimentale”, e allora esso si muove ad un livello “sensibile”, e pertanto è “regredito”⁴. Diciamoci la verità, in genere è proprio così che la maggior parte di noi

4 Cfr. Th. W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e la regressione dell’ascolto*, in Id., *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1974.

pensa e si comporta quando va ad un concerto: nel migliore dei casi si fa una grande attenzione alle regole compositive che strutturano un brano – ed è l’ascolto “consapevole” come direbbe Adorno. Oppure si adotta un atteggiamento volto a scorgere affinità o differenze con autori del passato (per es. quanto di Mozart ritroviamo in Beethoven, quanto in Messiaen c’è di Cesar Frank, e così via); o ancora la tipologia storica di riferimento (per es. discettiamo se si tratta di musica barocca, romantica etc.) – ed è l’ascolto “colto”, direbbe ancora il nostro compunto musicologo.

3. Ripensare l’ascolto

Ma chiediamoci: è questa la vera esperienza che la musica e i musicisti, e in genere gli artisti ci chiamano a fare? Invero il compito dell’arte in genere e della musica in particolare è ben altro – e cioè “*estetico*” nel senso più propriamente etimologico della parola, ossia quello di riportarci non attraverso la sensazione all’idea, *ma alla sensazione stessa, all’ordine del sentire*. Sicché l’arte ci chiama proprio a retrocedere – a “regredire” secondo il lessico di Adorno – dal livello intellettuale ad un sostrato, ad una falda sottostante, pre-categoriale, immersa nel sensibile e nella dimensione del corporeo, per mostrare quanto essa sia (e noi con essa siamo) “innestati alle giunture del mondo”, per dirla con le parole efficacissime di Merleau-Ponty.

Se così stanno le cose, anche l’ascolto andrebbe ripensato allora in tutt’altro modo: non come una circostanza innanzitutto intellettuale connessa eminentemente al pensiero e all’“intendere” mentale, ma come una esperienza che prima di tutto ci rivela *quanto siamo immersi nelle onde, nelle pieghe, nella “carne” del mondo e in risonanza con esso*.

C’è un testo di Rilke che può aiutarci a comprendere meglio e immetterci su quest’altra strada. Un appassionato carteggio con la pianista Magda von Hattingberg, svoltosi nel brevissimo lasso di tempo dei primi mesi del 1914, dove leggiamo alcune considerazioni del poeta oltremodo significative, che immediatamente ci “sbalzano” dal nostro modo abituale di vedere le cose – e di ascoltare. Si tratta di alcune riflessioni svolte da Rilke in particolare nella lettera scritta il 1 febbraio 1914, nella quale egli descrive il proprio rapporto con la musica e l’elemento sonoro in genere. E lo fa rievocando un’esperienza acustica avvenuta in Egitto alcuni anni prima alla vista di una Sfinge. Un’esperienza che il poeta considerò sempre fondamentale e decisiva per il proprio percorso artistico, poiché a partire da essa ebbe modo di cogliere, di capire ciò che da quel momento chiama “*la mia musica*”. Ossia: la sua poesia, il suo modo di considerare ciò che l’arte propriamente *deve* essere. Scrive dunque all’amica:

Anche Lei ricorderà di aver vissuto qualcosa di simile: che lo sguardo su un paesaggio, sul mare, sulla notte grandiosa cosparsa di stelle ci ispiri *la convinzione di connessioni e consonanze che non saremmo in grado di comprendere*. Era proprio questo ciò di cui facevo esperienza in misura estrema [...]. Quante volte, già, il mio occhio aveva tentato di cogliere quell’ampia gota in tutti i suoi dettagli: si arrotondava in alto con tanta lentezza, *come se in quel luogo ci fosse spazio per più punti che quaggiù fra noi* [...] allora capii e, nella più grande pienezza del sentire, feci esperienza della sua rotondità. Solo un istante dopo compresi *che cosa* fosse accaduto. Pensi: dietro la sporgenza del copricapo regale sulla testa della Sfinge, si era alzata in volo una civetta, e lenta, *indescrivibilmente udibile* nella pura profondità della notte, aveva sfiorato il volto col suo morbido

volò; e in quel momento, *nel mio udito divenuto perfettamente chiaro per il lungo silenzio della notte, si era inciso [...] il profilo di quella gota. Sino ad ora, tranne qualche eccezione, questa è stata la mia musica*⁵.

Di quale “musica” Rilke sta parlando? L’intensa esperienza da lui rievocata a che cosa veramente allude – qual è il suo significato profondo? Evidentemente qui il poeta non sta parlando della musica che abitualmente si ascolta nei salotti o nei concerti a teatro. Anzi, quella la detestava – al punto che, una volta, impedì ad un vicino di suonare il piano: la musica che, appunto, come dicevamo prima, implica conoscenze storico-intellettuali e mette in moto esclusivamente la nostra attività tutta mentale e culturale. Qui si allude ad *un’altra musica* – e, di conseguenza, ad *un altro ascolto*.

Ma per capire che cosa è in gioco, dobbiamo fare un brevissimo *détour* nella poetica e nella ricerca artistica di Rilke – che è poi la ricerca di molti artisti del primo ’900 – e ricordare sinteticamente qual era il punto nevralgico che egli voleva esprimere con la propria poesia. Ciò a cui il poeta fin dall’inizio aveva sempre mirato, ciò che gli stava a cuore era: “vedere ciò che è” *come è, come* una cosa “di qui” si regge – vive, esiste – contro l’abisso della morte che da ogni parte incombe e la insidia. Qualsiasi cosa – anche la più effimera e la più semplice: una casa, una mela, “tutt’al più una torre”... Dunque: *non* come si costruisce con una poesia un “bel contenuto”, una “bella forma”; *ma come si dà forma ad un ente facendolo essere, facendolo vivere “di qua”,* ripetendo così l’evento della nascita di qualsiasi creatura del reale.

Ebbene – ed ecco il significato della esperienza egiziana – quella notte, al cospetto di quella maestosa gota, Rilke ottiene finalmente la risposta a questo che era il suo vero interrogativo, la sua vera ricerca. Infatti – allorché *il suono* emesso dal volo della civetta gli consegna *nell’udito* (cioè gli fa *vedere udendo*) l’intera forma della sfinge, inafferrabile col solo sguardo – al poeta si fa visibile ciò che è “invisibile” allo sguardo cosiddetto “naturale”, ordinario (il quale vede solo “oggetti” nel loro immediato, ovvero semplice e unitario, perimetro convenzionale) e comprende, afferra con assoluta limpidezza *come le cose sono*. Davanti ai suoi occhi si era dispiegato, infatti, col massimo risalto lo “spazio per più punti”, ossia l’insieme di relazioni – sonore, luminose, cromatiche, persino tattili – grazie alle quali tutta la figura della sfinge realizzava il proprio equilibrio e dunque la propria sussistenza, la propria esistenza. Sicché il poeta di colpo vede con assoluta chiarezza che *così* sempre vive e si configura qualcosa, ogni “cosa di qui”; e *così* si regge “di qua”, contro la morte, contro la pur invincibile “caducità”: *nel suo continuo riverberarsi dentro/fuori più relazioni o “connessioni” spaziali e sensoriali, nella cui intima e reciproca tensione, prende forma appunto un’identità*.

Ecco, è questa “musica”, sono queste consonanze ritmiche – che sono prima di tutto *del reale*, e dunque stanno ben *al di qua* e *prima* dei nostri apparati categoriali o sensoriali codificati, “perdutoamente umani” dice il poeta – che il suo orecchio, il suo udito coglie quella sera. E a cui, senza rendersene conto, aveva sempre mirato come alla “sua musica”. Perciò egli definisce un tale udito – nella *Decima Elegia*, direttamente scaturita da quella esperienza egiziana – “udito di morto”. Perché è grazie ad un tale orecchio che il poeta “oltrepassa se

5 R.M. Rilke, *Lettere a Magda*, Mimesis, Milano 2006, p.33.

stesso”, si sporge di qua dai confini della propria vita individuale e persino percettiva e, “con coscienza *terrena*, profondamente, beatamente *terrena*” – quasi diventasse anch’egli *cosa* fra le *cose* –, scopre che l’intera realtà è un’immensa tessitura vibrante nella quale “trapassiamo senza sosta” gli uni negli altri. Non solo “verso gli avi, verso la nostra origine e verso coloro che in apparenza vengono dopo di noi”, trascorrendo così contemporaneamente nel “doppio regno” della vita e della morte – ecco la spiegazione dell’espressione “udito di morto”⁶. Ma, in quanto siamo tutti “esponenti di vibrazione dell’universo”, trapassiamo senza sosta anche verso “le diverse materie nell’universo”, preparando “chissà, nuovi corpi, metalli, nebulose e costellazioni”⁷.

Sono considerazioni di straordinaria portata. Che dilatano il nostro essere e lo immettono in una dimensione più vasta, in uno spazio più ampio – rivelando quanto siamo innestati, sensorialmente prima di tutto, nelle trame del reale.

Il significato contenuto in queste considerazioni ora ci è dunque chiaro: è *questo* “suono interiore” – “interiore” *alla* realtà, perché *della* realtà – quello al quale il nostro udito dovrebbe essere proteso, porsi in risonanza. Perché è quello in virtù del quale comprendiamo – udiamo, al di là degli schemi percettologici a cui siamo abituati ed educati – che siamo tutti immersi in un’immensa tessitura e innestati alle giunture di essa ed esistiamo in risonanza, in connessione, con tutte le relazioni che ci circondano e da cui siamo costantemente costituiti. Tramite prima di tutto il nostro corpo, la nostra dimensione corporeo-sensoriale – ben prima di qualsiasi comprensione intellettuale, che da quella falda semmai origina e ad essa resta costantemente vincolata.

Ebbene, se guardiamo con attenzione alle sperimentazioni artistiche del secolo appena passato – che continuano, del resto, in quello presente – e non ci affidiamo a osservazioni o modalità di approccio “superficiali” (ossia che si muovono alla superficie delle cose, limitandosi a considerare gli incontri con l’arte e gli artisti eventi culturali o puramente spettacolari), se andiamo più a fondo, dentro il significato di queste esperienze, ci rendiamo conto che quanto emerge dalla ricerca artistica rilkeana lo ritroviamo al cuore, come dicevo prima, della gran parte della ricerca artistica che marca l’intero ’900.

A guardar bene, infatti, è proprio questa esigenza di rompere, mettere in crisi e smantellare l’impalcatura culturale di cui parlavo all’inizio, centrata su una visione dell’uomo del tutto intellettualistica e soprattutto “antropocentrica” – in base alla quale la disposizione della realtà è quella che decide l’uomo col proprio pensiero, ovvero con il proprio “spirito” –, che ritroviamo nelle vicende artistiche almeno dagli inizi del ’900 fino ai nostri giorni. Bastino, oltre a quello di Rilke in campo letterario, due soli altri nomi, relativi rispettivamente all’ambito musicale e pittorico, a dirci di cosa stiamo parlando: Debussy, grande costruttore di architetture sonore e grande esploratore delle possibilità intrinseche al suono come materiale acustico; Cézanne, colui che per primo vuol dipingere “l’istante del mondo che passa” facendone percepire, oltre il colore e la forma, la tattilità e “persino il profumo” come egli stesso diceva.⁸

6 Cfr. R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, Einaudi, Torino 1978.

7 Le ultime espressioni sono tratte da una lunga e importante lettera di Rilke, del 13 novembre 1925, al suo traduttore polacco Witold von Hulewicz (cfr. A. Lavagetto, *Introduzione*, a R.M. Rilke, *Elegie duinesi* in Id., *Poesie*, tr. it. a cura di G. Baioni, 2 voll., Einaudi, Torino 1995, pp. 507-510).

8 Cfr. J. Gasquet, *Cézanne*, in Aa. Vv., *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Donzelli, Roma 1995.

Ma quelli a cui mi sono riferita – Rilke, Debussy e Cézanne – sono solo tre fra i tanti possibili artisti che andrebbero citati. Se infatti gettiamo uno sguardo a raggiera sulle vicende artistiche dell'intero secolo appena trascorso, ci accorgiamo subito che al centro dell'intenzionalità creativa che lo caratterizza, c'è precisamente la costruzione di uno "spazio-mondo", potremmo dire col lessico rilkiano, nel quale *il suono viene utilizzato insieme al colore e al disegno come "materiale tettonico"*, per creare, con le specifiche risonanze cromatiche e sonore, delle vere e proprie architetture spaziali. Dove – si badi bene – ciò che "regge" l'intera costruzione, conferendole l'equilibrio e la misura, ciò che la fa esistere come una "cosa di qui" direbbe Rilke, non è un significato o un essere al di fuori o al di là di essa, ma è precisamente la tessitura relazionale o "intervallare" che mantiene unite le parti dell'opera in reciproci riverberi fonico-acustici, cromatici, tattili – insomma sensoriali. Quella *intima risonanza*, quell'ininterrotto rinvio di relazioni e piani di mondo, che ogni volta dà forma e consistenza – vita – ad un essere, ad un evento, ad una figura del reale.

Se *questi* sono i fili-conduttori che circolano nell'aria da oltre un secolo e sono al centro non solo della ricerca artistica contemporanea più avanzata, convergente perciò sul problema della corporeità e della matericità, ma anche della riflessione filosofica, essi allora fanno segno verso un cambiamento radicale del nostro rapporto con le cose, con il mondo in genere – con noi stessi. Perché se penetriamo e capiamo a fondo tutti questi percorsi, comprendiamo che – lungi dal poterci più vedere come "soggetti" razionali, di pensiero, che con la mente "costituiscono dall'alto" il mondo quale loro "oggetto" – ci scopriamo immersi, attraverso il nostro corpo prima di tutto, in una rete di rapporti sensoriali, da cui la nostra mente è guidata e persino condizionata molto più di quanto non si creda e non ci si renda conto. Come proprio l'ascolto appunto, più di qualsiasi altra sensazione, evidenza al massimo grado, rivelando a noi stessi che siamo "casse di risonanza" del reale, per dirla con Nancy⁹.

Forse non è un caso che – per concludere con ancora due riferimenti al mondo dell'arte – uno scrittore "cartesiano" come Calvino, negli ultimi anni della sua vita avesse in mente di scrivere un libro costituito da cinque piccoli racconti dedicati ai sensi, con l'intenzione programmatica di "dimostrare che l'uomo contemporaneo ne ha perso l'uso"; e precisava significativamente: "il mio scopo non è tanto quello di fare un libro, quanto quello di cambiare me stesso". E forse non è neanche un caso che il più importante di questi racconti sia dedicato al senso dell'udito: *Un re in ascolto*¹⁰. E non è un caso neppure che Berio avesse pensato di utilizzare proprio questo testo come libretto di un'opera, dallo stesso titolo, dedicata all'universo delle voci. E dell'ascolto.

9 Cfr. J.-L. Nancy, *All'ascolto*, cit. Sul punto mi permetto di rinviare al mio *Risonanze. Ascolto Corpo Mondo*, Mimesis, Milano 2007.

10 Cfr. I. Calvino, *Un re in ascolto*, in Id., *Sotto il sole giaguaro* (postumo), Mondadori, Milano 2006 (per le espressioni citate cfr. anche la *Presentazione*). Forse – a completamento della raggiera di riferimenti che si addensa intorno a questo tema – può essere utile ricordare che il testo di Calvino *Un re in ascolto* fu ispirato allo scrittore da un'articolo di R. Barthes, *Ascolto*, inizialmente pubblicato per l'Enciclopedia Einaudi, (vol. I, Torino 1976, pp. 982-991), ora in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi Critici III*, Einaudi, Torino 2001, pp. 237-251. E che esso fu sottoposto a Luciano Berio per l'ideazione di un'opera dal medesimo titolo, che in effetti il compositore (pur avvalendosi di altri importi testuali da Auden e Gotter) realizzò nel 1979.