

**Francesco Wilhelm**

**Il silenzio nel processo creativo  
Silence in the creative process**

**Abstract**

A research about silence as the moment where creative thinking takes place, as an art object and as a way of interpreting artworks, is the main issue of the graduation thesis named *Il silenzio nel processo creativo* (2014). Here is proposed an offprint, which summarizes its fundamental steps.

**Keywords**

Silence; Music; Writings; Visual arts; Creative process

**DOI** – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4668>

NOTES

## Francesco Wilhelm

### Il silenzio nel processo creativo

Al di fuori della sua consueta accezione percettiva, il silenzio smette di caratterizzarsi quale fenomeno meramente fonetico-verbale e assume un carattere più ampio, fino a definire un intero campo semantico, che può coinvolgere innumerevoli aspetti psicologici e percettivi. È per questo motivo – e per poterne trattare con maggiore agilità nel suo rapporto con il processo creativo – che sembra rendersi necessaria la ricerca di una nuova definizione di silenzio, che sia utile al nostro scopo e, al contempo, di ampio respiro; che tenga cioè conto della poliedrica natu-

ra del fenomeno e dell’“anarchia di significati contraddittori che reca in sé”.<sup>1</sup> Ecco allora perché si vuole qui indagare il rapporto che a doppio filo lega il silenzio alla creazione artistica: se da un lato esso è il luogo in cui si acuiscono le facoltà psichiche, e da cui possono emergere i sensi più reconditi della nostra soggettività, dall’altro si fa strumento e oggetto della ricerca creativa, come una lente d’ingrandimento che sappia indagare gli aspetti meno rumorosi dell’Io, spesso inascoltati nel fragore della quotidianità.

### ***Tipi di silenzio***

È proprio il rumore odierno che acuisce il potere catartico del silenzio, che lo giustifica come possibile mezzo di ricerca artistica. Eppure, come nota Giampiero Comolli, “la nostra società sembra temere il silenzio”.<sup>2</sup> Da contesto prezioso, privilegiato, misterioso e addirittura sacro, quale è stato nella storia dell’uomo attraverso i secoli, esso sembra oggi essere rifuggito come qualcosa di perturbante e che debba subito – paradossalmente – essere *messo a tacere*. Quali sono le cause di questa particolare fobia contemporanea?

Oggi, nella quotidianità di ciascun individuo, la percezione dell’altro ha assunto – forse per la prima volta nella storia – una posizione centrale e imprescindibile: valica i naturali confini dettati dalla comunicazione volontaria, fino a sfociare in un flusso inarrestabile e persistente di informazioni, voci, brusii... Insomma, oggi è pressoché inevitabile imbattersi nel “rumore”. Non solo: oggi non è

possibile limitarsi a una definizione che qualifichi il “rumore” esclusivamente come evento sonoro. Per rumore, dunque, intendiamo qui la sovrabbondanza di dati, sì acustici, ma anche visivi, emotivi, intellettuali e virtuali; insomma, tutti gli stimoli psichici che ci raggiungono.

Un caso particolare che ben esemplifica una simile sovrabbondanza di dati è rappresentato dalle piattaforme social network, che nell’ultimo decennio si sono sviluppate con così tanta fortuna nel web. In questo tipo di “realtà virtuale” è sufficiente gestire un profilo utente per essere raggiunti da una quantità potenzialmente infinita di informazioni, che solo raramente sono indirizzate proprio a noi e, ancor più di rado, ci interessano in modo diretto e attivo.

In un simile contesto, nel quale la sovrabbondanza di voci che dicono “Io” si somma in un coro roboante che spesso celebra se stesso, la velocità, il cambiamento rapido, la specialità e quindi la concorrenzialità (per non dire la competizione), può facilmente accadere che il nostro ruo-

lo, la nostra funzione, non siano più dati, acquisiti, certi e socialmente riconosciuti. Ciò ci costringe a dover affermare continuamente la nostra presenza, a farla valere, ossia a ribadire chi siamo e quale posto occupiamo nel mondo. Oggi, insomma, occorre darsi più che mai da fare per proclamare, pretendere e all'occorrenza gridare la propria identità e i propri bisogni, in modo da conquistare il proprio spazio sociale. Per converso, ciò significa che se non ci si fa sentire, se si sceglie di tacere, non si capisce perché l'attenzione dovrebbe esserci rivolta. Si diviene elementi trascurabili, dimenticabili; si smette di essere riconosciuti quali identità e, pertanto, si cessa di esistere. Il silenzio diviene così metafora e sinonimo di marginalità sociale, di solitudine, incomprensione, depressione.<sup>3</sup>

Diretta e logica conseguenza di questa impostazione – per cui chi si fa sentire è vitale, e chi tace resta imprigionato in uno spazio non riconosciuto, chiuso e mortifero – è la coincidenza tra rumore e vitalità. Si tratta di una posizione che pare ricalcare quella decantata da letterati e artisti

nel primo Novecento, specialmente dai Futuristi italiani. A ben guardare, sebbene questa forma mentis sia stata ormai riconosciuta e storicizzata, si potrebbe dire che una sua declinazione meno consapevole, più inconscia, si sia protratta e sviluppata sino ai giorni nostri, di pari passo con quella modernità che ne è stata origine e oggetto privilegiato. Proprio dall'insinuarsi nel quotidiano di questa concezione, di questa bulimia sonora, può scaturire un nuovo disorientamento, un particolare tipo di alienazione per inquinamento acustico.

A tale proposito Max Picard, negli anni Cinquanta del Novecento, giunse ad affermare che con la perdita del silenzio l'uomo si è modificato nella sua stessa struttura interna in maniera profonda e sensibile:

Nulla ha tanto mutato l'essenza dell'uomo quanto la perdita del silenzio. Né l'invenzione della stampa, né la tecnica, né l'istruzione obbligatoria hanno tanto radicalmente mutato la fisionomia umana quanto la perdita

di ogni relazione col silenzio, quanto il fatto che il silenzio non esiste più come una cosa naturale, naturale come le nubi del cielo, come l'aria.<sup>4</sup>

È tuttavia doveroso osservare che nello stesso habitat rumoroso che ha generato la dimenticanza del silenzio, la sua elusione dal quotidiano, e la conseguente ritrosia verso il tacere, si è generata una reazione di segno opposto, e un rinnovato interesse per il fenomeno. Scrive Duccio Demetrio:

Vi sono coloro che, entrati in contatto con luoghi, momenti della vita, persone silenti, trovano qui, per loro scelta o per fortunato accidente, un'occasione propizia alla concentrazione, all'osservazione, all'ascolto. Si accorgono, coltivandolo, che – per un verso – il silenzio diventa un bisogno, un desiderio, persino una necessità. [...] Capiscono che in queste circostanze tutti gli altri sensi (non solamente l'udito) riconquistano una loro agitazione e un'intensità affievolitasi.<sup>5</sup>

In questi casi, conclude, si può parlare di “silenzio vivo [...] che non è metafora del nulla”.<sup>6</sup> Non è neppure assenza di suoni e voci, ma un loro attenuamento e un acuirsi della nostra attenzione e della nostra curiosità per qualcosa che si è fatto particolare contro-tendente, rarità. Giovanni Gasparini riporta un'interessante riflessione di David Le Breton, che, in uno dei pochissimi lavori socio-antropologici sul tema, ci informa di come il silenzio appaia quasi come un intruso e un residuo anacronistico dello stadio cui punta l'*homo communicans*: “Il silenzio, che si esercita normalmente attraverso un gesto di riflessione e spesso di pazienza, è il vero nemico della comunicazione, dal momento che essa si svolge in un contesto di rapidità e di urgenza”.<sup>7</sup> Ponendo quindi l'attenzione sugli ambiti in cui il silenzio si offre come mezzo significante, bisognerà dire che l'azione non è quella di *tacere*, in un'ottica di astensione e privazione, bensì quella del *silere*. Questo verbo, nella lingua latina “alludeva opportunamente ad un silenzio attivo inteso come azione con-

creata e reale, ad un ‘fare silenzio’ che è o può essere significativamente orientato a certi obiettivi e valori”.<sup>8</sup>

Un ulteriore apporto filologico può ancor più aiutarci nel cogliere la ricchezza di un simile atteggiamento. Nel Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana di Ottorino Pianigiani si legge:

Silènzio: dal lat. SILÈNTIUM DA SILÈRE, che, al dire di Festo, trova la sua ragione nella lettera –s, che è voce inarticolata con la quale si fa cenno di tacere ma che più probabilmente ha relazione con la radice indo-europea *si- legare*.<sup>9</sup>

Ma quali sono questi silenzi che legano, che creano uno scambio?

Come primo esempio conviene riportare il silenzio nelle ricerche spirituali. Esso è un elemento ricorrente nella maggior parte dei culti e spesso ha un ruolo preponderante tanto nei riti quanto nei testi. La fede stessa, in effetti, è

un atto silenzioso, una risposta che l’uomo si dà senza tuttavia poterla mai formulare esaustivamente a parole. Nel rito il silenzio è sinonimo di rispetto, di comunione, introspezione e infine di peculiare sovrapposizione tra comunità e interiorità. L’incontro con l’altro, dunque, è reso possibile da un incontro profondo col sé, nel quale il silenzio è catalizzatore di sensazioni e tramite. In particolar modo le pratiche di meditazione individuale si concentrano in primis (ma senza affatto eludere il discorso sull’alterità) su quell’incontro col sé che ci fa più intimi a noi stessi nello stesso momento in cui ci pongono in comunione con l’esterno in un doppio gioco di concentrazione, e comprensione ricettiva.<sup>10</sup>

Lungi dal voler osservare la creatività e il suo preludio in un’ottica spirituale in senso stretto, né tantomeno metafisica, quello qui ci interessa la possibile analogia tra la disposizione psicologica sottesa alla meditazione e quella propria di una ricerca artistica, specialmente nel momento che precede il primo istante “esplosivo” della creazione.

Entrambe le situazioni descritte possono rientrare nella categoria dei *silenzi gradevoli*, così come sono intesi da Gasparini:

Pensiamo ai silenzi significativi che abbiano potenzialità gradite o gradevoli, che siano frutto di scelte degli interessati e che siano accessibili e realizzabili nei nostri sistemi, dove, come sappiamo, siamo inseriti in logiche di comunicazione continua, o se si vuole nella morsa di una “società di rete” che lascia soltanto frammenti e brevi interstizi all’espressione del silenzio.<sup>11</sup>

L’autore prosegue informandoci che *la prima* grande area da cui trarre esemplificazioni a riguardo è rappresentata dall’esperienza artistica, e a tale proposito riporta quanto, con linguaggio poetico, ha scritto Picard:

È come se dietro il silenzio vi fosse la parola assoluta verso cui, attraverso il silenzio, muove la parola umana.

È come se la parola umana fosse sorretta dalla parola assoluta.<sup>12</sup>

Non siamo distanti dalla considerazione di Simone Weil, che ci parla della poesia come di un “andare mediante le parole verso il senza-nome”.<sup>13</sup> È in quest’idea che risiede il punto di contatto tra le ricerche spirituali e quelle artistiche: l’espressione nasce nella mente dal silenzio, da un ascolto silenzioso del sé, e ad esso cerca di fare ritorno, carica di nuovi significati. Del meccanismo conoscitivo evidenziato dalla Weil, è certamente consapevole la psicologia, soprattutto quando Langs quando afferma che

nel repertorio degli interventi a disposizione del terapeuta il silenzio è, paradossalmente, il più importante, fondamentale, ma anche il più sottovalutato e frainteso.<sup>14</sup>

Altrettanto importante per le considerazioni a venire è

che – con le parole di Lacan – “nel silenzio meditativo i prodotti dell’inconscio emergono più facilmente all’autocoscienza e le introspezioni sono più penetranti anzi folgoranti”.<sup>15</sup>

Abbiamo finora considerato tre differenti ambiti nei quali il silenzio è unanimemente riconosciuto quale elemento significativo e centrale; ma a che pro? In che modo l’osservazione di tre contesti tanto distanti tra loro può agevolare il nostro discorso sul rapporto tra silenzio e creazione artistica? Per rispondere occorre fare riferimento alla categorizzazione di Gasparini, il quale distingue tra *silenzio generalizzato* (richiesto a tutti i presenti), *qualificato* (richiesto a tutti meno che a delle figure centrali) e *interattivo* (alternanza di silenzio ed espressione tra gli astanti).<sup>16</sup> Ciascuno di questi tipi di silenzio è esemplificato da ognuno degli ambiti fin qui analizzati; tuttavia la nostra ipotesi è che la creazione artistica sia in realtà l’ambito in cui i tre “tipi di silenzio” possono coesistere.

Sovrapponendosi, articolandosi e alternandosi, queste “forme del tacere” diventano, infatti, elementi fondanti dell’opera d’arte e possono dimostrarsi validissime e originali chiavi per interpretarla. A tale scopo, ci occuperemo inizialmente della composizione e dell’ascolto musicali, poiché il riferimento al silenzio risulterà più intuitivo e di agile trattazione. Tale operazione di “isolamento” di una parte del discorso ci permetterà in seguito di applicare alcuni concetti che emergeranno alle altre due forme espressive che andremo a indagare: la scrittura e l’arte pittorica.

***Silenzi in musica***

Comincia il concerto. La sala è piena, le luci si spengono, il pubblico tace. Entra il pianista e suona un Notturmo di Chopin. Dopo una giornata passata a casa o al lavoro, da soli o con gli altri, siamo pieni di emozioni, pensieri e ricordi. La musica si spande e fa risuonare le voci che abitano la nostra vita interiore: arriva a tutti, ma dà l'illusione di parlare solo a noi. Ha il tono di una confessione che rivela la nostra stessa anima. Si alimenta della vita interiore, del rumore emozionale che è in noi: le nostre emozioni sono messe in risonanza.<sup>17</sup>

Questa breve introduzione al saggio di Emanuele Ferrari basterebbe da sola a indicare i punti di contatto che musica e silenzio condividono. Come quest'ultimo, infatti, la musica favorisce un certo tipo di "lavoro interiore". Tuttavia, il tipo di silenzio sopra descritto, secondo Ferrari, risiede nell'ascoltatore ed è quindi solo uno tra i vari tipi di

tacere (di *silere*) di cui la musica si fa portatrice, promotrice e prodotto. Un esempio chiarissimo della varietà di scenari che in questo senso si possono incontrare è proposto da Ferrari nell'analisi dell'ascolto della Fantasia in Do minore BWV 906 per clavicembalo:

Lo scroscio implacabile delle note ci regala alcuni minuti di densità e pienezza senza silenzi, senza vuoti. Un'unica pausa separa le due parti del brano, ma è appena un respiro che divide il pezzo a metà. Non è solo il fatto che Bach lavori all'occultamento delle cesure e il conseguente andamento da moto perpetuo a mozzare il respiro: a disorientarci è il contrasto con il Notturmo di Chopin. Se ci accostiamo a Bach come a Chopin, infatti, [...] faremo un'esperienza estetica deprivata, all'insegna di quello che non troviamo. Questa fantasia non mette in risonanza la nostra vita emotiva, non le fa da specchio. Non ha il respiro della vita interiore, ma del cosmo. La sintonia col brano, quindi, non passa da un'identificazione, ma dal fare spazio dentro di noi.<sup>18</sup>

Se il discorso si limitasse a queste considerazioni, ne otterremmo una superflua e molto generica contrapposizione estetica e un invito all'adeguata disposizione dell'ascoltatore, in base all'opera proposta. In che termini tutto ciò ha a che fare con il silenzio? Continua Ferrari:

Questa musica è talmente piena e per così dire convessa, che richiede un'adeguata... concavità nell'ascoltatore per poter risuonare davvero; un silenzio interiore che consenta al nostro frastuono personale di non collidere con il pezzo, e ci permetta di seguire con animo sgombro lo stupefacente vortice di forme sonore e pensieri in movimento di Bach.<sup>19</sup>

Considerati i nostri riferimenti alle pratiche meditative, si rivela oltremodo interessante che, per meglio chiarire l'immagine appena riportata, l'autore ricorra alla celebre storia Zen dal titolo *Una tazza di tè*:

Nan-in, un maestro giapponese dell'era Meiji (1868-1912), ricevette la visita di un professore universitario che era andato da lui per interrogarlo sullo Zen. Nan-in servì il tè. Colmò la tazza del suo ospite, e poi continuò a versare. Il professore guardò traboccare il tè, poi non riuscì più a contenersi. “È ricolma. Non ce n'entra più!”. “Come questa tazza”, disse Nan-in “tu sei ricolmo delle tue opinioni e congetture. Come posso spiegarti lo Zen, se prima non vuoti la tazza?”<sup>20</sup>

Stando a questo efficace parallelismo, all'ascoltatore non resta che il compito di mettersi in condizione di godere adeguatamente della composizione e del silenzio “intorno” alla musica. Infatti:

La fantasia di Bach, come molta della sua musica, ha a tal punto in se stessa le ragioni del proprio essere da non curarsi di ciò che le sta intorno: le costruzioni sonore del Cantor di Lipsia, con le loro simmetrie, le interconnessioni e l'armonioso equilibrio fra gli elementi

costitutivi, sembrano prendere forma in una sublime indifferenza per le condizioni materiali in cui risuonano.<sup>21</sup>

È così che possiamo introdurre la fondamentale distinzione tra “silenzio udibile” e “silenzio non udibile” in musica. Il primo è quello regolato dalle pause come cessazione del suono, ma è anche quello del pubblico, dell’orchestra, della sala; il silenzio “non udibile”, invece, non è quello sovrasensibile o metafisico, ma semplicemente quello evocato, anziché acusticamente presente. È un fenomeno non facile da descrivere, ma di cui è facile fare esperienza. È come se la musica tendesse a creare e incorporare l’ambiente nel quale idealmente risuona. Nel clima d’intesa e di quieta devozione del brano è come se i suoni addensassero il silenzio attorno a loro, evocandolo come parte della propria sostanza. La concentrazione espressiva e il potere di commozione del pezzo, derivano anche da questo silenzio non udibile ma evocato, da que-

sta alleanza e consanguineità tra i suoni e il silenzio.<sup>22</sup>

Le conseguenze estreme di un simile approccio saranno rappresentate al meglio dalla famosa e controversa composizione “4’33” di John Cage che, proponendola, operò “lo spostamento della responsabilità dal fare delle scelte al porre delle domande”.<sup>23</sup> Le domande, quindi, sono ciò che veramente si ascolta durante “4’33”. Il silenzio, in realtà, non c’è, ancora una volta è emulato, evocato e presunto. Nel titolo stesso risiede parte del concetto fondante dell’opera: quattro minuti e trentatré, ossia duecentosettantatré secondi, con chiaro riferimento allo zero assoluto, ossia la temperatura di  $-273,15^{\circ}$  che, esattamente come il silenzio, è solo teorica e irraggiungibile in natura.

### ***Il foglio bianco: scrittura e silenzio***

La poesia è indubbiamente quella forma espressiva che assegna un valore assolutamente prioritario alla parola. Ma isolandola, caricandola di innumerevoli significati, essa attribuisce al silenzio che la circonda e che la impreziosisce un valore altrettanto fondamentale. È in quel confine sempre indeterminato tra parola e silenzio che il poeta cerca e opera. Dice Elemire Zolla: “Una poesia è un silenzio ribadito da parole, è formata da parole immolate al silenzio. L’ineffabile è l’unico soggetto degno della poesia”.<sup>24</sup>

Va notato che, anche nel proprio aspetto tipografico, la poesia allude esplicitamente al silenzio: gli spazi bianchi che la isolano sul foglio, il verso che non raggiunge il margine, che non riempie, rappresentano in un certo senso un limite rispetto alla parola poetica e un necessario pendant che invece manca nella scrittura e nella stampa della letteratura non poetica. Sulla relazione tra stesura e

foglio bianco come metafora della dialettica silenzio/parola, si è espresso, con accattivante linguaggio narrativo, Duccio Demetrio, che la rappresenta come un “ambiguo a tu per tu”:

Il foglio disteso con cura dinanzi a noi ci comunica, anche questa volta, un non so che di allarmante. [...] Ci sfugge, ma fra noi già si è creato un legame. Il rettangolo osserva silenzioso e inanimato, senza fiatare, le nostre prime mosse. Senza un cenno incoraggiante. È il riflesso privo di volto della nostra inquietudine. [...] Il suo silenzio è preludio di qualcosa che è di là da venire. Attonito, penseroso, infastidito è invece lo sguardo dello scrittore che paventa il rischio di perdersi in esso, alla ricerca delle prime parole. L’anomalo interlocutore è tranquillo, docile, disarmante. [...] Siamo presi dalla tentazione di addomesticarlo al più presto. [...] Chi ha cercato quel foglio inerme non poteva sopportare a lungo questo stato di sospensione perturbante. [...] Quel foglio va zittito, perché il suo silenzio è una provocazio-

ne. Tanto varrebbe rinunciare a scrivere. [...] Eppure, quell'universo lattiginoso, sembra chiamare a sé lo scrittore, il quale non può sopportare che la sua mente gli assomigli.<sup>25</sup>

Il silenzio del foglio bianco, ossia l'attenzione verso noi stessi e la volontà di esprimerci, ci costringe a un faccia a faccia con la nostra solitudine, che, ai fini della scrittura, può sortire effetti tanto produttivi quanto sterili; ciò dipende dal nostro atteggiamento, dalla capacità di sostenere il nostro stesso sguardo e di farci educare alla solitudine. Per spezzare il silenzio del foglio bianco, potremo rifuggire il terrore di somigliargli interrompendo la scrittura, e avremo perso. Oppure potremo sfidarne la supponenza fronteggiando il suo bianco, il suo vuoto disorientante, riga dopo riga, addomesticandolo e riconoscendo la preziosità di un luogo così solitario, e avremo vinto.

### ***Pittura: dare forma al silenzio***

“Il silenzio sembra essere a un tempo il limite e la caratteristica specifica delle arti figurative”.<sup>26</sup> Questa considerazione di Maria Vittoria Predaval, unitamente ai concetti sopra esposti riguardo al rapporto tra musica e silenzio, pone le basi per comprendere il rapporto tra quest'ultimo e la pittura. Si è detto che esiste musica che nasce dal silenzio e ad esso è accomunato nella propria natura, e musica che lo contrasta, che vi si oppone; allo stesso modo si tratta qui di individuare quelle forme pittoriche che si esprimono in termini differenti da quelli di un discorso logico/sintattico, che fanno del loro “limite” la propria caratteristica fondamentale e quindi la propria forza.

Se, come si è detto, il silenzio è qualcosa in grado di far risuonare il nostro rumore interiore e di stimolare una migliore capacità *d'insight*, sarà allora necessario, in un primo momento, concentrarsi su su quella corrente pittorica che fa della soggettività il proprio punto focale e

dell'interiorità il centro della sua attenzione: l'astrattismo. Storicamente, il percorso che ha condotto a questo tipo di ricerca artistica è lungo e scandito dai ritmi lenti tipici delle rivoluzioni estetiche e percettive. Prima che fosse possibile spostare l'attenzione su ciò che Kandinsky chiamerà *das Geistige in der Kunst*, sono stati necessari numerosi cambi di prospettiva nella concezione non solo del ruolo dell'arte, ma anche della scienza e dell'uomo nel mondo. È interessante notare come un progressivo crollo delle certezze riguardo al circostante, corrisponda un acuirsi della necessità di una ricerca interiore dell'unità e della pienezza, perse altrove. La realtà si sfalda in mille piani, si sfaccetta, diviene imprecisa e mutevole, e lo stesso fanno anche le tele dei grandi artisti; ma non c'è più imitazione del dato sensibile, bensì trasposizione delle sensazioni, delle inquietudini e delle incertezze che quella realtà instilla in loro.

### ***Astrattismo: lo spirituale nell'arte***

In quanto il pittore costruisce e non imita, non rappresenta i suoi oggetti, non vi si adegua, la pittura diventa espressione, comunicazione, della spiritualità dell'artista. Questa dimensione dell'attività artistica sembra finalmente sottrarre la pittura al silenzio, avvicinandola alla musica. Secondo Kandinsky, c'è "un'affinità tra le arti e in particolare fra musica e pittura" ed è possibile accogliere "l'idea di Goethe che la pittura debba avere il suo basso continuo: un'affermazione profetica che è un presagio della situazione della pittura oggi". Forma e colore, gli elementi del linguaggio pittorico, comunicano suoni interiori. Sono in primo luogo esseri spirituali. La sottrazione della pittura alla condanna del silenzio è però condizionata dalla riduzione a "necessità interiore", dal suo completo distacco rispetto all'adeguazione all'oggetto.<sup>27</sup>

Se si considera la dilatazione del concetto di silenzio operata fin qui, non sarà difficile rivedere “la sottrazione della pittura alla condanna del silenzio”, citata dalla Predaval, in un’ottica ribaltata ma non svuotata di significato: nella propria poetica e nel fondamentale apparato teorico de *Lo spirituale nell’arte*, Kandinsky sottrae la pittura a un confronto con la lingua, la voce, la frase, e la consegna a una semantica del cuore, spogliata di significati dicibili e significanti definibili. Esattamente come il silenzio e, come abbiamo visto, a un particolare tipo di musica, l’astrazione di Kandinsky ci svincola dall’immanenza della parola e dei concetti, costringendoci all’ascolto del nostro “rumore interiore”. Quest’analogia con il silenzio non è strettamente limitata all’opera dell’astrattista russo ma, al contrario, si amplia e articola nelle pitture che hanno intrapreso ed esplorato la via aperta da quel *Primo Acquarello Astratto* del 1910. A titolo d’esempio è prezioso quanto afferma Louis Marin nell’articolo dal titolo *Lo*

*spazio Pollock*. Riguardo l’opera del pittore statunitense, si legge:

Come parlare dello “spazio Pollock”, dal momento che questo stesso spazio sembra rendere impossibile qualsiasi discorso? Parlare della pittura, sulla pittura, e perfino parlare la pittura, presuppone infatti sempre, in qualche modo, che questa pittura dica qualcosa, o anche, al limite, che parli per non dire nulla. [...] “Leggete la storia e il quadro” diceva Poussin a Chantelou inviandogli La Manna. [...] Spazio del quadro e spazio della storia, sono due spazi in uno? Percorre il primo, e le sue figure di attori appassionati, può dare la sensazione di leggere il secondo, cioè di raccontarlo: nello spazio Pollock il discorso, che racconta la storia e il quadro, impazzisce perché non trova nulla da dire. [...] Nello spazio Pollock non c’è nulla da raccontare perché il quadro non parla, non significa. Esso mostra, presenta. Che cosa? Pittura.<sup>28</sup>

Il silenzio dello Spazio Pollock ha per Marin delle conseguenze diverse da quelle poc'anzi osservate per l'opera di Kandinsky. Infatti:

È la complicità tra un certo sguardo e un certo discorso che il quadro di Pollock, nel suo spazio, dissolve. Converterà perciò, in questa occasione, abbandonare la pretesa di inventare un nuovo linguaggio.<sup>29</sup>

La complicità è dissolta: come può il fruitore, il suo sguardo, leggere un testo muto, silenzioso? Ecco che la novità in Pollock coinvolge, con un'operazione di estrema forza, non soltanto la tela ma lo sguardo-spettatore, e il senso stesso del leggere:

Leggere è innanzitutto vedere, ma secondo una modalità specifica, quella del discernere, del dividere, del distinguere elementi in un campo: [...] è articolare un continuum. [...] Strano spazio quello della lettura, che

altro non è, in fondo, che lo spazio delle metamorfosi del discreto. Leggere significa allora riconoscere. Riconoscere oscilla tra i due significati del termine: conoscere di nuovo, oppure impegnarsi in uno spazio sconosciuto al di là dei confini del noto. [...] Leggere significa infine cogliere, di tutto questo, a partire da tutto questo, un senso, identificare unità discrete in numero finito che facciano sistema: secondo la definizione del dizionario leggere è prendere coscienza del contenuto di un testo. Ma, sorpresa, a quel punto lo spazio – quello del continuum articolato, quello del riconoscimento e della ripetizione – sparisce. Sotto lo sguardo attento che percorre lettere, parole, frasi senza vederle, il senso incorporato, fantomatico, fluttua sui significanti improvvisamente trasparenti che lo veicolano. La pittura di Pollock giocherà su questi tre spazi di lettura, dal primo all'ultimo quadro.<sup>30</sup>

Marin non solo individua la rivoluzione dei tre spazi di Pollock, la loro affermazione allo sguardo dello spettatore

e la conseguente vaporizzazione dei significanti pensavamo di potervi ravvisare, ma ci indica un'ulteriore novità nel suo espressionismo astratto: il crollo di quegli stessi spazi. È così che, di tutti gli elementi che costituivano la “falsa lettura”, solo lo sguardo rimane, e riflette così su se stesso. Infatti,

va anche detto che la sua forza moderna, all'apice della potenza, consisterà nel proporre allo sguardo lo spazio costitutivo originario. È come se, dall'inverno 1946-47 al 1950-51, [...] Pollock rovesciasse, “catastrofasse”, quell'architettura di spazi cui ho accennato, ne mettesse i principi allo scoperto. [...] Ciò che lo sguardo scoprirà allora, in questo simulacro di lettura, sarà la propria intimità, a lungo dimenticata, con il visibile. Gli occhi si riconoscono nel proprio sguardo come la piega del quadro che vedono.<sup>31</sup>

L'articolata indagine di Marin ha reso evidenti i diversi ri-

sultati di differenti modi di “declinare” uno stesso silenzio, quello che della pittura astratta. Tuttavia, così come nella musica, anche in pittura esistono diversi tipi di silenzio. “Udibile” ed “evocato” sono due categorie che, mutate dalle considerazioni musicali, ben si prestano per alcune riflessioni sull'arte pittorica. Se il silenzio udibile, è identificabile nella pittura astratta, nel suo mostrare piuttosto che dire, ciò non significa che questa sia l'unica forma pittorica intimamente connessa con il silenzio. Del “silenzio evocato” in musica dicevamo, con parole di Emanuele Ferrari:

È come se la musica tendesse a creare, formare e incorporare l'ambiente nel quale idealmente risuona, un ambiente fatto di silenzio. Nel clima d'intesa, quieta devozione ed elevazione spirituale del brano è come se i suoni addensassero il silenzio attorno a loro, evocandolo come parte della propria sostanza. La concentrazione espressiva e il potere di commozione del pezzo, deriva-

no anche da questo silenzio non udibile ma evocato, da questa alleanza e consanguineità tra i suoni e il silenzio.<sup>32</sup>

Sforzandoci di pensare “per immagini” questo discorso, non possiamo non richiamare alla mente, come eloquentissimo esempio, la pittura metafisica del Novecento.

Basti pensare alle piazze e ai manichini di De Chirico, ai silenzi delle forme e delle marine di Carrà, ai paesaggi urbani di Sironi, alle immobili e polverose nature morte di Morandi, alle scomposizioni di Picasso, al surrealismo di Magritte immerso nel “silenzio del mondo”.<sup>33</sup>

Nella sua analisi di questo fenomeno artistico e della sua intima interrelazione con il silenzio, Maria Vittoria Predaval, favorisce ancora una volta un’ottica privativa, affermando:

Sembra di nuovo condannare la pittura alla condizione del silenzio, a quella estraneità dell’artista rispetto alla realtà esterna che si nega al rapporto col soggetto, confinandolo nell’isolamento e nell’impossibilità della comunicazione. Una sorta di rivincita dell’opacità del mondo.<sup>34</sup>

Non possiamo evitare di fare alcune considerazioni di segno opposto. Così come per l’arte astratta, anche per le esperienze metafisiche il silenzio diviene un prezioso alleato, piuttosto che una “condanna”. Esso risulta qui più efficace delle parole, di un messaggio, nell’indicarci una giusta disposizione per la fruizione delle opere.

Se nell’astrattismo, però, il silenzio è effettivamente presente come dato sensibile, “udibile”, nella pittura metafisica esso è invece “evocato”. Le figure di questa corrente sono *simboli*, ricavati dalla realtà, ma non più ad essa riferiti. Il significante è svuotato del suo riferimento oggettuale, non indica più le cose del mondo di cui ha la forma,

e diviene silenzioso, estraneo e quindi portatore di nuovi, perturbanti modi di sentire. Nella perdita del nesso che la legava a terra, all'immanente, la figurazione diviene, appunto, *metafisica*. Il silenzio evocato e alluso nella desolazione delle piazze, nella neutralità dei manichini, nella polvere delle nature morte non è una risposta interiore, è quello stesso silenzio che agita i sensi nostri e dell'artista, che lo sente risuonare come unica possibile reazione al proprio strano tempo – un secolo nuovo e frettoloso, sfuggevole, molteplice, rumoroso.

### ***Il silenzio sulle labbra***

Consideriamo ora un ultimo “tipo di silenzio” in pittura. La Predaval, nel suo articolo, ci informa:

Una stagione dell'arte figurativa in cui il silenzio assume un significato positivo, superiore a quello della parola, e si propone come meta estrema della tensione co-

noscitiva dell'uomo è il grande orizzonte dell'Umanesimo e del Rinascimento italiano.<sup>35</sup>

Ciò è possibile grazie all'accezione che del silenzio viene data in una stagione in cui si assiste a un rinnovato interesse per le dottrine neoplatoniche, in cui esso è intimamente connesso al concetto di contemplazione intuitiva. In quest'ottica, il silenzio non è assenza di parole o di suoni ma pienezza di ascolto dell'armonia suprema.

Forse però il più alto elogio del silenzio nella prospettiva neoplatonica dell'arte rinascimentale è individuabile nella sintesi estrema della pittura di Leonardo, in quella figura isolata, [...] che si lascia alle spalle il mondo naturale e che è nota con il nome di Gioconda. Sarebbe tristemente riduttivo considerare questo dipinto come un ritratto, sia pure di inarrivabile qualità.<sup>36</sup>

Sarebbe superfluo soffermarsi sul mistero e il fascino suscitati da quest'opera, sul suo presunto significato autobi-

ografico o tanto più sulla sopraffina perizia tecnica. Quello che qui ci interessa è il carattere unitario della Monna Lisa.

La Gioconda non è identificabile con un singolo individuo né storicamente, né sessualmente determinato. Essa rappresenta piuttosto un'icona dell'umanità che discende dall'Uno, dal principio ineffabile e inconoscibile al quale non è possibile ritornare con un percorso inverso, che risalga dalla dispersione della molteplicità alla sintesi dell'unità.<sup>37</sup>

Se però leggere, spiegare, e quindi procedere per parole, significa discernere, allora un'opera che tende a rendere un'iconica rappresentazione "dell'umanità che discende dall'Uno" procede in una direzione opposta a quella della conoscenza logico-discorsiva: la stessa direzione del silenzio. È possibile che proprio da questo concetto-chiave scaturiscano quel mistero e quel fascino propri della Giocon-

da; non la capiamo, ma ne siamo rapiti perché essa non si lascia spiegare e sfugge di continuo alla parzialità delle parole.

Dopo aver percorso tutti i gradi del sapere, dopo averne indagato un gran numero di oggetti e di possibilità, dopo aver compreso che la ricerca è un percorso progressivo, potenzialmente infinito, che non consentirà mai all'uomo di raggiungere una verità ultima, dopo aver espresso con ogni forma di linguaggio, verbale, grafico, meccanico, pittorico, i risultati raggiunti o i progetti ideati, Leonardo sembra voler indicare che la parola deve cedere il passo al silenzio. La pittura esprime anzitutto in Leonardo, come egli stesso afferma nei suoi scritti, un processo conoscitivo completo. [...] La pittura è a pieno titolo una forma di linguaggio che condivide col discorso verbale, e forse realizza in modo più efficace, il fine della trasmissione della conoscenza e della manifestazione dei sentimenti. Come la parola, però, anche la pittura incontra dei limiti invalicabili alle sue possibilità

di penetrare l'essenza del reale, pur nell'apparente libertà della sua invenzione. Come la parola, tende costantemente alla pienezza della verità, senza mai poterla compiutamente raggiungere.<sup>38</sup>

Si ha dunque la scelta di un linguaggio, pur nella consapevolezza dei suoi limiti rispetto all'assoluto, per *indicare* al meglio ciò che non può essere *detto*. L'operazione del genio toscano è sottilissima, suprema e giocata su più piani, fuori e attorno all'opera: è la messa a nudo del corto circuito tra il bisogno costante dell'uomo di esprimere e la complementare capacità di intuire l'altro, nonché la parzialità dei propri mezzi espressivi.

L'impercettibile movimento delle labbra della Gioconda non è, infatti, un sorriso; è piuttosto l'approdo finale della parola, l'indicazione della superiorità del silenzio sul verbo, della risoluzione del discorso nell'estaticità dell'intuizione, del limite ultimo in cui la parola si spe-

gne, ma dal quale sempre di nuovo rinascerà per accompagnare la nostra tormentata ricerca del vero. Silenzio e parola sono concetti correlativi e inseparabili. Dal silenzio nasce la parola che a esso incessantemente ritorna.<sup>39</sup>

### **Conclusioni**

Una volta riconosciuta la valenza polisemica del concetto di silenzio, e dopo averlo contestualizzato da un punto di vista socio-culturale e psicologico, è stato possibile riconoscere e analizzare le varie forme attraverso cui esso ci si presenta. In un secondo momento, abbiamo provato ad applicare (non con una rigida trasposizione, bensì con i dovuti distinguo) le stesse "forme del silenzio" ad altrettante forme del fare artistico. Per affrontare agevolmente questo brusco passaggio, si è resa necessaria l'esemplificazione tramite analogia: il rapporto biunivoco

tra musica e silenzio, così come lo abbiamo analizzato, altro non è che il simbolo-chiave che ci ha permesso di trattare dell'espressività ricca e vitale che risiede nel concetto di silenzio. Una volta colta la similitudine, esso si è svelato non solo come "luogo" d'origine e meta inarrivabile dell'espressione artistica, ma anche come possibile chiave interpretativa delle opere d'arte. Le stesse, infine, sono divenute occasioni per alcune considerazioni sul silenzio stesso, col comune risultato di averne rilevata la valenza positiva e produttrice di senso, pur nella costante consapevolezza che il suo significato più intimo è destinato a sfuggirci in eterno, e che "a quel che ti sfugge tu di fatto appartieni".<sup>40</sup>

**FRANCESCO WILHELM** – Laureato in Discipline delle Arti, Musica e Spettacolo presso l'Università di Bologna con una tesi in Psicologia dell'arte dal titolo *Il silenzio nel processo creativo*, attualmente studia Antropologia culturale ed Etnologia presso la stessa università.

## NOTE

- <sup>1</sup> D. Demetrio, *I sensi del silenzio. Quando la scrittura si fa dimora*, Mimesis, Milano 2012, p. 7.
- <sup>2</sup> G. Comolli, *Una luminosa quiete. La ricerca del silenzio nelle pratiche di meditazione*, Mimesis, Milano 2012, p. 9.
- <sup>3</sup> Ivi, p. 12.
- <sup>4</sup> M. Picard, *Il mondo del silenzio*, trad. it. Servitium, Bergamo 2007, p. 67.
- <sup>5</sup> D. Demetrio, *I sensi del silenzio*, cit., p. 9.
- <sup>6</sup> *Ibidem*.
- <sup>7</sup> D. Le Breton, *Antropologia del dolore*, trad. it. Meltemi, Roma 2007, pp. 11-12.
- <sup>8</sup> G. Gasparini, *C'è silenzio e silenzio. Forme e significati del tacere*, Mimesis, Milano, 2012, p. 8.
- <sup>9</sup> O. Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Melita, La Spezia 1990, *sub vocem*.
- <sup>10</sup> G. Comolli, *Una luminosa quiete*, cit., p. 46.
- <sup>11</sup> G. Gasparini, *C'è silenzio e silenzio*, cit., p. 27.
- <sup>12</sup> M. Picard, *Il mondo del silenzio*, cit., p. 42.
- <sup>13</sup> G. Gasparini, *C'è silenzio e silenzio*, cit., p. 28.

<sup>14</sup> R. Langs, *La tecnica della psicoterapia psicoanalitica*, trad. it. Boringhieri, Torino 1985, p. 203.

<sup>15</sup> Ivi, p. 197.

<sup>16</sup> G. Gasparini, *C'è silenzio e silenzio*, cit., p. 15.

<sup>17</sup> E. Ferrari, *Ascoltare il silenzio, Viaggio nel silenzio in musica*, Mimesis, Milano 2013, p. 13.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> N. Senzaky e P. Reys, a cura di, *101 storie Zen*, Adelphi, Milano, 1997, p. 13.

<sup>21</sup> E. Ferrari, *Ascoltare il silenzio*, cit., p. 15.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 17-18.

<sup>23</sup> M. Porzio, *Metafisica del silenzio, John Cage l'oriente e la nuova musica*, Auditorium, Milano 1995, p. 121.

<sup>24</sup> G. Gasparini, *C'è silenzio e silenzio*, cit., p. 27.

<sup>25</sup> D. Demetrio, *I sensi del silenzio*, cit., pp. 14-15.

<sup>26</sup> M. V. Predaval, *Il silenzio nella pittura: qualche riflessione*, "Itinera", 2005, p. 1, [www.filosofia.unimi.it/itinera](http://www.filosofia.unimi.it/itinera) [consultato il 18/09/2014].

<sup>27</sup> Ivi, p. 4.

<sup>28</sup> L. Marin, *Lo spazio Pollock* in L. Corrain, a cura di, *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma 2004, pp. 207-208.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Ivi, p. 209.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Vedi n. 19.

<sup>33</sup> M. V. Predaval, *Il silenzio nella pittura*, cit., p. 4.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Ivi, p. 5.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 5-6.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> E. Jabès, *Il libro dell'ospitalità*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 1992, p. 22.