

MARCELLO GHILARDI

TRA I SILENZI

Ogni dizione, ogni nominazione o appello reca un'apertura di significato, immette in una prassi responsiva e così facendo introduce un taglio, una cesura rispetto allo sfondo da cui si staglia. Ma «chi sta nel linguaggio ecco che vede un dentro e un fuori, cioè una differenza tra la parola e la cosa che la parola dice. Vede la differenza nel suo stare dentro il linguaggio» (Sini 2019, 203). Si apre una distanza che abita al cuore dell'umano, la distanza senza la quale non vi sarebbe soggetto, non vi sarebbe esistenza – tra sé e sé, tra il soggetto e l'oggetto, tra io e altro, tra io e mondo, così come appunto tra voce e silenzio, il quale d'un tratto si sdoppia, si articola tra un silenzio per così dire 'orizzontale', che si distribuisce tra i suoni e le parole, e uno 'verticale' che precede, segue, avvolge ogni parola – anche se è pur sempre nella parola che lo si concepisce e lo si dice: si può essere silenziosi solo nella misura in cui appare una parola e una coscienza di essa, e appare anche la parola 'silenzio' che esprime una particolare condizione. In questo senso un paramenio, un albero o una galassia possono essere detti 'silenziosi' solo in rapporto al dire umano che assegna o meno tale qualità a ciò che incontra; e se non sono detti 'silenziosi', perché per esempio si vuole attribuire loro una certa proprietà espressiva o delle vibrazioni sonore che vengono captate e generano effetti, è pur sempre dalla prospettiva del dire umano che questo può accadere e venire dotato di senso¹.

¹ In questo orizzonte la questione del silenzio rivela un equivoco presente in molti discorsi, pur dotati di buona volontà e di un apprezzabile intenzione, volti a decostruire o destituire di valore il cosiddetto antropocentrismo. L'equivoco consiste nel non distinguere tra la presunta centralità e il preteso primato che dovrebbe competere all'essere umano (centralità e primato scorretti dal punto di vista ontologico e dannosi dal punto di vista valoriale ed ecologico) e l'inevitabile consapevolezza che tutto ciò che l'umano può dire o pensare, di sé e del mondo (di ciò che nomina 'sé' e 'mondo'), lo dice e lo pensa a partire dalle proprie facoltà, dalla propria struttura psico-fisica, dalle proprie categorie – e anche questi termini, 'facoltà', 'struttura', 'categorie' sono iscritti entro un gioco di rimandi, entro una serie di abiti interpretativi e performativi, entro un gioco

1. Il silenzio dell'origine

Del silenzio accade come dell'origine: non si può parlarne, se non perdendolo. L'origine si perde nel suo essere ricondotta al linguaggio che la vuole dire, pur essendo un 'originato' rispetto ad essa; il silenzio si perde perché deve essere infranto per poter essere nominato e portato alla consapevolezza razionale, che non è necessariamente l'unica forma di consapevolezza possibile, tuttavia resta l'unica tramite cui ci possa essere quella riflessione, quel «dovuto rimbalzo» (Sini 1989, 23-61) a partire da cui si genera la distanza utile alla comprensione intellettuale, foriera poi di altri usi e altre pratiche. L'istanza filosofica è da sempre in tensione con l'ultima proposizione del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*: «Di ciò di cui non si può parlare si deve tacere» (Proposizione 7: Wittgenstein 1921, 109). Del silenzio come dell'origine si dovrebbe fare esperienza, si dovrebbe poter corrispondervi senza parlare. Eppure la tensione e l'intenzione del filosofo non fanno che ripetere il tentativo di nominare e di comprenderla concettualmente. Fa da contraltare al gesto del filosofo speculativo quello di un altro pensatore e di un'altra tradizione: «Il Maestro disse: 'desidererei non dire alcunché'. 'Se non dite alcunché', disse Zigong, 'cosa trasmetteremo noi discepoli?' Il Maestro disse: 'Dice forse qualcosa il Cielo (*Tian he yan zai* 天何言哉)? Eppure le quattro stagioni si susseguono e le diecimila cose si generano con armonia. Dice forse qualcosa, il Cielo?'» (Confucio 2003, 215; traduzione leggermente modificata). La reticenza del saggio confuciano, che insegna giocando sul valore allusivo della parola affinché i discepoli non si fissino su posizioni dogmatiche, ma apprendano invece a cogliere i sensi plurimi tra le pieghe del mondo, tramite l'osservazione del mondo naturale in cui si riflette quello sociale (cfr. Jullien 1997), riverbera e si bilancia con l'attenzione taoista per la risonanza spirituale (*qi yun* 氣韻) che anima silenziosamente i dipinti di paesaggio ad inchiostro o che trasforma in modo inavvertito, silenzioso (*mo hua* 默化) i volti, le identità, le configurazioni orografiche come pure quelle socio-politiche (cfr. He 1999, 23-67 e 86-93; Jullien 2006; Dotting 2025, 105-108). Il celeberrimo verso con cui la tradizione ha aperto il classico taoista *Daodejing* rammenta che «il nome che può essere

di parole e silenzi. Non si scavalca la propria ombra: in quanto umani, non possiamo pensare o dire il mondo come se si fossimo gatti, felci o stelle.

nominato non è il nome eterno (costante, stabile, autentico)» (Laozi 2018, 3).

Non tutto si può dire e la parola 'indicibile' va intesa in alcuni casi come possibilità allusiva e simbolica, non come termine esatto, concetto definitorio. Il «linguaggio del silenzio» (*logos siopon*) che matura nell'Anima (*psyché*) contemplativa, di cui parla Plotino, può essere una capacità extra-logica ed extra-filosofica di comprensione (Plotino 2002, 777; *Enn.* III, 8, 6, 11); può essere visto altresì come apice di un esercizio di comprensione filosofica, che senza rinchiudersi in un mutismo ostinato riconosce la necessaria complementarità di silenzio e parola, e intende il silenzio come sfondo da cui la parola procede. Il corrispondere alla verità dell'evento che travalica la parola, perché ne è fonte, fa appello a una dimensione esistenziale più che teoretica. Qui la prassi filosofia si traduce in etica: non tanto perché quest'ultima sia l'autentica 'filosofia prima', quanto perché la prassi teorica della filosofia sfocia in un comportamento, un modo di fare e di essere (*ethos*, scritto con la lettera epsilon), che è anche un *ethos* (con la eta) cioè luogo, dimora in cui collocarsi, in cui trovare se stessi. E la risposta alla domanda sulla verità sarà un modo di esistere, un esporsi alla vita, un fare segno attraverso di sé nella circolarità relazionale di significante e significato, non più dualisticamente intesi, come accade nell'espressione poetica – che riesce nei casi più felici a mostrare come il rapporto tra silenzio e suono, tra silenzio a parola, non sia un rapporto di opposizione ma di reciproca originazione. «Le polarità di cui stiamo parlando costituiscono il carattere della realtà. Esse necessitano l'una dell'altra ed esistono solo in confronto, in dialogo e in dipendenza reciproca» (Panikkar 2008, 112). Il loro rapporto non è di tipo dualistico né monistico, esse danno luogo a una relazionalità aduale, poiché le polarità sono feconde e vitali nella misura in cui non si riducono a un unico principio senza restare separate, e nessuna delle due predomina o assorbe totalmente l'altra in sé. Il silenzio quindi, più che indurre alla cessazione dell'attività speculativa, potrebbe essere il simbolo del suo auto-trascendersi o del suo avere raggiunto la piena coincidenza con il movimento del mondo che cerca di intendere e di descrivere.

2. Parlare vs. coincidere col mondo

Fino a dove può spingersi il concetto? È tutto concettualizzabile, in ultima istanza? Ogni elemento del reale può entrare nel raggio

d'azione del pensiero argomentativo, entro il campo della sussunzione del concetto? O restano ambiti, luoghi, esperienze di vita di fronte a cui il concetto – o forse il linguaggio, più in generale – devono tacere? Anche quando ci si dedica a un esercizio di riflessione radicale, come nel caso della fenomenologia, per scendere fino al silenzio di una coscienza originaria, si resta di fatto immersi in un *humus* linguistico, legato al sistema di segni in cui si pensa. Sarà mai possibile portare a espressione l'esperienza muta, originaria del corpo e dell'essere, senza che tale gesto di espressione sia già a sua volta giocato dalla costruzione delle frasi che servono per renderne conto, innanzitutto a se stessi? Se l'osservazione è carica di teoria, ci sarà davvero un silenzio vergine, o anche il silenzio è in realtà connotato, colorato a priori dalle aspettative di significato entro cui ogni soggetto vive, si muove esiste? Un celebre passo di Merleau-Ponty prende in considerazione il problema inaggirabile di chi tenta instancabilmente di trovare un accesso alla parola 'giusta', alla comprensione del vero che risiede nelle cose (o che si vuole leggere in esse?):

Il filosofo parla, ma è una sua debolezza, e una debolezza inspiegabile: egli dovrebbe tacere, coincidere in silenzio, e raggiungere nell'Essere una filosofia che vi è già fatta. Viceversa, tutto avviene come se egli volesse tradurre in parole un certo silenzio che è in lui e che egli ascolta. La sua intera 'opera' è questo sforzo assurdo. Il filosofo scriveva per dire il suo contatto con l'Essere; ma non l'ha detto, e non potrebbe dirlo, giacché questo contatto è tacito. Allora egli ricomincia... Si deve quindi credere che il linguaggio non è semplicemente il contrario della verità o della coincidenza, che c'è o potrebbe esserci – ed è ciò che egli cerca – un linguaggio della coincidenza, un modo di far parlare le cose stesse. Si tratterebbe di un linguaggio di cui egli non è l'organizzatore, di parole che egli non riunirebbe, che si unirebbero attraverso di lui grazie alla connessione naturale del loro senso, al traffico occulto della metafora – ciò che conta non essendo più il senso manifesto di ogni parola e di ogni immagine, ma i rapporti laterali, le parentele, che sono implicati nei loro rivolgimenti e nei loro scambi. [...] Ma dobbiamo aver ben chiara la conseguenza: se il linguaggio non è necessariamente ingannatore, la verità non è coincidenza, muta (Merleau-Ponty 1994, 143).

Il filosofo vive nell'ambiguità aporetica tra l'insopprimibile esigenza di evidenza fenomenologica, da una parte, e la consapevolezza ermeneutica della polarità tra la percezione delle cose e il linguaggio che orienta verso di esse, dall'altra. Il mondo

non è mai soltanto 'là fuori', davanti al soggetto percipiente, perché sempre lo attraversa, lo implica e ne è implicato. Il corpo del soggetto è sempre un corpo-mondo, è *Körper* e insieme *Leib*, come ha mostrato Husserl. Tra soggetto e oggetto, tra immanenza e trascendenza, tra percezione e linguaggio c'è continuità nella discontinuità, c'è un rimandarsi e un corrispondersi. Soltanto sapendo stare in questa circolazione ritmica ci si può approssimare alla relazione che lega io e mondo, una relazione che non è dualista né monista, ma che produce una sorta di interferenza 'aduale'. Io e mondo non sono uno, eppure non sono nemmeno due. La natura della percezione e del linguaggio è tale da rimandare strutturalmente ad altro, implica una distanza, un'alterità; tuttavia non potrebbe porre nulla in comunicazione se non ci fosse una stoffa comune che si articola e si fraziona nella pluralità di questi reciproci rimandi.

È la parola a istituire relazioni analogiche tra le cose, a far sì che vi sia un 'mondo percepito', che questo esca dal silenzio delle prassi a cui altrimenti sarebbe consegnato e si consolidi appunto in figura di 'mondo'. Per questo, «più sarà energica la nostra intenzione di vedere le cose stesse, più vedremo crescere tra esse e noi le apparenze attraverso le quali esse si esprimono, le parole con le quali noi le esprimiamo» (Merleau-Ponty 1960, 29). Il filosofo sa che deve sempre ricominciare a dire il mondo, a dire l'Essere, poiché dicendoli li manca. In questo fallire, in questo mancare le cose e nel continuo ricominciare a dirle stanno la sua inattualità e l'apparente assurdità del suo sforzo. La prassi filosofica consiste nel lasciar passare attraverso figure di pensiero l'esercizio duplice e connesso della percezione e del linguaggio, che si intersecano e si illuminano, si co-istituiscono e si co-appartengono. Il filosofo cerca il linguaggio della coincidenza, ma il linguaggio è proprio la non-coincidenza, esprime lo sfuggire infinito della cosa rispetto al nome che la dice e dicendola la perde – ma, perdendola, la rinnova e la custodisce in forma di parola, la rende 'cosa' in rapporto al dire che la nomina.

L'ultima frase del lungo brano prima citato pare ambivalente. Se si legge l'originale francese già si chiarisce che la parola 'muta' è un aggettivo, non una coniugazione del verbo mutare alla terza persona singolare dell'indicativo («*Si le langage n'est pas nécessairement trompeur, la vérité n'est pas coïncidence, muette*»). Ma cosa si deve intendere: se il linguaggio non inganna, allora la verità non è coincidenza silenziosa, perché la parola è

determinante per l'apparizione della verità? Oppure è da intendere così: se, per un verso, il linguaggio non è ingannatore, d'altra parte la verità non è identificabile con una forma di coincidenza? E coincidenza di cosa: di linguaggio e mondo? Di forma linguistica e percezione? Oppure è coincidenza tra la cosa e l'intelletto che la afferra, la pensa e la esprime? Come lo stesso Merleau-Ponty dice nella sua lezione inaugurale al Collège de France, «il linguaggio vivente presenta proprio il difficile problema di una compenetrazione dello spirito e della cosa» (Merleau-Ponty 1960, 60). Non si dà un linguaggio che non emerga da un tessuto vitale, che non sia una risposta alle 'cose'; nemmeno però si dà una 'cosa' se non per un soggetto che non solo la incorpora in un uso, ma che pure la nomina come cosa, la rende cioè oggetto della e nella prassi del nominare. La verità non è coincidenza perché è altra cosa rispetto ad ogni pretesa o attesa di coincidenza. Non ha a che fare con alcuna coincidenza, perché piuttosto accade nel suo trascorrere tra esperienza e linguaggio, nel suo transitare e circolare attraverso la dimensione fenomenologica e quella ermeneutica, senza possedere un luogo prioritario in cui possa essere fissata o afferrata una volta per tutte. Ogni forma di coincidenza, per quanto possa costituire un aspetto particolare della verità, non la rappresenta nella sua pienezza. Di questa verità Merleau-Ponty aggiunge un altro aspetto: dice che è muta (*muette*). Si tratta di un altro punto complesso e ambiguo, sia per come viene reso in italiano sia per come è formulata la frase nell'originale francese. Non è scritto infatti, *la vérité n'est pas coïncidence, [elle] mue*: 'la verità non è coincidenza, [essa] muta', nel senso prescritto dal verbo mutare – così appariva la prima versione della traduzione italiana: «La verità non è coincidenza: essa muta» (Merleau-Ponty 1969a, 149). *Muette* è invece 'muta' come aggettivo: tacita, silenziosa, non parlante. La coordinazione per asintoto, con la semplice virgola, lascia il lettore un po' in imbarazzo – la frase sarebbe stata meno criptica o ambigua se Merleau-Ponty avesse evitato di inserire la virgola o se avesse scritto *la vérité n'est pas coïncidence, elle est muette*, 'essa è muta'. Si può intendere che la verità non sia una forma di 'coincidenza muta' o che la verità sia muta dal momento che non è una forma di coincidenza, tale per cui il linguaggio la possa esprimere. Non ha senso invocare un linguaggio in cui ogni cosa finalmente possa coincidere con la parola e vi si rispecchi, o pretendere che possa darsi alla coscienza rappresentativa un immediato che non sia abitato dalla mediazione

che lo riconosce e lo definisce. Piuttosto, ha senso cercare di elaborare una sempre più precisa e lucida fenomenologia della percezione, intesa come 'filosofia dell'esperienza' e del senso, che senza entrare in competizione con la letteratura sa trarre anche da essa e in generale dalla pratica della parola poetica l'idea di una promessa di liberazione dalle ottusità del pensiero e della vita, riconoscendo e promuovendo l'irriducibilità del soggetto a processi di stampo riduzionistico, anche decostruendo e decentrando le pretese auto-centrate di quello stesso soggetto. Sarà così che la filosofia potrà continuare a offrirsi come possibilità di praticare una resistenza, sempre interrogandosi sulla possibilità della genesi del suo stesso discorso e producendo nuove possibilità di senso, nuove forme del pensare e inedite occasioni di abitare il mondo.

3. Assenza di parola, coincidenza col mondo

Certo è che nella parola 'silenzio' convergono più sedimentazioni di senso. Se ne potrebbero svolgere una tassonomia e una fenomenologia articolate: dal silenzio dell'origine, o silenzio come origine, al silenzio come fine, come implosione di ogni voce e di ogni significato; dal silenzio come apertura estatica e assenso all'esistenza, adesione all'«esser-così» dell'accadere del mondo, al silenzio come ammutolimento, grido inudibile del soggetto sconvolto dal dolore o dal crollo di ogni senso. Ciò di cui non si può dire alcunché si può infine solo esperire, nella gioia e nella vibrazione vitale della carne oppure nello sconforto, nel lutto e nelle piaghe del corpo. Ogni voce, ogni parola rischia di profanare quel tipo di silenzio, o per lo meno di assumere l'aspetto di uno strato posticcio, un sepolcro imbiancato che si deposita su un'esperienza inaudita e la depotenzia, la contamina, la svilisce. Talvolta nemmeno la musica e i suoi suoni possono forare lo schermo silenzioso che si abbatte sul soggetto per un dolore e lenire quella sofferenza. Più facile è che una composizione sonora possa invece celebrare e supportare l'indicibile della gioia o della pienezza d'essere che in altri casi coglie l'umano. Molte parole filosofiche e teologiche sono state spese finendo in questo vicolo cieco; eppure resta ineludibile l'esigenza umana di conferire forma a ciò che le sfugge o la supera, secondo diverse direzioni: il silenzio come apertura estatica e assenso all'esistere non è lo stesso silenzio di chi ammutolisce e resta privo di parola per una catastrofe del

senso. In tutti i casi però va avvertito l'intreccio di silenzio e di parola, che consistono e insistono l'uno nell'altra.

L'estensione concettuale della nozione di 'silenzio' varia anche in base al tipo di questione che si intende evidenziare o articolare. Da un livello puramente acustico, per cui il silenzio sta in rapporto ai suoni, alla voce, alla parola, non è illegittimo passare anche alla considerazione di un silenzio delle membra e del corpo nel suo insieme – cosa che coincide in genere con la loro salute. Quando il corpo si fa 'sentire', nella maggior parte dei casi ciò è dovuto a un cattivo funzionamento, a un trauma, una ferita; giustamente è stato scritto che «la salute è la vita nel silenzio degli organi» (Leriche 1937, 371), se si eccettua il caso limite della paralisi. Sempre secondo un'accezione metaforica, ampia e inclusiva, del silenzio ci possono essere anche un silenzio della mente e dello spirito – con l'ambiguità tra aspetti positivi e negativi, perché il silenzio della mente può voler dire uno stato catatonico, incapace di generare pensieri, oppure una condizione di perfetta comunione, come nella meditazione Zen, quando i pensieri non si 'attaccano' e scorrono come nuvole bianche sullo sfondo di un cielo limpido; e il silenzio dello spirito può indicare l'assenza di inquietudine e la capacità di coincidere in silenzio con l'essere, come diceva Merleau-Ponty, o al contrario una sorta di sterilità spirituale, di atonia e di totale incapacità di empatia o di approfondimento dello spazio intimo del sé.

La condizione umana, tuttavia, è quella di una sempre rinnovata de-coincidenza – di sé con sé, di sé dal mondo e dagli altri. Come non è possibile vivere costantemente immersi nel rumore o nella significazione delle parole, così anche una vita di silenzio acquista un senso e una possibilità feconda – pena lo sprofondare nella follia – se quel silenzio risulta comunque abitato da voci interiori, scandito da ritmi, cadenze, momenti che sono anche sonori, dall'alternarsi del respiro al rintocco della campana, dal battito del cuore al pensiero che, improvviso, si leva nella mente e interrompe la coincidenza con l'atto puro in cui il soggetto era assorbito.

Di questi ritmi, tra voci e silenzi, tra adesione e de-coincidenza dal fondo del vivere, le tradizioni di parola e di scrittura hanno sempre tentato di rendere conto. Operazione propria del *logos* nelle diverse accezioni e prestazioni della sua forma verbale (*legein*): raccogliere, contenere, coordinare, esprimere, enumerare, razionalizzare – e nel suo prolungarsi e retroattivamente trasformarsi mediante l'esercizio dell'incisione, della figurazione,

della scrittura (cfr. Derrida 1967, 38-48; Sini 1992, 29-48). Al fondo della loro trama di scarti differenziali 'orizzontali' e reciproci riconoscimenti (o fraintendimenti) le tradizioni di pensiero, le culture e le espressioni artistiche possono trovare un'ulteriore forma di rapporto nell'alterità 'verticale', trascendentale, rappresentata dal mondo delle iscrizioni paleolitiche e neolitiche come occasione per ripensare un trascendentale comune all'umano, istoriato nella pratica del tracciare segni. Anche quel gesto primigenio ha alle sue spalle una catena innumerevole di altri gesti, scarti differenziali e pratiche di vita che in esso confluiscono; nella sua trasversalità geografica manifesta la capacità dell'umano di mettere in forma la propria esperienza prendendo distanza da essa, mettendo in forma il mondo e l'accadere della propria vita che si traccia e fa segno di sé, e che nel suo tracciarsi continuamente si consuma e si perde – unico modo per poter essere vissuta.

L'iscrizione di un graffito su una parete di roccia produce una differenza nella continuità della parete. Questa differenza dà espressione sensibile e riproducibile, fissata su una superficie, alla serie di scarti differenziali che istituiscono l'umano nelle polarità che introducono i significati nel mondo: sé e altro, interno ed esterno, pieno e vuoto, e poi sensibile e intelligibile, visibile e invisibile, immanente e trascendente. L'eccedenza silenziosa del sensibile si mostra nella irriducibilità del significato al segno materiale da cui tuttavia dipende, nella circolarità virtuosa e nella *mise en abîme* di una semiosi illimitata che, senza sganciarsi dalla corporeità dei significanti, ne esibisce il tracimare nei significati e, al contempo, li rinvia all'evento innominabile e insieme onninominabile da cui scaturiscono. Il graffito rupestre, come la sinfonia romantica o la scultura postmoderna – al netto delle differenze di contesto – custodiscono come scrigni l'incontro dell'essere umano con l'esperienza della distanza e della dimensione veritativa dell'essere in quanto manifestatività, in quanto e-venire e pro-dursi. L'esistente raffigura il mondo perché non lo è in modo integrale, non coincide con esso; 'avere un mondo' e non soltanto esserlo significa averlo perduto, essere usciti dal contatto primigenio e inconsapevole, pre-soggettivo, con l'assoluto. La condizione umana si gioca così tra una minorità – perché si trova sempre un po' sfasata rispetto all'accadere del mondo e al suo iscriversi in esso, diversamente dall'animale non umano, che non sospende il suo agire pratico nel mondo per iscriverlo in tracce *signatae* ma aderisce al flusso del suo accadere – e un eccesso, una

ulteriorità – perché il suo agire travalica il mero dato e costella il mondo di resti, tracce, supplementarità, riempiendo di voci anche il silenzio della notte e del cielo stellato.

Il segno, l'iscrizione, l'artificio sono il modo tramite cui l'umano fa mostra di sé, tracciando un solco nel mondo e contemplando in quel gesto il suo essere insieme presente e assente. La presenza è data dal fatto che senza di lui quel tratto non ci sarebbe; l'assenza è data dal fatto che la sua vita non è mai raffigurabile, (si) sfugge continuamente, e ogni scrittura la rappresenta senza mai sostituirsi ad essa. La prostrazione inconsolabile e il silenzio attonito in cui cade Frenhofer, il vecchio pittore protagonista del racconto di Balzac *Il capolavoro sconosciuto* (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831), è anche causata dalla discrasia tra il suo desiderio di mettere in figura la modella Gillette e il risultato che il *medium* pittorico gli consente – un correlato *sub specie picturae* dell'impossibilità di restituire in parole l'evento trascendentale che le fa emergere e le occasiona, o il fondo abissale in cui esse sprofondano dopo essere state proferite. L'equivoco di fondo è dato dalla pretesa che il segno possa coincidere con la realtà che esso indica, non accettando la distanza che è invece foriera di espansione e di interpretazione. È fallendo il bersaglio, cadendo lontano dal *signatum*, che il segno svolge la sua funzione e consente l'accadere di un incontro, un'intuizione di mondo. Così è per la pittura, così è per il pensiero, a suo modo 'pittura di mondo', gesto di segnatura dell'orizzonte cosmologico che reduplica il mondo restando al suo interno e instaurando, in questa riflessività, una trascendenza immanente. Entrando nel linguaggio, incidendo la superficie della roccia a Lascaux, sulle rocce del Kakadu in Australia, l'umano 'cade' nel tempo, nella cronografia e nella nostalgia di quel contatto assoluto, uterino, con il grembo del mondo. Così dà avvio alla vita dei segni e del sapere, che ha e conosce il mondo perché lo pone a distanza e lo rappresenta.

Nei segni di Altamira e di Lascaux, tracce o vestigia di un inizio da sempre già perduto, perché inoggettivabile, si manifestano l'ambiguità e l'inquietudine che Platone denunciava in uno dei suoi testi più famosi: «Perché, o Fedro, questo ha di terribile la scrittura, simile, per la verità, alla pittura: infatti, le creature della pittura ti stanno di fronte come se fossero vive, ma se domandi loro qualcosa, se ne restano zitte, chiuse in un solenne silenzio; e così fanno anche i discorsi» (Platone 1994, 580; *Phaedr.*, 275 d). La circolarità che sussiste tra parole e cose, tra linguaggio e mondo – non ci sono

‘cose’, non c’è un ‘mondo’ se non a partire da un linguaggio che nomina appunto le ‘cose’ in quanto ‘cose’, il ‘mondo’ in quanto ‘mondo’ – è analoga alla circolarità tra arte e opera d’arte, che si presuppongono a vicenda per poter essere significanti. Per questa disciplina il circolo tra arte ed opera, da vizioso, diventa virtuoso. Ma è proprio e soltanto tenendo conto di questa circolarità, come quella tra parola e cosa, tra segno e significato, che emerge la consapevolezza dell’impossibilità di chiudere il cerchio: l’esigenza di senso è insaturabile, è un’istanza che mai può giungere a piena soddisfazione, a una definizione esaustiva. Si tratta però di una circolarità generativa, che rilancia il vitale senza inscrivere in un computo o in uno scambio ragionato nel quale calcolare perdite e profitti. È una circolarità paradossale e insuperabile che tocca anche la filosofia, la quale non è esente dalla condizionatezza e dai limiti di ogni esperienza che si colloca nel mondo, eppure costruisce ragionamenti su ciò che è al di là di ogni finitezza, sulla totalità dell’essere come se la si potesse vedere (*theorein*) da fuori. Eppure è vero anche che il supposto incondizionato nasce ad ogni istante nell’*ek-sistere* e nell’insistere del condizionato che lo evoca e lo genera in se stesso. Il soggetto acquista il privilegio di essere in unità con la totalità dell’essere e la generatività stessa che opera in ogni momento, restando al contempo legato all’articolazione di segni, di voci tra i silenzi e di silenzi tra le voci. «Sia l’uomo, sia la natura, sono un segno in un universo di segni. [...] Fra i due poli, dell’evento e del significato, o della struttura, non c’è però opposizione, né assimilazione: c’è piuttosto una relazione essenziale di ‘distanza-implicazione’, di ‘presenza-assenza’, di ‘vicinanza-lontananza’, la cui natura è iscritta nella natura propria del segno» (Sini 2017, 217).

Ogni singola traccia, ogni configurazione di mondo, ogni segno tracciato ed ogni esistenza sono espressione di quell’invisibile fondo senza fondo che contiene in sé la stessa opposizione tra il mondo dei fenomeni e la coscienza che pensa quel mondo e quei fenomeni. Lo sfondo, l’abisso (l’*Abgrund* dei mistici tedeschi), l’evento di ogni significato, Dio o il ‘nulla assoluto’ sono parole che, nel tentativo (non sempre riuscito) di smarcarsi da una sostanzialità ontologica e dualistica vengono assunte come simboli del ‘Senza forma’ che dà forma a tutte le forme, dicibile solo *ex negativo*, come insegna la teologica apofatica. Quell’orizzonte di tutti gli orizzonti è anche il luogo più intimo del sé; si è in esso anche se non giunge una risposta univoca alla domanda che lo interroga e

lo pone in questione. Nulla di esso si può dire, si può ridurre a un dato o a un 'noto'; la parola che lo dice arriva sempre postuma, *après coup*: dire, intendere quel 'luogo' significa corrispondere al suo silenzio, *agendolo* più che definirlo. Non se ne può esaurire il significato per mezzo di parole, non lo si può circoscrivere concettualmente. Se ne può dare, piuttosto, una comprensione *etica*, ovvero inscrivendosi in una prassi che non sostanzializza i termini del linguaggio e che accoglie e interpreta nella prassi le occasioni di vita che da quel luogo si stagliano e in quel luogo sono infine di nuovo accolte.

4. Arte come contemplazione silente

Nella seconda metà del Novecento un incontro fecondo tra il mondo euro-americano e quello dell'Asia orientale produce effetti inediti nel mondo della musica e dei rapporti tra musica e silenzio, per esempio quando musicisti come John Cage incontrano lo Zen, o altri come Tōru Takemitsu si interessano alla musica classica europea. Per il compositore americano la meditazione è stato un esercizio costante, praticato *attraverso* la musica, non accanto ad essa. La musica viene lasciata fluire come il tempo atmosferico, perché vi si integrino arte, vita e meditazione, per mantenere vigile l'attenzione a ciò che accade – come insegna la più famosa composizione silenziosa di Cage, *4'33"*: una partitura in cui nessuna nota viene suonata, per i quattro minuti e mezzo del titolo, e in cui la vera musica è data dall'insieme dei suoni che accadono nella sala da concerto, accanto, intorno e all'interno degli ascoltatori e del musicista sul palco. Ascoltare tutti i suoni come se fossero musica significa liberarsi dal preconetto di cosa sia musica e cosa non lo sia; significa muoversi verso la musica e imparare ad accoglierla come evento sempre inatteso, nuovo. Un atteggiamento analogo è promosso dall'"ascolto profondo" (*deep listening*) di Pauline Oliveros, che ha elaborato un'estetica musicale basandola da un lato sui principi dell'improvvisazione e della musica elettronica, dall'altro sulle forme del rito e della meditazione.

Dove cresce l'intensità meditativa dell'opera si riduce la presenza ingombrante di un io; meditazione è in questo caso, per usare un termine tedesco, *Besinnung*: 'meditazione-riflessione', ricerca di senso (*Sinn*). Questo è il meditare della e nella parola poetica (*Dichtung*) secondo Martin Heidegger, che nell'arte intende il mettersi in opera della verità dell'essere. Il poeta-pensatore è portatore di una prassi etica che consiste nel promuovere una

capacità *meditativa* che consente di stare presso l'opera, accogliendo l'evento del mondo cantato dalla poesia e sciogliendo ogni egocentrismo:

V'è uno stare a guardare, v'è uno sguardo che si apre e intorno a cui l'aperto si raccoglie. [...] Ritirandoci, torniamo a noi, non nel senso di un ripiegamento egoistico sul nostro 'io', bensì nel senso che quel ritirarci ci trasporta in una dimensione scarsamente esperita a partire dalla quale si determina la nostra essenza. Da questa trasposizione ha inizio la meraviglia oppure lo sgomento oppure il timore. Ogni volta sorge una meditazione (Heidegger 1943, 120-125).

Secondo Heidegger l'atto del poetare non ha nulla a che vedere con l'io del poeta, con qualche forma di espressione del proprio sentimento o delle proprie elucubrazioni. L'appello della poesia è una meditazione costante, per il tramite della parola, sull'essere e sul luogo di un sé più profondo di quello del soggetto, un luogo in cui io e mondo sono contenuti e ricompresi nella loro distinzione, ma anche nella loro comune appartenenza. L'atteggiamento contemplativo-meditante heideggeriano è descritto dal filosofo come un'attesa e insieme un radicamento, nella preparazione a un 'nuovo inizio'.

Il verso poetico, nel suo continuo andare a capo e volgersi indietro, ricorda la non definitività di ogni istanza di linguaggio, di ogni segno di parola. La poesia allude al ritmo che precede ogni tempo, scioglie dai vincoli di una scansione cronologica ritenuta originaria. È e-vocazione, uscita della voce che precede lo svolgersi temporalizzato del linguaggio. Attraverso la sua qualità ritmica e musicale, il linguaggio poetico esprime l'indicibilità dell'evento del linguaggio e dell'evento di linguaggio. Quell'evento sfugge a chi lo proferisce, perché il darsi della parola è possesso non suo, ma delle Muse – è *mousiké techne*. La parola poetica esprime un pensiero che produce uno scarto differenziale rispetto alla speculazione filosofica; si tratta di una dimensione di assorbimento che tramite mezzi diversi può comunque elaborare una cognizione e lasciare che i significanti, i suoni delle parole, facciano trasparire lo sfondo da cui emergono senza tacitarlo e ridurlo all'inanità – come talvolta rischia di fare un attaccamento precipitoso al significato. Il pensiero poetico e il pensiero musicale, se così si possono nominare, dischiudono uno spazio di gioco con il silenzio, quello da cui le voci e le note traggono il proprio essere, e in cui infine si spengono, proprio perché un significato posso levarsi.

La letteratura, la poesia, l'arte assolvono in parte il compito di conferire una forma all'informe, a restituire in immagine, suono o parola ciò che non cade sotto la presa del concetto. Eppure ogni parola, ogni segno poetico sembra di troppo, rispetto al silenzio che resta l'unica possibilità per corrispondere all'irreparabile senza cadere nell'esercizio retorico e quasi blasfemo di dare forma a ciò che non ne ha. La *hybris* del filosofo è quella di voler trattenere nella parola la verità dell'informe – stare nelle forme e impiegarne i segni per dire ciò che non è forma e che resta al di qua di ogni segno. E nella forma più che nel contenuto accade la differenza tra filosofia e poesia: la prima, con il suo andamento argomentativo, aspira a de-terminare, a porre la parola definitiva circa il pensiero e la verità; la poesia non definisce, non aspira a una parola ultima e adotta invece il verso, che implicita la necessità della ripresa e del ritorno. Il verso avvisa che le parole «sono sempre già avvenute e ritorneranno ancora, che l'istanza di parola che, in esso, ha luogo, è pertanto inafferrabile. Attraverso l'elemento musicale, la parola poetica commemora, cioè, il proprio inaccessibile luogo originario e dice l'indicibilità dell'evento di linguaggio (trova, cioè, l'introvabile)» (Agamben 1982, 97: non a caso in questo testo il filosofo italiano propone, sulla scorta del pensiero heideggeriano, l'idea di una *sigetica*, come disciplina o esperienza del silenzio). Eppure ogni virtuosismo poetico-retorico – compreso quello che vuole rendersene consapevole – sconfina in un tentativo di aggrapparsi a dei nomi per reggere al crollo di ogni edificio razionale. Cosa resta alla filosofia? Di fronte allo sfaldarsi del senso e all'opacità dell'argomentazione, rimane la possibilità dell'esercizio che accetta il bisogno di dire, di tradurre in segni, di rendere conto di un dolore, di una gioia, di un'intuizione che (ancora) non ha voce, *senza attaccamento* a quel dire, a quel tradurre. Lasciar passare il segno e il senso che ne è veicolato, senza trattenerlo, è l'unico modo per non perderli davvero. È come per la sabbia: più la si stringe nel pugno, più scorre rapida tra le dita che la vorrebbero bloccare. Non si può far altro che tenere la sabbia nelle mani aperte e concave, sapendo che il vento la porterà via secondo tempi ed occasioni che nessuno può intuire o prevedere. Parole, proposizioni, sillogismi non hanno lo scopo di fissare la vita, devono invece farla scorrere senza costringerla entro i segni del linguaggio. Se la morte è limite della vita, è anche limite del senso e dei segni; proprio come la nascita, in cui trova un suo corrispettivo analogico, indica la soglia dell'esperienza.

5. L'eccedenza del silenzio

Il silenzio, come si è visto, ha a che fare anche con una dimensione illimita e inaudita. È l'estasi della gioia che non ha parole, il sorriso silenzioso del Buddha che trasmette il suo insegnamento rigirando un fiore tra le dita e l'ammutolarsi dello sgomento di fronte al tragico, il grido silenzioso di Antigone o Medea. In questi casi il silenzio, più che essere eccessivo, fa segno verso un'eccedenza, un traboccare incontenibile. Nella sua *Naturalis Historia* (II, 6) Plinio il Vecchio, conia un'espressione icastica nel descrivere quello che gli appare come il movimento maestoso del sole (Plinio 1982, 229): «Che sia immenso e perciò eccedente la sensibilità delle orecchie il suono di tanta mole ruotante con rotazione continua, non saprei dirlo certo facilmente» (*an sit inmensus et ideo sensum aurium excedens tantae molis rotatae vertigine adsidua sonitus, non equidem facile dixerim*). Nell'aggettivo *excedens* si avverte un moto di uscita, di distacco: il prefisso *ex-* ('fuori, da') indica un allontanamento, uno spostamento tanto orizzontale quanto verticale. L'«eccedente», con il timbro del participio presente, esprime dunque un traboccare, come processo e dinamismo. Prima ancora di esprimere un sentire insostenibile allude a una dimensione non integrabile dal *logos*, non riconducibile a una razionalizzazione. 'Eccedenza' è una parola volutamente allusiva, che fa segno verso un 'fuori', pur restando un'esperienza integrale dell'umano – non allude a un dis-umano o a un trans-umano. Come nel caso del silenzio, anche in questo caso si corre il rischio di razionalizzare l'incontro con l'eccedenza, di riportarla alla comune misura della ragione, del *logos* – della parola o del linguaggio naturale, come pure della nota musicale o di un'arte di suoni che tenti di metterla in forma. È ciò che Valéry nella sua *Variation sur une 'Pensée'* rimproverava a Pascal, quando scriveva del suo sgomento di fronte al silenzioso e infinito universo («*Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*», scriveva il filosofo giansenista). Una frase così limpida contraddice ciò che viene scritto; non si può essere caduti in un'autentica angoscia se si è in grado di esprimerla con tale abilità (Valéry 1923, 77-86). Tuttavia le parole possono tornare in un secondo momento su un'emozione o un trauma che inizialmente aveva inibito ogni espressione. La distanza permette un nuovo accesso a ciò che altrimenti sarebbe stato condannato all'oblio, o che avrebbe implicato la rassegnazione a un indicibile doloroso. Non solo: per il tramite delle parole si può anche sottolineare la dimensione estetica e non

teoretica dell'incontro primigenio, perché riguarda un 'sentire' che inizialmente non ha nome. Che provenga dall'esperienza pre-verbale dell'infanzia, di cui è l'essere umano adulto che dice, che rende conto; oppure che sia traccia del dolore dell'essere o di un'estasi che travalica i limiti dell'identità individuale, il 'non integrabile' sfida il concetto, non è sussumibile in esso.

Anche il male radicale è però 'non integrabile', è il mostruoso, il fuori-misura in un senso qualitativo e intensionale. Il senso razionale, in rapporto a questa istanza irrappresentabile che sfigura la compattezza dell'argomentazione, che sfrangia i margini del *logos* filosofico, sembra poter vantare un diritto a essere solo a patto di insistere su una reticenza a significar integralmente quell'istanza. La ragione non contiene e non domina ciò verso cui la parola 'eccedenza' fa segno, come accade all'aggettivo 'aorgico' (*aorgisch*) usato da Hölderlin per nominare il caos primordiale, il sublime della natura e del divino che irrompe (Hölderlin 1799, 86-87). Alcune delle pagine più vivide in cui ne dà testimonianza sono più liriche che concettuali o, meglio, pagine il cui lirismo conduce a una forma indiretta e forse più profonda di concettualità, in cui l'argomentazione non può pretendere di dar luogo a sillogismi e formule cogenti, e deve invece costruire un percorso in cui le parole, come tracce nel terreno, lasciano intendere una pista da seguire, o come fumo nell'aria fanno supporre la presenza di un fuoco impossibile da fissare con lo sguardo. L'incandescenza del reale – distinto dalla dimensione immaginaria e protetta della 'realtà' – pietrifica come Medusa. A Perseo è necessario uno scudo-specchio per non soccombere; serve uno schermo per 'aver a che fare' con il reale senza esserne distrutto.

L'arte offre delle occasioni, delle forme per sostenere questo incommensurabile e indicibile, che fa ammutolire o che eleva all'estasi, e che fa segno di sé nell'animale-dio del graffito rupestre, nella Crocifissione di Matthias Grünewald o nel Grido di Edvard Munch. Lo si incontra nel gesto silenzioso con cui Abramo si appresta a sacrificare il figlio senza alcuna assicurazione di salvezza, e lo si incontra nella solitudine del montone sacrificato al posto di Isacco per il volere imperscrutabile di Dio. Lo si incontra nel momento in cui Agave rinsavisce e si rende conto di avere dilaniato il figlio Penteo, nelle Baccanti di Euripide, o nel sentimento 'aorgico' che pervade il conflitto fra l'istanza di Antigone e il *nomos* della città rappresentato da Creonte. Lo si incontra nelle vicende e nelle storie di ogni giorno che toccano

l'esistenza degli esseri umani, 'i mortali'. Il sé si scopre incapace di contenere anche l'eccesso di dolore, fisico o psichico; o si sente incapace di contenere una gioia che ne rende porosi i confini e suscita una infinitudine incontenibile, che le parole descrivono solo in modo analogico e allusivo («Omai sarà più corta mia favella / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella», *Paradiso*, XXXIII, 106-108).

Denunciare il limite del linguaggio e il linguaggio come limite non implica la rinuncia ad esso e la chiusura in un riserbo che semplicemente non cerca più di attestare l'indicibile o di trovare nuovi modi, poetici o concettuali, per testimoniare il silenzio da cui si stagliano le voci, lo sfondo da cui emergono i suoni e le figure. Il regime del segno e della parola permettono all'essere umano di comunicare e comunicarsi, di mettere in comune con i mezzi di cui dispone il suo patire, il suo gioire, il suo sentire, in un costante esercizio trans-duttivo, di passaggio e di trasporto – anche tra le ore e i giorni di un'esistenza, tra la nascita e la morte, come le due soglie, due 'luoghi del silenzio' tra cui si apre, si sviluppa, si chiude una vita e tutti i discorsi, le parole, i rumori che essa reca con sé e con cui la costituiamo entro un orizzonte di senso; e quei discorsi, quelle parole sono anche i mezzi, più o meno adeguati, più o meno potenti, con cui si può provare, per un po' di tempo e insieme per tutta l'eternità che eccede ogni singolo istante di tempo, a conferire un senso a quei silenzi che non soltanto circoscrivono i nostri giorni, le nostre parole, i nostri segni, ma che pure li intessono e li innervano dall'interno, ritmandoli e rendendoli intelligibili.

Bibliografia

Agamben G., 1982: *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi.

Confucio, 2003: *Dialoghi*, tr. it. di T. Lippiello, Torino, Einaudi.

Derrida J., 1967: *Della Grammatologia*, tr. it. a cura di G. Dalmasso, Milano, Jaca Book, 2012.

Dotting D., 2025: *The great image has no shape 大象無形. A look at China. Qiu Shihua's contemporary landscape painting*, «Shanshui Projects» 5, 1/2025, *The Poetics of Silence. The Mountain in Art and Literature*, pp. 104-123.

He Qing, 1999: *Images du silence. Pensée et art chinois*, Paris, L'Harmattan.

Heidegger M., 1943: *Rammemorazione*, in *La poesia di Hölderlin*, tr. it., Milano, Adelphi, 1988.

Hölderlin F., 1799: *Fondamento dell'Empedocle*, in *Scritti di estetica*, tr. it. a cura di R. Ruschi, Milano, SE, 2004.

Jullien F., 1998: *Il saggio è senza idee*, tr. it., Torino, Einaudi, 2002.

Jullien F., 2006: *Parlare senza parole*, tr. it., Roma-Bari, Laterza, 2008.

Jullien F., 2025: *Puissance du pensif, ou comment pense la littérature*, Paris, Actes Sud.

Laozi, 2018: *Daodejing. Il canone della Via e della Virtù*, tr. it. di A. Andreini, Torino, Einaudi.

Leriche R., 1937: *La chirurgie de la douleur*, Paris, Masson.

Merleau-Ponty M., 1960: *Elogio della filosofia*, tr. it. di C. Sini, Milano, Editori Riuniti, 1999.

Merleau-Ponty M., 1964a: *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 1969.

Merleau-Ponty M., 1964b: *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. di M. Carbone, Milano, Bompiani, 1994.

Panikkar R., 2006: *Il silenzio del Buddha. Un a-teismo religioso*, tr. it. di M. Carrara Pavan, Milano, Mondadori.

Panikkar R., 2008: «Mistica pienezza di vita», in *Opera omnia*, I/1, tr. it. di M. Carrara Pavan, Milano, Jaca Book.

Platone, 1994: *Tutti gli scritti*, tr. it. a cura di G. Reale, Milano, Bompiani.

Plinio, 1982: *Storia naturale*, a cura di G.B. Conte e G. Ranucci, Torino, Einaudi.

Plotino, 2002: *Enneadi*, tr. it. di G. Reale, Milano, Mondadori.

Sini C., 1989: *Il silenzio e la parola*, Genova, Marietti.

Sini C., 1992: *Etica della scrittura*, Milano-Udine, Mimesis, 2009.

Sini C., 2017: «Lo spazio del segno», in *Opere*, vol. I, 1, Milano, Jaca Book.

Sini C., 2019: «Il gioco della verità», in *Opere*, vol. I, 2, Milano, Jaca Book.

Valéry P., 1923: *Varietà*, tr. it. di S. Agosti, Milano, SE, 2007.

Wittgenstein L., 1921: *Tractatus logico-philosophicus*, tr. it. di A.G. Conte, Torino, Einaudi, 1998.