

STEFANO OLIVA

CREAZIONE ARTISTICA E DECREAZIONE: PER UN'ESTETICA DEL SILENZIO

1. Musica e silenzio

Senza pretendere di non incappare nell'inevitabile paradosso che si incontra quando si pretende di parlare del silenzio, una riflessione sul modo in cui la creazione artistica si rapporta a quella che pare essere una condizione meramente negativa, quando non intesa in modo esclusivamente metaforico, chiama in causa il rapporto tra suono e silenzio, primariamente esplorato nell'ambito dell'espressione musicale. In linea di principio il silenzio, inteso come assenza o negazione del suono, sembra contrapporsi frontalmente alla musica, che dei suoni invece si presenta come l'artistica composizione. Ma osservando più da vicino il fenomeno musicale si può facilmente rilevare come il silenzio non sia antitetico rispetto al suono bensì costituisca un elemento essenziale interno alla trama musicale.

In primo luogo, il silenzio è il 'luogo' della musica, la scena (relativamente) vuota entro cui i musicisti proiettano la musica, rivolgendola agli ascoltatori. A prescindere dalla distinzione più o meno formale (e sociale) tra artista e pubblico, variabile nei diversi contesti culturali, il silenzio costituisce la condizione di possibilità percettiva affinché emerga qualcosa come un'esperienza musicale: la 'figura' musicale necessita di uno 'sfondo' silenzioso rispetto al quale emergere e rendersi udibile. Tale sfondo non precede soltanto l'inizio della musica, ma segue anche la sua conclusione: in questo senso, il silenzio non è solamente condizione di possibilità ma, più concretamente, cornice della musica, la quale proviene dal silenzio e vi fa ritorno dopo che l'ultima nota è svanita.

Entro questa cornice, in secondo luogo, il silenzio si riaffaccia sotto forma di pausa, indispensabile segno d'interpunzione che consente di articolare il discorso musicale. Nel gioco dei pieni e dei vuoti necessario affinché emerga il disegno musicale, la pausa introduce un silenzio misurato, ritmato, che costella la partitura e contribuisce a scolpire la forma musicale. La risorsa espressiva

della pausa come silenzio inframusicale, d'altra parte, è stata protagonista nel Novecento di sperimentazioni che ne hanno ampliato enormemente la portata, esplorandone le potenzialità ben al di là della sua originaria e abituale funzione.

Di qui la comparsa di diversi esempi di musica 'silenziosa' (cfr. Oliva 2025). Posto che nessun silenzio è uguale a un altro, e che esistono diversi modi di concepire, di scrivere e di interpretare il silenzio in musica, la consapevolezza con cui i compositori si sono appropriati della pausa come elemento appartenente alla grammatica musicale ha determinato il suo utilizzo estensivo fino alla completa saturazione – o, da un altro punto di vista, fino allo svuotamento – del pentagramma. Così, per esempio, in *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* (1897) dell'umorista francese Alphonse Allais le battute che compongono il brano sono perfettamente vuote, prive cioè di alcun segno di notazione se non le stesse stanghette verticali tra le battute; l'indicazione *lento rigolando* allude anch'essa al carattere scherzoso della trovata. Nel terzo movimento dell'opera *5 Pittoresken*, WV 51, op. 31, dal titolo *In futurum* (1919), il compositore cecoslovacco Erwin Schulhoff in pieno spirito dadaista riempie il pentagramma di pause di diversa durata: l'impiego di molti segni notazionali, l'agogica dettagliata benché insolita ed enigmatica, le indicazioni *Zeitmaß-zeitlos* e *tutto il canzone (sic) con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!* poste all'inizio del brano, non fanno che acuire il contrasto tra la partitura e l'effetto sonoro, di assoluto silenzio.

Effetto sonoro non dissimile dal più noto *4'33"* (1952) di John Cage, per qualsiasi strumento o ensemble, eseguito per la prima volta dal pianista David Tudor a Woodstock (New York) nel 1952. Tre movimenti occupati da altrettanti *tacet* per la durata complessiva, rigorosamente cronometrata, di quattro minuti e trentatré secondi.

Cage disse in seguito che a ispirargli *4'33"* era stata una serie di tele bianche di Rauschenberg esposte al Black Mountain l'anno prima. [...] La partitura originale era scritta sulla tradizionale carta pentagrammata, tempo = 60, in tre movimenti. David Tudor salì sul palco, si sedette al pianoforte, sollevò il coperchio della tastiera e non fece nulla, se non richiuderlo e riaprirlo all'inizio di ogni movimento. La musica era il suono dello spazio circostante. Era al tempo stesso un vertiginoso enunciato filosofico e un rituale contemplativo simile a quelli zen. Era un pezzo che avrebbe potuto scrivere chiunque, come gli scettici non mancarono mai di sottolineare, ma, come di rado Cage evitò di replicare, nessuno l'aveva fatto. (Ross 2007, 587-588)

Il silenzio realizzato da *4'33"* non è dunque un silenzio materiale, di per sé impossibile, ma un modo di mettere a riposo il suono musicale affinché emerga la voce del mondo, nella pura contingenza di ciò che accade nel momento dell'esecuzione. Come sottolinea anche Ross, la dimensione ambientale e non intenzionale del suono che Cage propone di ascoltare rivela alcune implicazioni che esulano da una concezione strettamente tecnica della musica e aprono invece ad alcune istanze tradizionalmente associate alla riflessione filosofica (Fronzi 2014; Zanetti 2023) o alla ricerca spirituale, in particolare orientale, che Cage frequenta tanto sul piano compositivo – attraverso l'uso che notoriamente fa della dottrina dell'*I Ching* – quanto sul piano teorico, come dimostrano i suoi scritti raccolti nel volume *Silence* (1961). Come si legge in *Composizione come processo* (il cui testo nasce da una conferenza a partire dall'opera di Cage *Music of Changes*):

Un tempo il silenzio era il lasso di tempo fra i suoni, utile per tutta una serie di fini, tra cui quello della disposizione raffinata, quando separando due suoni o due gruppi di suoni le loro relazioni o differenze potevano essere sottolineate; oppure quello dell'espressività, quando i silenzi in un discorso musicale potrebbero fornire le pause o l'interpunzione; o quello dell'architettura, quando l'introduzione o l'interruzione del silenzio potrebbe far risaltare o una struttura predeterminata oppure che cresce in modo organico. Laddove non abbiamo alcuno di questi o altri risultati, il silenzio diventa qualcos'altro, nient'affatto silenzio ma suoni, suoni d'ambiente. La loro natura è imprevedibile e mutevole. Questi suoni (che chiamiamo silenzio solo perché non fanno parte di un intento musicale) possono essere dati per scontati. Il mondo ne è pieno, e in realtà non ne è per nulla libero. Chi è entrato in una camera anecoica, una stanza insonorizzata per quanto possibile grazie alla tecnica, ci ha sentito due suoni, quello alto del lavorio del sistema nervoso di chi ascolta, e quello basso della circolazione del sangue. Possiamo

dimostrare che sono suoni che sentiremo sempre, avendo orecchie per sentire. Laddove queste orecchie sono collegate a una mente che non ha nulla da fare, questa mente è libera di entrare nell'atto dell'ascolto, sentendo ogni suono com'è, non come un fenomeno che si avvicina più o meno a un preconetto. (Cage 2010, 33-34)

Cerchiamo di trarre alcuni elementi riflessione dalle osservazioni di Cage. Notiamo in primo luogo come il compositore che forse maggiormente ha esplorato la dimensione del silenzio in musica chiarisca in questo passo come il silenzio non vada inteso in senso materiale e negativo, come assoluta assenza del suono, bensì come «suoni d'ambiente», sonorità del mondo. Evidentemente tale sonorità non è riconducibile entro le coordinate musicali di un suono organizzato attraverso tecniche compositive e dunque relativamente prevedibile: in questo senso i suoni che popolano il silenzio «non fanno parte di un intento musicale» e anzi mettono in discussione questa stessa intenzionalità ordinaria che presiede al lavoro del compositore, per come abitualmente lo immaginiamo. Il riferimento agli esperimenti effettivamente condotti da Cage nella camera anecoica hanno l'intento di mostrare una volta di più che il silenzio di cui si sta parlando non è tanto un fenomeno fisico – poniamo, l'assenza di vibrazioni – quanto un operatore estetico: fare silenzio significa aprire uno spazio per la mente dell'ascoltatore, «libera di entrare nell'atto dell'ascolto», rivolgendo l'attenzione al suono per come esso è, al di fuori di griglie concettuali o musicali precostituite. Se è vero, in generale, che l'arte ci consente di sperimentare in maniera esemplare il funzionamento dei nostri meccanismi percettivi – ci consente di vedere il visibile, di udire l'udibile ma in maniera intensiva, specifica e come condensata –, il silenzio di cui parla Cage diventa la condizione necessaria affinché si possa fare una genuina esperienza di ascolto. Affinché si possa udire, come per la prima volta, il suono del mondo.

2. Pratiche artistiche e desoggettivazione

La riflessione sul silenzio inteso come elemento interno alla musica, e non come sua negazione, apre la strada a una sua valorizzazione che, come abbiamo visto in Cage, coincide con la capacità di far tacere le note per imparare (o reimparare) ad ascoltare il suono di un reale solitamente inavvertito e di certo non prevedibile in anticipo. La natura inintenzionale di ciò che così emerge si pone così in un rapporto dialettico con le istruzioni

fornite dal compositore circa il rispetto del silenzio per la durata indicata dal titolo. In ogni caso, se vogliamo udire il mondo, pare dirci Cage, è necessario che le soggettività in gioco – del compositore, dell'interprete e dell'ascoltatore – tacciano.

Il ricorso a processi che mirano a indebolire la presa della soggettività dell'artista sull'opera, con tutte le contraddizioni che ciò comporta rispetto a un'attività almeno in linea di principio deliberata, hanno costellato la storia dei movimenti e delle pratiche artistiche del Novecento. Sul piano teorico, tuttavia, si può riconoscere che questa dialettica tra spontaneità del processo e intenzionalità dell'artista, vale a dire tra autonomia dell'arte e sua dipendenza causale rispetto a un autore, non è limitata ad alcuni esempi tratti dalla storia delle avanguardie ma si presenta come un paradosso frequente e pervasivo, rintracciabile nel cuore stesso del fare artistico.

Come scrive Luigi Pareyson nella sua *Estetica. Teoria della formatività* (1954), la generale attitudine poetica dell'essere umano si specifica in maniera esemplare nel fare artistico, in cui ciò che è in gioco è la persona stessa dell'artista che si fa stile, ovvero modo di formare. D'altra parte, sappiamo che per definizione la formatività è «un tal 'fare' che, mentre fa, inventa il 'modo di fare'» (Pareyson 1988, 18), come a indicare fin da subito che una piena padronanza di un progetto predeterminato è esclusa per principio da un'attività formativa che procede per tentativi, calandosi nella concretezza della scena operativa in cui di volta in volta si viene a trovare. Il 'modo di fare' però non è qualcosa di meramente estrinseco rispetto all'opera che si va facendo e, a tal proposito, Pareyson distingue due aspetti costitutivi all'interno del concetto di forma: da un lato la forma formante, che anima il processo come una norma immanente che dirige lo sviluppo quasi organico dell'opera, dall'altro lato la forma formata come coronamento e compimento, riuscita e conclusione del processo stesso che mette capo all'opera. Proprio in virtù dell'aspetto dinamico della forma formante, Pareyson può affermare: «L'opera d'arte si fa da sé, eppure la fa l'artista» (Pareyson 1988, 78). Espresa come un fecondo paradosso, questa visione del processo artistico consente di escludere un unilaterale controllo da parte dell'artista non solamente sul risultato costituito dall'opera, giunta alla maturazione della forma formata, ma anche sul processo, animato da una forma formante rispetto alla quale occorre che l'artista riesca a sintonizzarsi, senza lasciare

che quanto proviene esclusivamente da sé – idee, aspirazioni, preconetti, ma anche bagaglio tecnico, scrupoli, programmi, insomma quanto vi è di esterno al processo – si sovrapponga indebitamente all’opera che si va facendo. Ciò significa che, affinché l’opera si faccia – da sé – è necessario il contributo e addirittura la determinazione dell’artista, il quale ad ogni modo non deve dimenticare la relativa autonomia della legge immanente all’‘organismo’ rappresentato dall’opera in via di sviluppo. L’artista, che pure ‘fa’ l’opera, deve mettersi a disposizione di ciò che per altri versi va facendosi da sé: questa disponibilità coincide con un’attitudine al silenzio, un relativo tacere della soggettività, che abbiamo già osservato in precedenza e che ora appare sotto un’altra luce.

Naturalmente l’ammutolare della soggettività deve essere, come si è detto, ‘relativo’ nel senso che l’artista deve continuamente negoziare e rinegoziare la propria posizione rispetto a quelle che Stefano Velotti (2024) ha recentemente individuato come due opposte istanze, il controllo e la perdita di controllo. Se è vero che «nessun organismo può sopravvivere senza una certa dose di controllo sul suo ambiente e su sé stesso», è altresì vero che «nessun organismo potrebbe sopravvivere senza fare spazio a un certo grado incontrollabile di indeterminatezza» (Velotti 2024, 18), il che significa che «tra controllo e non controllo c’è, o dovrebbe esserci, una proficua e dinamica relazione di complementarità e rilancio» (Velotti 2024, 19). Ora, le pratiche artistiche si giovano della dialettica tra controllo e non controllo proprio perché la ‘mettono in scena’, la problematizzano rendendola percepibile:

Le pratiche artistiche mettono in evidenza un rapporto originario tra il controllabile e l’incontrollabile che è un’esigenza non aggirabile di ogni esperienza umana minimamente sensata. Anche a prescindere dal loro tema esplicito, dal loro contenuto o ‘messaggio’ concettuale enunciabile. [...] Alcune opere e pratiche artistiche tematizzano quella scissione tra controllo e non controllo a cui ho accennato sopra, vale a dire quella sorta di patologia dell’esperienza grazie a cui nelle nostre società abbiamo a che fare sempre più spesso con esperienze insensate, e quindi, potremmo dire, con non-esperienze: blocchi muti di controllo totalizzanti, da un lato, sterili tracolli incontrollati dall’altro, *che non comunicano più tra loro.* (Velotti 2024, 43)

Rispetto a una vita intessuta di normatività e inconcepibile senza un costante riferimento alla nozioni legge o di regola, le pratiche e

le opere artistiche – come quelle di Tehching Hsieh e di Thomas Hirschhorn, esaminate da Velotti – elaborano il rapporto tra controllo e non controllo su un piano metaoperativo (Garroni 2005), ovvero su un diverso livello rispetto alle attività quotidiane che organizzano la nostra vita (Noè 2022), facendoci percepire alcuni tratti salienti delle nostre forme di vita.

Evidentemente, sul piano artistico, la negoziazione tra controllo e non controllo deve portare a un equilibrio, sempre instabile e mai garantito in partenza, in cui sia possibile attestarsi *sotto la soglia del controllo*: una piena padronanza di sé e della situazione da parte dell'artista, infatti, ostacolerebbe quel particolare stato di concentrazione e assorbimento che in alcuni contesti, come per esempio nelle pratiche improvvisative (Bertinetto 2022), viene chiamato *flow*; una totale perdita di controllo, d'altronde, condurrebbe al puro caos, allo smarrimento del senso dell'esperienza stessa, condannata alla dispersione e dunque al fallimento estetico.

In altri termini, affinché si dia 'riuscita' – nei termini pareysoniani prima evocati, affinché si giunga alla pienezza della forma formata – è necessario che l'artista accetti di cedere parzialmente le redini del processo, senza per questo lasciarsi travolgere dalle forze del caos, che pure le pratiche artistiche si rivelano in grado di contattare. Come ha messo in luce Daniela Angelucci,

La questione è come fare ad intercettare questo campo di forze senza dissolversi, senza cedere appunto a una passione 'di abolizione'. È una domanda filosofica ma anche esistenziale, politica, etica, perché tutto nella nostra contemporaneità, dal controllo sociale in aumento alle giustificate ma anche indotte paure individuali e collettive, sembra invitarci a non uscire da ciò che è preordinato, organizzato, già pensato, che si tratti della nostra casa, di una certa idea di coppia o di famiglia, di percorso lavorativo, politico, relazionale (Angelucci 2023, 29).

In quest'ottica le pratiche artistiche, proprio perché chiamano in causa la necessità di negoziare un equilibrio tra controllo e perdita di controllo all'insegna di una relativa desoggettivazione (ancora, «l'opera d'arte si fa da sé, eppure la fa l'artista»), ci permettono di pensare una forma di silenzio dell'io che non si traduce in mutismo (vale a dire in «passione 'di abolizione'») ma nel saper tacere al momento opportuno, lasciando che sia altro a parlare. Agevolare questa 'presa di parola' da parte del mondo

nell'evento che si va facendo, e acconsentire al relativo spossamento che ciò rappresenta, è compito proprio dell'artista, non più concepito come genio creatore o come demiurgo ma come colui che si rende disponibile a rendere manifesto, attraverso il proprio lavoro, l'apparire di un certo aspetto del reale.

Ovviamente ciò che è problematico è proprio la coesistenza di due direttrici apparentemente opposte: da un lato la tendenza verso la desoggettivazione, dall'altro la necessità di un lavoro (che non a caso mette capo a un'opera) affinché questa desoggettivazione si compia. Come a dire: nelle pratiche artistiche sembrano convivere una dimensione di passività (o passivizzazione) e una dimensione di attività (e in alcuni casi addirittura di attivismo). Per cercare di ridefinire e, auspicabilmente, smussare la contrapposizione tra questi due aspetti, sarà utile riprendere alcuni temi provenienti dalla riflessione di un'autrice che, da un punto di vista 'disciplinare', è difficilmente confinabile entro il perimetro dell'estetica e che, d'altra parte, ha meditato con profondità su alcuni temi cruciali per l'elaborazione di una posizione teorica ammissibile rispetto alla questione che stiamo affrontando.

3. Silenzio, decreazione, azione non-agente

Scriva Simone Weil in un breve saggio del 1943, lo stesso anno della sua morte:

La perfezione è impersonale. La persona in noi corrisponde alla parte che in noi è errore e peccato. Tutti gli sforzi dei mistici hanno sempre mirato a ottenere che nella loro anima non vi fosse più neppure una parte che dicesse «io». Ma la parte dell'anima che dice «noi» è infinitamente più pericolosa. (Weil 2012, 19)

L'idea, che si incontra a più riprese negli scritti di Weil, secondo cui «il peccato in me dice 'io'» (Weil 2004, 371) consente di cogliere l'aspetto nient'affatto metaforico del silenzio implicato nei movimenti di desoggettivazione. Le pratiche, non solo artistiche, che si trovano a negoziare tra assunzione e cessione del controllo da parte dell'io richiedono che il pronome personale venga taciuto, che venga cioè passato sotto silenzio senza che possa essere posto come centro d'imputazione dell'azione. Sappiamo che, da un punto di vista linguistico, 'io' non indica una sostanza ma esprime nel discorso l'istanza di colui che prende la parola, pronunciando appunto il pronome 'io': come afferma Émile

Benveniste (2009, 139), «Io significa 'la persona che enuncia l'attuale istanza di discorso contenente *io*'». Rinunciare a dire 'io' significa dunque tacere all'interno del discorso nel quale tuttavia siamo impegnati: non dunque rinunciare a parlare in generale, ma fare a meno di reclamare per sé la posizione di colui che prende la parola, evitando di ascrivere a sé la proprietà di ciò che viene detto.

Questa rinuncia viene espressa da Weil attraverso un termine insolito che assume un valore tecnico: *decreazione*. Con esso si intende «la rinuncia all'io che la creatura può compiere in virtù di un'analogia con l'atto creativo di Dio il quale, secondo una dottrina di origine cabalistica, non plasma il mondo 'aggiungendo' qualcosa al di fuori di sé, ma piuttosto si ritira, lasciando spazio al mondo, e in questo modo decretando una distanza tra sé e la creazione, che viene insieme abbandonata e resa indipendente dal Creatore» (Oliva - Paura 2025, 132-133). Nel concetto di decreazione si intersecano diverse direttrici del pensiero weiliano: riflessione filosofica, meditazione religiosa, speculazione ontologica, ma anche, come vedremo, dimensione estetica e teoria dell'azione. Con le parole della filosofa,

L'amore per l'ordine del mondo, per la bellezza del mondo è così il complemento dell'amore per il prossimo. Esso procede dalla stessa rinuncia, immagine della rinuncia creatrice di Dio. Dio fa esistere questo universo acconsentendo a non dominarvi [...]. Mediante l'amore per il prossimo imitiamo l'amore divino che ha creato noi come tutti i nostri simili. (Weil 2008, 118)

Decrearsi significa per il soggetto rinunciare a sé stesso, a imitazione di quanto fatto da Dio nel momento della creazione: secondo l'idea proposta da Weil, plausibilmente riconducibile alla dottrina cabalistica dello *tzim tzum*, il Creatore si contrae lasciando spazio affinché il mondo venga alla luce. Recedere dal proprio io comporta dunque una sorta di *imitatio Dei* ripensata alla luce del volontario indebolimento attraverso cui Dio ha creato la realtà, il cui ordine risulta retto da leggi di natura necessarie e inderogabili. Si comprende dunque come la decreazione che il soggetto può compiere su di sé si applichi da un lato al rapporto con gli altri – secondo l'idea che amare è acconsentire a che l'altro sia, e dunque fare un passo indietro senza pretendere di occupare tutto lo spazio a propria disposizione –, dall'altro al rapporto con l'ordine del mondo, obbedendo al quale ci si assimila alla volontà

divina, che tale ordine ha fissato accettando a sua volta di contrarsi nel momento della creazione.

Osservare – nel duplice senso di guardare e obbedire – l'ordine del mondo significa così coglierne la bellezza, vale a dire la necessità: ciò che esiste è fatto proprio come *deve* essere fatto, e in esso non vorremmo cambiare nulla. Ciò implica un atteggiamento che, nuovamente, possiamo definire almeno in parte 'passivo': rispetto all'idea moderna di un soggetto concepito come centro di cognizione, affetti e volontà, impegnato in azioni deliberate capaci di incidere e di trasformare la realtà, qui Weil suggerisce un diverso genere di operatività che va sotto il nome di azione-non agente. Tema ricorrente in numerosi passi dei *Quaderni*, essa viene definita come «L'azione in cui la persona non appare» (Weil 2004, 238): un'azione che dunque rimane tale – senza tradursi cioè in una rinuncia ad agire – e che tuttavia non può essere ricondotta all'intenzionalità della persona. L'azione non-agente appartiene piuttosto al campo dell'impersonale che, come abbiamo già visto, per Weil costituisce il vero nucleo sacro e intoccabile all'interno della persona, e che mette in contatto direttamente la vita umana con l'orizzonte del divino, concepito anch'esso come più che personale (cfr. Cimatti 2024).

Agire in maniera non agente si traduce in un «*Fare solamente ciò che non si può non fare*» (Weil 2004, 334), ovvero in un'obbedienza totale alla necessità, con tutto quel che di doloroso e rischioso ciò può comportare. Tale obbedienza, facilmente riconducibile a un'attitudine ampiamente attestata nella letteratura mistica (non solamente cristiana, e anzi affermata con particolare vigore in alcune tradizioni spirituali orientali care a Weil), non implica però una forma di pacifico equilibrio con il mondo esterno o una mera inazione, ma semmai un problematico modo di agire nella passività: «Agire non *per* un oggetto, ma *a causa di* una necessità. Non posso fare altrimenti. Non è azione, ma una specie di passività. Azione non-agente» (Weil 2004, 370). Curiosamente, per Weil questa sorta di azione passiva si esplica proprio nell'esperienza del lavoro:

Quando un apprendista si ferisce oppure si lamenta per la stanchezza, gli operai e i contadini usano un bel modo di dire: «È il mestiere che gli entra nel corpo». Ogni qualvolta subiamo un dolore, possiamo dire a noi stessi, in verità: sono l'universo, l'ordine del mondo, la bellezza del mondo, l'obbedienza della creazione a Dio che entrano nel nostro corpo. E allora come non

benedire con la più tenera riconoscenza l'Amore che ci invia tale dono? (Weil 2008b, 172).

Così come Dio non crea 'aumentando' la realtà, cioè aggiungendo enti fuori di sé, ma contraendosi per lasciare spazio alla comparsa del mondo, allo stesso modo il lavoro non è concepito tanto come attività creativa che genera novità quanto piuttosto come incontro con la necessità materiale, urto con il reale, adesione all'ordine dell'esistente. Rovesciando l'ordine abituale dei termini in campo, non è il lavoro che incide e trasforma il reale ma il mondo che, attraverso il lavoro, 'entra nel corpo' di colui che si rende disponibile all'azione non-agente. È in questa esperienza del lavoro che ontologia, estetica, spiritualità e teoria dell'azione si riconfigurano e contribuiscono a delineare un modello di agentività particolarmente significativo e appropriato in vista di una rinnovata riflessione sulle pratiche artistiche.

Conclusioni

Il percorso fin qui fatto è partito dalla considerazione del rapporto tra musica e silenzio, con particolare attenzione ad alcune esperienze artistiche novecentesche. Tra queste, l'esempio paradigmatico rappresentato da *4'33"* di Cage ci ha permesso di pensare il silenzio non solo e non tanto nel suo aspetto meramente materiale – in quanto tale mai perfettamente realizzabile – ovvero come assenza di suono, ma come apertura di un rinnovato spazio d'ascolto entro cui è il mondo stesso, nella sua pura contingenza, a rendersi percepibile nel tempo indicato dal compositore. Questa capacità di tacere, lasciando che sia il reale stesso a risuonare, è apparsa come una caratteristica non limitata ad alcune esperienze musicali ma diffusa e pervasiva nel campo dell'estetica e in particolar modo delle pratiche artistiche. Con Pareyson, abbiamo preso in esame il paradosso secondo cui alla realizzazione dell'opera concorrono da un lato l'artista e dall'altro la forma formante che, in maniera parzialmente autonoma, attraverso la propria immanente legge di sviluppo conduce il processo artistico a compimento. Di qui abbiamo intravisto la necessità di un equilibrio tra ciò che, nell'opera (ma lo stesso può essere applicato alla performance), si fa da sé e ciò che viene fatto dall'artista: ricorrendo ai termini utilizzati da Velotti, laddove prevalgono in maniera unilaterale il controllo dell'artista sul processo o la totale perdita del controllo, si va incontro a esiti che escludono la riuscita di pratiche che si propongono proprio di

tematizzare, per così dire su un piano metaoperativo, il nostro abituale e costante rapporto con la stessa dialettica del controllo che caratterizza le nostre forme di vita. Ma se, come suggerisce Angelucci, le pratiche artistiche rappresentano un terreno particolarmente propizio per incontrare forze impersonali e vitali che minacciano la tenuta della soggettività e allo stesso tempo ne promettono un'intensificazione dell'esperienza, diventa allora urgente pensare il silenzio che caratterizza i movimenti di desoggettivazione non in termini semplicemente metaforici ma effettivi. Le riflessioni di Weil riguardanti il concetto di decreazione e azione non-agente forniscono ulteriori elementi per percorrere questo sentiero, aiutandoci a concepire il lavoro dell'artista non più come un atto creativo, il cui riferimento implicito rimane nella cultura occidentale il paradigma teologico della *creatio ex nihilo*, ma come un paradossale connubio di attività e passività, di dedizione e obbedienza al reale, tale da determinare un atteggiamento di disponibilità nei confronti di qualcosa che *mostra sé stesso*.

Rievochiamo qui la distinzione tra *dire* e *mostrare* introdotta da Ludwig Wittgenstein nel *Tractatus logico-philosophicus* (1922). Distinzione che in ambito estetico ha dato luogo a più di un equivoco, suggerendo che il 'mostrare' potesse dar luogo a forme di allusione, di comunicazione non verbale che però semplicemente spostano un po' più in là il problema dei limiti del linguaggio senza risolverlo (Oliva 2021; Oliva 2024). Ora, riprendendo per un'ultima volta l'espressione di Pareyson, se l'opera d'arte si fa da sé eppure la fa l'artista, ciò significa che ciò che l'artista *dice* non esaurisce la ricchezza di un'opera o di una pratica che *si mostra*, espone sé stessa e così facendo apre una finestra sul reale che sfugge al pieno controllo dell'artista, senza che ciò comporti una sua completa esenzione dal lavoro che, con Weil, sarà da considerarsi piuttosto come un'azione non-agente, un obbedire alla necessità di ciò che accade nel processo formativo.

Contro il mito romantico del genio e l'analogia teologica che vede nell'artista una sorta di demiurgo, la formatività artistica – che per definizione esclude la pre-esistenza di un progetto rispetto al processo formativo – diventa occasione per sperimentare l'indebolimento del soggetto come centro propulsivo dell'azione. Al modello della *creatio ex nihilo* si sostituisce una diversa concezione dell'artista come intercessore,

catalizzatore di un evento che si va facendo grazie alla disponibilità dell'artista stesso ma anche in maniera relativamente autonoma, secondo linee di forza proprie. L'iniziativa dell'artista risponde semmai a un differente paradigma teologico che chiama in causa il concetto paolino di *kenosis* (*Fil* 2, 5-8), di auto-svuotamento o spoliamento della divinità che, in questo modo, fa dono di sé per redimere l'umanità.

Le pratiche artistiche, in questa prospettiva, possono dunque essere concepite, rispetto al processo formativo, come esempi di azioni non-agenti e, rispetto alla soggettività dell'artista, come tecniche di decreazione. In esse si fondono la dedizione dell'artista e la sua rinuncia a interferire con ciò che viene all'esistenza. Ancora una volta, con le parole di Weil, «L'arte (qualsiasi arte) si riferisce a due cose: il lavoro e l'amore. Rapporto tra i due? Ma l'amore è presente nell'arte solo se dominato e persino negato. Insegnamento dell'opera d'arte: è vietato toccare le cose belle» (Weil 2004, 155). L'intreccio tra riflessione estetica, meditazione spirituale e pratica artistica consente infine di pensare il silenzio non come una forma di rassegnato mutismo ma come effetto di un'auto-destituzione del soggetto che consente un'apertura all'alterità e alla 'presa di parola' del reale.

Bibliografia

Angelucci D., 2023: *Là fuori. La filosofia e il reale*, Verona, Ombre Corte.

Benveniste É., 2009: «La natura dei pronomi», in Id., *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Milano, Bruno Mondadori.

Bertinetto A., 2022: *Aesthetics of improvisation*, Paderborn, Brill Fink.

Cage J., 2010: *Silenzio*, Milano, Shake edizioni.

Cimatti F., 2024: «'Come uno smeraldo è verde'. Mistica e linguaggio», in S. Oliva, *L'elefante e il poeta. Mistica, estetica, psicoanalisi*, Milano-Udine, Mimesis.

Fronzi G., 2014: *La filosofia di John Cage. Per una politica dell'ascolto*, Milano-Udine, Mimesis.

Garroni E., 2005: *Immagine Linguaggio Figura*, Roma-Bari, Laterza.

Noë A., 2022: *Strani strumenti*, Torino, Einaudi.

Oliva S., 2021: *Il mistico. Sentimento del mondo e limiti del linguaggio*, Milano-Udine, Mimesis.

Oliva S., 2024: *L'elefante e il poeta. Mistica, estetica, psicoanalisi*, Milano-Udine, Mimesis.

Oliva S., 2025: «Silenzio», in *Enciclopedia della Musica contemporanea 1900-2025*, 4 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, ad vocem.

Oliva S., Paura R., 2025: *Simone Weil. Dieci idee per domani*, Roma, Futura editrice.

Pareyson L., 1988: *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani.

Ross A., 2007: *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, Milano, Bompiani.

Velotti S., 2024: *Sotto la soglia del controllo. Pratiche artistiche e forme di vita*, Roma-Bari, Laterza.

Weil S., 2004: *Quaderni*, vol. I, Milano, Adelphi.

Weil S., 2006: *Quaderni*, vol. III, Milano, Adelphi.

Weil S., 2008a: «Forme dell'amore implicito di Dio», in Id., *Attesa di Dio*, Milano, Adelphi.

Weil S., 2008b: «L'amore di Dio e la sventura», in Id., *Attesa di Dio*, Milano, Adelphi.

Weil S., 2012: *La persona e il sacro*, Milano, Adelphi.

Zanetti L., 2023: *L'esperienza dell'esistenza in John Cage*, «L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi» 14, pp. 157-188.