

## La parola al silenzio. Un rimedio alla parola parlata

di Roberta Candia

### *Abstract*

Il panorama estetico contemporaneo sembra prestarsi ad accogliere manifestazioni artistiche caratterizzate dalla completa estrinsecazione, verbale e non, dei significati che veicolano, annullando così l'aspetto simbolico e misterioso dell'opera d'arte e fornendo ai fruitori interpretazioni preconfezionate della stessa. È il fenomeno del kitsch, che mortifica il potere evocativo dell'arte, trasformandone i prodotti in forme non più che artigianali e in beni di immediato consumo. A questa tendenza cercano di fare fronte, attraverso la potenza granitica del silenzio, alcuni tentativi di pochi ma significativi nomi, legati ad ambiti artistici differenti, con la volontà di restituire vigore e autenticità alla parola abusata, risemantizzandola.

---

Musica dell'indifferenza  
cuore tempo aria fuoco  
sabbia  
del silenzio frana  
d'errori  
copri le loro voci ch'io  
non mi senta più  
tacere.  
(*Silenzio*, S. Beckett)

Dal timore di cadere nella contraddizione in termini della trattazione del silenzio attraverso la parola, può sollevarci, forse, il paradosso ancora più palese, ma sempre meno assurdo negli usi attuali della comunicazione, della ricerca normalizzata di una sorta di conforto ristoratore nell'ostinazione alla parola a tutti i costi. Persino contesti che di essa possono fare a meno si accaniscono nel tentativo di trovarne surrogati o palliativi in stimolazioni non verbali ipercomunicative, nell'ansia del mantenimento di un flusso monologante travestito da dialogo per il solo fatto di sapersi inventare ipotetici destinatari del messaggio di cui è veicolo.

L'arte per prima, in quanto forma di comunicazione, non si sottrae a questa tendenza, resa evidente dalla rinuncia a incarnare quelle istan-

ze di assolutezza e universalità che dovrebbero esserle proprie, per ripiegare sull'appagamento immediato dei bisogni estetici del *Kitschmensch* brochiano, privandosi del desiderio dell'illusione e consegnandosi all'esplicitazione dell'effetto con l'estromissione di qualsivoglia significato ulteriore, impegnandosi in operazioni transestetiche<sup>1</sup> necessariamente destinate all'effimericità. Parole-parlate più che parlanti<sup>2</sup> e immagini abusate, nell'arte come nella comunicazione multimediale, sembrano aver premuto contro il fruitore determinandone l'appiattimento, rendendo indispensabile la ricerca di un rimedio nella dimensione del silenzio, dell'assenza e del vuoto, non intesi nichilisticamente bensì costruttivamente, per dar voce all'essenziale contro l'orchestrazione perfetta del nulla assoluto.

Il silenzio come strumento autentico contro la parola inautentica non è quindi disamore per la comunicazione, ma anzi possibilità di renderle la sua dignità e quindi di restituire spessore al processo fruitivo, intasato da falsi stimoli, utili solo all'evasione e all'inazione, laddove invece il silenzio è sicuramente il presupposto di ogni azione. La sua tematizzazione in ambito filosofico, ambito che ha sempre celebrato il *logos* e che anzi si è autofondato su di esso, esprime la volontà di 'semantizzarlo' non contro, ma a supporto di un *logos* desemantizzato dall'abuso e dalla *routine*. Parlare del silenzio e tacere per un po' della parola può forse consentire un'opposizione costruttiva tra due poli che sono, in fondo, dialetticamente, ciascuno condizione di esistenza dell'altro e solo insieme presupposto di ogni estetica.

La tradizione filosofica occidentale ha trattato il silenzio solo sporadicamente, indirettamente e in maniera non più che tangenziale. Lo scetticismo, il cinismo e tutta la corrente di pensiero che è legata

---

<sup>1</sup> Cfr. J. Baudrillard, *Il complotto dell'arte & interviste sul 'complotto dell'arte'*, tr. it. di L. Guarino, Pagine d'Arte, Milano 1999, p. 15. L'autore parla di "transestetica" intendendo una trasparenza dell'estetica che annulla l'arte, nientificandone il senso.

<sup>2</sup> Cfr. M. Baldini, *Elogio del silenzio e della parola: i filosofi, i mistici e i poeti*, Rubbettino, Cosenza 2005, p. 1.

all'*epochè* hanno a ben guardare un'origine orientale e trovano il loro anello di congiunzione con l'Occidente in Pirrone, che al seguito della spedizione di Alessandro Magno ebbe l'occasione di conoscere i Gimnosofisti e la loro condotta di vita monastica.

Se si prescinde dalla letteratura religiosa, ascetica e mistica, che è copiosa e talvolta garrula, dobbiamo il primo spunto significativo rispetto a questo tema alle pagine del Kierkegaard di *Timore e tremore*, pubblicate non a caso con lo pseudonimo di Johannes de Silentio. Sebbene Kierkegaard abbia sempre preso le distanze dai suoi pseudonimi, non bisogna però credere che essi fossero pure finzioni letterarie. In qualche modo, infatti, essi, investiti di una funzione dialettica, gli permettevano di dialogare con tutte le aberrazioni e le opinioni umane.

Altrove troviamo scritto: «Chi sa tacere scopre un alfabeto che ha tutte le lettere dell'alfabeto in uso, tutto può esprimere nel suo gergo segreto, nessun sospiro è così profondo che non trovi nel suo codice il riso corrispondente»<sup>3</sup>, quasi un personale commento al silenzio di Abramo, necessario rifugio richiesto dal dilemma religioso del sacrificio di Isacco, che implica un'abdicazione della ragione e una sospensione dei processi estetici e persino etici. Il silenzio autoimposto è l'elemento che differenzia l'eroe tragico dal 'cavaliere della fede'. Quest'ultimo «è colui che, per essere riuscito a rinunciare totalmente a quanto si ha di più caro al mondo, attingendo così alla beatitudine dell'infinito, ha avuto restituito il mondo tanto da poter gustare il finito con la pienezza di godimento di chi non ha mai conosciuto nulla di più elevato».<sup>4</sup>

Agamennone può cercare consolazione al sacrificio necessario di Ifigenia condividendo con la comunità la propria sciagura, facendosi icona del dolore e divenendo eroe proprio in quanto può *dire* questo dolore e persino trascenderlo in nome di un ideale di perfezione più universale,

---

<sup>3</sup> S. Kierkegaard, *La ripresa*, tr. it. di A. Zucconi, Edizioni di Comunità, Milano 1963, p. 40.

<sup>4</sup> F. Jesi, "Introduzione" a S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, tr. it. di F. Gentili, Mondadori, Milano 1991, p. V.

nell'ottica di una logica hegeliana che conduce il particolare a un grado ulteriore di reale attraverso la rinuncia:

L'eroe tragico dimostra appunto il suo coraggio morale annunciando a Ifigenia, libero d'ogni illusione estetica, il suo destino. S'egli fa ciò, è allora il figlio prediletto dell'etica, in cui ella si compiace. Se invece tace, può darsi ch'egli creda così di alleviare le sofferenze altrui o fors'anche le proprie. Pure, egli sa d'essere libero da questa ultima preoccupazione. Se tace, egli assume, come Individuo, una responsabilità proporzionata alla negligenza che dimostra verso ogni argomento che gli potrebbe sopraggiungere dall'esterno. Come eroe tragico, non può farlo. L'etica infatti l'ama appunto perché egli esprime costantemente il Generale. Il suo atto eroico esige coraggio, ma questo coraggio pretende che non si sfugga a nessun argomento.<sup>5</sup>

Se si va oltre, ci si imbatte invece nel paradosso, «cioè nel divino e nel demoniaco; perché il silenzio è l'uno e l'altro. Il silenzio è la trappola del demonio: più lo si mantiene, più il demonio è temibile. Ma il silenzio è anche la condizione nella quale l'individuo prende coscienza della sua unione con la divinità»<sup>6</sup>. La parola ebraico-cristiana sceglie il silenzio come ambito linguistico paradossale entro cui inscrivere la trascendenza indicibile che si rivela: Abramo e Isacco «camminarono tre giorni in silenzio»<sup>7</sup>; Abramo «preparò l'olocausto in silenzio e legò Isacco. In silenzio estrasse il coltello»<sup>8</sup>; ad Abramo «la tentazione, per la sua stessa natura, non aveva forse imposto il voto del silenzio?»<sup>9</sup>. Egli non sacrifica il figlio per determinazione morale, o per una ragione che la comunità possa comprendere, quindi è costretto a tacere. A questo punto si inserisce il terzo *Problemata* proposto da Kierkegaard: si può giustificare moralmente il silenzio di Abramo con Sara, Eliezer e Isac-

---

<sup>5</sup> S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, cit., p. 76.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 19.

co?<sup>10</sup> In realtà, egli non può spiegarsi perché non c'è nessuna ragione per sacrificare Isacco. Non potendo parlare, inoltre, come può essere certo che la voce che ha parlato sia quella di Dio e non piuttosto quella del demonio? Egli, pertanto, è o un credente, o un assassino. Siamo dunque di fronte a un paradosso che è anche semantico: più che aprire la possibilità a una nuova verità, è un paradosso che preclude ogni possibilità di dire qualcosa, stringendo la ragione nel silenzio più radicale. Nobilitata e misurata da esso stesso, la parola ritorna con tutto il suo originario bagaglio semantico, dopo aver raggiunto il vertice della comunicazione con l'incomunicabile e viene restituita a se stessa e alla sfera del dicibile come rivelazione, come «lingua divina»<sup>11</sup> e dello Spirito, riemergendo dal livello deossigenato di una fede afasica,

testimoniando che si può parlare con timore e con tremore e che si deve parlare, per rispetto verso le cose grandi, perché esse non siano dimenticate, temendo le funeste conseguenze che saranno invece evitate parlandone, sapendo che si tratta di cose grandi, conoscendo i loro terrori, in mancanza dei quali non si conoscerebbe nulla nemmeno della loro grandezza.<sup>12</sup>

Solo a partire dal Novecento altri studiosi hanno cominciato a occuparsi del silenzio nella sua dimensione non verticale-metafisica, ma in quella più immanente, cessando di renderlo terreno di caccia esclusivo dei teologi. Il *logos* esce ridimensionato dalla riflessione wittgensteiana del *Tractatus logico-philosophicus* perché può esprimere verità che pertengono all'ambito delle scienze naturali, ma non può dire nulla sul problema della vita, come ci rivela la settima proposizione, suggello e termine dell'opera: «Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere»<sup>13</sup>. Dopo aver detto ciò che si può e si deve circa il vero, non resta che il si-

---

<sup>10</sup> Cfr. *ibid.*, p. 71.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>13</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, tr. it. di A. G. Conte, Einaudi, Torino 1961, p.109.

lenzio, e anzi il *dovere* del silenzio, quasi a voler preservare l'estetica, l'etica e il mistico da qualsivoglia incrostazione verbale. La scelta di parlare intorno a un oggetto non può che essere esito di un'azione moralmente corretta, in conformità a un dover essere ben preciso. Non si tratta di porre in discussione l'etica sul piano dell'esistenza, ma di problematizzarne la dicibilità. L'ineffabilità della metafisica e della morale, quindi, non ne pregiudicano la possibilità di esistenza, ma richiamano la necessità di non forzare la mano con ciò che non può essere messo in parola, con ciò che deve essere lasciato libero di palesarsi al di là di ogni vincolo linguistico.

Tutta una generazione di allievi poté considerare Wittgenstein un positivista poiché egli aveva tracciato una linea di separazione fra ciò di cui si può parlare e ciò di cui si deve tacere, cosa ch'essi avevano fatto. La differenza è soltanto che essi non avevano niente di cui tacere. Il positivismo sostiene – e questa è la sua essenza – che ciò di cui possiamo parlare è tutto ciò che conta nella vita. Invece Wittgenstein credeva appassionatamente che tutto ciò che conta nella vita umana è proprio ciò di cui, secondo il suo modo di vedere, dobbiamo tacere.<sup>14</sup>

L'analisi wittgensteiniana del linguaggio, dunque, pone il silenzio come sintomo della presenza di qualcosa di autenticamente vitale per l'individuo, lasciando le parole a ciò che per mancanza di potere e di evidenza ne abbisogna. Eppure non si vuole negare, con ciò, la possibilità di una parola che sia necessaria. Infatti, «mentre il primo Wittgenstein vede nel silenzio l'unica salvezza alla *parola-chiacchiera*, il secondo Wittgenstein ritiene che il linguaggio possa essere salvato dalle molte malattie da cui è affetto grazie a terapie adeguate [...]. La cosa più importante da fare è quella di mettere ordine alla nostra conoscen-

---

<sup>14</sup> P. Engelmann, *Lettere di Ludwig Wittgenstein*, tr. it. di I. Roncaglia Cherubini, La Nuova Italia, Firenze 1970, p. 70.

za dell'uso del linguaggio»<sup>15</sup>. Un linguaggio che sgorga come forma necessaria del pensiero, che precipiti come residuo estetico di uno sforzo innanzitutto etico<sup>16</sup>, che non si lasci sporcare dalla ridondanza inutile e kitsch di una comunicazione inefficace, viene dunque salvato dal Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*, che nei suoi scritti ne sacrifica l'uniformità e la coerenza ripiegando sull'uso dell'aforisma e della parola frammentaria, pur di restare fedele all'asistematicità intrinseca di un pensiero che si rivolge alle questioni della filosofia, secondo quanto egli stesso dichiara:

Non appena tentavo di costringere i miei pensieri in *una* direzione facendo violenza alla loro naturale inclinazione subito questi si deformavano. – E ciò dipendeva senza dubbio dalla natura della stessa ricerca, che ci costringe a percorrere una vasta regione di pensiero in lungo e in largo e in tutte le direzioni. – Le osservazioni filosofiche contenute in questo libro sono, per così dire, una raccolta di schizzi paesistici, nati da queste lunghe e complicate scorribande. Gli stessi (o quasi gli stessi) punti furono avvicinati, sempre di nuovo, da direzioni differenti, e sempre nuove immagini furono schizzate. Un gran numero di esse erano state abbozzate in malo modo, o non riuscivano a cogliere le caratteristiche del soggetto, contrassegnate com'erano da tutte le manchevolezze che rivelano il cattivo disegnatore. E quando le scartai ne rimasero un certo numero, riuscite a metà, che dovettero essere riordinate e spesso tagliate, in modo da poter dare all'osservatore un'immagine del paesaggio. Così questo libro è davvero soltanto un album.<sup>17</sup>

La comunicazione felice, nella vita come nell'arte, è sempre frutto del silenzio e mai di parole fallite e disoccupate, o di immagini inconsolabilmente luminose e gaie. Lo dimostrano le prove espressive di molti

---

<sup>15</sup> M. Baldini, *Elogio del silenzio e della parola. I filosofi, i mistici e i poeti*, Rubettino, Catanzaro 2005, p. 20 (corsivo dell'autore).

<sup>16</sup> Cfr. H. Broch, "Il male nel sistema di valori dell'arte", in *Il Kitsch*, tr. it. di L. Malagoli e S. Vertone, Einaudi, Torino 1990

<sup>17</sup> L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, tr. it. di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1994, pp. 3-4.

artisti contemporanei nei vari ambiti dell'arte, basti pensare alla poesia di Mallarmé, di Celan e di Claudel, ai film del coreano Kim Ki-duc, al teatro di Beckett e di Ionesco, alla sperimentazione musicale di Cage (il cui libro di appunti occasionali è intitolato non casualmente *Silenzio*) e di Webern (la cui opera è tutta in un unico disco che può essere definito come un «contrappunto di suono e silenzio»).

Se la parola ridondante, eccessiva e forzata penalizza l'efficacia della comunicazione in generale, ancora più incisiva è la negatività della sua azione perturbante nel sottinsieme delicato e sempre problematico della comunicazione artistica, la quale, specie nell'epoca dei nuovi media, ha seguito la tendenza sempre più evidente a farsi sostrato delle infiltrazioni parassitarie della neonata categoria estetica del kitsch. L'elemento distintivo tra arte autentica e arte inautentica è da rintracciarsi proprio nella misura della capacità comunicativa, portata al parossismo nevrotico nelle forme ipercinetiche e logorroiche del kitsch, dove la parola si fa garrula ed esplicita persino ciò che è già palese, privando il fruitore del suo potere interpretativo e soggiogandolo. Per spiegare tale distinzione, Eco pone una differenza tra 'messaggio poetico' e 'proposizione referenziale', essendo la seconda riconoscibile dall'identità assoluta di rapporto che autore e decodificatore pongono tra significati e significanti: «In questi casi il decodificatore si trova immediatamente rimandato a un codice familiare, che egli conosceva prima di ricevere quel messaggio; e si renderà conto che il messaggio pone la massima cura nel seguire tutte le prescrizioni del codice»<sup>18</sup>. Il messaggio che definisce invece come 'poetico' risulta caratterizzato da una costruttiva ambiguità interpretativa di fondo. Esso «usa di proposito i termini in modo che la loro funzione referenziale venga alterata; per fare questo pone i termini in relazioni sintattiche che contravvengano le regole consuete del codice; elimina le ridondanze in modo che la posizione e la funzione

---

<sup>18</sup> U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964, p. 92.

referenziale di un termine possa essere interpretata in più modi; elimina la possibilità di una decodificazione univoca»<sup>19</sup>, ponendo il ricettore in una condizione di difficoltà rispetto alla comprensione di un codice che risulterà in questo modo apparentemente sconosciuto. Questo favorisce lo spostamento della sua attenzione dai significati del messaggio alla sua stessa struttura significante. L'applicazione del concetto di proposizione referenziale, che è poi l'applicazione della negazione di quei principi che regolano la costruzione del messaggio poetico, palesa una modalità costitutivamente 'antipoetica' di trasmissione dei contenuti, a partire dalla loro stessa struttura 'sintattica' che sarà caratterizzata da una ridondanza, una convenzionalità e una giustapposizione paratattica e sequenziale, piuttosto che da una costruzione ipotattica profonda e variamente interpretabile.

Non ci sembra forzato rintracciare nella distinzione di Eco tra messaggio poetico e referenziale quella che Broch riconosce fra il sistema aperto dell'arte autentica e il sistema chiuso del kitsch. L'apertura al sistema di valori dell'arte è conferita dall'impossibilità di raggiungere lo scopo ultimo, che è l'idea platonica della bellezza: «Dove l'inaccessibilità del fine è fuori dubbio, e cioè in strutture quali la scienza e l'arte, che si muovono incessantemente in avanti da una scoperta all'altra (e dove perciò la meta sta fuori del sistema), il sistema stesso può e deve essere definito aperto»<sup>20</sup>. In questo caso, all'individuo vengono fornite norme ampie e generali di azione interpretativa, ma egli si trova per lo più responsabilizzato da una libertà pressoché assoluta. Nel caso, invece, del sistema-kitsch, accade l'esatto contrario: «esso considera l'idea platonica dell'arte, la bellezza, come meta immediata e tangibile di ogni opera. In questo modo sottrae all'arte, almeno in parte, il suo carattere sistemico. Peraltro, nei limiti

---

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 92.

<sup>20</sup> H. Broch, *Il Kitsch*, tr. it. di L. Malagoli e S. Vertone, Einaudi, Torino 1990, p. 194.

in cui l'arte rimane un sistema, esso diventa un sistema chiuso», un sistema che da infinito diviene finito, le cui potenzialità significanti si riducono a unico raggio interpretativo, da ampio spettro che erano: «Un sistema aperto [...] è un sistema etico, fornisce all'uomo le indicazioni necessarie perché possa comportarsi da uomo; un sistema chiuso invece abbassa le sue norme (pur ricoprendole a volte con lo smalto dell'eticità) al livello di semplici regole del gioco, e cioè trasforma quella parte della vita umana che controlla in un gioco valutabile non come fatto etico ma soltanto come fatto estetico»<sup>21</sup>. Nel kitsch, l'imperativo etico muta in imperativo estetico, o meglio permane solo quel residuo estetico che nell'arte autentica precipita da uno sforzo etico.

Non mancano, però, in tale panorama, anche molto riusciti tentativi di far fronte ai danni dell'ipercomunicazione artistica attraverso un uso diradato del tessuto verbale, per esempio in certe forme evolute e originali di teatro e di cinema. Non è un caso, comunque, che uno degli esempi più fulgidi in quest'ultimo ambito sia di provenienza orientale, di provenienza perciò da un contesto socio-culturale da sempre minimalista e discreto come quello del cinema sud coreano di Kim Ki-duc. Se è vero che l'intera sua filmografia non concede alcuno spazio di manovra all'abuso della parola, il suo *Ferro 3 - La casa vuota* (2004) rappresenta un'unità di rafforzamento della sua linea distintiva, che si esplica nella ricercata esperienza di purificazione del protagonista Tae Suk, il quale per vivere occupa case di estranei momentaneamente assenti, delle quali però non fa un uso egoistico e improprio, ma cui anzi presta le sue premure, riordinandole, pulendole e aggiustando oggetti non funzionanti. In una di queste case, Tae Suk fa la conoscenza di Sun Hwa, una giovane modella maltrattata dal compagno, che decide di fuggire con lui per seguirlo nella sua vita nomade. Dalla loro muta conoscenza nasce un amore che rende superflui persino il tentativo della parola e la declamazione del

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 196.

sentimento. L'intreccio erotico si snoda nell'assenza giustificata della parola, cui fanno da sottofondo i pochi rumori percepiti che sono solo quelli delle azioni che si compiono e degli oggetti che si posano. È il rumore autentico, fisiologico e inevitabile della vita che scorre, rotto soltanto dalle parole di chi non sa comunicare altrimenti. Nelle voci del compagno di Sun Hwa e di un poliziotto, infatti, la parola è solo mezzo per ordinare o per chiedere, traducendosi così esclusivamente in imperativi o frasi interrogative che nemmeno necessitano di una risposta. La comunicazione verbale fra due interlocutori è funzionale solo all'ottenimento di qualcosa dall'altro, che in questo modo si fa mero pretesto di godimento estetico, mentre esclude assolutamente la dimensione del 'prendersi cura dell'altro', preservata solo dal silenzio. Dopo la lite iniziale, il compagno di Sun Hwa rincasa dal lavoro e queste sono le parole che le rivolge, le prime che dall'inizio del film gli sentiamo pronunciare come rivolte direttamente a lei:

Che diavolo fai seduta qui con tutte le porte aperte? Che ti succede? Non puoi rispondere al telefono? Non ho concluso niente nel mio viaggio d'affari. Perché mi stai ignorando? Ti sembro tanto cretino? Sono il tuo schiavo? Che cosa vuoi che faccia? Pensi che sia facile vivere nel lusso? Ti ho detto mille volte di non metterti questo [indica il maglione di lei]. Perché continui a fare le cose che odio? [...] Perché mi fai sentire una nullità? Vieni qui. Adesso esageri! Basta, sono stufo! Adesso facciamo a modo mio! Hai paura forse che ti mangi? Sono un verme?

Il silenzio, invece, unico canale comunicativo tra il protagonista e la donna, rende la loro vicenda incomprensibile al 'mondo dei parlanti' e la ricerca di un approdo metafisico nella loro esperienza apre lo spazio alla progressiva liberazione da qualsivoglia sovrastruttura, come assoluto atto di devozione e alterità, dell'esserci per l'altro'. Ma questo gioco del silenzio interno alla coppia conserva un contesto esterno reale e verbale, alle cui leggi è destinato apparentemente a soccombere: Tae

Suk, arrestato perché frainteso nelle sue innocenti e costruttive violazioni di domicilio e di vita altrui, viene separato dalla sua complice e amante, la quale viene restituita come un oggetto al mittente-compagno. Contro di lui, l'unica arma fisica utilizzata dal protagonista per punirlo delle percosse inferte alla donna è il ferro 3, un tipo di mazza da golf che non viene praticamente usata da nessuno. Dopo la separazione forzata da Sun Hwa, egli sarà costretto a portare alle estreme conseguenze la sua emarginazione (auto ed eteroimposta), facendosi, oltre che silenzioso, 'invisibile'. Nei giorni di reclusione forzata, per non essere costretto a sottostare agli ordini della guardia che controlla la sua cella, si allena per imparare a vivere nei centottanta gradi non visibili all'occhio umano:

Sei dietro di me, vero? L'occhio umano vede a centottanta gradi, quindi ti stai nascondendo negli altri centottanta. Ma è impossibile. Hai bisogno di più pratica. E considera l'ombra, idiota, e la mente umana. E anche se considerassi tutto, dove credi di arrivare?

Il riferimento all'ombra, in un'interpretazione filosofica occidentalizzata, sembra rimandare direttamente al mito platonico della caverna. L'ombra è l'apparenza necessaria a tutte le cose che esistono, il loro lato terreno e immanente, cui neanche l'anima più elevata può sottrarsi, essendo per natura a essa condannata. E anche qualora dovesse riuscirci, la mente umana sarebbe comunque in grado di percepire quel livello sottile e ulteriore di realtà all'interno del quale il protagonista tenta di autorelegarsi. Proprio per questa ragione, il successo finale del tentativo di Tae Suk di vivere in indisturbato in un mondo in cui il silenzio e l'assenza sono condizioni che rendono ogni cosa possibile, persino vivere alle spalle del marito di lei, prendendone in effetti il posto e dandogli l'opportunità di stare accanto alla donna che ama, fa sorgere nello spettatore il lecito dubbio reso esplicito dalla frase finale con cui il regista decide di chiudere il film, facendola

comparire in sovraimpressione: «Chi può dire con certezza se ciò che viviamo sia realtà oppure sogno?». La speranza di una comunicazione autentica e permanente tra i due amanti è dunque reale e possibile su un piano sottile, silenzioso e invisibile, della realtà. Ma è un piano sul quale Kim Ki-duc non si azzarda a porre la sua fiducia definitiva, poiché potrebbe non esistere in questo mondo. La realtà della coppia supera la percezione sensibile e diventa totale solo in una dimensione che forse è onirica, in una consapevolezza dell'essere che supera la cognizione dei sensi. L'apparente dissidio tra pessimismo e solitudine nasconde in fondo un dramma inteso come follia dell'illusione, ma il dramma è solo apparente, perché l'amore vero rimane sempre quello delle cose non dette.

Dell'irrisolvibile purezza di tali cose non dette, genericamente trattate al di là della sfera erotica, parlano anche le opere di un altro grande artista visionario del Novecento, maestro del silenzio eloquente sulle tavole del palcoscenico. Samuel Beckett fa del quesito sul senso la ragione di vita delle sue opere, rendendo l'arte pura interrogazione, forma estetica di una non-risposta. Egli ha posto nei suoi testi domande radicali, scevre da ogni interesse che le conducesse forzatamente a una determinazione, compromettendone la risposta. La non-risposta del silenzio alla domanda sul senso è quella di fronte alla quale Beckett mette continuamente i suoi personaggi, i quali per lo più ne rifiutano il peso, rifugiandosi dietro a balbettii, chiacchiere, scherzi reiterati, finzioni di dispute e rancori, tutti pretesti buoni per improvvisare di volta in volta la recita della vita, sebbene l'atteggiamento più decoroso davanti all'impossibilità di pronunciarsi sui grandi interrogativi dell'esistenza sarebbe quello dell'immobilità silenziosa dell'ascesi:

Chi legge non vuol credere che Beckett sia veramente  
“tutto lì”, si aspetta che da un momento all'altro la sua  
mano scenda a raccogliere d'un sol colpo tutte le carte

sparse, e allora ogni enigma si chiarirà come in un romanzo giallo. Pare impossibile che quelle minuziose descrizioni di oggetti, luoghi, atti, non alludano a qualche altra cosa; i contorni sono così precisi, realistici, l'insistenza, il lavoro di rifinitura sono tali, che il bosco, la bottiglia di birra, il coltello da boy scout finiscono per prendere un rilievo sospetto. Si ha ogni volta la sensazione che all'altro capo dell'elastico un segreto secondo termine stia per scattare indietro, e si proceda con cautela, attenti a non lasciarsi sfuggire il più piccolo indizio, pronti a sorprendere, a ogni angolo, il lampo dell'allegoria.<sup>22</sup>

In Beckett, il silenzio rappresenta quindi la capacità dell'individuo di prendere atto dei limiti imposti dalla condizione umana e rifuggerlo significa non voler ammettere agli occhi del mondo e di se stessi proprio tali innegabili limiti. Non si tratta tanto di rassegnarsi a essere 'semplicemente' umani, quanto di negare l'ipocrisia della parola a ogni costo, della risposta pronta a qualsivoglia domanda. Sui grandi dilemmi dell'esistenza non possiamo esprimerci e delle altre cose del mondo non vale la pena parlare: «Il faut choisir entre les choses qui ne valent pas la peine d'être mentionnées et celles qui le valent encore moins»<sup>23</sup>. Non è un caso che i personaggi tendano comunque inevitabilmente all'afasia, all'irrilevanza di contenuto o alla conversazione di maniera, seguendo un unico vettore, come riassume l'Henry di *Ceneri*: «È così che sarà l'inferno, lunghe chiacchierate al mormorio del Lete rievocando i bei tempi andati, quando ci si augurava di morire presto. [pausa] Il prezzo della margarina cinquant'anni fa»<sup>24</sup>.

Ne *L'ultimo nastro di Krapp*, il protagonista parla a se stesso mediante vecchie registrazioni. A un certo punto decide di registrarsi ora, da vecchio, ripensando ai tempi della sua giovinezza e al suo amore di allora: «Appena finito di sentire quel povero cretino per il

---

<sup>22</sup> C. Fruttero, "Introduzione" a S. Beckett, *Aspettando Godot*, tr. it. di C. Fruttero, Einaudi, Torino 1956, p. 8.

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 7.

<sup>24</sup> S. Beckett, *L'ultimo nastro di Krapp. Ceneri*, tr. it. di C. Fruttero, Einaudi, Torino 1994, p. 23.

quale mi prendevo trent'anni fa, difficile credere che abbia mai potuto essere tanto coglione. Grazie a Dio sono cose finite, ormai. (*Pausa*) I suoi occhi! (*Medita, si rende conto che la macchina sta incidendo il silenzio*)»<sup>25</sup>. Al di là dei blateranti momenti in cui parla nel presente, l'unica voce che sentiamo per tutto il corso dell'atto unico è la sua del passato. In Beckett, la memoria rappresenta infatti una delle rare possibilità di evasione dal silenzio cui l'interrogativo del senso costringe i personaggi. Essa provoca Krapp continuamente con le sue lingue di fuoco, ma sono attimi che quanto più lo commuovono, tanto meno reggono allo scherno contestuale del presente, come si evince dal finale di questo atto unico:

NASTRO: [...] Dopo mezzanotte. Mai sentito tanto silenzio. La terra potrebbe essere disabitata.

(*Pausa*).

Qui termino questo nastro. Scatola... (*Pausa*) ...tre, bobina... (*Pausa*) ...cinque. Forse i miei anni migliori sono finiti. Quando la felicità era forse ancora possibile. Ma non li rivorrei indietro. Non col fuoco che sento in me ora. No, non li rivorrei indietro.

Krapp immobile guarda fisso davanti a sé. Il nastro continua a girare in silenzio.<sup>26</sup>

Krapp è un uomo vicino alla fine, alla conclusione di quella sofferenza che inizia nel momento della nascita e accompagna tutta l'umana esistenza. Il ricordo e il tentativo di rimanere aggrappati all'esistenza stessa sono solo debolezze che non cambiano però lo stato reale delle cose: non ci sono anni da rivolere indietro.

Interessante è anche analizzare la valenza del silenzio nel genere del radiodramma, al quale l'autore si dedicò oscillando sempre tra entusiasmi e sconforto, che per definizione è luogo di stimolazioni uditive costanti. Eppure anche qui alberga l'ombra dell'eloquente

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

silenzio Beckettiano. Dopo il primo, intitolato *Tutti quelli che cadono* e scritto per la BBC nel 1956,<sup>27</sup> Beckett scrisse nel 1959 *Embers (Ceneri)*, in cui non esiste un vero e proprio intreccio, poiché tutto si svolge solo nella mente di Henry, dove albergano parole e rumori che insieme al suo monologo vero e proprio costituiscono il corpo del testo. Egli è solo a osservare il mare, cercando di coprirne il rumore con le proprie parole. Per tutto il corso del radiodramma, gli altri suoni e le altre parole che udiamo da ascoltatori sono solo quelli evocati dalla sua mente, poiché è lui stesso che ordina loro di manifestarsi sotto la forma di fantasmi del suo passato cui può raccontare storie e con cui può affrontare le più irrilevanti conversazioni pur di sfuggire al silenzio della sua solitudine e allo scialacquò delle onde marine, che lo riporta alla sua condizione di creatura finita. All'inizio del dramma, di fronte al mare, lo sentiamo esprimersi così:

Oggi è calmo, ma spesso lo sento, lassù in casa mia o mentre cammino in campagna, e allora mi metto a parlare da solo, oh, solo quel tanto che basta per coprirlo, nessuno se ne accorge. (*Pausa*). Ma in qualunque posto mi trovi, devo mettermi a parlare, una volta sono andato in Svizzera per star lontano da quel maledetto rumore e anche là non ho smesso di parlare un momento.<sup>28</sup>

Pur di non confrontarsi con l'inevitabilità della fine, il protagonista si vanta di sapersi inventare storie bellissime da raccontare, sebbene da giovane la potenza della sua fantasia lo aiutasse molto di più. Al tramonto dell'esistenza, infatti, sembra farsi sempre più difficile riuscire a trovare un pretesto qualunque per allontanarsi dal suono austero del silenzio, che si fa mano a mano più assimilabile con quello della morte, intesa nella sua tragicità non tanto in quanto tappa biologicamente necessaria, ma in quanto rappresenta l'inconoscibile magma di interrogativi senza risposta messo in scena senza pietà e

---

<sup>27</sup> Cfr. P. Bertineti, "Introduzione" a S. Beckett, *ibid.*, p. VII.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 20.

senza veli dall'arte Beckettiana della parola epurata e resa essenziale. L'ignoto è rappresentato proprio dal mare. Il riferimento simbolico ci è esplicitato da Ada, moglie di Henry che compare senza lasciarsi afferrare in carne e ossa dall'ascoltatore, ma pure con una consistenza meno rarefatta di quella di un fantasma. Ada tranquillizza il marito, suggerendogli, fuor di metafora, che l'umana costrizione al confronto con il mormorio incessante delle onde è solo una condizione superficiale, poiché «sotto, è tutto immobile come una tomba. Non un rumore. Tutto il giorno e tutta la notte, non un rumore»<sup>29</sup>. A quel silenzio, Henry dovrà necessariamente abituarsi, non potrà sempre dipendere dalle chiacchiere cui costringe i fantasmi della sua immaginazione, come fa con il padre:

ADA: L'avrai consumato, probabilmente. (*Pausa*). L'hai consumato da vivo e ora lo stai consumando da morto. (*Pausa*). Viene il giorno in cui non ti si può più parlare. (*Pausa*). Verrà il giorno in cui nessuno ti parlerà più, neppure gli estranei. (*Pausa*). Resterai completamente solo con la tua voce, in tutto il mondo non ci sarà più altra voce che la tua.<sup>30</sup>

Beckett è senza dubbio, come si vede, il maestro del silenzio significativo. Ma la lezione più profonda da questo punto di vista, che addirittura per la sua stessa natura appare come una contraddizione in termini, ci giunge proprio dall'ambito artistico che sembra stridere con il concetto di silenzio per sua stessa definizione. John Cage è il nome che pone in essere la rivoluzione del silenzio nella musica con il brano "4'33", eseguito per la prima volta nell'agosto del 1952 alla Maverick Concert Hall di Woodstock, a New York, celeberrima esperienza nella musica d'avanguardia che costringe a un ripensamento della posizione dell'artista rispetto alla propria volontà di imporsi sull'ambiente che lo circonda e sulla materia artistica stessa. Si tratta di un brano di musi-

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>30</sup> *Ibid.*

ca in tre movimenti nel quale l'esecutore non produce alcun suono. Abbiamo un pianoforte e un esecutore in una sala dove regna il silenzio allo scopo di rendere tutti i presenti semplicemente coscienti della musica fisiologica del mondo che li circonda. «Per Cage il silenzio è l'assenza di qualsiasi intenzione. 4'33" è un brano ecologico che ci mostra il cammino dell'inizio: andare alla radice e ascoltare, con calma, senza alcun pregiudizio, facendo tacere la chiacchiera incessante del nostro pensiero»<sup>31</sup>; è una esplorazione della non-intenzione, della possibilità di sospendere il progetto della volontà, di fare domande invece di fare scelte, rivelando con umiltà tutti gli interrogativi non risolti dell'essere umano e insieme la sua condizione di curiosità costante per il mondo, annebbiata dal rumore incessante dell'ipercomunicazione e di troppa arte kitsch.

La prima fonte di godimento estetico risiede nella radice delle cose, non nell'orpello, come egli stesso afferma commentando l'insuccesso popolare del suo brano:

Io per esempio lo uso di continuo nella mia esperienza di vita. Non c'è giorno in cui non faccia uso di questo pezzo, nella mia vita e nel mio lavoro. Lo ascolto tutti i giorni. Sì, proprio così. Non è che mi metta seduto per farlo; semplicemente decido di prestargli la mia attenzione. E allora mi accorgo che si avverte di continuo e la mia attenzione vi si sofferma sempre di più. Più di ogni altra cosa è questa la fonte di godimento della mia vita.<sup>32</sup>

L'ispirazione per la non-composizione di questo brano arrivò nella mente di Cage a seguito di due esperienze significative per la sua presa di coscienza delle potenzialità intrinseche dei concetti di silenzio e di vuoto. All'inizio degli anni Cinquanta, quando ancora ingenuamente credeva nell'esistenza di un silenzio perfetto, egli si trovò a doverla ne-

---

<sup>31</sup> K. Woodward, "Arte e tecnica. John Cage, l'elettronica e il miglioramento del mondo", in G. Fughieri (a cura di), *John Cage, Marcos y Marcos*, Milano 1991, p. 300.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 222.

gare di fronte ai suoni percepiti persino nella camera anecoica della Harvard University. Come egli stesso racconterà,

[...] sentii due suoni. Pensai che ci fosse qualcosa di sbagliato nella stanza, e dissi all'ingegnere che c'erano due suoni. Mi chiese di descriverli e lo feci. "Bene", disse "quello più acuto è il suo sistema nervoso in funzione e quello più grave la sua circolazione sanguigna". Questo significa che c'è musica, o c'è suono, indipendentemente dalla mia volontà.<sup>33</sup>

In secondo luogo, Cage fu influenzato direttamente dai passi avanti della pittura contemporanea, rispetto alla quale non era disposto ad ammettere un ritardo dell'avanguardia musicale. Guardando i *white painting* di Rauschemberg<sup>34</sup>, egli si rese conto di come lo spazio incontaminato della tela diveniva pittura della possibilità e possibilità della pittura di rappresentare qualunque cosa la mano dell'artista desiderasse, attraverso potenziali tratti che restavano in realtà inespressi. Sulla tela resta il mondo non costrittivo e indeterminato della natura. Klee, infatti, nei suoi diari, affermava che dipingere con il bianco è la modalità di pittura preferita dalla natura:

Comincio logicamente dal caos, com'è naturale. Sono tranquillo perché posso cominciare con l'essere caos io stesso. Quest'è la mano materna della natura. Tuttavia davanti alla tela bianca sto spesso con tremore e titubanza [...], poi mi riscuoto e mi avvio per la stretta via di rappresentazioni lineari. Così va bene, perché in questo campo mi ero esercitato con energia e costanza. È comodo potere essere prima caos. I primi tratti chiari su questo fondo non fanno l'effetto di travolgente veemenza di tratti neri su fondo bianco. Si può essere più tranquilli. L'effetto nero originario corre in senso opposto, comincia lì dove la natura ha cessato d'agire. Poi si ha la stessa sensazione che se il sole sorgente sfiorasse appena valli tenebrose e nel levarsi più

---

<sup>33</sup> J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, tr. it. di F. Masotti, Socrates, Roma 1996, p. 309.

<sup>34</sup> Id., *Gli uccelli, Conversazioni con Daniel Charles*, tr. it. di D. Bertotti, Testo & Immagine, Torino 1999, p. 168.

in alto la sua luce vi penetrasse più profonda, mentre vi indugiano ancora le ultime tenebre.<sup>35</sup>

Il silenzio di Cage non è banalmente acustico, ma è mutazione della mente, rivolta interiore, apertura verso ciò che l'individuo si è educato a non sentire più. Si ha la sensazione che egli intenda esperire un'arte delle origini, un rituale dove ognuno crea la propria e intima esperienza, isolato nel suo mondo interiore ma partecipe di quello esteriore. Da Jean Baudrillard giunge il più severo rimprovero a quella parte di arte contemporanea che rifiuta tale ricerca intima e indispensabile di autenticità: «È la sottrazione che dà forza, è dall'assenza che nasce l'intensità: è questo che abbiamo disimparato con la modernità. Continuiamo ad accumulare, ad aggiungere, a rincarare la dose. E poiché non siamo più capaci di affrontare il potere simbolico dell'assenza, oggi siamo piombati nell'illusione contraria, quella disincantata della profusione»<sup>36</sup>.

Per Cage, come per gli altri artisti trattati in questo sommario percorso, non si tratta, di negare il valore della sua opera tramite una non-opera, ma al contrario di restituirle vigore e autenticità proprio attraverso la valorizzazione del silenzio, che è fondamento estetico di qualunque arte, lasciando intravedere la possibilità di una nuova nascita solo in seno a un'ispirazione che non ostenta se stessa e che ha il coraggio di non fare troppo rumore.

---

<sup>35</sup> P. Klee, *Diari 1898-1918*, tr. it. di A. Foelker, il Saggiatore, Milano 1960, pp. 182-183.

<sup>36</sup> J. Baudrillard, *Illusione, disillusione estetiche*, tr. it. di L. Guarino, Pagine d'Arte, Milano 1999, p. 15.