

IL LOGOS SILENZIOSO

Daniela De Leo

Interrogarsi sul silenzio vuol dire circoscriverlo in una spazialità comunicazionale polisemica, vi sono infatti diversi modi di significarlo: “non c'è più niente da dire”, ed altri per i quali “tutto rimane da dire”; c'è il silenzio di colui che “non ha nulla da dire” e quello di chi è giunto ai confini del “dicibile”; vi è il silenzio che “continua” tutte le parole ed un altro che non ne “contiene” nessuna, vi è un silenzio indice di approvazione o condanna ed un silenzio di rispetto e di stima. Una nota accomuna tutti questi diversi significati: il silenzio è sempre comunicazione di *vissuti intenzionali* che si collocano nella dimensione intersoggettiva dell'ascolto.

Riflettere sul silenzio vuol dire individuare i propri limiti di funzione e di epoca, rimanendo lontani dalla chiacchiera, dalla retorica, dai pleonasmi, dalle tautologie, nella consapevolezza che la parola è “il pensiero messo in silenzio” e che la voce del pensiero non coincide con il suono della parola.

Silenzio e parola sono in stretta relazione. Ma possono assumere valenze opposte nelle diverse impostazioni filosofiche.

Se seguiamo le riflessioni di Michelstaedter la parola e il silenzio assumono due significati opposti, infatti il filosofo goriziano afferma che “al saggio appartiene il silenzio all'illuso la parola”, “colui che è persuaso tace perché non ha più nessun movente a parlare. Colui che non è persuaso tace perché non ha niente da dire”¹. Il parlare con parole *finte* che si applicano a cose diverse e da queste poi si attraggono, “tappezza di specchi la stanza della miseria individuale, pei quali mille volte e sempre avanti infinitamente la stessa luce delle stesse cose in infiniti modi è *riflessa*”².

L'angoscia della domanda del contenuto del parlare, l'affannosa ricerca dell'identità della ragione che si confronta con la presenza del mistero nell'esistenza, conduce l'uomo persuaso al silenzio, fino al momento in cui, formulando la domanda dell'essere presente, non conoscerà la parola persuasa. In questa dimensione ermeneutica michelstaedteriana il silenzio rappresenta la sola forma persuasiva.

Secondo un approccio fenomenologico il silenzio non risulta essere soltanto un mero atto di *tacere* per essere nella dimensione della persuasione, ma risulta propedeutico ad ogni forma di comprensione, all'apertura all'altro. Dinanzi a un altro che parla e nell'intimo di sé, è da rinvenire quell'orizzonte di senso dentro cui accogliere la realtà, la relazione tra le cose, il significato di un'esistenza.

Il silenzio così significato è una sorta di “epoché”, di sospensione di giudizio, uno spazio di senso in cui lasciare che la datità dell’altro possa essere incontrata.

Merleau-Ponty parla di un *logos silenzioso* che non precede il livello di linguaggio che noi abitualmente ascoltiamo, ma che è anche “al di sotto”, dal momento che, anche quando è “sorpasato”, continua a funzionare, a risuonare e a far sentire la propria eco dentro le formazioni successive del linguaggio. Questo “logos” è descritto come “silenzioso” per sottolineare il fatto che noi normalmente non lo sentiamo. Ma se qualcuno fosse capace di ascoltarlo, forse sentirebbe il suo canto – un melodioso silenzio, fortemente evocativo, che per principio le scienze oggettive del linguaggio *non sono in grado di sentire*.

“La presa di possesso del mondo del silenzio, così come la effettua la descrizione del corpo umano, non è più questo mondo del silenzio, ma è il mondo articolato, innalzato al ‘Wesen’ [...] Occorrerebbe un silenzio che avvolga di nuovo la parola, dopo che ci si è accorti che la parola avvolgeva il preteso silenzio della coincidenza psicologica. Che cosa sarà questo silenzio? Come la riduzione, in definitiva, non è per Husserl immanenza trascendentale, ma svelamento della ‘Weltthesis’, così questo silenzio ‘non sarà ‘il contrario’ del linguaggio.”³

Ma è un passaggio reversibile dal silenzio alla parola, dalla parola al silenzio, in quanto la *visione silenziosa* cade nella parola, aprendo un campo del nominale e del dicibile, nel momento in cui la parola stessa trasforma le strutture del mondo visibile e si fa *intuitus mentis*, il silenzio continua ad avvolgere il linguaggio: il rapporto tra i due è dialettico, in quanto rompendo il silenzio, il linguaggio realizza ciò che il silenzio voleva e non otteneva.

Ed è nella musica che si rende strutturante questa dialettica.

Si legge nel manoscritto vol. VIII f. 189 “la musique comme modèle de la signification. – de ce silence dont le langage est fait”⁴. Il silenzio in musica è suono. Le pause, l’assenza di suono, sono predeterminate dal compositore, hanno un loro valore che corrisponde esattamente a quello delle note. La pausa è equivalente alla punteggiatura nella scrittura, ma ha una durata prestabilita, alla quale l’esecutore deve con rigore attenersi. Ecco perché il “silenzio” che interrompe il suono continua la trama della frase musicale: “la pausa tra due movimenti di una sinfonia non è pervasa dal movimento, perché è di per sé esclusa dal contesto; mentre quando la struttura d’un brano viene interrotta dal silenzio, sembra che le pulsazioni cardiache della musica si siano arrestate, e l’immobilità di ciò che dovrebbe muoversi crea un senso di attesa”⁵.

Il silenzio della pausa non è interruzione dello sviluppo compositivo, che non recide la frase melodica, ma che la sospende, rendendo *lontano* le

note vicine e *vicine* le note lontane. È quel silenzio che permette il risuonare delle note e il protendere verso l'andamento successivo. È il *deserto* in cui è reso l'ascolto tra mondo esterno ed interno.

Ed è nella musica che parola e silenzio possono entrare in una costruzione dialettica, ed essere considerate in una dimensione ermeneutica completa.

L'ascolto riprende l'immagine dell'apertura al mistero. Il silenzio permette alla musica di risuonare come eco della figura-nuda nella profondità aperta del soggetto, che si risveglia alla vita. Questo "suonar dentro a piena orchestra" è la potenza creatrice della musica, è lo spazio in cui si dissolve la logica della sintassi dell'accordo perfetto di tonica, per far di *se stesso* fiamma, secondo il monito michelstaedteriano. L'uomo persuaso è nel silenzio in attesa del risuonare della parola persuasa: in un costrutto dialogico in cui è traslato direttamente il vissuto, il movimento stesso della melodia entra nella relazione e la stessa relazione è quel "grappolo di vissuto" che si schiude nel momento in cui la comunicazione diviene azione, necessità di trovare la *ratio* della risonanza.

In questo reticolato di parole e di suoni, che è proprio di ogni linguaggio, c'è in gioco una strategia linguistica che la pratica e la imprigiona: la vita.

Il discorso musicale è una *eloquenza come muta*: "è l'esperienza [...] ancora muta che ora per la prima volta deve essere portata all'espressione pura del suo proprio senso"⁶.

Ed essendo il comprendere una modulazione sincronica della mia esistenza, per comprendere si dovrebbe ritrovare sotto il "brusio delle parole, il silenzio primordiale, finché non descriveremo il gesto che rompe questo silenzio"⁷. Ed è nella *gesticolazione* dell'uomo che pensa e vive l'essere e gli esseri, presa al suo sorgere l'origine della musica⁸.

A questo livello si chiarisce e si rivela il valore dell'arte intesa non come *lessico*, non come sostituto verbale del mondo, ma come possibilità di condurre ad espressione il silenzio delle cose stesse. In tale costrutto teoretico la composizione musicale parla allo spettatore del mondo, ma lo fa con un linguaggio ricco di suggestioni provenienti da un fondo di verità che l'opera ha catturato attraverso la corporeità del compositore/esecutore ed espresso attraverso le sue mani: questo rapporto così intimo, si instaura nell'ascolto.

Prende forma l'equazione formulata da Merleau-Ponty: "L'idée est au langage ce qu'est l'idée musicale aux sons"⁹. Da questo punto di vista, l'opera non dice il mondo rappresentandolo, ma lo manifesta iconizzando l'esperienza unica e singolare dell'artista. Per la pittura, come per la musica, vale la tessa prospettiva messa in atto dal poeta, il quale dalle ceneri della

descrizione diretta fa emergere un *sovrappiù* di senso, una referenza più profonda rispetto a quella del linguaggio rappresentativo, cioè quel *logos silenzioso*.

¹ C. Micheltsedter, *Parmenide Eraclito*, in D. De Leo, *Mistero e persuasione in Carlo Micheltsedter. Passando da Parmenide ed Eraclito*, Milella, Lecce 2001, p. 14.

² Ivi, p. 60.

³ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, trad. It., Bompiani, Milano 1969, p. 196.

⁴ “La musica come modello della significazione – di quel silenzio di cui è fatto il linguaggio”, C. Merleau-Ponty, Vol. VIII, f, 289 [r], in D. De Leo, *La relazione percettiva*, Mimesis, Milano 2008.

⁵ R. Arnheim, *Art and Visual Perception: a psychology of the creative eye*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1954, trad. It. Feltrinelli, Milano 1996, p. 311.

⁶ E. Husserl, *Cartesianische Meditationes und Pariser Vorträge*, a cura di S. Strasser, De Haag, Nijhoff 1950, trad. it. (*Husserliana I*); *Mediatazioni cartesiane*, Bompiani, Milano 1960, p. 85.

⁷ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; trad. It., *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 255.

⁸ “È necessario che qui il senso delle parole sia alla fine indotto dalle parole stesse o, per essere più precisi, che il loro significato concettuale si formi per prelevamento su un significato gestuale, che, a sua volta, è immanente alla parola”, Ivi, p. 256.

⁹ “L’idea è alla lingua ciò che l’idea musicale è ai suoni”, M. Merleau-Ponty, *Manuscripts*, Vol. VII, f. 202 [v], in D. De Leo, *L’improvvisazione tra dicibile e indicibile*, Mimesis, Milano 2013.