



Settembre 2012

6 Il silenzio

a cura di Massimiliano Fierro

MENU

numero corrente
archivio numeri

INDICE

Editoriale

Massimiliano Fierro

Saggi

Al plurale. Per una fenomenologia del silenzio in musica

Emanuele Ferrari

Quattro passi a piedi nudi nel vuoto

Filippo Trasatti

Fotografia, cinema, melanconia. Il silenzio dell'immagine in *(nostalgia)* di Hollis Frampton

Tommaso Isabella

John Cage et Guy Debord: un parallèle silencieux

Gabriel Ferreira Zacarias

D'un silence à l'autre. Il linguaggio messo a nudo in Marcel Duchamp e William Seward Burroughs

Riccardo Antoniani

Dimensioni letterarie, plastiche e cybernetiche del silenzio nel romanzo *Cosmopolis* di Don DeLillo

Luca Bochicchio

Perec e i silenzi della sua identità: un vuoto da colmare con artifici grafici e creativi

Emanuela Cacchioli

Lo spazio e il tempo. *Il grande silenzio* di Philip Gröning (*Die Große Stille*, Germania, 2005)

Livia Giunti

In Mostra

Il corpo del silenzio. Gesti e pitture

Sara Damiani

Corpi svuotati di voce. Autoritratto Schiele

Massimiliano Fierro

Gallerie Immagini

Tutte le immagini

Galleria video

presentazione
politica editoriale
chi siamo
autori
contatti
links

call for papers
newsletter

This is an open access journal





laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL SILENZIO

a cura di Massimiliano Fierro
settembre 2012

SARA DAMIANI

Il corpo del silenzio. Gesti e pitture

Il presente saggio è da intendersi a commento di una galleria iconografica dedicata al tema del silenzio consultabile al seguente indirizzo:

http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/gallerie/il-corpo-del-silenzio-gesti-e-pitture/18

Può sembrare di primo acchito paradossale, se non inadeguato, affrontare il tema del silenzio nelle arti visive, dal momento che per sua natura è un fenomeno immateriale, fluido e soprattutto appartenente alla sfera dell'ineffabile. È facile dunque comprendere perché le sue abituali interpretazioni estetiche lo inquadrino in termini contrastivi rispetto a determinate realtà – quelle del suono, della parola, del colore, della figura, ... –, associandolo comunemente alle categorie dell'assenza e del vuoto. Di fatto, come ha giustamente sottolineato Susan Sontag nel saggio seminale *The Aesthetics of Silence* (1967), per essere definito il silenzio “non cessa mai di coinvolgere il suo opposto e di richiederne la presenza” (Sontag 1967: IV).*

Più che sull'atto di negazione però, è forse proprio sul confine tra presenza e assenza, suono e taciturnità, astratto e concreto, che vanno ricercate le forme del silenzio, come dimostra questo breve percorso tra le sue declinazioni figurative dove è possibile rintracciare la stretta relazione che esso intrattiene con la corporeità e la materia organica.

* Tutte le traduzioni, ove non diversamente specificato, sono mie.

A partire innanzitutto dal gesto che lo identifica immediatamente nella cultura occidentale, e cioè il dito indice posato sulle labbra, il cosiddetto '*signum harpocraticum*', emblema di un silenzio religioso e sacrale: in questa posa veniva infatti rappresentato in Grecia il dio del silenzio, il bambino Arpocrate, versione ellenizzata della divinità egiziana Oro [Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5]. André Chastel fa notare come il gesto possa avere una connotazione ambivalente: quella passiva mutuata dalla simbologia gnostica, dove la chiusura della bocca serviva a impedire l'ingresso dei demoni nel corpo, e quella invece attiva legata al nume egiziano che, come racconta Ovidio nelle *Metamorfosi*, "con il dito invita[va] al silenzio" (IX.692) (Chastel 1987: 14), esortando gli iniziati a mantenere il segreto sulle loro conoscenze [Fig. 63].

In entrambi i casi, il silenzio rappresentato dall'indice sulla bocca si associava a culti misterici che garantivano la possibilità di accesso a verità superiori, dove riti apotropaici di protezione erano talvolta richiesti per proteggersi da spiriti poco benevoli. Nei *Papyri Magicae Graecae*, si descrive un rituale magico conosciuto con il nome di "Liturgia Mitra": per diventare una divinità e contemplare così l'intero universo, il mago doveva pronunciare una precisa formula iniziatica che, una volta raggiunto lo stato di *trance*, prevedeva il ricorso al *signum harpocraticum* come tutela contro la collera degli dei:

E vedrai gli dei con gli occhi fissi su di te, precipitarsi verso di te. Tu allora posa subito il dito destro sulla bocca e di: «Silenzio! Silenzio! Silenzio! Simbolo del dio vivente incorruttibile. Proteggimi, silenzio, NEICHTHEIR THANMELOU!» (PGM IV.556-561, cit. in Matthey 2011: 548)

Il gesto del silenzio è la condizione necessaria per l'iniziazione al sapere sovranaturale, segno della *trance* appunto – del passaggio da uno stato all'altro, dall'umano al divino –, ma anche strumento magico di chiusura del corpo, che con il dito sigilla la fessura orale per non permettere l'intrusione di esseri pericolosi.

Un gesto incantatorio che avrà grossa risonanza nel mondo cristiano, soprattutto in ambito monastico, dove l'atto della preghiera richiedeva esplicitamente il blocco della "chiostra dei denti", andando ad alimentare, tra i primi fedeli, una vera e propria mitologia sulla necessità di difendere la bocca da qualsiasi infiltrazione malevola (Chastel 2002: 77; Matthey 2011: 551).

In Egitto, nella cappella XXVIII di Baouft, sono ad esempio rappresentati due monaci che con la mano sinistra si pongono l'indice sulla bocca, mentre con il braccio destro compiono un gesto di preghiera [Fig. 6, Fig. 7]: il dito sulle labbra, del tutto paradossale nella rappresentazione di due salmodianti, indicherebbe proprio l'esigenza di tutelarsi dagli attacchi esterni del demonio, come recita chiaramente il celebre *Salmo di Davide*: "poni, Signore, una guardia alla mia bocca, una sentinella alla porta delle mie labbra" (140, 3) [Fig. 12, Fig. 11].

In questa prospettiva, il silenzio coincide con il corpo intatto del religioso, che incarna per un verso il mistero della preghiera e per altro la resistenza al male, in una sovrapposizione di significati che si gioca sul confine tra materia e spiritualità, gestualità e segretezza.

È proprio perché punto di sovrapposizione tra due forze opposte, quella della comunicazione con il divino da un lato e quella della paura fisica del demonio dall'altro, che il silenzio trova forma figurativa. Come spiega bene Luca Mancini, in questo periodo non esistono infatti né un'iconografia specifica né particolari gesti corporei che rappresentino il silenzio virtuoso, quello degli eremiti, dei santi o della Vergine, corpi perfetti che traducono un autocontrollo probabilmente inutile da connotare a livello visivo (Mancini 2008: 90-91). Nemmeno il monito al silenzio che apparirà a partire dal Quattrocento in relazione alle congreghe religiose e a nuovi obblighi di devozione, rinuncia e preghiera [Fig. 8, Fig. 9, Fig. 10, Fig. 13, Fig. 14, Fig. 15] saprà rendere l'incontro 'magico' di realtà antitetiche né recuperare l'originale valenza iniziatica del segno arpocratico, riducendolo a una prescrizione di carattere più morale che intellettuale.

Nel Rinascimento, entrambe le tradizioni figurative confluiscono a formare una rappresentazione sincretica del silenzio che fonde la figura del sapiente con quella del religioso, come dimostrano i dipinti di San Girolamo nel suo studio con l'indice sulle labbra (Mancini 2008: 108) o il *Silentium* negli *Emblemata* dell'Alciati, dove il santo viene sostituito da un filosofo [Fig. 22, Fig. 28, Fig. 32], oppure anche il silenzio descritto nell'*Iconologia* del Ripa, che compare affrescato da Paris Nogari nel Palazzo del Vaticano per ricordare alle guardie del Pontefice la virtù del Silenzio e della Vigilanza (Mancini 2008: 110-11) [Fig. 25, Fig. 21].

In questo periodo anche la posa del malinconico sembra connotarsi attraverso il *signum harpocraticum*, come testimonia "il gesto del silenzio saturnino" (Panofsky 1939: 211) che Panofsky rileva nel *Lorenzo de' Medici* di Michelangelo [Fig. 18]: in realtà però, la portata simbolica della statua poco ha a che vedere con la dottrina ermetica, essendo più legata alla fantasticheria e al ripiegamento su di sé tipico dei malinconici, tratti facilmente riconoscibili anche in opere successive dai soggetti più vari, quali il *Silenzio* di Füssli [Fig. 43], la *Donna con i crisantemi* di Degas [Fig. 48] o il *Pensatore* di Rodin [Fig. 65] (Chastel 2002: 14).

Per contro, il segno del silenzio come traccia di un segreto iniziatico è personificato dall'Hermes/Mercurio delle *Symbolicarum quaestionum* di Achille Bocchi [Fig. 23], che oltre al gesto usuale della mano presenta sopra la testa una sorta di aureola con la scritta "*monas manet in se*" ("l'uno resta in sé"), esplicito rimando a un percorso di conoscenza verso il "momento aurorale della creazione" (G. Filoramo, *Introduzione a Ermete Trismegisto*, Padova 1958, cit. in Mancini 2008: 110). L'*Arpocrate* di Vincenzo Cartari invece, ispirato alla descrizione che ne dà Celio Calcagnini come un essere privo di volto, vestito con un cappello e una pelle di lupo e con l'intero corpo ricoperto di occhi e orecchie [Fig. 24, Fig. 29], si traduce in una figura 'fantastica' e anomala che esorta a un silenzio capace di affinare i sensi della vista e dell'udito, tutti strumenti di allerta e potere (Volpi 1996: 422; Mancini 2008: 110).

Il *signum* che questi trattati cinquecenteschi contribuiscono a riconfigurare e reinvestire di significato si presenta nell'iconografia sacra come un atto volto a tutelare il sapere cattolico, come ben dimostra la *Madonna del silenzio* di Michelangelo [Fig. 19, Fig. 20], dove un piccolo Arpocrate con la pelle di lupo prende il posto solitamente assegnato a San Giovannino, caricando di mistero un gesto familiare e affettuoso nei confronti del Bambino addormentato (e cioè la richiesta di non far rumore per non svegliare Gesù) [Fig. 26, Fig. 27] (Chastel 2002: 76).

Ma l'esaltazione del segreto misterico della conoscenza è riscontrabile soprattutto in un dipinto a carattere mitologico, dalla difficile interpretazione: *Giove, Mercurio e la Virtù* di Dosso Dossi [Fig. 17]. Raffigura Giove mentre dipinge delle farfalle su una tela, secondo un'allegoria che assimila la creazione del mondo alla pittura, mentre alle sue spalle Mercurio intima il silenzio a un agitato personaggio femminile, identificato da Chastel con l'Eloquenza. Lo studioso legge l'opera come l'espressione della rivalità tra le arti sorelle, poesia e pittura, con la precisa volontà di dichiarare la supremazia – o quantomeno l'autonomia – del linguaggio visivo su quello verbale: l'arte del discorso non può infatti che arrecare disturbo a un atto, quello del dipingere, che si caratterizza proprio per l'assenza di parola (Chastel 2002: 90-93).

Al di là della correttezza della lettura di Chastel, è sicuramente in questi termini che occorre inquadrare la trasformazione del *signum harpocraticum* nell'arte moderna e contemporanea, quando il gesto corporeo del silenzio sparirà, o meglio verrà totalmente reinterpretato. In effetti, nei secoli successivi all'epoca rinascimentale, il gesto arpocratico perderà via via la sua pregnanza misterica, continuando però a rinnovarsi come tipologia figurativa in diversi contesti, che contemplano ad esempio la vita domestica [Fig. 33], la licenziosità amorosa [Fig. 42], la mistica funebre [Fig. 53], oppure anche specifiche grammatiche visive come quella del Simbolismo [Fig. 52, Fig. 59, Fig. 61] o della stampa popolare [Fig. 51, Fig. 55, Fig. 64].

Data la progressiva degradazione del *signum harpocraticum* da un lato e l'eccezionalità della composizione dossiana dall'altro, l'uso del silenzio come cifra di una potenzialità ermeneutica delle arti visive va quindi ricercato in formule rappresentative alternative, che tengano conto del ruolo fin qui assegnato alla mimica corporea nella sua costruzione visiva. La scomparsa del *signum* non coincide infatti necessariamente con la scomparsa del corpo umano e del suo ruolo nella definizione iconografica del silenzio, ma anzi si traduce in rinnovati confronti tra organico e inorganico, sacralità e materia, potere artistico e suo invalidamento.

Infatti, se nel Rinascimento il silenzio in cui erano immersi i personaggi rappresentati era fonte di irritazione iconoclasta per gli artisti – basti pensare all'aneddoto di Vasari secondo cui Donatello, mentre stava scolpendo lo *Zuccone* (il *Profeta Abacuc*), “guardandolo tuttavia gli diceva: favella, favella, che ti venga il cacasangue” (G. Vasari, *Le Vite*, cit. in Chastel 2002: 69) oppure alla leggenda di Michelangelo che, adirato contro il mutismo del suo Mosè, gli avrebbe lanciato contro un martello –, esso si pone tuttavia come la caratteristica imprescindibile dell'opera plastico-visiva. Solo il silenzio permette agli osservatori dello *Zuccone*, la cui verosimiglianza appare talmente perfetta da sfidare la natura, di riconoscerlo come il capolavoro di uno scultore, di ammirarlo dunque come un manufatto artistico con una precisa portata estetica.

Non è un caso che, in un saggio del 1946 dal titolo emblematico di *L'Œil écoute* (*L'occhio ascolta*) che descrive la pittura olandese del Seicento, Paul Claudel converta questo topos tradizionale della “*muta eloquentia*” in “scuola del silenzio” (Fumaroli 1994: 5), esaltando il silenzio come una forma di ‘discorso’ visiva in grado di comunicare conoscenze (e reazioni emotive) difficilmente accessibili altrimenti. Commentando un quadro “nel genere di van Goyen” ad esempio, Claudel osserva come i giochi di luce di quello che lui definisce un insieme “ridotto al silenzio” avessero la capacità di rivelare le cose grazie a un'impregnazione oleosa simile a quella presente nel paesaggio olandese, considerato “quella tasca,

quello stomaco” in cui venivano inghiottiti e digeriti i numerosi tesori e valori del mondo (Chabot 1984: 87) [Fig. 31].

Dunque, il ‘corpo viscerale’, la sostanza materica del dipinto è ciò che secondo Claudel definisce il silenzio e la sua potenza di fascino. Il ‘farsi corpo’ del silenzio non è più così demandato a una precisa mimica del soggetto (come nel *signum harpocraticum*), ma si trasforma nel ‘farsi corpo’ della pittura stessa.

Diderot, per descrivere *La razza* [Fig. 37] di Chardin, “grande mago” delle “composizioni mute” (*Salon de 1765*), esclama:

L'oggetto è disgustoso; ma è la carne stessa del pesce. È la sua pelle. È il suo sangue. [...] Non si capisce nulla di questa magia. Sono degli strati spessi di colore applicati uno sopra l'altro e il cui effetto traspira dal basso verso l'alto. (*Salon de 1763*)

Le nature morte chardiniane, fin dall'inizio riconosciute come espressioni della qualità ‘carnale’ della pittura a discapito del suo tradizionale portato simbolico-narrativo (cfr. René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Adam Biro, Paris 1991), esprimono l'essenza silenziosa delle cose, la magia della “scienza del colore e l'armonia” (*Salon de 1765*) che travalica i confini tra natura e artificio (vita e morte), riconfigurando una sacralità della conoscenza sulla base di nuove istanze culturali e immaginifiche.

Di qui, è già possibile cogliere il cambio di segno che il silenzio assumerà nell'estetica moderna ottocentesca, quando ogni gestualità codificata del corpo lascerà il posto a una riflessione sul ‘silenzio-corpo’ come luogo di pura possibilità (anche iconoclasta o di protesta) dell'arte. Il quadro simbolo di questo passaggio è l'*Olympia* di Manet [Fig. 47], che il noto commento di Georges Bataille definisce come uno “scandalo”, riassumendolo in questi termini:

nella sua provocante esattezza, ella [l'*Olympia*] non è niente; la sua nudità (che si accorda è vero a quella del corpo) incarna il silenzio ch'ella sprigiona, simile a quello d'una nave incagliata, d'una nave vuo-

ta: ciò ch'ella è, è l'orrore sacro della sua presenza, d'una presenza la cui semplicità è quella dell'assenza. (Bataille 1995: 96)

Bataille dice anche che

[I]e diverse pitture dopo Manet sono i diversi possibili incontri in questa regione nuova dove profondamente regna il silenzio, dove l'arte è il valore supremo [...] L'opera d'arte prende qui il posto di tutto ciò che nel passato – nel passato più remoto – fu sacro e maestoso. (Bataille 1995: 95)

La sacralità del vuoto, la volontà di negare, o meglio di affermare il silenzio come un corpo femminile, una "natura morta" (Bataille 1995: 101) che non ha nulla da dire, ma che mostra solo sé stessa nella propria nudità – un silenzio molto diverso, ad esempio, da quello ingiunto a Susanna nel dipinto della Gentileschi [Fig. 30] e invece molto vicino a quello della Razza di Chardin (per il parallelismo tra le due opere, interessante la presenza del gatto in entrambe le composizioni) [Fig. 37] –, è il principio su cui si fonda gran parte dell'arte contemporanea dedicata al silenzio. La cancellazione del soggetto e insieme di ogni tipo di eloquenza che Bataille coglie nel dipinto di Manet è simile alla spinta che regola molte produzioni odierne e che Sontag, emblematicamente, riporta alla mistica tradizionale:

Il mito più recente, che deriva da una concezione post-psicologica della coscienza, installa nell'ambito dell'attività artistica molti dei paradossi connessi alla realizzazione di uno stato assoluto dell'essere descritto dai grandi mistici religiosi. Poiché l'attività del mistico deve terminare in una via negativa, una teologia dell'assenza di Dio, un desiderio per la nube della non-conoscenza oltre la conoscenza e per il silenzio oltre il discorso, così l'arte deve tendere verso l'anti-arte, verso l'eliminazione del "soggetto" (l'"oggetto", l'"immagine"), verso la sostituzione del caso al posto dell'intenzione e verso la ricerca del silenzio. (Sontag 1967: 1)

In questi termini, è possibile leggere ad esempio molte opere surrealiste – Duchamp [Fig. 71], De Chirico [Fig. 67, Fig. 68, Fig. 69], Magritte [Fig. 75, Fig. 76, Fig. 77], Ernst [Fig. 83] –, ma è soprattutto a partire da Malevič [Fig. 73] per arrivare ai *White Paintings* di Rauschenberg [Fig. 88] che risulta facile cogliere il silenzio come 'grado zero' della pittura, e cioè il vuoto, l'assenza e l'indeterminatezza. Appare perciò sintomatico che Rauschenberg descriva le sue tele monocrome, completamente bianche, come lavori che hanno a che fare con la "suspense, l'eccitazione e il corpo di un silenzio organico" (cit. in Joseph 2000: 91), esplicitando così il rimando al corpo come chiave di lettura del loro silenzio 'ascetico' e al tempo stesso materico.

È noto come John Cage, amico di Rauschenberg e molto influenzato dai *White Paintings* [Fig. 89], durante la sua esperienza nella camera anecoica all'università di Harvard, non sia riuscito a percepire il silenzio assoluto perché 'disturbato' da due rumori distinti, quelli del sistema nervoso e della circolazione sanguigna del proprio corpo, quasi quest'ultimo fosse il 'luogo' in cui il silenzio può essere percepito e al tempo stesso negato.

Ma è forse stato Yves Klein ad associare il 'corpo della pittura' al silenzio in maniera del tutto esplicita. Nelle *performances* della serie *Antropometrie* [Fig. 94, Fig. 95] copriva alcune modelle con la tinta che lo identifica, l'International Klein Blue, facendole poi stendere su tele in modo da dipingerle con l'impronta blu dei loro corpi: il tutto avveniva sotto lo sguardo di un gruppo di spettatori elegantemente abbigliati mentre un'orchestra suonava la *Monotone Symphony* (1949), una composizione creata da egli stesso con una singola nota suonata per venti minuti a cui seguivano altri venti minuti di silenzio. Di nuovo, il silenzio-corpo presiede, quasi fosse un nume tutelare, alla creazione estetica, in un contesto molto lontano da quello raffigurato da Dosso Dossi, ma cionondimeno altrettanto esemplificativo del suo ruolo metariflessivo sul potere conoscitivo dell'arte (o meglio, qui, sulla perdita di questo potere). Secondo una leggenda contemporanea che trova le sue origini nella tradizione rabbinica, ogni essere umano porta inscritto nella

propria conformazione anatomica il segno del silenzio: il 'filtro' (prolabio), l'incavo tra naso e labbra, sarebbe l'impronta lasciata dal dito di un angelo venuto a 'chiudere la bocca' al nascituro e a fargli dimenticare tutti i saperi che possedeva nell'utero della madre (Matthey 2011: 564-65). L'arte ha forse il compito di recuperare, o perlomeno segnalare, i segreti di questo silenzio.

BIBLIOGRAFIA

- BATAILLE G. (1994 [1955]), *Manet*, a cura di A. Cartoni, Alinea, Firenze.
- CHABOT M. (1984), "Claudel et la peinture hollandaise", *Caens – Acaen*, vol.V, ii - Fall/Automne, pp. 83-94.
- CHASTEL A. (2002 [1984]), *Signum Harpocraticum*, in Id., *Il gesto nell'arte*, Laterza, Roma-Bari, pp. 69-95.
- CHASTEL A. (1987), "L'art du geste à la Renaissance", *Revue de l'Art*, n. 75, pp. 9-16.
- FUMAROLI M. (1994), *L'École du silence: le sentiment des images au XVII^e siècle*, Flammarion, Paris.
- JOSEPH B.W. (2000), "White on White", *Critical Inquiry*, vol. 27, n. 1, Autumn, pp. 90-121.
- KOVÁCS K. (2011), "Le langage du silence: la peinture de Chardin dans les écrits sur l'art français du XVIII^e siècle", *Loxias*, 33; consultabile online: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6743>.
- MANCINI R. (2008), *La lingua degli dei. Il silenzio dall'Antichità al Rinascimento*, Angelo Colla Editore, Cosata Bissara (Vicenza).

- MATTHEY PH. (2011), «Chut!» *Le signe d'Harpocrate et l'invitation au silence*, in Prescendi F. e Volokhine Y. (a cura di), *Dans le laboratoire de l'historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, Labor et Fides, Genève, pp. 541-572.
- PANOFKY E. (1939), *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford.
- RUBIN J. (1994), *Manet's Silence and the Poetics of Bouquets*, Reaktion Books, London.
- SONTAG S. (1967), *The Aesthetics of Silence*, in *Aspen* no. 5 + 6, item 3; consultabile online: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag>.
- VOLPI C. (1996), *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, Edizioni De Luca, Roma.