

DIE GROÙE STILLE: TRAME LIMINARI E SOGLIE ACUSTICHE

DOI: 10.7413/18281567017

di Luisella Ferrario

Università degli Studi dell'Insubria, Varese - Como

Die große Stille: liminal textures and acoustic thresholds.

Abstract

This essay aims to reflect on the symbolic meaning of silence, starting from the documentary film *Die große Stille*, directed by Philip Gröning.

Silence is full of noises. We took, for example, the onomatopoeic sounds of nature and its elemental forces.

We interpreted the voices of silence taking as a reference the thought of two French philosophers: Gilbert Durand and Gaston Bachelard. In particular, we referred to the *Fantastic Transcendental* and the *Poetics of Rêverie*.

Furthermore, we examined the archetypal images recalled by sounds of natural elements – in particular Water –, daily hand workings, prayers and liturgical songs of the monks, protagonists of the movie.

The use of accents has been deliberately highlighted in words evocating sounds in order to give particular stress to the symbolic and alchemical force released by sonorous landscapes.

Keywords: silence, movie, rêveries, water, alchemy.

*The house was quiet and the world was calm.
The reader became the book; and summer night*

*Was like the conscious being of the book.
The house was quiet and the world was calm.*

*The words were spoken as if there was no book,
Except that the reader leaned above the page,*

*Wanted to lean, wanted much to be
The scholar to whom his book is true, to whom*

*The summer night is like a perfection of thought.
The house was quiet because it had to be.*

*The quiet was part of the meaning, part of the
mind:
The access of perfection to the page.*

*And the world was calm. The truth in a calm
world,
In which there is no other meaning, itself*

*Is calm, itself is summer and night, itself
Is the reader leaning late and reading there¹.*

Wallace Stevens

*Solo in completo silenzio
si comincia ad ascoltare.*

*Solo quando il linguaggio scompare
si comincia a vedere.*

Ripetizione Ritmo Silenzio².

Il silenzio di *Die große Stille* è assordante. Nel frastuono della contemporaneità, afflitta dall'ossessione dell'*horror vacui*, il film di Philip Gröning turba e confonde. L'ambiente acustico, restituito alla ricchezza arcaica del canto della natura e della preghiera, si libera della presa

¹ W. Stevens, "The house was quiet and the world was calm". [*La casa era silenzio e il mondo era calma / Il lettore divenne il libro; e la notte estiva / Era il sentire del libro // La casa era silenzio e il mondo era calma / Le parole furono dette come se il libro non ci fosse // Ma il lettore rimaneva chino sulla pagina, / Voleva stare chino, voleva molto tanto essere // Lo studioso a cui il suo libro dice il vero, a cui / La notte estiva è come una perfezione del pensiero. // La casa era silenzio perché così doveva essere. / Il silenzio era parte del senso, parte della mente: // Il passaggio che conduce la perfezione alla pagina. / E il mondo era calmo. La verità in un mondo calmo. // In cui non c'è altro senso, essa stessa / È calma, essa stessa è estate e notte, essa stessa // È il lettore che a tarda ora chino legge*].

² Tratto dal trailer del film *Il grande silenzio* (*Die große Stille*, Germania, 2005) di Philip Gröning.

oggettivante e soggettivante della ragione, per collocarsi nella dimensione liminare. Dimensione nella quale la voracità ordinatrice dell'*Io* retrocede, frastornata e confusa da un'acustica silente, finalmente libera dalle catene sonore che riempiono la nostra quotidianità, affollata dal bailamme della velocità performativa. L'arretramento delle logiche razionali coincide con l'avanzamento di uno sguardo lento, immersivo e partecipativo, mosso – in termini junghiani – dalla presenza archetipica del *Sé*³. In questo senso si assiste a una sorta di deflusso sonoro: si svuotano le orecchie e si moltiplicano le risonanze interiori, a cui l'inquinamento sonoro ci ha totalmente disabituati. L'uomo moderno, infatti, non solo ha perduto il contatto con l'intimità acustica dei suoi respiri fisiologici e del suo essere corpo, ma ha anche smarrito il rapporto originario e primitivo con la natura, di cui lui stesso fa parte. Si tratta di una relazione reciproca antica che Lacan definisce *infimità*⁴, facendo riferimento alla biunivocità partecipativa che rende i confini – tutti i confini del sensibile, dunque anche quelli sonori – tra l'*Io* e l'alterità (sia antropologica sia naturale) aperti, permeabili e reciproci. Proprio nell'*infimità* vibra il silenzio in cui sono immersi i Certosini della Grande Chartreuse di Saint Pierre de Chartreuse, nei pressi di Grenoble. Un silenzio assordante perché li mette in contatto con la ricchezza delle immagini che li abitano e con le voci divine che dimorano sia nella carne delle loro fatiche quotidiane sia nell'estasi delle loro orazioni.

Il silenzio di *Die große Stille* è, anche, *disorientante*. La rarefazione sonora amplifica gli spazi e abbatte le frontiere della visione. Allora, non solo l'ascolto: anche lo sguardo si dilata. E gli spazi diventano immensi. Ma gli occhi dell'attualità storica non sono più abituati alla profondità e al fascino delle radure deserte, delle pendici e delle valli ricoperte dalla neve, dei corridoi vuoti e delle stanze austere e disadorne. Al loro cospetto temono di perdersi, credendo di essere di fronte all'abisso del nulla.

³ Carl Gustav Jung distingue il *Sé* dall'*ego*. L'*ego* indica la parte cosciente della psiche. L'archetipo del *Sé* esprime, invece, l'equilibrio e il superamento degli opposti (cosciente e inconscio, femminile e maschile, materia e spirito...) e, dunque, la *complexio oppositorum*, intesa come totalità psichica (Cfr. M. L. von Franz, *Il processo di individuazione* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, trad. it., Teadue, Milano, 1991, pp. 152-153).

⁴ Jacques Lacan differenzia l'*infimità* dall'*intimità*. In quest'ultima rintraccia la centralità del soggetto, e dunque dell'*Io*, sul mondo. Nell'*infimità*, invece, - secondo il filosofo e psicologo francese - si esprime una sorta d'intimità arcaica, dove la porosità dei confini tra interiorità e exteriorità pone il soggetto in un rapporto di reciprocità con il mondo. Il termine *extimité*, come sottolineato dallo stesso Lacan, si riferisce alla *coniunctio* o alla fusione dell'Essere con la complessità del reale (cfr. J. Lacan, *L'etica della psicanalisi. Seminario VII*, 1959-1960, trad. it. Einaudi, Torino, p. 177).

Il nulla, troppo spesso, rischia di essere confuso con l'immensità. Per questo occorre cambiare la postura dello sguardo e predisporre lo spirito – nell'accezione tedesca di *Geist*, il cui significato non esclude, anzi, coinvolge la componente sensibile della materia⁵ – a collocarsi nel *mundus imaginalis*⁶. L'immaginale si riferisce «a quell'ordine di fenomeni che sono un misto di realtà e di immaginazione, un insieme inscindibile di manifestazioni idio-affettive insieme, emozionali e razionali ad un tempo, capaci di esprimere una totalità che si determina nel vissuto»⁷. Nel mondo immaginale si sciolgono le dualità oppostive tra sensibile e intellegibile, tra conscio e inconscio, tra corpo e spirito, tra Terra e Cielo e, anche, tra silenzio e suono, tra vuoto e pieno. Ma i dualismi non si risolvono mai in modo definitivo. L'equilibrio tra le tensioni oppostive è sempre provvisorio, così come il movimento vicendevole e altalenante di compenetrazione tra sfere complementari e – nel contempo – antitetiche, non si arresta mai. Basti pensare – esprimendo il concetto in termini junghiani – all'incessante movenza di avvicinamento e di allontanamento dal centro del *Sé*: un perenne rimbalzo teso alla copulazione numinosa tra materia e spirito, cioè alla compiutezza della *complexio oppositorum*, nucleo dell'equilibrio psichico e riflesso antropologico della sacralità divina.

Lo sguardo immaginale permette, dunque, di aderire all'immensità del silenzio, rintracciando nelle assenze le presenze e nei vuoti la pienezza dell'Essere e dell'esserci, pur sempre nella consapevolezza che «niente è mai lo stesso, perché lo stesso non è di questo mondo»⁸. Infatti, l'adesione con il cosmo e con la natura non è mai definitiva. È la ripetizione liturgica degli atti, delle stagioni, dei lavori, dei canti, delle preghiere a rinnovare il ricorsivo accadere partecipativo.

⁵ Cfr. G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica politica I*, FrancoAngeli, Milano, 2006, p. 24.

⁶ L'espressione *mundus imaginalis* è stata coniata da Henry Corbin. «Questo mondo è nascosto dietro gli atti della percezione sensibile e deve venire investigato al di sotto della sua certezza obbiettiva apparente» (H. Corbin, *Mundus imaginalis o l'immaginario e l'immaginale*, in *Aut Aut*, 258, 1993, p. 120 cit. in P. Bellini, *Autorità e potere. Tecnologia e politica: dagli incubi di Prometeo ai sogni di Artù*, FrancoAngeli, Milano, 2001, p. 128). «Si tratta di una dimensione interiore ed esteriorizzata e, al tempo stesso, esteriore ed interiorizzata, che si manifesta come *mundus* fatto di immagini e di idee creative, tali per cui l'immaginazione stessa diventa realtà» (G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica politica I*, op. cit., p. 26).

⁷ G. M. Chiodi, op. cit., p. 27. L'autore, inoltre, aggiunge: «L'immaginale, perciò, dà realtà all'immaginario e riveste di immaginazione la realtà, crea realtà con l'immaginazione e immaginazione con la realtà; in altri termini ci fa sentire di essere nel vivo e nella realtà ciò che sentiamo di essere nell'immaginazione e nel contempo di essere nell'immaginazione ciò che sappiamo di essere nel vivo e nella realtà, senza disgiunzioni tra reale e immaginario» (*ibidem*).

⁸ C. Sini, *Il silenzio e la parola*, Ipc, Milano, 2012, p. 31.

L'adesione totale, orgasmica con il creato, si consuma in attimi. Istanti fugaci, ma essenziali, perché proprio in quegli attimi, e nel rinnovato esercizio di avvicinamento al mistero cosmico, è possibile convertire il disorientamento e lo smarrimento in un *ri-orientamento* capace di 'vedere' e di rintracciare, nel silenzio e nelle assenze sconfinata del tempo e dello spazio, il rumore dell'infinito. Ma il rumore, nella vastità sterminata, non è mai privo di suoni, anzi è gravido di voci che evocano le immagini dell'immensità. «L'immensità» dice Bachelard «è in noi, è legata a una sorta di espansione di essere che la vita frena e la prudenza arresta, ma che riprende nella solitudine»⁹ e, dunque, nel silenzio. *L'espace m'a toujours rendu silencieux*¹⁰: anche Jules Vallès sottolinea, con questa affermazione, la relazione tra lo spazio, inteso come ambiente naturale e/o antropologico, e il silenzio.

Tale rapporto si carica di ulteriore forza simbolica se spostiamo l'analisi sul piano linguistico. La maiuscola idiomatica del sostantivo tedesco *Stille* pare, infatti, dal canto suo, evidenziare l'energia regale – centrata sulla tensione conciliatrice, mai definitivamente compiuta, degli opposti, su cui si fonda l'equilibrio interiore – contenuta nel silenzio simbolico. Ed è appunto la dinamicità di tale essenza a rendere il *Silenzio Sovrano* che, se interpretato in termini junghiani, diventa espressione archetipica della totalità e del *Sé*. La sovranità del silenzio trae, infatti, la propria energia e il proprio nutrimento dalle doppie radici, corporee e celesti, che la sostengono e che la collocano a un livello altro rispetto sia all'attualità pragmatica degli accadimenti sia all'intellettualizzazione dogmatica delle idee. Il Silenzio Sovrano, nel contesto del film *Die große Stille*, si alimenta, contemporaneamente, del *potere* dei suoni della Terra (il cinguettio degli uccelli, il gorgoglio delle sorgenti, il ticchettio della pioggia, il fragore dei temporali...) e dell'*autorità* vibrante dello spirito¹¹, che si esprime nel Fuoco della fiamma della candela rossa che, ricorsivamente, illumina il buio dello schermo, introducendo i canti che i monaci innalzano al Cielo, durante le funzioni religiose. È evidente che vige, anche nel silenzio, il primato della percezione sensibile. L'assenza della parola, infatti, non inibisce la comunicazione vicendevole e reciproca dell'uomo con il creato. Anzi ne amplifica l'intensità e la forza simbolica. Così nel silenzio prendono vita i messaggi sonori del

⁹ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 2006, p. 218.

¹⁰ J. Vallès, *L'enfant*, Les editeurs français réunis, Paris, 1950 trad. it. *Il ragazzo*, Feltrinelli, Milano, 1973 [Lo spazio mi ha sempre reso silenzioso] cit. in. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, op. cit., p. 217.

¹¹ Sul rapporto simbolico tra autorità, potere e sovranità in ambito politico vedi P. Bellini, *Autorità e potere. Tecnologia e politica: dagli incubi di Prometeo ai sogni di Artù*, op. cit.

corpo – i respiri e i sospiri, il rumore dei passi e lo sfrigolio delle vesti – e delle forze elementali della natura: il sibilo dell’Aria, il crepitio del Fuoco, il mormorio e il ticchettio dell’Acqua, e i tonfi della Terra. Ogni suono e ogni rumore *nel* e *del* silenzio divengono così soglie e aperture. *Ianuae inferi*, che consentono di partecipare all’essenza materica pulsionale primitiva inconscia, e *ianuae coeli*, che permettono di aderire alla sostanza spirituale celeste di cui l’uomo è parimenti fatto. Aperture compresenti, che si dilatano, grazie alla porosità dei sensi. E, anche, passaggi che consentono di spingere la carne spirituale ai confini del divino, non circoscritto, in questo contesto di analisi, al solo ambito teologico cristiano.

Ciò che interessa, infatti, non è tanto entrare nel merito dei dogmi religiosi o delle regole dell’*Ordo Cartusiensis* – fondato da San Bruno alla fine dell’XI secolo in Francia – a cui i protagonisti della pellicola sono votati. Importa, piuttosto, rintracciare le manifestazioni simboliche che attraversano il film-documentario di Gröning. Epifanie che si esprimono non solo nelle abitudini di vita dei monaci, ma anche nella scelta delle inquadrature, della fotografia – così naturale che a tratti risulta ruvida, sgranata, tanto è forte il tentativo del regista di aderire alla materia – e del montaggio, che pare emulare il ritmo ricorsivo della gestualità dei Certosini. Si profilano così messaggi acustici liminari – elementali e, nel contempo, carnali e spirituali – che scolpiscono soglie e che aprono a nuove visioni, sempre consumate nel lento fluire dei suoni del silenzio.

Nell’*equilibrio* tra le voci della natura e i richiami dello spirito si esprime, dunque, il magnetismo numinoso del film di Gröning. Equilibrio che, ironia della sorte, risiede proprio nell’orecchio. È, di fatto, noto a tutti che l’udito, oltre a svolgere la funzione ricettiva dei suoni e dei rumori, è altresì l’organo di senso preposto al controllo dei sensori stato-cinetici, che disciplinano i movimenti del nostro corpo. E non solo. Il parallelismo tra l’equilibrio simbolico e quello fisiologico pare specchiarsi e risuonare anche quando si fa riferimento alle patologie dell’orecchio. La labirintite, in particolare. È una malattia che inibisce l’orientamento e che frantuma le coordinate spaziali. Disorientamento, perdita dell’equilibrio e difficoltà a percepire la posizione del corpo nello spazio sono i sintomi. Vertigini e malessere che si esprimono, a livello simbolico, nel senso di smarrimento della modernità, stordita dalle urla tecnologiche e dal rumore di fondo di una ragione e di una società che sa impartire solo ordini, direttive e regole, senza tenere conto dei ritmi della natura a cui l’uomo deve, innanzitutto, obbedire per il proprio benessere materiale e spirituale. Ne consegue la mancanza di un centro e un perenne disequilibrio psichico, da cui deriva la difficoltà

dell'uomo contemporaneo di muoversi nel labirinto del mondo e di mettersi in contatto con l'anima della materia elementale. Così l'essenza labirintica dell'esistenza perde il suo fascino, assume una connotazione bieca, sinistra, incresciosa, e la vita non è più vissuta come «la proiezione nel mondo esteriore, di un'immagine archetipica viva nell'inconscio umano»¹², cioè come opportunità e come risorsa per intraprendere un percorso di cambiamento e di trasformazione: un cammino di rinascita e di rinnovamento¹³.

Il tema del labirinto lo ritroviamo nella pellicola di Gröning. La struttura della Grande Chartreuse di Grenoble – come quella della maggior parte delle abbazie – ricalca, infatti, l'architettura a dedalo e la geometria del mandala. L'organizzazione e la disposizione degli edifici sono tese a riprodurre l'ordine cosmico all'interno del quale si esprime il silenzio simbolico. I porticati perimetrali – colmi delle note del pentagramma della natura, fatto di muggiti e di sibili, di belati e di fruscii – circoscrivono lo spazio dei giardini e degli edifici interni. I lunghi corridoi, sui quali si affacciano le celle, disegnano la superficie del monastero. Come budelli (e soglie dell'anima), ai rintocchi delle campane, guidano i monaci nel cuore pulsante della planimetria simbolica, dove si erigono il chiostro e la chiesa. Punti d'intersezione tra microcosmo e macrocosmo, tra corpo e spirito. E anche luoghi di congiunzione tra Terra e Cielo. È lì, infatti, che s'innalza il canto corale rivolto al Signore e all'intero creato.

[...] Benedicite, sol et luna, Dómino.
Benedicite, stellæ et coeli, Dómino.
Benedicite, omnis imber et ros, Dómino.
Benedicite, omnes Spiritus Dei, Dómino.
Benedicite, ignis et æstus, Dómino.
Benedicite, frigus et æstus, Dómino.
Benedicite, rores et pruina, Dómino.
Benedicite, gelu et frigus, Dómino.
Benedicite, glacies et nives, Dómino.

¹² A. Jaffé, *Il simbolismo delle arti figurative*, in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, *op. cit.*, p. 230. L'autrice si riferisce in modo specifico al mandala, che appartiene alla stessa costellazione simbolica del labirinto.

¹³ *Op. cit.*, p. 229.

Benedicite, noctes et dies, Dómino.
Benedicite, lux et ténebræ, Dómino.
Benedicite, fúlgura et nubes, Dómino.
Benedicat terra Dóminum;
laudet et superexáltet eum in sæcula.
Benedicite, montes et colles, Dómino.
Dómino: benedicite univérsa [...] ¹⁴

Nell'inno si esprime la massima partecipazione mistica – nel caso specifico ritualizzata dal Canto di Daniele – alla natura celeste del creato. Il salmo traccia, infatti, l'avanzamento spirituale, maschile e paterno (sottolineato dall'introduzione al canto del *Padre Nostro* e dall'appello *Dóminum* che ricorre nella quasi totalità dei versi) verso l'essenza elementale cosmica, cadenzata dall'alternarsi del giorno e della notte, del freddo e del caldo, della luce e delle tenebre... Avvicinamento che celebra l'unione ierogamia tra *Cielo* e *Terra*. È importante ancora una volta precisare che l'unione non è qui intesa e circoscritta al solo ambito teologico cristiano – e quindi interpretata dogmaticamente –, ma è letta sempre come espressione della *coincidentia oppositorum* e, dunque, come riflesso archetipico del *Sé*. In quest'ottica il canto traccia un movimento acustico che procede dallo spirito al corpo: descrive perciò un percorso di *spiritualizzazione sonora*, che, se inteso nella prospettiva speculativa e religiosa orientale, coincide con la via tantrica celeste della mano destra. In *Die große Stille* il vincolo del silenzio si può sciogliere. Abbiamo visto, sinora, che nel canto liturgico la parola viene liberata. Ma non solo. In un altro paio di contesti – ben regolamentati, definiti e circoscritti a livello spazio-temporale – è concesso ai monaci parlare: alla domenica nel refettorio, durante il pasto, e all'esterno della Chartreuse, dove i Certosini passeggiano nei pomeriggi festivi. Tutte le domeniche, infatti, tranne quella della Settimana di Passione, ai religiosi è concesso, «dopo l'Ufficio della Chiesa»¹⁵, conversare nel locale della mensa, luogo di ritrovo comune e momento di commemorazione della «cena resa da Cristo»¹⁶. Nella stessa giornata

¹⁴ *Il grande silenzio (Die große Stille)*, op. cit., da 1.10.51 a 1.16.37

¹⁵ *Op. cit.*, da 1.16.24 a 1.16.26

¹⁶ *Op. cit.*, da 1.16.26 a 1.16.35

possono dialogare al di fuori delle mura della Grande Chartreuse e – camminando tra i sentieri di montagna, attraversando boschi e sciando lungo colline innevate – sperimentare un corpo a corpo carnale e sensuale con il labirinto selvaggio della natura. Appare chiaro che, in entrambi i contesti, è il corpo a reclamare il bisogno di un’adesione sanguigna al mondo: nel primo caso tramite il piacere del cibo, nel secondo attraverso il contatto di pelle con la superficie del creato. Necessità e bisogni che vengono, nella pellicola, velatamente dichiarati.

Come dice San Bruno, quando il rigore della regola e l’esercizio spirituale divengono pesanti per il nostro animo fragile, questo trova sollievo nel fascino del deserto e della bellezza della campagna, riacquistando vigore. Per questo una volta alla settimana, eccettuata la Settimana Santa, i Padri escono in passeggiata. Se è necessario passare per i paesi vicini, si accontentino semplicemente di attraversarli, conservando ogni modestia. Non entrino mai nelle case secolari. Durante le passeggiate non mangino nulla e bevano solo l’acqua delle fonti che incontrano sul cammino¹⁷.

L’urgenza dell’impatto carnale con la natura esclude, però, nella prescrizione del fondatore dell’ordine monastico, qualsiasi contatto di carattere antropologico secolarizzato. Forse perché proprio nella secolarizzazione sono custoditi i germi del divorzio rovinoso, compiuto e imposto dalla storia, tra Terra e Cielo.

Ma ciò che importa mettere in luce nell’ambito della presente analisi è il bisogno corporeo di instaurare un rapporto di pelle con la natura. Si tratta di una spinta pulsionale che non può essere ignorata e che nasce dalla necessità di aderire sensualmente all’universo cosmico elementale. Nelle urla e nelle esclamazioni festose dei Padri, che accompagnano le scivolate, i ruzzoloni e i capitomboli dei loro giochi sulla neve, si esprime un piacere che si pone aldilà e oltre l’accadimento contingente. In quelle grida, in quegli strilli e in quegli schiamàzzi, come nei canti corali ecclesiastici, si manifesta l’energia sacra del creato, intesa – ponendoci ancora aldilà e oltre ogni tipo di dogmatismo religioso e/o ideologico – come manifestazione del *Sé*. In questo caso è però il corpo, inteso come essenza femminile e materna, ad avanzare e ad aderire, alla materia viva e

¹⁷ *Op. cit.*, da 1.17.07 a 1.18.16

pulsante del mondo. Adesione che è anche partecipazione all'unione divina tra Terra e Cielo. Ma, questa volta, attraverso un'esperienza di *erotizzazione acustica*, che procede cioè dalla sonorità della carne alle melodie dello spirito e che coincide, nell'ottica filosofica orientale già precedentemente adottata, alla via tantrica passionale e sensuale della mano sinistra.

In *Die große Stille* due sono, dunque, le vie d'accesso al mondo immaginale, dove la componente spirituale si sposa con quella erotica in un movimento di andata e ritorno: dalla sostanza incorporea (Cielo) alla materia (Terra) con i canti liturgici; dal corpo (Terra) alla trascendenza del creato (Cielo) con l'esperienza orale-digestiva (associata al cibo) nel refettorio e con l'adesione sensuale-passionale alla natura delle uscite domenicali. Ma ciò che importa sottolineare è che in tutti i casi i monaci – attraverso la mediazione della parola, sempre valorizzata dal silenzio nel quale è quotidianamente immersa – sperimentano l'*infinità* con l'essenza cosmica (carnale e insieme spirituale) del mondo.

Die große Stille è, anche, un documentario sull'*attesa*, a cui il silenzio è profondamente legato. *Attesa* sottolineata dai titoli di coda che, insonorizzati, sfumano, in dissolvenza, tra due parentesi buie. Sullo schermo nero scorrono parole, semplici parole, i cui caratteri bianchi intonano il loro inno alla lentezza.

Il monastero della Grande Chartreuse vicino a Grenoble è considerato uno dei più austeri del mondo.

Nel 1984 chiesi di fare delle riprese. Mi risposero: forse tra 10, 13 anni.

16 anni dopo mi chiamarono, erano pronti¹⁸.

L'attesa introduce la tematica del tempo «senza tempo»¹⁹ della sospensione e delle pause. Degli *intramundia* epicurei, cioè degli spazi infiniti che s'innestano, come «intervalli di vuoto e di silenzio»²⁰, tra le pieghe dell'Essere. Assenze che, tuttavia, consentono all'Essere, e dunque all'uomo, di aderire al mondo e di goderne. L'attesa celebra anche il tempo della ricorsività e della

¹⁸ *Il grande silenzio (Die große Stille)*, op. cit., da 2.39.23 a 2.39.37

¹⁹ C. Sini, *Il gioco del silenzio*, Mondadori, 2006, p. 25.

²⁰ *Ibidem*.

ripetizione delle stagioni, dei lavori e delle azioni cicliche dei Padri Certosini. Così i «gesti quotidiani sono macerie del tempo del mito, ma silenziosa aleggia forse in essi e su di essi, una presenza arcana; quella presenza che gli antichi ‘sentivano’ e cui davano nome a partire dal gesto, divinizzandolo»²¹. Dai lavori dei monaci, e persino da ogni loro gesto, pare lievitare l'*humus* immaginale del *Mithos*, dove affiorano le immagini archetipiche universali della *fantastica trascendentale*²² e della poetica delle *rêveries cosmiche*²³, di cui ci occuperemo nel prosieguo del lavoro.

Le voci del silenzio: ripetizione, ritmo, movimento

Quanto più è profondo il silenzio, tanto più la superficie acustica si dilata, facendo spazio alle voci che fermentano silenti e ammutolite dal frastuono delle parole urlate, a cui l'uomo moderno è abituato. Nell'abitudine e nella consuetudine è inscritta anche l'assuefazione ai messaggi scritti, basti pensare alla catena di sms e di mail che affollano ogni giorno i nostri cellulari e le nostre caselle di posta elettronica. Parole, che rimbombano nell'interiorità di ciascuno di noi e che stordiscono le nostre giornate, impedendoci di aderire all'essenza elementale del suono, a cui noi tutti apparteniamo.

Le voci e i rumori della contemporaneità reclamano risposte immediate, negando il tempo sia della *riflessione* sia della *partecipazione*.

Leggendo il fenomeno alla luce del pensiero di Gilbert Durand, e dunque nell'ottica antropologica dell'immaginario collettivo, le 'risposte immediate' – e con esse tutte le reazioni verbali consumate

²¹ *Op. cit.*, p. 26.

²² Con l'espressione *fantastica trascendentale* Gilbert Durand si riferisce a una filosofia dell'immaginario radicata sulle basi fisiologiche e materiche dell'immaginazione (cfr. N. Lacroze, *La Fonction de l'imagination*, Boivin et Cie, Paris, 1938, pp. 1-3, 12, 35 cit in G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari, 1996, p. 382). Il filosofo francese, di fatto, ricorre alla locuzione coniata da Novalis per sottolineare il fondamento trascendentale, metafisico e ontologico del mondo fantastico, che trae la propria linfa creativa dal tessuto materico del mondo (cfr. Novalis, *Schriften heraus gegeben von Ludwig Tieck und Fr. Schelegel*, II, Baudry, 1840, p. 365; cfr. G. Bachelard, *La Terre et les rêverie de la volonté*, Corti, Paris, 1948, p. 5 e G. H. von Schubert, *Symbolik der Träume*, Berlin, 1812, p. 55 tutti cit. in G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, *op. cit.*, p. 382). A questo proposito Durand afferma: «[...] questa funzione d'immaginazione è motivata non dalle cose, ma da una maniera di caricare le cose di un senso secondo, di un senso che sarebbe la cosa più universalmente divisa del mondo» (*ibidem*).

²³ Secondo Gaston Bachelard le *rêveries cosmiche* sono espressione della *fenomenologia dell'anima* (cfr. G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari, 2008, p. 21). All'interno delle *rêveries cosmiche* si colloca la *rêverie poetica* che si manifesta in tutte le espressioni artistiche. L'arte, infatti, si avvicina alla materia, facendo risuonare in essa l'immaginazione e rendendoci capaci – come afferma Shelley – «di farci creare ciò che vediamo» (*op. cit.*, p. 20) e che percepiamo con i sensi.

nell'attimo, indipendentemente dal fatto che siano scritte o orali – si collocano all'interno del *Regime Diurno* dell'immagine, dove agiscono le logiche diaretiche e disgiuntive della separazione antitetica. È il classico 'botta e risposta', in cui entrambi gli attori della comunicazione – cioè tanto l'emittente quanto il destinatario –, vengono travolti dal vicendevole rigurgito di parole, che colonizza l'ambiente acustico contemporaneo.

Nella velocità e nel rumore – a cui si riconduce gran parte della comunicazione interpersonale e mediatica – si restringe il tempo della riflessione, che Gilbert Durand collocherebbe nell'ambito *Regime Notturno* dell'antifasi. Manca il tempo e lo spazio della digestione e dell'assimilazione delle parole, come dei suoni. Le onde acustiche dell'attuale presente storico paiono essere colpite da una sorta di paralisi immersiva. Le parole e i suoni galleggiano e risuonano nell'istante raziocinante di una logica del consumo, che ha ormai smarrito la memoria e che pone la temporalità lungo una linea in tensione verso un futuro strillante, che non sa più dialogare né con i sussurri del passato né con il ventre pulsante dell'inconscio.

Nel silenzio di *Die große Stille*, invece, emerge un ricco sottobosco sonoro abitato dalla lentezza cristallina dei movimenti dei corpi dei monaci che, con il loro fiato, i loro lavori e il loro inni aderiscono alle melodie della natura. L'incedere dei passi, il tramestio delle stoviglie che accompagna la preparazione e il consumo dei pasti, il brusio del rasoio del parrucchiere, lo stridio delle forbici del sarto che taglia la stoffa, lo sfrigolio della sega, il tonfo della legna che cade a terra, il fruscio delle pagine dei libri sacri e i tocchi ricorrenti delle campane sono solo alcuni esempi delle scie acustiche lasciate dalle azioni quotidiane. Ogni atto, poi, si pone in relazione con i sussurri cosmici, scanditi non solo dal calendario liturgico, ma anche dai muggiti, dai miagolii, dai cinguettii, dai belati degli animali, e ancora dal fragore dei temporali, dallo scroscio della pioggia e dal sibilo del vento. Un universo acustico che, a sua volta, segue l'alternarsi ciclico delle stagioni, del giorno e della notte e delle ore del giorno. In ogni gesto, dunque, c'è un rispondere e un corrispondere sonoro con il cosmo, cadenzato sempre dal *ritmo* e dalla *ripetizione*. Un gioco di balzi e di rimbalzi, di echi e di risonanze, che si colloca in una temporalità circolare e che celebra un ricongiungimento antropologico siderale. Letto in questa prospettiva il silenzio simbolico – da intendersi anche come 'silenzio primordiale' – si può collocare nel *Regime Notturno* della sintesi, dove si esprimono le immagini copulative e sessuali. Infatti, nella *coniunctio* sacrale del femminile con il maschile, così come nel movimento sinuoso e ritmato dei corpi durante l'atto sessuale, il

tempo viene ricondotto alla primigenia circolarità mitica. Le categorie del passato, del presente e del futuro vengono così riannodate²⁴ e, simbolicamente, si riconciliano le profonde antinomie scavate dalla concezione lineare del tempo, elaborata dalla cristianità²⁵ e imposta poi all'intero Occidente. E, inoltre, «la ripetizione ciclica (del gesto)²⁶ inaugura l'ipotiposi²⁷, in cui, come afferma Eliade, «l'uomo non fa che ripetere l'atto della creazione (così come)²⁸ il suo calendario religioso commemora nello spazio di un anno tutte le fasi cosmogoniche che hanno avuto luogo *ab origine*»²⁹.

Nel film anche la scelta della fotografia (porosa, ruvida e naturale) e i movimenti della macchina da presa – che strisciano sulla pelle delle mani, sui solchi delle rughe e che affondano tra i cerchi concentrici disegnati dalle gocce di pioggia sulla superficie delle pozzanghere – paiono voler cogliere la carne e lo spirito delle immagini riprese. Insomma, l'avvicinamento immersivo dell'obiettivo sembra sottolineare, ancora una volta, la tensione erotica e sensuale che pervade l'intera pellicola di Gröning.

Tensione che si esprime anche nel potenziamento dello scopico e nella conseguente amplificazione della percezione. *Il Grande Silenzio* agisce sul filo e sui fili dei sensi con i quali tesse una fitta trama sinestetica, che amplifica le potenzialità dell'ascolto, rendendo i suoni immagini, e le immagini profumi e sapori, perfino tessuti, da toccare con la pelle degli occhi e con le palpebre delle dita. Ed è proprio nel magnetismo con(fusionale) dei sensi che si consuma la flessione e la contrazione dello sguardo.

²⁴ Per approfondimenti sulla concezione circolare del tempo cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, op. cit., p. 284.

²⁵ La concezione lineare del tempo si impone con le religioni monoteiste ed è strettamente connessa alle dottrine escatologiche ad esse riferite. Questo perché nel tempo a 'senso unico', ordinato e progressivo le vicende storiche e le scelte umane, nel bene e nel male, oltre ad essere irripetibili e irreversibili, sono destinate a essere giudicate (e, dunque, premiate o punite) dopo la morte. Tale orientamento ideologico emerge chiaramente sia nella Bibbia sia nel Corano.

²⁶ L'aggiunta non appartiene al testo originale.

²⁷ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, op. cit., p. 284.

²⁸ L'aggiunta non appartiene al testo originale.

²⁹ M. Eliade, *Mythe de l'éternel retour, archétypes et répétition*, Les Essais, Paris, 1949, p. 46 cit in G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, op. cit., p. 284.

Esamineremo, ora, due *‘questioni di occhi’* che ci aiuteranno a mettere meglio in evidenza l’adesione alla ciclicità ritmica, sinestetica e cosmica sottesa a ogni atto quotidiano, sempre rigorosamente calato nel silenzio.

La prima si riferisce alla lettura dei libri sacri, la seconda alla presenza di un monaco cieco.

Le giornate dei monaci – e con esse le ore del giorno e della notte, dell’alba e del tramonto – sono scandite dalle Sacre Letture. Nella solitudine delle celle, dove persino i rumori della natura filtrano a stento, gli occhi dei Padri Certosini bucano le pagine e, nel silenzio, il loro sguardo si scioglie nell’ascolto del Verbo Divino. Ascolto sottolineato più volte dal movimento magistrale della macchina da presa che indugia di lato, sulle orecchie, in lunghissimi primi piani, come a voler sottolineare il percorso *infimo* della parola scritta, che, scivolando lungo i canali uditivi, fa vibrare le cartilagini del senso. Un percorso che decompone persino lo sguardo dello spettatore, risucchiato dall’ascolto, modulato dallo sfriggolio pigro delle pagine. Ritmi e movimenti lenti che rendono profonde e immersive sia la lettura dei Vangeli sia la visione del film, irrorando entrambe di linfa erotica: un misto di piacere estatico e sensuale. Eros che lubrifica l’ascolto, collocando la parola scritta e gli sguardi nel territorio mitico, dove persino l’assenza del suono diventa melodica, scivolosa, *sottile* e *porosa*. Le parole così si uniscono *infimamente* con l’Essere in un abbraccio partecipativo, che si pone nello spazio dell’incommensurabile e del mistero, oltre l’intimità perché in essa – come sostiene Jacques Lacan – permangono, in modo ancora troppo evidente, le tracce soggettivanti dell’*Io*.

Se nella lettura si ascolta (e si sente) con gli occhi, nel silenzio si può guardare (e vedere) con le orecchie. Lo testimonia il lungo monologo del monaco cieco, nella parte finale del film. E lo attestano le inquadrature, anch’esse ricorsive, che indugiano sugli occhi chiusi e sul bastone bianco con il quale l’anziano Padre si fa strada nella propria stanza. Il buio, associato al silenzio, è sempre legato ai temi dell’assenza e alle simbologie della morte, se interpretato nell’ottica razionalista, dove l’aspetto logico prevale su quello analogico, e dove – si ricorda – si esprimono le immagini diaretiche e antitetiche del *Regime Diurno* dell’immaginario collettivo. In questo contesto, invece, nell’abbinamento buio-silenzio si avverte il respiro dell’Assoluto, «vivo, pieno di senso e di succo, [...] pieno di armonia e di partecipazione»³⁰ e di immagini. Immagini che, nel caso specifico,

³⁰ R. Ruyer, *La gnosi di Princeton*, Mimesis, Milano-Udine, 2011, p. 209

traggono la loro linfa, ancora una volta, dai simboli copulativi e sintetici della circolarità, espressi dai ‘fonemi onomatopeici’ conferiti alla natura dall’alternanza delle stagioni e dai canti del calendario liturgico. Un coro di suoni che, nel buio cieco, amplifica la luce del senso. E, soprattutto, voci che non possono essere ammutolite dalla cecità. Anzi, ne sono potenziate, tanto da moltiplicare gli orizzonti della visione. Infatti, nelle parole (cieche) del monaco, l’ascolto si fa diffuso, la morte si spoglia della sua veste sinistra e si esprime la felice consonanza con l’intero universo che, nel contesto religioso cristiano, si esplicita con l’accettazione supina della volontà divina.

No. Perché temere la morte? È il destino di ogni uomo. Più ci si avvicina a Dio e più si diventa felici. È la fine della nostra vita. Più ci si avvicina a Dio più si diventa felici,... più veloci si va verso di lui. Non si deve avere paura della morte, al contrario. È una grande gioia per noi ritrovare il Padre. [...] Spesso ringrazio Dio per avermi reso cieco. Sono certo che è stato per il bene della mia anima se ha permesso ciò³¹.

In questa prospettiva, la cecità diventa quasi una risorsa non solo per l’avvicinamento a Dio, ma anche, e principalmente, per un approccio totale e partecipativo con l’*Anima Mundi* e con lo Spirito del cosmo. Infatti, ciò che importa nel presente contesto di analisi – si ribadisce ancora una volta – non è tanto interpretare i contenuti, che nel caso specifico di *Die große Stille* si riferiscono alla dottrina cristiana e alle regole di vita dell’ordine dei Certosini, quanto piuttosto rintracciare – aldilà e oltre ogni forma di dogmatismo ideologico e/o religioso – il potenziale simbolico delle voci del silenzio. Ci si riferisce cioè al vasto insieme delle tracce acustiche che, ricondotte a nuclei simbolici dominanti (le stagioni, il calendario liturgico e il canto), gravitano attorno a costellazioni di immagini archetipiche universali che, nel caso specifico e secondo la prospettiva interpretativa durandiana, attengono al *Regime Notturmo* della sintesi copulativa. Ed è proprio la valenza universale di tali simboli e la loro potenza archetipica a conferire alle immagini della pellicola valore metafisico.

³¹ *Il grande silenzio (Die große Stille)*, op. cit., da 2.31.13 a 2.32.50

Traceremo ora, in breve, la sintesi degli intrecci acustici individuati nel film-documentario di Gröning. Si tratta di una fitta e fertile trama simbolica che colloca *Die große Stille* sul piano trascendente e ontologico.

I fragóri e i crepitii meteorologici stagionali si relazionano alle fasi lunari e queste ultime ai tramestii dei lavori agrari³². A loro volta le stagioni sono iscritte nel calendario, dove «attraverso l'anno il tempo prende una struttura spaziale circolare»³³. Al tempo ciclico è data così la facoltà di rigenerarsi, attraverso i riti della nascita e della morte evocati dalle semine e dalle feste liturgiche. Ed è ancora il tempo sferico, scandito dal ticchettio dell'orologio e dai rintocchi delle campane, a disciplinare, ritmandoli, i canti e le orazioni delle funzioni religiose. È qui che esplose la potenza originaria della parola di aderire, con la preghiera e con la musica, alle forze misteriose del creato. Ma i canti assolvono, anche e soprattutto, a una funzione «meta-erotica»³⁴ capace, contemporaneamente, di conciliare i contrari e di «dominare la fuga esistenziale del tempo»³⁵. Erotismo che, di nuovo, si riflette nei gesti quotidiani dei monaci. Dal movimento reiterato e dallo stridio cadenzato delle forbici e della sega, per esempio, emerge chiaramente la sintassi dell'atto sessuale. In questa foresta di immagini, i temi dominanti – delle stagioni, del calendario e dei canti – disegnano una sorta 'di girotondo simbolico cosmico'. A tale movimento ritmico e circolare i monaci si sincronizzano e aderiscono con i loro lavori, con le loro preghiere e, persino, con la scelta dei loro cibi, sempre armonicamente consumati in consonanza e in equilibrio con l'alternarsi dei mesi dell'anno. I Padri, in sostanza, con il loro vissuto e con i loro atti quotidiani non solo partecipano al moto cosmico del creato, ma anche lo riconoscono come parte della loro stessa sostanza ontologica e, dunque, del loro stesso Essere.

Nella ritualità sonora e cinetica di *Die große Stille* sono avvalorate tutte le voci del silenzio. Quelle stesse voci con cui il microcosmo aderisce al macrocosmo e attraverso le quali l'immanente (la materia) partecipa al trascendente (lo spirito), in un gioco vicendevole e infinito di rinvii, di rimandi

³² Per approfondimenti cfr. Cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, op. cit., pp. 297-298, dove si afferma: «il dramma lunare è in stretta correlazione con i culti agrari» (op. cit., p. 297).

³³ Op. cit., p. 285.

³⁴ Op. cit., p. 350.

³⁵ *Ibidem*.

e di richiami. Ma per aderire, davvero, alla danza magnetica e alchemica del mistero cosmico, occorre predisporre *l'occhio all'ascolto e l'orecchio alla visione*.

Infatti, il solo occhio non è sufficiente per la visione, così come il solo orecchio non è essenziale per l'ascolto.

Il muto fluire della *rêverie*

*Il mondo è la mia miniatura, perché è così lontano e blu,
così calmo. Quando lo colgo là dove si trova, così com'è,
nel leggero tratto della mia rêverie, alle soglie del mio
pensiero³⁶!*

Gaston Bachelard

*Ma ascolta il soffio dello spazio,
il messaggio incessante che è fatto di silenzio³⁷.*

Rainer Maria Rilke

Il silenzio di *Die große Stille* si arricchisce di nuovi significati se letto alla luce del pensiero di Gaston Bachelard. Occorre, innanzitutto, ricordare che il filosofo francese assegna alle immagini un primato gnoseologico che è anche ontologico, ponendole così alla base sia della conoscenza sia dell'Essere.

Ma, prima di procedere, occorre innanzitutto precisare che due sono gli approcci possibili al mondo delle immagini. Nel primo prevale l'ottica semiotica e razionale, che spesso elude il loro potenziale simbolico, ignorando tanto il flusso energetico quanto la forza creativa in esse custoditi. Nel secondo, invece, – e sarà la prospettiva qui adottata – si consuma un rapporto corpo a corpo (erotico, dunque) tra il soggetto e le immagini. In questo caso lo spettatore «si lascia trascinare, [...] le assimila, le rivive, per accedere a un vissuto poetico che attinge la sua pienezza nella *rêverie*»³⁸. Secondo Bachelard nella *rêverie* dell'immaginazione poetica – a cui possono essere ricondotte tutte

³⁶ G. Bachelard, *Il poeta solitario della rêverie*, a cura di F. Conte, Mimesis, Milano-Udine, 2010, p. 33.

³⁷ R. M. Rilke, *Elegie di Duino* cit in M. de Smedt, *Elogio del silenzio*, Edizioni Paoline, Milano, 2003, p. 235.

³⁸ J. J. Wunenberger, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1999, p. 94.

le espressioni artistiche, dalla pittura alla scultura, compresi il teatro, il cinema e la fotografia – si moltiplicano i significati potenziali dell’immagine e al soggetto è dato «scoprire la ricchezza del cosmo e dell’Essere»³⁹. Ma non solo. Sempre nell’ottica dell’autore francese, le immagini si generano, lavorano, si liberano e riposano – in un sonno effervescente di trasformazione – nelle sostanze elementali, nutrendosi delle loro energie e dei loro contenuti simbolici⁴⁰. La Terra, l’Acqua, il Fuoco e l’Aria infondono, di fatto, i germi e gli ormoni all’immaginazione⁴¹. Ormoni e germi che consentono allo sguardo di spingersi nel profondo ventre dell’Essere. «Esiste una legge delle quattro immaginazioni materiali, legge che attribuisce necessariamente a un’immaginazione creatrice ciascuno dei quattro elementi: fuoco, terra, aria e acqua. Ed è questa la legge che fonda il nostro essere»⁴². Bachelard sottolinea così, con forza, la sostanza ontologica, il potenziale conoscitivo e creativo delle immagini e il loro rapporto con la materia elementale.

Lette in questa prospettiva le immagini del silenzio di *Die große Stille* possono essere ricondotte all’elemento Acqua, in cui prevale la componente archetipica femminile. L’essenza liquida del silenzio, infatti, è esaltata dalla femminilità che lo caratterizza, nonostante il genere maschile del vocabolo.

Forse la parola silenzio possiede una durezza mascolina perché si ha l’abitudine di imporgli il tempo imperativo. Silenzio! dice il maestro che vuole essere ascoltato. Ma il silenzio può anche aiutare l’anima a ritrovare la pace, creando un’atmosfera di tranquillità⁴³.

A fronte dell’italiano ‘*il silenzio*’, del francese ‘*le silence*’ e dello spagnolo ‘*el silencio*’ (tutti sostantivi maschili) il tedesco ‘*die Stille*’ pare recuperare e ritrovare l’antico suono originario – morbido, fluido, scivoloso e vaginale – dell’essenza acquatica del silenzio, purtroppo, smarrito nelle

³⁹ *Op. cit.*, p. 97.

⁴⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 96.

⁴¹ Cfr. *ibidem*.

⁴² G. Bachelard, *L’air et les songes*, Corti, Parigi, 1943, p. 19 cit. in J. J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, *op. cit.*, p. 96.

⁴³ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, *op. cit.*, p. 51.

lingue romanze. Infatti, per usare ancora una volta le parole di Bachelard solo «i nomi femminili rispettano la femminilità della vera acqua»⁴⁴.

[...] il silenzio possiede qualità femminili; deve permettere che le parole lo penetrino, fino alla materia del Verbo. Mi rincresce perciò mantenere davanti alla parola silenzio l'articolo che lo definisce grammaticalmente maschile⁴⁵.

La dolcezza delle sonorità acquatiche del silenzio sono considerate – ancora secondo il filosofo francese – i riflessi e le voci dell'*anima*: archetipo del femminile (in Jung), e via d'accesso privilegiata alle *rêveries cosmiche*⁴⁶ (in Bachelard).

Questa lunga serie di rimandi, di analogie e di risonanze simboliche non fanno che rimarcare e accreditare la matrice materna del silenzio. La calma, che ne consegue, predispone all'ascolto. Il silenzio, infatti, per sua natura, cattura, seduce e induce a farsi penetrare, come se fosse irrorato dall'acqua trasparente della fonte uterina. Crea un'atmosfera di sospensione, quasi vischiosa, che ammalia e rapisce l'orecchio. Ma non solo: volge un invito all'*anima*, predisponendola all'ascolto (e al godimento) delle voci della Natura, dalle quali stillano i versi del poeta e le Acque liriche delle Arti.

Soltanto allora il sognatore può fondersi completamente con la sua *rêverie*, la sua vita silenziosa. È questa la pace silenziosa che il poeta desidera comunicarci.

Felice chi si ricorda di queste veglie silenziose, in cui il silenzio stesso è il segno della comunicazione degli animi! [...]

Nella comunione delle anime data dal silenzio e dalla pace femminile, emerge la *rêverie* senza prospettive e senza passato⁴⁷.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 37.

⁴⁵ E. Gilliard, *Hymne terrestre*, Seghers, Paris, 1958, pp.97-98 cit. in G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁶ Cfr *op. cit.*, pp. 33-36.

⁴⁷ *Op. cit.*, pp. 51-52.

Nella *rêverie* del film-documentario di Philip Gröning tutto scorre e trasmuta nell'oro liquido del silenzio, frutto dello sgelo delle distanze e delle barriere ontologiche (di ghiaccio) tra osservato e osservatore, tra sognato e sognante, tra soggetto e materia. E nel dileguarsi dei confini, l'ondata immersiva e partecipativa conduce nel territorio immaginale, dove la fonte limpida e cristallina della *rêverie* disseta l'*anima* del poeta. Nel regno nella fluidità immaginativa della *rêverie* – imperlato dai profumi delle brume terrestri e irrorato dalla linfa delle piogge celesti – le Acque silenti dell'inconscio si fondono con quelle dei temporali roboanti e dei lampi abbaglianti del conscio. Acque fosche e fuliginose di Terra e Acque azzurre e cristalline di Cielo, insieme. Unite confluiscono nei torrenti irruenti, nei fiumi dolci, nei mari salati e negli oceani impetuosi della *coscienza immaginativa*, che «crea e vive l'immagine poetica»⁴⁸: la vera polla della sintesi sacra.

Nel metaforico (e reale) tuffo polifonico dei sensi tra le infinite Acque del silenzio lo sguardo scorre tra le pieghe dei fotogrammi, tra i buchi neri delle dissolvenze e nei primi piani striscianti della macchina da presa, che pare risucchiare dai pori della pelle l'ultima goccia di sudore. Il *mood* fluido, dunque, s'insinua anche nelle cifre stilistiche adottate dal regista: nella scelta delle inquadrature e, perfino, nella sintassi del montaggio. Anch'esso liquido, ricorsivo, rotondo, come il ciclo dell'acqua scolpito dall'alternanza delle stagioni. L'obiettivo scivola tra le grinze alchemiche della materia risucchiandone le gocce, i sussurri, i respiri.

Addirittura la visione e l'ascolto ne sono contagiati, prendendo parte ai cambiamenti di stato e partecipando all'*opus alchymicum* del *sensorium aquarum*. La chimica si riconverte così in alchimia – la sua antica madre – e l'immaginario ritrova, finalmente, con la copulazione rituale divina tra il Sole e la Luna e tra il Cielo e la Terra, il «duplice meraviglioso significato di argento vivo e di anima del mondo»⁴⁹. Lo ritrova nel ricco ventaglio di Acque gorgoglianti, scroscianti, a catinelle e torrenziali che celebrano, per metafora e per analogia, la copulazione sacra tra il Cielo e la Terra. *Hieros gamos* congiunta all'unione del Sole – il cui calore richiama il vapore al Cielo – alla Luna, le cui fasi regolano il flusso delle maree. Alla duplice *coniunctio* (*Terra et Coeli, Sol et Luna*) l'*anima* del poeta e dell'artista partecipa e si lascia fecondare di *rêverie*.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 12.

⁴⁹ C. G. Jung, *Studi sull'alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p.162

La lingua dell'alchimia è una lingua della *rêverie*, la lingua materna della *rêverie* cosmica. Questa lingua deve essere appresa come è stata sognata, nella solitudine. *Non si è mai così soli come quando si legge un libro di alchimia*. Si ha l'impressione di «essere soli» al mondo. E immediatamente si sogna il mondo, si parla il linguaggio del principio del mondo.

Per ritrovare simili sogni, per comprendere un tale linguaggio, è necessario isolare i termini del linguaggio quotidiano, separandoli dal contesto per conferire realtà alla metafora. Quanti esercizi per un sognatore di parole! La metafora diviene così l'origine di un'immagine che agisce in maniera diretta e immediata. Se il Re e la Regina, in una *rêverie* alchimista, assistono alla formazione di una sostanza, non si limitano a presenziare a un matrimonio degli elementi. Non sono semplicemente i simboli della grandezza dell'opera, ma rappresentano la maestà del maschile e del femminile, impegnate in una creazione cosmica. Istantaneamente siamo trasportati alla sommità dell'animismo differenziato. Nelle loro grandi azioni, il maschile e il femminile viventi sono re e regina.⁵⁰

Con questo sguardo, e con questa postura ermeneutica, avvicineremo ora l'essenza elementale acquatica che attraversa, irrigandolo e irrorandolo, il territorio immaginale evocato dal film di Gröning.

Le immagini di *Die große Stille* si muovono all'interno di un turbinio metaforico, analogico (ma anche reale) di Acque ascendenti e discendenti, liquide, solide e gassose, opache e cristalline, gorgoglianti e mute. In esse l'occhio della cinepresa – come fosse la penna del poeta o il pennello del pittore – s'immerge, evapora, precipita per poi elevarsi nuovamente, sollevando un turbinio di *rêveries* cosmiche. Un vortice di *rêveries* poetiche, direbbe Bachelard, che prendono forma – come fossero nuvole di vapore – dal flusso delle immagini e dal ritmo conferito dalla sintassi del montaggio.

Il silenzio di *Die große Stille* galleggia in un mare immenso, azzurro e trasparente di sonorità acquatiche. Acque dai mille sapori e dai mille rumori ritmano i lavori, le preghiere e i canti

⁵⁰ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, op. cit., pp. 76-77

quotidiani dei Padri Certosini. Le *Acque celesti e feconde* delle primavere piovóse, degli autunni brumósi, delle aurore di brina e dei tramonti di nébbia. E poi i ticchettii delle gócce sui vetri che accompagnano le orazioni liquide e fumóse dei cànti litúrgici.

[...] Benedicite aquæ omnes
quæ supercoelos sunt Dómino.
[...]
Benedicite omnis imber et ros, Dómino.
[...]
Benedicite rores et pruina, Dómino⁵¹.

Le *Acque di fuoco* delle bufère, dei temporàli e delle tempèste; dei torrenti scrosciànti e delle cascate fragoróse. Le *Acque materne e fervide* della neve silènte, che protegge la Terra dal gelo, scaldandola con il suono ovattàto del riposo. Le *Acque dolci* dei fiumi e dei canali, dei borborigmi delle fontane e dei mormorii dei torrenti, che dissetano la Terra arsa dal Sole estivo e che nutrono i semi assetati degli orti. E, ancora, l'*Acqua Santa* delle pile, scavate nei sassi, sulle quali indugia ripetutamente la cinepresa, quasi a voler sottolineare che nel rito risiede la *summa* sacra delle Acque simboliche. Sacralità rimarcata dal Segno della Croce, tracciato con le dita bagnate, intinte nell'acquasantiera. Gesto a sua volta che, nel suo perpetuarsi liturgico, rinsalda l'alleanza tra Terra e Cielo, rinnovando e rinvigorendo le energie cosmiche che governano l'universo.

La portata simbolica dell'Acqua emerge con forza in un dialogo. È una giornata festiva e i Padri passeggiano al di fuori delle mura della Grande Chartreuse. Lì, in quello spazio e in quel contesto, la parola è, *ritualmente*, concessa. I monaci riflettono sul significato e sul senso della pratica della lavanda delle mani prima dei pasti⁵².

⁵¹ *Il grande silenzio (Die große Stille)*, op. cit., da 2.14.40 a 2.15.13

⁵² Il lavaggio delle mani prima del pasto ricorda la lavanda dei piedi fatta da Gesù durante l'Ultima Cena. «Quando dunque ebbe lavato loro i piedi e riprese le vesti, sedette di nuovo e disse loro: “Sapete ciò che vi ho fatto? Voi mi chiamate Maestro e Signore e dite bene, perché lo sono. Se dunque io, il Signore e il Maestro, ho lavato i vostri piedi, anche voi dovete lavarvi i piedi gli uni gli altri. Vi ho dato infatti l'esempio, perché come ho fatto io, facciate anche voi”» (Giovanni 13,12-15). Nell'ambito esegetico cattolico il gesto di Cristo è visto come simbolo d'amore. Nell'interpretazione giudaica, invece, la lavanda è intesa per lo più come atto di purificazione. Nella chiesa cattolica prevale, dunque, il messaggio di Cristo che, con la sua passione, la sua morte e la sua resurrezione, esprime amore per l'umanità.

[...]

- Perché a Sélignac da vent'anni non si fa la lavanda delle mani prima della refezione?
- Ritieni allora che non ci si debbano più lavare le mani?
- Tutta la nostra vita, l'intera liturgia e i rituali sono segni.
- Abolendo i segni si fanno crollare le mura delle case.
- Nel monastero di Palis hanno addirittura sei rubinetti.
- Là, quindi, ci si può veramente lavare le mani.
- Sì, ma loro sono Trappisti. [...]
- Se aboliamo i segni perdiamo l'orientamento.
- Sarebbe meglio creare il senso nel segno, vedere l'essenziale.
- I segni non sono incerti, noi siamo incerti⁵³.

Nella conversazione la parola 'simbolo' viene impropriamente tradotta con il termine 'segno'⁵⁴. Ma ciò che importa è evidenziare che in *Die große Stille* l'acquaticità non risiede tanto nel contenuto, quanto nei costanti rimandi a una fenomenologia liquida, capace di attivare la fluidità dell'ascolto e dello sguardo. Ed è così che «i processi oggettivi della visione»⁵⁵ vengono ricondotti alla «sorgente transpaziale mnemonica o cosmica»⁵⁶ del *Mithos*, dove nelle epifanie rituali ricorsive – poco importa se religiose, naturali o culturali – fermentano le immagini liminari del silenzio, e dove si attiva la *rêverie* poetica.

⁵³ *Il grande silenzio (Die große Stille)*, op. cit., da 1.19.37 a 1.20.39

⁵⁴ Nel segno il rapporto tra significato e significante nasce dall'arbitrarietà che poi si cristallizza nella convenzionalità culturale. Nel simbolo, invece, significato e significante aderiscono in completa unità, conferendo ad esso energia universale e potenza enantiodromica. Al segno, inoltre, ci si avvicina per via logica e razionale, al simbolo, invece, l'approccio avviene per via analogica e intuitiva. «L'*analogon* che costituisce l'immagine» scrive Durand «non è mai un segno arbitrariamente scelto, ma è sempre intrinsecamente motivato, cioè è un simbolo» (G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'Archetipologia generale*, trad. it, Edizioni Dedalo, Bari, 1996, p. 21).

⁵⁵ R. Ruyer, *La gnosi di Princeton*, op. cit., p. 194

⁵⁶ *Ibidem*.

Il potenziale mitico dell'Acqua emerge anche in 'Lluvia', lirica di Federico Garcia Lorca. Nella pioggia il poeta spagnolo rintraccia, infatti, *el mito primitivo que vuelve a realizarse*⁵⁷.

La lluvia tiene un vago secreto de ternura,
algo de soñolencia resignada y amable,
una música humilde se despierta con ella
que hace vibrar dormida del paisaje.

Es un besar azul que recibe laTierra,
el mito primitivo que vuelve a realizarse.
El contacto ya frío de cielo y tierra viejos
con una mansedumbre de atardecer constante.

Es la aurora del fruto. La que nos trae las flores
y nos unge de espíritu santo de los mares.
La que derrama vida sobre las sementeras
y en el alma tristeza de lo que no se sabe.

La nostalgia terrible de una vida perdida,
el fatal sentimiento de haber nacido tarde,
o la ilusión inquieta de una mañana imposible
con la inquietud cercana del color de la carne.

El amor se despierta en el gris de su ritmo,
nuestro cielo interior tiene un triunfo de sangre,
pero nuestro optimismo se convierte en tristeza
al contemplar las gotas muertas en los cristales.

Y son las gotas: ojos de infinito que miran
al infinito blanco que les sirvió de madre.

Cada gota de lluvia tiembla en el cristal turbio

⁵⁷ F. Garcia Lorca, "Lluvia", v. 6, in *Poesie*, Newton Compton Editori, Roma, 1986, p. 68 [*il mito primitivo che torna a realizzarsi*].

y le dejan divinas heridas de diamante.
Son poetas del agua que han visto y que meditan
lo que la muchedumbre de los ríos no sabe.

¡Oh lluvia silenciosa, sin tormentas ni vientos,
lluvia mansa y serena de esquila y luz süave,
lluvia buena y pacífica que eres la verdadera,
la que amorosa y triste sobre las cosas caes!

¡Oh lluvia franciscana, que llevas a tus gotas
almas de fuertes claras y humildes manantiales!
Cuando sobre los campos descienes lentamente
las rosas de mi pecho con tus sonidos abres.

El canto primitivo que dices al silencio
Y la historia sonora que cuentas al ramaje
los comenta llorando mi corazón desierto
en un negro y profundo pentágrama sin clave.

Mi alma tiene tristeza de la lluvia serena,
tristeza resignada de cosa irrealizable,
tengo en el horizonte un lucero encendido
y el corazón me impide que corra a contemplarle.

¡Oh lluvia silenciosa que los árboles aman
y eres sobre el piano dulzura emocionante;
das al alma las mismas nieblas y resonancias
que pones en el alma dormida del paisaje!⁵⁸

⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 68 ss. [La pioggia ha un vago segreto di tenerezza, / una vaga sonnolenza rassegnata e amabile, / si desta con lei un'umile musica / che rende vibrante lo spirito addormentato del paesaggio. // È un bacio azzurro che la Terra accoglie, / il mito primitivo che torna a realizzarsi. / Il contatto ormai freddo dei vecchi cielo e terra / con un clima mite di sere interminabili. // È l'aurora del frutto. Quella che ci dà i fiori / e ci unge del santo spirito dei mari. / Quella che diffonde vita sulle sementi / e nell'anima tristezza di qualcosa di vago. // La nostalgia terribile di una vita perduta, / il fatale sentimento di esser nati tardi, / o l'inquieta illusione di un impossibile domani / con l'inquietudine

Tanto nella pellicola di Gröning, quanto nella poesia di Garcia Lorca le Acque camaleontiche e cangianti della pioggia discendono in Terra e si elevano al Cielo, calano nella carne e s'innalzano nello spirito, dilatando sia lo sguardo del regista sia l'ascolto del poeta. Nel doppio e reiterato movimento ascendente e discendente, anche le gocce, come scrive Garcia Lorca, diventano 'occhi di infinito' che, come bolle di suoni e di luci, compongono un *carillón* alchemico – stereoscopico e caleidoscopico – dove il suono e la visione vengono ricondotti al loro originario territorio mitico, abitato dall'immensità e dal mistero.

Nelle voci della pioggia (e dell'Acqua) è anche possibile rintracciare le immagini dell'Albedo alchemico. Processo attraverso cui la Terra – *mater* e *materia*, cioè l'*Aquaster*⁵⁹ degli alchimisti – si purifica e si sublima, predisponendosi a dare nuovi frutti. Si tratta di un lungo e paziente lavoro, fatto di passaggi rituali rigorosi, scanditi da solidificazioni e fusioni, condense e precipitazioni, sempre orchestrate da mormorii, fruscii, gorgoglii, ribollimenti, ticchettii. Ma per accogliere e comprendere l'essenza liminare di tale concerto occorre predisporre l'occhio e l'orecchio all'ascolto *del* e *nel* silenzio. Infatti, solo nei paesaggi quieti, nelle radure tranquille e nei calmi orizzonti, si possono avvertire i *versi* elementali della Natura che ci plasmano e che, perciò, ci appartengono. Tali versi, e suoni, uniti da metriche ritmiche e ricorsive, compongono le *strofe* e le *poesie* che conferiscono al nostro ascolto un vero *sentire*, in tutti i sensi e con tutti i sensi.

Per concludere – adottando ancora una prospettiva bachelardiana filtrata da un'ottica junghiana – nell'Albedo il poeta-alchimista è come se giungesse alla fonte del *Sé*. Lì, nel cuore pulsante dell'Essere, risiede il nucleo ontologico nel quale convergono le Acque inconse, sature dei vapori terrestri, con le Acque spirituali delle piogge spermatiche celesti. Un'unione feconda che contiene

prossima del color della carne. // L'amore si ridesta nel suo grigio ritmo, / il nostro cielo interiore ha un trionfo di sangue, / ma il nostro ottimismo si muta in tristezza / vedendo le gocce morte sopra i vetri. // Sono le gocce: occhi di infinito che guardano / il bianco infinito che fu per loro madre. // Ogni goccia di pioggia tremula sul vetro sporco / lascia divine ferite di diamante. / Sono poeti dell'acqua che hanno visto e meditano / ciò che la massa dei fiumi non sa. // Oh pioggia silenziosa, senza tormento né venti, / pioggia calma e serena di suoni e dolce luce, / pioggia buona e pacifica, tu sei quella vera / che scende amorosa e mesta sulle cose! // Oh pioggia francescana che porti con le gocce / anime di chiare fonti e umili sorgenti! / Quando scendi sui campi lentamente / apri coi tuoi suoni le rose del mio petto. // Il canto primitivo che sussurri al silenzio / e la storia sonora che racconti alle fronde / li commenta piangendo il mio cuore deserto / su un nero e profondo pentagramma senza chiave. // La mia anima è triste di pioggia serena, / rassegnata di tristezza di cose irrealizzabili, / e il cuore mi impedisce di ammirare / una stella che s'accende all'orizzonte. // Oh pioggia silenziosa che gli alberi amano / e sei per la pianura dolcezza di emozioni; / concedi all'anima le stesse nebbie e risonanze / che poni nello spirito del paesaggio addormentato!] Granada, Gennaio 1919.

⁵⁹ L'*Aquaster* degli alchimisti «è il principio della 'materia cruda, confusa, grossa, crassa, densa'. Principio dell'anima vitale che, fra tutte le concezioni di Paracelso, sarebbe quella 'che si avvicina di più alla nozione di inconscio'» G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'Archetipologia generale*, op. cit., p. 228.

in sé i germi del cambiamento e nella quale si consuma il miracolo della metamorfosi e della trasformazione, a cui la vita chiama perennemente l'uomo.

Il Sé, infatti, è insieme, la sorgente e il nocciolo dell'esistenza, attorno ai quali la polpa umida della Natura ruota, traendo succo e forza al ritmo del suono del **Silenzio**.

O silence rond comme la terre
mouvements de l'Astre muet
gravitation du fruit autour du noyau d'argile⁶⁰.

⁶⁰ J. Cayrol, *Le miroir de la Rédemption di monde*, Édition de la Baconnière, Neuchâtel, 1944, p. 25 cit in G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, op. cit., p. 180 [*O silenzio rotondo come la terra / movimenti dell'Astro muto / gravitazione del frutto attorno al nocciolo d'argilla*].



Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione- NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.