

ROBERTO MARCHESINI  
IL SUBLIME POSTUMANISTICO

1. *Del bello e del sublime*

La forma simmetrica o speculare, la disposizione radiale secondo proporzioni dettate dalla sezione aurea, i tratti certi capaci di assicurare le aspettative, come le acque limpide, calme e basse che ci ricorda Edmund Burke<sup>1</sup>, la luce che permette di controllare ciò che ci sta davanti o i colori tenui aurorali come la levigatezza che consente alla mano di percorrere senza soluzioni e senza rugosità l'intera superficie, il profumo dei fiori o la dolcezza del miele, del latte e della frutta, ci ricordano lo stretto rapporto tra il bello e il controllabile. Bello è ciò che non conturba, che rassicura, che non pone degli scacchi rispetto agli operatori di riconoscibilità, ciò che conferma l'orientamento: è una strada luminosa, retta, sicura, conosciuta, è lo spazio del domestico, il giardino ordinato e la quiete del meriggio, il giusto mezzo contenuto dentro confini certi, l'essere saldamente posati sul piano al riparo da verticalizzazioni. C'è un bisogno di protezione e di *amnios* – l'oscillazione conciliante il sonno nel cullare dei bambini, l'effetto

---

1 E. BURKE, *Inchiesta sul bello e il sublime* (1759), tr. it. di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, 2002. «Il sublime è l'eco dell'alto sentire» scrive lo Pseudo-Longino nel I secolo A.C in uno dei testi di estetica del sublime forse più influenti dell'intera tradizione occidentale, *Del sublime*, tr. it. di F. Donadi, Milano, 1991. Tale categoria è stata ampiamente sondata da numerosi pensatori a partire dall'antichità: nel medioevo e nella classicità il sublime rappresentava uno «stile più prezioso dello stile alto» mentre nella modernità vi è un passaggio dal letterale al naturale per cui il sublime – da Edmund Burke a Giacomo Leopardi, passando per Immanuel Kant – è andato a definire qualcosa capace di suscitare idee di paura e di dolore. A. CARRERA, *La distanza del cielo. Leopardi e lo spazio dell'ispirazione*, Milano, 2011, p. 206, osserva come per Kant «il sublime non è tanto ciò che appare sconvolgente nel mondo naturale, quanto la capacità di contemplazione di cui l'uomo è capace. Non la natura o l'infinito sono in sé sublimi, bensì il peculiare conflitto che innescano nel soggetto percepiente». Sublime è allora ciò nasce nell'intimità del soggetto quando è posto dinnanzi a immagini vaghe e sconosciute e che, sfuggendo all'imbrigliamento dell'immaginazione, provocano in lui paura e timore e un senso di abbandono.

rilassante e la quiete ispirata da una luce smorzata e uniforme – che ci porta a parlare di un rifugio *nel* bello.

Il bello è un equilibrio multiforme di schemi architettonici accreditati, che rassicurano più che lasciare attoniti, meravigliano senza stupire, creando una perfetta comunione tra l'espositore e lo spettatore. La rappresentazione conferma il corpo simbolico dell'identità, per cui notiamo una stretta aderenza tra il bello e il canone paradigmatico di una cultura. E tuttavia nell'esperienza estetica c'è spazio anche per lo straordinario e il sorprendente, per l'estasi e la trance, per la folgorazione che traccia una cesura, frantumando lo specchio. Nicolas Boileau, tra i primi traduttori e commentatori del *Peri hypsous* nella seconda metà del Seicento, sottolinea così l'importanza dell'effetto di commozione ossia della facoltà di rapire l'anima dello spettatore, scartandosi a questo punto dalla norma sintonica. Il bello deve lasciar posto al sublime, capace di sollevare alle vette del magniloquente. Al sicuro nella *cosmopolis* della classicità fondata sul bello – *kalos* perché, ancor prima, avvertito come *agathos* – poi vagheggiata ma riflessa anche all'interno della proiezione cristiana, il sublime longiniano<sup>2</sup> è una dimensione di trascendenza e di elevazione, è una retorica antropocentrica a funzione psicagogica, uno stile corposo che ci si può permettere, è il misticismo introspettivo nel chiarore di una divinità viepiù antropomorfa.

In questo orizzonte il contrario del bello non ha cittadinanza estetica, è un proliferare o una vacuità, è il brutto o il mostruoso da criptare, la teratomorfia come errore purgabile, il caos da tenere al di fuori dei confini, è il bisogno di un *limes* per evitare l'irrompere dello spazio sterminato, il gorgo del brutto ossia l'animalità che invade il corpo proporzionato e puro della perfezione vitruviana. La natura è pandemonio, sua *imago* è la foresta oscura che minaccia e incombe con i rami intricati, le sue ferinità predatorie, infettive, metamorfiche, disordine ed eccesso. Tutto ciò che è sotto controllo dell'uomo è pertanto bello, ciò che gli sfugge è semplicemente brutto o spaventoso. In questo terrore non c'è nulla di sublime ma solo rifiuto, non c'è trepidazione ma desiderio di annientare e di sostituire l'*ordo naturalis* con quello antropocentrico. Diviene una terra da bonificare, un fiume da irreggimentare, un cavallo da domare, il loglio da estirpare, un contenuto da purificare o uno spazio da ripulire. La natura è il caos patogenetico, frutto del legame inverecondo e lascivo tra Epimeteo e Pandora, è il signore delle mosche che riprende il controllo sul mondo, ossia sul corpo dell'uomo, apportando degenerazione e disfacimento. La foresta è oscura, non nella sua immensità e ricchezza, bensì nella mancanza di luce, crepu-

---

2 PSEUDO-LONGINO, *Del sublime*, *op. cit.*

scolare disordine, si manifesta nell'alba dell'informe come nel tramonto del deforme. E, in buona sostanza, altro non è che il peccato contro la regola antropometrica apportata dal difforme invadente e invasivo.

## 2. *Dal sublime antropocentrico al naturale sublime*

Se fino al XV secolo l'ordine attribuito all'universo poneva saldamente l'uomo occidentale al centro della sua dimora, facendolo emergere secondo coordinate antropoplastiche e non mettendo in discussione quell'idea del sublime di tradizione longiniana – per cui dissertare sul *perì hypsous* significava soprattutto indagare le vette retoriche, etiche ed estetiche dell'animo umano – con la scoperta dell'America e con la fine del geocentrismo e del geostatismo, a opera della rivoluzione copernicana, inevitabilmente si andavano a inaugurare spazi infiniti e un senso di delocalizzazione spaesante che proiettava il sublime nel rapporto tra la piccolezza dell'uomo e la vastità della natura. L'uomo defluisce attraverso i varchi aperti dal telescopio, dal microscopio, dai viaggi degli esploratori, la sua concentrazione stemperata dal diluente spaziale rivela nuove debolezze, nuovi tremori, l'organizzazione si smaglia ricacciata ai quattro venti da una deflagrazione che rompe il suo centro gravitazionale. La stessa rivoluzione scientifica del Seicento ha un sapore ambivalente, accompagnando la sicurezza baconiana con il retrogusto solipsistico del cogito cartesiano. Il sublime non è più sinonimo di epica, trascinamento, commozione, ma assume i tratti della vertigine, della sospensione, del naufragare, del rapimento, della possessione<sup>3</sup>.

Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento il sublime vede così una dislocazione repentina e paradigmatica, dall'elevazione antropocentrica allo spettacolo del naturale, fino a identificare l'*hypsous* con la vastità dell'universo, gli spazi infiniti e la pluralità di quei mondi, lontanissimi e disseminati nel cielo ma altresì prossimi e incombenti come le foreste, le montagne e l'oceano. Sublime è l'estasi che cattura l'essere umano di fronte alla grandezza, alla potenza, all'oscurità, all'impenetrabilità della *wilderness*, ma è altresì l'apertura della mente di fronte all'immensità, l'ec-

3 Scrive a tal proposito G. PRETI nell'introduzione al testo di Schelling *Le arti figurative e la natura*, tr. it. di G. Preti, Milano, 1945, p. 11, «se il bello è ordine, armonia, limitazione, chiarezza, luminosità, il sublime è qualcosa di molto più interiore, di molto più profondo: è un sentimento di piacere che nasce dallo spettacolo che è oscuro, tormentoso, dissoluzione proprio di quegli elementi di armonia e di equilibrio che costituivano il contenuto della bellezza».

citazione entusiastica davanti all'illimitato, al *boundless* al *unsearchable*, lo stato stuporoso di fronte all'inafferrabile e all'inconoscibile. Ancora una volta la natura selvaggia col suo disordine – oggi diremmo ordine biocentrico – la sua vastità, radice fondativa del naufragare, dello smarrimento interiore, della diluizione come perdita di sostanza e parimenti contaminazione, la sua forza terribile, sovrastante e soverchiante, mette sotto scacco il bisogno di controllo proprio dell'umanismo pichiano, e tuttavia queste categorie della percezione e dell'immaginazione trovano una loro collocazione estetica nel sublime. Il XVIII secolo sarà l'età, in Inghilterra e non solo, del «natural sublime»<sup>4</sup>. Il sublime naturale rappresenta per questi autori l'estetica dello smisurato, della priorità della natura sull'arte, ritenuta, a confronto del selvaggio, spuria imitazione e contraffazione.

Sarà Edmund Burke nel saggio *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*<sup>5</sup> nelle due edizioni del 1757 e 1759, a caratterizzare meglio questa categoria estetica, seppur colorandola di tinte gotiche che daranno i loro frutti nel Romanticismo. Il sublime in Burke viene tratteggiato partendo da un'analisi dettagliata sui riscontri percettivi, quasi alla ricerca di ciò che è immediata fonte di piacere (*pleasure*) e ciò che, al contrario, produce una sorta di piacere negativo, chiamato *delight*. Il sublime si tinge d'oscuro, è depotenziamento dell'individuo, senso di terrore e tremore, smarrimento, presagio di morte, disordine dionisiaco, inflazione del sé, eccitazione dei nervi e produce diletto allorché il soggetto possa osservare le espressioni ellittiche del soverchiante a debita distanza, in un luogo sicuro. Come non ricordare l'apertura del secondo libro del *De rerum natura* di Lucrezio con l'immagine dello spettatore al naufragio o l'ermo colle di Leopardi che gli consente il naufragare dolce nell'infinito? Sublime è una tensione, il fibrillare di fronte al rischio di annegare nell'immenso vuoto che circonda l'immaginazione, per riprendere il quadro che ce ne fa Addison. Ma mentre per Shaftesbury e Addison il piacere è un positivo lasciarsi accogliere dalla natura e farsi colmare da questa, il diletto di Burke presenta risonanze masochistiche nel piacere dell'annichilimento, nel brivido della sottomissione, nell'estasi del declino e del dissolvimento, nella sospensione dell'io.

4 I cui cantori saranno M. HOPE NICOLSON con il volume *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*, New York, 1959, T. BURNET, *The Sacred Theory of the Earth*, Glasgow, 1753, SHAFTESBURY, il cui contributo si ritrae nel testo di Samuel Monk, *Il sublime*, tr. it. di R. Grattini, Torino, 2000 e, infine, in Joseph Addison, *I piaceri dell'immaginazione*, in *Spectator*, 1712.

5 E. BURKE, *Inchiesta sul bello e sul sublime*, op. cit.

Come sottolineato da Baldine Saint Girons nel saggio *Fiat lux*<sup>6</sup> «il sublime sorge in particolare nei periodi di crisi [...] quando il narcisismo dell'essere umano si sente profondamente umiliato dal progresso del sapere»<sup>7</sup>, ponendo in rilievo due momenti particolari di emergenza del sublime: 1) il passaggio tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C., slittamento tra il politeismo e il monoteismo, non a caso il *Perì hypsous* di Pseudolongino è databile alla prima metà del I secolo d.C.; 2) il passaggio tra il XVII e il XVIII secolo, quando «la rivoluzione copernicana propagò l'angoscia dell'infinito». Come vedremo, in questo saggio è mia intenzione introdurre un terzo momento di emergenza del sublime, che chiamerò «sublime postumanistico», collocabile a partire dagli ultimi decenni del XX secolo e caratterizzante soprattutto questo XXI secolo, attribuibile alla rivoluzione darwiniana e allo sviluppo delle biotecnologie e dell'informatica.

### 3. *L'allegoria del sublime*

C'è un nesso molto forte tra il *natural sublime* e il sublime postumanistico, attribuibile all'effetto antropodecentrativo del pensiero scientifico, e tuttavia la differenza sta nel fatto che, benché in chiave antropocentrico-critica, il *natural sublime* è ancora iscritto all'interno del paradigma umanistico, cerca ancora una conciliazione tra l'infinito e l'elevazione pichiana, tra l'Uomo di Vitruvio e l'eliocentrismo.

La natura, per quanto smisurata, oscura, impenetrabile e imprevedibile, è ancora l'espressione di una creazione che sancisce un patto tra la divinità e l'essere umano. Se non proprio nel senso consustanziale, il panteismo è un rischio che corre sul filo del XVII secolo, da Giordano Bruno a Isaac Newton, la natura può essere chiamata a testimonianza o rivelazione dell'ordine divino, dando nuova linfa alla teologia naturale. C'è uno stretto legame tra il lirismo di Shaftesbury e di Addison, pronti a magnificare il fascino de «le aspre rupi, gli antri muscosi, le caverne irregolari e le cascate ineguali»<sup>8</sup> e il sublime religioso di John Dennis<sup>9</sup>. La natura incontaminata è espressione di quel dio che mentre ci dona la scienza e la tecnica parallelamente amplifica i nostri orizzonti per mostrarci ancor di più la vanità umana. Il contatto tra il dio creatore e l'Adamo recalcitrante intorno al

6 B. SAINT GIRONS, *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, tr. it. di C. Calì e R. Messori, Palermo, 2003.

7 *Ivi*, p. 14.

8 A.A. SHAFTESBURY, *Saggi morali*, tr. it. di P. Casini, Bari, 1972, p. 323.

9 Così come espresso in *The Grounds of Criticism in Poetry* del 1704.

melo, preso e sospeso nelle maglie della *libido sciendi*, intesa non tanto nel suo portato conoscitivo ma nel suo contenuto di *hybris*, ossia dall'estetica del sublime, è comunque ancora vigente, semmai si fa più trepidante, si carica di aspettative.

L'antropomorfo campeggia ancora in questo timore/tremore, spinge le sue proporzioni dialogando con l'indefinito dinomorfo, è convinto della sua assenza funambolica, del suo proiettarsi verso l'alto, disgiuntivo ed emancipativo, della sua purezza prometeica che gli consente di evitare il tellurico, del suo non radicamento epimeteico che lo differenzia dai bruti. La torre eburnea dell'*anthropos* non è ancora intaccata, la grande muraglia non sembra aver subito scossoni dal *Dialogo sui massimi sistemi*, anzi si avvia ancor più forte la controffensiva antropocentrica che troverà in Johann Herder il suo massimo esponente. «Se il mondo ti espelle, la storia ti accoglie!» potremmo dire riecheggiando Prezzolini. La natura oscura e terribile, effettore del sublime naturale, solo apparentemente allenta i cordoni dell'antropocentrismo, giacché più profondamente rafforza quel principio autopoietico che era stato il manifesto dell'umanesimo nel *De hominis dignitate* di Pico della Mirandola<sup>10</sup>. L'uomo difende la sua specialità, la differenza metapredicativa che lo disgiunge dagli animali, ritirandosi nel bello della seconda natura.

Questo sarà evidente nella dissertazione sul sublime a opera di Immanuel Kant nella *Critica del giudizio*<sup>11</sup> del 1790, dove il sublime è uno stato che caratterizza l'uomo di fronte alla magnificenza della natura, al cui cospetto l'uomo prende coscienza del limite, vale a dire delle soglie della razionalità. E tuttavia proprio da questo smarrimento e dalla frustrazione provata dalla grandiosità del fenomeno naturale, l'uomo per contrappasso, attraverso un ripiegamento su se stesso, facendo emergere quel suo proprio dell'azione morale, scopre una grandiosità non posseduta dalla natura, vale a dire la sua specialità nell'intero creato. In altre parole per Kant è proprio l'esperienza del sublime a sancire la superiorità dell'uomo. Ed è in questo senso, potremmo definire dinamico-educativo, che il sublime kantiano influenza il Romanticismo, dove la poetica del brivido diventa il genio accompagnatore della crescita interiore dell'uomo. Così lo proporrà Schiller nel trattato *Del sublime*<sup>12</sup> trasformando l'ombra vitruviana in un fantasma che aleggia nei paesaggi maestosi dipinti da Caspar David Friedrich capace di trasformare la natura in mediatrice/rivelatrice del rapporto personale e speciale tra l'uomo e Dio, trasformando il sublime in allegoria.

10 PICO DELLA MIRANDOLA, *De hominis dignitate*, tr. it. di E. Garin, Pisa, 2012.

11 E. KANT, *Critica del giudizio*, tr. it. di A. Bosi, Torino, 1993.

12 F.V. SCHILLER, *Del sublime*, Milano, 2003.

#### 4. *Il sublime come decentramento*

Per comprendere meglio la ricorsività processuale del sublime, ovvero quella causalità circolare che non consente di estrarre un primo *movens* esaustivo, nella tripartizione dei predicati dell'effettore, dell'implicazione del soggetto che lo esperisce, dei meccanismi di osmosi o di *metousia*, è indispensabile partire dall'etimologico "*sub – limen*" ossia che si posiziona sotto la soglia, quale punto più elevato possibile, limite accessibile o luogo di non ritorno, ma altresì "*sub*" come riconducibile a "*super*", quale spostamento verso l'alto, in una direzione "*limus*" vale a dire obliqua. In questo senso riconosciamo nel sublime il significato di elevazione e rapimento, ossia "levato in alto" e parimenti tenuto in una condizione obliqua, vale a dire pericolosa, disagiata, trasgressiva, transizionale, dislocata. Il sublime magnificente è altresì luogo del *deinos*, soglia di passaggio ed emergenza del mutante. Indubbiamente se il sublime umanistico, che ha nell'elevazione pichiana e nell'antropoplastica vitruviana la sua espressione più piena, è celebrazione dell'uomo, con l'avvento degli infiniti spazi l'immagine di Leonardo da Vinci s'incrina nell'impossibilità metrica e soprattutto in quella sussuntiva.

Alla luce di questo sconforto, di questa evidenza inconciliabile del cielo stellato e della legge morale, debbasi interpretare lo slittamento del sublime operato da Kant. E allora, se la vera sublimità non risiede nell'oggetto ma nello stato d'animo di colui che giudica – come ci suggerisce nella *Critica del giudizio* – come possiamo interpretare le parole di Saint Girons? Come può il sapere, espressione stessa di colui che giudica, umiliare il narcisismo dell'essere umano?

Questo è a mio avviso il punto da cui partire, giacché non è la vastità dell'universo o la magniloquenza psicagogica a creare il tremore o l'estasi, il terrore o il masochistico diletto, bensì l'ambivalente stato d'animo insito nel processo di decentramento portato a perspicuità dalla rivoluzione scientifica. Il ripiegamento ricorda un subitaneo bisogno di rifugio che sorge improvviso di fronte alle nuove sfide della conoscenza allorché, davanti agli spazi sconfinati, la metrica della scienza e dello strumento sostituisce l'antropometrica. È il controintuitivo copernicano non l'infinito in sé a provocare smarrimento, il telescopio - che attribuisce all'occhio un dominio di validità e non l'universalità vitruviana - a creare il senso del limite, non gli spazi lontanissimi.

Nel momento in cui l'essere umano si decentra attraverso la tecno-mediazione, che trova una prima forma di singolarità nel XVII secolo, accelerando quell'allontanamento dal centro gravitazionale filogenetico che è proprio dell'antropogenesi, *in nuce* già nel primo *chopper* ma di colpo eclatante nel modello eliocentrico e nel cannocchiale suo complice, l'idea

umanistica di uomo – non in senso sofisticato ma categoriale – come misura del mondo, vacilla, arretra, si smarrisce<sup>13</sup>.

Il controintuitivo scientifico entra prepotentemente in scena e la razionalità antropocentrata lascia il posto all'irrazionale, al brivido primigenio. Ma non è il limite del razionale a venir esposto quanto la pretesa dell'antropometria e dell'epistemica antropocentrata, ma si è ancora lontani dal comprenderlo e così l'uomo ripara nei territori dell'emotività. Il sublime è pertanto senso di decentramento, perdita di coesione interiore, sfiducia nelle proprie capacità di proiettare un senso antropomorfo sulla realtà circostante... sensazione, al contrario, di essere invasi, infettati, mossi dall'esterno. Si scambia il sublime provato con l'azione dell'effettore<sup>14</sup>.

Il dionisiaco flusso spersonalizzante nel coro dell'opera eschilea, ricordato da Nietzsche nel saggio *La nascita della tragedia*<sup>15</sup>, come la stimolazione propria dello stile forte e veemente ricordato da Quintiliano nel saggio *Retorica a Erennio*<sup>16</sup>, porta all'esperienza del decentramento, che è parimenti elevazione-compartecipativa e perdita di una sicura allocazione nel sé. Allo stesso modo, il precipizio è vertigine e orrore come attrazione che calamita nel fondo, sospensione o destituzione dell'io – come suggerisce Saint Giron «sommerso da un'alterità il cui fuoco gli rimane inaccessibile»<sup>17</sup>. Il sentimento di estraneità nasce dalla sensazione di un io invaso, oltrepassato dalla magnificenza della natura come dall'infinito dell'universo, dalla commozione trasmessa dall'oratore come dal telescopio. Ancora in Saint Giron «il prezzo dell'esperienza del sublime è la prostrazione dell'io, oppresso dal sentimento della propria vanità»<sup>18</sup>. Il decentramento da una parte è amplia-

13 Ho sondato approfonditamente tale passaggio nel testo *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, 2002.

14 Il languore indefinito fa emergere una coordinata di eccentramento, che sta tra l'obliquità del sublime e l'orizzontalità dell'ispirazione, ovvero un'identità apparente, che per paradosso cerca di superare se stessa attraverso la proiezione acrobatica nel mondo e che parimenti invano cerca di mantenersi fedele a se stessa sotto i colpi della rivelazione ontologica che gli viene offerta dall'alterità. La forza vitale sta nel languore, nel suo dionisiaco impulso di frammentazione nel mondo e nel suo panico partecipare al mondo, che non è mai asceti e disgiunzione, ma è sempre un balzo su forme di maggior non equilibrio perché più lontane dal centro gravitazionale. Questo stato di fibrillazione è a mio avviso ciò che maggiormente va a connotare l'umano, inteso non come aderenza alla condizione motivazionale ma come metamorfosi eteroreferenziale che attraverso il languore rende il soggetto eccentrato dalla sua condizione originale.

15 F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, tr. it. di S. Giametta, Milano, 1986.

16 QUINTILIANO, *La retorica a Gaio Erennio*, tr. it. di F. Cancelli, Milano, 1992.

17 B. SAINT GIRON, *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, op. cit., p. 208.

18 *Ivi*, 209.

mento del vissuto o proiezione in qualcosa che eccede ed eccentra, dall'altra è perdita di gravitazione intorno a un nucleo rassicurante, il bello, ciò che concilia perché conferma, ciò che è gestibile.

Se il bello è la sensazione di ritrovare la coesione interna del sé perché capace di riflettere un corpo-immagine sul mondo, ossia di gettare come coordinate valutative le proprie proporzioni, il sublime è il suo contrario, vale a dire la sensazione spaesante dell'impossibilità di proiettare antropoplasticamente il corpo nel mondo, di ritrovare il proprio corpo-immagine riflesso frattalmente nelle pieghe della natura. Sublime è pertanto ogni superamento di soglie, ogni profanazione, ogni rischio di *apeiron* ossia di ritrovarsi smembrato e diluito nel non-umano. E tuttavia, come ci dimostra una lunga sequenza di miti fondativi – dal Prometeo ispiratore di *techne* all'Adamo lusingato dalla conoscenza, dall'incapacità a resistere alla tentazione in Pandora fino all'ambivalente Dedalo – l'uomo è essenzialmente *hybris*, per cui il sublime si trasforma baumgartianamente in quella conoscenza creativa che sposta il fuoco su nuovi piani di realtà attraverso l'ibridazione. Nel tentativo di addomesticare il mondo, l'uomo viene domesticato, per trovare il bello è necessario aver sopportato il brivido del sublime.

È proprio Burke nell'*Enquiry* a introdurre la sua analisi partendo da quella che ritiene «la prima e la più semplice emozione che scopriamo nell'anima nostra»<sup>19</sup> ossia la curiosità, che è sempre attrazione per la novità, bisogno di allontanare l'indifferenza o la quiete che deriva dalla familiarità e dall'abitudine. Il sublime è pertanto superamento di soglie, improvviso confronto con l'*apeiron*, sentimento di *hybris*, profanazione, rottura di un tabù, bisogno di riconciliazione. Nel momento in cui le coordinate di ripartizione dello spazio vengono meno, è il delirio e l'irrazionale che riprende dimora nell'animo umano destando l'ambivalente sentimento dell'io-invaso. L'invasato è in uno stato di possessione, mosso da un'alterità che lo abita, e parimenti è proiettato nelle infinite riflessioni dell'alterità, deflagrato in loro come Dioniso. Assistiamo a quella perdita di unità che sta alla base dell'io razionale, ordinato e ordinante. La curiosità odisseaica rompe ogni limite, pone l'umano davanti all'infinito non viceversa, perché umano non è mai gravitazione nell'uomo ma il suo contrario ossia principio di decentramento. L'umano è il modo attraverso cui l'uomo fugge da se stesso: l'antropogenesi è il farsi *hospes* al cospetto dell'alterità.

Il decentramento sta alla base dell'esperienza del sublime, la sensazione di essersi allontanati troppo dalla propria casa, come può accadere nella proiezione eliocentrica o nell'affacciarsi all'infinito, nel provare la verti-

19 E. BURKE, *Inchiesta sul bello e sul sublime*, op. cit., p. 73.

gine di non avere più saldamente nelle mani le redini del proprio correre all'impazzata, come ne *La leggenda di Teodorico* di Giosuè Carducci. Ma ospitare l'alterità e/o farsi ospitare da lei, nella duplice ermeneutica del latino *hospes*, significa per l'appunto decentrarsi, fuggire dalla propria condizione originale per ritrovare una condizione trascendente. Occorre allontanarsi dall'uomo, dal perimetro filogenetico, negoziare continuamente una soglia ma soprattutto mantenersi in un contesto negoziale, mai concluso, per ritrovare l'umano. Lo è sempre stato e in questo ha più d'una ragione Burke nel mettere l'accento sul *delight*, come bisogno di rabbrivire, di osare, di tenere davanti agli occhi l'immagine che produce terrore. Il sublime eccita i nervi, li tende e li porta al punto estremo, mentre il languore, proprio del bello, riconcilia ma infiacca. La curiosità è la tensione che ci porta a partecipare a qualcosa di più grande, qualcosa che ci trascende, qualcosa che annega l'io, lo fa naufragare nelle sue infinite vaghezze, ma proprio per questo diletta molto di più del rassicurante ermo-colle, immagine ossimorica del bello.

Il bello perciò corrisponderebbe all'apollineo mentre il sublime al dionisiaco, al piacere dell'emergenza della forma-incarnata il primo e al tremore della fecondità metempsicosa dell'informe il secondo? Eterni Epimeteo e Prometeo, l'uno funzionale all'altro, apparente dicotomia, frutto soltanto delle nostre coordinate epistemiche. Di certo il sogno umanistico s'infrange proprio davanti ai suoi primi risultati, nel suo successo, giacché nulla più della rivoluzione scientifica del Seicento può rappresentare meglio il sogno pichiano dell'elevazione e parimenti la messa in discussione dell'iconografia vitruviana. Il telescopio non proietta l'occhio nell'infinito bensì fa naufragare l'occhio nell'infinito, giacché la tecnologia, lungi dall'essere ergonomica, non segue in modo ancillare i predicati inerenti dell'uomo, limitandosi al più a potenziarli, ma piuttosto li mette in discussione, come un virus che entrando nella cellula ne riorganizza la produttività a suo vantaggio. Il sublime è proprio la percezione di instabilità che deriva dall'eccentramento: se da una parte si allarga l'orizzonte dell'umano dall'altra sempre più piccola si rivela la dimora dell'uomo, la competenza proiettiva del corpo<sup>20</sup>.

20 Si pensi, a tal proposito, al concetto di "vago" e "indefinito" così come espresso nella poesia di Leopardi. La siepe che ne *L'infinito*, «da tanta parte/ dell'ultimo orizzonte il guardo esclude», divenendo un ostacolo visivo è capace di suscitare idee vaghe e indefinite, (l'infinito) circa cosa, oltre di essa, si nasconde. Per Leopardi tali immagini che si danno alla visione, sono fonte di piacere e, come tali, di compensazione per una vita che altrimenti sarebbe «fango è il mondo», come scrive nello Zibaldone. Tali immagini, passate minuziosamente al vaglio di Leop-

Il sublime è un'esperienza epistemologica, già lo aveva riconosciuto Addison ancor prima di Schiller, messa in mora dei retaggi epistemici antropocentrati, quegli stessi che saranno stigmatizzati tanto da Piaget quanto da Bachelard<sup>21</sup>. Certo è che nei momenti di passaggio, quanto più ampio si fa lo spazio del possibile per l'umano – e con il termine “umano” intendo il range dimensionale, vale a dire la virtualità antropopoietica – tanto più l'uomo si spaventa, perché più vasto è il decentramento ovvero quello spazio subliminale, elevato e obliquo a un tempo, che dà le vertigini, che fa sentire la propria posizione insicura, traballante, transitoria. Come ci ricorda Burke, non è la magnificenza, non l'infinito in sé, ma il precipizio che s'appalesa nell'animo umano allorché scopre la molteplicità del possibile, ogni volta che si rompe la traccia ombelicale che guida sicura il giudizio, la preferenza, l'ontogenesi identitaria. E non basta trasformare il nuovo *somato-landscape*<sup>22</sup> in una rinnovata casa rassicurante, la natura come *Sensorium Dei* con metrica newtoniana, per ricucire lo strappo sul corpo dell'uomo. La cicatrice resta. Così Kant si produce nella seconda rivoluzione copernicana per rimettere l'uomo in una condizione geocentrica, come Heidegger deve realizzare una seconda rivoluzione darwiniana per rimettere l'uomo in una condizione geostatica. Ovviamente si tratta di tentativi non riusciti, che mostrano il tessuto cicatriziale.

---

ardi, permettono quindi all'animo di aprirsi all'infinito, al non-conosciuto, in una tensione che è già essa stessa piacere. Anche il concetto di sublime così come presente nell'opera leopardiana, di cui per altro, *L'infinito* e la sua più alta rappresentazione, è senza dubbio centrale per quanto in tale saggio si sta affermando. Oltre la siepe di Leopardi, «ove per poco il cor non si spaura» vi è appunto il buio, l'ignoto, vi sono le potenze infinite delle forze naturali che lasciano il poeta in una situazione di snervata felicità dopo esser stato rimbalzato dalla percezione all'immaginazione. Il sublime è allora quella sensazione di abbandono piacevole (quasi estatico) che si esperisce nel non poter cogliere con la ragione ciò che invece continua a mutare e, così facendo, distrugge qualsiasi rappresentazione che su di esso si può fare.

21 A riguardo si è utile riportare alla mente il concetto di “ostacolo epistemologico” proposto da G. BACHELARD, *La formazione dello spirito scientifico*, tr. it. di E. Castelli Gattinara, Milano, 1985. Per Bachelard questo non è un vero e proprio errore quanto piuttosto una struttura di conoscenza che caratterizza il procedere del pensiero scientifico nel quale lo scienziato deforma la realtà che sta analizzando con i propri interessi; il coinvolgimento soggettivo andrebbe quindi a viziare, ostacolando, lo spirito scientifico.

22 R. MARCHESINI, *op. cit.*, p. 207.

### 5. Il sublime e la mimesis

Ma in fondo amiamo le nostre cicatrici perché rappresentano forse l'unica espressione di volontà che ci resta, allorché scopriamo la forza nella vulnerabilità. Se Prometeo è il padre del sublime nel porci di fronte al superamento del limite, dobbiamo riconoscere che la tecnica ci rende forti perché accresce la nostra vulnerabilità. Di fronte al mostruoso, inutile dire che sentiamo un'affinità, certi dell'infinita opera teratomorfica con cui abbiamo costruito la nostra identità, quando abbiamo avuto bisogno di metamorfizzare in eterospecifici per riconoscerci come umani<sup>23</sup>. Peccato di *hybris*, diluizione nell'*apeiron*, *delight*?

La curiosità è figlia di molteplici chiasmi motivazionali, per rispondere a Burke, non è mai un'emozione primaria, è più un sentimento composito che ci deriva dall'interesse, dall'attenzione, dall'esploratività, dall'entusiasmo, dalle tendenze sillegiche, dall'invidia, dall'emulazione. La novità in sé ha ben scarso valore, giacché è il nostro sistema motivazionale a colorare la realtà di significati di novità. E se questo ha una qualche plausibilità etologica e psicologica, allora siamo destinati al sublime ovvero a oltrepassarci continuamente, a fondere la forma nell'informe, a sospendere il nostro io nella vertigine della possessione e della centrifugazione.

La *mimesis* sta al centro di questo processo, capace di trasformare qualunque fenomeno in epifania ontologica: un uccello che vola non è più solo una realtà heideggerianamente in quanto tale, ma si traduce in uno spazio del possibile attraverso la violazione della soglia e l'accettazione del rischio dell'*apeiron*. In un uccello che vola l'uomo vede se stesso volare, si opera cioè una sovrapposizione tra i due enti dove l'umano emerge allorché l'uomo (come entità filogenetica) si è fatto alterità animale, si è fatto accogliere da questa e l'ha accolta all'interno del proprio corpo. Vedere un uccello che vola non significa imparare la tecnica del volo bensì acquisire un nuovo spazio esistenziale, ricevere l'ispirazione che è possibile volare, costruire un nuovo corpo simbolico che ci trascende e, allargando il nostro dominio, ci consegna alla vertigine. Il sublime è provare l'esperienza del volo ancor prima di aver costruito un artificio capace di trasferire il predicato epimeteico in una tecnica, vale a dire immaginare/sentire la vertigine d'un volo che è diventato spazio del possibile. La *mimesis* trasforma ogni

---

23 Vestendoci ad esempio con pelli animali, infilandoci i calami delle penne, agitando il corpo come nei rituali di corteggiamento dei gruiformi o delle paradisee, scarificando e tatuando la nostra pelle per farle assumere consistenza e cromature non umane. La letteratura etnografica in questo senso è un caleidoscopio di esempi di referenze animali.

alterità in una controparte epifanica, capace di entrare nell'antropomorfo e modificarlo per realizzare una dimensione ibrida eteroriferita ed eteronomica, rapsodia del lasciarsi guidare verso nuove dimensioni esistenziali.

Di fronte a questo siamo portati a pensare che l'umano altro non sia che la continua sublimazione dell'uomo, vale a dire il momento in cui il decentramento inaugura un nuovo piano di realtà, rimette in discussione l'apollineo confermativo, cosicché la riflessione sul sublime emerge ogni qualvolta s'instauri un forte processo decentrativo, quale può essere stato non tanto l'eliocentrismo copernicano quanto l'intera rivoluzione scientifica del Seicento. Allora dobbiamo focalizzare meglio la ferita narcisistica a cui fa accenno Saint Girons nel riferirsi all'evoluzione del sapere lungo il XVII secolo. Non è tanto l'umano a essere ferito quanto l'uomo: tanto nel suo retaggio antropocentrato quanto nell'ideologia antropocentrica. La dimensione ibrida ci chiama al volo, ci consegna allo spazio aereo senza tuttavia avere utili sensori per leggere le termiche come può fare un'aquila o una rondine, per cui scopriamo di non poter sovrapporre il nostro corpo filogenetico al corpo simbolico che è emerso dalla *mimesis*: è questa la dimensione del sublime, questo scoprire la vulnerabilità del nostro corpo filogenetico rispetto agli ultraspazi del corpo simbolico. Il sublime è l'esperienza di debolezza che avvertiamo non al cospetto della grandezza della natura quanto nel rapporto tra corpo filogenetico e corpo simbolico, un gap che si allarga quanto maggiori sono gli eventi ibridativi che l'uomo costruisce, dovendo poi appoggiarsi all'alterità ibridante per poter realizzare appieno la dimensione esistenziale inaugurata.

La *mimesis* è pertanto la capacità propria dell'essere umano di entrare in sintonia con la realtà esterna e di farla propria attraverso una rappresentazione incentrata sul corpo. Il corpo è infatti il luogo dell'ibridazione, dove l'epifania viene riproposta, non nel mero aspetto imitativo, ma in quello più dinamico, dialogico, aperto della rappresentazione: il corpo è pertanto il teatro e il laboratorio dove si rappresenta l'evento epifanico ed è pertanto nel corpo che si verifica l'esperienza del sublime. La *mimesis* è pertanto il fondamento dell'umano, ciò che consente di negare una fondazione di questo *iuxta propria principia*, attraverso un'esplicazione autarchico-emanativa, segno di dipendenza dell'antropopoiesi dall'intervento referenziale del non umano. L'opera d'arte si appalesa come primigenia forma di *mimesis*, non mera replicazione della realtà, in un antropomorfo gioco di specchi, bensì rappresentazione trasvalutata del corpo. Ogni opera d'arte è prima di tutto un'opera sul corpo dell'uomo, la tela è un surrogato. È nella proiezione e nell'eccentrimento che la *mimesis* inaugura l'esperienza del sublime, trasferendo la dimensione esistenziale dell'umano dal corpo filogenetico al

corpo simbolico. D'altro canto è proprio in questa rottura dall'ancoraggio filogenetico che si manifesta il tremore, quando l'essere umano si rende conto del bisogno dell'alterità per realizzare il proprio corpo simbolico.

Non deve sorprendere pertanto se l'operazione più invasiva di *mimesis*, la singolarità della globalizzazione scientifica del XVII secolo, oltre a entusiasmare l'essere umano, regalandogli la pluralità dell'infinito, assume l'ambivalente profilo della forza e della vulnerabilità. La scienza come *mimesis* tecno-mediata, decentra l'essere umano dal perimetro rassicurante dell'epistemica antropocentrata perché mostra una resistenza controintuitiva del reale, tale è il paradigma copernicano come la teoria dell'ossigeno di Lavoiseir, declassando l'intuitivo al rango di fisica ingenua ovvero a dominio interpretativo minore. La scienza mette in discussione l'ideologia antropocentrica, frantumando l'Uomo di Vitruvio, giacché l'uomo non può più dirsi misura e sussunzione del mondo. L'uomo scopre dentro di sé l'infinito dell'informe e in questo senso, solo in questo senso, possiamo dire che l'infinito produce due secoli di malattia nella cultura occidentale. Charles Darwin può essere considerato nient'altro che un episodio in più in questa saga del controintuitivo, l'ulteriore tassello antropodecentrativo chiamato a scompaginare le certezze dell'uomo, la goccia che fa cadere a pezzi l'universo antropocentrico – eclatante ma non patogenetica – perché già minato alle radici da un surplus di infinito.

### 6. *Il sublime postumanistico*

E tuttavia non alla sola opera teoretica del naturalista inglese ci riferiamo, prendendo le distanze dall'omnicomprensività di Ernst Mayr<sup>24</sup>, ma all'atelier darwiniano, cioè al grande laboratorio di discussione che prende forma dalla pubblicazione del saggio *The Origin of the Species*<sup>25</sup>, capace di mettere sotto i riflettori non solo le proposte, e i dibattiti a venire, ma le varianti euristiche degli antefatti, quali il nominalismo di Buffon, la metodologia comparativa in Geoffroy de Saint Hilaire, il trasformismo di Lamark e persino la zoonomia del nonno Erasmus.

Ma, allora, cosa si produce nell'atelier darwiniano? Non una faglia, come dapprima immaginato nella profanazione implicata dal concetto di proge-

24 E. MAYR, *Biologia ed evoluzione. Verità, mutamenti e storia del mondo vivente*, tr. it. di M. Menz, Torino, 1982.

25 C. DARWIN, *L'origine delle specie. Selezione naturale e lotta per l'esistenza*, tr. it. di G. Montalenti, Torino, 1990.

nitore comune, bensì l'irradiazione di mille smagliature impercettibili che, tuttavia, dovevano nel XX secolo dar luogo a un'azione erosiva ben più eclatante rispetto all'innocente affermazione del nonno babbuino. A cadere come birilli di fronte al tiro ben mirato del blob evolucionista sono le più importanti dicotomie con cui l'uomo aveva edificato l'impianto umanistico, come le coppie natura/cultura, naturale/artificiale, uomo-animale. Ben presto ci si accorge che si deve fare i conti con un virus ben più insidioso e degenerativo rispetto al primo accesso eclatante ma facilmente emendabile con operazioni di contenimento<sup>26</sup>.

Certo, se il problema della produzione del laboratorio darwiniano si fosse limitato a una questione di parentele e di alberi genealogici, con qualche piccolo artificio, come quello tentato da Patrick Tort<sup>27</sup>, tutto poteva essere salvaguardato. Il nonno babbuino si rivela infatti incapace di suscitare smarrimento, ma solo altezzosa sufficienza e al più frastornazione, ripiegamento umanistico a bandire lo stigma del lombrosiano ancestrale, utile a nuove forme di segregazione. Sì, magari con qualche stropicciamento e smagliatura in più, però il vestito umanistico – rassicurante nei suoi sei secoli di esperienza – non necessariamente andava buttato. Oppure, alla mala parata, addirittura si poteva ancora rilanciare, come ha provato Heidegger nella sua *Lettera sull'«Umanismo»*<sup>28</sup>. Non di questo è responsabile l'eretico inglese e forse non solo il nucleo della proposta darwiniana costituisce in sé il motivo precipuo della metamorfosi paradigmatica che si va alimentando subito dopo la pubblicazione del *The Origin*. Darwin getta i suoi semi in quel terreno fertile che è il XX secolo, età della domesticazione delle macchine e del *panopticon* sul *bios*, continente dell'informatica e della genetica, estasi dell'animale e dell'animalità, sublime del biodiverso.

Questa volta è il corpo dell'umano a essere messo sotto assedio, a cominciare dalla carne, trasformata in artefatto nel gioco a rimpiattino tra caso e necessità, nel pericoloso algoritmo di Dennet<sup>29</sup> o nel ruolo di nastro trasportatore di geni amoralmente egoisti<sup>30</sup>. Un artefatto perde di sacralità e d'intangibilità, diventa artificio senza alcuna titolarità di divino *imprimatur*, un modello biomeccanico sedimentato dall'occorrenza, sincronica

26 Come dimostrano le proposte seppur mal riuscite di Helmuth Plessner e Arnold Gehlen.

27 P. TORT, *Effetto Darwin. Selezione naturale e nascita della civiltà*, trad. it. di A. Colla, Milano, 2009.

28 M. HEIDEGGER, *Lettera sull'«Umanesimo»*, tr. it. di F. Volpi, Milano, 1995.

29 D. DENNET, *L'idea pericolosa di Darwin. L'evoluzione e i significati della vita*, tr. it. di S. Frediani, Torino, 1997.

30 R. DAWKINS, *Il gene egoista*, tr. it. di G. Corte, A. Serra, Milano, 1995.

per Richard Dawkins o, viceversa, diacronica per Stephen J. Gould<sup>31</sup> ma il risultato di sconcertante sublimità non cambia. Qui non è la natura a diventare infinitamente grande, è l'uomo che si scopre infinitamente piccolo. Se tutto è artefatto, banale artificialità, nulla lo è, ed è così che il laboratorio darwiniano – quantunque il naturalista inglese nulla sapesse dei piselli di Mendel – può sancire il cosmopolitismo del gene, da cui la trasferibilità del carattere. Si scopre l'inconsistenza degli argini: non è più Jules Verne a inventare il futuro, bensì la scienza a superare l'immaginazione dei transrealisti. Lo spazio sterminato dei predicati epimeteici fluisce inarrestabile come un fiume tracimato, passando attraverso le ferite della cittadella dell'*anthropos*, ancor prima che l'antropologia filosofica possa accorgersi dei grossolani errori dell'antidarwinismo gehleniano.

Gli ultimi due decenni del Novecento ci regalano lo *splicing* genetico, l'animale transgenico, la chimera nata dalla fusione di embrioni di specie diverse, la pecora Dolly e la clonazione, in una corsa alla commistione della carne che avrebbe fatto impallidire Mary Shelley, che non a caso si era ispirata alla figura del nonno Erasmus, quasi presaga di un nipote, prossimo venturo, mentore di qualunque variazione sul tema del *Frankenstein*. In ogni metamorfosi del *bios* l'uomo scopre il rischio metamorfico che lo contagia, una nuova esperienza del sublime lo assale: la liquefazione delle architetture della carne e l'avvento di un nuovo *apeiron* che ha preso dimora nel corpo stesso dell'uomo. L'atelier darwiniano pone il pianeta *anthropos* in orbita intorno al *bios*, lo fa ruotare a velocità crescente fino a perderne traccia, cosicché l'umano, sdoppiato nel guardare le infinite possibilità della carne, assume una prospettiva biocentrica aperta a tutte le trasformazioni epimeteiche. Ma non è il caleidoscopio delle possibilità biotecnologiche a forzare l'identità della carne dell'uomo, bensì la distruzione del suo corpo-immagine, l'annichilimento dell'architettura vitruviana. Tecnosfera e teriosfera deflagrano quel corpo-immagine che aveva resistito, pur con mille difficoltà, al naufragio nell'infinito: non c'è più un ermo colle e soprattutto di colpo svanisce quella siepe che «da tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude».

Assistiamo a un'inversione poetica: da un corpo umano che detta la metrica del mondo, a una costellazione non-umana che scandisce la morfogenesi dell'umano. L'immaginario *fin de siècle* si riempie così delle te-

---

31 S.J. GOULD, *La struttura della teoria dell'evoluzione*, tr. it. di T. Pievani, Torino, 2003.

romorfie di Matthew Barney<sup>32</sup> nelle alchimie di *Cremaster*, degli eroi non umani cartina di tornasole della precarietà dell'umano che escono dalla penna di Philip Dick, di supereroi metamorfici, da *Batman* a *Spiderman*, ambigui portatori di forza e debolezza, di *cyborg* animali nuovi estensori di un Manifesto dell'umano che è parimenti celebrazione del pluriversale e catalogo di nuovi *cahier de doléance* – così ce li presenta Donna Haraway<sup>33</sup> – delle metamorfosi fluttuanti e instabili dei cartoni di Hayao Miyazaki. Ma ad affermarsi e ad affermare non è più lo stigma dell'ancestrale o del regressivo, a campeggiare non è più il bestiale mister Hyde, il ragazzo selvaggio di Truffaut, l'impenetrabile Kurz di *Cuore di tenebra*, ma il sublime postumano, *rêverie* del sogno nietzschiano depurato da ogni forma di funambolismo o di volontà di potenza. Ad affermarsi è il primato dell'ibrido e del mutante cosicché l'elevazione assume una traiettoria tanto più obliqua quanto più instabile. Il vitruviano si trova perciò sciolto in un brodo primordiale che moltiplica le identità, le rende transitorie, ne sottolinea il significato dialogico, la capacità di fertilizzare le possibilità. Non è la fine dell'umano ma la sua affermazione sull'uomo.

Nel sublime postumanistico l'evento onto-poietico è sempre eteroriferito – *dialogo ergo sum* – che non significa passiva assunzione della forma impressa dal mondo, ma emergenza morfopoietica, riconducibile alla capacità di riconoscere il proprio corpo come teatro di rappresentazione, in cui l'essere umano e le alterità, posti in interfaccia ibridativa, definiscono nuovi predicati. L'oltre-uomo postumanistico non è pertanto quell'entità autopoietica e disgiuntiva che usciva dal manifesto pichiano, bensì un'entità che costruisce il proprio corpo simbolico attraverso la coniugazione con le alterità, che ribadisce cioè la propria stretta dipendenza dal dialogo con il non-umano. È innegabile e comprensibile allora che queste figure insolite facciano emergere nuove esperienze del sublime e tuttavia, come l'infinito era presente ancor prima che la rivoluzione scientifica ce lo gettasse innanzi, allo stesso modo l'ibridazione con il non umano non è l'esito del darwinismo ma la rivelazione del suo atelier. Siamo sempre stati ibridi, forse ancor prima che i nostri progenitori rinegoziassero la nostra soglia morfopoietica scheggiando una selce.

32 Ho dato una mia personale lettura dell'estetica postumanista in *Poetiche postumaniste*, in N. Dusi, C. Saba (a cura di), *Matthew Barney. Polimorfismo e multi-modalità neobarocco*, Milano, 2012, pp. 221-227.

33 D. HARAWAY, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, tr. it. di L. Borghi, Milano, 1995.