

IL SUBLIME E IL CAOS

di Roberto Diodato

Abstract

L'esperienza del sublime attesta l'esistenza dell'irrepresentabile, di un negativo della rappresentabilità che non si lascia dimostrare. A partire dalla critica della tesi kantiana che collega il sublime all'ordine della ragione, l'articolo cerca argomentare che il sublime è, propriamente, ciò che non si lascia sublimare.

The experience of the sublime attests to the existence of the unrepresentable, of a negative of representability that does not allow itself to be demonstrated. Starting from the critique of the Kantian thesis that connects the sublime to the order of reason, the article seeks to argue that the sublime is, properly, that which does not allow itself to be sublimated.

1. Credo che il sublime abbia a che fare con la questione etica del rispetto, e indichi un'esperienza che diverse strategie narrative con molta abilità tentano di sublimare, fallendo nella sostanza, ma producendo una ricca farmacologia, potente nel doppio senso del termine farmaco. Qualsiasi strategia narrativa implica una costellazione concettuale sinteticamente indicabile: tempo, nulla, caos; lo spirito della narrazione implica a sua volta un ordinamento, corrispondente alla costruzione più o meno precaria di una identità o di una soggettività singolare e collettiva, tale da rispettare il tempo, il nulla e il caos, cioè l'esperienza umana simpliciter. Il tradimento dello spirito della narrazione avviene attraverso la sua eufemizzazione, mentre il suo rispetto, che è insieme la realizzazione di ciò che chiamo "rispetto", forse è riservato ad alcune tra quelle esperienze che la tradizione nomina artistiche e talvolta, ma ben più raramente, tra quelle filosofiche. Un cenno sul caos si può prendere dalla preghiera ultima di Deleuze e Guattari: «Noi chiediamo solo un po' di ordine per proteggerci dal caos. Niente è più doloroso, più angosciante di un pensiero che sfugge a se stesso, delle idee che si dileguano, che appena abbozzate scompaiono, già erose dalla dimenticanza...»¹. Il pensiero è coscienza del divenire nulla dell'essere e quindi del pensiero stesso, dunque il caos è parente del nulla: «velocità infinite che si confondono con l'immobilità del nulla incolore e silenzioso che percorrono, senza natura né pensiero»². Ma se «il caos caotizza, e disfa all'infinito ogni consistenza» è anche vero che il pensiero, cioè la percezione, il corpo, l'azione singolare e collettiva, può creare: concetti, opere, processi di soggettivazione, o, per dirla con Simondon, di individuazione, che si misurano incessantemente col caos. In questo serio gioco «L'arte non è il caos, ma una composizione del caos che dà la visione o sensazione, cosicché essa costituisce un *caosmos*, come dice Joyce, un caos composto – non previsto o determinato [...]. L'arte lotta contro il caos, ma per renderlo sensibile»³. Non si tratta certamente di introdurre una logica dell'opposizione, e tanto meno una logica dell'oltrepassamento, in qualsiasi senso del termine: non c'è dualismo perché è l'esperienza a essere strutturalmente ambigua: creazione, annullamento, stupore per la nascita, terrore per la morte. Si tratta

1 G. Deleuze – F. Guattari, *Che cos'è la filosofia*, trad. it., Einaudi, Torino 1996, p. 213.

2 Ibidem.

3 Ivi, p. 215.

piuttosto di resistere alla vocazione consolatoria diffusa, che tante critiche ha del resto provocato in seno all'arte contemporanea nei confronti dell'idea stessa di narrazione: facciamo esperienza di una continua costruzione, precaria e provvisoria, di organizzazione, e facciamo esperienza del fluire e dello scomparire, del disgregarsi di questa. L'esperienza è sempre al limite, il limite è sempre tra essere e nulla, e il tempo è il nome di questo transito. Del resto il successo delle strategie di consolazione contemporanee altro non sono che il risultato dell'estetica moderna, figlia della moderna metafisica, così che le grandi categorie dell'estetica moderna, bellezza, gusto, genio, originalità, creatività, sentimento, sono oggi poste in opera, realizzate: sono l'anima dell'economia del cosiddetto Occidente avanzato, del capitalismo postindustriale. Eppure, al di là di questa supremazia del marketing delle emozioni e dei desideri, il logos estetico quale struttura originaria del sapere, esperienza che è sintesi di immediatezza logica e di immediatezza fenomenologica, attesta la presenza di una negatività veramente *altra* rispetto al regime non solo della comprensione concettuale, ma della rappresentazione e della ragione. Essenzialmente segnata dalla dimensione della perdita, attestazione della radicale contingenza dell'ente, la domanda filosofica che da questo logos proviene non è primariamente domanda sull'essere (sull'imporsi dell'essere sul nulla), ma sul nulla: dell'imporsi del nulla sull'essere. In fin dei conti la domanda sull'unicità del qualcosa (l'essere proprio *quel* qualcosa) avviene essenzialmente nella ferita del suo dileguarsi, e ciò apre il senso di un comune appartenersi che precede il darsi e anche il non-darsi del significato determinato. Non solo dunque quella forma intelligente del piacere che è la gioia è dunque la tonalità affettiva ed emotiva fondamentale di quel senso comune estetico che è condizione della comunicazione, di quella originaria condivisione di esperienza che permette che davvero ci si possa intendere, ma lo è anche l'angoscia (e poi la paura, in primis della solitudine), e i sentimenti che derivano dallo stupore per un destino di annullamento, voci varie del dolore e della sofferenza spesso incrementate da quella ferocia che abita l'uomo. Tutto ciò è all'origine della comunità e insieme dell'incomunicabilità, che tiene i distinti separati, disancorati dall'armonica connessione alla totalità sensata, perché questa è *anche*, per la nostra comune, originaria, esperienza estetica, assente.

2. Mi pare che l'esorcismo essenziale del caos produca oggi una struttura metanarrativa di addomesticamento che incardina tipi differenti di narrazioni: si tratta di una rinnovata forma di sublimazione che produce come effetto di superficie una spazializzazione del tempo e la sua distribuzione in frammenti mercificabili. Il tempo dell'epoca che attraversiamo è discontinuo, sempre meno determinato da accumulo di esperienza e di memoria, sempre meno destinato dalla continuità della trasmissione delle tradizioni, esposto invece all'episodicità occasionale e istantanea, precaria e disarticolata, delle relazioni sociali, lavorative, affettive e in generale di consumo. Se l'identità è almeno parzialmente stabilità della relazione temporale col mondo, allora l'identità personale e collettiva possibile per l'epoca è fluttuante, e perciò ancora più pervasivi e persuasivi saranno le narrazioni che tendono a stabilizzarla seppure in modo effimero, che tendono a stabilire una struttura relazionale di superficie almeno provvisoriamente sensata tra sé sociale e mondo. Perciò nell'epoca della disarticolazione temporale dell'esistenza, l'accesso pubblicitario al sistema delle merci e il linguaggio dei consumi acquistano rilievo notevole per la costituzione dell'identità, in quanto creano micronarrazioni del sé, apparecchiano la frammentazione in un ritmo sufficientemente armonico da poter essere apprezzato, svolgono la novità degli eventi secondo brevi costanze interessanti. Tutto ciò, a un maggiore livello di profondità, si edifica su una dimensione mimetica ripetitivo-rituale, che, come ogni rito, è un esorcismo del tempo, una sua eufemizzazione attraverso una logica antifrastica, poiché il tempo non è altro che un irreversibile andar nel nulla di qualsiasi cosa (ma non, per la nostra esperienza, della cosa qualsiasi). Su questo punto è stato chiarissimo Gilbert Durand: «Il rituale [...] ha l'unica

funzione di addomesticare il tempo e la morte e di assicurare nel tempo, sia agli individui sia alla società, la perennità e la speranza»⁴. Ora, nella nostra società frammentata e complessa, i riti si svolgono sul piano di immanenza dei riconoscimenti di massa, sono i riti delle folle solitarie: i riti del tifo sportivo, dei grandi concerti di musica leggera, i riti dello star system, del gossip. Ma sono anche i riti relazionali solitari: dall'uso compulsivo dello smartphone e della navigazione in rete, al consumo di video su youtube e di pornografia digitale, alla ricerca in chat dell'anima gemella... Esperienze estetiche del tempo di una vita sempre di fretta, costituzione di speranze effimere, funzioni di esorcismo leggero, seminarcosi, produzione di sollievo e dimenticanza. Per svolgere queste funzioni i nuovi media digitali non si rivolgono però al passato, piuttosto progettano il controllo dell'ansia generata dal futuro; come scrive acutamente Richard Grusin, i nuovi media digitali più che ri-mediare pre-mediano: «La premediazione opera nell'attuale regime di sicurezza per assicurare che ci saranno sempre dati a sufficienza in qualsiasi futuro, particolare, potenziale o immaginabile, in modo da tale da conoscere in anticipo che qualcosa è sul punto di accadere, prima che accada [...] il futuro è sempre rimediato nel momento stesso in cui esso diventa presente, poiché il mondo è già sempre totalmente ipermediato risulta impossibile che qualcosa accada al di fuori della sua premediazione»⁵. E ciò implica un'esperienza estetica della temporalità di tipo ludico, come se l'avvenire fosse un immenso videogame e noi i suoi avatar⁶. Si tratta di una navigazione che implica il controllo dell'affettività, poiché «pensare la medialità in termini di affetto significa comprendere le nostre pratiche medialità non soltanto nei termini delle loro strutture di significazione o di rappresentazione simbolica ma più significativamente a partire dai modi in cui da un lato i media, dall'alto, funzionano per disciplinare, controllare, contenere e governare l'affettività umana e tutto ciò ad essa correlato, e allo stesso tempo il modo in che essi contribuiscano ad attivare particolari forme di azione umana, di espressione collettiva e formazione di affettività umana “dal basso”»⁷.

3. Ora è ovvio che un'empirica del gusto contemporaneo annulli qualsiasi “comune” empirico, e che la comunicazione del gusto appartenga oggi alle strategie di modellizzazione del consumatore progettate, a diversi livelli e con diversi scopi, dai professionisti dei processi comunicativi. Però l'a priori comunicativo evocato da Kant nella terza critica può essere discusso come tale, ma non si colloca sul piano dell'empirico, bensì su quello trascendentale, sul piano delle condizioni di possibilità dell'esperienza, con tutte le sue difficoltà. Innanzitutto quella di essere un *precedere* che *rende possibile*, ma non al modo del fondamento o di un significato, bensì quale funzione che sta *nell'esperienza* (e non in un luogo esterno da cui questa possa essere *vista*) legando, quasi fosse un nesso senza contenuto, un trait d'union formale ma essenziale, condizioni e condizionati sempre molteplici (molti sono i modi dell'esperienza), variabili, reciprocamente irriducibili. «Con *sensus communis* – scrive Kant nel § 40 della terza critica – si deve intendere l'idea di un senso che abbiamo in comune, cioè di una facoltà di valutare che, nella sua riflessione, tiene conto nel pensare (a priori) del modo di rappresentazione di ogni altro, per appoggiare, *per così dire*, il suo giudizio alla ragione umana nel suo complesso»⁸. Così l'a priori assume il senso del luogo comune, della struttura stessa della relazione che rende possibile l'esperienza conoscitiva in genere: il luogo comune non si riempie di contenuti ma è generativo di esperienze che comunicano che l'esperienza come tale ha senso. Sviluppando questo punto si può leggere la terza critica come una “logica dell'intersoggettività”: esplorazione di un logos estetico che permette agli esseri umani di

4 G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, trad. it., Dedalo, Bari 2009, p. 502.

5 R. Grusin, *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave MacMillan, New York 2010, p. 4 e 48.

6 Cfr. *ivi*, p. 46.

7 *Ivi*, p. 79.

8 I. Kant, *Critica del Giudizio*, § 40.

comunicare prima del ricorso ai concetti e alle leggi della morale. Ma ciò che conta è che si tratta di un'intersoggettività in cui l'accento è posto sull'inter-, sul *tra*, sul tratto che pone in relazione, così da far quasi sparire o dimenticare la soggettività per se stessa considerata, la quale si costituisce piuttosto *nella* relazione comunicativa. Soffermiamoci ora sul passaggio cruciale: la pretesa che *esista* un "senso che abbiamo in comune", consenso universale, senso comune estetico, luogo comune della comunicazione, a priori che è comunità umana di diritto, "deve essere vera perché, altrimenti, gli uomini non potrebbero comunicarsi le loro rappresentazioni e nemmeno la conoscenza". Tale senso comune, abbiamo letto, nella sua riflessione "tiene conto nel pensare (a priori) del modo di rappresentazione di ogni altro, per appoggiare, *per così dire*, il suo giudizio alla ragione umana nel suo complesso". La questione ha portata davvero notevole ed è assai delicata; *gleichsam*, sottolinea infatti lo stesso Kant: *per così dire*: il testo mostra un'inquietante incertezza in un punto decisivo. Il senso comune estetico sembra essere condizione di possibilità rispetto a *qualsiasi* rappresentazione, a *qualsiasi* conoscenza. Per la comprensione di questo nodo concettuale l'indicazione kantiana è certamente preziosa: si tratta di approfondire, oltre il dettato kantiano, il ruolo del "senso che abbiamo in comune" nell'affezione temporale pura che consente alla potenza immaginante di presentificare l'alterità, di spaziare, di plasmare spazio-tempo; si tratta cioè di penetrare nelle profondità dello schema, nel suo senso propriamente estetico, anche per cogliere in esso la genesi del linguaggio, e non solo dei prototipi d'immagine. Questa via, che nella sua articolazione pone tra l'altro la base per comprendere il radicamento ontologico delle sinestesie e del chiasma tra senziente e sentito, più volte e in varie guise è stata tentata nel Novecento, ed è ancora da riprendere e da approfondire. Ma qui interessa attirare l'attenzione su un punto: per Kant il senso comune estetico *non esiste che nel sentimento di un peculiare piacere*, di quel piacere disinteressato che non dipende dal desiderio: esperienza della bellezza, è armonia dell'accordo delle facoltà tra loro, delle facoltà con l'ordine della natura; proporzione tra le voci, è una regola del suono immanente, e quindi *prima*, rispetto alle melodie individuali; da cui pacificazione profonda, gioia. Sarebbe allora questo il dono: il *munus* che risuona nella costellazione linguistica della comunicazione? S'intravede il pericolo di una retorica del dono, che appartiene al progetto di un irenismo profondo dell'essere nell'aspetto di una finalità inequivocabile, seppur sfuggente alla comprensione determinata.

4. Anche l'esperienza del sublime, come intesa da Kant, appartiene a questa strategia, e il piacere "negativo" che la caratterizza è soltanto, appunto, l'altra faccia del *piacere*. Nel sublime l'immaginazione denuncia un proprio difetto, fallisce letteralmente la comprensione perché non può contenere l'eccedenza dell'infinito, non può dare forma alla deriva di quell'infinito di cui non può darsi esibizione adeguata, ma che è comunque idea della ragione. Ora questo potente rafforzamento del *munus* nella direzione del sentimento della destinazione sovrasensibile non appartiene, propriamente, al senso comune estetico, non entra di diritto nello spazio della comunicabilità universale, pur avanzando tale pretesa: poiché tale sentimento ha un fondamento morale «non sono assolutamente autorizzato – scrive Kant – a presupporre che altri uomini terranno conto di questo sentimento e che troveranno un compiacimento nella considerazione della selvaggia grandezza della natura... posso tuttavia anche esigere quel compiacimento da ciascuno, ma solo per mezzo della legge morale, che da parte sua è fondata a sua volta su concetti della ragione»⁹. Ma ciò che conta è che anche nell'esperienza del sublime in gioco è, per Kant, sempre il piacere per un senso, in questo caso per un senso che il sensibile non può contenere, e di cui indica la trascendenza. È vero, l'esperienza del sublime attesta l'esistenza dell'irrappresentabile, di un *negativo della rappresentabilità* che non si lascia mostrare e tantomeno dimostrare, però tale irrappresentabile è

9 Ivi, § 40.

razionale, e fa cenno a un'armonia che ha un fondamento morale di cui il sentimento di una "destinazione sovrasensibile" è testimonianza. In fin dei conti il principio trascendentale della forza del giudizio riflettente è sempre la finalità formale della natura, il cui concetto è connesso al sentimento del piacere. Allora il punto che veramente *costringe* a procedere oltre l'orizzonte kantiano è che il senso comune estetico, condizione comunicativa a priori e *dunque* possibilità dell'esperienza in genere (di sé come soggetti, degli altri come altri soggetti, della natura come mondo al quale partecipiamo), non è *soltanto* positività, e quindi non è connotabile soltanto da tonalità emotive che si inscrivono nell'orbita del sentimento del piacere e di una gioia estetica, dell'immaginazione e dell'intelletto nel loro reciproco rapportarsi, per il coerire dei molti all'uno, per la perfezione, per la bellezza, complessivamente per l'armonia dell'essere. Il logos estetico quale struttura originaria del sapere, esperienza che è sintesi di immediatezza logica e di immediatezza fenomenologica, attesta infatti anche la presenza di una negatività veramente *altra* rispetto al regime non solo della comprensione concettuale, ma della rappresentazione e della ragione. Quel logos incarnato, senso comune estetico che precede, quale trascendentale, ogni sapere determinato, testimonia che la nostra esperienza originaria è essenzialmente doppia: esperienza dell'essere e del suo annullarsi, del sorgere dal nulla dell'ente e del suo dileguare nel nulla. È esperienza che qualcosa sia, o se vogliamo, esperienza dell'apparire dell'essere e quindi esperienza del sorgere: genesi, *physis*; esperienza che può anche essere terribile e perturbante ma che sovente è esperienza del bello, del sublime, della grazia, e inaugura l'orizzonte del senso. Ma il logos estetico che si annuncia nell'esperienza del sublime è anche e inestricabilmente esperienza dell'andar nel nulla: il fuggire delle cose, il loro annullarsi. Essenzialmente segnata dalla dimensione della perdita, attestazione della radicale contingenza dell'ente, la domanda filosofica che da questo logos proviene non è primariamente domanda sull'essere (sull'imporsi dell'essere sul nulla), ma sul nulla: dell'imporsi del nulla sull'essere. In fin dei conti la domanda sull'unicità del qualcosa (l'essere proprio *quel* qualcosa) avviene essenzialmente nella ferita dello spegnersi, del dileguarsi, e ciò apre il senso di un comune appartenersi che, anche qui, precede il darsi e anche il non-darsi del significato determinato. Non solo quella forma intelligente del piacere che è la gioia è, dunque, la tonalità affettiva ed emotiva fondamentale di quel senso comune estetico che è condizione della comunicazione, dell'originaria condivisione che permette che davvero ci si possa intendere, ma anche l'angoscia (e poi la paura, in primis della solitudine – *metus solitudinis* –, che, come indicava Spinoza, sta a fondamento del corpo sociale, proprio di quella *societas* nella quale *homo homini Deus est*), e i sentimenti che derivano dallo stupore per un destino di annullamento, voci varie del dolore e della sofferenza. Tutto ciò è all'origine della comunicazione umana, e insieme dell'incomunicabilità, che tiene i distinti separati, disancorati dall'armonica connessione totalità sensata, perché questa è *anche*, per la nostra comune, originaria, trascendentale esperienza estetica, assente.

4. Potremmo da questo punto di vista ricercare un luogo espressivo del sublime quale esperienza del plesso tra genesi e annullamento, che è insieme dizione rispettosa del caos nel continuo, straordinario e impressionante, generarsi delle forme, in un testo di Giordano Bruno: *Lampas triginta statuarum*¹⁰, composto nel periodo di Wittenberg, tra il 1586 e il 1588, un'opera opportunamente definita tra le «più affascinanti e complesse di tutta la produzione del Nolano»¹¹. In estrema sintesi ricordo che *Lampas* esibisce la vita dell'universo come mutazione incessante della materia, mutazione al tempo stesso costruttrice e disgregatrice di ordine, che rende reversibile la varietà nell'unità e l'unità nella varietà, reversibilità che stabilisce insieme la dignità e il valore di qualsiasi "minuzzeria" e la continua dissoluzione delle gerarchie tra le

10 Uso l'edizione: G. Bruno, *Opere Magiche*, edizione diretta da M. Ciliberto. A cura di S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, Adelphi, Milano, 2000. La cura di *Lampas triginta statuarum* è di N. Tirinnanzi.

11 M. Ciliberto, *Giordano Bruno*, Laterza, Roma-Bari, 2000, p. 206.

cose del mondo. La messa in scena di tale movimento prende forma soprattutto attraverso la scultura di trenta statue concettuali che mediano due triadi di figure infigurabili, la triade di Caos, Orco e Notte e la triade di anima del mondo, primo intelletto e mente, configurazioni dell'assoluto nel suo transito continuo e reversibile tenebre-luce. La potenza dell'assoluto si dispiega così nel doppio movimento che conduce dalla concentrazione alla dispersione del senso, e viceversa. La densità della proposta bruniana è notevole, e non posso qui ispezionarla; mi limito ad accentare il ruolo strategico dell'ombra in questo complesso sistema e a indicare l'esperienza sublime come esperienza dell'ombra. Ora, la prima triade degli infigurabili espone a diversi livelli la doppia reversibilità di attivo e passivo, che sempre co-incidono e insieme si differenziano: «di questi il Caos rappresenta il vuoto, l'Orco la potenza passiva e recettiva, la Notte la materia»¹²; il Caos è il puro spalancarsi, apertura, fenditura, vuoto essenziale origine del senso; esso è dunque nulla, ma insieme può essere detto tutto e pieno, poiché è principio abissale di qualsivoglia determinazione: «Il medesimo principio – secondo ragioni diverse – è detto Caos e vuoto, privo di tutto e pieno, luogo e ricettacolo. Lo si dice vuoto perché è capace di recepire in sé le cose, Caos perché è infigurabile; lo si dice privo di tutto perché è innominabile e infigurabile, pieno perché effettivamente contiene tutte le cose...»¹³. Dunque anche il Caos infigurabile e incomunicabile non funge solo da limite, ma anche da cardine, da cerniera, tra vuoto e pieno, tra le opposizioni concettuali che stratificano e reggono, tra l'altro, la razionalità; matrice delle differenze, e dunque indifferenziato, il Caos è un orizzonte vuoto-pieno non circoscrivibile, dotato di statuto ontologico non decidibile a livello logico, anche se non ancora *strutturalmente* ambiguo. A questo punto compare sulla scena l'Orco, aggiunta bruniana alla trafilata esiodea; l'Orco è "desideratio infinita": carenza e privazione derivata dal vuoto che assume la forma indefinibile di una tensione, di una appetizione: «da un vuoto infinito e privo di tutto consegue infatti un'aspirazione (appetentia) infinita»¹⁴. L'Orco è voragine e abisso, ma un abisso dotato di forza, non un puro spalancamento bensì un'energia vorticoso che in quanto desidera, attrae. Il desiderio dell'Orco è senza fine, cioè non ha un fine e non ha fine, è privo di senso teleologico, e in ciò è cifra del divenire universale e del divenire della nostra vita. Brama senza scopo, inconscio, «ricettacolo nel quale si compie la perdita di ogni senso e memoria... Lo intendono padre di ogni vicissitudine, poiché ogni realtà connessa all'ombra e al Caos – in quanto partecipe della sua stessa privazione – viene giudicata affetta, per così dire, dall'influenza della madre; in virtù di questo principio, dunque, tutte le cose desiderano essere tutto; di tutte le singole cose – voglio dire – non ne esiste una che non brami tutto quanto l'essere: l'impulso dell'Orco e della Notte sua figlia le spinge infatti a rifiutare ogni luce finita e determinata, per non sembrare discendenti degeneri del loro progenitore, il Caos»¹⁵. Eccoci finalmente alla Notte, e quindi all'ombra. Si tratta del luogo della strutturale ambiguità, tale da far persino oscillare il linguaggio di Bruno. La Notte è infatti infigurabile, in quanto figlia dell'Orco, dell'indeterminato e inconscio desiderio, eppure può anche essere considerata «la più antica tra gli dèi e, per tale ragione, si configura come uno dei principi figurabili»¹⁶, al punto che Bruno ce ne offrirà una attenta descrizione in trenta statue. Inoltre la Notte, poiché, ancora, è figlia dell'Orco, è «affetta dalla privazione»¹⁷, ma insieme «in quanto è sostrato, manifesta invece un'indole propria», e ciò precisa il suo statuto ontologico di "materia prima". Infine la Notte è detta anche "tenebra", ma poiché ha un rapporto essenziale con la luce, al punto che «si ritiene che coincida con la vicissitudine e con l'ordine della luce verso la

12 G. Bruno, *Op. cit.*, p. 943.

13 Ivi, p. 957-959.

14 Ivi, p. 959.

15 Ivi, p. 965.

16 Ivi, p. 973.

17 Ibidem

luce»¹⁸, il suo indicativo proprio, ciò che ne disegna il senso ontologico, è "ombra": «L'ombra è infatti una sorta di sostrato insensibile: non coincide con nessuna specie naturale, ma viene concepita dalla ragione come sostrato indivisibile e immobile delle specie naturali... Dicono che proprio questa sia il sostrato primo: suo padre – la privazione, cioè l'Orco – non può certo essere un sostrato, né lo è il vuoto, che costituisce piuttosto, il ricettacolo dei sostrati. L'ombra – che colma di sé la totalità del Caos ed è pari per estensione all'Orco – è invece il primo principio che accoglie su di sé quanto esiste e che, per così dire, acconsente all'unione con l'atto, in quanto può congiungersi alla luce»¹⁹.

6. L'esperienza sublime è esperienza dell'ombra: oscillazione irrevocabile: dal puro spalancamento del nulla emerge un desiderio infinito che trova il proprio luogo, la propria generazione, in una metamorfosi incessante; anch'essa desiderio infinito ("pari per estensione all'Orco"), ma desiderio persecutorio, che si frammenta nella tensione alle innumerevoli possibilità delle forme; l'ombra non è ancora la forma che si staglia nella luce, eppure non è più la tenebra dell'indistinto, la cui quiete è definitivamente smarrita: essa potrà, da ora in poi, essere solo e perennemente inseguita nella dispersione («l'Orco indica quella quiete che la Notte insegue»²⁰). Da qui una fenomenologia dell'ombra come origine informe delle forme; si tratta però di una "origine passiva", e in quanto tale, come si diceva, strutturalmente ambigua: da un lato infatti «l'ombra non va intesa come una sorta di ipotesi... è invece un qualcosa di costantissimo, anzi è una natura costantissima: e difatti ciò che vediamo permanere in eterno tra le realtà naturali è proprio quel sostrato insensibile intorno al quale si compie la vicissitudine delle forme»²¹; d'altro canto «Si tratta comunque, a nostro giudizio, di un principio tale che di per sé non può essere principio di alcuna azione: e difatti la sua natura non è quella di agire, ma di accogliere su di sé e sostenere il principio agente»²². Questa accoglienza non è però un patire, anzi l'ombra è impassibile e solo come tale può "stare a fondamento"; siamo quindi di fronte a un'entità paradossale: un'entità che non è ente, ed è fondamento dell'ente nel senso che è *al di sotto*, e non al sopra, dell'ente, e non può quindi essere detta per se stessa, ma solo alla *luce* della forma: «Dicono che dell'ombra non esista alcuna idea, poiché le idee sono senza dubbio degli enti ovvero delle specie. Ma l'ombra, in quanto appartiene alla stirpe del Caos, è informe, così non rimanda ad alcuna idea e, di conseguenza, non ha alcuna statua che la rappresenti: eppure – abbiamo detto – badiamo bene a non considerarla, semplicemente "non ente"... Da questa dipende il primo generarsi delle cose... In questa si compie l'ultima dissoluzione degli enti corruttibili»²³. Quello che ora interessa è accentare quello che è stato felicemente definito «il dispiegarsi di una fodera attiva di questa passività»²⁴. La forza passiva dell'ombra prende un nome: «Si dice che non rientri nella categoria della quiddità, della qualità o della quantità, ma che sia tutto in potenza, poiché – abbiamo detto – non è un ente, ma è sottesa all'ente, ed è a base e fondamento dell'ente. Non rientra nella categoria della quiddità, poiché questa esprime la forma, cioè la luce; non coincide con la quantità o con la qualità, poiché è anzi il sostrato che recepisce quantità e qualità mediante la forma sostanziale, che per prima accoglie su di sé. Se dunque non è lecito definirla qualità, quantità o quiddità – e, d'altra parte, non possiamo certo definirla non entità –, dovremo allora definirla idità (iditatem dicamus)»²⁵. L'ombra è significata dunque dal suo essere se stessa e non altro, dalla sua stessa medesimezza, una identità di sé con sé, un

18 Ibidem

19 Ivi, p. 975.

20 Ivi, p. 965.

21 Ivi, p. 977.

22 Ibidem

23 Ivi, p. 979.

24 S. Mancini, *La sfera infinita. Identità e differenza nel pensiero di Giordano Bruno*, Mimesis, Milano 2000. p. 217.

25 G. Bruno, *Op. cit.*, p. 987. Il termine "idità" è preso da Cusano.

appartenersi che è potenza, ma non solo potenza passiva che attende la fecondazione, bensì una tensione all'incontro con la luce. Anche nell'incontro però l'ombra rimane se stessa, poiché è, si potrebbe dire, ciò che per essenza "rimane se stesso"; è rotta quindi qualsiasi dipendenza dalla luce. L'ombra è dunque principio di realtà, e principio che accoglie e consente il ciclo incessante delle metamorfosi.

5. L'ombra non è per Bruno l'effetto di una causa, cioè la proiezione di una opacità che interrompe il libero fluire della luce, il dispiegarsi del senso; è piuttosto una condizione "prima", originaria e generatrice. Ombra è spazio, non logico ma ontologico, in cui il confine tra luce e tenebra prende consistenza; una linea bidimensionale diventa territorio: è materia prima, madre delle forme, resistenza senza cui la luce non sarebbe mondo, e dunque reversibilità della passività in attività o "forza passiva". Ma l'ombra di Bruno, e qui si consuma la differenza dalla tradizione neoplatonica, è madre che non ha per padre la luce: essa non è, propriamente, generata dalla luce, bensì dall'Orco; e dal padre assume il suo essere desiderio infinito, cioè desiderio che configura una infinita dispersione: esperienza sublime nella sua origine: è l'esperienza di Atteone descritta finalmente da Bruno negli *Eroici furori*: essere tutto l'occhio a tutto l'orizzonte. Può essere interessante notare come la tensione eroica del furioso, sforzo insieme erotico, conoscitivo ed etico, si concluda con una immersione nell'ombra, cioè nel nostro orizzonte proprio, nel desiderio non dominabile che ci costituisce in radice. Giunge quindi la morte, alla fine, e si tratta di una morte crudele: i "morsi crudi e fieri" uccidono. Ma che cosa uccidono? Avviene una morte personale, di questo individuo e della sua identità: "Io", scrive Bruno, "allargo i miei pensieri ad alta preda, ed essi a me rivolti morte mi dàn con morsi crudi e fieri": la scena dipinge violenza e dolore: "io", quella ricerca di senso che io sono, muoio sbranato come quel cervo, che per opera della dea sono diventato, muore sbranato dai cani. La preda, l'*alta preda* che è causa della mia morte è la bellezza sublime, è Diana nuda, dea lunare che esplica l'ombra quale effetto della luce: allora se Diana dice la gioia, dice che il mondo è vita che ha senso; "Diana nuda" è insieme verità selvaggia, priva di ornamenti e di consolazioni, e questa indica al "giovane" entusiasta, un ineludibile destino: vertigine erotica che dissolve, vicissitudine metamorfica che tutto travolge e annulla: aspetto oscuro dell'ombra. Forse è questa sintesi impossibile di vita e morte, di luce e tenebra l'esperienza che chiamiamo sublime.