

Micrology of the Sublime

Giovanni Ferrario

giovanni.ferrario@unicatt.it

Starting from the seventeenth-century aesthetic micrology, the essay intends to show how the concept of the sublime has, subterraneously, crossed different cultures configuring itself as that infinitesimal fracture that amazes, an abyssal space in which the moment opens showing us the fragments of what has been essential. From Spinoza to oriental culture, of which haiku is an elected expression, the sublime is not, as Burke claimed, distinct from beauty, but is the origin and the end of beauty. It is an "elevated beauty" and anti-monumental, which lurks in our gaze on the everyday and that, through the poetic intuition of the artist, finds restless and amazed emergence.

Keywords: micrology, haiku, aesthetics, wonder, sublime

Micrologia del sublime

Giovanni Ferrario
giovanni.ferrario@unicatt.it

«...e stima uguali una zolla di terra / una pietra e l'oro»¹

1. L'eterno e il quotidiano

Tra il XVI e il XVII secolo vengono inaugurate grandi scoperte scientifiche sul tema della visione, con conseguenti riflessioni sul potenziamento ottico in ambito filosofico e scientifico. La riflessione estetica moderna, come direbbe Leibniz, nasce micrologicamente con quelle che il filosofo chiamava *petites perceptions* che ci spingono verso «questo non so che, questi gusti, queste immagini delle qualità dei sensi, chiare nell'insieme, ma confuse nelle parti»². Manifesto di un nuovo modo di rendere visibile ciò che si pensava invisibile sono le trentotto tavole rappresentanti diversi oggetti quasi impercettibili ad occhio nudo che Robert Hooke pubblica nel 1665 nella sua *Micrographia*. Come *curator of experiments* della Royal Society, egli rivela alla comunità scientifica le nuovissime osservazioni rese possibili dal microscopio. Gocce d'acqua, granelli di sabbia, cristalli di neve appaiono ora agli occhi degli umani come epifanie mirabili, immagini amplificate di una nuova estetica.

Grazie ai telescopi, non vi è niente che sia così distante da non poter essere reso visibile, mentre con l'aiuto del microscopio non vi è niente che sia così piccolo da sfuggire alle nostre ricerche. Un nuovo mondo visibile si è così rivelato al nostro intelletto. I cieli si sono aperti, e vi è apparsa una grande quantità di nuove stelle, di nuovi movimenti, di nuove produzioni, totalmente sconosciute agli antichi astronomi. La terra stessa, che si trova così vicina a noi, sotto i nostri piedi, ci appare quasi come una cosa nuova, e in ogni piccola

¹ Bhagavagītā, VI.

² G.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano* (1703-1705), tr. it. di M. Mugnai, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 49.

particella della sua materia noi ora contempliamo una grande varietà di creature, pari a quella che prima pensavamo riempire l'universo intero³.

Hooke, pervaso da uno spirito positivista, manifesta una fiducia assoluta nella possibilità che gli strumenti della scienza hanno di rimediare ai limiti percettivi umani. Lo scienziato era certo che con il potenziamento tecnologico della vista fosse possibile toccare i confini del visibile e rendere fruibile, in un regime di grande trasparenza e chiarezza, la visione di ciò che è massimamente distante ma osservabile tramite il telescopio così come il dettaglio infinitesimale colto dal microscopio. Commentando la diffusione di tali mezzi straordinari Philippe Hamou parla di una vera e propria *mutation du visible*⁴, una revisione dello statuto filosofico e scientifico del vedere che molti trattati dell'epoca mostrano con evidenza. Si pensi alla proliferazione di opere relative all'ottica e al suo funzionamento come i *Paralipomena* (1604) e la *Dioptrice* (1611) di Johannes Kepler, *La Dioptrique* (1637) di René Descartes, il *Tractatus opticus* (1644) di Thomas Hobbes, il trattato *Physico-mathesis de lumine, coloribus et iride* (1665) di Francesco Maria Grimaldi, gli *Experimenta crystalli Islandici disdiaclastici* (1669) di Erasmus Bartholin, il *Traité de la lumière* (1690) di Christian Huygens⁵. Si tratta di scritti scientifici e filosofici che sposano la nuova scienza sperimentale e che affrontando i concetti di diottrica, rifrazione, polarizzazione nel tentativo di penetrare i misteri della natura.

³ R. Hooke, *Micrographia: or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies made by Magnifying Glasses, with the Observations and Inquiries thereupon* (1665), Culture et Civilisation, Bruxelles 1966.

⁴ P. Hamou, *La Mutation du visible. Essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVIIème siècle*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris 1999.

⁵ Cfr. S. Ings, *Storia naturale dell'occhio* (2007), tr. it. di A. Panini, Einaudi, Torino 2008. In particolare si vedano i testi di R. Descartes, *La Dioptrique* (1637), in C. Adam, P. Tannery (a cura di), *Œuvres de Descartes*, Vrin-CNRS, Parigi, 1964-74. Sulla questione estetologica del piccolo rinviamo a G. Ferrario, *Passeggiata minima. Estetica del microscopico*, Utet, Torino 2007. In particolare, sul tema storico estetico, si veda il ricco saggio di A. Somaini, *La visibilità del microscopico e il doppio infinito*, pp. 3-20.

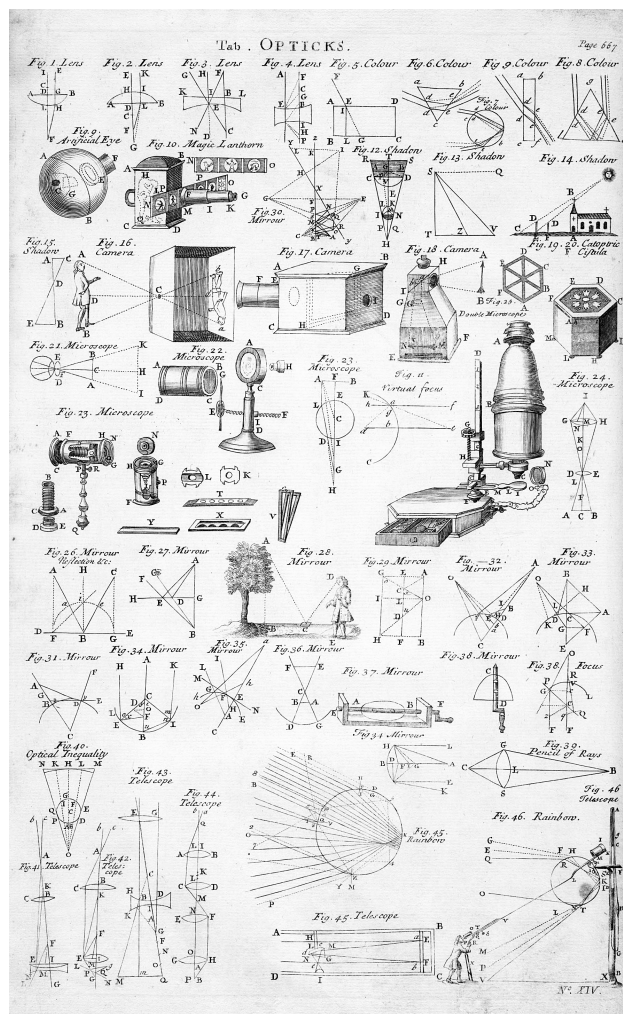


Fig.1 Ephraim Chambers, Strumenti ottici da *Cyclopaedia or an universal dictionary of arts and sciences*, 1728.

In un passo della *Monadologia*, Leibniz ricorre a una potente metafora visiva per ribadire questo approccio alla conoscenza estetica ed epistemologica di cui il microscopico non è che il rispecchiamento cosmico: «Vi è un mondo di creature, di viventi, di animali, di entelechie, di anime nella minima parte della materia. Ogni porzione di materia può essere concepita come un giardino pieno di piante, come uno stagno pieno di pesci. Ogni ramo della pianta, ogni membro dell'animale, ogni goccia dei suoi umori, è ancora un tale giardino un tale stagno»⁶.

⁶ G.W. Leibniz, *Principi di filosofia o Monadologia* (1714), in M. Mugnai, E. Pasini (a cura di), *Scritti filosofici*, tr. it. di M. Mugnai, E. Pasini, Utet, Torino 2000, vol. III, pp. 463-64.

In questi secoli in cui si consacra una micrologia estetica della visione, vi sono anche autori che si mostrano scettici rispetto alla conoscenza della natura data da questi nuovissimi strumenti ottici. John Locke afferma che, nonostante la potenzialità del microscopio, tale strumento non sia stato pensato dal Creatore per dotarci di una conoscenza perfetta, chiara e adeguata⁷. La visione microscopica, infatti, non farebbe che svelare il divario che si nasconde tra ciò che si trova davanti ai nostri occhi e l'eterno, una *regressio ad infinitum* che, se da un lato ci rende partecipi di una visione sempre più acuta e precisa del mondo, dall'altro apre un abisso che, pascalianamente, suscita sgomento.

Chi si considererà in questo modo sbigottirà di se stesso, e considerandosi sospeso, così com'è fatto di natura, tra questi due abissi dell'infinito e del nulla, tremerà alla vista di queste meraviglie; e credo che, la sua curiosità mutandosi in meraviglia, sarà più disposto a contemplarle in silenzio che ad esaminarle con presunzione. Perché, infine, che cos'è l'uomo in seno alla natura? Un nulla in confronto con l'infinito, un tutto in confronto col nulla, un punto di mezzo tra il nulla e il tutto. Infinitamente lontano da comprendere gli estremi, il fine delle cose e il loro principio sono per lui invincibilmente nascosti in un segreto impenetrabile, egualmente incapace di vedere il nulla da cui è tratto e l'infinito in cui è sommerso⁸.

Così, come Pascal, anche Descartes ne *Les Passions de l'âme* si trova a descrivere lo stupore per la visione di questi micro mondi come una paralisi dei sensi e dell'intelletto, un «excès d'admiration qui ne peut jamais être que mauvais»⁹. All'ammirazione subentra lo smarrimento meravigliato. Lo sguardo umano diviene una gabbia, i limiti della vista e dell'immaginazione non possono che essere invalicabili rapportati a questo infinito. Solo Dio è in grado di comprendere il mondo e guardarlo col suo occhio panoptico, è solo il Creatore a possedere uno sguardo *sub specie aeternitatis* che tutto vede e tutto conosce.

Tuttavia, un esperto di ottica e filosofo acutissimo ripensa questo smarrimento senza fine invitandoci ad aprire diversamente il nostro sguardo sui misteri della Natura, per

⁷ Cfr. J. Locke, *Saggio sull'intelligenza umana* (1690), tr. it di G. Farina, C. Pellizzi, Laterza, Roma-Bari 1999, vol. I.

⁸ B. Pascal, *Pensieri* (1669), tr. it. di F. Montanari, La Scuola, Brescia 1989, pp. 50-51.

⁹ R. Descartes, *Les Passions de l'âme* (1649), in E. Garin (a cura di), *Opere filosofiche*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 383.

Spinoza il Dio–Natura si configura come una struttura globale del Tutto in cui il rapporto tra modi e Sostanza si realizza in una corrispondenza libera e necessaria. L'ordine cosmico è sostenuto dalla necessità stessa delle cose in cui i singoli modi derivano dalla Sostanza infinita esattamente come i più minuscoli e sottili principi della geometria. Nella proposizione 24 della quinta parte dell'*Ethica*, Spinoza suggerisce la possibilità di conoscere l'infinità divina nella singolarità finita: «Quanto di più s'intendano intellettualmente le cose singole, tanto più s'intende Dio»¹⁰. Per il filosofo olandese le parti semplici hanno un'esistenza propria e nello stesso tempo compongono l'esistenza della Sostanza, ossia la capacità di possedere attualmente infinite parti estensive che sono necessariamente costrette ad adattarsi alla natura universale.

A partire da questa riflessione sull'esistenza il filosofo presenta in contropunto l'immagine della conoscenza più alta che nomina “scienza intuitiva”, la quale procede da un'idea adeguata di alcuni attributi di Dio per giungere a una conoscenza adeguata dell'essenza delle cose. Un sapere di vita che vede Dio come eternità¹¹, una suprema visione attraverso la quale si coglie l'Uno nei molti e i molti nell'Uno. Se Dio è l'ordine geometrico e necessario dell'universo, la conoscenza di ogni microscopico dettaglio è la manifestazione necessaria di quest'ordine. Tutto quello che conosciamo, alla luce di tale conoscenza, è perché concepiamo la nostra essenza, il nostro corpo, l'immanenza, sotto una specie di eternità.

Dell'essenza della ragione è proprio di percepire le cose con verità, ovvero come esse sono in loro stesse, e quindi non come contingenti, bensì come necessarie. Ne segue che dipende soltanto dall'immaginazione di considerare le cose come contingenti, tanto rispetto al passato quanto rispetto al futuro. [...] Dell'essenza della ragione è proprio di percepire le cose sotto una sorta di eternità¹².

In termini spinoziani, tale conoscenza di terzo genere va intesa come contemplazione e amore intellettuale verso Dio e dunque verso la Natura. È quella particolare conoscenza, tipica di chi produce creativamente, che intuisce l'unità o indiscernibilità tra causa ed

¹⁰ B. Spinoza, *Etica* (1677), tr. it. di S. Landucci, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 283.

¹¹ Cfr. G. Deleuze, *Spinoza e il problema dell'espressione* (1968), tr. it. di S. Ansaldi, Quodlibet, Macerata 1999. Dai processi alla natura dei prodotti, fino ai modi estensivi della Sostanza, emerge dall'analisi del testo deleuziano, un vitalismo strutturale quale carattere adeguato, espansivo e immanente della vita.

¹² Cfr. B. Spinoza, cit., p. 102-103.

effetto nel rapporto infinito tra la Sostanza e i suoi modi. Anche il piccolo, nella sua singolarità, è grande agli occhi di Dio e, nello stesso tempo a chi, guardando la minuzia, sa tendere a un tale supremo sguardo d'amore che si apre intuitivamente sull'abisso del sublime. È così che il poeta contempla tutte le piccolezze e le sottigliezze che rimandano necessariamente all'eternità. Quante più cose conosciamo e intuiamo con il terzo genere di conoscenza, ricorda Deleuze a proposito di questo concetto spinoziano, tanto maggiore è la parte di noi che rimane eterna. «Va da sé che la parte eterna, considerata in sé, indipendentemente dalle parti estensive che vi si aggiungono per comporre la nostra esistenza, è un assoluto»¹³.

Tale estetica micrologica seicentesca conduce dunque verso l'Eternità nella minuzia, oppure a quella particolare sensibilità orientale che Nishida Kitarō chiama, in *Una spiegazione del bello*¹⁴, una verità intuitiva [*chokkakuteki*] che coglie la Grande Via [*daidō*]. In tale verità si trascende il pensiero discriminativo e si dischiude un “bello elevato” capace di farci entrare in una profonda relazione con le cose. L'intuizione artistica diviene il riconoscimento della vita dello spirito all'interno della natura. Benché l'uomo veda generalmente le cose *sub specie temporis*, lo sguardo poetico intuitivo si apre all'evento del sublime che dischiude l'orizzonte del meraviglioso [*myōkyō*]. Edmund Burke ricordava che «il grado estremo delle dimensioni è sublime, così il grado estremo della piccolezza è in una certa misura pure sublime»¹⁵. I miracoli della piccolezza sbalordiscono e confondono.

Il Sublime si configura allora come quella frattura infinitesimale che meraviglia, l'evento che «si impone nell'istante situazionale»¹⁶, l'immagine del tempo che mette in crisi la perdita del divenire e apre nello spettatore un sentire profondo. È uno spazio abissale in cui l'attimo si dischiude mostrandoci i frammenti di ciò che è stato essenziale. Come annota Zanzotto sulla natura degli Haiku, ciò che resta in queste micro composizioni sublimi è «il valore di una sensazione carica di intuizioni, di un percepire illuminante per fini contrasti cromatici e logici»¹⁷, è lo sfarfallio della parola che scuote,

¹³ G. Deleuze, cit., p. 250.

¹⁴ N. Kitaro, *Bi no setsumei* (1900), in E. Fongaro (a cura di), *Opere complete di Nishida Kitarō*, tr. it. di E. Fongaro, Iwanami shoten, Tōkyō 2002-2009, vol. XI, pp. 58-60.

¹⁵ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1757), tr. it. di G. Miglietta, G. Sertoli, Aesthetica Edizioni, Sesto San Giovanni 2020, p. 96.

¹⁶ E. Grassi, *La metafora inaudita*, Aesthetica, Palermo 1990, p. 72.

¹⁷ A. Zanzotto, *Haiku. Per una stagione* (2012), tr. it. di P. Barron, A. Sacco, Mondadori, Milano 2019, p. 101.

il desiderio di eternità che frana nel ricordo. È così che l'uomo commosso ed esiliato, come rammenta Borges, ricorda possibilità felici e drammatiche osservandole in quell'istante inaudito *sub specie aeternitatis*. Nel desiderio e nella passione «il ricordo tende alla atemporalità»¹⁸ e alla dimenticanza della durata. L'istante in cui compare questa tensione coincide con un “bello elevato”, un sublime dall'origine micrologica in cui la ragione poetica si fa carico dell'esistenza per vastità e interezza, donando la possibilità di stupirsi di fronte alle più piccole e apparentemente insignificanti manifestazioni della vita¹⁹.

2. L'oscillazione della meraviglia

Alla luce della micrologia estetica seicentesca occidentale appena tracciata, il sublime mostra, nella sua struttura originaria, una vicinanza ontologica con la bellezza. Il sublime non è, come sosteneva Burke²⁰, distinto dalla bellezza ma è della bellezza l'origine e la fine. Se lo si intende come un “bello elevato”, esso si dischiude in uno spazio abissale precipitato nel nostro sguardo stupefatto in attesa dell'improvvisa rivelazione dell'essere. Il sublime è quel sentimento del limite che in modo radicale e compatto si annida in noi, come un potente e silenzioso dispositivo rivelatore pronto a esplodere quando entriamo in relazione con alcune immagini particolari.

Il detonatore di questo dispositivo è la forza poetica o *enthousiamos* che oscilla tra gli estremi della bellezza. Ne è un esempio la poetica di Francis Ponge che illustra i limiti del sentire e della conoscenza umana attraverso una fenomenologia dell'ordinario. La facoltà della ragione cede al sublime segnalando la soglia che vacilla in un orizzonte indefinito.

Fino all'avvicinarsi dei suoi limiti il mare è una cosa semplice che si ripete onda per onda. Ma le cose più semplici in natura non si lasciano accostare senza mettervi molte forme, senza fare molte cerimonie, né le più spesse senza subire un certo assottigliamento. Perciò l'uomo, anche per risentimento contro la loro immensità che lo infastidisce, si precipita ai bordi o all'intersezione delle cose grandi, per definirle. In seno all'uniforme la ragione

¹⁸ J. L. Borges, *Storia dell'eternità* (1993), tr. it. di G. Guadalupi, Adelphi, Milano 2020, p. 32.

¹⁹ Nella tradizione del pensiero Occidentale, molti filosofi a partire da Platone e Aristotele hanno interpretato la parola “meraviglia” (θαυμάζω) in svariati modi. Per maggiori approfondimenti cfr. E. Berti, *In principio era la meraviglia. Le grandi questioni della filosofia antica*, Laterza, Roma-Bari 2008.

²⁰ Cfr. E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, tr. it. di G. Miglietta, G. Sertoli, Aesthetica Edizioni, Sesto San Giovanni 2020.

traballa pericolosamente, e si rarefà: una mente in cerca di nozioni deve per cominciare munirsi di apparenze²¹.

Nell'indistinzione del bordo l'uomo incontra le apparenze e oscilla tra *voluptas* e *horror*, termini che Lucrezio indica per mostrare il particolare sentimento che coglie l'animo umano mentre si abbandona ai grandi pensieri sul cosmo²², mettendo in scena una misura eccedente del sentire e del comprendere. Quando Kant definisce sublime «ciò che è assolutamente grande»²³, il filosofo distingue tra “grande” e “grandezza”. La grandezza ha sempre bisogno di qualcosa con cui poter essere confrontata, tanto che non possiamo intendere tale grandezza come un concetto assoluto ma relativo. Quando noi diciamo di una cosa che è assolutamente grande, la intendiamo come qualcosa al di là di ogni confronto e non permettiamo che per quella cosa venga cercata un'unità di misura che le risulti adeguata al di fuori di essa. Sublime è, dunque, quella facoltà dell'animo capace di oltrepassare ogni unità di misura dei sensi. Kant è chiarissimo su questo punto. La grandezza fisica non c'entra col sublime, ma con il sentimento che si manifesta in noi in rapporto alla nostra *comprehensio aesthetica* e alla nostra *comprehensio logica*. Questa onto-logica “fuori misura” è l'origine del “bello elevato”.

L'haiku è, tra tutte le composizioni poetiche orientali, quella che meglio racchiude questa bellezza elevata che definiamo sublime. Già Barthes indicava come le costruzioni poetiche degli *haijin* avevano la capacità di esprimere “emozioni concentrate” e annotazioni sincere di “istanti d'eccezione”²⁴. Tra i poeti più amati e conosciuti in Giappone ricordiamo la figura di Bashō Matsuo (1644-1694)²⁵, maestro dell'haiku moderno ben noto anche in Occidente²⁶. Egli si spinge negli abissi della natura per cogliere, non solo il «canto di uno stato di calma immaginato al di sotto della superficie tumultuosa della vita terrena»²⁷, ma anche la meraviglia della complessa configurazione microscopica della vita. Si tratta dell'esposizione di istanti frantumati,

²¹ Cfr. F. Ponge, *Il partito preso delle cose* (1942), tr. it. di J. Risset, Einaudi, Torino 1979, p. 53.

²² Cfr. Lucrezio, *La natura delle cose* (I sec. a.C.), tr. it. di L. Canali, BUR, Milano 2018.

²³ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio* (1790), tr. it. di L. Amoroso, BUR, Milano 1995, Vol. II, p. 267.

²⁴ Cfr. R. Barthes, *L'impero dei segni* (1972), tr. it. di M. Vallora, Einaudi, Torino 1984, p. 82.

²⁵ Bashō Matsuo nato a Iga nella regione Mie in Honshū, nel 1672 si trasferì a Edo. Con lui lo haiku è diventato un genere poetico ravvivato dal concetto di “sabi”. Le sue composizioni si caratterizzano per un contatto diretto e delicato con la natura.

²⁶ L'haiku inizia a circolare in Occidente alla fine del '800. Cfr. P. Lagazzi, M. Riccò (a cura di), *Il muschio e la rugiada. Antologia di poesia giapponese* (1996), BUR, Milano 2010, pp. 24-32.

²⁷ D. T. Suzuki, *Lo Zen e la cultura giapponese* (1959), tr. it. di G. Scatasta, Adelphi, Milano 2014, p. 203.

restituiti da un'istantanea in cui risuona il sentimento di un tempo eterno²⁸, di una durata senza limiti capace di plasmare tutte le cose. La quotidiana vicinanza può nascondere a uno sguardo distratto il grande mistero di un profumo, di un colore o di un suono.

L'epifania poetica che si apre nel semplice e nell'ordinario restituisce, invece, immagini o emozioni irriducibili a una misura comune. Ogni haiku configura una sorta di classificazione infinita dei microscopici incanti della vita, costruendo uno spazio di frammenti decomposti e coagulati, un «reticolo di gemme, nel quale ciascuna gemma rispecchia tutte le altre»²⁹.

Negli haiku emerge il sentimento dell'impermanenza che sta all'origine del nostro sguardo e dilata la scena descritta a immagine cosmica. Il tempo pulsa e si riverbera a partire dalle piccole cose che danzano in una continua e fremente relazione. Ogni essere, perfino un microscopico granello di polvere o un filo d'erba, ha una sua fisionomia e autonomia irripetibile di cui solo l'intuizione poetica, nutrita di compassione, può cogliere la bellezza sublime. Bashō è emblematico rispetto a tale sguardo micrologico.

«Antico stagno! / Salta dentro una rana / Il suono dell'acqua»³⁰.

L'autore intuisce immagini che mostrano la fluida corrente vitale incarnata dai tre elementi in transito esposti sulla scena poetica. L'antico stagno è forse l'origine di ogni intuizione, il regno dell'inconcepibile, lo spazio che oltrepassa l'udibile. La rana che salta nello specchio liquido amplifica l'origine misteriosa del luogo e genera il cerchio concentrico configurando una cosmografia infinita. L'acqua, infine, contiene l'eco del balzo che dischiude la condizione estetica della contemplazione. Questo haiku ricorda il nucleo del sublime burkeano nel suo profondo significato di vuoto, infinità, indeterminatezza. Secondo tale visione, il sublime manifesta la vibrazione del terrore e il languore dell'amore. Il soggetto, nel momento in cui è colto profondamente dalla meraviglia, diventa parte consapevole della natura che lo sorprende e si scopre interrelato col mondo.

²⁸ La natura particolare della fotografia come "istantanea" verrà a emersione con l'esempio fotografico che porteremo a esempio dell'haiku visivo che manifesta il sublime micrologico.

²⁹ R. Barthes, *L'impero dei segni*, cit. p. 92.

³⁰ M. Riccò, P. Lagazzi, (a cura di) *Il muschio e la rugiada. Antologia di poesia giapponese*, cit. p. 99.

La composizione poetica ricorda, quindi, che ogni fenomeno resta autonomo e, nello stesso tempo, costantemente interdipendente col tutto. Il tuffo della rana è l'esplosione silenziosa che moltiplica le relazioni con il paesaggio, è il gesto del poeta che traccia nell'acqua un disegno in continua espansione. Lo stagno è l'Eterno che attende il suono, il precipizio del sublime nel piccolo gesto che perdura e risuona nella nostra mente e nel nostro corpo dopo che l'immagine ha dilagato in noi. Senza temere l'abbandono e il suono della vita, Bashō ci parla dal fondo di un tempo felice, dove la meraviglia è quello specchio liquido che contiene il vuoto e riflette il sublime.

Si tratta di un sublime antimonumentale che si esprime attraverso un'esistenza discreta, quasi silenziosa, lontana dalla retorica della grandiosità. Se il monumento è la descrizione di un *moniménto*, di un ricordo, l'immagine antimonumentale non cede alla codifica né alla memoria e sfugge alla consueta durata temporale aprendosi all'abisso dell'esistenza. Ghirri pensava che tali immagini dischiudessero un inquieto affetto, uno spazio «dove è ancora possibile percepire e nutrire questo sentimento semplice e stupefatto di appartenenza»³¹ che lega l'essere umano a ogni oggetto e a ogni creatura. Tutte le cose sono collegate, diceva Marco Aurelio nel libro VII dei *Pensieri*, e «sacra è la loro connessione: nessuna, si può ben dire, è estranea all'uomo. Perché tutte sono organicamente coordinate e insieme concorrono a formare l'ordine stesso dell'universo»³².

Il fotografo Guido Guidi mostra³³, attraverso un semplice ciuffo d'erba che si fa largo tra le crepe cementizie sul greto di un fiume in secca, un particolare ordine entropico del cosmo. Tanto sacri quanto umili, quei delicati filamenti che fendono il terreno bruciato paiono riposare mentre sono attraversati dal sole. La luce è ciò che primariamente s'impone alla vista e tiene in ombra il linguaggio a favore della forza espressiva del soggetto ripreso³⁴. Le cose, nella loro umiltà, vengono indicate grazie al bagliore amorevole dell'occhio fotografico che trasforma la più insignificante delle

³¹ F. Fabiani, L. Gasparini, G. Sergio, *Luigi Ghirri. Pensare per immagini*, Electa, Milano 2013, p. 308.

³² Marco Aurelio, *Colloqui con sé stesso* (180 d.C.), in M. Ceva (a cura di), *Pensieri*, Mondadori, Milano 2016, p. 143.

³³ Riguardo all'opera di Guidi si vedano i seguenti testi: I. Zannier, *Guido Guidi, La lunga posa*, Alinari Idea, Firenze 2006; G. Guidi, I. Zucca Alessandrelli, *In Sardegna: 1974, 2011*, MACK, London 2019; G. Guidi, *Varianti*, Art&, Udine 1995.

³⁴ Pseudo-Longino riconduce il sublime a questa modulazione luminosa che vibra tra il massimo chiarore e la massima oscurità. Cfr. Pseudo-Longino, *Trattato del sublime* (I sec. d.C.), in F. Donadi (a cura di), *Del sublime*, tr. it. di F. Donadi, BUR, Milano 2016, p. 237.

immagini nell'immediata e quasi impossibile verifica dell'eterno. Il sublime è questo eterno illuminato in continua trasformazione che giace sul fondo del nostro occhio intuitivo. Lo sguardo di Guidi è concentrico ed espansivo poiché ha la capacità, in questo *haiku* fotografico, di intensificare la materia e di farne emergere la vastità della forma. Non si tratta, qui, di esprimere qualcosa ma di far esistere e, forse, persistere.

In Giappone gli artisti parlano di una sensazione particolare che definiscono *shin-in* (*shên-yün*) o *ki-in* (*ch'i-yün*), un ritmo spirituale che coglie il *satori*, la comprensione intuitiva e vibrante dell'autentica immediatezza della vita. Ogni immagine ha il suo mistero, il suo ritmo spirituale, il suo *myō* (*miao*). L'artista è colui che sa percepire il *myō* delle cose, che getta uno sguardo sull'eterno insondabile e che sa tessere un haiku musicale capace di diventare una melodia celeste (*t'ien-lai*). Egli non si perde nelle cose, mantiene l'adeguata distanza per poterle osservare e portarle istantaneamente a emersione. Nell'opera d'arte, là dove si è abituati a vedere stasi, in realtà si dispiegano relazioni e trasformazioni. Intendiamo qui il termine relazione come quella capacità, o potenza concepita come possibilità logica e fisica effettiva, capace di produrre differenza. Attraverso la forza intuitiva che apre relazioni, l'artista rende manifesta la vita e le sue complesse strutture modali. Il sublime è l'origine di tale vibrazione o intuizione, è la sua figura archetipica più antica e profonda, lo stimolo a misurarsi con l'esperienza che faticiamo a decifrare.

Il ciuffo d'erba che abita gli interstizi della vita riorganizza la nostra visione e suggerisce la compenetrazione tra organismo e ambiente in un orizzonte di reciproca trasformazione.



Fig. 2 Guido Guidi, *Fiume Savio Cesena*, 2007, C-print su carta Fujicolor Crystal Archive, cm 19,5 x 24,5 ciascuna immagine, © Guido Guidi, courtesy dell'artista.

L'erba è *moxa*³⁵ che cura e accende il greto disidratato e frantumato del silenzio. Radice e infiorescenza sopita e capovolta, scultura filiforme che allunga la propria fragilità nell'ombra e resta in attesa dell'oscurità. Lo stagno si è prosciugato, il fiume ha lasciato ai fili d'erba lo spazio di un respiro riposto in un paesaggio nel quale si compie la vibrazione continua dell'evento.

Non si tratta di fotografare la molteplicità del reale o di descrivere il piccolo vegetale, né di rendere il bagliore della luce tra gli steli gialli e verdi, ma di cogliere il respiro della vita e di far avvertire lo stormire del vento e la presenza vitale del sole. Nel frammento è racchiusa la vita che, a sua volta, è frammento del mistero. L'opera d'arte tocca il sublime che si trova in questa zona discontinua tra l'esserci e il non esserci, manifestando la radicalità del bello.

³⁵ La *moxa* è un'erba curativa che rimanda alla pratica terapeutica cinese della moxibustione. Il termine deriva dalle parole giapponesi *Moe* ("bruciare") e *Kusa* ("erba"), quindi "erba che brucia". Di tale pratica medica si parla in un libro rinvenuto presso le tombe di Mawangdui della famiglia Li Zang, risalente al II-I secolo a.C.



Fig. 3 Guido Guidi, *Fiume Savio Cesena*, #17279, 2007, C-print su carta Fujicolor Crystal Archive, cm 19,5 x 24,5, © Guido Guidi, courtesy dell'artista.

L'espressione massima del sublime è l'apparente ossimoro del raggiungimento di una spontaneità attonita e perfettamente compiuta e, nel medesimo tempo, precisamente costruita. Nelle parole del monaco e pittore cinese Shitao emerge tale concetto: «In una sobria e frusta semplicità [bisogna] ricercare un'immagine frammentata; ma non è cosa che si possa esprimere a parole»³⁶, solo quando l'artista, nella sua piena maturità, *diventa* naturale ha la capacità di ascoltare la vita. Quelle immagini che sembrano ottenute con facilità, ricorda Robert Adams, «riescono a convincerci che la bellezza è un fatto comune»³⁷, e che solo attraverso tale bellezza si giunge al sublime dello sguardo, come epifania dell'origine e soglia dell'emozione.

Il sublime micrologico è dunque questo limite dell'ascolto e della visione, dove i suoni diventano ultrasuoni e nel fondo dell'arte s'incontra una sensibilità etica ed

³⁶ Shitao, *Discorsi sulla pittura del monaco Zucca Amara* (XVIII sec.), tr. it. di M. Ghilardi, Jouvence, Milano 2014, p. 121.

³⁷ R. Adams, *La bellezza in fotografia* (1981), tr. it. di A. Frongia, Bollati Boringhieri Torino 2020, p. 18.

esistenziale. Pochi ciuffi d'erba costituiscono un paesaggio inedito in cui ritrovarsi, rinnovarsi, liberarsi grazie alla potenzialità e allo stupore della meraviglia. Si tratta di una luminosità intensa di cui guardiamo solo il riflesso frammentario consegnato alla realtà quotidiana di cui abbiamo esperienza vitale. L'immagine sublime tocca la carnalità della presenza, ne mostra l'estrema naturalezza e, in modo ellittico, svela e cela ogni parte infinitesimale dell'eternità.