

MASSIMO FUSILLO

SUBLIME ISTERICO, ESTREMISMO TRAGICO, POSTHUMAN, MASSIMALISMO

Su alcune declinazioni contemporanee

Si può ancora parlare di sublime nel mondo contemporaneo? Questo problema critico è strettamente legato alla possibilità di un registro stilistico elevato in un'epoca come il postmoderno, che ha fatto della contaminazione fra alto e basso la sua cifra più caratterizzante, non solo nel gusto camp, ma in ogni sua articolazione. Tutto ha origine dalla fine delle avanguardie, e quindi di una visione teleologica dell'arte, basata sul progresso e sulla continua sperimentazione di nuove forme espressive. La stessa visione teorizzata in fondo da Adorno, che ha sempre contrapposto alla cultura di massa un'arte sovversiva e negativa, perennemente in cerca di novità e verità. Come è stato spesso notato, il vero punto di svolta è stato Andy Warhol: con lui l'arte inizia ad assecondare l'industria culturale e la disseminazione dell'estetico nel quotidiano, trasformando del tutto l'idea millenaria di bellezza (Vercellone 2008, 168-73).

Secondo alcuni studiosi del sublime, come Lyotard, e sulla sua scia Massimo Carboni, le ultime vere propaggini del sublime novecentesco sarebbero legate all'interrogazione modernista sui limiti della rappresentazione: le tele di Barnett Newman dominate da un bianco metafisico, e da poche pennellate che fuoriescono dalla cornice, o l'interrogazione febbrile sul colore di Mark Rothko, o ancora la *land art* con la sua espansione totalizzante nell'infinito del paesaggio naturale (Lyotard 1991; Carboni 1993). Su questi esempi non avrei nulla da obiettare: si risente senz'altro in queste scelte una concezione che fa pensare al brano dell'Anonimo del Sublime (9.2) sulla potenza del silenzio, e alle varie riletture settecentesche focalizzate sulla categoria parallela del limite. Vedo solo due rischi: il primo è che la nozione di sublime venga troppo a coincidere con ogni forma di riflessione metalinguistica, e perda così la sua specificità e il suo valore euristico. È quello che succede quando si trova citato Marcel Duchamp fra le voci del Novecento: un artista ovviamente fondamentale per mille

ragioni, ma direi lontano dalle dinamiche del sublime. Il secondo rischio è che l'uso della parola sublime si riduca più o meno a un sinonimo di eccellenza artistica (come è in fondo nel linguaggio comune, talvolta), per far rientrare quella valutazione estetica da tempo così marginalizzata, anche se certo fra gli artisti citati (Rothko, Newmann, la *land art*) c'è in comune un'evidente ispirazione metafisica.

Le cesure storiche non sono mai del tutto nette, anche quando sono epocali, come quella segnata da Warhol e dalla contaminazione postmoderna di cui abbiamo appena parlato. Sappiamo bene come la storia non solo artistica non proceda mai in modo lineare, anzi fin troppo i ritorni ciclici, e sia fatta da un intreccio fitto fra continuità e fratture, permanenza e metamorfosi. La formula fin troppo abusata della morte di..., che ha coinvolto ormai categorie fondamentali e meno fondamentali (uomo, arte, autore, tragedia, romanzo, comparatistica, cinema...), anche in questo caso non funziona: piuttosto che parlare di morte del sublime, ha senso indagare la sua metamorfosi nell'immaginario contemporaneo sempre più polimorfico e intermediale.

Come esempio pregnante di questa dialettica fra continuità e metamorfosi possiamo citare l'artista che forse più incarna oggi l'idea di sublime: Anselm Kiefer. Un artista al centro della scena contemporanea, non un outsider o un passatista, anche se certo una figura difficilmente classificabile. In lui coesistono elementi di continuità con la stagione degli anni Settanta (soprattutto Beuys), uniti a una nuova attenzione per il cromatismo e la pittura, e in fondo, si potrebbe dire, per la bellezza, quindi per la nozione concorrente del sublime, che viene recuperata per vie oblique e negative, attraverso una poetica della desolazione. Il sublime di Kiefer è un sublime cosmico e apocalittico, che lavora sulla materia grezza, sull'intreccio fra natura e cultura, su trauma, memoria e storia e sui loro relitti, e sul tema millenario delle stelle (cfr. Boitani 2012, 460-62). La sua opera più ambiziosa, che racchiude un po' tutto il suo universo poetico, sono *I Sette Palazzi Celesti* dell'Hangar Bicocca, un'installazione *site specific* permanente del 2004 a cui l'artista ha aggiunto nel 2015 una serie di cinque quadri. Partendo dalla reinterpretazione di un testo ebraico del V d.C. sull'iniziazione simbolica, ed evocando allo stesso tempo le macerie dell'Europa dopo la seconda guerra mondiale e i rifiuti del mondo industriale contemporaneo (le torri sono costituite da container per merci), Kiefer realizza un'opera grandiosa, che provoca nel fruitore, anche grazie agli spazi smisurati e alla semioscurità dell'hangar, quel misto di smarrimento e piacere che è così tipico del sublime.

Contro la nozione stessa di sublime postmoderno ha scritto un lavoro James Elkins, con un titolo assai programmatico: *Contro il sublime* (Elkins 2010). Tre sono le sue obiezioni principali: 1) l'uso trans-storico di questo concetto non avrebbe senso; 2) il sublime sarebbe diventato un modo per parlare di religione a proposito di testi secolari, data la censura latente nei confronti di questo tema; 3) il sublime postmoderno, in particolare, sarebbe un concetto troppo vago e complicato per risultare utile. Sul primo punto non sono affatto d'accordo: come il barocco, o l'espressionismo, il sublime è diventato una categoria che trascende il suo contesto storico di origine, e può essere

applicata a ogni epoca e a ogni medium artistico. La seconda obiezione mi sembra abbastanza circoscritta al contesto americano e ad alcuni suoi eccessi ideologici. Sulla terza ci sarebbe più da discutere, anche se non credo sia una caratteristica che riguardi solo il postmoderno: essendo il sublime una categoria che coinvolge soprattutto la ricezione emotiva del fruitore, è inevitabilmente sottoposta alle variazioni soggettive del gusto, e può quindi risultare vaga; in particolare nel postmoderno le difficoltà a cui accennavo in apertura e le contaminazioni a cui è sottoposto ne rendono la definizione complessa, ma non credo troppo complicata.

C'è un ultimo aspetto toccato da Elkins su cui vale la pena spendere alcune parole: il "sense of presence and non verbal immediacy" (Elkins 2011, 5) che è legato da sempre al sublime non deve essere per forza letto oggi in chiave mistica, sulla scia dello Steiner di *Vere presenze* (Steiner 1999), ma può anche essere messo in relazione con un'altra categoria chiave della contemporaneità, la performatività, che pone in rilievo la presenza corporea, la processualità, il contesto di ricezione, la comunicazione non verbale.

Per tracciare una mappatura del sublime contemporaneo è bene muovere da un saggio ormai canonico, quello di Jameson, che formula una sottocategoria dal nome efficace e accattivante: il sublime isterico (Jameson 2007, 50-52). Partendo dai simulacri iperrealistici ed illusionistici di Duane Hanson, che per paradosso provocano un effetto perturbante di de-realizzazione, Jameson trova propaggini del sublime anche in altri aspetti della nostra epoca, soprattutto a proposito dell'alterità tecnologica e dell'immensità della rete, che produce una sorta di nuova paranoia hi-tech (ma di questi aspetti torneremo a parlare fra poco). Il sublime isterico richiama alla mente un'altra categoria più provocatoriamente contraddittoria, secondo lo stile del suo autore, Slavoj Žižek: il sublime *trash*, in cui lo spazio consacrato e lo spazio escrementizio vengono fusi, producendo una "paradossale identità degli opposti" (Žižek 2013, 7). In questo caso è più accentuata la tendenziale sovrapposizione con il camp, che, come è noto, non è una corrente artistica, ma un gusto: un approccio estetico, un modo di leggere le opere artistiche che valorizza l'artificio e la teatralità, e reimpiega con ironia la cultura di massa, sabotando la distinzione fra sublime e kitsch, nozione quest'ultima con cui viene troppo facilmente confuso. Il kitsch deriva spesso dal fallimento estetico di un progetto che voleva essere sublime; il camp individua invece il successo estetico anche nel cattivo gusto o nell'eccesso manierista, a prescindere da quanto tutto ciò possa essere o meno intenzionale (Sontag 1964; Cleto 1999 e 2008). La differenza si può cogliere mettendo a confronto due grandi musicisti abbastanza vicini fra di loro, Wagner e Strauss. Il primo può essere letto come una delle esperienze più radicali di sublime della modernità: se non lo si ama, se si considera fallito il suo progetto, lo si può trovare (almeno in alcuni momenti) kitsch, ma sicuramente mai camp. Categoria che invece si attaglia perfettamente al manierismo di un geniale uomo di teatro come Richard Strauss, che talvolta può giungere ai confini del lezioso (non mi riferisco ovviamente ai

primi capolavori espressionisti, come *Elektra* o *Salome*, ma alla sua opera più canonica, *Der Rosenkavalier*, e soprattutto alle ultime creazioni).

Vediamo un po' meglio come il camp può intrecciarsi con le declinazioni contemporanee del sublime. Cosa significa dire che è sublime un musical con Judy Garland (per citare un'icona gay, dato che il camp proviene da lì, prima di diventare con Susan Sontag una categoria estetica)? C'è in questa posizione innanzitutto un elemento provocatorio: una provocazione contro ogni forma di gerarchia estetica. C'è anche un rifiuto di categorizzazioni rigide ed essenzialistiche: l'idea che il gusto e la fruizione artistica siano soggetti alle metamorfosi del tempo e alle dinamiche delle soggettività. Credo però che ci sia anche un aspetto costruttivo in questo approccio, che va oltre la sinonimia fra sublime ed eccellenza: in ogni genere artistico e in ogni fenomeno estetico si possono trovare elevatezza, grandiosità, sprezzatura.

In uno dei migliori saggi complessivi sul sublime, quello di Baldine Saint Girons, si fa riferimento, a proposito della *land art*, alla confusione fra le arti come forma tendenziale di sublime (Saint Girons 2006, 190). Questo ci conduce a un fenomeno, o se si vuole a un genere, a una tecnica espressiva, che spesso si associa alle declinazioni contemporanee del sublime: l'opera d'arte totale. Torniamo quindi a Wagner e al suo progetto estetico di fondere fra di loro i linguaggi artistici, direttamente ispirato dalla tragedia greca e in particolare dall'*Oresteia* di Eschilo, autore anche stilisticamente pieno di audacia sublime. Il *Gesamtkunstwerk* va comunque oltre la corrispondenza fra i cinque sensi, tipica di quella poetica della sinestesia che da Baudelaire al simbolismo domina tutta la poesia dell'Otto-Novecento e di cui Wagner è certo parte integrante: vuole incrinare i confini fra arte e vita, riproponendo l'utopia di un teatro che sia espressione diretta della comunità, rito sociale per antonomasia. Ed è in questa carica utopica e rivoluzionaria, unita al continuo sondare i limiti della rappresentazione e della fruizione, che si può individuare il carattere sublime dell'opera d'arte totale.

Questa stessa carica anima le avanguardie storiche del Novecento, che riprendono e sviluppano il *Gesamtkunstwerk* wagneriano, dai *Merzbau* di Kurt Schwitters, installazioni in cui la stratificazione del vissuto quotidiano avvolge lo spettatore, ai *Ballets russes* di Diaghilev e Stravinskij, che fondono danza, pittura e musica; dal teatro della crudeltà di Artaud, che mobilita tutti i sensi dello spettatore, rifiutando ogni primato della parola, alle neoavanguardie del secondo Novecento incentrate sulla performance come esperienza totalizzante: ad esempio il gruppo *Fluxus*, da cui scaturisce il concetto oggi centrale di intermedialità, o l'*Aktionismus* viennese, con il suo radicalismo estremo, che sonda i limiti della resistenza dei performer e del pubblico. Nella ricca monografia di Matthew Wilson Smith l'opera d'arte totale appare un concetto che anima anche imprese commerciali o innovazioni tecnologiche, come Disneyland o lo stesso cyberspace, basato sulla continua interazione fra verbale, visivo e acustico (Wilson Smith 2007). È un'ulteriore riprova che il confine tra sublime e cultura di massa è sempre più labile in un'epoca come la nostra, caratterizzata da un'estetizzazione diffusa.

Il cinema è stata la prima realizzazione tecnologica del *Gesamtkunstwerk*, dato che è un'arte composita e sintetica per eccellenza, frutto della sinergia fra letteratura, fotografia, teatro, e architettura. Questo è un dato di fatto tecnico-espressivo, che ovviamente può essere interpretato e valorizzato nelle forme più disparate. Non tutto il cinema è effettiva opera d'arte totale, e la sua storia vede realizzazioni molto contrastanti, dalla confusione intermediale delle origini al purismo ascetico di un certo cinema europeo di ricerca (Robert Bresson, ad esempio). Come secondo esempio concreto di sublime contemporaneo dopo Kiefer (che aveva la funzione di prologo generale) ci occuperemo ora di un film apparso nel 2011, in cui la sinergia fra potenza visuale, commento musicale e invenzione drammaturgico-narrativa raggiunge vertici espressivi inediti: *Melancholia* di Lars von Trier. Si tratta, come è noto, di un regista controverso, amato o odiato come pochi, che è partito proprio da quel purismo ascetico a cui accennavo prima, agli antipodi dunque del *Gesamtkunstwerk*, se si pensa che il Dogma 95 di cui è stato l'ideatore vietava l'uso di musica non diegetica. *Melancholia* è forse la sua opera più complessa e matura (direi proprio il suo capolavoro), che da un lato, a livello intertestuale, condensa in sé tutta la tradizione secolare (filosofica, iconografica, letteraria) della malinconia saturnina, mentre dall'altro compendia le ossessioni idiosincratiche del suo autore, soprattutto l'attrazione per grandi polarità inconciliabili, contrasti paradossali, tensioni irrisolte, come quella fra santità e promiscuità sessuale alla base del capolavoro della sua prima fase, *Le onde del destino* (*Breaking the Waves*, 1996). Qui le due sorelle protagoniste (le figure maschili sono tutte più o meno marginali, fundamentalmente inadeguate), Claire e Justine, incarnano già nei nomi controllo razionale e emotività estrema, sanità e malattia, giorno e notte; una serie di polarità parallele che viene rovesciata nel finale apocalittico di cui parleremo fra poco, in cui Claire perde il controllo della situazione che verrà gestita invece fino all'ultimo da Justine.

Lars von Trier non è attratto solo dai binarismi, ma anche dalle strutture ternarie (la sua filmografia si articola spesso in trilogie), da sempre predilette per la loro conchiusa perfezione nell'immaginario artistico, nelle religioni, e nel pensiero di tutte le epoche. In realtà *Melancholia*, che è certo un film dalla forma levigata e perfetta, ha una struttura binaria e ternaria allo stesso tempo: il corpo della narrazione è costituito da due episodi, che si intitolano *Justine* e *Claire* e formano un dittico simbolico, preceduti da un prologo non narrativo, che in un *ralenti* ieratico e onirico evoca tutti i nodi dell'opera.

Alla base del film c'è un tema antichissimo, una vera e propria ossessione della cultura postmoderna: l'apocalisse (l'ha dimostrato un saggio di Mirko Lino, che spazia fra De Lillo, Pynchon, Romero e vari altri) (Lino 2014). È un tema in cui un mondo ipertecnologico raffigura ed esorcizza la propria distruzione, spettacolarizzando la morte e visualizzando l'irrappresentabile (una tipica questione del sublime, come si è detto). Presente tanto in opere autoriali quanto nella cultura di massa, ci fornisce ancora una prova dell'interazione continua fra alto e basso nella cultura contemporanea. Già l'antilogica visionaria del prologo di *Melancholia* giustappone

immagini terrestri e immagini siderali, in cui la Terra si avvicina a un altro pianeta, che poi scopriremo essere *Melancholia*. Dopo il primo episodio, che ha i tratti strindberghiani del dramma familiare, incentrato come è su una festa di matrimonio fallita (ricorda da vicino, anche nello stile, *Festen* di Thomas Vinterberg, allievo di von Trier), è nel secondo e ultimo che ritorna il tema dell'apocalisse: prima nell'attesa frenetica che circola sul web della prossima collisione, negata dal marito razionalista di Claire che finisce suicida, e poi nella scena finale, all'alba, dopo una notte in cui il pericolo sembrava sventato. Justine costruisce con dei rami una capanna primitiva, uno spazio magico in cui si chiude assieme alla sorella e al nipote, al quale nel momento supremo stringerà le mani (Claire sarà invece esclusa). La collisione e la fine del mondo arrivano dopo un lungo crescendo, scandito dal vento realmente apocalittico e dal commento musicale del preludio del *Tristano e Isotta*, *Leitmotiv* di tutto il film (significativa la scelta della musica di apertura, e non il finale con la morte). Wagner è da sempre una passione di von Trier: avrebbe dovuto mettere in scena il *Ring* a Bayreuth, progetto che purtroppo è fallito per incomprensioni con la direzione del Festival. Il *Tristano e Isotta* è un'opera molto sfruttata dal cinema, in film di vario genere ed epoca, e quindi potrebbe suonare scontata, ma alla fine qui risulta una scelta perfetta: non solo perché è l'opera più schopenhaueriana di Wagner, ma anche perché è quella in cui la tecnica del crescendo viene portata alle estreme conseguenze, concretizzando un anelito intrinsecamente inappagabile e infinito (come il desiderio secondo Freud), e radicalizzando il nesso romantico fra eros e thanatos. In *Melancholia* l'ultima fase di questo crescendo è raffigurata con uno straordinario campo totale, dominato dall'astro e dalla capanna, con un colore che dal blu sfuma sempre più verso il rosso: la collisione interrompe bruscamente il preludio di Wagner (intrinsecamente interminabile, dicevamo prima), e produce un nero assoluto, che ci richiama il silenzio sublime da cui siamo partiti. Così commenta Stefano Prandi alla fine della sua bella lettura di *Melancholia*, citando un maestro di sublime: "E forse l'attimo più intenso per lo spettatore è quell'ultimo fotogramma nero dopo la deflagrazione planetaria in cui, sospeso nel 'silenzio nudo' e 'nella quiete altissima' del vuoto cosmico (Leopardi, *Cantico del gallo silvestre*), egli si sente davvero postumo a se stesso" (Prandi 2001).

Il sublime scaturisce spesso dalla frizione con le zone dell'inumano (Lyotard 2011) o del non umano, oggi al centro di tante riflessioni teoriche soprattutto da parte dei *queer studies* e del *posthuman*, movimento che teorizza una condizione umana aperta, in continua ibridazione con l'alterità, e coinvolge filosofia, bioetica, epistemologia, pur essendo nato dalle arti visive, e da una celebre mostra curata da Jeffrey Deitch. Questo ci porta verso il nostro secondo esempio: Matthew Barney. Il suo capolavoro *Cremaster* – serie di cinque video che si possono fruire al cinema, come ciclo di film non narrativi, o all'interno di un'installazione – ruota intono all'anarchia dell'ibridazione (il corpo come paesaggio e il paesaggio come corpo), al caos primordiale e a un'eterogeneità sempre però espressi attraverso il controllo mentale e fisico, con un esplicito riferimento all'atletismo e al body building. Questo ci ricorda le osservazioni di

Longino sull'elaborazione retorica, che delinea una "sintassi della passione" (Lombardo 1988, 103): il paradosso del sublime è voler codificare retoricamente l'impossibile, voler comunicare l'incomunicabile.

Nella polifonia magmatica di *Cremaster* coesistono le antiche saghe celtiche ambientate in un setting desertico, il musical sullo sfondo di un capolavoro del modernismo come il Guggenheim, il richiamo a Dioniso e all'animalizzazione, il melodramma ottocentesco nell'opera di Budapest, il non fiction novel di Norman Mailer su un famoso caso di condanna a morte, la figura leggendaria di Houdini come cifra simbolica di una metamorfosi universale, e molto altro: il tutto organizzato in un'architettura ricorsiva, per nulla lineare ma assolutamente rigorosa (Agamennoni 2012). Siamo di nuovo di fronte, e in modo più plateale, a una contaminazione fra alto e basso: questa opera d'arte totale divisa fra Wagner, Artaud e Beuys è forse l'esempio più radicale di un possibile nuovo sublime, a tratti camp, fundamentalmente orientato a sondare i limiti dell'espressione umana.

Veniamo infine alla letteratura: la affronteremo in due generi distinti, la drammaturgia e il romanzo, e attraverso due modalità abbastanza divergenti: l'estremismo tragico e il massimalismo. Fra i vari teorici del sublime Schiller è stato certo quello che più ha messo in risalto il legame fra sublime e tragico: un legame che è vivo ancor oggi, pur nelle metamorfosi continue che queste categorie subiscono. L'esempio forse più appropriato ci viene dalla scena inglese, e da una delle sue figure più significative degli ultimi decenni, Sarah Kane. Come nota Luca Scarlini, Kane praticava una "scrittura estrema e visionaria" (Scarlini 2000, v), che sfida i limiti del rappresentabile e reimpiega effetti splatter per scuotere l'apatia emotiva di un pubblico assuefatto alla violenza quotidiana. Quest'uso massiccio di scene cruente e macabre non è dunque un puro gesto di provocazione o una ricerca di effetti facili (e potrebbe sembrare anche lontana dal sublime, spesso contrapposto all'orrore): dietro c'è la tradizione senecana ed elisabettiana, rimessa in circolazione sulla scena inglese dal *Thyestes* di Carol Churchill (1994). *Phaedra's Love* di Sarah Kane si pone su questa linea, rovesciando però alcuni tratti del mito classico: qui Ippolito è dedito non alla castità ma a una compulsività sessuale nevrotica, che alla fine suona però come una forma di paradossale purezza. Nel finale in cui Ippolito viene pubblicamente e reiteratamente evirato, dopo il suicidio di Teseo, la sua battuta finale, mentre è circondato dagli avvoltoi, "ce ne volevano di più di momenti così", condensa una poetica che chiamerei "estremismo tragico", in cui può rientrare anche, per certi versi, la figura di Lars von Trier. E in effetti se c'è un elemento comune nei vari sondaggi che stiamo facendo fra le declinazioni contemporanee del sublime è proprio l'estremo, come antidoto alla comunicazione standardizzata e a ogni automatismo della percezione.

Il romanzo postmoderno mostra una spiccata tendenza all'affresco epico e totalizzante, ben lontano dal carattere ludico e citazionista che gli viene sempre attribuito. A questa tendenza, battezzata come massimalista, Stefano Ercolino ha

dedicato un saggio apparso prima in America e poi in Italia da Bompiani, che si concentra su una serie di categorie chiave (lunghezza, modo enciclopedico, coralità dissonante, esuberanza diegetica, completezza, onniscienza narrativa, immaginazione paranoica, intersemioticità, impegno etico, realismo ibrido), e su alcuni autori cruciali (Pynchon, Wallace, DeLillo, Smith, Franzen, Bolaño, Babette Factory) (Ercolino 2014). All'interno di questo quadro il sublime ritorna soprattutto nell'ambito dell'immaginazione paranoica, che mira a un re-incantamento del mondo secolarizzato, e a un'ontologia olistica in cui tutto riacquista senso (Tabbi 1995). A parte questa tendenza generale, personalmente credo che l'esempio concreto più efficace di sublime ci venga da un topos antichissimo, legato al mito di Medusa: la visione che uccide. Tutto il romanzo massimalista ha nei confronti dell'immagine un atteggiamento ambivalente: basta pensare al ruolo del quadro *Il Trionfo della morte* di Brueghel all'interno di *Underworld* di DeLillo. La visione che uccide compare nel romanzo più radicale del massimalismo, *Infinite Jest* di David Forster Wallace, in cui il film omonimo evocato più volte ha il potere di uccidere chi lo guarda, ed è allo stesso tempo l'unico antidoto a quella *anhedonia* descritta a lungo, decostruendo le dinamiche del desiderio lacaniano. Una *anhedonia* che può richiamare l'apatia emotiva dello spettatore contemporaneo che il teatro di Sarah Kane voleva fronteggiare. In questo elemento e solo su questo singolo topos, comunque in forte rilievo, si può trovare una convergenza fra l'estremismo tragico e la narrativa di Wallace, per altro assai diversa e non facilmente classificabile.

Come dimostra quest'ultimo esempio, gli intrecci fra le varie declinazioni contemporanee del sublime che abbiamo ripercorso sono svariati: tutto ciò ci conferma come questa categoria estetica, impostata già dallo Pseudo-Longino in termini di ricezione e di risposta estetica (soggetta quindi alle fluttuazioni del gusto), conosca oggi una notevole vitalità, e sia al centro di una metamorfosi che va mappata e indagata a fondo.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMENNONI, F. 2012. "Da Norman Mailer a Matthew Barney. Il mito post-umano di Gary Gilmore". *Between 2/4* (<http://www.Between-journal.it/>).
- BOITANI, P. 2012. *Il grande racconto delle stelle*. Bologna: il Mulino.
- CARBONI, M. 1993. *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*. Roma: Castelvechi.
- CLETO, F. (a cura di). 1999. *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- CLETO, F. (a cura di). 2008. "PopCamp". *Riga 27*.
- ELKINS, J. 2010. "Gegen das Erhabene". In *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst: Über Vernunft und Einbildungskraft*. A cura di Roald Hoffmann e Iain Boyd Whyte: 97-113. Berlin: Suhrkamp (ed.

- inglese 2011. "Against the Sublime". In *Beyond the Finite: The Sublime in Art and Science*. A cura di Roald Hoffmann e Iain Boyd Whyte: 20-42. New York: Oxford University Press).
- ERCOLINO, S. 2014. *The Maximalist Novel. From Thomas Pynchon's "Gravity Rainbow" to Roberto Bolaño's "2666"*. New York: Bloomsbury; ed. it. 2015. *Il romanzo massimalista*. Milano: Bompiani.
- JAMESON, F. 2007. *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Prefazione dell'autore all'ed. italiana, Postfazione di D. Giglioli. Roma: Fazi (ed. or. 1991. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press).
- LINO, M. 2014. *L'apocalisse postmoderna fra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*. Firenze: Le Lettere.
- LOMBARDO, G. 1988. *Hypsegoria. Studi sulla retorica del sublime*. Modena: Mucchi.
- LYOTARD, J.-F. 1991. *Leçons sur l' « Analytique du sublime » : Kant, « Critique de la faculté de juger, » paragraphes 23-29*. Paris : Galilée.
- LYOTARD, J.-F. 2001. *L'inumano. Divagazioni sul tempo*. A cura di E. Raimondi e F. Ferrari. Milano: Lanfranchi.
- PRANDI, S. 2011. "Il senso della fine. 'Melancholia' di Lars von Trier". *Le parole e le cose* 19 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=2464>).
- SAINT GIRONS, B. 2006. *Il sublime*. Bologna: il Mulino.
- SCARLINI, L. 2000. Introduzione a Sarah Kane, *Tutto il teatro*. Torino: Einaudi.
- SONTAG, S. 1964. "Notes on Camp". *Partisan Review* 31. Trad. it. in Cleto 2008: 249-62.
- STEINER, G. 1999. *Vere presenze*. Milano: Garzanti.
- TABBI, J. 1995. *Postmodern Sublime. Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. Itala: Cornell University Press.
- VERCELLONE, F. 2008. *Oltre la bellezza*. Bologna: il Mulino.
- WILSON SMITH, M. 2007. *The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace*. New York: Routledge.
- ŽIŽEK, S. 2013. *Il trash sublime*. Milano: Mimesis.

