

## Il sublime nelle rappresentazioni contemporanee dell'origine

Chiara Lombardi  
(Università di Torino)

Publicato: 10/10/2022

**Abstract** – This article explores the relationship between the contemporary representations of the origin and the expressive forms of the sublime. On the one hand, the origin forms an/- archetype/s linked to the genesis or creation, but it is also characterized by a sort of 'morphology of the unrepresentable', being an event that no one has ever witnessed, connected to chaos, nothingness and the abysm. On the other, as conceived (starting from Ps.Longinus) in relation to the notions of 'grandeur', 'wonder' and the 'ineffable', the sublime becomes the special grammar of the origin. Accordingly, their relationship assumes extreme importance in the contemporary maturation of the traditional concept of 'representation' towards the 'non-mimetic' and the 'unrepresentable', both in painting, through the searching for absolute primeval energy, and in the interpretation of the tragic, the grotesque and the absurd in literature.

**Keywords** – Origin; Sublime; Contemporary literature; Contemporary art.

**Abstract** – Questo articolo prende in esame l'incontro tra le rappresentazioni contemporanee delle origini e le forme espressive del sublime. L'origine costituisce un archetipo caratterizzato da alcune coordinate fondamentali legate alla genesi o alla creazione, ma anche a una sostanziale 'morfologia dell'irrepresentabile', in quanto evento a cui nessuno ha mai assistito, collegato al caos, al nulla e all'abisso. Attraverso i concetti del 'grandioso', della 'meraviglia' e dell'ineffabile, il sublime diventa grammatica dell'origine e, con essa, assume particolare rilievo nella maturazione del concetto tradizionale di 'rappresentazione' verso il non mimetico e l'irrepresentabile, nella ricerca di un assoluto primario in pittura e nell'interpretazione del tragico, del grottesco e dell'assurdo nelle forme letterarie.

**Parole chiave** – Origine; Sublime; Letteratura contemporanea; Arte contemporanea.

Lombardi, Chiara, *Il sublime nelle rappresentazioni contemporanee dell'origine*, «Finzioni», n. 3, 2 - 2022, pp. 14-32  
[chiara.lombardi@unito.it](mailto:chiara.lombardi@unito.it)  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15616>  
[finzioni.unibo.it](http://finzioni.unibo.it)

### 1. *All'inizio il sublime*

Nella maturazione contemporanea del concetto tradizionale di 'rappresentazione' verso il non mimetico e l'irrappresentabile,<sup>1</sup> risulta a mio avviso particolarmente rilevante la convergenza tra il recupero delle mitologie dell' 'origine' (dell'universo, del divino e dell'umano, ma anche ogni inizio simbolico, come la genesi di un'opera d'arte) e le espressioni del 'sublime', diffusamente individuate e analizzate dalla critica ma raramente applicate alle rappresentazioni delle origini.<sup>2</sup>

La definizione di sublime nasce in un contesto letterario, quello preso in esame dall'Anonimo nel trattato *Sul sublime* generalmente attribuito al retore tardo-antico Longino (I sec. d. C.), che va da Omero e Saffo ai tragici.<sup>3</sup> Non si tratta di un concetto riferibile, in senso stretto, alla teoria degli stili, ma di una nozione più ampia che tocca le fonti concettuali del sublime, le forme espressive, la sua ricezione individuale o intertestuale come consonanza di anime grandi, inclini alle forti emozioni.<sup>4</sup> Il sublime è, nell'analisi longiniana, il *grandioso* che genera meraviglia, ma anche il desiderio irresistibile di poterlo provare o ricreare. In quanto tale, esso «trascina [...] all'estasi; perché ciò che è meraviglioso s'accompagna sempre a un senso di smarrimento [...]» (I). Il sublime genera sublime, creatività dinanzi alla creazione: «La nostra anima [...] possiede quasi per natura la capacità di esaltarsi davanti alla vera sublimità, e con un nobile slancio si riempie di gioia e di orgoglio, come se avesse creato lei stessa ciò che ha ascoltato» (VII). Il sublime e la meraviglia, inoltre, nella loro relazione di reciproca casualità, conferiscono dignità all'essere umano, collocandolo «nella grande festa della vita universale» (XXXV).

Il sublime ha ampliato ulteriormente, nel corso dei secoli, l'ambito di applicazione ed espressione individuato e analizzato dallo Pseudo-Longino, a partire dalla traduzione e dal commento di Boileau e dalle riletture, tra Settecento e Ottocento, di Kant, Burke, Schelling, Leopardi, nel confronto con il bello e con un più ampio spettro di emozioni, come il terrore,

<sup>1</sup> M. Greene, *Postmodernism and the Crisis of Representation*, «English Education», 26, 4, 1994, pp. 206–219; S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press, 2002; L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 2002. Questo articolo nasce dalla mia relazione al convegno *Narrazioni delle origini nella letteratura italiana del Novecento*, tenutosi all'Università di Bologna il 18 e 19 novembre 2021.

<sup>2</sup> Per il rapporto tra questa riflessione critica e il sublime, cfr. M. Carboni, *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Roma, Castelvecchi, 1993; M. Fusillo, *Sublime isterico, estremismo tragico, posthuman, massimalismo: su alcune declinazioni contemporanee*, «CosMo. Comparative Studies in Modernism», 8, 2016, pp. 95-103. Si vedano anche i diversi saggi contenuti in G. Garelli (a cura di), *Il sublime e le arti*, «CosMo. Comparative Studies in Modernism», 8, 2016.

<sup>3</sup> Le edizioni di riferimento sono G. Guidorizzi (a cura di), *Anonimo. Il sublime*, Milano, Mondadori, 1991 (per il commento ID., *Introduzione*, in *ivi*, pp. 5-28), per tutte le citazioni; S. Halliwell (a cura di), *Anonimo. Sul sublime*, con un saggio di M. Fusillo, trad. it. di L. Lulli, Milano, Mondadori, coll. "Lorenzo Valla", 2021.

<sup>4</sup> Cfr. P. Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, il Mulino, 1992; M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009.

e perciò con profonde e significative diramazioni nelle polimorfiche estetiche del Novecento,<sup>5</sup> fino alle reinterpretazioni di Lyotard, Hartman e Jameson,<sup>6</sup> ora associandosi al comico,<sup>7</sup> ora al tragico.<sup>8</sup>

La consonanza tra il sublime e il tragico si collega nella cultura contemporanea alla percezione di un molteplice spettro di eventi e di fenomeni irriducibili alla ragione umana e alla logica, sovrastanti, che sottopongono il tragico all'obiezione filosofica del disordine, o a deviare verso il grottesco.<sup>9</sup> Nelle forme dell'espressione, il sublime enfatizza il silenzio e l'ineffabile, collegati all'impossibilità di rappresentare secondo le forme regolari della natura e della sensibilità, come afferma Lyotard con il concetto di «disastro della *aisthesis*»:

Che si possa essere commossi dalla presenza nel sensibile di una cosa che il sensibile non può presentare in forme è un mistero inaccettabile per la buona logica. E tuttavia le descrizioni del sentimento sublime convergono verso questa aberrazione. Le regolarità della natura vengono meno, la percezione fallisce nel tenere il proprio terreno, a partire da Longino si ammette che questo disastro dell'*aisthesis* possa occasionare la più intensa emozione estetica, sentimento estetico limite, lo spasmo sublime viene provato, come la felicità nel bello, in occasione di una sensazione. Ma in quanto quest'ultima eccede la sensibilità e l'esalta fino alla perdita, e non in quanto vi fa risuonare il dolce consenso con cui essa si offre al bello.<sup>10</sup>

L'origine dell'universo – o la creazione, a seconda delle religioni e delle culture<sup>11</sup> – è, sotto molti aspetti, quanto di più sublime ci possa essere o si possa immaginare. La Bibbia si apre con tre versetti che spalancano lo sguardo del lettore sulla creazione, ponendola come un ponte di volizione e luce sull'abisso e sull'ignoto: «In principio Dio creò il cielo e la terra. Ora la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque. Dio disse: “Sia la luce!”. E la luce fu» (Gen 1, 1-3). Nella cultura sanscrita, tramandata nei *Rgveda* (1400 d. C.), l'origine è uno sprofondare nel buio: «C'era oscurità, nascosta dall'oscurità,

<sup>5</sup> Per la sistematizzazione critica di questo sviluppo concettuale, si veda ancora M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, cit., in particolare il capitolo “Dire l'estremo: il sublime” (ivi, pp. 24-29).

<sup>6</sup> J.-F. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du Sublime*, Paris, Galilée, 1991, trad. it. di F. Sossi, *Anima minima. Sul bello e sul sublime*, Parma, Pratiche, 1995; G.H. Hartman (a cura di), *La via al sublime. Sei saggi americani*, trad. it. a cura di M. Brown, V. Fortunati, G. Franci, Firenze, Alibea, 1987; F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, trad. it. di M. Manganelli, prefazione e postfazione di D. Giglioli, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.

<sup>7</sup> A partire da F.T. Vischer, *Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Philosophie des Schönen*, Stuttgart, Imle & Krauß, 1837, trad. it. di E. Tavani, *Il sublime e Il comico. Contributi a una filosofia del bello*, Palermo, Aesthetica, 2000. Cfr. R. Mondiano, *Humanism and the Comic Sublime from Kant to Vischer*, «Studies in Romanticism», 26, 1987, pp. 231-244.

<sup>8</sup> Cfr. P. Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, cit.; E. Brady, *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics, and Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

<sup>9</sup> Cfr. P.P. Fornaro *Tradizione di tragedia. L'obiezione del disordine da Omero a Beckett*, Milano, Arcipelago, 2009.

<sup>10</sup> J.-F. Lyotard, *Anima minima*, cit., pp. 177-178.

<sup>11</sup> Cfr. P. Citati, *Il silenzio e l'abisso*, Milano, Mondadori, 2018. Cfr. M. Gleiser, *The Dancing Universe. From creation myths to the Big Bang*, Hanover-London, University Press of New England, 1998; C. Lombardi (a cura di), *Beginnings. Narrations and Re-Creations of Origins in Linguistics, Literature and the Arts / Les débuts. Narrations et re-créations des origines en linguistique, littérature et arts*, «CompLit. Journal of European Literature, Arts and Society», 3, 1, 2022.

all'inizio. Un oceano indefinito era ogni cosa qui».<sup>12</sup> I Greci ponevano «prima di tutto» il Caos, concepito non tanto come disordine, quanto come una voragine, dai verbi *chairo* o *chaskeo* che significano entrambi «spalanco», «apro completamente»;<sup>13</sup> ovvero «un vuoto oscuro, dove niente può essere distinto [...] un punto di caduta, di vertigine e di confusione, un precipizio senza fine [...] abisso cieco, notturno, sconfinato»;<sup>14</sup> un ampio spazio vuoto, aperto, che ne inghiotte altri, una sorta di «buco nero dell'universo».<sup>15</sup> Il caos è, in questo senso, l'assoluto che diviene disordine in quanto materia non ancora organizzata o, meglio, è il «disordine fatto assoluto».<sup>16</sup>

Forse non è un caso che – sulla via aperta da Einstein – gli studiosi contemporanei abbiano collegato il Big Bang ai buchi neri. In generale la scienza, fornendoci modelli come quello del Big Bang, recentemente affinato dalla scoperta di uno specifico generatore di energia e di movimento come il bosone di Higgs, ci ha posti dinanzi a un concetto di inizio che è esatto dal punto di vista teorico, ma difficilmente riconducibile a una *rappresentazione* precisa di questo spazio-tempo originario.<sup>17</sup>

Da una parte, quindi, c'è il mistero dell'origine, tra il caos e il differenziarsi propedeutico all'ordine, il buio e la luce, il silenzio e il Verbo, tra l'ignoto e la tensione teologica a fare chiarezza; dall'altra c'è il sublime, concetto estetico che esprime appunto il grandioso, l'estremo, l'ineffabile. Il loro incontro nasce dal tentativo di rappresentare quanto di più difficilmente rappresentabile ci sia, per la sua distanza, per la grandiosità e il mistero, con i linguaggi dell'arte e della letteratura. Ne risulta una forma o un'immagine piena di energia creatrice, espressiva di ciò che prima non c'era, alba archetipica o archetipo nuovo di un modo di fondare l'inizio e di proporre un suo linguaggio. La volta della Cappella Sistina propone un'idea (e un effetto) di creazione che non rimane chiusa in un tempo remotissimo, ma si manifesta a ogni istante, nello spettacolo dell'arte in cui si incontrano, quasi si sfiorano, pittore e spettatore, come Dio e Adamo. In questo modo, la creazione risulta perennemente in atto, nello sguardo di chi la riceve, come il segreto della bellezza e il bacio nell'*Ode on a Grecian Urn* di Keats.

Come vorrei dimostrare in questo contributo, nella cultura contemporanea il sublime esprime la possibilità di un inizio portando i linguaggi dell'arte e della letteratura verso la loro

<sup>12</sup> Traduzione personale dall'edizione inglese *Rig Veda*, in A.T. Embree et al. (a cura di), *Sources of the Indian Traditions*, 2 voll., New York, Columbia University Press, 1969.

<sup>13</sup> Cfr. G. Most, *Introduction*, in ID. (a cura di), *Hesiod. Theogony, Works and Days, Testimonia*, Cambridge (MA), Harvard University Press, coll. "Loeb Classical Library", 2006, pp. XI-LXXXVI, p. XXXI. L'edizione italiana di riferimento è Esiodo, *Teogonia*, a cura di G. Arrighetti, Milano, Rizzoli, 2016, pp. 89-92.

<sup>14</sup> J.P. Vernant, *L'universo, gli dèi, gli uomini* (1999), Torino, Einaudi, 2000, pp. 9 e sgg.

<sup>15</sup> G. Guidorizzi, *Teogonia e cosmogonia*, in ID., *Il mito greco*, vol. I, *Gli dèi*, Milano, Mondadori, 2009, p. 1168.

<sup>16</sup> M. Meisel, *Chaos Imagined. Literature, Art, Science*, New York, Columbia University Press, 2016, p. 31.

<sup>17</sup> Si vedano: S. Hawking, *A Brief History of Time*, New York, Bantam, 1988, trad. it. di L. Sosio, *Dal big bang ai buchi neri. Breve storia del tempo*, Milano, Rizzoli, 1998; J. Baggott, *Origins. The Scientific Story of Creation*, Oxford, Oxford University Press, 2015, trad. it. di I. C. Blum, *Origini. La storia scientifica della creazione*, Milano, Adelphi, 2017; G. Tonelli, *Genesi. Il grande racconto delle origini*, Milano, Feltrinelli, 2019; R. Penrose, *Dal Big Bang all'eternità. I cicli temporali che danno forma all'universo (Cycles of Time)*, trad. it. di D. Didero, Milano, Rizzoli, 2011.

massima tensione espressiva, proprio a partire dall'acquisizione di quell'archetipo fluido e sfuggente, grande e meraviglioso, ma anche tragico, che è l'origine, in forme e modi del tutto nuovi e funzionali a rappresentare il polimorfico immaginario attuale.

## 2. Immaginare l'origine: morfologia dell'irrepresentabile

«Who saw | When this Creation was? Remember't thou | Thy making while the Maker gave thee being?» (V, 856-8), si domanda Satana nel *Paradise Lost* di Milton.<sup>18</sup> L'origine è la grande domanda, la forma primaria, quell'alba mai cantata che si vorrebbe vedere e riscrivere anche se ciò è impossibile.

Nei libri XII e XIII delle *Confessioni*, Sant'Agostino concentra la propria meditazione esegetica sulla Genesi. Il dodicesimo libro comincia con una riflessione sul secondo versetto, che menziona le tenebre sopra l'abisso. È il «cuore»,<sup>19</sup> prima ancora della mente, a darsi cura di sapere da dove viene il modello da cui cielo e terra sono stati creati, «il cielo dei cieli» di cui si parla nei Salmi (XII, I-II). Agostino affonda la propria riflessione nell'origine, nelle profondità del tempo e dello spazio, laddove essi non sono ancora veramente tali; parla di una terra «invisibile e indistinta» (*incomposita*, XII, III, 1), e di un abisso di cui non si conosce la profondità, su cui non c'era luce perché non c'era alcuna forma, fatto di silenzio e buio. Su questo concetto, il filosofo rivolge la propria interrogazione a Dio: «E cosa può esservi, nell'intero universo, di più prossimo alla totale assenza di forma che la terra e l'abisso?» (XII, IV, 4). Più avanti, Agostino confessa la propria incapacità di cogliere con la mente (*intelligere* è il verbo usato in XII, VI, 4), nonché di figurare la materia che precede la creazione: «me la immaginavo in mille figure diverse, e dunque non la immaginavo» (XII, VI, 4-5). Riferisce, tuttavia, ciò che istintivamente immaginava: «la mia mente affastellava forme turpi, orrende (*foedas et horribiles formas*), ma pur sempre forme, e chiamavo informi (*informe*) ciò che non già era privo di forma, bensì dotato di una forma che, se si fosse manifestata in tutta la sua stranezza e assurdità, avrebbe ripugnato ai miei sensi e sconvolto la mia umana debolezza» (XII, VI, 5-10). Nella confessione della sua inadeguatezza, perciò, l'immaginazione tratteggia un affastellarsi di forme spaventose e ripugnanti, a cui segue l'ammissione dell'indicibile e dell'inesprimibile.

Immaginare l'origine, come luce e bellezza, spingendosi fino alla possibilità di figurare l'irrepresentabile, il *prima*, nulla vuoto o caos, è, in generale, un'esigenza antichissima e ricorrente, presente in pressoché tutte le culture.<sup>20</sup> Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, la ri-narrazione delle origini dell'universo raggiunge il «caos» primigenio, definito «una massa informe e

<sup>18</sup> J. Milton, *Paradiso perduto*, a cura di R. Sanesi, Milano, Mondadori, 1984, pp. 4-5.

<sup>19</sup> Agostino, *Confessioni*, a cura di J. Pépin e M. Simonetti, trad. di G. Chiarini, Milano, Mondadori, coll. "Lorenzo Valla", XII, I, 1, pp. 7 sgg.

<sup>20</sup> M. Meisel, *Chaos Imagined*, cit.; cfr. M.P. Gillespie, *The Aesthetics of Chaos. Nonlinear Thinking and Contemporary Literary Criticism*, Gainesville, University Press of Florida, 2003.

confusa (*chaos: rudis indigestaque moles*), nient'altro che un torpido peso», con «dentro, ammucchiati e discordi, i germi di cose sconnesse» (*nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem | non bene iunctarum discordia semina rerum*, *Met.*, I, 7-9).<sup>21</sup> Come nella Genesi, ciò che segna il passaggio dal caos all'ordine è in Ovidio un principio di separazione. Con la separazione, nella Genesi ha inizio il tempo. Dio separa la luce dalle tenebre, le acque dalla volta del firmamento; le terre dal mare e il giorno dalla notte. Negli affreschi della Cappella Sistina, Michelangelo rappresenta Dio ammantato di una veste porporina che fa da discriminare tra luce e tenebre, e che sembra precipitare dall'alto, senza cadere, nel riquadro del tempo.

Il *Paradise Lost* di Milton (1674), «testo sublime per eccellenza»,<sup>22</sup> adatta molte antiche, e bibliche, teorie e figurazioni delle origini. Nel poema il Caos, da cui è sorta la Terra (I, 10), è il «fondo dell'abisso» (*the great deep*), «luogo di totale oscurità» (*a place of utter darkness*, Book I, *The argument*) che coincide con l'inferno dove Satana si ritrova dopo la ribellione a Dio e la tentazione di Adamo ed Eva; e con la sua stessa mente, abitata dall'orrore e dal rimorso (I, 248-253). Ma Caos diventa anche l'espressione simbolica del «potere» dell'inferno, che lo guida fuori da esso, alla riconquista del Cielo (*the power of the place*, Book II, *The argument*; cfr. II, 233).<sup>23</sup> Nel paesaggio infernale da cui Satana, nel libro II, si allontana, l'abisso è ricettacolo di segreti, insieme alla Notte, definito *ancestor of Nature* (II, 890 sgg. e cfr. 970).<sup>24</sup> Abisso è, inoltre, lo spazio della coscienza di Satana:<sup>25</sup> in origine parte della creazione, ad essa precedente, e in seguito protagonista di una sorta di anti-regno, di un universo della morte (II, 622) uguale e contrario rispetto a quello creato da Dio, in un rispecchiamento parodico e carnevalesco.<sup>26</sup>

Le forme simboliche e i tentativi di immaginare e di rappresentare l'origine – anche nelle arti, da Bruegel a Hogarth, nella rappresentazione di una cacofonia da strada come *The Enraged Musician* (1641), fino all'oratorio *Die Schöpfung* di Haydn (*La creazione*, 1798) – riflettono la volontà e la sfida di catturarne l'energia e la densità espressiva per una rappresentazione evocativa e allegorica, nella frequente coesistenza di caos e *kósmos*, o nel passaggio dell'uno nell'altro.<sup>27</sup> Risulta dunque evidente che, tanto più spingendo l'immaginazione al di là del momento della luce e della bellezza, all'origine e al suo *oltre*, ogni tentativo di figurazione è in se stesso sublime, espressione di un «grandioso» che è meraviglioso nel suo mistero, «ineffabile» ed «estremo», e muove dalla «sfida impossibile» di «comunicare l'incomunicabile».<sup>28</sup>

<sup>21</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, trad. di L. Koch, Milano, Mondadori, coll. "Lorenzo Valla", 2005, vol. I, pp. 9-11.

<sup>22</sup> M. Fusillo, *Dire l'estremo: il sublime*, in ID., *Estetica della letteratura*, cit., p. 27.

<sup>23</sup> J. Milton, *Paradise Lost*, cit., p. 49.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 96-97.

<sup>25</sup> Cfr. G. Ferreccio, *Paesaggi della coscienza*, Stampatori, Torino, 2006.

<sup>26</sup> M. Meisel, *Chaos Imagined*, cit., p. 158.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 18 sgg.

<sup>28</sup> M. Fusillo, *Dire l'estremo: il sublime*, in ID., *Estetica della letteratura*, cit., pp. 24-28, p. 25. Cfr. P. Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, cit., p. 8.

La condizione pre-fatica, irrepresentabile e ineffabile dell'origine, immensa nel mistero, collegata ora all'improvviso scaturire della vita, ora al vuoto e al nulla, al silenzio e al buio, è perciò sublime a partire dalla definizione longiniana ma lo è soprattutto a partire dalla riformulazione kantiana e romantica e nell'estetica modernista e contemporanea, connotate da forme di espressione artistica basate ora su ciò che trascende l'uomo nell'orrore, ora sulla sottrazione di ogni dato connotativo e comunicativo, fino all'estremo.<sup>29</sup> È questa ossimorica *morfologia dell'irrepresentabile* che persiste maggiormente nella cultura contemporanea, come è lo stesso Lyotard a evidenziare nella citazione sopra riportata parlando della «presenza nel sensibile di una cosa che il sensibile non può presentare in forme», e sottolineandone l'effetto commovente e sconcertante, dinanzi a «un mistero inaccettabile per la buona logica»; un'«aberrazione» verso cui convergono le descrizioni del sublime, provocando la più intensa emozione estetica.<sup>30</sup>

### 3. Creazioni sublimi: da Melville a Kiefer

In *Moby Dick* di Melville, Ismaele comincia la sua avventura per mare imbattendosi in quanto di più irrepresentabile ci sia: il caos. Prima di imbarcarsi per Nantucket, alla Locanda del Baleniere, vede un grande quadro. È un olio annerito dal fumo, poco illuminato, il cui significato risulta pressoché impossibile da comprendere se non ricorrendo, appunto, al concetto di caos, su cui convergono masse e ombre «inspiegabili» (*unaccountable*):

On one side hung a very large oil-painting so thoroughly be-smoked, and every way defaced, that in the unequal cross-lights by which you viewed it, it was only by diligent study and a series of systematic visits to it, and careful inquiry of the neighbors, that you could any way arrive at an understanding of its purpose. Such unaccountable masses of shades and shadows, that at first you almost thought some ambitious young artist, in the time of the New England hags, had endeavored to delineate chaos bewitched. [...] <sup>31</sup>

Così nebulosa, l'origine prefigura il viaggio che Ismaele è in procinto di intraprendere, diretto a sfidare le profondità della natura, dell'uomo e del destino che affioreranno in forme enigmatiche e allegoriche lungo la sagoma bianca della balena cacciata, sfuggente e violentissima tra le onde. Ma ciò che più turba e confonde Ismaele, a una più attenta osservazione del quadro, è la visione sulla tela di una «portentosa massa nera» al centro del quadro sopra tre linee verticali, «azzurre e fosche, fluttuanti in una schiumosità senza nome». Ciò che essa suggerisce è «una specie di indefinita, semiraggiunta e inimmaginabile sublimità»; l'immagine è inoltre polisemica, interpretata attraverso il succedersi di strane forme abbozzate: il Mar Nero;

<sup>29</sup> G. Guidorizzi, *Introduzione a ID.* (a cura di), *Anonimo. Il sublime*, cit., p. 115.

<sup>30</sup> J.-F. Lyotard, *Anima minima*, cit., pp. 177-178. Cfr. supra.

<sup>31</sup> H. Melville, *Moby-Dick, or the Whale*, 1851, a cura di Ch. Feidelson jr., New York, The Bobbs-Merrill, 1964, pp. 35-36. Cfr. ID., *Moby Dick o la balena*, trad. it. di C. Pavese, Milano, Adelphi, 1994, p. 47. Corsivo mio.

i quattro elementi primordiali; una brughiera maledetta; una scena invernale iperborea; lo spezzarsi della fiumana agghiacciata dal Tempo:

But what most puzzled and confounded you was a long, limber, portentous black mass of something hovering in the center of the picture over three blue, dim, perpendicular lines floating in a nameless yeast. A boggy, soggy, squitchy picture truly, enough to drive a nervous man distracted. Yet was there *a sort of indefinite, half-attained, unimaginable sublimity* about it that fairly froze you to it, till you involuntarily took an oath with yourself to find out what that marvelous painting meant. Ever and anon a bright, but, alas, deceptive idea would dart you through. – It's the Black Sea in a midnight gale. – It's the unnatural combat of the four primal elements. – It's a blasted heath. – It's a Hyperborean winter scene. – It's the breaking-up of the icebound stream of Time. But at last all these fancies yielded to that one portentous something in the picture's midst. That once found out, and all the rest were plain.<sup>32</sup>

Con questa *ekphrasis* in cui la visione primordiale si accompagna all'esplicito riferimento all'effetto di sublime, inoltre, Melville riprende Burke e il romanticismo in arte e in poesia, aprendo alla concezione e alla funzione contemporanee del termine, e indirettamente all'*American Sublime*.

«Come si può reggere | la vista del sublime?» (*How does one stand | To behold the sublime [...]?*<sup>33</sup>), sono i primi versi del componimento di Wallace Stevens che ha dato il titolo alla corrente, in cui il poeta si domanda non solo come sia possibile reggere la forza, l'intensità travolgente del sublime, ma anche come, dove ci si debba collocare per contemplarlo. Viene da pensare al quadro di Anselm Kiefer, *Gli ordini della notte (Die berühmten Orden der Nacht, 1997)*, grande acrilico ed emulsione su lino in cui un uomo è sdraiato su una terra secca, inaridita, primo o ultimo essere umano a resistere alla desolazione levando lo sguardo al mistero delle stelle e dell'universo.

All'*American Sublime* sono stati dedicati importanti saggi, studi e mostre di pittura, come l'esposizione che si è tenuta alla Tate Modern nel 2002 (*American Sublime. Landscape Painting in the United States 1820-1880*) e il progetto che si è avviato dal 2008.<sup>34</sup> Nella mostra spiccava il nome di Fredric Edwin Church, pittore statunitense della Hudson River School, noto per i suoi dipinti di grandi paesaggi naturali, raffigurati come eventi assoluti dominati dal colore rosso infuocato e altri toni arroventati, in cui si confondono albe e tramonti privi di esseri viventi e vicini a scene di un mondo primigenio non ancora abitato o civilizzato: *Cotopaxi* (1862); *Twilight in the Wilderness* (1860); *The Iceberg* (1891).<sup>35</sup> Di toni più soffusi, ma di effetto

<sup>32</sup> H. Melville, *Moby-Dick, or the Whale*, cit., p. 36. Cfr. ID., *Moby Dick o la balena*, cit., p. 47.

<sup>33</sup> W. Stevens, *The American Sublime*, in F. Kermode, J. Richardson (a cura di), *Wallace Stevens: Collected Poetry and Prose*, New York, Library of America, 1997, p. 106. Cfr. R. Wilson, *American Sublime: The Genealogy of a Poetic Genre*, Madison-London, The University of Wisconsin Press, 1991.

<sup>34</sup> Si vedano il catalogo della mostra (A. Wilton, T.J. Barringer, *American Sublime: Landscape Painting in the United States, 1820-1880*, Princeton, Princeton University Press, 2003, al sito: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/american-sublime>;) e il progetto «The Art of the Sublime» (<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime>).

<sup>35</sup> Cfr. J. Wilmerding, *Maine Sublime: Frederic Edwin Church's Landscapes of Mount Desert and Mount Katahdin* (2013), New York, Cornell University Press, 2018.



parimenti sconvolgente, è la rappresentazione delle Cascate del Niagara (*Niagara*, 1857), vere e proprie icone dell'*American Sublime*.<sup>36</sup>

L'espressione del sublime non appartiene soltanto a questa corrente di rappresentazione del paesaggio, ancora in parte naturalistica, ma anche a talune forme più astratte dell'arte contemporanea, sublimi per sottrazione, e rivolte anch'esse alla ricerca e alla resa dell'assoluto – e di un assoluto originario – attraverso un'implicita tensione all'irrappresentabile, come quelle che caratterizzano l'opera di Kazimir Severinovič Malevič, Barnett Newman e Mark Rothko. Per comprenderne la continuità da questo punto di vista,<sup>37</sup> vale la pena considerare la mostra, anche digitale, organizzata dalla Mnuchin Gallery di New York tra 2020 e 2021, intitolata *Church & Rothko: Sublime*. Le opere di Church e Rothko (ad esempio *Marine Sunset* del primo, tela datata 1882, **IMG. 1**, e *Browns and Blacks in Reds* del secondo, del 1957, **IMG. 2**, giustapposte su una parete di una sala), pur distanti nel tempo e nello stile, sono state accostate per mettere in evidenza la densissima forza espressiva capace di produrre, attraverso un'analogia forza cromatica, una straordinaria portata emozionale.<sup>38</sup>

Alla resa dell'origine nelle forme del sublime si rivolgono, prima ancora di Rothko, Malevič e Newman. «È da zero, nello zero, che il reale movimento dell'essere comincia»; «Ho trasformato me stesso nello zero della forma e sono emerso dal nulla alla creazione»: sono alcune delle affermazioni di Malevič raccolte in *Suprematism*, il catalogo della mostra che si è tenuta al Deutsche Guggenheim di Berlino nel 2003.<sup>39</sup> Tra le altre sue opere, *Quadrato nero* (*Black Square*, 1914-15, **IMG. 3**) esprime la ricerca, per sottrazione e in termini di purezza assoluta, di una sorta di punto zero della pittura.<sup>40</sup> Tra il 1950 e il 1952, inoltre, Newman rappresenta in termini astratti e su tele molto grandi, con una forma ridotta all'estremo e una saturazione assoluta di colore riconducibile al concetto di astrazione cromatica, i progenitori, *Adam e Eve* (**IMG. 4**), e realizza con *Vir Heroicus Sublimis* (1951), secondo analoghe modalità rappresentative ma nel monocromatismo del rosso, una forma decontestualizzata e assoluta, rivolta a una reazione diretta e istintiva degli osservatori.<sup>41</sup>

La vocazione al sublime della loro arte è diffusamente esplorata,<sup>42</sup> molto meno la relazione con il concetto di origine, intesa secondo le premesse fino qui condotte, ma anche e più propriamente come *evento* a cui l'arte può tendere nella ricerca di una sorta di *densità energetica*

<sup>36</sup> Cfr. E. McKinsey, *Niagara Falls. Icon of the American Sublime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

<sup>37</sup> Fondamentale il contributo: R. Rosenblum, *The Abstract Sublime*, «ArtNews», 59, 10, 1961, pp. 39-40 e pp. 56-58.

<sup>38</sup> Cfr. R. Smith, *Church & Rothko: Sublime*, «The New York Times», 4 dicembre 2020 (cfr. <https://www.mnuchingallery.com/press/the-new-york-times29>).

<sup>39</sup> M. Drutt et al., *Kazimir Malevich: Suprematism*, New York, Guggenheim Museum; London, Thames & Hudson, 2003.

<sup>40</sup> *Ibidem*. Cfr. C. Lodder (a cura di), *Celebrating Suprematism, New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, Leiden, Brill, 2018.

<sup>41</sup> B. Newman, *The Sublime Is Now* (1948), in ID., J.P. O'Neill, M. McNickle, R. Shiff (a cura di), *Selected Writings and Interviews*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1992, pp. 170-173.

<sup>42</sup> Cfr. Carboni, *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, cit.

vicina all'assoluto, secondo un principio che in parte ispira altre sperimentazioni contemporanee come il primitivismo o la pittura di Klee: si tratta di dare forma all'irrepresentabile, di rinnovare il *linguaggio della tribù*, per usare un'espressione di Mallarmé, con una grammatica nuova, dischiusa all'origine.

Queste rappresentazioni trovano rinnovato impulso attraverso la modalità dell'installazione, che prevede la ri-contestualizzazione, la simulazione e la performance di un evento artistico e, nello specifico, di un evento originario. Così appare, nella riconosciuta sublimità,<sup>43</sup> l'installazione permanente di Anselm Kiefer all'Hangar Bicocca di Milano *I sette palazzi celesti* (2004, **IMG. 5**); le sette (il numero biblico della totalità) torri svettano su un'altezza da quattordici a diciannove metri, in cemento armato con libri e cunei di piombo (metallo simbolo della malinconia), dai nomi evocativi delle antichissime civiltà a cui sono ispirati: Sefiroth, Melancholia, Ararat, Linee di Campo Magnetico, JH & WH, Torre dei Quadri Cadenti. La Cabala e la mistica ebraica con la materia creazione, i miti della Genesi biblica, l'antico trattato ebraico *Sefer Hecbalot*, il "Libro dei Palazzi-Santuari" di V-VI sec. d. C. sono alcune delle fonti di ispirazione di questa grandiosa ri-creazione sincretistica e originale di un rinnovato e meraviglioso senso dell'origine.

#### 4. *Il chaosmos, l'aleph e altri archetipi contemporanei dell'origine*

Dall'analisi fino qui condotta risulta dunque che, per quanto la nozione di origine, nel suo essere e nel suo prima, rimandi a un evento difficilmente rappresentabile, la storia culturale dimostra la necessità di una sua concettualizzazione e figurazione per immagini, per cui si è parlato, in relazione a un sublime ossimorico, di *morfologia dell'irrepresentabile* (cfr. *supra*): l'origine è, in questo senso, un archetipo, una struttura antropologica fondamentale,<sup>44</sup> oltre tutto notevolmente complessa e capace di forgiare a sua volta altri archetipi più specifici. La necessità di rifondare archetipi, del resto, come ha dimostrato Sergio Zatti,<sup>45</sup> è molto sentita ed evidente anche nella contemporaneità «come sostanza profonda dell'espressione letteraria».<sup>46</sup>

Il legame tra l'origine e il sublime, inoltre, esclude dalla sua risemantizzazione il solo referente contenutistico, ma diviene un punto di riferimento di forte matrice espressiva, uno spazio mai saturo di segni, carico di energia rappresentativa e linguistica.

<sup>43</sup> W. Stables, *Anselm Kiefer and the Sign of the Sublime*, «Seminar: A Journal of Germanic Studies», 53, 1, 2017, pp. 1-20. Cfr. E.C. Corriero, D. Eccher, F. Vercellone (a cura di), *Anselm Kiefer*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2022.

<sup>44</sup> Per la nozione di archetipo, oltre agli studi di Jung, cfr. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1963), Paris, Bordas, 1969, trad. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia*, Bari, Dedalo, 2009.

<sup>45</sup> Cfr. S. Zatti, *Curtius e la modernità*, in ID. (a cura di), *Metamorfosi dei topoi nella cultura europea dalla tradizione alla modernità*, Pisa, Pacini, 2018, pp. 23-46.

<sup>46</sup> Ivi, p. 45. Cfr. F. Vercellone, *L'archetipo cieco. Variazioni sull'individuo contemporaneo*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2021.

In un precedente articolo, *Joyce e l'archetipo del chaosmos nella narrativa contemporanea*,<sup>47</sup> ho messo in evidenza come la nozione joyciana di *chaosmos*, *hapax* presente in *Finnegans Wake* (118.21)<sup>48</sup> che assomma *chaos* e *kósmos*, possa considerarsi un importante schema simbolico capace di descrivere e di interpretare sia l'esistenza dell'uomo e del mondo attraverso la tensione tra strutture di stabilità e di ordine che garantiscono una corrispondenza con la realtà, sia la fisionomia specificità dell'età contemporanea, caratterizzata da forze centrifughe e caotiche che aumentano il livello di complessità e di imprevedibilità, provocando quelle che potrebbero definirsi *illusioni di irrealtà* o «dissimulazioni del reale».<sup>49</sup> Si torna così al concetto da cui siamo partiti, cioè al mutamento della 'rappresentazione' artistica e romanzesca, e alla sua tendenza al non mimetico e all'irrapresentabile in relazione alla crisi del concetto tradizionale di mimesi, per cui si è parlato di crisi del romanzo *tout court*.<sup>50</sup>

Il concetto joyciano di *chaosmos* può infatti contribuire a interpretare le narrazioni contemporanee della complessità e le forme odierne di quella che Blumenberg ha definito la *leggibilità del mondo*. Si tratta di una delle 'invenzioni' joyciane forse più utili a leggere la letteratura contemporanea, in particolare la rappresentazione totalizzante nel suo anelito sublime, e con essa l'opera mondo e il romanzo massimalista.<sup>51</sup>

Secondo un analogo principio di compresenza simbolica tra ordine e caos («ineffabile centro» di ogni racconto), e tra l'alpha e l'omega, è concepito *L'aleph* di Borges (1945).<sup>52</sup> La narrazione può considerarsi elaborazione speciale di una concezione dell'origine che diviene archetipo, e tale ancora secondo un legame evidente tra la sua rappresentazione e il sublime, concettuale ed espressivo, come suo codice specifico. La storia racconta di una casa che non può essere demolita perché nella sua cantina c'è un oggetto misterioso, un *aleph*, piccola sfera di mirabile fulgore che concentra in sé ogni spazio, ogni tempo, ciascuno perfettamente identificabile e chiaro, colto dal narratore simultaneamente, in un «istante gigantesco».<sup>53</sup> Grande come una biglia, l'*aleph* è un piccolo cannocchiale sullo spazio cosmico e sull'infinito, che dischiude a una visione totalizzante, disvelante e spaventosa, anche a livello cronologico.<sup>54</sup> Ciò che, in sintesi, ne deriva è ancora una volta sublime nella concentrazione dei suoi

<sup>47</sup> *Joyce e l'archetipo del chaosmos nella narrativa contemporanea*, in M. Tortora, A. Volpone (a cura di), *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 13-52. Le mie osservazioni partivano dal saggio di Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1982, poi tradotto in inglese come *The Aesthetics of Chaosmos*, trad. di E. Esrock, Tulsa, University of Tulsa Press, 1982, rist. Cambridge (MA), Harvard University Press, 1989.

<sup>48</sup> L'edizione di riferimento è J. Joyce, *Finnegans Wake*, London, Faber & Faber, 1975 (FW, con indicate pagina e rigo).

<sup>49</sup> J. Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

<sup>50</sup> Cfr. E. Terrinoni, *James Joyce e la fine del romanzo*, Roma, Carocci, 2015.

<sup>51</sup> Mi riferisco a F. Moretti, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994 (6a ed. 2003), e a S. Ercolino *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015. Per il rapporto tra questa forma narrativa e il sublime, cfr. M. Fusillo, *Sublime isterico, estremismo tragico, posthuman, massimalismo*, cit.

<sup>52</sup> J.L. Borges, *El Aleph* (1945), Buenos Aires, Losada, 1949, trad. it. *L'aleph*, in ID., *L'aleph* (1996), trad. it. di F. Tentori Montalto, Milano, Adelphi, 1998, pp. 123-138.

<sup>53</sup> Ivi, p. 133.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

significati antichi e moderni: il grandioso e l'ineffabile, l'infinitamente sovrastante nella natura e nel cosmo, il divino e il terribile, ciò che nessuno ha mai contemplato né, di conseguenza, rappresentato, *l'inconcepibile universo*. E tuttavia il racconto ne è evidente, sublime, tentativo di narrazione e rappresentazione, l'aleph stesso forma dell'irrepresentabile, archetipo sintetico di questa possibilità di sintesi e intuizione visionaria del Tutto a cui Borges offre paradossale concretezza.

A partire dagli anni Sessanta, con le esplorazioni più sistematiche dello spazio fino all'approdo sul suolo lunare, l'universo infinito – ingrandendosi nelle sue conoscenze – paradossalmente rimpicciolisce per farsi più a misura d'uomo, dal punto di vista scientifico e immaginativo. La possibilità di toccare questo spazio fino a quel momento inaccessibile, che si manifestava soltanto alla vista come una sfera incandescente protetta dal buio e dalle stelle, offre nuove metamorfosi di rappresentazione simbolica, nuovi archetipi rappresentativi, diversi punti di arrivo e di partenza, che congiungono letteratura, cinema, arti figurative. Nel 1965 e nel 1967 Calvino pubblica *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero*. Nella prima raccolta Qfwfq annulla le distanze temporali e spaziali per fare coincidere la propria storia con la vita dell'universo stesso e, in qualche modo, del suo prima. Tutto vede e tutto racconta, rendendocelo familiare: la Luna, raggiunta da una barchetta sul mare con una scala a pioli; la prima luce; il volto della Terra monotona e grigia prima che si formi l'atmosfera; i giochi sulla curvatura dello spazio; la scommessa definitiva; la caduta del vuoto.<sup>55</sup> Nel 1968 esce il film di Kubrick *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*), sublime fin dalla lunga sequenza iniziale, in un buio interrotto dal sorgere della Luna e della Terra, accompagnata dalla musica di Ligeti *Atmosphères* che sfuma nell'armonia del poema sinfonico di Strauss *Also sprach Zarathustra*.<sup>56</sup>

Il tempo dell'origine e quello della fine sembrano potersi contenere, stringersi in un unico punto, almeno in forma teorica e immaginativa, come nell'aleph borgesiano, oppure procedere in senso contrario. È uno sguardo retrospettivo e distopico, ad esempio, quello che lega presente, passato e futuro, storia e maceria, in *Babel Tower* (1996) di Antonia S. Byatt, e nella sua joyciana 'mise en abyme' *Babbletower*, il manoscritto di Jude Mason che conclude il romanzo.<sup>57</sup>

Tra ipotesi, forme sfuocate e cancellazioni, l'origine è indissolubile dall'immagine contemporanea del cosmo, sua chiave di lettura. Pur come emblema dell'ignoto, o proprio per questo, si tenta ossessivamente di figurarla, raggiungendola, al fine di ampliare lo spettro di rappresentazione del reale e del soggetto, al di là dello spazio e del tempo, fuori o prima di entrambi. Sussiste, inoltre, il recupero dell'accezione più cupa del caos come abisso infernale che precede l'ordine cosmico, origine oscura del male e dei suoi retaggi nel vivere. Così è il senso del suo recupero in Primo Levi, ad esempio nel romanzo *La tregua*: lo spazio in cui

<sup>55</sup> I. Calvino, *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965.

<sup>56</sup> Cfr. P. Stelzer, *On the Origins of Globalisation. Cosmic Origins and Epic Totality in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey*, in C. Lombardi (a cura di), *Beginnings*, cit., pp. 219-236.

<sup>57</sup> A.S. Byatt, *Babel Tower*, London, Chatto & Windus, 1996, p. 617.

risuona il *Warum?* – il *perché* di Auschwitz che non trova risposta. È la perversione dell'universo in forma di Storia che accompagna le riflessioni di *Il brutto potere*.<sup>58</sup>

Nel suo legame con le energie più profonde che sollevano il ritmo dei primi componimenti drammaturgici, l'origine è infine acquisita nelle reinterpretazioni contemporanee del tragico sotto il segno dell'enigma, della deformazione e del grottesco. Ciò è anche particolarmente evidente nel romanzo di Antonio Moresco, di impostazione massimalista, *Canti del caos. Giochi dell'eternità*. Esso stesso rappresenta una sorta di buco nero in cui precipita tutta la realtà, sussumta in una narrazione tanto voluminosa quanto impossibile, sorta dalla cancellazione radicale di quella corrispondenza, almeno ipotetica, tra creazione divina e creazione poetica, e dalla negazione radicale del concetto di creazione:

non si dà più possibilità di creazione, ormai lo si è capito da un pezzo, solo flussi tra flussi, nessi che trasportano nessi, studio della luce migliore, collocazione, fruizione. Più nessuno spazio per questo gettarsi a capofitto nel nulla, per tutto questo estremismo, questa infanzia.<sup>59</sup>

L'ognuno protagonista e scrittore di questa epica romanzesca del caos ricorda il Lucifero dantesco conficcato nella Burella dell'Inferno, dalla cui prospettiva rappresenta però un mondo figurato come «poltiglia increata», come si legge nella parodica *Invocazione alla Musa*:

Mi espanderò in questi spazi pieni di comicità, disperazione, delicatezza e disprezzo. Entrerò nelle latrine di questo tempio scoppiato, con la mia solitudine, con la mia fiamma. E tenderò e scardinerò queste strutture in fuga totale verso non di sa dove. [...] Dammi, o Musa, le forze cieche, indistinte, per andare avanti in questa poltiglia increata, spalanca di fronte a me i tuoi specchi, accogliami nel tuo sbrego oceanico cieco, nella tua polpa molle piena di bagliori!<sup>60</sup>

Gli esempi citati mostrano il diffuso e ansioso ricorso all'origine<sup>61</sup> – e alle diverse simbologie, archetipi, forme simboliche che ad essa appartengono – nelle rappresentazioni letterarie e artistiche contemporanee, caratterizzate dalla difficoltà di fare aderire una realtà brutale e refrattaria alla logica e alle forme mimetiche tradizionali, e dalla ricerca di possibilità altre, profonde e inesplorate, di verità. I linguaggi del sublime caratterizzano questa acquisizione dell'origine, in una sorta di reciproca aderenza.

<sup>58</sup> P. Levi, *Il brutto potere*, in ID., *Pagine sparse 1947-1987*, in M. Belpoliti (a cura di), *Primo Levi. Opere complete*, 2 voll., II, Torino, Einaudi, 2016, pp.1552-1555, p. 1552.

<sup>59</sup> A. Moresco, *Canti del caos. Giochi dell'eternità* (2009), Milano, Mondadori, 2018, p. 20.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 407-408.

<sup>61</sup> Sulle ragioni di questa urgenza dell'origine, si consideri anche la tesi di Mircea Eliade, in *The Quest. History and Meaning in Religion*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1969, in particolare p. 41 (si parla di «nostalgia for the primordial, for the original, universal *matrix*: Matter, Substance, represents the *absolute origin*, the beginnings of all things: Cosmo, Life, Mind. There is an irresistible desire to pierce time and space deeply to reach the limits and the beginnings of the visible Universe, and especially to disclose the ultimate ground of substance and the germinal state of living Matter»); cfr. la trad. it. di A. Crespi Bortolini, a cura di D. Zadra, *La nostalgia delle origini. Storia e significato nelle religioni*, Brescia, Morcelliana, 2000.

Nel postmoderno, il sublime si adatta a numerosissime forme di espressione artistica che vanno dall'oltranzismo tragico al camp, e caratterizzano molti aspetti spettacolari e autoironici del kitsch e del trash, come ha messo in evidenza, tra gli altri, Žižek in *Il trash sublime*.<sup>62</sup> James Elkins, in *Contro il sublime*,<sup>63</sup> ha altresì mostrato l'abuso di questa nozione come categoria transstorica, e nella lettura dei fenomeni artistici e culturali contemporanei. Tuttavia, la sovraesposizione del sublime nel contemporaneo, come ho cercato di dimostrare in questo contributo, può essere precisata e adeguatamente ridimensionata provando a circoscriverne il campo, a partire dalle sue più specifiche intersezioni culturali come quella che la porta a farsi linguaggio e grammatica dell'origine, quest'ultima intesa come concetto ampio e attivo, non soltanto tematico («Beginning», ha scritto Edward Said, «is not only a kind of action, it is also a frame of mind, a kind of work, an attitude, a consciousness. It is pragmatic [...]. And it is theoretic [...]»<sup>64</sup>).

<sup>62</sup> S. Žižek, *Il trash sublime*, a cura di M. Senaldi, Milano, Mimesis, 2013.

<sup>63</sup> J. Elkins, *Gegen das Erhabene*, in R. Hoffmann, I. Boyd Whyte (a cura di), *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst: Über Vernunft und Einbildungskraft*, Berlin, Surhkamp, 2010, pp. 97-113. Cfr. M. Fusillo, *Sublime isterico, estremismo tragico, posthuman, massimalismo*, cit.

<sup>64</sup> E. Said, *Beginnings. Intention & Method*, New York, Columbia University Press, 1985, p. XV.



IMG. 1 Frederic Edwin Church, Marine Sunset, 1881-1882.

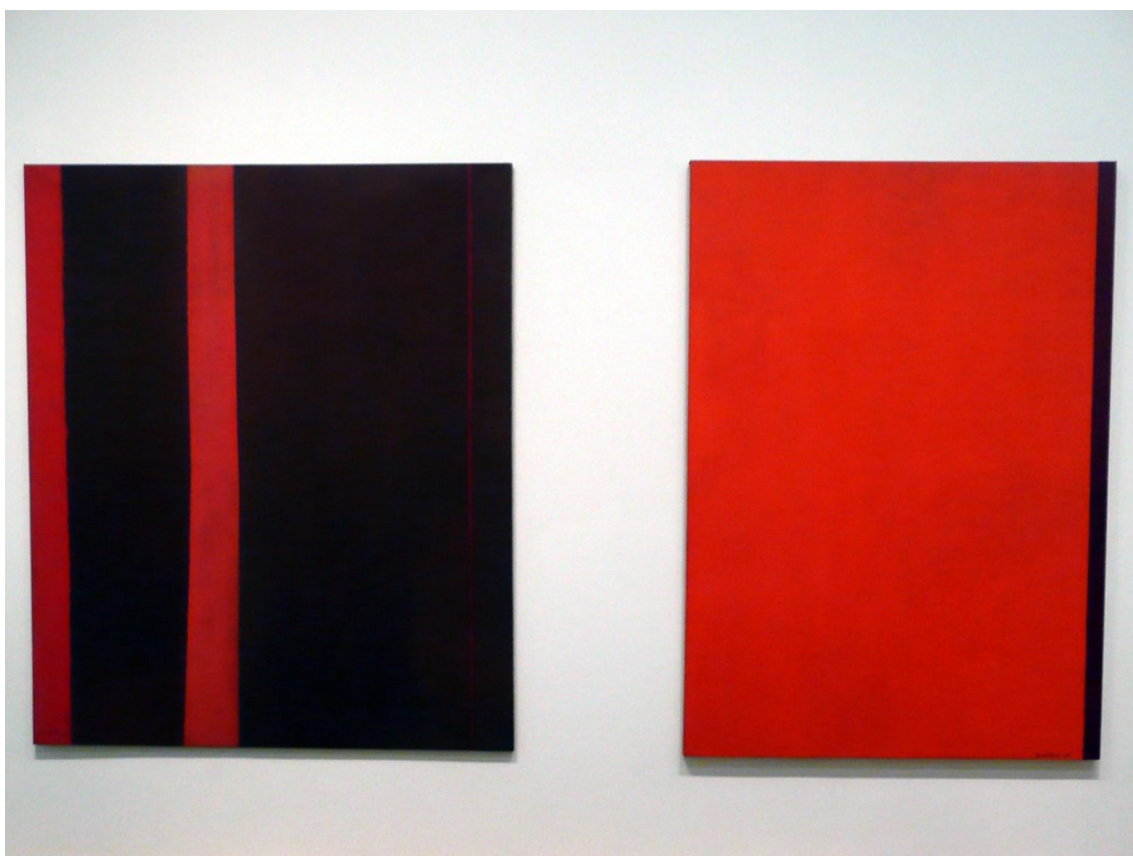


IMG. 2 Mark Rothko, Browns and Blacks in Reds, 1957.





IMG. 3 Kazimir Malevich, Black Square, 1915.



IMG. 4 Barnett Newman, Adam, 1951-2; Eve, 1950.



IMG. 5 Anselm Kiefer, I sette palazzi celesti, installazione. HangarBicocca, Milano, 2003.