

Nel sublime contemporaneo: Newman, Lyotard, Leopardi

Giovanni Vito Distefano

1. Il 1948 è stato per Barnett Newman un anno di profonda svolta artistica e intellettuale. Il 29 gennaio, nel giorno del suo quarantatreesimo compleanno, ha dipinto *Onement I*¹, per poi impiegare quasi un intero anno, secondo la sua testimonianza, per capire che cosa aveva fatto:

I don't paint in terms of preconceived systems, and what happened there was that I'd done this painting and stopped in order to find out what I had done, and I actually lived with that painting for almost a year trying to understand it. I realised that I'd made a statement which was affecting me, and which was, I suppose, the beginning of my present life, because from then on I had to give up any relation to nature. (Newman 2001: 37)

Si tratta di un'auto-narrazione più volte riproposta da Newman nel corso degli anni, a dimostrazione del valore fondativo che l'artista ha retrospettivamente attribuito a questi avvenimenti, come se segnassero una vera e propria rinascita della sua personalità artistica («the beginning of my present life»)². La principale novità del quadro consiste nella sottile

¹ Barnett Newman, *Onement I*, 1948 (69.2 x 41.2 cm): cfr. <https://www.moma.org/collection/works/79601> (ultimo accesso dicembre 2022).

² «So significant was this occasion that Newman claims to have stopped working in order to contemplate what he had achieved for eight or nine months. That interval, of course, corresponds to the duration of human gestation and birth. It would be fair to agree with curator Ann Temkin that Newman 'equated the creation of this painting [with] the creation of [his] self'» (M. Schreyach 2018); il riferimento è a Temkin 2002.



striscia verticale di colore che lo attraversa al centro, la prima delle *zip* – come Newman le avrebbe più tardi chiamate – che diventeranno l'elemento più riconoscibile e celebre della sua produzione. La *zip*, precisa Newman nella stessa intervista, acquista nella sua interpretazione una valenza che trascende l'ambito stilistico-formale per investire invece il piano della relazione dell'opera con la natura, ambito nel quale il dipinto si rivela nella sua essenza di «atto metafisico»³.

Il valore metafisico di questa esperienza estetica consiste, spiega ancora Newman, nel determinare nel soggetto un accrescimento del sentimento della propria esistenza. Ciò accade in primo luogo nella dimensione fisica della presenza nello spazio, con l'acquisizione di un rinnovato «sense of place» (*Ivi*: 39) da parte dello spettatore⁴; si estende al piano relazionale dell'esistenza, poiché la radicale alterità dell'opera favorisce nel soggetto la percezione in simultanea sia della propria individualità, compiuta in se stessa e separata, sia della sua interconnessione con l'Altro⁵; si completa infine in senso riflessivo, nella direzione di una più forte consapevolezza del proprio «sense of self» (*Ibidem*), esaltato dall'effetto destato nell'osservatore dei dipinti newmaniani. Proprio in relazione a tale stato di esaltazione («the feeling [...] of valuing one's own being, a certain sense of exhilaration in one's

Sull'auto-narrazione da parte di Newman di questo episodio vedi inoltre Newman 1990 e Hess, Newman 1971.

³ «[The *zip*]'s not a stylistic device, it's something that for me is more real. It permitted me to see myself and have a sense of my own reality. And that sense brings me to a deeper relation to the problem of nature. [It is] something that really is a metaphysical act [...] which is tied up with a metaphysical experience» (Newman 2001: 38, corsivi miei); «The problem of a painting is physical and metaphysical, the same as I think life is physical and metaphysical» (*Ivi*: 41, corsivi miei).

⁴ «This is what I tried to do: that the onlookers in front of my paintings knows that he's there. To me, the sense of place not only has a mystery but has the sense of metaphysical fact» (*Ivi*: 40).

⁵ «I hope that my painting has the impact of giving someone, as it did me, the feeling of his own totality, of his own separateness, of his own individuality, and at the same time of his connection to others, who are also separate» (*Ibidem*).

own being»⁶) Newman inserisce nell’intervista un primo esplicito riferimento al sublime. Nel dare conto del titolo di una delle sue tele più celebri, *Vir Heroicus Sublimis*⁷, egli spiega infatti che «man can be or is sublime in his relation to his sense of be awake» (*Ivi*: 41).

Nelle considerazioni di Newman sono numerosi gli spunti appartenenti alla galassia concettuale del sublime, anche quando non esplicitamente indicati come tali. Ciò vale ad esempio per l’idea della creazione artistica come un evento indipendente dalla volontà e dal controllo dell’autore⁸, con il quale egli stesso è per primo chiamato a confrontarsi senza poterne prevedere gli esiti⁹ e che, come si è visto, deve anzi impegnarsi a comprendere a posteriori. Coerente con questa concezione dell’arte è inoltre il rifiuto opposto da Newman all’idea di una poetica predefinita e a ogni precettistica di tipo retorico-formale¹⁰, un altro elemento ricorrente nelle teorizzazioni sul sublime. Così come, infine, sono riconducibili a questo stesso ambito anche l’insistenza

⁶ *Ibidem*, sono parole dell’intervistatore, con le quali Newman esplicitamente concorda. Cfr. anche, poco più avanti, il racconto riportato da Newman circa l’esperienza di fruizione di un suo amico pittore, il quale, dopo aver visto una sua esposizione, lo rimproverava con queste parole: «you called me names, you made me aware of myself» (*Ivi*: pp. 40-41).

⁷ Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, (242.2 x 541.7 cm): cfr. <https://www.moma.org/collection/works/79250> (ultimo accesso ottobre 2022).

⁸ «Somehow for the first time with this painting [*Onement I*], the painting itself had a life of its own in a way that I don’t think the others did, as much» (*Ivi*: 39).

⁹ «I think that the painting itself confronts me as a very particular thing [...]. The problem of a painting is physical and metaphysical, the same as I think life is physical and metaphysical. It’s no different, really, from one’s feeling in relation to meeting another person. One has a reaction to the person physically; also I do believe that there’s a metaphysical thing in the fact that people meet and see each other, and if a meeting of people is meaningful it affects both their lives» (*Ivi*: pp. 41-42).

¹⁰ «I was against all dogmatic positions and I suppose that one way of describing my own feelings in relation to *Onement* is that it fortified me in this attitude towards life. It was a non-dogmatic painting, if that explains it. I don’t really say you have to paint a painting by putting all of it in the centre. I don’t really say there has to be a certain way, a certain size, that it has to be clean at the edges. I really don’t know in that sense how to make a painting» (*Ivi*: 39).

sull'indicibilità delle proprie scelte artistiche¹¹ e, sul piano lessicale, la frequenza delle espressioni metaforiche attinenti ai campi semantici dell'energizzare e del vitalizzare¹². L'affioramento di un tale campionario di elementi attinenti alla lunga evoluzione storica del concetto di sublime non deve stupire, ed è semmai un segnale di coerenza intellettuale, in un autore che quindici anni prima, a dicembre di quel fatale 1948, aveva intitolato il suo saggio-manifesto *The sublime is now*.

In questo breve articolo, quasi un *pamphlet* per il tono battagliero con cui è scritto, Newman condensa in poche pagine i risultati della riflessione scaturita dall'«incontro»¹³ con il suo *Onement I*. Il testo è occupato per la maggior parte da una combattiva presa di distanza dall'intera tradizione estetica occidentale. Newman contesta sia ai teorici, da Longino a Kant a Hegel, sia agli artisti, dai Greci al Rinascimento alle avanguardie, di aver proiettato univocamente sulla ricerca del bello sensibile la tendenza dell'essere umano a esprimere tramite l'arte la sua relazione con l'assoluto¹⁴. Incapaci di affrancarsi da un frainteso

¹¹ «What we are actually trying to do is to say something that really is a metaphysical act, a metaphysical preoccupation in words, and it's not only difficult to talk about painting, but it's even more difficult to formulate an emotional complex which is tied up with a metaphysical experience» (*Ivi*: 38); «I was just going to say that it you [l'intervistatore] find it difficult to explain, I find it even more difficult to explain» (*Ivi*: 40).

¹² «I think of [the zip] as a colour area that *activates* and gives *life* to the entire area of painting [...] a field that *brings to life* the other fields, just as the other fields *bring life* to this so-called line» (*Ivi*: 38, corsivi miei).

¹³ «[Painting is] no different, really, from one's feeling in relation to meeting another person. One has a reaction to the person physically; also I do believe that there's a metaphysical thing in the fact that people meet and see each other, and if a meeting of people is meaningful it affects both their lives. [...] *But you are saying that the kind of sense of life which you feel in a painting is of the same order?* [domanda dell'intervistatore] Yes. Otherwise we would be creating either fetishes or images or objects» (Newman 2001: 41-42), così Newman sottolinea il carattere evenemenziale della creazione artistica, la quale per sua natura accade propriamente nella forma di un incontro del soggetto con una alterità sostanziale.

¹⁴ Le uniche eccezioni contemplate sono Burke, tra i teorici, per la sua pur «unsophisticated and primitive» (Newman 2010: 25) insistenza sulla separazione tra

«absolutism of perfect creation» (Newman 2010: 25), essi hanno finito per confinare i loro sforzi entro il piano oggettivo, formale, retorico della creazione, anche quando, come le avanguardie, hanno contestato i modelli e le soluzioni formali proposte dai loro predecessori. Ciò ha significato in pratica, insinua arditamente Newman, perdere di vista la ragion d’essere essenziale dell’arte, che è quella di consentire all’artista di esprimere nell’opera il senso interiore di elevazione che lo spinge alla creazione, e di offrire al fruitore, di conseguenza, l’occasione di un analogo slancio verso l’assoluto.

L’invito a focalizzarsi su un tale senso ‘metafisico’ dell’arte, trascendendo l’ambito sensibile entro i cui confini si mantiene invece una pratica focalizzata sulla ricerca del bello, o al più sulla sua messa in discussione, non trova in realtà in *The sublime is now* una chiara caratterizzazione in positivo. Ben più esile e allusiva della *pars destruens*, la *pars costruens* del saggio è concentrata nella conclusione. Dopo aver orgogliosamente ribadito il suo totale affrancamento dalla tradizione¹⁵, Newman tratteggia icasticamente, e con una buona dose di enfatica evocatività, le novità che fanno sì che la propria opera¹⁶ esprima

bello e sublime, e Michelangelo, tra gli artisti, per la sua capacità di trascendere i paradigmi estetici del suo tempo – un’eccezione quest’ultima che non scalfisce però la ricostruzione storica proposta da Newman in quanto Michelangelo finì per stabilire «a standard for sublimity that the painting of his time could not reach. Instead, painting continued on its merry quest for a voluptuous art» (*Ivi*: 26).

¹⁵ «I believe that here in America, some of us, free from the weight of European culture, are finding the answer, by completely denying that art has any concern with the problem of beauty and where to find it [...]. We do not need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend. [Our images are] are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images, both sublime and beautiful. We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting» (*Ivi*: 27).

¹⁶ E di quella degli artisti a lui più vicini. Il riferimento, compreso nella citazione alla nota precedente, non viene esplicitato nel saggio. Si possono tuttavia identificare con gli artisti che, come Newman, si riconoscevano nel movimento dell’espressionismo astratto statunitense, attivi nel secondo dopoguerra (William Bazotes, Willem de

efficacemente «man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions» (*Ivi*: 27), ovvero, in altre parole, sia vera arte sublime nel senso più filosofico del termine:

We are creating images whose reality is self-evident [...] we are making them out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history. (*Ibidem*)

Il primo tratto di questa concisa dichiarazione di poetica, l'auto-evidenza della creazione artistica, afferma la sua estraneità rispetto alla tradizione storica, e alle implicazioni che ne discendono in termini di abitudini, norme, modelli, attese predeterminate. Un corollario di tale caratteristica è la (pretesa) universalità della sua pittura, il fatto che essa si presti ad essere apprezzata da chiunque, indipendentemente dalla sua formazione e dal suo profilo culturale, i quali costituiscono semmai un diaframma dal quale liberarsi per poter sperimentare pienamente l'incontro con l'opera.

Il secondo tratto è una sostanziale liricità, il fatto cioè di concepire l'opera come una diretta espressione dell'interiorità del suo autore e dei suoi sentimenti («we are making them out of ourselves, out of our own feelings»). La pittura rigorosa ed astratta di Newman non indulge in sentimentalismi e in questa ribadita liricità deve leggersi essenzialmente il carattere non referenziale della sua arte, la quale, escluso il figurativo e ogni forma compromessa con la mimesi della natura e la ricerca del bello, inclusa la messa in discussione avanguardista dei modelli tradizionali, si colloca invece nella dimensione della creazione originale e dell'evento, di ciò che accade senza alcuna premessa o giustificazione eteronoma¹⁷.

Kooning, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko, Clifford Still, per non citare che alcuni tra i più significativi).

¹⁷ Così ad esempio Newman in riferimento a *Onement I* e alla serie dei quadri con le *zip* ad esso successiva: «somehow for the first time with this painting, the painting itself had a life of its own in a way that I don't think the others did, as much. I think that the paintings that I did before this have a sense of life, but the thing I feel in

Il terzo tratto è, almeno apparentemente, quello più direttamente coinvolto con le valenze metafisiche della propria produzione rivendicate da Newman, ma è anche fra tutti quello meno definito e anzi più misterioso. Quale «rivelazione reale e concreta», e insieme espressione dell'interiorità dell'autore nonché universalmente partecipabile, si manifesti nelle ampie e piatte campiture rosse, nelle *zip*, o meglio nell'insieme di un quadro come *Vir Heroicus Sublimis*, oppure tra le superfici più ridotte e irregolari di *Onement I*, le prime ad essere attraversate e animate dall'antesignana delle *zip* newmaniane, è qualcosa di non facile da precisare.

2. Chiarire in cosa consistano le valenze metafisiche rivendicate da Newman per i suoi dipinti significa illuminare il nucleo essenziale della sua concezione di sublime. Una risposta convincente a questa interrogazione è stata proposta da Jean François Lyotard nel dittico di saggi formato da *Le sublime et l'avant-garde* e *L'instant, Newman*¹⁸.

Lyotard si ricollega alla teorizzazione di Burke¹⁹, riattualizzandola in termini di stringente essenzialità. Davvero essenziale nell'estetica del pensatore inglese è per Lyotard l'idea che il sublime consista in un sentimento misto di terrore (*terror*) e piacere (*delight*), generati rispettivamente dalla minaccia incombente che niente più accada e dalla percezione simultanea che tale minaccia sia, per il momento, trattenuta,

relation to these paintings is that they are more removed, or most removed, from the problem of association with biomorphic or abstract shapes or any other kind of thing. I feel that I brought in a new way of seeing which could not have happened if I hadn't brought in a new way of drawing» (Newman 2001: 39).

¹⁸ Lyotard 1985a e 1985b, composti rispettivamente in occasione di una conferenza tenuta alla Kunsthochschule di Berlino nel gennaio 1983 e per il catalogo della mostra *Le temps: regards sur la quatrième dimension* (organizzata nel settembre 1984 da Michel Baudson al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles).

¹⁹ Unico, tra i teorici citati da Newman in *The sublime is now*, a ricevere un sostanziale apprezzamento, per quanto rapido e non privo di ambiguità, cfr. supra, nota 19.

allontanata, scampata²⁰. Con l'immagine dello smettere di ogni accadere, l'eventualità del mai più prodursi di alcun evento, egli sintetizza il legame fondamentale che lega il sentimento del *terror* all'esperienza della privazione: le tenebre, la solitudine, il silenzio, il vuoto, la morte, ovvero la privazione della luce, degli altri, della voce, degli oggetti, della vita, sono terrificanti perché suscitano la paura che la luce, l'incontro, la voce, gli esistenti che ci circondano, la vitalità, possano non (più) accadere. Essi sono perciò oggetti e situazioni atti a suscitare il sublime. Perché ciò accada il soggetto deve poter percepire, insieme al *terror*, una riduzione o una sospensione della minaccia terrificante: allo stupore indotto dal *terror*, che immobilizza e rende come morti, si mischia allora il *delight* del sollievo, che restituisce animo e vitalità, e pone il soggetto in uno stato di salutare ed energica agitazione ed esaltazione²¹. La stessa formula con cui Lyotard ha sintetizzato il nucleo fondamentale del *terror* – la minaccia che niente più accada, «que le *Il arrive que n'arrive pas, cesse d'arriver*» (Lyotard 1985: 104) – gli vale, rovesciata, per definire in tutta essenzialità l'insorgere simultaneo del *delight* e quindi del sublime: «le choc par excellence c'est qu'il arrive (quelque chose) au lieu de rien, la privation suspendue» (*Ivi*: 105).

È questa in sostanza, secondo Lyotard, la rivendicazione fondamentale – davvero metafisica – espressa da Newman nel combattivo finale di *The sublime is now*. La sua opera si compie in quanto puro accadimento, del quadro stesso, che accade invece del niente, invece della tela vuota o della composizione che non emerge dall'indeterminato perché non riuscita, e che dunque non accade in quanto opera. Il carattere

²⁰ «Ce que je crois être son [de l'esthétique de Burke] enjeu majeur [...] est de montrer que le sublime est suscité par la menace que plus rien n'arrive [...]. Ce qui terrifie, c'est que le *Il arrive que n'arrive pas, cesse d'arriver*. Pour que cette terreur se mêle de plaisir et compose avec lui le sentiment sublime, il faut encore, écrit Burke, que la menace qui l'engendre soit sus pendue, tenue à distance, retenue. Ce suspense, cet amoindrissement d'une menace ou d'un danger, provoque une sorte de plaisir qui n'est certes pas celui d'une satisfaction positive, mais plutôt d'un soulagement» (Lyotard 1985a: 104).

²¹ «L'âme est rendue à l'agitation entre la vie et la mort, et cette agitation est sa santé et sa vie» (*Ibidem*).

sublime discende dal fatto di manifestare, nella stessa costituzione formale e materiale dell'opera, la possibilità che essa non accada (*terror*) proprio mentre – e proprio per questo – essa accade (*delight*). In questo senso, chiosa Lyotard, il sublime è ora: esso è adesso, è qui, è questo (quadro) qui:

il faudrait traduire *The Sublime is Now* non pas par: Le sublime est maintenant, mais par: *Maintenant, tel est le sublime*. Non pas ailleurs, non pas là-haut, ni là-bas, ni plus tôt, ni plus tard, ni autrefois. Ici, maintenant, il arrive que... et c'est ce tableau. Que maintenant et ici, il y ait ce tableau plutôt que rien, c'est cela qui est sublime. (*Ivi*: 100)

La nuda semplicità degli elementi visivi mobilitati nei dipinti di Newman²² – le piatte campiture cromatiche, la distribuzione irregolare delle *zip*, la nuda materialità delle superfici – manifesta il rifiuto di ogni forma di significazione che rimandi a qualcos'altro («Non pas ailleurs, non pas là-haut, ni là-bas...»), sia in senso referenziale che allusivo o simbolico, né si spiega all'interno di un sistema di attese o di regole, una tradizione entro la quale l'opera costituisca un'occorrenza in qualche modo prevedibile, riconoscibile, interpretabile. Al contrario, nella loro immediatezza e 'povertà', l'autoreferenzialità degli elementi espressivi in gioco fa del quadro un oggetto non prevedibile, in quanto estraneo a ogni tradizione, non giustificabile, in quanto concepito al di fuori da ogni criterio prestabilito, non interpretabile, perché deliberatamente scevro da rapporti referenziali e simbolici. Ciò esalta la sua natura non necessaria, drasticamente esposta all'eventualità di non accadere. Da qui il *terror*, l'evocazione della minaccia che niente accada, un'interrogazione che resta

²² «Une toile de Newman oppose aux histoires sa nudité plastique. Tout est là, dimensions, couleurs, traits, sans allusion» (Lyotard 1985b: 110); «D'évidence, il [le tableau] ne recèle aucun secret de fabrication, aucune habileté capable de retarder l'intelligence du regard et donc d'exciter la curiosité. Il n'est pas séduisant, pas équivoque, il est clair, "direct", franc, 'pauvre'» (*Ivi*: 113); «Le matériau chromatique, son rapport avec le matériel (la toile, parfois laissée non préparée) et sa disposition (échelle, format, proportion), c'est cela seul qui doit susciter la surprise admirable, la merveille, que quelque chose soit, plutôt que rien» (*Ivi*: 114).

aperta: *accade?* È l'attesa del pittore davanti alla superficie plastica, prima che la creazione si compia e l'opera abbia luogo²³; è lo spaesamento dello spettatore la cui intelligenza non riesce (subito) a cogliere, ad afferrare, ma rimane sospesa e lascia spazio allo sgomento che lì di fronte possa non esserci niente, che non ci sia incontro, che l'opera non sia, che niente accada²⁴.

Qualcosa tuttavia, l'opera, accade: da qui il sollievo, il *delight*. È un'opera che deliberatamente non significa niente, non rappresenta niente, che non è bella nel senso di corrispondente a un dato insieme canonico di regole o caratteristiche formali, né è significativa in quanto deliberata messa in discussione o ripresa di altre opere e modelli. Proprio per questo essa è in grado di significare la pura presenza, che costituisce l'effettivo soggetto – metafisico e sublime – della pittura di Newman: «Le message est la présentation, mais de rien, c'est-à-dire de la présence» (Lyotard 1985b: 111)²⁵.

Ricapitolando. Nella ricerca artistica e filosofica di un nuovo sublime contemporaneo Newman persegue vigorosamente l'esigenza di dare espressione artistica alla tensione dell'essere umano verso l'assoluto²⁶. Riuscirci comporta in primo luogo confrontarsi con il tramonto di ogni prospettiva trascendente, e assumere fino in fondo la prospettiva del

²³ «Cette possibilité: que rien n'arrive, que les mots, les couleurs, les formes, ou les sons manquent, que la phrase soit la dernière, que le pain ne soit pas quotidien. Cette misère est celle à laquelle le peintre a affaire avec la surface plastique, le musicien avec la surface sonore, le penseur avec le désert de la pensée, etc. Pas seulement devant la toile blanche ou la page blanche, au 'début' de l'œuvre, mais chaque fois que quelque chose se fait attendre, donc fait question, à chaque point d'interrogation, à chaque 'et maintenant'» (Lyotard 1985a: 99).

²⁴ «Le dessaisissement de l'intelligence qui saisit, son désarmement, l'aveu que cela, cette occurrence de peinture, n'était pas nécessaire, ni même prévisible, le dénuement devant *Arrive-t-il?*, la garde de l'occurrence 'avant' toute défense, illustration ou commentaire, la garde 'avant' qu'on prenne garde, et qu'on regarde, sous l'égide de now, c'est cela la rigueur de l'avant-garde» (*Ivi*: 100).

²⁵ «[Le tableau] se dresse comme se dresse l'occurrence. Le tableau présente la présence, l'être s'offre ici maintenant» (*Ivi*: 113).

²⁶ «Man's natural desire in the arts to express his relation to the Absolute» (Newman 2010: 25).

‘disincantamento del mondo’ (Weber 2006: 21) che ha reso la modernità «a time without a legend or mythos that can be called sublime» (Newman 2010: 27)²⁷. Implica inoltre assumere una posizione di rottura rispetto sia alla ricerca del bello sensibile («we refuse to admit any exaltation in pure relations»), che costituisce per Newman lo sviamento fatale dell’arte occidentale²⁸, sia alla messa in discussione di quel modello condotta dalle avanguardie («we refuse to live in the abstract»), non meno inani, pur con tutta la loro potenza polemica, allo scopo di esprimere tramite un’arte sublime la traccia di una connessione con l’assoluto²⁹. Questa parabola speculativa e di ricerca è riassunta nella domanda guida di *The sublime is now*:

The question that now arises is how, if we are living in a time without a legend or mythos that can be called sublime, if we refuse

²⁷ Cfr. in merito il commento ebraizzante proposto in Hess, Newman 1971.

²⁸ «The failure of European art to achieve the sublime is due to this blind desire to exist inside the reality of sensation (the objective world, whether distorted or pure) and to build an art within a framework of pure plasticity (the Greek ideal of beauty, whether that plasticity be a romantic active surface or a classic stable one)» (Newman 2010: 26).

²⁹ Cfr. *Ibidem*: «The impulse of modern art was this desire to destroy beauty. However [...] instead of evoking a new way of experiencing life they were able only to make a transfer of values [...] and could only make a restatement of their position on the general question of beauty [...]. So strong is the grip of the rhetoric of exaltation as an attitude in the large context of the European culture pattern that the elements of sublimity in the revolution we know as modern art, exist in its effort and energy to escape the pattern rather than in the realization of a new experience [...]. Even Mondrian, in his attempt to destroy the Renaissance picture by his insistence on pure subject matter, succeeded only in raising the white plane and the right angle into a realm of sublimity, where the sublime paradoxically becomes an absolute of perfect sensations. The geometry (perfection) swallowed up his metaphysics (his exaltation) [...]. Modern art, caught without a sublime content, was incapable of creating a new sublime image and, unable to move away from the renaissance imagery of figures and objects except by distortion or by denying it completely for an empty world of geometric formalisms – a pure rhetoric of abstract mathematical relationships – became enmeshed in a struggle over the nature of beauty».

to admit any exaltation in pure relations, if we refuse to live in the abstract, how can we be creating a sublime art? (*Ivi*: 27)

La risposta di Newman, per come è stata chiarita da Lyotard, consiste nel riuscire a isolare e manifestare nell'opera pittorica la pura presenza, la pura occorrenza. Il sublime è suscitato dall'accadere di un'opera la cui qualità fondamentale è quella di rammemorare implicitamente la possibilità che essa stessa non accada, il rischio che la frontiera tra indeterminato e determinato, assenza e presenza non venga (più) superata. In questa nuova torsione della millenaria storia artistica e filosofica del sublime, esso è direttamente connesso all'esperienza dell'attualità di ciò che è, ovvero di tutto ciò che accade, colto però 'istantaneamente' nel suo inizio, nel suo prendere posto tra ciò che è accaduto, al di qua del determinarsi in questo o quell'altro di specifico³⁰. Il sublime non è più generato dall'esperienza di un oggetto o di una situazione eccezionale, per la sua elevazione o dimensione o potenza; esso è invece la sensazione contraddittoria di angoscia e di gioia che accompagna il destarsi e l'intensificarsi della percezione, ogni volta che ha luogo qualcosa in grado di suscitare una reazione estetica, l'opera, invece di niente.

3. Nella lettura proposta da Lyotard il sublime contemporaneo è dunque strettamente connesso alla precarietà dell'accadere estetico e al *terror* della privazione che ne deriva. Che la possibilità dell'accadimento non possa essere data per scontata e debba invece essere verificata da capo ogni volta, che *Accade?* si presenti sempre con il punto di domanda, trova nella sua riflessione una duplice giustificazione: sia *a parte obiecti*, l'opera che può accadere oppure no, sia *a parte subiecti*, il soggetto che può essere o no in grado di sentire, che può essere oppure no esteticamente recettivo ed attivo. L'interpretazione dell'opera di Newman che abbiamo ripercorso nella sezione precedente costituisce il nucleo principale del

³⁰ «La présence est l'instant qui interrompt le chaos de l'histoire et rappelle ou appelle seulement qu'Il y a' avant toute signification de ce qu'il y a» (Lyotard 1985b: 115).

primo versante; sul secondo si concentra invece *Anima minima* (1993) uno degli ultimi saggi scritti da Lyotard sull’argomento.

Centrale in *Anima minima* è la constatazione di una ‘segreta’ «dépendance absolue» (*Ivi*: 205) tra anima, cioè la capacità del soggetto di essere sensibile, e sensazione estetica, dalla quale consegue l’analogia tra la «condition esthétique» e «la texture antinomique du sentiment du sublime» (*Ivi*: 206)³¹. Come si è detto nella sezione precedente, un impulso estetico è in grado di suscitare il sentimento del sublime in quanto rammemora l’eventualità della privazione; *a parte subiecti*, ciò è terrificante per l’anima in quanto l’evocazione della privazione le annuncia la sua stessa precarietà: le ricorda che essa «ne serait pas du tout, qu’elle resterait inanimée, si rien ne l’affectait» (*Ivi*: 205). Affetta dalla sensazione, l’anima sperimenta implicitamente, segretamente, che essa «n’existe qu’affectée» (*Ibidem*)³². Così Lyotard. Su una considerazione sorprendentemente affine della precarietà del soggetto nel frangente dell’interazione estetica si basa la concezione del sublime proposta nel secondo ‘affioramento’ che prenderemo in considerazione. Il *terror* della privazione estetica è qui descritto dalla prospettiva soggettiva di un’acuta auto-osservazione, in un diagramma essenziale dei processi fisiologici di attenuazione/attivazione delle facoltà vitali dell’io, in primo luogo l’immaginazione e il sentimento.

³¹ Cfr. Panella 2012: 12-20.

³² «L’existence esthétique est à réveiller sans cesse de la servitude et de la mort. L’alerte au néant s’entend toujours dans la grande œuvre [...] La sensation, aimable ou détestable, annonce aussi à l’anima qu’elle ne serait pas du tout, qu’elle resterait inanimée, si rien ne l’affectait. Cette âme n’est que l’éveil d’une affectabilité, et celle-ci reste désaffectée à défaut d’un timbre, d’une couleur, d’un parfum, à défaut de l’événement sensible qui l’excite. Cette âme ne s’affecte pas elle-même, l’autre seul l’affecte, du ‘dehors’ [...] L’aïstheton arrache l’inanimé aux limbes où il inexiste, il perce sa vacuité de sa foudre, il en fait surgir une âme. Un son, une odeur, une couleur tirent du continuum neutre, du vacuum, la pulsation d’un sentiment» (Lyotard 1993: 204-205).

Apriamo lo *Zibaldone* di Giacomo Leopardi a una delle sue ultime pagine³³. Un gruppo di pensieri, tra loro interconnessi, annotati tra l'aprile e il maggio del 1829, muove dall'auto-analisi³⁴ di un blocco estetico-creativo, nel quale il soggetto si scopre insensibile ed estraneo alla poesia e, in generale, a ogni esperienza estetica³⁵. L'io giace in una

³³ La riflessione sul sublime percorre, spesso sotto traccia, l'intero arco della riflessione filosofica di Leopardi testimoniata in primo luogo dallo *Zibaldone*, cfr. Colaiacomo 1995, Gaetano 2002, Lonardi 2005, Carrera 2011.

³⁴ Cfr. *Zib.* 4488-4489, 14 aprile 1829: «Analizzando quel ch'io provava in tali occorrenze, ho trovato». Qui e nel seguito, le citazioni dallo *Zibaldone*, indicate come la presente nell'usuale forma abbreviata, sono tratte dall'edizione a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano, 2011 [1997], la quale adotta il testo critico allestito da Giuseppe Pacella (Garzanti, Milano, 1991).

³⁵ Al di là della prospettiva di auto-osservazione nella quale è delineata in questo luogo dello *Zibaldone*, una tale condizione è per Leopardi un tratto sostanziale della generale condizione dei moderni; cfr. *Zib.* 725-734, del 8 marzo 1821: «La forza creatrice dell'animo appartenente alla immaginazione, è esclusivamente propria degli antichi. Dopo che l'uomo è divenuto stabilmente infelice, e, che peggio è, l'ha conosciuto, [...] dopo ch'egli ha conosciuto se stesso e le cose, tanto più addentro che non doveva, e dopo che il mondo è divenuto filosofo, l'immaginazione veramente forte, verde, feconda, creatrice, fruttuosa, non è più propria se non de' fanciulli, o al più de' poco esperti e poco istruiti, che son fuori del nostro caso [...]. La poesia sentimentale è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo, come la vera e semplice (voglio dire non mista) poesia immaginativa fu unicamente ed esclusivamente propria de' secoli Omerici, o simili a quelli in altre nazioni. Dal che si può ben concludere che la poesia non è quasi propria de' nostri tempi, e non farsi maraviglia, s'ella ora langue come vediamo, e se è così raro non dico un vero poeta, ma una vera poesia. Giacchè il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione dell'uomo e delle cose, in somma dal vero, laddove era della primitiva essenza della poesia l'essere ispirata dal falso. E [...] appena si può dire che la sentimentale sia poesia, ma piuttosto una filosofia, un'eloquenza, se non quanto è più splendida, più ornata della filosofia». Di fronte al «secolo impoetico» dei moderni, il quale «è naturale e conseguente che [...] voglia una poesia non poetica, o men poetica ch'ei può; anzi una poesia non poesia» (*Zib.* 4497, del 2 maggio 1829), il poeta e filosofo si confronta con un'interrogazione perfettamente analoga a quella newmaniana, di cui si è detto sopra: «The question that now arises is how, if we are living in time without a legend or myths that can be called sublime [...], how can we be creating a sublime art?» (Newman 2010: 27).

sconfortante assenza di reattività e di slancio, nella quale, annota Leopardi, «sempre che mi si dava occasione di qualche sentimento o slancio di entusiasmo, di fantasia, o di compassione, appena cominciato in me qualche moto, restava spento» (*Zib.* 4488-4489). L'eventualità del blocco, spiega, è una conseguenza del carattere labile e cangiante delle potenzialità estetiche e creative del soggetto, in primis le facoltà dell'immaginazione e del sentimento, le quali mutano in forza e qualità al mutare delle circostanze dell'esistenza, da quelle più sottili e immateriali a quelle più fisiche e concrete – come il recente trasferimento da Firenze a Recanati che è l'occasione biografica nella quale questo pensiero è stato scritto³⁶. «Il mio carattere, e la mia potenza immaginativa e sensitiva, si cangiano affatto l'uno e l'altra in tali trasmigrazioni» (*Ibidem*), conclude, tracciando una corrispondenza che non esclude affatto l'eventualità che immaginazione e sentimento si attenuino al punto da venir meno.

Nella molteplicità delle circostanze esistenziali, prosegue Leopardi, la forza e la capacità dell'immaginazione e del sentimento sono costantemente legate alla percezione che il soggetto ha di se stesso, «il sentimento e la coscienza di un suo proprio essere e valere qualche cosa al mondo» (*Ibidem*), ovvero «il concetto di una propria nobiltà e dignità» (*Zib.* 4492-4493, 22 aprile 1829). Vigge un vero e proprio rapporto di diretta proporzionalità, per il quale «la facoltà e l'efficacia di esse immaginazione e sentimento, sì abitualmente e sì attualmente sono in proporzione sempre del detto concetto, sì abituale, e sì attuale» (*Ibidem*). Quando, a seconda delle circostanze, viene meno la percezione della propria nobiltà e del proprio valore, il soggetto scopre di non essere più capace di sentire, reagire, agire, con valore e in modo esteticamente ed eticamente significativo:

Analizzando quel ch'io provava in tali occorrenze, ho trovato, che quel che spegneva in me immancabilmente ogni moto, era

³⁶ «Io ho provato, e provo queste alternative, e di cause e di effetti, sempre rispondenti questi a quelle: alternative attuali, o momentanee; ed alternative abituali e di più mesi, come, da città grande passando a stare in questa infelice patria, e viceversa» (*Ibidem*).

un'inevitabile occhiata che io allora, confusamente e senza neppure accorgermene, dava a me stesso. E che, pur confusamente, io diceva: che fa, che importa a me questo (la bella natura, una poesia ch'io leggessi, i mali altrui), che non sono nulla, che non esisto al mondo?. E ciò terminava tutto, e mi rendeva così orribilmente apatico com'io sono stato per tanto tempo. (*Zib.* 4488-4489)

Nell'apatia del blocco, l'«occhiata» introspettiva rivela al soggetto, per dirla con Lyotard, l'inesistere della propria 'anima minima'. Le scelte lessicali di Leopardi comunicano icasticamente il senso di una permanenza incerta al confine tra esistere e inesistere, vita e morte, energia e inerzia: «ogni moto [è] spento» (*Ibidem*), l'io confessa a se stesso di «non [essere] nulla», (*Ibidem*) di «non esist[ere] al mondo» (*Ibidem*) e giace «orribilmente apatico» (*Ibidem*); sprofonda nel «pensiero della [propria] abiezione» (*Zib.* 4492-4493), nel sentimento di essere un «uomo da nulla» (*Ibidem*); inebetito, esso «resta di ghiaccio» (*Zib.* 4499, 5 maggio 1829)³⁷.

Dal fondo di questa contemplazione dell'abisso, Leopardi riserva tuttavia alla poesia, e in generale a ogni impulso esteticamente rilevante, una considerazione che non si limita a rimarcare la privazione, l'assenza, l'estraneità. Nel corso del ragionamento, infatti, egli puntualizza fulmineamente come, in tutta essenzialità, indipendentemente dalle caratteristiche contingenti che possono differenziarne il tono, il tema, la forma, lo stile, una qualità fondamentale della vera poesia è quella di avverare una delle antiche prerogative del sublime, centrale già nella teorizzazione longiniana³⁸: essa innalza l'anima, la ingrandisce, gli dona energia ed estensione, ovvero lyotardianamente la 'esiste'. Così Leopardi, in un inciso aggiunto subito dopo aver scritto, nel flusso rapido dell'appunto, proprio il termine «sublime»:

³⁷ Connesso ai pensieri precedenti da un rimando interlineare reciproco.

³⁸ «La nostra anima viene, in certo modo, elevata dal vero sublime e, assumendo un'altezza fiera, si riempie di gioia e di esaltazione» (Longino 2021: 17).

qualunque o immaginazione o sentimento nobile, grande, sublime [...] i poetici e sentimentali di qualunque natura: anche i dolci, teneri, patetici ec.: tutti inalzano l’anima. (*Zib.* 4492-4493)

Nel breve spazio dello stesso pensiero Leopardi torna altre due volte su questo punto. Una prima dopo appena poche righe:

egli è proprietà ed effetto essenziale d’ogni immaginazione e sentimento di natura poetica, l’inalzar l’anima. (*Zib.* 4493)

Un’altra volta ancora in un appunto scritto dopo qualche settimana e connesso ai precedenti tramite dei rimandi reciproci³⁹:

Com’è notato, una gran parte del piacere che i sentimenti poetici ci danno e ci lasciano, consiste in ciò, ch’essi c’ingrandiscono il concetto, e ci lasciano più soddisfatti, di noi medesimi. Appunto come i sentimenti, come le azioni, nobili, magnanime, pietose; come i sacrifici ec. (e come la conversazione di chi ha la vera arte di esser amabile). (*Zib.* 4515, 24 maggio 1829)

La considerazione di questo potere vitalizzante e gratificante della poesia vorrebbe forse suonare rassicurante, e lo è in un certo senso. Nell’analisi leopardiana prevale però, almeno in prima battuta, la percezione di un irresolubile *double bind*, una paradossale coincidenza di effetti e prerequisiti che manifesta icasticamente l’assoluta precarietà della vitalità dell’io. Quel *quid* di amor proprio e stima di sé che è un prerequisito insostituibile affinché l’animo esista in modo poeticamente attivo e ricettivo è infatti un effetto generato nel soggetto proprio da quegli impulsi estetici – poetici, sentimentali, etici, immaginifici – ai quali l’io è insensibile finché permane in uno stato non beneficato, non attivato, dalla percezione estetica. La logica è ferrea quanto disperante: «i sentimenti poetici» e «le azioni, nobili, magnanime, pietose», tutto ciò che

³⁹ Secondo l’usus scribendi dello *Zibaldone*, Leopardi ricorre a questo meccanismo ogni volta che, di solito a seguito di una rilettura, un pensiero viene ripreso e sviluppato a distanza di tempo dalla prima stesura.

avrebbe l'effetto di risvegliare e attivare l'animo, «non cadono se non in chi sia felice, contento di se, in chi si stimi» (*Ibidem*). Così si conclude l'appunto da cui è tratta l'ultima citazione.

Attorno a questo nodo inestricabile scaturisce l'intuizione leopardiana dell'ambivalenza con cui si manifesta per il soggetto ogni impulso esteticamente significativo. Quando non è del tutto escluso dall'esperienza vivificante e energizzante della poesia e in generale delle sensazioni esteticamente rilevanti, il soggetto, impelagato nella precarietà della propria esistenza, sperimenta la percezione nella forma di una penosa tentazione, una promessa gratificante e però al tempo stesso inquietante:

il concetto di una propria nobiltà, sembra ridicolo, è respinto con dolore, come una illusione perduta, quando uno si trova disprezzato, abitualmente o attualmente, da quei che lo circondano. Però in questi casi, il provar quella quasi tentazione a sentire ec., è penoso, perchè vi rinnova il pensiero della vostra abiezione. (*Zib.* 4493)

Nella presenza simultanea di sensazioni ambivalenti, del *delight* per lo schiudersi degli effetti vivacizzanti della poesia misto al *terror* per la percezione della propria pochezza e labilità, resa più viva nel momento aurorale di attivazione delle facoltà immaginative e sensibili, possiamo scorgere agevolmente lo schema del sublime burkiano, lo stesso ripreso da Lyotard nella sua interpretazione di Newman. A questo punto del ragionamento leopardiano, il concetto di sublime descrive propriamente la dinamica, intrinsecamente ambivalente, che si manifesta nel soggetto di fronte a ogni impulso esteticamente significativo. Leopardi può così accennare un gesto di complessiva unificazione, sotto l'egida di questo sublime, di tutto ciò che significativamente accade nella dimensione esperienziale del soggetto: ogni «sentimento o slancio di entusiasmo, di fantasia, o di compassione» (*Zib.* 4488); «qualunque o immaginazione o sentimento nobile» (*Zib.* 4492); «i sentimenti, le azioni, nobili, magnanime, pietose; i sacrifici ec. (e la conversazione di chi ha la vera arte di esser amabile» (*Zib.* 4515). Non più proprietà accessoria di determinate opere rispetto ad altre, 'questo' sublime viene infine

riconosciuto come una qualità essenziale di tutta la vera poesia – e, possiamo aggiungere, di tutta l’arte – indipendentemente da qualsiasi distinzione di genere, forma, contenuto. Una proprietà insieme generale e fondamentale, come conclude Leopardi in una nota a margine, aggiunta in una successiva rilettura, che corona la sua riflessione:

Ogni sentimento o pensiero poetico qualunque è, in qualche modo, sublime. Poetico non sublime non si dà. Il bello, e il sentimento morale di esso, è sempre sublime. (*Zib.* 4493)

Superando la struttura diarchica dell’estetica moderna di Burke e Kant, in una progressione che è insieme un ritorno alla monodia del sublime longiniano⁴⁰, anche il bello è incluso nel sublime, perché ‘sublime’ indica ora le condizioni essenziali dell’esistere estetico.

4. Negli affioramenti che abbiamo ripercorso il sublime contemporaneo trova una rinnovata definizione in quanto proprietà essenziale di ogni impulso che accada in modo esteticamente significativo per il soggetto, ogni evento che riesca cioè a superare l’impossibilità latente, e terrificante, per la quale, in senso oggettivo, niente (più) accada, ovvero per la quale, in senso soggettivo, l’io non si trovi (più) nelle condizioni necessarie per una percezione estetica significativa. Si tratta di una proprietà non oggettivabile in un set di qualità e in nessuna poetica predefinita, ma osservabile solo a posteriori, nell’accadere stesso dell’evento. Erede della riflessione longiniana e moderna, in special modo l’idea burkeana della compresenza di *terror* e *delight*, questo sublime può trovare applicazione in un campo ben più ampio dell’estetica – esso non è

⁴⁰ «Nel pensiero del ’29 si sente che è Longino, pur non mai sconfitto – nell’ascolto leopardiano – dai suoi seguaci-mislettori, a prendersi una rivincita nei loro confronti. Un’affermazione così univoca come quella che si è appena letta nello Zibaldone conduce al prevalentemente ‘monodico’ del pater Longino» (Lonardi 2005: 90).

più in senso stretto un concetto estetico, neanche quando viene rivolto all'arte e alla poesia⁴¹.

L'ampliamento degli ambiti ai quali riferire il concetto di sublime è in effetti una delle caratteristiche dello sviluppo di questo concetto in ambito contemporaneo. Un caso significativo al riguardo è quello di Slavoj Žižek, non fosse altro che per la frequenza con la quale il termine compare nei titoli dei suoi saggi, da *The Sublime Object of Ideology* (1989), con il quale si è imposto per la prima volta all'attenzione internazionale, fino ai successivi *The Art of the Ridiculous Sublime* (2000), *Il trash sublime* (2013, raccolta per il mercato italiano), *The Most Sublime Hysteric* (2014) e *The Wagnerian Sublime* (2016), senza contare i molti titoli analoghi tra i suoi contributi minori e tra quelli di studiosi dichiaratamente zizekiani. La riflessione di Žižek sul sublime si allarga in direzione della psicologia, dell'etica, della sociologia, della politica, della metafisica, e individua in esso, sulla scorta di robusti apporti hegeliani e lacaniani, un concetto filosofico fondamentale nella sua analisi della realtà. La verità del reale, argomenta Žižek, soggiace alla simbolizzazione tramite la quale percepiamo il mondo e si rivela in un luogo vuoto, in uno scarto, poiché essa è essenzialmente, negativamente, l'incompiutezza stessa della simbolizzazione. Quel vuoto, quello scarto è lo spazio del sublime.

⁴¹ «Le message est la présentation, mais de rien, c'est-à-dire de la présence. Cette organisation 'pragmatique' est beaucoup plus parente de l'éthique que d'aucune esthétique ou poétique» (Lyotard 1985b: 111).

Bibliografia

- Carrera A. (2011), *La distanza dal cielo. Leopardi e lo spazio dell'ispirazione*, Medusa, Milano.
- Colaiacomo C. (1995), Zibaldone di *Pensieri di Giacomo Leopardi*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino.
- Gaetano R. (2002), *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di una idea estetica*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Hess T. B., Newman B. (1971), *Barnett Newman*, Museum of Modern Art, New York, pp. 51-53.
- Longino (2021), *Sul sublime*, a cura di S. Halliwell, traduzione di L. Lulli, Lorenzo Valla – Mondadori, Milano.
- Leopardi G. (2011), *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano [1997].
- Lonardi G. (2005), *Leopardi, Saffo, il sublime*, in Id., *L'oro di Omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Marsilio, Venezia, pp. 57-92.
- Liotard J. F. (1993), *Anima minima*, in Id., *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris 1993, pp. 199-210 (trad. it. di F. Sossi, *Anima minima*, in Id., *Anima minima. Sul bello e il sublime*, Pratiche, Parma 1995, pp. 117-129).
- Liotard J. F. (1985a), *Le sublime et l'avant-garde*, "Po&sie", 34, 1985, pp. 97-109, online <https://po-et-sie.fr/numero/34/> (ultimo accesso novembre 2022); successivamente in Id., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, Paris, 1988, pp. 101-118, trad. it. *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, Lanfranchi, Milano, 2001, pp. 123-144.
- Liotard J. F. (1985b), *L'instant, Newman*, "Po&sie", 34, 1985, pp. 109-116, online <https://po-et-sie.fr/numero/34/> (ultimo accesso novembre 2022); successivamente in Id., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, Paris, 1988, pp. 89-100, trad. it. *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, Lanfranchi, Milano, 2001, pp. 109-122.
- Newman B. (2010), *The Sublime is Now*, in S. Morley (a cura di), *The sublime*, Whitechapel Gallery - MIT press, London - Cambridge, pp. 25-27 (prima ed. "Tiger's Eye", 1948; incluso anche in Id., *Selected*

- Writings and Interviews*, a cura di J. P. O'Neill, University of California press, Berkeley - Los Angeles 1992, pp. 171-173).
- Newman B. (2001), *Interview with David Sylvester* [1965], in D. Sylvester (a cura di), *Interviews with American Artists*, Yale UP, New Haven - London.
- Newman B. (1990), *Interview with Emile de Antonio* [1970], in B. Newman, J. P. O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, Knopf, New York, pp. 302-308.
- Panella G. (2012), *Storia del sublime. Dallo Pseudo Longino alle poetiche della Modernità*, Clinamen, Firenze.
- Temkin A. (2002), *Barnett Newman on Exhibition*, in Ead. (a cura di), *Barnett Newman*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, pp. 18-75.
- Weber M. (2006), *La scienza come professione. La politica come professione*, trad. it. di P. Rossi, F. Tuccaro, Mondadori, Milano.
- Žižek S. (1988), *Le plus sublime des hystériques. Hegel passe*, Point Hors Ligne, Paris.
- Žižek S. (1989), *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London - New York.
- Žižek S. (2000), *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*, University of Washington, Seattle.
- Žižek S. (2016), *The Wagnerian Sublime. Four Lacanian Readings of Classic Operas*, Verlag, Berlin.

Sitografia

- Schreyach M. (2018), *Immanent Iconography*, Tate Research, London, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/adam/immanent-iconography> (ultimo accesso dicembre 2022).

L'autore

Giovani Vito Distefano

Giovanni Vito Distefano ha conseguito il Dottorato di ricerca in Studi filologici e letterari presso l'Università degli Studi di Cagliari, con una tesi sulla filosofia della poesia di Leopardi. Tra le sue pubblicazioni su Leopardi, la monografia *Percorsi dell'immaginazione e della conoscenza nelle Operette morali di Giacomo Leopardi* (con A. Cannas, 2016). I suoi interessi di ricerca si estendono allo studio dell'immaginario europeo della modernità e allo studio degli adattamenti, con una particolare attenzione per gli adattamenti a fumetti di opere letterarie. In questi ambiti, ha curato per *Between* i numeri tematici *Immaginare l'impossibile. Percorsi della creatività tra letteratura e scienza* (2019, con F. D'Intino e L. Boi) e *Spaced out. Lo spazio nel fumetto* (2018, con M. Guglielmi e L. Quaquarelli), e ha pubblicato la monografia *Le grandi parodie Disney, ovvero I Classici fra le nuvole* (con P. P. Argiolas, A. Cannas, M. Guglielmi, 2013). Parallelamente all'attività di ricerca, lavora come insegnante e animatore culturale presso il carcere di Oristano dal 2016.

Email: gianvito.distefano@gmail.com

Come citare questo articolo

Giovanni Vito Distefano, *Nel sublime contemporaneo: Newman, Lyotard, Leopardi*, "Medea", IX, 1, 2023, DOI: [10.13125/medea-5612](https://doi.org/10.13125/medea-5612)