

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SALERNO

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI  
CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI LETTERARI,  
LINGUISTICI E STORICI, CURRICULUM DI STUDI LETTERARI  
CICLO XXX



Tesi di Dottorato

Abstract

“LA LINGUA SCRITTA DELLA REALTA”:  
L’ADATTAMENTO SHAKESPEARIANO  
E IL SUBLIME CINEMATOGRAFICO

TUTOR:

Ch.mo Prof.

Maurizio Calbi

DOTTORANDA:

Serena Parisi

COORDINATORE:

Ch.ma Prof.ssa

Lucia Perrone Capano

ANNO ACCADEMICO 2016-2017

## Abstract

# “LA LINGUA SCRITTA DELLA REALTA”: L’ADATTAMENTO SHAKESPEARIANO E IL SUBLIME CINEMATOGRAFICO

Lo scopo di questo lavoro è analizzare adattamenti, appropriazioni e rivisitazioni cinematografiche di specifici drammi shakespeariani, con particolare attenzione all’interazione che possono innescare con tematiche culturali, sociali e politiche contemporanee. Il sostegno teorico di tale analisi parte da una visione storico-materialistica dell’estetica e in particolare della categoria del sublime, considerata in relazione alle più specifiche problematiche degli ‘adaptation studies’.

La nozione di sublime che guida l’intero lavoro è legata a un’estetica del disordine e della disarmonia e al suo potenziale destabilizzante: basata sull’assenza o la violazione di regole formali, la comparsa del sublime sembra scardinare l’unità dell’opera e creare un effetto di sorpresa e shock nel ricevente, in una sintesi delle caratteristiche e dell’importanza attribuita a tale concetto nella storia dell’estetica.

A questo proposito, il primo capitolo propone una sintesi del legame fra la nozione filosofica di estetica e la realtà materiale, sottolineando il ruolo particolare del sublime in tale rapporto. A partire dalla condanna espressa da Platone nei confronti dell’arte mimetica, e dalla successiva rivalutazione del suo ruolo da parte di Aristotele, l’arte è fin dagli albori della civiltà occidentale considerata come strettamente legata alla realtà della percezione sensibile, incidendo in tal senso sia sull’individuo che sulla collettività. In questa direzione si colloca il concetto di sublime, apparso per la prima volta fra il terzo e il primo secolo d. C. nel trattato di retorica *Περί Ύψους*. Il sublime viene qui associato ad uno stile retorico elevato ed emotivamente intenso, capace di scuotere l’ascoltatore/lettore suscitando un effetto di stupore e sconcerto. Tale effetto è ottenuto per mezzo del superamento dei limiti tradizionalmente imposti alla creatività dello scrittore, di uno slancio verso la grandezza morale e spirituale del ‘genio naturale’ opposto alla mediocre impeccabilità prodotta dalla rigida applicazione delle regole. L’aggiunta di considerazioni etiche in relazione ad una nozione di base stilistica è la caratteristica essenziale che distingue il sublime fin dalla sua prima comparsa. A riportarlo secoli dopo al centro dell’interesse critico fu la traduzione del

*Περί Ψυχῆς* apparsa nel 1674 ad opera del neoclassicista francese Boileau. Prima che gli ‘eccessi’ del sublime venissero assorbiti entro l’armonica razionalità del Neoclassicismo, Boileau fu pronto a riconoscerne l’essenza irregolare, definendolo nella sua prefazione un “je ne sais quoi”, ciò che nel discorso è “straordinario” e “meraviglioso”, colpisce e trasporta il ricevente.

In età moderna, l’estetica si consolidò come categoria filosofica a sé stante o “scienza della cognizione sensibile” con il trattato *Aesthetica* di Alexander Baumgarten. Di conseguenza, anche la nozione di sublime cominciò ad attirare l’attenzione dei filosofi in maniera scientifica, a partire dalla *Philosophical Inquiry into the Origins of our Feelings of the Sublime and the Beautiful* (1757) di Edmund Burke. Spostando l’attenzione verso l’effetto fisiologico che ottiene sul soggetto, Burke definì il sublime come una forte emozione che getta la mente in uno stato di stupore inibendone le facoltà razionali, e ne individuò la causa nel piacere dato dalla sottrazione al dolore e al pericolo. L’empirismo di Burke sarebbe stato a breve superato dal ‘sublime trascendentale’ proposto da Immanuel Kant nella sua “Analitica del Sublime” (*Critica del Giudizio*, 1790). Piuttosto che negli oggetti del mondo sensibile, Kant riconobbe il sublime nella facoltà della Ragione che, al cospetto della grandezza e della forza della natura, è capace di elevare l’uomo verso la dimensione del ‘sovrasensibile’ trascendendo i limiti dei sensi.

La svolta segnata dalla filosofia materialistica di Karl Marx è presa in esame in quanto centrale per lo sviluppo del lavoro. La rivalutazione della percezione sensibile, considerata come punto di partenza delle considerazioni storiche, economiche e politiche del filosofo, rilegge infatti in maniera decisiva il legame fra estetica e politica. In tal senso, fondamentale è il contributo dei successivi filosofi marxisti come Lukács, Benjamin e Adorno, per i quali mutate condizioni storiche e materiali determinano di necessità un nuovo tipo di arte, con una conseguentemente nuova funzione.

La nozione di sublime, nel frattempo, aveva perso la propria centralità nel discorso dell’estetica fino all’avvento di Modernismo e Postmodernismo nel ventesimo secolo. Alla luce del dibattito tra arte realistica o ‘terapeutica’ ed arte moderna o d’avanguardia, il filosofo francese Jean-François Lyotard riconsidera il sublime come la nozione che meglio espone l’impossibilità di organizzare il mondo razionalmente. Sintetizzandone le caratteristiche nell’indeterminatezza, disarmonia e assenza di regole tipiche dell’arte d’avanguardia, Lyotard associa al sublime una funzione *destabilizzante* atta a rendere manifesti il disordine, le crisi e i conflitti alla base del reale.

Dopo aver delineato le origini del sublime in relazione a una visione materialistica dell'estetica, il secondo capitolo è dedicato alla definizione di sublime nel cinema, inteso come categoria estetica che ha origine nel disordine e nella disarmonia formale di un'opera. In particolare, il capitolo esplora le condizioni attraverso le quali il 'sublime cinematografico' può realizzarsi, partendo dalle caratteristiche formali di incompletezza, irregolarità e disunione dell'opera cinematografica. Attraverso il ricorso a un'estetica cosiddetta "impura", il sublime trasferisce nell'opera i tratti che hanno distinto tale nozione nel corso della sua storia, attribuendole anche la propria funzione destabilizzante. Aprendosi a una dialettica con il contesto materiale – culturale, sociale e politico – che l'ha prodotta e che ne è destinatario, le sfaldature di cui è composta l'opera mettono in discussione regole e categorie prestabilite dentro e fuori dai propri confini, distruggendo l'illusione di un ordine razionale della realtà e portandone alla luce invece fratture e contraddizioni.

Il successivo passaggio nella ricostruzione del sublime cinematografico si propone di identificare le problematiche relative all'adattamento dei drammi shakespeariani al medium del cinema. Le caratteristiche di apertura e ambiguità dei testi shakespeariani hanno infatti favorito la loro continua reinterpretazione e ricreazione attraverso la storia, facendo così emergere tematiche e questioni legate alle varie epoche. Non essendo tenuti insieme da nessuna visione univoca o totalizzante, ogni performance dei testi shakespeariani è già di per sé un adattamento, che può al tempo stesso invitare a una lettura più radicale e quindi portare a una vera e propria appropriazione del dramma. Con la trasposizione sul mezzo cinematografico, il testo shakespeariano viene necessariamente adattato anche a diversi contesti storici, culturali, linguistici o socio-politici, il che spesso incoraggia letture da punti di vista nuovi o non convenzionali. Ciò determina un confronto più o meno esplicito sia con le problematiche concrete di un determinato momento storico, sia con le reazioni personali e intellettuali da parte del singolo artista (in questo caso del regista).

Tale legame fra l'adattamento filmico e specifiche tematiche storiche e intellettuali può emergere in modo particolare grazie alle caratteristiche del medium del cinema. Rappresentando o riproducendo la realtà con un coinvolgimento più diretto della sfera della percezione sensibile, il cinema ha nello spettatore un impatto viscerale, che provoca un responso in primo luogo nei sensi e nelle emozioni. Possiamo così comprendere il sublime cinematografico come dato da un insieme di tecniche o espedienti che creano discontinuità nella forma filmica, che sfida le aspettative del pubblico ed è quindi in grado di innescare con questo un confronto attivo, una partecipazione. La funzione destabilizzante del sublime viene così ricreata nell'opera filmica grazie alla particolare interazione instaurata dal mezzo

cinematografico con la realtà materiale: tramite la sovversione dell'ordine e dell'armonia nella forma filmica, lo spettatore viene riavvicinato o 'elevato' alla coscienza del caos e delle contraddizioni del reale.

Gli adattamenti presi in considerazione, esasperando la frammentarietà e l'indeterminatezza dei testi shakespeariani di partenza, ne reinterpretano i conflitti e le ambiguità alla luce di un nuovo contesto storico e di diverse esigenze intellettuali. Il capitolo terzo analizza *Chimes at Midnight*, adattamento di Orson Welles del 1965 che rielabora la figura di Falstaff sulla base di diversi drammi di Shakespeare: in primo luogo, *Henry IV*, Parte I e II, a cui si aggiungono brevi passi da *Richard II*, *Henry V*, e *The Merry Wives of Windsor*. I testi di partenza sono manipolati in maniera radicale, con tagli drastici, riposizionamenti delle scene in ordine diverso rispetto all'originale, con la formazione di nuove sequenze che confondono i confini fra un dramma e l'altro, e con l'aggiunta di materiale selezionato da una delle fonti utilizzate da Shakespeare stesso, ossia le *Cronache* di Holinshed. All'estremo rimaneggiamento dei testi si aggiunge una serie di discordanze nella forma filmica, create tanto da consapevoli scelte estetiche quanto da imprecisioni tecniche più o meno casuali. Tali idiosincrasie stilistiche sono riconducibili in particolar modo all'incerta relazione fra immagine e suono a scapito di quest'ultimo: oltre ad essere a tratti impreciso e difficile da capire, l'audio nel film è sincronizzato in maniera inadeguata con le immagini in diverse sequenze, e in genere sembra risultare estraneo e distaccato rispetto agli eventi e ai personaggi riprodotti. Al tempo stesso, il montaggio veloce e a forti contrasti di Welles contribuisce a distrarre dal parlato o ad attribuirvi minore importanza a favore del visivo, con conseguente impatto più diretto e immediato della 'realtà dell'immagine' sullo spettatore.

Il capitolo analizza l'instabilità e il disordine stilistico di *Chimes at Midnight* come mezzo per mettere innanzitutto in discussione letture retoriche dei testi shakespeariani e di temi essenziali quali la storia, il potere, la guerra. Nel rintracciare l'interazione del film con il contesto in cui è stato creato e in seguito recepito, l'analisi mette in luce come tali testi, reinterpretati da Welles nel 1965, esprimano un fondamentale senso di perdita sia dal punto di vista intellettuale o personale che storico. Le varie 'falle' che determinano lo stile del film realizzano così il potenziale destabilizzante del sublime in *Chimes at Midnight*: costituiscono una continua sfida verso il giudizio dello spettatore, il quale, di fronte a una forma artistica privata di logica e coerenza, è portato a mettere in discussione interpretazioni retoriche e univoche sia della storia che della realtà contemporanea.

Il capitolo quarto è dedicato a *Che Cosa Sono le Nuvole?* di Pier Paolo Pasolini, rivisitazione o appropriazione dell'*Othello* che fa parte del film a episodi *Capriccio all'Italiana* (1968). Il corto di Pasolini ruota attorno alla rappresentazione del dramma shakespeariano in un teatro di marionette, recitato da burattini semi-umani, i quali alternano la finzione teatrale a momenti in cui, fuori dal palcoscenico, cercano di raggiungere consapevolezza di sé e del mondo. A fare da cornice allo spettacolo delle marionette vi è una serie di citazioni pittoriche, teatrali e cinematografiche, cosicché il dramma di Shakespeare risulta 'incorporato' in una rete di intertesti verbali e visivi che sovrappongono fra loro diversi stili e media. Basandosi di per sé su una moltitudine di prospettive che rivelano l'artificialità dell'opera d'arte, l'adattamento o l' 'incorporazione' dell'*Othello* in tale complesso discorso intertestuale porta alla luce, esasperandole, le regole e le categorie della rappresentazione mimetica.

Nel rintracciare la strategia per cui il testo shakespeariano viene appropriato o 'assimilato' nella struttura intertestuale del film, l'analisi proposta sottolinea la resistenza che il mezzo cinematografico permette di porre a tale processo. Secondo Pasolini, il cinema è strutturato sulla nostra stessa percezione del mondo, e in quanto tale *riproduce* la realtà anziché semplicemente rappresentarla, trascinando lo spettatore sullo stesso livello o 'dentro' la realtà stessa. L'opera cinematografica quindi fa parlare il contenuto attraverso una forma che è data dalla sua stessa, immediata materialità, e che sorpassa e dissolve i confini tradizionali della rappresentazione. In *Che Cosa Sono le Nuvole*, infatti, lo spettacolo di *Othello* rappresentato dalle marionette viene definitivamente interrotto dall'insurrezione del pubblico, con cui la realtà (che il film riproduce tramite la realtà stessa) irrompe bruscamente nella finzione teatrale, mettendola in crisi. L'immagine finale dei burattini che, morti per il mondo del palcoscenico, ammirano per la prima volta, estasiati, le nuvole sintetizza l'azione del sublime nel film, che porta alla sconvolgente scoperta del reale. Considerando i processi storici e sociali contemporanei a cui lo sguardo di Pasolini stesso è diretto, il cinema diventa infatti per il poeta la risposta più efficace alla necessità di esprimere una nuova realtà, proprio per questa capacità di mantenere intatta la destrutturante, ambigua essenza del reale.

Il capitolo quinto prende in considerazione una singolare appropriazione shakespeariana ad opera di Gus Van Sant, *My Own Private Idaho* (1991). Il film si pone da subito come una ricollocazione culturalmente e socialmente specifica del testo di partenza: trasferisce e ingloba le due parti dell'*Henry IV* nel contesto della vita di strada negli Stati Uniti dei primi anni '90, utilizzando come tramite lo stile cinematografico di *Chimes at*

*Midnight* di Welles, spesso ricalcato scena per scena. *My Own Private Idaho* rivisita in maniera creativa e radicale i personaggi del Principe Hal e di Poin, riproponendoli come due prostituti gay adolescenti, Scott e Mike, che appartengono a una famiglia di ragazzi di strada con a capo il vecchio tossicodipendente Bob Pigeon, personaggio ispirato direttamente al Falstaff di Welles. Il nucleo shakespeariano del film è incentrato essenzialmente sulle relazioni fra Scott e i suoi due padri: quello per sangue, il sindaco di Portland, e quello per scelta, Bob Pigeon, che ripropongono i rapporti fra il Principe Hal, Henry IV e Falstaff. Nell'analizzare la rivisitazione dell'*Henriad* di Van Sant, il capitolo considera come tale narrazione s'intrecci non solo con quella parallela del personaggio di Mike, ma anche con una fitta rete di citazioni che rielaborano diversi linguaggi, stili e generi cinematografici. La struttura ibrida del film e la sua forma aperta, indefinita e in continua trasformazione, accompagnate da temi quali il viaggio e la ricerca dell'identità, sono analizzate come parte della strategia della 'ripetizione con differenza'.

Tale strategia è ciò attorno a cui si costruisce il sublime in *My Own Private Idaho*, in quanto permette di fare proprio il testo shakespeariano, frammentarlo e renderlo materialmente parte di una nuova epoca e di un nuovo ambiente. Shakespeare è difatti inserito nella dimensione degli 'outsiders', dei dimenticati del sistema economico, ai margini di ciò che è socialmente e sessualmente accettabile, ed è integrato alle sue specifiche problematiche culturali, sociali e ideologiche. Tale mondo è rappresentato tramite una forma cinematografica che nega e sovverte la rappresentazione tradizionale: una forma in movimento, fatta di transizioni ininterrotte fra diverse categorie che di fatto annulla ogni distinzione fra queste ultime. In questo senso l'appropriazione di Shakespeare assume la funzione destrutturante del sublime, per cui lo spettatore, costretto a muoversi egli stesso fra le immagini, si arresta in uno stato di liminalità, in un processo per cui la definizione di sé e dell'altro è costantemente sovvertita.

## Abstract

### “The Written Language of Reality”:

### Shakespearean Adaptation and the Cinematic Sublime

The main purpose of my thesis is to explore filmic adaptations and appropriations of Shakespeare’s plays in their interaction with contemporary cultural, social and political issues.

The first chapter takes the hint from a theoretical background focused on the materialist implications of the philosophical realm of aesthetics, and the role the sublime plays in bringing them out. After retracing its origins as a rhetorical and philosophical notion intertwined with the history of aesthetics, I consider the sublime as an aesthetic category rooted in formal disorder and disproportion, which finds its concrete sources in the work’s overall disunity, incompleteness and fragmentation. As its etymological meaning of “height”, “peak”, “exaltation” suggests, the sublime in the aesthetic is still related to the ‘elevation’ of the mind, raising excitement and astonishment in the audience. Considering the “dismantling” function that the sublime has historically assumed in nature as in art, I analyse how such a notion is created within the artwork and operates in relation to material reality. In doing so, I consider how the sublime opens the work of art to an exchange with the actual context of both its production and reception, by which it ultimately *elevates* the mind of the receiver to the awareness of reality’s own conflicts and crises.

The second chapter explores how the notion of sublime can work within the cinematic medium, and in particular, with cinematic adaptations and appropriations of Shakespeare’s plays. The passage from the Shakespearean source to the cinematic medium is already significant in this regard. As a matter of fact, the openness and incompleteness of Shakespeare’s texts have paved the way for their ongoing re-interpretation and re-creation, by which issues of different eras could be variously voiced or acknowledged. Since no univocal, totalising vision emerges from the text nor holds it together, every performance of Shakespeare can be considered an adaptation already, while also inviting more radical appropriations. With the adaptation to the cinematic medium, the Shakespearean source text is necessarily made *fit* for different historical, cultural, linguistic or socio-political contexts, which often encourages readings from new or unconventional points of view. What follows

is often a more or less explicit engagement with both cultural and socio-political issues of a specific historical moment, as well as the personal, intellectual response they may provoke in the adaptor/movie director.

My interest is to examine the personal and historical concerns that can be involved in different Shakespearean adaptations/appropriations, and how the cinematic medium carries them out. In order to do this, I define a concept of “cinematic sublime” as given by a series of cinematographic techniques and devices that carry the dismantling function of the sublime within the work of art, triggering an active, participatory response in the audience. The fundamental quality of the cinematic sublime is that it opens the work of art to a dialectical relationship with the cultural and social context in which it was produced and received. Analysed according to notion of “cinematic sublime”, Shakespearean adaptations/appropriations, while adjusting Shakespeare’s texts to the cinematic medium, openly re-interpret their conflicts and ambiguities in the light of new personal and historical contexts and of different political, social and cultural issues. Far from being contained within the safe boundaries of fiction, such films tend to exasperate the fissures and faultlines of their source texts. By questioning pre-established rules and given categories of representation, they destroy the totalising illusion of unity, and expose the disharmony and disproportion of their form. In this kind of adaptation, the peculiar relation between the cinematic medium and material reality is what creates the call for surprise or shock in the audience, the urge of raising doubts and uncovering clashes usually associated to the sublime. My work shows how the sublime in art, through the subversion of traditional modes of representation, instead of relaxing or appeasing the audience, has them accordingly shocked or astonished, ‘elevated’ to the consciousness of reality’s own fundamental disorder.

While looking for a cinematic form that could embrace such issues, I turned to the work of those filmmakers for whom the Shakespearean material could be considered an *instrument* and not the purpose of their art. This implies a personal and often daring reworking of the source texts, and Orson Welles is certainly a groundbreaking director in this regard. The first adaptation I analyse in Chapter III is *Chimes at Midnight* (1965), as it inventively reworks the character of Falstaff by drawing on different Shakespearean plays, mainly *Henry IV*, Parts I and II, with brief borrowings from *Richard II*, *Henry V*, and *The Merry Wives of Windsor*. My analysis takes the hint precisely from the “incredible unevenness” of the film, its apparent aesthetic and technical erring, since Welles’s radical

manipulation of the source texts is able to create an interaction with the material context in which the film was shot. The radical cutting and rearranging of the source texts is considered first of all as a means to expose and re-interpret the conflicts and ambiguities of which the Shakespearean texts themselves are made in the light of the director's own artistic and intellectual intent, and of contemporary socio-political issues as well. Furthermore, technical flaws, associated to extreme aesthetic choices, distract from the sound in favour of the image, leading to a consequently more direct, astounding sensory impact on the audience. The overall stylistic disorder and instability of the film is what gives rise to the cinematic sublime in *Chimes at Midnight*: while retracing the interplay between Shakespeare's texts, Welles's re-creation of them and its reception, I look at the film's 'faultlines' as a means to displace rhetorical readings of Shakespeare's plays, and to question univocal, pre-established interpretations of history and contemporary reality.

Chapter IV focuses on Pier Paolo Pasolini's short film *Che Cosa Sono le Nuvole?* (*What Are the Clouds?*), a 1968 appropriation of Shakespeare's *Othello*. As with Orson Welles, the Shakespearean source offers Pasolini a hint to explore his own artistic and intellectual interests; and even more so, since the Italian poet and filmmaker felt more clearly unbound from the constraints of Shakespeare's language and texts. What seems particularly relevant to the notion of cinematic sublime is the role of the Shakespearean material in leading to a new phase in both the director's cinematographic production and ideological concerns. Performed by semi-human puppets in a marionette theatre, the play is "incorporated" within a web of visual and verbal intertexts, shifting among a plurality of styles and media. While retracing the strategy of appropriation that structures the film, my analysis considers the "incorporation" of *Othello* in an intertextual discourse as a way to uncover and exasperate the rules of mimesis. In doing this, I underline the role of the cinematic medium in escaping and dissolving the boundaries of mimetic representation, allowing content to speak in its immediate materiality. According to Pasolini, cinema is structured by our very sensuous perception of the world, and thus *reproduces* reality instead of merely representing it, carrying the spectators to the same level of, or "within", reality itself. In *Nuvole*, the continuous tension between form and content carries out the disrupting effect of the cinematic sublime: it liberates *Othello* from the bounds of fiction, subtracts it from the reifying power of representation, allowing the film to re-discover a direct, unfiltered way to express a new, ever-changing reality with its own language.

Finally, Chapter V takes into consideration a highly idiosyncratic Shakespearean appropriation, Gus Van Sant's 1991 *My Own Private Idaho*. The way this movie is relevant to the main interest of my thesis is twofold: besides daringly incorporating Shakespeare's *Henry IV* plays within the context of early 1990s American street life, the film also appropriates and reinvents the visual style of Orson Welles's *Chimes At Midnight*. *My Own Private Idaho* is apparently a very deliberate effort to do something new and culturally specific with the source material: it creatively reworks the characters of Prince Hal and Poins as two adolescent gay hustlers, Mike and Scott, who belong to a family of street boys whose 'father', an old fat drug-addict named Bob Pigeon, is shaped on Welles's own portrait of Falstaff. The Shakespearean core of the film is in its turn entangled in a net of quotations where different media, genres and styles are intermingled, responding to the overall strategy of 'repetition with a difference' on which *Idaho* is built. Van Sant's relocation of the Shakespearean source so that it speaks through the 'outsiders', the socially, economically and sexually marginalised of the contemporary American landscape, discloses the dismantling effect of the cinematic sublime: the hybrid structure of the film, its open, unfinished form in continuous movement, pushes the spectator in a constant status of liminality, and it is from this in-between status that ideological distinctions between 'self' and 'other' can be seen as undermined.

The analysis of these three case studies according to the notion of "cinematic sublime" demonstrates that the work of art is itself part of sensuous reality, inseparable from other realities – such as economic production, social conflict, political upheavals. The filmic adaptations and appropriations of Shakespeare's plays chosen are particularly apt to show a deep engagement with contemporary cultural, social and political issues, since their form opens them to a vital exchange with the actual context of both their production and reception. Shakespeare's texts, reinvented through thought-provoking and daringly personal filmmaking strategies, testify not only for the directors' own artistic and intellectual experience and feelings, but also for the historical scenario in which the film is materially immersed. Thus, history, war, the body, social and economic unrest, sexual marginalization – all find their way to and from the movies themselves, creating a dialectic relationship between the work of art and the material background it springs from. The films considered, by means of a series of cinematographic techniques, intertextual and meta-textual devices, and repetition strategies, defy traditional rules and categories of representation, challenging the audience into re-thinking boundaries. Their aesthetic of the sublime, in relation with the

material conditions of production and reception, is thus capable to uncover clashes and dismantle pre-established or univocal visions of reality, *elevating* the mind of the spectator to the awareness of the conflicts and crises in history and contemporary reality as well.