

La categoria del Brutto: dal pensiero estetico all'ambito musicale

Roberto Favaro

(I parte)

Il presente saggio, la cui seconda e conclusiva parte apparirà nel prossimo numero della rivista, è il parziale risultato di una ricerca sul Brutto in musica che Roberto Favaro ha iniziato in collaborazione con la cattedra di Estetica II (Prof. Gabriele Scaramuzza) dell'Università Statale di Milano e che è poi proseguita ed è stata approfondita divenendo nel 1991 uno dei temi portanti dell'attività di ricerca musicologica promossa, per il biennio 1991-1992, dal Cerm (Centro Ricerca Musicale) di Sassari e inserita dunque in un più ampio progetto riguardante l'attività tecnologica, esecutiva e compositiva contemporanea vista in relazione all'odierno concetto di suono. Un ampliamento di questo saggio verrà presentato, insieme a tutta l'attività di ricerca del Cerm, come intervento musicologico alla prossima edizione Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt (Germania), in programma quest'anno a partire dal 13 luglio.

Con l'uscita, nel 1853, dell'*Estetica del Brutto* di Karl Rosenkranz¹, si chiude un lungo e articolato itinerario di riflessione estetica e di speculazione filosofica sulla complessità del fenomeno artistico in cui, muovendo dall'analisi dell'atto poetico e di quello ricettivo, la tradizionale categoria del Bello scorge lentamente profilarsi al proprio fianco l'ineluttabile e scomoda presenza di un "sospeso negativo"², il Brutto, variamente collocabile e valutabile a seconda delle diverse impostazioni di pensiero. In altre parole, almeno a partire da Platone e in una linea che, toccando zone importanti della storia dell'estetica, conduce fino all'Ottocento romantico e idealista di Hegel e dei suoi discepoli, si assiste a un variare dei rapporti e delle distanze tra Bello e Brutto in un'oscillazione che vede tendenzialmente e progressivamente rintuzzarsi lo spazio che separa le due zone a vantaggio di un'attrazione che porterà infine, in tempi recenti, addirittura a una sovrapposizione o coincidenza dei due termini.

La storia dell'arte e soprattutto del pensiero e della scienza a questa dedicati, arriva tuttavia solo nel Settecento a individuare consapevolmente la natura e la portata della questione del limite tra Bello e Brutto e in particolare della fisionomia e della presenza determinante di questa seconda categoria come fondamentale ed efficace strumento o medium della rappresentazione artistica. E vi arriva, conviene accennarlo, con l'opera di Kant, con le sue *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*³ del 1764 e, soprattutto, con la celebre *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee sul sublime e sul bello*⁴ che lo scrittore nonché uomo politico britannico Edmund Burke stende qualche anno prima, nel 1756, giungendo a delineare una visione nuova del giudizio sull'arte e delle stesse componenti dell'oggetto estetico immettendovi categorie come l'oscuro, l'indeterminato, il passionale o lo sproporzionato raccolte sotto il segno comune di quel sublime che del Brutto rappresenta la variante settecentesca nonché l'imprescindibile premessa concettuale e filosofica.

Il salto, dalle posizioni antiche di Platone, è evidentemente notevole. Per il filosofo ateniese, infatti, il Brutto è da associarsi al caotico e all'informe, a un livello cioè di negazione stessa dell'opera d'arte, quasi un grado zero nel processo creativo in cui l'indispensabilità del Bello diviene qualità primaria da connettersi a quelle altrettanto imprescindibili di vero e di buono. Per il Brutto non vi è spazio, dunque, se non nel conto dell'opera mancata e regredita allo stadio dell'imperfezione — già per questo platonicamente inaccettabile — dell'oggetto d'arte. Semmai, volendo individuare nel pensiero antico un qualche precedente ricollegabile, anche solo vagamente, alla dimensione futura del sublime o del Brutto, va recuperata e sottolineata una certa disponibilità di Aristotele, nella sua *Poetica*, a includere determinati effetti della rappresentazione artistica concependoli come inevitabili se non talvolta addirittura auspicabili. "Quelle cose medesime", dice infatti Aristotele, "alle quali in natura non possiamo guardare senza disgusto, se invece le contempliamo nelle loro riproduzioni artistiche, massime se riprodotte più realisticamente possibile, ci recano diletto, come per esempio le forme degli animali più spregevoli e dei cadaveri"⁵.

Ma sarà allora utile menzionare, dopo gli accenni platonici e aristotelici, almeno un altro fondamentale riscontro filosofico ed estetico sulla via di quella lunga storia del pensiero sull'arte che collegherà l'epoca antica al XVIII secolo, al momento cioè di vera deflagrazione della tematica del sublime e da questa alla formulazione ottocentesca del Brutto come categoria legittimata a costituire uno dei possibili momenti dell'espressione artistica. È infatti del I secolo dopo Cristo la stesura di quel trattato *Del sublime*⁶ la cui paternità, restando ancora ignota la vera identità dell'autore, è convenzionalmente attribuita allo Pseudo Longino. Qui il sublime trova identificazione con il Bello nella misura in cui quest'ultimo non ha origine a partire dalla perfezione stilistico-formale ma dal grado di ispirazione interiore e della passione dell'anima. Edmund Burke con la sua *Indagine*, e prima di lui Boileau, Addison, Home, Shaftesbury, partiranno proprio dallo Pseudo Longino per elaborare il proprio pensiero estetico intravedendo in

quell'antico trattato — ma fraintendendone probabilmente il vero significato — il concretizzarsi, per la “metafisica dell'arte”, di una lenta divaricazione tra Bello e Sublime intese come categorie estetiche distinte.

Nel lungo arco di tempo che separa il trattato longiniano dalle elaborazioni settecentesche, la storia dell'arte — più che della speculazione su di essa — conosce alcuni, seppur non ampissimi, luoghi di applicazione e di verifica di un bello non convenzionale, non sottomesso alla precettistica formale e stilistica, ma semmai, al contrario, proteso verso l'allargamento della concezione e del terreno stessi di realizzabilità dell'oggetto artistico. Valgono per tutti i casi dell'opera pittorica di Hieronymus Bosch e di Pieter Bruegel “il Vecchio”, la cui affinità contenutistica — rintracciabile nell'analoga attrazione per un mondo scurrile di incubi — si risolve, nel primo, in un'allucinata rappresentazione dei sentimenti turbati di un'epoca evidentemente attraversata da irrequiete congiunture, e, nel secondo, in una raffigurazione meno astratta e fantasticamente visionaria, dunque maggiormente concentrata, nella concretizzazione di quel terrore raggelante o di quel grottesco caricaturale tanto tipici nella sua opera. Ma quel che più conta, in questo contesto, è la specifica filosofia, l'originale visione del mondo che, particolarmente in Bruegel, viene costituendosi sul piano specifico del rapporto tra uomo e natura che giungerà a influenzare proprio quella riflessione settecentesca indirizzata verso il sublime e da lì fino al Brutto, fino al suo riscontro, tematicamente esplicitato, nella scienza dell'arte e nell'estetica, in un processo di trasformazione e di allargamento del concetto stesso di arte che nel XIX secolo non risparmierà neppure l'opera musicale. La questione va infatti posta fin da ora nei termini di una mutazione di carattere e di fisionomia dell'oggetto artistico che la sensibilità dell'epoca, con il gusto, lo stile, l'idea di estetica e di arte, di tutte le arti, e dunque anche della musica, va progressivamente formulandosi parallelamente e contestualmente a una trasformazione dei materiali, dei contenuti, dei profili strutturali e formali, delle concezioni lessicali, grammaticali e sintattiche degli specifici fronti linguistici.

Bruegel, adottato qui come simbolo e come straordinario precedente storico, propone nel Cinquecento una lettura dei rapporti dell'uomo con il mondo, soprattutto nel *Trionfo della Morte* del 1562 e nella serie cosiddetta “dei mesi” (1563-1565), da cui si evince la forte convinzione dell'artista di una grandezza della natura contrapposta all'insignificanza umana: prevale infatti la distribuzione di figure indistinte, quasi “simili a marionette”, direbbe Tatarkiewicz⁷, coinvolte in un movimento di cui quel che conta è la posizione caotica in uno spazio e in una rappresentazione pittorica complessiva che hanno perso le tradizionali connotazioni di armoniosa regolarità, di simmetria, di equilibrio strutturale e di organizzazione (anche) ornamentale. Non si conoscono altri casi come quello di Bruegel, se si eccettua il precedente peraltro fondamentale di Bosch, nella storia della pittura fin lì prodotta: mai nessuno, prima di lui, aveva azzardato una lettura e un'immagine del mondo così indifferente dei tradizionali presupposti o proutuari estetici. Non a caso Bruegel si colloca fuori dalla cultura artistica e dal pensiero estetico rinascimentali.

La musica (come d'altro canto le altre arti, se si eccettuano, forse, i casi altrettanto unici di uno Shakespeare o di un Cervantes) non trova ancora qui una propria configurazione estetica regolata sugli stessi parametri destrutturanti e sugli stessi spostamenti di registro del mondo bruegeliano né, peraltro, va considerato già esaurito il quadro di riferimento generale sulla storia della categoria del Brutto del quale si dovrà ancora parlare e dal quale si potrà infine intraprendere un ragionamento estetico serio sull'arte dei suoni. Tuttavia l'opera di Bruegel conta molto e non solo per il significativo e inedito emergere di una certa tematica e di una particolare formalizzazione ma anche, e proprio muovendo da questo suo carattere di stravolgimento, per la sensibile rotazione di gradi e l'imprescindibile slittamento di contesto che l'oggetto pittoricamente rappresentato subisce. In altri termini, ciò significa che tutti gli elementi della raffigurazione vengono a dipendere da quel contesto, da quell'ambientazione e da quella forma, modificando la propria connotazione tradizionale a favore della stessa rotazione e dello stesso slittamento procurato dall'iniezione grottesca, scurrile, caricaturale, deforme, insomma “brutta” della visione bruegeliana: i molti strumenti musicali presenti nei suoi quadri, spogliati della loro originaria — meglio: neutra o asettica — identità e della loro convenzionale fisionomia sonora evocano, nel processo fruitivo di appropriazione e di ricostruzione percettiva di tutto il mondo contenuto in quelle tele, uno straordinario, fantastico scenario acustico fatto di effetti stridenti, volgari, disarmonici realizzati attraverso la caotica sovrapposizione di linee e per mezzo di dissonanti, grottesche collisioni timbriche. Sono le lunghissime trombe, le grida, i fischi, i rumori della *Caduta degli angeli ribelli* del 1562, per esempio, in cui l'effetto sonoro sembra stordire e coinvolgere lo spettatore in una forte e penetrante suggestione acustica.

Proprio il suono e lo strepito avranno, nell'*Indagine* burkeana già ampiamente anticipata, uno spazio e un ruolo privilegiati nella produzione dell'effetto e del sentimento del sublime, costituendo altresì un precedente significativo, e per giunta in epoca musicalmente insospettabile, per l'evoluzione e l'allargamento stesso che i concetti di suono e di timbro in relazione al mondo dei sentimenti avranno nei cento e più anni che seguiranno quel 1756. Ancora una volta si deve tuttavia rinviare la questione strettamente musicale, lasciando spazio, per il momento, alla completa definizione del tragitto estetico più ampio e generale che il Brutto compie nel secolo, il XIX, della sua piena affermazione e in quello, il XX, della sua ineludibile radicalizzazione nei linguaggi dell'arte e dunque anche della musica. Basti qui

accennare, per ora, quel che Burke stesso suggerisce in un capitolo specificamente dedicato al suono:

Un fragore eccessivo è da solo sufficiente a sopraffare l'anima, a interrompere la sua azione e a riempirla di terrore. Il frastuono di vaste cateratte, di furiosi temporali, del tuono o di colpi di artiglieria suscita nella mente una grande e terribile sensazione, sebbene non possiamo riscontrare nessuna piacevolezza o arte in questa specie di musica.⁸

Va aggiunto infine che per Burke il sublime nasce là dove, nella sua strutturale contrapposizione al bello della misura, della regolarità e della proporzione formale, esso si radica nel sentimento di paura, nell'effetto di terrore, di infinito, di oscuro, e fonda il proprio esistere nella non disinteressata contemplazione dell'oggetto artistico ma ancor prima del mondo naturale intesi come nuovi fronti dell'esperienza estetica.

Se del sublime — assunto dunque come luogo in cui vengono concentrandosi, direbbe Remo Bodei, “il disarmonico, lo sproporzionato, il dissonante, il conflittuale e l'immenso”⁹ — si è cominciato a parlare almeno dal I secolo e se di esso si sono ampiamente occupati filosofi e pensatori del Settecento, del Brutto vero e proprio, con le sottocategorie dell'interessante e del caratteristico, si inizia a discutere concretamente a partire dal 1795, anno della stesura da parte di Friedrich Schlegel del suo saggio *Sullo studio della poesia greca*¹⁰, così come acutamente indicato, tra l'altro, da Lukacs nella sua *Breve storia della letteratura tedesca*¹¹. Il passo compiuto da Schlegel, per il quale al Bello del classicismo si contrappone il caratteristico dell'arte moderna, riveste evidentemente un significato epocale, immettendo la concezione artistica ed estetica in un contesto e in un processo di trasformazione che attraverserà, seguendo tappe e livelli diversificati, tutto l'Ottocento e oltre, fino a noi, fino al Novecento delle avanguardie storiche e di quelle post-belliche.

Il fatto imprescindibile, in Schlegel, appare proprio il capovolgimento della prospettiva d'uso delle nuove categorie introdotte nel linguaggio artistico che portando ad abbandonare il formalismo normativo e sovraistorico implicito nell'unico fine possibile nell'arte settecentesca, cioè il Bello, conduce verso una consapevolezza storica del valore del Brutto, consapevolezza intesa come capacità di aderire, anche in termini filosofici ed estetici, ai tempi, ai loro mutamenti, ai livelli dell'espressione artistica che vanno oltre la pura precettistica di una metafisica dell'arte votata alla mera conservazione di un particolare stato di cose. In altri termini, mentre il Settecento poteva tutt'al più tollerare il sublime o il caratteristico o lo stesso più esplicito elemento opposto al Bello come strumento di affermazione e di conferma del fine unico dell'arte (ossia la gradevolezza, l'armonia, il piacevole e disinteressato equilibrio; in definitiva: il Bello stesso), ora, da Schlegel in avanti, il Brutto (cioè il disarmonico, il grottesco, il dissonante, lo sgradevole, l'orripilante, l'orrendo, ecc.) si muove sempre più verso l'acquisizione di una legittimità piena a comparire accanto al Bello e a fronteggiarlo con una propria autorevole fisionomia categoriale ed estetica. E le cose, da questo punto in poi, si complicano. Lontani anni luce dalla polarizzazione platonica di un Brutto contrapposto al Bello in quanto sua negazione e annullamento, e con l'affermarsi di una fisionomia sempre più riconoscibile, iniziano a sorgere, nel corso dell'Ottocento, le aspre difficoltà terminologiche e concettuali intorno a una categoria dai contorni sempre più irregolari mano a mano che se ne riconosce l'esistenza e l'ineluttabilità, divenendo infine, nel giudizio di filosofi ed estetologi, molte cose diverse a seconda delle varie concezioni e delle scuole di pensiero che nel corso del secolo e oltre ne hanno affrontato lo studio e l'analisi.

Il segno di una centralità del tema del Brutto nella storia dell'estetica ottocentesca è peraltro documentato dal significativo fiorire di studi sull'argomento soprattutto in ambito tedesco, non lasciando tuttavia indifferente, in generale, la cultura europea e quella italiana in particolare. Lo spazio e le dimensioni di questo intervento non consentono evidentemente di approfondire il percorso e di render conto di ciascun autore. Vale tuttavia la pena di darne almeno una parziale e indicativa elencazione, ricordando i nomi fondamentali di Christian Hermann Weisse e il suo *Sistema di estetica come scienza dell'idea del bello* (1830), Friedrich Theodor Vischer con le due opere *Sul sublime e sul comico* (1837) ed *Estetica o scienza del bello* (1846-1857), Arnold Ruge con la *Nuova scuola preparatoria di estetica* (1837), Kuno Fischer, con *Diotima o l'idea del bello. Lettere filosofiche* (1849). Ma anche in Italia, si è detto, l'attenzione verso il Brutto è viva, come ha giustamente indicato Gabriele Scaramuzza, estetologo particolarmente impegnato nello studio di questo tema, il quale ha tra l'altro scritto che “anche da noi, più o meno nello stesso periodo, il tema è stato affrontato: a livello teorico, ma anche ad esempio in letteratura tra Tommaseo e scapigliati alla Tarchetti, in opere quali *Rigoletto*, in certo naturalismo”¹² Scaramuzza indica altri nomi di teorici, di studiosi che in momenti diversi del secolo XIX hanno dato il loro non secondario contributo alla definizione della categoria del Brutto: Pietro Lichtenthal nel 1831, Vincenzo De Castro negli anni Quaranta, Giacomo Racioppi nel 1854, più avanti lo stesso De Sanctis.

Le utili segnalazioni proposte da Scaramuzza servono anche a focalizzare i due distinti piani che vengono configurandosi più nettamente nell'Ottocento e che, portando al punto da cui si era partiti, cioè l'*Estetica del Brutto* di Rosenkranz, conduce altresì lentamente verso la questione e l'ambito musicali. I due piani riguardano evidentemente la diversificazione tra livello teorico estetico e realizzazione pratica dell'opera, vale a dire tra il ragionare sull'arte e l'arte stessa. Se infatti nel Settecento e prima, emergono

nella loro unicità alcuni episodi di realizzazione “sublime” o “brutta” dell’opera d’arte, ora, in pieno Ottocento, l’esplosione registrata nell’ambito degli studi estetici sul tema del Brutto costituisce il riscontro teorico di una mutata prassi creativa e di contesto stesso dell’oggetto creato. In questo senso, la lunga gestazione e la faticosa elaborazione che precede l’uscita del saggio di Rosenkranz, valgono come eloquenti segni di riferimento: l’*Estetica del Brutto* rappresenta infatti un inesauribile serbatoio di esempi e di citazione tratte dalla storia artistica del passato più recente e di quello più remoto, del mondo europeo e di altri più distanti, su cui Rosenkranz, del quale è peraltro nota la provenienza hegeliana, costruisce il proprio “sistema” sul Brutto articolandolo in diverse parti, a cominciare dal negativo in generale, dall’imperfetto, dal brutto in natura, dal brutto spirituale, dal brutto artistico, dal brutto in rapporto alle singole arti, dal piacere del brutto, per continuare poi con l’assenza di forma (amorfia, asimmetria, disarmonia), con la scorrettezza, con lo sfiguramento e con la deformazione (volgare, ripugnante, caricaturale). Il comico e il caricaturale sono infatti il punto d’arrivo cui perviene Rosenkranz nella sua lunga e per molti versi farraginoso impostazione, un traguardo colto dopo aver preso le mosse dal bello e dopo essere transitati proprio attraverso il Brutto, concepito dunque come punto di passaggio e soprattutto di mediazione dialettica con la categoria antitetica del Bello da cui raccogliere la sintesi in quel comico che ne rappresenta l’inevitabile e logica conseguenza e, sempre naturalmente per Rosenkranz, il vero coronamento dell’opera d’arte ottocentesca.

All’inizio di questo saggio si è voluto assegnare all’apparizione nel 1853 dell’*Estetica del Brutto* il ruolo conclusivo di un lungo e articolato itinerario estetico e filosofico elaborato intorno all’arte. In effetti, ripensando ai lenti progressi e alle lievi eppure percepibili trasformazioni del concetto stesso di arte, non si può non notare che qui giunge a compimento un lunghissimo e per molti versi complesso tragitto: la categoria del Brutto viene per la prima volta sganciata dal carattere dispotico della sua ideale controparte al cui conclusivo e imprescindibile raggiungimento si era fin lì docilmente sottoposta e prestata. È importante notare questo particolare, poiché, se da un lato con Rosenkranz si completa un certo percorso, dall’altro esso getta le basi e le premesse per la successiva e più recente storia del Brutto, una storia che giunge fino ai nostri anni, addirittura agli ultimi decenni artistici, estetici, anche musicali. L’atteggiamento nei confronti della categoria qui in esame costituisce infatti un termometro di orientamento per stabilire il carattere di un’arte, di un’epoca, del suo pensiero creativo dominante, del grado di disponibilità ed elasticità fruitiva. La continuazione di questo saggio, quasi una sorta di seconda parte, chiarirà alcuni aspetti della storia più recente, o comunque successiva all’opera rosenkranziana, del Brutto, del suo senso, significato, funzione e peso all’interno della riflessione estetica e dell’elaborazione artistica novecentesca. Da qui, prenderà anche le mosse un ragionamento specifico sul Brutto in musica, sull’applicabilità o meno di questa categoria e dei suoi contorni estetico-filosofici all’arte dei suoni, sull’utilità di chiarire gli aspetti e il reale profilo del fenomeno.

Fin qui, intanto, la storia dell’arte e della scienza a essa predisposta hanno mostrato la loro disponibilità a comprendere entro le griglie procedurali e interpretative dei nuovi soggetti primo esclusi o relegati ai margini dell’azione estetica. Il rigore formale e il soddisfacimento di una struttura architettonica classicamente protesa verso l’appagante simmetria dei pesi e delle parti, trovano evidentemente nella storia settecentesca e nei bisogni stessi delle classi detentrici del potere su quel mondo un supporto sociale, politico e dunque ideale di non poco conto. Ma proprio “là dove per molti secoli il potere si era servito dell’arte per la proprio messa in scena”, per dirla con le parole dello storico Michael Sturmer, viene trasformato “in rottami e in stracci ciò che un tempo era stato un segno del dominio”¹³. Nel suo suggestivo *Frammenti di felicità*, Sturmer indica anche che “il commiato ebbe inizio quando Dio ed i suoi santi precipitarono. I re e l’arte a loro consacrata furono costretti a seguirli”¹⁴.

L’inventario di Rosenkranz e la stessa, naturalmente più ampia, realtà artistica dell’Ottocento dimostrano quanto ci sia di vero in queste affermazioni. Lo dimostrano le letterature d’appendice o i romanzi neri, gotici, fantastici, oppure realistici, o spaventosi, o raccapriccianti, nati a partire dal secondo Settecento e poi sempre più intensamente presenti nel corso del XIX secolo. Sono le pagine di Walpole, di Radcliffe, di Beckford, di Shelley, di Scott. O ancora sono i racconti di E.T.A. Hoffmann, i misteri parigini di Eugène Sue, il realismo dei Dumas o di Hugo, il mistero e l’orrorifico di Poe, i Fiori baudelaireani, il decadentismo europeo, tedesco, anche italiano. Per non dire poi della pittura, dei dirupi abissali di un Caspar David Friedrich, delle intense elaborazioni degli elementi naturali di un Turner, o ancora della romantica moralizzazione dei paesaggi di un John Ruskin. Sono solo esempi, pochi tra i tanti possibili. L’arte ha ormai scelto, con il suo approssimarsi alla realtà e alle sue immagini e pieghe anche meno edificanti o rassicuranti, di non occuparsi più soltanto della pura forma, delle cristalline disposizioni stilistiche, insomma del Bello. Ha scelto di aprirsi al Brutto, come ci dimostra la stessa scienza dell’arte. O come ci dice direttamente un protagonista della storia artistica e letteraria dell’Ottocento francese, le cui parole chiudono appropriatamente questa lunga ricognizione che da Platone ha portato, tortuosamente, fino al punto del simbolico traguardo rosenkranziano. Così infatti scrive, nel 1827, Victor Hugo:

La musa moderna vedrà le cose con uno sguardo più alto e più ampio. Essa sentirà che tutto nella creazione non è umanamente bello, che il brutto esiste a fianco del bello, il difforme vicino al grazioso, il grottesco come risolto del sublime, il male assieme al bene, l’ombra assieme alla luce.¹⁵

NOTE

¹ KARL ROSENKRANZ, *Aesthetik des Hässlichen*, Verlag der Gebrüder Bornträger, Königsberg 1853, pp.XIV-463; per l'edizione italiana, tradotta da Sandro Barbera dall'edizione originale, KARL ROSENKRANZ, *Estetica del Brutto*, a cura di Remo Bodei, il Mulino, Bologna 1984.

² KARL ROSENKRANZ, *op.cit.*, p.7.

³ IMMANUEL KANT, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764; trad. it. "Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime" in IMMANUEL KANT, *Scritti precritici*, Bari 1953, pp. 303-363.

⁴ EDMUND BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1756; seconda edizione originale, R. and J.Dodsley, Londra 1759, pp.XVI-342; su questa seconda edizione è basata la trad. it., EDMUND BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Aesthetica edizioni, Palermo 1985.

⁵ ARISTOTELE, *Poetica*, 1148 b.

⁶ Per l'edizione italiana v. PSEUDO LONGINO, *Il Sublime, Aesthetica Edizioni*, Palermo, 1987. .

⁷ WLADISLAW TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica. III L'estetica moderna*, Einaudi, Torino 1980, p.329.

⁸ EDMUND BURKE, *op.cit.*, p.105.

⁹ REMO BODEI, "Presentazione" in *op.cit.*, p.8.

¹⁰ FRIEDRICH SCHLEGEL, *Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797; ora in FRIEDRICH SCHLEGEL, *Kritische Schriften*, a cura di W.Rasch, Monaco 1964.

¹¹ GYÖRGY LUKÁCS, *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, Aufbau-Verlag, Berlino 1953; trad.it. GYÖRGY LUKÁCS, *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi*, Einaudi, Torino 1982, in particolare le pp.59-62.

¹² GABRIELE SCARAMUZZA, "Estetica del brutto", *Fenomenologia e scienze dell'uomo*, n.1, aprile 1985, pp.169-175. Sempre di Scaramuzza è utile vedere l'articolo "Il brutto e il sublime", *Fenomenologia e scienze dell'uomo*, n.3, aprile 1986, pp.267-270.

¹³ MICHAEL STÜRMER, *Frammenti di felicità. Classicismo e rivoluzione*, il Mulino, Bologna 1989, p.72.

¹⁴ *Ibid.*, pp.77-78.

¹⁵ VICTOR HUGO, "Préface de Cromwell", in *Théâtre complet*, tomo I, Parigi 1963, p.416, cit. in REMO BODEI, "Presentazione" in *op.cit.*, p.13.