

L'estetico e la sua novità in Luigi Russo

di Elena Tavani

'Novità' dell'estetico oltre la tradizione del nuovo

Harold Rosenberg, nel suo *La tradizione del nuovo*, racconta un aneddoto illuminante a proposito della “fine” associata o associabile all'arte e a singoli generi artistici: “Una volta Giacometti mi disse: ‘On peut finir avec la sculpture’”¹. Se è possibile far ciò con un'arte – trattandosi anche di “un'età in cui ogni artista si sforza di finirla con la propria” –, così continua il ragionamento di Rosenberg, dovrebbe essere possibile mettere un punto fermo anche a tanti discorsi dedicati alla cultura di massa.

Vorrei lasciare qui da parte l'idiosincrasia manifesta che viene rivolta da Rosenberg in particolare ai teorici della “mass culture”, il che per certi aspetti lo avvicina ad Adorno, il quale però come noto si preoccupava non tanto di critica d'arte ma di esaminare la logica produttiva della cultura di massa e cioè il fenomeno della standardizzazione del prodotto, anche artistico². Mi interessa di più segnalare quei passaggi del suo tracciato che vanno a toccare, anche solo tangenzialmente, ma pur sempre in modo a mio avviso significativo, la riflessione di Luigi Russo, soprattutto in quei momenti (e sono la maggioranza) in cui la ricerca dello statuto disciplinare dell'estetica e delle sue possibili e accreditabili coordinate si rivela strutturalmente aperta alle sollecitazioni e provocazioni di nuove pratiche artistiche, poste in stretto collegamento con mutamenti anche radicali di forme di vita.

Russo riprende esplicitamente da Rosenberg la dizione di “oggetto ansioso” che va a sostituire “l'opera” con riferimento all'arte contemporanea e alla *audience* a cui è rivolta. Le creazioni moderne sono destinate a lasciare nell'incertezza circa il fatto se si tratti

¹ H. Rosenberg, *La tradizione del nuovo* (1959), tr. it. e prefaz. di G.P. Brega, Feltrinelli, Milano 1964, p. 212.

² Th.W. Adorno, *Ricapitolazione sull'industria culturale* (1963) in Id., *Parva aesthetica* (1967), Mimesis, Milano 2011.

di opere d'arte oppure no³. In precedenti scritti Rosenberg aveva sottolineato l'idea di "invenzione del nuovo" come "forma attiva" e non inerte formalismo – a condizione però che avesse di mira qualche "atto specifico" o programma: "per Cézanne è la totale autoespressione, per Klee la rinascita creativa, per Mondrian l'abbellimento delle città"⁴. Mentre "la famosa 'rottura con la tradizione' è durata tanto a lungo da aver dato origine a una tradizione sua propria" che non riesce ad evitare la ripetizione meccanica di forme⁵, va denunciata senz'altro, secondo il critico, la rivoluzione come atteggiamento dell'artista "radicale" che non pone di fatto nessuna resistenza né alla rapida obsolescenza dell'arte contemporanea né al rischio di istituzionalizzazione del "nuovo" artistico, facendo in fin dei conti dell' "eversione" l'unica tradizione dell'arte moderna (finché il modernismo americano non ha prodotto la sua novità e cioè la pittura come azione)⁶.

Russo da parte sua insiste sul fatto che se "l'arte spiazza la teoria" lo fa con i propri mezzi e programmi e "dal proprio livello di pertinenza", mettendo fuori gioco tutte le teorizzazioni che non giungono più a riguardarla in modo specifico e che l'arte costringe "a una *impasse* metodologica"⁷. Così che quelle che a buon diritto non possono non dirsi "pratiche artistiche" si propongono anche, e in un modo che può risultare "altamente significativo", come "pratiche de-significanti"⁸, anche attraverso la scelta di una "ostensività integrale", con una operazione "a dominante metaoperativa"⁹.

Si tratta di osservazioni che si muovono lungo un crinale che è sostanzialmente il medesimo della s-definizione dell'arte di Rosenberg. Mi sembra peraltro che Russo tenga molto presenti o comunque si sintonizzi con diverse altre notazioni del critico americano, soprattutto quando quest'ultimo tocca alcuni temi per lui "sensibili". Come la messa a fuoco della novità radicale dell'*action painting*, secondo cui l'azione pittorica si rivolge al piano della prassi e non a quello del gusto "an action is not a matter of taste"¹⁰, che registra, dal lato del gusto, quella caduta della cornice sistematica e categoriale dell'estetica su cui tanto ha insistito Russo a partire dagli anni

³ H. Rosenberg, *L'oggetto ansioso* (1964), tr. it. di G. Drudi, Bompiani, Milano 1967.

⁴ Id., *La tradizione del nuovo*, cit., p. 63.

⁵ Ivi, p. 1, 9.

⁶ Ivi, p. 25, 14.

⁷ L. Russo, *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, "Aesthetica Preprint. Supplementa", n. 30, 2013, p. 16.

⁸ Ivi, p. 13.

⁹ *Ibid.* Luigi Russo riprende quest'ultima formulazione da G. Garroni, *Ricognizione della semiotica*, Officina Edizioni, Roma 1977.

¹⁰ H. Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, cit., p. 26.

Ottanta¹¹. O le riflessioni che Rosenberg dedica a ciò che chiama “la fantasia *orgamericana*” e cioè la mutazione culturale e antropologica che porta a un “org”-umano e cioè un umano plasmato secondo il mito dell’organizzazione. Un concetto che evidentemente entra in risonanza con quello di “tecnocultura” utilizzato, forse con minore cinismo, da Russo, e indagato nella sua capacità di allestire una “topica” e non solo da descrivere come insieme di pratiche culturali segnate dalla tecnicizzazione imperante¹². Oppure, infine, le varie e acute osservazioni riguardanti la “s-definizione” dell’arte a fronte del paradosso di chi (critici, teorici) deve usare parole per riferirsi all’anti-arte e che dunque, a prescindere dal “carattere anti-artistico” delle opere moderne, continuano a riferirsi alle opere come “a una particolare categoria di oggetti” che le “separa dalle immagini e dalle cose meramente vedute”, rafforzandone “lo status mitico o sacrale”¹³. Un dato superato probabilmente soltanto dall’altro paradosso, più radicale, che vede teorici e critici cercare il nuovo oltre il nuovo – il postmoderno oltre il moderno (Russo), o il nuovo “progressivo” oltre il nuovo sempre-uguale (Adorno).

Rosenberg formula questo secondo paradosso in termini di critica storico-artistica: l’“eredità del nuovo” ricevuta da Parigi dagli artisti di N.Y. non sarebbe che “la tradizione del capovolgimento delle illimitate sperimentazioni e parodie formali”¹⁴. In arte, osserva ancora “qualunque cosa sia stata fatta rappresenta un’altra porta aperta, che però mette capo a un muro cieco [...] Dopo aver quindi cancellato o sepolto le tendenze artistiche tradizionali, il nuovo è arrivato al punto di eliminare se stesso. Tutti gli stili avanzati trovano un’immediata legittimazione, col pretesto che riflettono realtà contemporanee, e vengono screditati con la scusa che appartengono al passato”¹⁵. Di qui il modernismo newyorkese degli anni d’oro (dal ‘46 al ‘53), i pittori dell’espressionismo astratto (Gorky, de Kooning, Pollock, Rothko, Newman, Hofmann), che “hanno cercato un nuovo principio creativo” con pionieristica capacità “di procedere dal nulla”¹⁶. Sarà pure “la parola più ambigua per definire uno stile”¹⁷, ma Rosenberg è convinto che quel nuovo si è prodotto con la pittura d’azione, dove la tela diventa “un’arena”, un evento e non un semplice supporto¹⁸.

¹¹ L. Russo, *Verso la Neoestetica*, cit., pp. 30-31.

¹² Ivi, p. 17.

¹³ H. Rosenberg, *La s-definizione dell’arte* (1972), tr. it a cura di M. Vita, Feltrinelli, Milano 1975, p. 53.

¹⁴ Ivi, p. 183.

¹⁵ Ivi, p. 211.

¹⁶ Ivi, p. 184.

¹⁷ Ivi, p. 157.

¹⁸ H. Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, cit., p. 14.

Qualcosa di analogo, e forse di più incisivo, accade con le riprese e le rivisitazioni-lampo che Russo dedica alla riflessione estetico-critica di Adorno. Questi, dovendo riferirsi a un “nuovo” (moderno) dell’arte che fosse all’altezza di una prospettiva critica, lo accostava al “non-identico dell’identità”, da leggere però in stretta relazione con l’essere “apriori polemico” dell’arte nei confronti della realtà¹⁹, e cioè con il suo proporsi come una realtà *sui generis*, attraverso e oltre ogni modernità. Adorno notava inoltre come “dopo il crollo della bellezza formale” la modernità avesse mantenuto, delle idee estetiche tradizionali, solo quella del sublime, l’unica che costringe l’arte “a non ignorare le contraddizioni [...] ma a combatterle fino in fondo”²⁰. Il che in buona sostanza è avvenuto per il bello moderno, che si è “ampliato” assorbendo il brutto²¹, non ignorando dunque la contraddizione, ma rendendola operante come dinamismo interno dell’opera. Peraltro Adorno stesso non mancava di rilevare una fondamentale incertezza nei confronti dello statuto dell’arte: “È diventato un’ovvietà il fatto che nulla di quello che concerne l’arte sia più ovvio, né in essa né nel suo rapporto con l’intero, nemmeno il suo diritto ad esistere”²². Per completezza bisognerebbe aggiungere che Adorno attribuiva significativamente lo statuto di non-ovvietà anche all’ “oggetto” dell’estetica, in quanto “si determina come indeterminabile, negativo”²³. Su questo punto però le due strade sembrano divergere, essendosi Russo schierato con nettezza a favore di un’estetica intesa come teoria delle pratiche artistiche della contemporaneità e come avamposto di indagine su possibili sue nuove configurazioni epistemiche – una prospettiva che in questi termini non appartiene alla teoria estetica di Adorno che pure poneva, a modo suo, la questione delle strutture o “schemi di esperienza” scaturenti dall’esperienza e dalla razionalità estetica (non solo artistica)²⁴.

Resta il fatto che Russo concepisce la valenza “epistemica” dell’estetico in una forma che a me sembra non lontana e anzi con forti assonanze con l’estetico inteso da Adorno come un non-identico. Si tratta per Adorno di dare adito, all’interno dell’organizzazione razionale della riflessione, a un pensiero non ‘regolamentato’

¹⁹ Th.W. Adorno, *L’arte e le arti* (1967), in Id., *Parva aesthetica*, cit.

²⁰ Id., *Teoria estetica* (1970), tr. it a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 264.

²¹ Ivi, p. 369

²² Ivi, p. 3; tutti i brani tratti dalla *Teoria estetica* a cui si è fatto riferimento sono citati in L. Russo, *Verso la Neoestetica*, cit., pp. 11, 28, 31.

²³ Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 98.

²⁴ Sul tema mi permetto di rimandare al volume E. Tavani, *L’immagine e la mimesis. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno*, ETS, Pisa 2012, in particolare pp. 84 sgg.

nella sottolineatura del ruolo chiave dell'esperienza non-predicativa ed estetica nella determinazione di ogni comprensione²⁵. Una prospettiva che fin dai primi scritti filosofici riguarda la "dignità estetica" della parola filosofica, e cioè la sua capacità di dare vita a configurazioni di pensiero non preordinate, per poi approdare, nella *Teoria estetica* in particolare, alla definizione dei due "poli" dell'opera d'arte, quello di un "momento unificante, razionale", e di un "momento diffuso, mimetico", che apre alla molteplicità e alla indeterminatezza, delineando in forma non già predefinita la costellazione arte-arti²⁶. Il che diventa in Adorno anche sottolineatura del "campo di tensione" tra classico e moderno, che pone al centro dell'attenzione il rapporto con la tradizione di tipo "antinomico" rispetto ai modelli di riferimento – non rispetto ma neanche oblio – del passato – anche infra-artistici e dunque riferibili agli stili come universali storici dei generi artistici.

Per Russo si tratta innanzitutto di trovare formule – e cioè "nuove legalità" – per rimarcare il segno di una discontinuità rispetto a un sistema dell'artisticità che per due secoli, dal Settecento al Novecento, è andato di pari passo con un sistema dell'estetica basato sull'endiadi arte-bellezza²⁷. Per questo l'estetico si presenta strutturalmente in Luigi Russo come un concetto in continua ridefinizione che non solo non deve temere gli "addii" all'estetico stesso, ma che di questi addii è incline ad alimentarsi, se ad ogni rinnovata disamina l'estetico appare destinato a diventare "una spia eloquente del nostro presente". Il nuovo diventa così un concetto da smitizzare, come per Adorno e per Rosenberg, ma allo stesso tempo da auscultare, da tenere d'occhio per coglierne le eventuali effettive potenzialità di ri-figurazione di inediti schemi e legalità, oltre che di rottura di schemi e forme di vita pregressi.

Per queste multiple ragioni, credo, condivise in più punti con gli autori citati, quando Luigi Russo va alla ricerca dell'estetico va alla ricerca della sua novità. Il che diventa tanto più urgente, ma anche problematico, nel momento in cui a crollare è l'Estetica moderna, quell'estetica cioè che poggia, per dirla con Russo, sul "plesso arte-bellezza", in una "cornice sistematico-disciplinare"²⁸ radicata nel vario contributo del pensiero estetologico del Settecento e poi alimentata da spinte storicistiche che nel secolo successivo hanno prodotto un binomio di teoria/storia che pare aver reso fin qui

²⁵ Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* (1960), trad. it. di p. Lauro, a cura di S. Petruciani, Einaudi, Torino 2004, p. 30.

²⁶ Id., *Teoria estetica*, cit. pp. 159, 327.

²⁷ L. Russo, *Verso la Neoestetica*, cit., pp. 12 e 19.

²⁸ Ivi, p. 298.

possibile, in buona sostanza, la definizione di una sorta di “topica” dinamica dell'estetica. Ma cosa avviene nel momento in cui il problema diventa quello di dare conto di una modificazione della percezione e delle pratiche artistiche che nell'esperienza estetica tardo moderna va di pari passo con la tecnicizzazione della vita?

Anacronismo metodico

La domanda diventa dirimente per chi, come Luigi Russo, ha operato per mantenere in stretto contatto storia concettuale dell'estetica e attualità teorica dei vari problemi affrontati mettendoli, per così dire, sotto i riflettori, spesso impietosi, di nuove pratiche e atteggiamenti, sociali, culturali o artistici. Avviene così che il binomio di teoria/storia – sottratto da Russo alla morsa crociana e inteso ora come binomio di teoria dell'estetico e storia dell'estetica esposta alla provocazione del nuovo – diventa una delle chiavi più produttive in un pensiero che si dimostra tanto più critico, e cioè capace di individuare novità e rotture epistemiche, quanto più in grado di praticare una sorta di anacronismo metodico.

La storia, se vuole essere storia di un “sapere estetico”, ha senso per Russo solo come storia di mutamenti di paradigma e dunque come sequenza di “fratture epistemiche”²⁹. Ecco che allora l'anacronismo della lettura dei classici dell'estetica (Du Bos dopo Batteaux e Kant dopo Hegel) diventa per Russo una strategia di dislocazione temporale che, sospingendo non solo il passato nel futuro (non solo nel successivo sotto il profilo cronologico), ma il presente nel passato, per verificare quali categorie estetiche reggono all'urto, tenta poi di trattenere in un sistema di coordinate gli elementi acquisiti dall'indagine, utile anche a definire una sorta di prognosi, nel senso di Benjamin, di ciò che sarà l'estetico a venire.

Il principio che guida Russo nel suo attraversamento in lungo e in largo – direi anzi nelle perlustrazioni sempre alla ricerca di percorsi obliqui e di rimappature – della storia dell'estetica, è che il nuovo, come ciò di cui si registra la nascita, sia un sapere e non un semplice fenomeno: ciò che nasce, per avere posto nell'estetica, deve presentare spessore epistemico e non solo storico. Nelle sue rivisitazioni e riletture (spesso contropelo) di momenti salienti della storia dell'estetica, si profila un vero e proprio filo rosso, ben riconoscibile nonostante le rilevanti differenze spaziali e temporali delle tappe che ne definiscono il tracciato.

Avviene così che nel ripercorrimento della storia dell'estetica

²⁹ Ivi, p. 150.

proposto da Luigi Russo alla ricerca dell'originarsi dell'estetica moderna, il modificarsi del campo delle arti del Settecento, il sorgere delle cosiddette "belle arti", non appaia sufficiente portatore di novità rispetto all'estetica antica, che proponeva una metafisica del bello e ad essa assoggettava l'arte. Se infatti la novità dell'estetica moderna deve riguardare un'indagine estetica a pieno titolo essa deve configurare qualcosa come un "salto" epistemico. Ed ecco che, per soddisfare questo requisito, a Batteux viene posto accanto Baumgarten – insieme secondo Russo fondano l'estetica moderna – come colui, che nel momento in cui indica il fondo dell'anima, la profondità del sentire come "fonte primaria del cognitivo", gli assegna un evidente "rango gnoseologico". Con piena valorizzazione della sensibilità e del suo "universo" come "l'altra faccia del sapere", costellato di idee confuse e talvolta anche oscure, ribadendo e rafforzando un *ethos* filosofico già inaugurato da Leibniz³⁰. Qui può sorprendere che Kant resti un po' in sordina nel ruolo di "padre fondatore" (il motivo è racchiuso nella sua teoria del sublime, come vedremo a breve), ma il vero anacronismo si consuma nel momento in cui si tratta per Russo di registrare la decadenza del nesso bello/arte e con esso dell'estetica moderna.

Il ricorso a Du Bos come possibile referente di un'estetica non più legata al sistema dell'estetica e in particolare svincolata dal nesso strutturale con l'arte è strategico sotto due profili. Da un lato permette di rimarcare come la prospettiva sia quella dell'estetico e non semplicemente dell'estesico. La questione dell'estetico non si esaurisce insomma in una indagine, per quanto irrinunciabile, sulla percezione, le sue forme e le sue novità, ma investe la questione del giudizio, acquisendo per questa via le aperture alla dimensione della pubblicità, della centralità del pubblico giudicante, della formazione del giudizio e della collettività.

L'anacronismo metodico di Russo arriva infatti a designare come portatore di novità (una novità in qualche misura prognostica, o perlomeno predittiva) *rispetto* all'estetica moderna, appunto l'abate Du Bos, con le sue *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, opera che si colloca cronologicamente proprio nel Settecento (il secolo della nascita dell'estetica moderna), in quanto promuove uno "sbilanciamento sul versante dell'emozione"³¹, trovando nell'*aisthesis* il "travagliato approdo di un itinerario conoscitivo"³² che individua secondo Russo "il luogo dell'esperienza estetica, potremmo dire: il monogramma dell'esteticità". Qui infatti (in Du Bos) gusto

³⁰ Ivi, p. 272.

³¹ Ivi, p. 264.

³² Ivi, p. 293.

e sentimento assumono “natura e funzione completamente diverse”: non più anticipazioni della ragione o “abilità” acquisite con esercizio ed esperienza³³, ma fonti primarie di conoscenza, capaci di illuminarsi dall’interno, e soprattutto di prodursi come una facoltà o gusto della comparazione che è criterio di giudizio non disgiunto dalle emozioni e che è anche, non marginalmente, criterio di condivisione, dunque capace di sostenere e promuovere una comunità di giudicanti. Un aspetto che, sia detto qui di passaggio, Hannah Arendt indagò precisamente nella stessa direzione filosofica e politica, che trovava esplicitata in particolare nel principio del senso comune teorizzato da Kant nella *Critica della facoltà di giudizio*. A questo tema la filosofa dedica un corso di lezioni, ma non è marginale notare che Arendt citi brevemente anche Du Bos a proposito del “*gout de comparaison*” nei suoi *Denktagebuch* (*Quaderni e diari*). Il punto rilevante è che il giudizio, afferma Arendt, necessita di “pietre di paragone”³⁴ che, in linea con l’idea proposta da Du Bos, rendano operativo il giudizio, e cioè ogni decisione sul merito di un evento o di un’opera, che però non la isoli dalle altre – e tantomeno la riferisca a una regola sovraordinata – ma la metta piuttosto in relazione con opere simili. Motivo per cui diventa lecito affermare che l’estetica dello spettatore di Du Bos valorizza l’essere dell’opera pubblicamente “esposta” alla comparazione e al giudizio. Aspetto questo sottolineato con forza anche da Luigi Russo³⁵.

Anche a partire da qui capiamo meglio, credo, su quali basi e in che termini Du Bos riceva da Luigi Russo l’investitura di “antenato” e cioè viatico epistemico di quanto va sotto il titolo di “Neoestetica”, dove la novità che si intende annunciare vuole porsi in decisa collisione nei confronti della “tradizione del nuovo” del Moderno. La sua omissione, e cioè il legame non stretto (a differenza di Batteux) da Du Bos tra estetico e arte è proprio ciò che facilita la sua eligibilità a una sorta di proto-neoestetico mentre ne inibisce la designazione (a differenza di Batteux, Baumgarten e Kant) di generatore dell’estetica moderna.

Il fatto è che, al fondo, della crisi del moderno Russo intende intercettare e mettere a frutto in senso epistemico l’anti-umanismo e il depotenziamento dell’io e non solo la semplice decostruzione degli schemi vigenti, in una operazione “mimetica” capace di profilare un “*re-design* dell’*anthropos*”³⁶. Mentre in altri contesti e altri

³³ Ivi, pp. 295-296.

³⁴ H. Arendt, *Quaderni e diari, 1950-1973* (2002), tr. it di C. Marazia, Neri Pozza, Vicenza 2007, XXVII, 34, p. 626.

³⁵ L. Russo, *Verso la Neoestetica*, cit., p. 296.

³⁶ Ivi, p. 293.

autori la nozione di “design” tende a riferirsi a una sorta di diffusa manipolazione e strumentalizzazione dell’esistente³⁷, nel caso di Russo il termine “re-design” viene utilizzato in una accezione fondamentalmente positiva. Come il concetto di una ri-progettazione dell’umano a partire dalle indicazioni epistemiche che provengono da un concetto di *aisthesis* che sempre di più, in anni recenti, ha manifestato una tendenza a definirsi nei termini di un sentire del vivente, e dunque non-solo-umano.

Interessante è il fatto che esattamente nella medesima prospettiva assistiamo al trattamento, ancora una volta anacronistico, che Russo fa del concetto di postmoderno. Questo viene infatti in certo modo consapevolmente de-storicizzato per poterne estendere la portata in modo da inglobare al suo interno pensiero negativo e teoria critica (con un riferimento esplicito alla *Dialettica dell’illuminismo*) e portarlo così a designare, potremmo dire, il *topos* – se non proprio sistematico, quasi-sistematico – di ogni critica radicale della modernità e del soggetto moderno³⁸. Ciò non toglie tuttavia che accanto a questa accezione estensiva, il postmoderno chiamato in causa da Russo mantenga il suo significato più circostanziato di parola d’ordine di una condizione non più rispondente ai canoni del moderno. E per questo in grado di istituire una nuova legalità nell’ambito dell’esperienza dell’arte e dell’esperienza *tout court*, che si fa portatrice di un “decentramento polifunzionale” molto efficace anche nel descrivere un’attualità dell’esperienza estetico-artistica segnata dalle “pratiche culturali multiple e differenziali” oltre che “depotenziate”³⁹ della tarda modernità. Ora mi pare che il depotenziamento registrato qui dall’autore con riferimento all’arte non-più-bella, sia da intendere sia in senso ontologico che storico-temporale:

[...] la condizione dell’arte dopo la morte dell’arte è stata quella di essere mondana e secolare, fisiologica e corruttibile, nomade, scientifica e sperimentale, iscritta nei circuiti del consumo e della produzione di massa, lucidamente cosciente della sua obsolescenza, della sua durata effimera [...]⁴⁰.

In chiusura, penso sia utile sottolineare il fatto che la condizione qui descritta vada posta in relazione con le insistite e sempre puntuali disamine che Russo dedica al sublime, che mi pare costituisca il secondo fuoco dell’ellissi teorica che va a disegnare il tracciato della sua riflessione estetica e storico-estetica a dominante antiumanistica. Non casualmente infatti il sublime viene ripreso in

³⁷ Vedi ad esempio B. Groys, *In the Flow*, Verso, New York 2016.

³⁸ L. Russo, *Verso la Neoestetica*, cit., p. 271.

³⁹ Ivi, p. 12.

⁴⁰ Ivi, p. 23.

particolare nella versione di Burke, più inquieta e lacerata che non nella successiva rilettura che ne fa Kant, il quale ripristina, umanisticamente, il predominio etico del soggetto. Soggetto che resta invece depotenziato nella *Inchiesta sul bello e il sublime* di Burke, dunque forse più adatto a sintonizzarsi con le linee portanti di una “neoestetica”.