

GABRIELE SCARAMUZZA

Per un'estetica del brutto

Manuele BELLINI

(Liceo Don Milani, Romano di Lombardia)

1. Le scissioni del brutto e la “morte dell'arte”

Nel suo saggio *Sul decimo anniversario della morte di Kafka* (1934), Benjamin restituisce dello scrittore praghese quella che può concepirsi come un'immagine dialettica, cui Gabriele Scaramuzza¹ dedica un commento circostanziato in *Kafka a Milano* – sottotitolo: *Le città, la testimonianza, la legge* – dove, in prima istanza, precisa il senso delle antinomie che, sul piano filosofico, la connotano: non si ha, infatti, «qui a che fare con opposizioni frontali e nette separazioni, ma piuttosto con un complesso intrecciarsi di termini e di problematiche. Intreccio d'altro canto che neppure è coincidenza, né irenico mediarsi: irriducibili l'uno all'altro, e pur inseparabili, i concetti convivono qui in uno spazio di aperte tensioni».²

Non è un caso che sia l'opera di Kafka l'oggetto di una lettura aliena da una linearità ermeneutica e tutt'altro che orientata alla risoluzione delle conflittualità di temi o a rispondere a questioni di per sé ambigue: evitare i riduzionismi di interpretazioni storicistiche, come quelle di Baioni o di Mittner - dal cui “obiettivismo” solo presunto Scaramuzza dissente³ - comporta l'assunzione di una prospettiva complessa, e nell'accezione banfiana del termine, dove, e su Kafka in modo paradigmatico come dimostra, le rappresentazioni concettuali tendono a intersecare i loro piani di lettura senza mettere capo a un'*Aufhebung*, a una conciliazione armoniosa dei contrari, e la *Trennung* così esibita testimonia il riconoscimento della multilateralità intrinseca del reale, la correlata necessità di un'ottica problematicistica, la rinuncia antidogmatica a uno sguardo univoco.

¹ Ordinario di Estetica presso l'Università degli Studi di Milano dal 1989 al 2009, anno del suo pensionamento. Laureatosi con Dino Formaggio a Pavia nel 1963 con una tesi su *Il pensiero estetico di Antonio Banfi*, già docente a Padova, a Verona e a Sassari.

² Gabriele SCARAMUZZA, *Kafka a Milano. Le città, la testimonianza, la legge*, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 251.

³ Cfr. *ivi*, pp. 193-202.

La scissione, del resto, è uno degli elementi caratterizzanti il brutto inteso come categoria estetica, e in quest’ottica è inquadrabile il pensiero di Scaramuzza, che, soprattutto a partire dagli anni Duemila, con un’attenzione sempre più marcata alla Scuola di Milano,⁴ può definirsi estetico solo in senso ampio e generale, configurandosi in realtà come una vera e propria filosofia della cultura, una riflessione sul senso e il valore, anche etico e politico, delle espressioni simboliche, non solo artistiche, dell’uomo,⁵ di cui tuttavia il brutto resta la chiave di lettura elettiva.⁶

A un altro livello, di una scissione l’opera di Scaramuzza si può ritenere foriera, avendo insediato, proprio con l’attenzione al brutto, il dominio pressoché incontrastato, nell’ambito dell’estetica milanese, della categoria classica della bellezza, considerata il perno di una reazione alla decadenza e al nichilismo della civiltà occidentale moderna.⁷ Divenuto ordinario nell’Ateneo meneghino nel 1989, infatti, una delle prime ricerche cui Scaramuzza si dedica è la curatela del trattatello *Del Brutto nell’arte* di Giacomo Racioppi,⁸ che diventa l’occasione per riannodare i punti di arrivo degli studi svolti negli anni precedenti a Padova, soprattutto, e a Sassari, dove del brutto si era già occupato individuandone gli aspetti salienti, la presenza anche sotterranea nella storia del pensiero estetico, gli intrecci con altre categorie, gli ambiti di lettura, le aperture cui dà luogo: del 1986 è infatti la dispensa dal titolo *L’Estetica e il Brutto*, dove una prospettiva

⁴ Si vedano in particolare Gabriele SCARAMUZZA, *Crisi come rinnovamento. Scritti sull’estetica della scuola di Milano* (Unicopli, Milano 2000), *L’estetica e le arti. La Scuola di Milano* (Cuem, Milano 2007), *Estetica come filosofia della musica nella Scuola di Milano* (Cuem, Milano 2009); e anche i volumi da lui curati *Omaggio a Paci* (con E. RENZI, 2 voll., Cuem, Milano 2006) e *Ad Antonio Banfi. Cinquant’anni dopo* (con S. CHIODO, Unicopli, Milano 2007); ma già dalla tesi di laurea lo studio del pensiero banfiano era stato portato avanti (cfr. Gabriele SCARAMUZZA, *Antonio Banfi. La ragione e l’estetico*, “Prefazione” di D. FORMAGGIO, Cleup, Padova 1984).

⁵ Tale prospettiva si ravvisa soprattutto in quella che si può considerare una “trilogia della traccia”, inaugurata da *Incontri. Idee per una filosofia della cultura* (Mimesis, Milano-Udine 2017), seguito da *Smarrimento e scrittura* (Mimesis, Milano-Udine 2019), e infine da *Passaggi. Passioni, persone, poesia* (Mimesis, Milano-Udine 2020).

⁶ Cfr. *infra*.

⁷ Si allude soprattutto a Stefano ZECCHI, *La bellezza*, Bollati Boringhieri, Milano 1990; Stefano ZECCHI, *L’artista armato. Contro i crimini della modernità*, Mondadori, Milano 1998. Fino alla nomina di Scaramuzza, quello di Zecchi, anch’egli, come Scaramuzza, allievo di Formaggio, era il solo insegnamento di Estetica alla Statale.

⁸ Cfr. Giacomo RACIOPPI, *Del Brutto nell’arte*, a cura di G. SCARAMUZZA, con note di M. MAZZOCUT-MIS, Unipress, Padova 1990 (Scaramuzza ne aveva già scritto, e qui ne riprende il testo: *Un contributo italiano alla riflessione sul Brutto. Giacomo Racioppi*, in “Museum Patavinum”, n. 5, v. 1, anno 1987, pp. 103-117). Maddalena Mazzocut-Mis inizierà le proprie ricerche, anche sulla scia della collaborazione con Scaramuzza per questo libro, occupandosi di una delle declinazioni del brutto, la mostruosità, di cui metterà in rilievo il valore euristico (cfr. soprattutto Maddalena MAZZOCUT-MIS, *Mostro. L’anomalia e il deforme nella natura e nell’arte* [1992], “Presentazione” di G. SCARAMUZZA, Guerini & Associati, Milano 2013; Maddalena MAZZOCUT-MIS, *Anatomia del mostro. Antologia degli scritti di Étienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, La Nuova Italia, Firenze 1995).

teoretico-sincronica si coniuga, completandosi, con uno sguardo storico-diacronico, che, a partire da Plotino, si estende fino ad Adorno, passando per momenti essenziali come Burke, Lessing, Hegel, Schopenhauer, Hugo o Rosenkranz, e senza trascurare aspetti della riflessione in autori italiani come De Castro, Racioppi o De Sanctis.⁹

Ma la *summa* delle sue acquisizioni si apprezza ne *Il Brutto nell'arte*,¹⁰ testo su cui si imposta il corso dal titolo “Per un'estetica dell'eccesso” tenuto nell'a.a. 1995-1996:¹¹ arricchito da un'ampia sezione antologica di inediti, soprattutto di lingua tedesca (ma non solo), come Weiße, Ruge, Lotze, Lipps, Volkelt, Cohen, Dessoir, oltre agli autori già affrontati in precedenza, il volume non si limita a delineare una fenomenologia del brutto - altri studi in tal senso non mancano, a partire dal panorama offerto da Rosenkranz, per certi versi ancora attuale¹² - semmai ne raccoglie le prospettive teoriche rinvenendone un fondamento comune nella hegeliana “morte dell'arte”.

È infatti l'estetica di Hegel a fare da spartiacque nel *mare magnum* dell'attenzione riservata al brutto nella cultura europea e a rappresentare il momento di consapevolezza del suo ruolo, ancorché accessorio, nella creazione artistica. Scaramuzza cura nel 1979, insieme a Paolo Gambazzi, un'edizione antologica delle

⁹ Cfr. Gabriele SCARAMUZZA, *L'Estetica e il Brutto*, Centrostampa Palazzo Maldura, Padova 1986. Non da ultimo va ricordata anche la voce “Brutto” per la nuova edizione del *Dizionario di Filosofia* curato da Abbagnano (terza edizione aggiornata e ampliata da G. FORNERO, UTET, Torino 1998³; poi in Gabriele SCARAMUZZA, *Il brutto nel dramma moderno*, Cuem, Milano 2001, pp. 33-38). Una sintesi parziale della sua prospettiva sul tema si ha anche nel capitolo “Aperture sul brutto”, contenuto in SCARAMUZZA, *Crisi come rinnovamento*, pp. 135-143.

¹⁰ Cfr. Gabriele SCARAMUZZA, *Il Brutto nell'arte*, Il Tripode, Napoli 1995.

¹¹ Ancora ne conservo il programma, che, del brutto, consente di apprezzare il taglio offertone da Scaramuzza, in particolare l'attenzione al melodrammatico. Oltre a *Il Brutto nell'arte*, figurano, in aggiunta alla parte istituzionale canonica, i seguenti testi: Karl ROSENKRANZ, *Estetica del Brutto* (a cura di S. BARBERA, “Presentazione” di E. FRANZINI, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020); Peter BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica* (tr. it. di D. FINK, Pratiche, Parma 1985); Victor HUGO, *Sul grottesco* (“Presentazione” di E. FRANZINI, a cura di M. MAZZOCUT-MIS, Guerini, Milano 1990), insieme a *Ernani* e a *Il re si diverte*; un testo a scelta tra Honoré de BALZAC, *Papà Goriot*, Eugène SUE, *I misteri di Parigi* e Henry JAMES, *L'americano*; infine un libro a scelta tra Heinrich WÖLFFLIN, *Rinascimento e Barocco* (Vallecchi, Firenze 1988), Wilhelm WORRINGER, *Astrazione ed empatia* (Einaudi, Torino 1975), Walter BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco* (Einaudi, Torino 1971) o Michail BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1979. Significativamente ai non frequentanti è fatto d'obbligo aggiungere due parti dell'*Estetica* hegeliana (parte II, sez. III: “La forma d'arte romantica”; parte III, sez. III, cap. III, C, IIII: “la poesia drammatica”), in alternativa a Max DESSOIR, *Estetica e scienza dell'arte* (1923), a cura di L. PERUCCHI-G. SCARAMUZZA, Unicopli, Milano 1986.

¹² Lo riconosce lo stesso Scaramuzza, come riprendiamo oltre: “L'*Estetica del Brutto* costituisce un tentativo a tutt'oggi insuperato di fornire criteri per muoversi in una vicenda complessa, intricata, quale quella del brutto” (Gabriele SCARAMUZZA, *Il brutto all'Opera. L'emancipazione del negativo nel teatro di Giuseppe Verdi*, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 13).

lezioni di estetica¹³ e scrive, per il *Trattato di Estetica* di Dufrenne e Formaggio del 1981 - che può considerarsi il primo manuale italiano della disciplina¹⁴ - il capitolo incentrato su Hegel.¹⁵ Ma è due anni dopo che pubblica uno studio specifico sulla “morte dell’arte”,¹⁶ e che in parte risente dell’influenza delle ricerche di Formaggio sul tema. Formaggio, infatti, interpreta notoriamente quella che Hegel chiama “fine” o “dissoluzione” dell’arte non, alla maniera crociana, come sua fine storico-empirica, ma, sulla scia di Banfi, come morte solo di «un modo dell’arte, quello dell’ingenuità religiosa dell’antica arte, non già l’arte nel suo principio e nella sua vita, poiché questa trapassa in nuovi modi che meno sentono della vita immediata e più del giudizio e del pensiero»;¹⁷ e, allo stesso tempo, diagnostica che «la vera causa della morte della grande arte bella degli dèi antichi è nella nuova società, nel prevalere dell’utilitarismo legalitaristico borghese, e dei suoi ‘meschini interessi’, sulla disinteressata libertà della gioia artistica». ¹⁸ La prosaica società borghese costituitasi a seguito della Rivoluzione Francese, improntata a una forma di vita pragmatica, tutta tesa a incrementare i guadagni e a influenzare la sfera della vita politica facendo leva sul prestigio economico conquistato, poco sembra sensibile alla bellezza, se non scimmiettandola con produzioni di cattivo gusto che assumono una mera funzione decorativa o di rappresentanza. La “morte dell’arte” è pertanto, in questo contesto, anche la certificazione della fine di una società non votata alla monetizzazione della bellezza ma anzi sensibile alla sua contemplazione disinteressata.

Scaramuzza condivide la lettura di Formaggio, certo più problematizzante rispetto a quella crociana; e ne amplia la prospettiva, passando in rassegna le differenti interpretazioni della “morte dell’arte” anche al fine di mostrarne la non conflittualità in linea di principio e il loro confluire, pur senza riduzionismi di sorta, in una fenomenologia dell’arte, dove il brutto guadagna non solo un rilievo ontologico ma pure una dignità assiologica finora inattesa. La “morte” è stata letta infatti come superamento, inteso «in senso storico-descrittivo», «come constatazione di un’avvenuta

¹³ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Arte e “morte dell’arte”*, a cura di P. GAMBAZZI-G. SCARAMUZZA, il Saggiatore, Milano 1979 (poi B. Mondadori, Milano 1997).

¹⁴ Se si eccettua AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell’estetica*, 4 voll., Marzorati, Milano 1979, che tuttavia, anche solo per l’estensione, ha un carattere quasi enciclopedico.

¹⁵ Gabriele SCARAMUZZA, *Da Hegel e Kierkegaard*, in *Trattato di Estetica*, 2 voll., a cura di M. DUFRENNE-D. FORMAGGIO, Mondadori, Milano 1981, vol. I, pp. 227-257 (poi in SCARAMUZZA, *L’Estetica e il Brutto*, cit., pp. 9-40).

¹⁶ Gabriele SCARAMUZZA, *Il tema della morte dell’arte nell’estetica di Hegel*, in U. Cardinale (a cura di), *Problemi del Romanticismo*, Shakespeare & Company, Milano 1983, pp. 233-244 (poi in SCARAMUZZA, *L’estetica e il Brutto*, pp. 41-55, da cui si cita in seguito, e in SCARAMUZZA, *Il brutto nel dramma moderno*, pp. 19-31).

¹⁷ Dino FORMAGGIO, *La “morte dell’arte” e l’Estetica*, il Mulino, Bologna 1983, p. 81.

¹⁸ *Ivi*, p. 78.

sparizione», come una fine effettiva, nient'affatto in contrasto con un'accezione storico-valutativa del superamento stesso, che segna lo "svilimento" dell'arte rispetto alla religione, dapprima, e alla filosofia, in seguito, per quanto i due momenti, storico e ideale, non si sovrappongano necessariamente. Del resto, il superamento può esprimere anche un'esigenza, interna all'arte, di filosofia, «come postulazione di uno spazio teorico che rifiuta i modelli di discorso intellettualistico-scientisti, facendo reagire contro di essi istanze che ben possiamo chiamare estetiche».¹⁹ Non a caso, infatti, «Hegel contesta ogni concezione della ragione come nemica del sensibile e della fantasia, e quindi come tale da non poter cogliere l'arte senza tradirla»; la ragione

non solo in certo modo si realizza come sensibilità (e l'arte è, come noto, l'esistenza sensibile dell'idea); ma nel suo stesso momento più alto, quello filosofico, sembra dover mantener vivo qualcosa dell'arte. Se nel sistema hegeliano sembra presente una rimozione dell'arte in filosofia (con esiti che potremmo chiamare logocentrici), nell'idea di ragione che vi agisce si configura una sorta di ritorno del rimosso.²⁰

Per questo, precisa Scaramuzza, «non ha torto chi, come Banfi o Formaggio in Italia, nella morte dell'arte ha visto la contestazione di ogni estetica dogmatica, a sfondo scienziata come essenzialistico-valutativa, e lo stimolo a un'aperta fenomenologia dell'arte»,²¹ che consideri i cambiamenti nel tempo delle relazioni tra le arti, lo status dell'artista e la società borghese in divenire.

Scriva Scaramuzza che, «nei suoi termini più generali, la morte dell'arte è correlata a un esasperarsi delle tensioni soggettivistiche già in atto nell'intero corso dell'arte romantica», con la quale fa il suo ingresso «sulla scena della storia» una soggettività «svincolata nel suo agire mondano dai tradizionali riferimenti ai grandi valori religiosi del passato; immersa in una realtà sempre più imborghesita e prosaica [...] e in seguito incapace di riconoscersi appieno anche negli ordini del mondo cristiano-borghese».²² Allo stesso modo «nell'opera – l'estetico e l'artistico puntano verso una propria autonomizzazione dai valori e dai fini immanenti al regno del bello in cui erano fusi», per cui, da una parte, «tende a imporsi un'artisticità a sé fine, intesa come un fare emancipato da fini extraartistici», mentre, dall'altra, «si impone il momento estetico», «un sensibile in pericolo di perdersi nel sentimentale o nel sensuale», «un fantastico arbitrario svincolato da ogni carica semantica».²³ «Ma, anche, forme e contenuti allargano a dismisura le proprie modalità e i propri ambiti - ben oltre i limiti tollerati

¹⁹ SCARAMUZZA, *Il tema della morte dell'arte nell'estetica di Hegel*, in *L'Estetica e il Brutto*, p. 43.

²⁰ *Ivi*, pp. 43-44.

²¹ *Ivi*, p. 43.

²² *Ivi*, pp. 47-48.

²³ *Ivi*, p. 48.

dal bello; il quale sembra aver esaurito le proprie possibilità espressive, figurative, significative».²⁴

La morte dell'arte segna dunque l'avvio dell'itinerario di progressiva emancipazione del brutto come categoria estetica autonoma. Certo, si tratta in Hegel ancora di un riconoscimento del brutto del tutto subordinato al bello e funzionale alla sua valorizzazione, come quell'elemento pur sempre negativo che si colloca «entro una sorta di provvidenzialismo estetico, per cui la dissonanza del particolare contribuisce all'armonia dell'insieme, anzi talvolta la potenzia»,²⁵ assumendo sì, in altri termini, un'indiscussa consistenza ontologica, ma nient'affatto una positività assiologica. Eppure, per Scaramuzza, rappresenta un passo avanti nella storia delle idee, dato che, a partire dal pensiero classico della tradizione platonico-plotiniano-agostiniana, il brutto, oltre indicare un disvalore estetico, il non riuscito sul piano artistico, era privo anche di rilievo ontologico, indicando la semplice assenza del bello, un non essere *tout court*: a questo riguardo, il brutto era «relativo a un errore di prospettiva, che rende l'uomo incapace di cogliere il positivo che v'è in ogni cosa».²⁶ Con la stagione hegeliana, invece, ma non senza preamboli nel *Laocoonte* di Lessing,²⁷ il brutto conserva «un ambito di irriducibile realtà, a sé descrivibile», «cioè in termini, che non sono il mero negativo di positività estetiche date».²⁸ È un «brutto in libertà vigilata», non più «inesistente», non più solo «trasfigurato» come vuole il noto paradosso aristotelico per cui un campo di battaglia dipinto può provocare un piacere estetico impensabile se fosse reale (quindi di fatto ancora escluso, in quanto brutto, dal mondo dell'arte), ma al contrario «ammissibile in arte ove sia riscattato da altro» e «da questo punto di vista la tipologia offertaci da Rosenkranz resta comunque esemplare, forse insuperata».²⁹

2. La “complessità” del negativo

Nonostante un riscatto solo parziale, è tuttavia proprio a partire da osservazioni frammentarie e sparse delle lezioni hegeliane di estetica che Scaramuzza rileva un'embrionale fecondità euristica del brutto, anche nella sua connessione con il tema della morte dell'arte. Tra le ragioni del suo accostarsi, infatti, al concetto di brutto,

²⁴ *Ivi*, p. 48-49.

²⁵ SCARAMUZZA, *Il Brutto nell'arte*, p. 17.

²⁶ *Ivi*, p. 13.

²⁷ Cfr. Gotthold Ephraim LESSING (1766), *Laocoonte*, a cura di M. COMETA, Aesthetica, Palermo 2007. Cfr. al riguardo AA.VV., *Laocoonte 2000*, in “Aesthetica Preprint”, v. 35, anno 1992.

²⁸ SCARAMUZZA, *L'Estetica e il Brutto*, p. 108. Da qui citiamo, nell'unico testo, a quanto mi consta, dove, nella forma didattica della dispensa, alcune pagine sono dedicate specificamente al brutto in Hegel.

²⁹ SCARAMUZZA, *Il Brutto nell'arte*, p. 19.

proprio in quanto respinge una visione “essenzialistico-valutativa” dell’opera, volta, cioè, «a determinare un’essenza dell’arte che ne esprima insieme il valore»,³⁰ rientrano senz’altro le evidenze relative ai limiti *in primis* dell’estetica crociana, che, concependo l’arte come intuizione lirico-cosmica e correlativamente distinguendo, come noto, tra arte e non arte, poesia e non poesia, non arriva a cogliere la problematicità della questione sul senso complessivo del fare arte e della sua fruizione. Ridurre l’arte ad arte bella, la creazione a genialità intuitiva e la fruizione a contemplazione vuol dire escludere a priori la possibilità che l’arte sia anche espressione non trasfigurata di ampie regioni di realtà tutt’altro che riconducibili nell’alveo del bello, quindi significa anche emarginare altri modi di rapportarsi ai prodotti stessi dell’arte. Scaramuzza, formatosi alla scuola fenomenologica banfiana, si appropria del rifiuto di un’estetica contemplativistica motivato da Formaggio, fin dalla sua tesi di laurea, pubblicata nel 1953 col titolo *Fenomenologia della tecnica artistica*,³¹ dove l’arte è vista prima di tutto nella sua concretezza oggettuale, come un qualcosa che si crea manipolando la materia attraverso le tecniche più disparate, e senza che queste siano investite di pregiudizi di natura assiologica. L’avversione per la teorizzazione crociana (che peraltro non si traduce in Scaramuzza nella sua relega a un momento della storia dell’estetica)³² si combina con l’interesse, soprattutto giovanile, per un certo socialismo (comunque lontano dal materialismo dialettico di matrice sovietica allora accreditato anche dai vertici del PCI), sempre stimolato, anche indirettamente, da Formaggio e dal suo insegnamento più vicino a Don Milani e alla sua sensibilità accogliente verso gli ultimi che allo spirito idealistico della scuola gentiliana, volta a formare la futura classe dirigente:³³ anche grazie a lui, da allievo soprattutto,³⁴ viene a maturare la consapevolezza che la cultura, e l’arte in particolare, vissuta non come elitaria elevazione a una dimensione iperuranica immaginaria, ma come prassi concreta in grado di “intenzionalizzare” la materia (per usare un termine caro a Formaggio), possano anche farsi veicoli di una piena e vitale realizzazione di sé. L’arte, grazie alla tecnica, è una forma di lavoro sì manuale (comunque gestuale, corporeo), ma tutt’altro

³⁰ *Ivi*, pp. 15-16.

³¹ Cfr. Dino FORMAGGIO, *Fenomenologia della tecnica artistica* (1953), “Prefazione” di G. SCARAMUZZA, Pratiche, Parma 1978.

³² Cfr. SCARAMUZZA, *Crisi come rinnovamento*, pp. 145-180 (capitolo già presente in AA.VV., *Per Croce. Estetica etica storia*, a cura di R. BRUNO, E.S.I., Napoli 1995, pp. 101-121).

³³ Cfr. *ivi*, p. 41; Gabriele SCARAMUZZA, *In fondo al giardino. Ritagli di memorie*, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 132.

³⁴ Formaggio rappresentava «l’esempio di un modo di far cultura per nulla accademico, coinvolgente e attivo anche come promessa di vita piena» (Gabriele SCARAMUZZA, *Insegnante al liceo*, in AA.VV., *Dino Formaggio e l’Estetica. Scritti offerti di autori vari con uno studio di Dino Formaggio*, Unicopli, Milano 1985, pp. 66).

che alienante come quello meccanico e ripetitivo delle fabbriche, al quale peraltro Formaggio era stato per necessità avviato da adolescente: nella sua artigianalità creativa, la pratica artistica si fa infatti latrice di valori di liberazione dell'uomo, anche in senso marxiano. Sono gli anni del secondo dopoguerra, dove, a scuola, «a scandire il tempo del mattino non erano le campane ma le sirene delle fabbriche», ricorda Scaramuzza; «c'erano ancora case diroccate e 'barboni', non sembravano così lontani i tempi delle macerie per le strade e degli sfollati. Atmosfere tra *Miracolo a Milano* e *Rocco e i suoi fratelli*»,³⁵ nel cui grigiore il sapere, vissuto non come solitario appagamento mentale, poteva proporsi come strumento rivoluzionario per riscattare un'esistenza ferita intensificandola, rendendola una «vita più che vita», come amava ripetere Formaggio riecheggiando il vitalismo simmeliano.³⁶

Ora, Scaramuzza si avvicina alla filosofia banfiana, dapprima, e alla tradizione fenomenologica tedesca, in seguito (da Lipps a Fischer, da W. Conrad a Ingarden, da Becker a Geiger, soprattutto),³⁷ raccogliendo innanzitutto spunti di ricerca dagli studi di Formaggio, in particolare da *L'idea di artisticità*,³⁸ ma senza sottovalutare il potenziale euristico che l'interpretazione della morte dell'arte da lui offerta, di per sé aperta, s'è detto, a una vera e propria fenomenologia dell'arte, può sprigionare riguardo alla riflessione sul brutto. Se, infatti, in generale un approccio fenomenologico al fenomeno artistico «rifiuta di bloccare l'arte nel momento della sua essenza-valore», come al contrario vorrebbe il pensiero crociano, «e si studia di descriverne la vita articolata, gli aspetti intrecciati, le multiformi qualità»,³⁹ allora anche il brutto, cui Formaggio non mi risulta faccia significativi riferimenti, può assurgere a oggetto di un'attenzione estranea a riduzionismi.

Scaramuzza ne fa una complessa disamina sorretta dalla consapevolezza che «'brutto' indica un campo di realtà e di questioni certo non agevolmente riconducibili a un denominatore comune, ma non per questo tra loro soltanto contraddittorie: il fatto che non siamo qui in presenza di qualcosa di esauribile in una definizione univoca non implica che abbiamo a che fare con un'accozzaglia di dati tra loro irrelati».⁴⁰ Il brutto,

³⁵ SCARAMUZZA, *Crisi come rinnovamento*, p. 41 n.

³⁶ E della possibilità di questo riscatto Scaramuzza è grato a Formaggio, riconoscendo che «ha cooperato come pochi a tirarmi fuori dal prevedibile destino che sovrastava il mondo in cui sono cresciuto; un destino che i miei per primi fecero il possibile per evitarci» (SCARAMUZZA, *Smarrimento e scrittura*, p. 113).

³⁷ Cfr. Gabriele SCARAMUZZA, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Antenore, Padova 1976, ma anche *Oggetto e conoscenza. Contributi allo studio dell'estetica fenomenologica*, Unipress, Padova 1989, nonché la traduzione e cura di Moritz GEIGER, *Lo spettatore dilettante*, in "Aesthetica Preprint", n. 21, anno 1988.

³⁸ Cfr. Dino FORMAGGIO, *L'idea di artisticità*, Ceschina, Milano 1962, poi *La "morte dell'arte" e l'Estetica*.

³⁹ SCARAMUZZA, *Il Brutto nell'arte*, p. 16.

⁴⁰ *Ivi*, p. 10.

infatti, è uno dei “termini-ombrello”, scrive riprendendo una felice espressione di Eco riferita al comico,⁴¹ che raccolgono sfumature semantiche talvolta non agevolmente individuabili, spesso tra loro distanti, magari anche ravvisabili su piani differenti della realtà e in impieghi altrettanto diversi nel discorso: basti pensare, a quest’ultimo riguardo, «al suo non infrequente oscillare tra un proprio uso valutativo e uno descrittivo», per cui «esso da un lato esprime un giudizio negativo, e dall’altro [...] reclama per sé una qualche positività: si riferisce a determinati fatti, ma anche addirittura, magari polemicamente, pretende di individuare inediti valori».⁴²

In particolare, è sul mondo dell’arte che Scaramuzza incentra le proprie riflessioni: qui si dà un brutto di natura, ontologico, che identifica realtà sociali o esperienze intime del vivere, e un brutto estetico o artistico, che non necessariamente viene a coincidere con il primo, per quanto non sia da escludersi una mutua conversione dell’uno nell’altro.⁴³ V’è inoltre un brutto della forma, che concerne la resa artistica, e un brutto del contenuto, che invece è una realtà del tutto preclusa all’arte; ma v’è anche un brutto dei rapporti tre forme e contenuti, come nell’arte contemporanea dalle avanguardie in poi. Infine v’è «un brutto dell’opera nella sua oggettività» e un «brutto relativo agli effetti che questa può suscitare nel fruitore»,⁴⁴ e anche in questo caso gli intrecci e i condizionamenti reciproci non mancano.

Sono tutte sfaccettature, queste, che mostrano la connotazione negativa del termine brutto, alla quale, ammette Scaramuzza, sfuggire «non è facile. E d’altronde anche nel linguaggio comune non si dice che qualcosa è brutto nello stesso senso in cui si dice che qualcosa è grazioso o comico, volendo cioè esprimere un giudizio positivo, o almeno potenzialmente tale»: infatti, aggiunge, «per lo più se mai si dice: ‘è brutto ma...’ (simpatico, ad es.): si completa con un termine meglio acconcio a esprimere la positività della cosa. Perché ‘brutto’ trascina in ogni caso con sé il peso di una disapprovazione, che ne rende difficilmente proponibile un uso linguistico del tutto analogo a quello di ‘tragico’ o di ‘sublime’».⁴⁵

Ma Scaramuzza respinge l’idea che il brutto sia confinabile in una negatività *tout court*, o al limite solo redimibile in qualche modo. Una simile ipotesi segnerebbe forse la resa della riflessione di fronte a regioni oscure del reale bollate come inammissibili nell’arte, se non in termini del tutto trasfigurati: ma, «se nell’arte il brutto si fa altro, di

⁴¹ Cfr. Umberto ECO, *Il comico e la regola*, “Alphabeta”, n. 21, anno 1981, p. 6, ripreso in SCARAMUZZA, *Il Brutto nell’arte*, p. 10.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ivi*, p. 11.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ivi*, pp. 20-21.

per sé non ha posto in essa»,⁴⁶ quindi anche dall'estetica verrebbe emarginato. Ma questo non è accettabile, dal momento che il brutto non è assimilabile al «non-estetico *tout court*», a «quanto è esteticamente neutro (un punto geometrico ad es.), non sottoposto o non sottoponibile a un giudizio di gusto»,⁴⁷ dunque una qualche attenzione è lecito gli vada rivolta, per quanto i termini siano tutt'altro che evidenti. Trattando del brutto sembra insomma riproporsi il paradosso parmenideo del non essere, che non può essere né pensato né detto, ma il fatto stesso di negarne la pronunciabilità non fa che affermarla contestualmente, senza la possibilità *de facto* di sfuggire alla contraddizione che *de jure* si vorrebbe evitare.

3. L'utopia del brutto

Opera sullo sfondo di queste difficoltà, permeandone le analisi, il problematicismo banfiano, che sembra l'anima più profonda del pensiero di Scaramuzza, e che si traduce nel respingere con determinazione prospettive riduzionistiche o unilaterali, rispettando sempre la complessità di una questione senza comunque pretendere di averne uno sguardo esaustivo, tanto meno di sistematizzarne i termini. La descrizione fenomenologica non si spinge mai nella direzione di una chiarificazione senza residui, tanto da lasciare ammettere, riguardo al brutto, che «la sua categorialità resta comunque sempre paradossale e insolita».⁴⁸

Tale paradossalità si riscontra soprattutto quando Scaramuzza prova a pensare al brutto in termini non solo di positività ontologica, di realtà ammissibile nel tempio delle arti, peraltro non limitata a essere il «sale del bello», ma anche di positività assiologica, come una categoria estetica in grado di individuare valori del tutto autonomi, non contrapposti al bello né a esso subordinati; e qui risulta difficile individuare la dimensione assiologica che il brutto va a configurare, data anche la connotazione semantica negativa di un «certo uso linguistico comune del termine».⁴⁹

Risulta, invece, forse meno problematico pensare al brutto nella sua consistenza ontologica, ovvero in un'accezione fenomenologico-descrittiva, dato che sembra offrire «insostituibili strumenti per individuare zone della realtà estetica e artistica, che altrimenti sfuggirebbero all'indagine»,⁵⁰ legate soprattutto «al moderno e all'ingresso nell'arte della prosaicità della vita borghese»,⁵¹ notoriamente, come scriveva Lukács,

⁴⁶ *Ivi*, p. 15.

⁴⁷ SCARAMUZZA, *L'Estetica e il Brutto*, p. 105.

⁴⁸ SCARAMUZZA, *Il Brutto nell'arte*, p. 20.

⁴⁹ SCARAMUZZA, *L'Estetica e il Brutto*, pp. 110, 112.

⁵⁰ SCARAMUZZA, *Il Brutto nell'arte*, p. 24.

⁵¹ *Ivi*, p. 19.

da Scaramuzza ripreso (e suo giovanile interesse),⁵² refrattaria all'arte, come del resto lo è la realtà capitalistica che la promuove.⁵³

In questo ambito di riflessioni si possono rinvenire le radici degli studi di Scaramuzza su Verdi, la cui poetica è inquadrabile proprio nell'universo del brutto: basti pensare al melodramma e ai suoi caratteri (in particolare nell'ottica in cui ne scrive P. Brooks), quali l'exasperazione dei conflitti, le deformazioni degli ambienti morali, le tensioni non risolte che danno luogo a finali drammatici, i toni melensi, gli stessi colpi di scena o la "scorrettezza" nella miscela di stili, generi e linguaggi, ma anche in temi specifici come l'ipocrisia del mondo borghese spesso rappresentato, e la sua grettezza, solo per citarne alcuni.⁵⁴ Eppure, ammette Scaramuzza, nonostante la sua ammissibilità in arte, si fatica a vedere nel brutto valori positivi: «anche chi, magari provocatoriamente, difende i diritti del brutto dà poi per scontato che in esso sono in gioco realtà riscattate dalla perfezione della resa formale».⁵⁵ Va precisato a margine che, nel caso di Verdi, per giunta, spesso il brutto si traduce pure in un giudizio di valore negativo con cui non poca critica ha bollato la sua musica: basti pensare anche solo a *Traviata*, per esempio, amatissima e sempre difesa da Scaramuzza,⁵⁶ nella quale certi detrattori vedono edulcorazione o esorcizzazione del disagio sociale in sentimentalismi retorici, quand'anche non superflui, spesso ritenuti fine a se stessi.

Ma Scaramuzza respinge letture svilenti, e la posizione che assume verso l'opera verdiana è sintomatica non solo nell'ottica della sua riqualificazione, ma anche, per quel che attiene al nostro discorso, nel quadro più ampio del riconoscimento di una positività di valore al brutto in generale. La musica di Verdi, infatti, lungi dal rivolgersi a spettatori dilettanti o a fruitori distratti,⁵⁷ è tutt'altro che banalizzazione dei contrasti sociali, tanto meno loro ideologico occultamento; anzi, «malgrado il contenuto dei

⁵² Cfr. Gabriele SCARAMUZZA, *Lukács e Banfi*, "Critica marxista", n. 4, anno 1985, pp. 127-132, ora in *Oggetto e conoscenza*, pp. 171-178.

⁵³ Cfr. SCARAMUZZA, *Il Brutto nell'arte*, p. 25. «Tramite il brutto si insinuano nell'arte moderna ineludibili spessori di esistenza legati alla patologia sociale, allo squallore morale della nascente società industriale, al mondo dello sfruttamento e al suo dolore»; «tratti presenti in letteratura ne sono i bassifondi delle metropoli, le loro scostanti periferie, la malattia e le deformità come aspetti del corpo inaccoglibili nell'alveo del bello, l'osceno, le recrudescenze psichiche del 'sottosuolo', momenti esistenziali 'bassi' e conturbanti annessi alla mediocrità del quotidiano, realtà censurate, miseria e volgarità, l'ingresso nell'arte di un modo ossessivo di vivere la morte, il consumo del tempo, la corruzione, il disfacimento, la terribile 'banalità del male', il demoniaco; e ancora l'uso di uno stile basso e irriverente, il frammentario, la ricerca a tutti i costi dell'effetto» (*ivi*, pp. 25-26).

⁵⁴ Cfr. SCARAMUZZA, *Il brutto all'Opera*, p. 24.

⁵⁵ SCARAMUZZA, *Il Brutto nell'arte*, p. 19.

⁵⁶ Cfr. da ultimo SCARAMUZZA, *Smarrimento e scrittura*, pp. 95-102.

⁵⁷ Verso i quali, peraltro, sarebbe inopportuno un atteggiamento liquidatorio: basterebbero le riflessioni di Geiger o di Benjamin in proposito a far desistere da giudizi di valori sommari.

libretti, protesta contro un mondo da cui è bandita ogni fiducia e ogni pietà». ⁵⁸ La rappresentazione del brutto non esprime un gusto estetico per le forme decadenti, ma al contrario ha qui valore di testimonianza: se, alla maniera di George Steiner, punto di riferimento decisivo degli studi di Scaramuzza degli anni Duemila, ⁵⁹ si considera il *mélo* anche come «‘genere letterario del messianico’», ⁶⁰ allora non è improprio parlare di “istanze utopiche”, in nome delle quali, per esempio, «Verdi denuncia l’ipocrisia e la crudele superficialità della società parigina intorno alla metà dell’Ottocento in *Traviata*». ⁶¹

Quella di Verdi è un’interpretazione che culmina nella monografia, edita nel 2013, intitolata significativamente *Il brutto all’Opera - sottotitolo L’emancipazione del negativo nel teatro verdiano* - ma la cui elaborazione prende avvio, a quanto ho potuto appurare, a partire dagli anni Ottanta, insieme alle ricerche sul brutto. È tuttavia solo nel corso dei successivi vent’anni che Scaramuzza concepisce, con maggiore convinzione, il brutto verdiano, oltre che uno strumento di denuncia, anche latore di valori utopici, dove per utopia, scrive, «intendo (ricorrendo a concezioni invalse) un ideale etico e politico destinato a non realizzarsi nelle istituzioni, nella realtà; non privo tuttavia di una funzione positiva, di denuncia e di testimonianza, nei riguardi della situazione etica e politica in cui cade», per cui «decisiva non è solo la sua irraggiungibilità, ma soprattutto il suo permanere come stella fissa che orienta il cammino». ⁶²

Ma lo sfondo teorico generale, che sorregge il riconoscimento al brutto della capacità di identificare nuove positività di valore, è la prospettiva originale di Max Dessoir: insieme a Lucio Perucchi, Scaramuzza ne cura l’edizione italiana di *Estetica e scienza dell’arte* (1923) nel 1986 per Unicopli, non a caso in concomitanza con i corsi padovani sul brutto, annoverati peraltro tra i periodi più piacevoli della sua vita professionale: ⁶³ a partire da Dessoir, le tradizionali categorie estetiche, quella del bello *in primis*, non sanno per esempio rendere conto «di quanto di non conciliabile entro tradizionali cornici estetiche tanta arte contemporanea (fra Baudelaire, Dostoevskij e le

⁵⁸ SCARAMUZZA, *Incontri*, p. 71.

⁵⁹ Cfr. Il volume, curato con Stefano RAIMONDI, *La parola in udienza. Paul Celan e George Steiner*, Cuem, Milano 2008, nonché Gabriele SCARAMUZZA, *Il tragico e le situazioni estreme*, in *L’orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull’immaginazione del limite*, a cura di M. BELLINI, Lucisano, Milano 2008, pp. 61-85.

⁶⁰ SCARAMUZZA, *Incontri*, p. 68.

⁶¹ *Ivi*, p. 71.

⁶² *Ivi*, p. 70. Scaramuzza condivide, in questo approccio, la lettura di Luciano Parinetto, consegnata a numerosi saggi-recensioni giovanili (id., “Un amore di Parinetto”, in V, pp. 157-181; scrive a p. 159 che Parinetto «sapeva apprezzare Verdi, tutto Verdi e sempre; questo lo ascrivo a uno dei suoi principali meriti»). Si veda inoltre Luciano PARINETTO, *Verdi e la rivoluzione. Alienazione e utopia nella musica verdiana*, a cura di M. BELLINI-G. SCARAMUZZA, Mimesis, Milano. Udine 2013.

⁶³ Cfr. SCARAMUZZA, *Smarrimento e scrittura*, pp. 12-13.

avanguardie storiche) ha messo in gioco».⁶⁴ Davvero azzardato comprendere tali manifestazioni estetico-artistiche con la categoria del bello; si potrebbero al limite qualificare come significative, portatrici di valori altri riconducibili alle tipologie del brutto, come l'interessante, il nuovo, l'espressivo. Tutti caratteri, questi, che certo non suscitano atteggiamenti contemplativi, ma provocano semmai atteggiamenti riflessivi o addirittura meta-riflessivi, come noto.

L'apertura utopica è tuttavia un valore connesso, da un lato, a un altro valore, peraltro comune, sia pure in forme assai diversificate, all'arte contemporanea, quello della testimonianza; dall'altro, riceve il proprio slancio dalla memoria e dalla necessità di tenerla viva perché sia di monito al vivere attuale. "Il bello del brutto" non è solo il valore della denuncia, che pure ne è una componente imprescindibile. Scaramuzza, infatti, afferma che tramite il brutto «si tratta di tener desta la memoria del dolore contro l'oblio - ma in ciò si annida anche una possibilità di salvezza, forse».⁶⁵ Sulla scia delle pagine adorniane sul brutto nella *Teoria estetica*, Scaramuzza ritiene che la questione della sua positività resti paradossale, concretizzandosi nel «problema di un negativo oltremodo refrattario all'arte, e di un modo di rappresentarlo che non ne neutralizzi ogni carica corrosiva», così da conservare «le tracce del male in cui si è prodotto»; ma, anche se per questo - o proprio per il fatto che - non è superabile nel comico né riscattabile nel sublime, o a esso riconducibile in qualche modo, è un «negativo consono alla spaventosa banalità dell'oggi».⁶⁶

Una consapevolezza, questa, già matura negli scritti degli anni Ottanta, ma messa a punto soprattutto nei successivi studi su Kafka, anche grazie alla lente interpretativa di Benjamin.⁶⁷ Scaramuzza vede nel brutto kafkiano (nella resa di atmosfere asfittiche, di anonime realtà metropolitane, di alienazioni affettive), il veicolo che dalla memoria, e dall'annessa testimonianza, conduce all'utopia, a una speranza nonostante tutto, «colta sul limite della non-speranza»: «luoghi della speranza sono rintracciabili nel mondo di Kafka, tracce di bellezza venano la sua scrittura, ne connotano l'altezza stilistica, malgrado i messaggi disperanti che sembra trasmettere, nonostante la frammentarietà e le incompiutezze dell'opera - e sono rinvenibili nelle stesse pagine benjaminiane». Certo non a caso «tra le figure della speranza troviamo [...] anche gli studenti, tra i luoghi della speranza lo studio», che «è lotta per non soccombere all'oblio», soprattutto quando si indirizza non verso «ciò la cui memoria è stata consacrata dalla storiografia ufficiale, mediante certe canoniche modalità di istituzionalizzazione (e che corrisponde

⁶⁴ SCARAMUZZA, *Brutto*, in *Il brutto nel dramma moderno*, p. 38

⁶⁵ SCARAMUZZA, *Il Brutto nell'arte*, p. 28.

⁶⁶ *Ivi*, p. 28.

⁶⁷ Cfr. in particolare le curatele *Walter Benjamin lettore di Kafka* (1994), Unicopli, Milano 2006² e *Tra Kafka e Benjamin*, "Pratica filosofica", n. 3, 1994.

a quanto hanno consegnato alla memoria futura coloro che nella storia si sono volontariamente imposti)». Lo studio, quindi,

non può attuarsi nei modi falsamente oggettivi della memoria da archivio, dell'accumulo indifferenziato di nozioni; tanto meno nelle forme staccate della conservazione erudita, o in quelle cronachistiche della passiva registrazione di dati messi tutti sullo stesso piano. Si esercita piuttosto nella modalità della rammemorazione: di una memoria partecipe e attiva, sempre coinvolta, selettiva e dunque a suo modo sempre 'interessata'; e volta innanzitutto a tener vivo (anche attraverso le pagine di Kafka) il ricordo del dolore, di ciò che nel passato non ha saputo o potuto concretarsi, ma che, forse, ancora è possibile.⁶⁸

Coerentemente con queste riflessioni, che sostengono principalmente gli studi kafkiani, nella recente recensione al libro di Liliana Segre, *Ho scelto la vita*,⁶⁹ Scaramuzza ribadisce sì la necessità della denuncia nella forma della testimonianza, eppure non solo al fine, comunque primario, imprescindibile e mai abbastanza posto in evidenza, di scongiurare tragici ricorsi storici,⁷⁰ ma anche per coltivare la possibilità della speranza di una bellezza che, pur emergendo da orribili paludosità ormai non bonificabili *ex post*, non è tuttavia da ripudiarsi come recasse lo stigma della rimozione di un passato quanto meno scomodo, e in questi termini forse sminuito nella sua ancora ardente e tragica vitalità. Del resto, sa da tempo che «c'è un aspetto della problematica legata al brutto, per cui esso riguarda l'affiorare nella coscienza dell'uomo moderno degli sfondi di inquietudine e di sgomento a partire dai quali - in vittoriosa pacificazione, o in sospetta rimozione, dei quali - si è potuto produrre l'incanto eterno della bellezza».⁷¹

Scaramuzza non condivide pertanto la sfiducia di Adorno sulla possibilità di scrivere poesia dopo Auschwitz se non commettendo un «atto di barbarie»:⁷² non solo mostra di apprezzare un poeta come Celan, ma vede nell'arte quel valore utopico che solo dal brutto, e da una memoria che intenda mostrarne la negatività senza redenzione alcuna,

⁶⁸ SCARAMUZZA, *Kafka a Milano*, pp. 239-240.

⁶⁹ Cfr. Liliana SEGRE, *Ho scelto la vita. La mia ultima testimonianza pubblica sulla Shoah*, RCS, Milano 2020.

⁷⁰ In questo caso la testimonianza sembra fungere da argine al ripetersi degli orrori, al limite anche come catarsi personale (se non altro per sopire il risentimento), ma non sembra prospettare nuovi valori sulle ceneri di quelli infangati. Scaramuzza cita la pagina «in cui Segre parla di Primo Levi, che non ha mai incontrato, ma cui ha scritto due volte: 'La seconda volta fu dopo l'uscita de *I sommersi e i salvati*, nel 1986. Mi turbò molto. 'Basta' gli dissi, 'se da Auschwitz non si esce mai, come lei sostiene, e se anche i salvati sono sommersi, allora non c'è speranza'. Mi rispose con una lettera secca: 'Se non l'ha capito, è inutile che ne parliamo'. L'anno dopo si tolse la vita'» (Gabriele SCARAMUZZA, *Ho scelto la vita*, "Odissea", 12/11/2020, consultato in data 10/10/2020, <https://libertariam.blogspot.com/2020/11/ho-scelto-la-vita-digabriele-scaramuzza.html>).

⁷¹ SCARAMUZZA, *Il Brutto nell'arte*, p. 23.

⁷² Cfr. Theodor Wiesengrund ADORNO, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, tr. it. di C. MAINOLDI, Einaudi, Torino 1972, p. 22.

può nascere. Sintomatico in questo senso è il ricordo del suo primo incontro con Liliana Segre,

qualche anno fa, per caso, all'uscita dalla Scala: le cedetti istintivamente, distrattamente, il passo; mi ringraziò con una gentilezza che mi è rimasta; ma non l'avevo riconosciuta, solo mia moglie subito mi ha detto. Scopro ora che da vent'anni è abbonata alla Scala, con enorme piacere, e non solo perché della Scala sono un frequentatore assiduo, e questo crea una certa consonanza. Ma soprattutto perché sapere che una persona che ha attraversato il male estremo abbia conservato, o ritrovato malgrado tutto, l'amore per la musica, quella musica, ha rattivato in me una speranza.⁷³

Nota bibliografica

AA.VV., *Laocoonte 2000*, "Aesthetica Preprint", v. 35, anno 1992.

AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 4 voll., Marzorati, Milano 1979.

Dino FORMAGGIO, *Fenomenologia della tecnica artistica* (1953), "Prefazione" di G. Scaramuzza, Pratiche, Parma 1978.

ID., *L'idea di artisticità*, Ceschina, Milano 1962.

ID., *La "morte dell'arte" e l'Estetica*, il Mulino, Bologna 1983.

Gabriele SCARAMUZZA, *Antonio Banfi. La ragione e l'estetico*, "Prefazione" di D. Formaggio, Cleup, Padova 1984.

ID., *Brutto*, in *Il brutto nel dramma moderno*, Cuem, Milano 2001, pp. 33-38.

ID., *Crisi come rinnovamento. Scritti sull'estetica della scuola di Milano*, Unicopli, Milano 2000.

ID., *Da Hegel e Kierkegaard*, in *Trattato di Estetica*, 2 voll., a cura di M. Dufrenne-D. Formaggio, Mondadori, Milano 1981, vol. I, pp. 227-257.

ID., *Estetica come filosofia della musica nella Scuola di Milano*, Cuem, Milano 2009.

ID., *Ho scelto la vita*, in "Odissea", 12/11/2020, consultato in data 10/10/2020, <https://libertariam.blogspot.com/2020/11/ho-scelto-la-vita-digabriele-scaramuzza.html>.

⁷³ SCARAMUZZA, *Ho scelto la vita*.

- ID., *Il brutto all'Opera. L'emancipazione del negativo nel teatro di Giuseppe Verdi*, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- ID., *Il Brutto nell'arte*, Il Tripode, Napoli 1995.
- ID., *Il tema della morte dell'arte nell'estetica di Hegel*, in *L'estetica e il Brutto*, Centrostampo Palazzo Maldura, Padova 1986, pp. 41-55.
- ID., *Il tragico e le situazioni estreme*, in *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, a cura di M. Bellini, Lucisano, Milano 2008, pp. 61-85.
- ID., *In fondo al giardino. Ritagli di memorie*, Mimesis, Milano-Udine 2014.
- ID., *Incontri. Idee per una filosofia della cultura*, Mimesis, Milano-Udine 2017.
- ID., *Insegnante al liceo*, in aa.vv., *Dino Formaggio e l'Estetica. Scritti offerti di autori vari con uno studio di Dino Formaggio*, Unicopli, Milano 1985, pp. 65-69.
- ID., *Kafka a Milano. Le città, la testimonianza, la legge*, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- ID., *L'Estetica e il Brutto*, Centrostampo Palazzo Maldura, Padova 1986.
- ID., *L'estetica e le arti. La Scuola di Milano*, Cuem, Milano 2007.
- ID., *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Antenore, Padova 1976.
- ID., *Lukács e Banfi*, in *Oggetto e conoscenza. Contributi allo studio dell'estetica fenomenologica*, Unipress, Padova 1989, pp. 171-178.
- ID., *Oggetto e conoscenza. Contributi allo studio dell'estetica fenomenologica*, Unipress, Padova 1989.
- ID., *Passaggi. Passioni, persone, poesia*, Mimesis, Milano-Udine 2020.
- ID., *Smarrimento e scrittura*, Mimesis, Milano-Udine 2019.
- ID. (a cura di), *Tra Kafka e Benjamin*, in "Pratica filosofica", n. 3, 1994.
- ID., *Un contributo italiano alla riflessione sul Brutto. Giacomo Racioppi*, "Museum Patavinum", n. 5, v. 1, anno 1987, pp. 103-117.
- ID. (a cura di), *Walter Benjamin lettore di Kafka (1994)*, Unicopli, Milano 2006².
- Gabriele SCARAMUZZA e Emilio RENZI, *Omaggio a Paci*, 2 voll., Cuem, Milano 2006.

- Gabriele SCARAMUZZA e S. CHIODO (a cura di), *Ad Antonio Banfi. Cinquant'anni dopo*, Unicopli, Milano 2007.
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Arte e "morte dell'arte"*, a cura di P. Gambazzi-G. Scaramuzza, B. Mondadori, Milano 1997.
- Giacomo RACIOPPI, *Del Brutto nell'arte*, a cura di G. Scaramuzza, con note di M. Mazzocut-Mis, Unipress, Padova 1990.
- Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoonte* (1766), a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 2007.
- Karl ROSENKRANZ, *Estetica del Brutto* (1853), a cura di S. Barbera, "Presentazione" di E. Franzini, Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI) 2020.
- Stefano RAIMONDI e Gabriele SCARAMUZZA (a cura di), *La parola in udienza. Paul Celan e George Steiner*, Cuem, Milano 2008.
- Liliana SEGRE, *Ho scelto la vita. La mia ultima testimonianza pubblica sulla Shoah*, RCS, Milano 2020.
- Luciano PARINETTO, *Verdi e la rivoluzione. Alienazione e utopia nella musica verdiana*, a cura di M. Bellini-G. Scaramuzza, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- Maddalena MAZZOCUT-MIS, *Anatomia del mostro. Antologia degli scritti di Étienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, La Nuova Italia, Firenze 1995.
- ID., *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte* (1992), "Presentazione" di G. Scaramuzza, Guerini & Associati, Milano 2013.
- Max DESSOIR, *Estetica e scienza dell'arte* (1923), a cura di L. Perucchi-G. Scaramuzza, Unicopli, Milano 1986.
- Moritz GEIGER, *Lo spettatore dilettante*, a cura di G. Scaramuzza, in "Aesthetica Preprint", n. 21, anno 1988.
- Omaggio a Paci*, a cura di G. Scaramuzza-E. Renzi, 2 voll., Cuem, Milano 2006.
- Peter BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, tr. it. di D. Fink, Pratiche, Parma 1985.
- Stefano ZECCHI, *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*, Mondadori, Milano 1998.

ID., *La bellezza*, Bollati Boringhieri, Milano 1990.

Theodor Wiesengrund ADORNO, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, tr. it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 1972.

Victor HUGO, *Sul grottesco*, “Presentazione” di E. Franzini, a cura di M. Mazzocut-Mis, Guerini, Milano 1990.