

ARTYPE
aperture sul contemporaneo

Silvia Grandi
Renato Barilli
Enrico Maria Davoli
Marco De Marinis
Giuseppe Liotta
Angelo Trimarco
Gian Luca Tusini

In ricordo di Alfredo De Paz



ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

volume due

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

La collana nasce dalla necessità di riflettere sulle complesse problematiche artistiche ed estetiche sorte dalla fine dell'Ottocento fino ai giorni nostri, perseguendo un approccio multidisciplinare a favore del dialogo tra i saperi, per una più ampia visione d'insieme.

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge), Elisa Baldini (Università di Bologna), Renato Barilli (Università di Bologna), Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova), Lucia Corrain (Università di Bologna), Sandra Costa (Università di Bologna), Pasquale Fameli (Università di Bologna), Paolo Granata (University of Toronto), Silvia Grandi (Università di Bologna), Marcelo Mari (Universidade de Brazilia), Claudio Marra (Università di Bologna), Anna Rosellini (Università di Bologna), Gian Luca Tusini (Università di Bologna), Giuseppe Virelli (Università di Bologna)

Politiche editoriali

Referaggio double blind



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>
2015

Volume due

In ricordo di Alfredo De Paz

AA. VV.

ISBN 9788898010349

ISSN 2465-2369

Edito da Dipartimento delle Arti visive, performative, mediali
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Silvia Grandi, ricercatore confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, è docente di Fenomenologia dell'arte contemporanea per il Corso di Laurea Magistrale in Arti visive.

In copertina: Caspar David Friedrich, *Das Eismeer*, 1824 (particolare)

Indice

Per Alfredo De Paz, ultimo "romantico", Silvia Grandi	5
Un'ampia mensa imbandita, Renato Barilli	13
Ornamento e delitto, cento anni dopo, E. M. Davoli	25
Per Alfredo De Paz, intellettuale critico, M. De Marinis	39
Teatro e fotografia, tra armonie prestabilite e sguardi del desiderio, Giuseppe Liotta	55
Gli anni Settanta. Sociologia dell'arte e "rivoluzione surrealista", Angelo Trimarco	61
Tra sociologia dialettica e critica della forma: il contributo di Alfredo De Paz, Gian Luca Tusini	71
Scritti di Alfredo De Paz, a cura di Pasquale Fameli	89

Per Alfredo De Paz, ultimo “romantico”

SILVIA GRANDI

Con l'improvvisa e prematura scomparsa del professor Alfredo De Paz la nostra comunità universitaria ha perso uno dei suoi più autorevoli membri, mentre il Dipartimento delle Arti ha perso non solo un esimio collega stimato da tutti, ma soprattutto un instancabile studioso di raffinata cultura. Dopo la laurea a Trento in Scienze sociali con una tesi (discussa con il Prof. Franco Fornari) sul rapporto fra psicanalisi e antropologia, la carriera accademica di Alfredo De Paz si è svolta tutta presso il nostro Ateneo: dapprima come borsista e professore a contratto a partire dal 1971, poi come professore incaricato e successivamente dal 1980 come professore associato proprio presso il CdL DAMS dove ha tenuto gli insegnamenti di Sociologia dell'arte e di Metodologia della critica delle arti, e questo fino all'a.a. 2012-2013, nonostante le sue condizioni di salute fossero già seriamente compromesse dal male incurabile che lo ha portato via. Dall'anno accademico 2006-07 ha insegnato - come professore ordinario - anche Fenomenologia degli stili (Facoltà di Lettere e Filosofia) e Storia dell'arte contemporanea (Facoltà di Lingue e Letterature straniere moderne).

Sin dai primi anni post laurea aveva cominciato a interessarsi a problemi di estetica, di sociologia dell'arte e di critica d'arte pubblicando articoli e saggi sull'argomento: le prime importanti pubblicazioni di Alfredo De Paz (*La pratica sociale dell'arte*, 1976; *Sociologia delle arti*, 1976) costituiscono una testimonianza significativa di tali interessi teorici. I problemi teorici del rapporto fra arte e società contemporanea, nella molteplicità dei suoi aspetti (tecnologia, ideologia, politica), sono stati uno dei punti di forza su cui si è esercitata la ricerca di De Paz. Tale interesse storico-teorico non esaurisce, tuttavia, l'attività culturale di Alfredo De Paz che ha sempre accompagnato la suddetta ricerca scientifica con una pratica d'intervento "militante", sia come critico d'arte che come recensore su riviste specializzate («Rivista di estetica», «Il Verrì», «Rendiconti», «Lingua e Stile», «Intersezioni», ecc.) di libri di sociologia della cultura e di storia dell'arte.

Parallelamente a questa indagine teorica - in riferimento alla quale è necessario ricordare altresì un precedente studio pubblicato in volume dal titolo *La dialettica dell'estetica. Saggio sul pensiero estetico di Herbert Marcuse*, 1972 - di cui sono testimonianza anche altri articoli e saggi su temi diversi, De Paz ha focalizzato i propri interessi di ricerca nell'ambito delle avanguardie storiche, soprattutto in riferimento al Movimento surrealista. Su tale tema sono da ricordare, appunto, i volumi *La rivoluzione surrealista* (1977) e *Dada, Surrealismo e dintorni* (1979).

Gli anni 1980-82 vedono impegnato Alfredo De Paz nell'analisi storica di alcune fra le principali forme del

Realismo europeo a partire da Courbet fino agli anni Trenta del secolo XX. Ne sono testimonianza i volumi *Realismo tedesco. Critica sociale, oggettività, ideologia* (1981) e *Forme di realismo e forme dell'ideologia. Da Courbet all'arte di regime* (1982). Dal 1983 agli ultimi anni, gli interessi scientifici di De Paz si sono prevalentemente concentrati sullo studio della cultura e dell'arte nell'età romantica in Europa, di cui è diventato uno dei massimi esperti a livello internazionale, producendo una ricca e corposa bibliografia, tradotta spesso anche in Spagna, Inghilterra, Stati Uniti, tra cui occorre citare gli importanti volumi: *La rivoluzione romantica. Poetiche, estetiche, ideologie* (1984), *Lo sguardo interiore. Friedrich o della pittura romantica tedesca* (1986), *Il romanticismo europeo* (1987), *Goya. Arte e condizione umana* (1990), *Il romanticismo e la pittura. Natura, simbolo, storia* (1992), *Europa romantica. Fondamenti e paradigmi della sensibilità moderna* (1994), *La pittura dei romantici. Un'introduzione tematica* (1995), *Géricault. La febbre dell'arte e della vita* (1997); *Innovation and Modernity. Theories and Practices of Art Criticism in the Romantic Era*, in "The Cambridge History of Literary Criticism", vol. 5, *Romanticism*, Marshall Brown, Cambridge University Press, Cambridge (2000), *Romanticismo. L'arte europea nell'età delle passioni* (2009). Parallelamente a questi suoi interessi teorici e critici nell'ambito dell'arte moderna e contemporanea, De Paz si è impegnato nello studio e nell'interpretazione interdisciplinare della fotografia e della sua storia, impegno testimoniato dalla pubblicazione di tre volumi: *L'immagine fotografica. Storia, estetica*

e ideologie (1986), *L'occhio della modernità. Pittura e fotografia dalle origini alle avanguardie storiche* (1989) e *La fotografia come simbolo del mondo. Storia, sociologia, estetica* (1993). A testimonianza della sua prolifica e instancabile attività di ricerca, tra il 1995 e il 2007 Alfredo De Paz ha affrontato diverse problematiche riguardanti la Modernità, sia nell'ambito più propriamente storico-artistico in relazione a temi quali Origini, storia e miti della Modernità dal Neoclassicismo alle Avanguardie storiche, che in quello comunicativo, sul tema Modernità/Postmodernità. Civiltà delle immagini e comunicazione di massa, pubblicando altri importanti volumi: *Dal Realismo al Simbolismo. Eventi e figure dell'arte postromantica europea* (2000), *Impressionismo. Il "sorgere del sole" della contemporaneità* (2001), *Fotografia e società. Dalla sociologia per immagini al reportage contemporaneo* (2001), *L'età postimpressionista. Scienza, soggettività e simbolo da Seurat a Klimt* (2003), *L'arte contemporanea. Tendenze, poetiche e ideologie dall'Espressionismo tedesco alla Postmodernità* (2007), *La rivoluzione realista. Lineamenti introduttivi da Barbizon ai Macchiaioli* (2007).

Una personalità intellettuale così complessa e articolata meritava dunque un convegno come quello svoltosi il 22 ottobre 2014 presso l'Aula Magna del Dipartimento delle Arti - sede di Santa Cristina e che ha radunato contributi di amici e colleghi di Alfredo, riflettendo sugli argomenti a lui più cari e rileggendoli con i suoi occhi, senza mancare certo di ricordarlo come persona in tutte le sue sfaccettature. Si è partiti quindi con Enrico Maria Davoli,

con una riflessione "a freddo" su *Ornamento e delitto* di Adolf Loos è l'occasione per rifarsi alle riflessioni di metodologia della critica d'arte che erano tanto cari a De Paz. La prospettiva di Loos, infatti, soprattutto nei passi riportati, lascia emergere l'inadeguatezza dell'ornamento nel contesto sociale coevo, secondo una prospettiva di sociologia dell'arte che, del resto, risponde alla formazione dello stesso De Paz.

Da suo amico strettissimo, De Marinis ha proposto invece una sorta di "lettera aperta", ma molto personale, facendo emerge come i loro momenti di divertimento si intrecciassero ai momenti di riflessione estetica, per via di interessi non proprio comuni ma tutto sommato compatibili, avvicinabili, come l'arte e il teatro. Un ricordo di De Paz come insegnante e come persona che mette in luce i variegati aspetti della sua personalità intima e intellettuale.

Indagando in modo sintetico i rapporti tra teatro e fotografia, Liotta ha inteso invece accostare due ambiti di rispettivo interesse per lui stesso e per De Paz. Si profila dunque un percorso possibile sulla fotografia di scena attraverso la menzione e la comparazione di testi e documenti di notevole utilità per i giovani studiosi interessati a questo ambito.

Tra i molteplici interessi artistici di De Paz, Angelo Trimarco ha scelto invece di affrontare la questione della "rivoluzione surrealista" ripercorrendo e analizzando le posizioni critiche dello stesso De Paz rilevando al loro interno la presenza di prospettive teoriche variamente desunte da Edmund Husserl, Karl Marx e Sigmund Freud –

quest'ultimo nella rilettura che ne ha fatto Jacques Lacan – nomi cari anche allo stesso Trimarco. È stata questa perciò l'occasione per mettere in luce le possibilità di una rilettura sociologica del movimento surrealista e della sua importanza per certe dinamiche sociali ed epistemologiche fino agli anni Settanta.

Condividendo con De Paz interessi di metodologia critica, Gian Luca Tusini ha messo in luce come la sua ricerca si sia mossa all'insegna di un approccio sociologico senza tuttavia trascurare quello estetologico e mediologico. Ricostruendo l'articolazione del percorso di studio di De Paz, e individuandone alcuni snodi fondamentali, Tusini ha messo in luce la grande capacità che lo studioso ha avuto di coniugare la teoria sociale dell'arte di Pierre Bourdieu e di Arnold Hauser con il neomarxismo di Karel Kosik, con l'estetica di Jan Mukařovský, col pragmatismo di John Dewey – nella sua prospettiva di una "arte come esperienza" – e soprattutto con la massmediologia di Marshall McLuhan.

Per quanto mi riguarda, in sede di convegno ho ripercorso sinteticamente le sue posizioni critiche sul Romanticismo tedesco, ma in questa sede preferisco ricordarlo in modo più personale, come mio professore di Sociologia dell'arte nel lontano 1979, sempre gentile, affabile, estremamente disponibile nei confronti di noi matricole neofite di una materia metodologica come quella che teneva. Ricordo ancora le sue parole nel corso dell'esame, a commento di una mia tesina sul Movimento Dada: "Sa che lei è molto portata per il Contemporaneo? Non ha pensato di dare un taglio di questo tipo al

suo corso di studi? Glielo consiglierei". Furono parole profetiche che mi aiutarono a prendere coscienza dei miei reali interessi, ancora *in nuce*, proprio grazie al suo parere delicato, ma fermo e deciso come era lui. Un uomo elegante e riservato, ma semplice e attento nei rapporti interpersonali, che detestava le spesso vuote e ipocrite lodi del mondo accademico; un collega che aveva la modestia degli studiosi autentici che sanno che nella vita non si finisce mai di imparare, tanto che spesso non si vergognava di ammettere di non essere ferrato su alcuni argomenti di stretta attualità, chiedendo chiarimenti a noi colleghi o addirittura ai suoi studenti. Non l'ho mai sentito autocelebrarsi o atteggiarsi a *maître à penser*: sensibile e gentile, amava ovviamente l'arte e la letteratura, ma al contempo la tecnologia e i computer, su cui ambiva ad essere costantemente aggiornato, con un atteggiamento che sembrava un po' collidere con il suo aspetto da gentleman un po' dandy.

La morte ha purtroppo colto Alfredo nel pieno di una ancora fervida attività intellettuale: durante la malattia mi confessò di essere preoccupato per non riuscire a correggere le bozze dell'ultimo suo lavoro, un testo che sarebbe andato in stampa a breve a coronamento dei suoi importanti studi sul Realismo francese. La sua scomparsa lascia un vuoto in tutti coloro che ne hanno potuto apprezzare le doti umane, il suo equilibrio, il generoso impegno nella didattica. Per me e per tutti noi, dopo oltre trent'anni di amicizia, è una pena infinita dovergli dire addio.

Un'ampia mensa imbandita

RENATO BARILLI

Più che entrare in un esame dettagliato della sterminata produzione saggistica di De Paz, credo che qui convenga, almeno come atto iniziale, andare a vedere quale sia stato il posto da lui occupato all'interno della istituzione da cui oggi proviene questo doveroso ricordo, allargando poi l'attenzione per caratterizzare come egli si sia collocato più in generale nel sistema culturale ed educativo del nostro Paese. Quando sia io che lui eravamo giovani studenti, esisteva soltanto, a Bologna e altrove, un tradizionale Istituto di storia dell'arte di specie monocattedra, vale a dire che al centro di esso stava il tipico barone, solitario nell'esercizio dei suoi privilegi, come del resto unitaria e inarticolata era la denominazione della sua stessa cattedra, compendiata nella formula contratta di Storia dell'arte medievale e moderna. Solo quelle due età della storia apparivano degne di studio e di attenzione, una eventuale appendice dedicata al contemporaneo veniva considerata marginale, e comunque non degna di un insegnamento specifico, il che valeva anche per i vari approcci di carattere metodologico. Oppure si slittava verso altri Istituti, autorizzati anch'essi a coltivare solo aree ben definite e di lunga presenza, quali l'arte antica, oppure, verso gli aspetti di

carattere teorico, si delineava sullo sfondo un Istituto di filosofia, a sua volta unitario, dove neppure l'estetica poteva godere di qualche autonomia. Si profilava pure, in ottemperanza a un simile spirito di guardinga pratica dei "distinti", la proibizione che si potessero varcare i confini dei rispettivi corsi di laurea. L'estetica, per esempio era di pertinenza di una laurea in filosofia, lo appresi io stesso sulla mia pelle, quando fui portato a seguire l'insegnamento di estetica di Luciano Anceschi, collocato nell'ambito della filosofia, con relativa erezione di uno staccato che impediva di prendervi la laurea, a uno che come me risultava iscritto a lettere. Oppure avrei dovuto fare il cambiamento di corso, con obbligo di dare un maggior numero di esami e di prolungare gli anni di studio, e l'aggravio di dover pagare nuove tasse. Per cui, appunto, rinunciai a laurearmi nella pur prediletta materia di estetica, vedendomi costretto a pescare dentro il ristretto elenco offerto dalle "lettere", seppure nella specie più aperta dell'indirizzo "moderno".

In attesa che arrivasse lo spirito del Sessantotto, apportatore di riforme che fecero saltare molti di questi steccati, una vigorosa azione di allargamento venne impressa dall'arrivo, benché sulla solita cattedra medievale-moderna, di Francesco Arcangeli, officiato come successore di una serie di "baroni" autorevoli e accentratori: Igino Benvenuto Supino, Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini, Stefano Bottari, tutti saliti al sommo gradino attraverso una progressione regolare, con tutti i crismi accademici. Arcangeli invece vi arrivava per vie impensate, quando lui per primo non ci contava più, e dunque si

era dedicato a un'attività di battitore libero, di critico militante esposto a tutti i rischi, avendo alle spalle solo una modesta cattedra liceale che lo obbligava a pendolarismi continui, peraltro assai utili per sollecitare la sua mobilità di spirito. Una volta salito a quel soglio, Arcangeli avrebbe potuto "chiudere", entrare a sua volta nella parte, indossare simbolicamente i vari distintivi del potere monarchico, ma invece rimase del tutto fedele al curriculum libero attraversato fin lì, il che lo portò a issare addirittura la bandiera dell'anarchia, a dichiarare che, sotto la sua direzione, l'Istituto bolognese di storia dell'arte sarebbe diventato una "cellula anarchica". Era un modo di anticipare di fatto una riforma che sarebbe arrivata solo un decennio dopo, con la costituzione dei dipartimenti, i quali avevano l'obbligo di essere pluricattedra e di ospitare pertanto, al loro interno, una pluralità di metodi, interessi, aree disciplinari. La orgogliosa e temeraria proclamazione di anarchia, da parte di Arcangeli, non fu affatto di carattere retorico, pronunciata tanto per mantenere la coerenza con un passato mobile e irrequieto, ma divenne presto una regola di condotta, e fui proprio io il banco di prova di una risoluzione di questo tipo. È vero che la solitudine dei grandi baroni aveva cominciato ad essere alleviata dalla formula dell'incarico di docenza, conferito in discipline fin lì considerate ancillari, come proprio fu il caso dell'arte contemporanea, e si stava pure sperimentando la misura intermedia del professore aggregato, presto abbandonata. Ci volle un avvenimento esterno per modificare il quadro presentato dalla situazione bolognese, quando gli anni Settan-

ta erano già iniziati, ci fu cioè l'arrivo di un concorso a cattedra, di quelli buoni, di stampo ancora tradizionale, bandito proprio per il contemporaneo per l'Università di Salerno, secondo il rito allora in uso di procedere a nominare una terna di vincitori, che dovevano essere chiamati nell'ordine. Io fui "ternato", per merito essenziale di Arcangeli, che si era fatto votare dai colleghi proprio per entrare tra i giudici e schierarsi a mio favore. Non solo, ma fece di tutto perché io fossi "chiamato" al suo fianco, e così da quel momento alla solitudine del binomio medievale-moderno si aggiunse la presenza, regolarizzata con tutti i crismi accademici, del contemporaneo. Il che fu reso possibile per la concomitanza di un altro evento "aperturista", la nascita del corso di laurea in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo, in sigla DAMS. Quel felice parto si dovette a un grecista, Benedetto Marzullo, che però si era persuaso della importanza ormai irrinunciabile del non-verbale, del non-letterario, rappresentata soprattutto dallo spettacolo. Non per nulla in quei primi Settanta si diceva comunemente che eravamo entrati nella società dello spettacolo. E questa, con gli stessi caratteri di valorizzazione del non-letterario, si portava subito dietro la musica e le arti visive. Si aggiungano due ulteriori codicilli: Marzullo era convinto che l'approccio ai fenomeni delle arti non verbali dovesse valersi di un accurato reticolo di sussidi teorici e metodologici, anche se la sua personale preferenza lo induceva a premiare un indirizzo che allora si stava imponendo, quello della semiotica, da cui un certo contrasto con quello fenomenologico proprio di Luciano

Aneschi, e da me seguito. Inoltre Marzullo nutriva un'altra sua personale, e in gran parte giustificata, idiosincrasia contro l'abitudine, dominante degli studi umanistici e in particolare letterari, di premettere in ogni caso la dizione "storia di", così imprimendo un connotato di storicismo ritenuto inevitabile. Ma proprio nel mio caso e in vista della mia chiamata ci si mise d'accordo nell'accettare una denominazione a metà strada, tra un vecchio conformismo e una novità di area. Insomma, accanto all'accoppiata di medievale e moderno, fece la sua comparsa, nell'Istituto bolognese di allora, e con pari dignità, anche la Storia dell'arte contemporanea. Si aggiunga un altro merito "aperturista" di Arcangeli, di cui è ben nota la fedeltà al metodo longhiano, ma che proprio in nome della sua convinta professione di anarchia fu pronto ad accettare chi, come me, certo lo affiancava nella devozione verso i fatti del contemporaneo, ma disponendosi a affrontarli anche adottando metodologie "di testa", e non solo di cuore. Il longhismo ha sempre implicato una certa diffidenza verso chi si impiccava troppo di filosofia, di schemi intellettuali, di formule generaliste. Per tutti i seguaci di un simile avvicinamento all'arte vale il tipico ammonimento "philosophia non legitur", l'occhio, con la sua immediatezza, soprattutto se ben allenata, deve dimostrarsi più forte rispetto alle segmentazioni analitiche. Arcangeli non defletteva certo da una simile convinzione, ma per coerenza col suo spirito anarchico era pronto ad accogliere con piena amicizia e solidarietà chi come me poteva apparire un partigiano di altre religioni.

Ho svolto questa lunga premessa perché mi pare necessaria se si vuole intendere come De Paz, da sempre convinto che il metodo, la riflessione, la filosofia, perfino la sociologia debbano giungere a una collaborazione con l'arte, potesse entrare tra i docenti dell'ex-istituto monocratico, ma già avviato verso il traguardo dipartimentale. E il fatto di dover prestare i suoi insegnamenti al polimorfo, duttile, pluriarticolato corso DAMS favoriva, anzi rendeva obbligatorio l'inserimento di De Paz tra i docenti dell'istituto, proprio nel momento in cui da un assetto tradizionale si stava avviando verso una trasformazione radicale. Magari, restava ancora alquanto visibile un confine tra membri dell'Istituto di provenienza longhiana e altri molto più affini al mio taglio. Mi capitava allora di parlare scherzosamente di una "legione straniera" entrata un po' di contrabbando nelle file del longhismo tradizionale. Si aggiunga che il generoso e illuminato aperturista quale fu Arcangeli se ne andò troppo presto, e io colsi i frutti, in gran parte dovuti al caso, della mia promozione al livello di ordinario, mi trovai cioè in plancia di comando, il che assecondò la mia opera di reclutazione di "diversi", tra cui cito il caso, tanto amato da tutti, di Alessandro Serra, anche lui allievo di Anceschi, e venuto tra di noi proprio in qualità di docente di una di quelle materie che puntavano espressamente a collegare l'arte all'"altro", qual era la Psicologia dell'arte da lui insegnata. Del resto, sulla strada di divenire dipartimento, e dovendo accogliere le materie "impure", situate ai confini tra autonomia ed eteronomia dell'arte, per usare il binomio posto al centro dell'insegnamento anceschia-

no, tante altre furono le acquisizioni via via aggiunte, anche nel nome della laboriosa schiera di discipline metodologiche previste dai fondatori del DAMS, Marzullo con la sua crociata a favore della semiotica e la prevenzione antistoricista, e Anceschi, dal canto suo, pronto addirittura ad ispirarsi all'ordine degli studi praticato nel Bauhaus di Gropius.

Questa mia laboriosa premessa giunge finalmente al risultato messo in preventivo, spero che sia servita a fornirci l'*humus*, il territorio d'elezione in cui De Paz trova il suo posto, col multiforme arco di materie da lui insegnate, magari dai nomi laboriosi, come Metodologia della critica delle arti e poi, ereditato da me quando sono andato in pensione, Fenomenologia degli stili. Ma prima di tutto egli è stato fundamentalmente un sociologo delle arti, convinto di dover operare continuamente l'aggancio tra l'arte e l'altro.

Se infatti vogliamo estrarre dalla sua navigazione una formula di base, questa consiste nel continuo proposito di conciliare il determinismo e la libertà, senza lasciarsi racchiudere, ingabbiare nell'uno o nell'altro di questi poli. La libertà da lui paventata era la pretesa crociana che l'arte si liberasse da ogni condizionamento. Per lui non valeva il "philosophia non legitur", anzi, bisognava nutrirsi di tutti i più fertili insegnamenti provenienti dal mondo del diverso, dei contenuti, delle istanze sociali. Senza però sacrificare ad esse, evitando che divenissero deterministe, pretendessero di dettare legge. De Paz ha sempre condotto e predicato una continua e magari faticosa navigazione tra due acque, che però trovava su-

bito conforto in una serie di studiosi e saggisti di alto livello, per lo più stranieri, il che suona a conferma della vocazione internazionale cui Alfredo si è sempre ispirato. In particolare, emerge la sua fedeltà al grande asse della critica di matrice austriaca, Hauser, Antal, Dvorak, di cui è sempre stato cultore, anche assumendo i rischi che una tale prelazione poteva comportare. Infatti proprio contro questo asse si è più volte scatenato l'ostracismo di un certo longhismo ortodosso. Un figlio beniamino di questo fronte, John Shearman, è giunto a denominare con lieve spirito ironico-denigratorio questo filone con l'epiteto di austro-tedesco, come dire che esso è foriero di cose vecchie, da tempi di Prima Guerra mondiale. Ho avuto il piacere di portare De Paz in un concorso a cattedra, in Storia dell'arte contemporanea, cui mi abilitava la pur più ampia articolazione quando avevo deciso di passare a Fenomenologia degli stili. Nell'esame delle sue numerose pubblicazioni, alcuni commissari obiettarono che egli si ispirava a una metodologia appunto invecchiata, come quella espressa da Arnold Hauser. Ma una riserva del genere rivela la tentazione purista, propria di chi non ne vuole sapere delle grandi costruzioni, dei presupposti generalisti, per chi voglia andare a giudicare i fatti dell'arte, preferendo procedere ad avvicinamenti più limitati e diretti. Se si vuole, è una dialettica da sempre esistente tra l'aprire e il chiudere, ed è pure evidente che il nostro collega stava sul primo fronte. Tutte le sue letture sono caratterizzate da una decisione di adottare, nell'avvicinamento ai fatti dell'arte, non un solo strumento, ma di metterne alla prova una vasta gamma, in cui,

oltre ai contributi "austro-tedeschi, entravano abbondantemente anche quelli francofoni, da Francastel a Goldman. Si potrebbe anche parlare di un suo atteggiamento "altruista". C'è chi, nel fare critica e storiografia, coltiva sentieri molto personali, proclamando l'eccellenza della propria via, magari desunta da un autorevole e ugualmente perentorio maestro, pronto quindi a sconoscere quelle seguite da altri. Invece a un atteggiamento di segno opposto si potrebbe quasi riconoscere un carattere "democratico", consistente nel riconoscere le varie ragioni e motivazioni con cui ciascuno può recitare la propria parte. Niente è da sprecare, tutto da recuperare, raccogliendo un quadro ampio di apporti, ognuno dei quali degno di vedersi riconoscere un momento di validità.

Vorrei ricordare a questo proposito un nostro collega oggi quasi del tutto dimenticato, che invece incontrai quando ero solo uno studente in cerca di parole di vita, di utili strumenti di accesso. Mi riferisco a Emilio Oggioni, che teorizzava una sociologia della filosofia, mostrando la fallacia di quanti insistono nella volontà di crearsi un sistema su misura denigrando quelli degli avversari. Sembra che non si possa essere filosofi di primo grado se non si riesce a battezzare con tanto di etichetta un proprio edificio specifico, anche se esso, a una attenta analisi, risulta fatto di tanti elementi rubati ad altri edifici, in una gara a sottrarsi mattoni, pezze d'appoggio, a presentare ciascuno un proprio bricolage più o meno ingegnoso. Ma basterebbe procedere a una prova di funzionalismo, e si vedrebbe che tutta quella varietà di orgogliosi e pre-

tenziosi sistemi funzionano allo stesso modo, forniscono soluzioni molto simili per non dire identiche. Ebbene, uno spirito del genere ha guidato sempre i saggi del nostro Alfredo, che non hanno mai preteso di dare risposte sensazionali, ma hanno proceduto con un oculato criterio di risparmio, di buona economia, di sintesi illuminata e proficua. Un approccio così largo di mente De Paz lo ha applicato con mano sicura in un arco storico che si apre proprio agli inizi dell'età che i manuali definiscono contemporanea, a fine Settecento e nel corso dei primi decenni dell'Ottocento. Si tratta di quell'enorme vulcano di movimenti che possono risultare coperti da un termine senza dubbio ondivago e dalle mille anime quali il Romanticismo. Fra l'altro, nel nome della centralità da riconoscersi a un simile variegato arcipelago De Paz è giunto a un inopinato e impreveduto incontro con il padre fondatore del nuovo corso acquisito dal nostro vecchio Istituto di storia dell'arte nel suo approdare alla soglia del Dipartimento, con Arcangeli stesso. Si sa con quanto entusiasmo e umano trasporto il grande Momi avesse affrontato il territorio, non troppo frequentato dal suo maestro Longhi, offerto proprio dal mare tumultuoso del Romanticismo, nelle sue molteplici volti. E dunque, la sua predicazione di generosa anarchia indicava attorno a questo nucleo di interessi un baricentro privilegiato, un luogo ottimale di comune convergenza, davvero degno del nascente Dipartimento, anche e il suo fautore rimase ben al di qua della soglia auspicata. Eppure, la possibilità di abbeverarsi *ad rivum eundem*, era tracciata, anche se i due hanno dipanato la matassa del Romanticismo cia-

scuno a suo modo, ed erano senza dubbio modi antitetici: caldo, passionale, quello di Arcangeli, freddo, quasi impersonale, ma dal largo abbraccio, quello del Nostro, appoggiato a decine di sillogi e di assaggi monografici, in cui hanno sfilato tutti i grandi di quella età, Goya, Géricault, Friederich, con ricognizioni dal respiro così ampio da meritare il più delle volte anche delle traduzioni in altra lingua. Ne sono venuti contributi sostanziosi, estremamente utili per gli studenti. Si potrebbe applicare al tutto una similitudine ricavate da criteri alimentari. Può far bene una dieta personalizzata, volta a evitare certi cibi con criterio schizzinoso, a promuovere solo certi ingredienti escludendone altri, ma può funzionare altrettanto bene, se non ancora di più, una dieta che consigli di essere onnivori, di assaggiare una varietà di cibi, di mettere alla prova molte corde, cercando di non porle in contrasto tra loro, ma procurandone la conciliazione, o quanto meno offrendo una mensa largamente imbandita, con ampie possibilità di scelta, procedendo in aggiungere piuttosto che in togliere.

Ornamento e delitto, cento anni dopo

ENRICO MARIA DAVOLI

Ornamento e delitto di Adolf Loos (Brno 1870 - Kalksburg 1933) è lo scritto che meglio incarna la polemica novecentesca contro l'ornamento, e non solo in architettura. Tanti ne hanno sposato le tesi ma, come avviene ai testi sacri, molti meno sono coloro che lo hanno letto davvero. Tuttavia, negli ultimi anni anche *Ornamento e delitto* è finito sotto la lente di ingrandimento degli studiosi: è ormai certo, ad esempio, che Loos lo diede alle stampe non nel 1908, come comunemente si ritiene, ma solo nel 1913, dopo averne lungamente utilizzato gli appunti per una serie di conferenze tenute nelle città di Berlino, Vienna, Praga, Monaco, Copenaghen¹. Ponendosi nella scia degli studi di metodologia della critica d'arte, tanto cari ad Alfredo De Paz, questo contributo vuole dare impulso ad una rimeditazione di *Ornamento e delitto*. Le citazioni che esso contiene non vogliono certo sostituirsi ad una lettura integrale, e potrebbero apparire fin troppo scarse. Ma tale è la brevità, cadenzata e reiterativa, del testo di Loos, che esse bastano a metterne in luce tono, stile e argomentazioni:

Il bambino è amorale. Anche il Papua lo è, per noi. Il Papua uccide i suoi nemici e se li mangia. Non è un delinquente. Se però l'uomo moderno uccide e divora qualcuno, è un delin-

quente o un degenerato. Il Papua copre di tatuaggi la propria pelle, la sua barca, il suo remo, in breve ogni cosa che trovi a portata di mano. Non è un delinquente. Ma l'uomo moderno che si tatua è un delinquente o un degenerato².

È subito chiaro che Loos mira ad un solo obiettivo: è l'ornamentazione in quanto tale, in tutte le sue forme, che egli condanna senza appello. Non vi è esotismo o romanticismo nei ripetuti riferimenti ai Papua della Nuova Guinea. Vi è invece il fatto, molto più prosaico, che di quella terra lontana si parlava molto in Austria e in Germania, in quanto, dal 1884 al 1914, essa fu un protettorato dell'Impero tedesco. A un uomo raffinato come Loos, confrontarsi coi Papua antropofagi e *tatuati*, doveva dare una sensazione di superiorità siderale. Poco importava, a quel punto, che proprio l'avanguardia austro-tedesca per antonomasia, l'Espressionismo fiorento tra Vienna, Monaco e Berlino, guardasse avidamente alle culture "altre", sia primitive che contemporanee. Se l'arte espressionista era permeata di primitivismo e flirtava con le "tribù" urbane del sottoproletariato, della malavita, della prostituzione, con *Ornamento e delitto* Loos voleva semmai marcare un distacco da tutto ciò che di "selvaggio" premeva dal basso della piramide sociale:

Si può misurare la civiltà di un popolo dal grado in cui sono sconciate le pareti delle latrine. Nel bambino è una manifestazione naturale: scarabocchiare le pareti con simboli erotici è la sua prima espressione artistica. Ma ciò che è naturale nel Papua e nel bambino è una manifestazione degenerata nell'uomo moderno. Io ho scoperto e donato al mondo la seguente

nozione: *l'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso*³.

È pur vero che i toni beffardi di Loos nascono anche da una volontà di provocazione spinta fino all'iconoclastia (vedremo più avanti in che termini si possa propriamente parlare di un Loos "iconoclasta") e al misticismo:

Noi abbiamo superato l'ornamento, con fatica ci siamo liberati dall'ornamento. Guardate, il momento si approssima, il compimento ci attende. Presto le vie della città risplenderanno come bianche muraglie! Come Sion, la città santa, la capitale del cielo. Allora sarà il compimento⁴.

Ma che dire del tatuaggio, nei termini in cui ne parla Loos? Soprattutto, che dire dell'identificazione martellante fra tatuaggio e ornamento? Il meno che si possa dire è che tale identificazione suona parziale e di comodo. Perché Loos non parla di ornamenti corporei femminili come la cosmesi, la pettinatura, l'uso dei monili? Forse perché essi non sono prerogativa dei delinquenti, come si poteva sostenere dall'epoca per il tatuaggio, ma, anzi, sono comuni alla donna di servizio e alla sartina che sogna di sposare l'impiegato modello, alla *single* emancipata e alla madre di famiglia? È molto più facile generalizzare, scandalizzando il buon borghese:

Lo Stato austriaco assolve il suo compito con tale precisione che provvede a non lasciar scomparire dai confini della monarchia austro-ungarica le pezze da piedi. Esso costringe ogni uomo civile sui vent'anni a portare per tre anni di fila le pezze

da piedi in luogo di calze. Perché in fondo è pur vero che ogni Stato parte dal presupposto che un popolo dal basso livello civile è tanto più facile da governare. Ebbene, l'epidemia decorativa è ammessa dallo Stato e anzi viene sovvenzionata con denaro statale⁵.

In realtà, l'idea di fondo enunciata da Loos (e non solo in *Ornamento e delitto* ma in vari altri scritti) è che tutti gli esempi di dedizione all'ornamento, dal Papua che si ricopre di segni, al bambino che scarabocchia, al contadino che veste in modo provinciale e obsoleto, al malvivente tatuato, all'aristocratico vizioso egli pure tatuato, alla donna che si imbelletta, al damerino alla moda, siano da guardare con sospetto:

Il ritmo dello sviluppo culturale è disturbato dai ritardatari. Io forse vivo nel 1908, ma il mio vicino nel 1900 e quell'altro nel 1880. Ed è una sventura per un paese quando la cultura dei suoi abitanti si distribuisce su un così lungo lasso di tempo. Il contadino di Kals vive nel secolo dodicesimo. Al seguito del corteo per il Giubileo si videro popolazioni che sarebbero apparse incivili anche al tempo delle migrazioni barbariche. Beato il paese che non ha di questi ritardatari, di questi predoni. Beata l'America! Persino nelle città vi sono tra noi degli uomini non moderni, dei ritardatari del diciottesimo secolo, che inorridiscono davanti a un quadro dalle ombre violacee solo perché loro il color viola non lo vedono ancora⁶.

Questo perché, nella migliore delle ipotesi, tali esempi rinviano ad una fase aurorale della civiltà (il Papua, il bambino, il contadino); oppure, quando perdurano in

seno al mondo moderno, o sono fenomeni degenerativi e devianti o sono sopravvivenze di una mentalità arcaica, e come tali sono da considerarsi superati e pericolosi:

Questi ritardatari rallentano il progresso culturale dei popoli e dell'umanità, poiché l'ornamento non solo è opera di delinquenti, ma è esso stesso un delitto, in quanto reca un grave danno al benessere dell'uomo, al patrimonio nazionale e quindi al suo sviluppo culturale⁷.

La supponenza con cui Loos si proclama uomo del 1908, relegando gli altri nel 1880 o nel medioevo, si ammanta di un velo di scientificità, nutrito di credenze peraltro ben identificabili, che hanno nella coeva cultura positivista italiana un centro propulsivo di livello europeo. Prima fra tutte queste credenze vi era quella, centrale nella criminologia di Cesare Lombroso, che l'usanza di tatuarsi evidenziasse la predisposizione di un individuo a delinquere, come un segno di predestinazione o un marchio di infamia⁸. Questo complesso di teorie, esteso via via alle suggestioni della biogenetica di Haeckel, del superomismo di Nietzsche, del darwinismo sociale di Spencer, innescava le prime ricerche nel campo dell'eugenetica e della selezione razziale. Il tutto nella convinzione - apparentemente passionata e oggettiva - che l'Occidente potesse vantare un primato sul resto dell'umanità. E che fosse suo diritto/dovere vegliare affinché anche al proprio interno le sacche in cui prosperavano criminalità, alcolismo, deficienze psicofisiche, venissero debellate così

come si debella una tara ereditaria: isolandone i portatori. E se necessario eliminandoli. All'epoca in cui Loos scriveva *Ornamento e delitto*, tuttavia, la più avveduta cultura europea stava faticosamente cercando di andare oltre tali tesi. La più avveduta, appunto: perché nel secolo XX la strada dello scientismo determinista e positivista, adeguato ai nuovi scenari della cultura di massa, era ancora lunga e lastricata di errori. E di orrori. Dopo aver supportato il colonialismo ottocentesco, questo corpus di dottrine si apprestava adesso a diventare l'alibi dei regimi totalitari, ovunque vi fosse bisogno di evocare il nemico o il parassita da eliminare senza pietà. Ebbene, se è vero che le parole sono pur sempre e solo parole, e indirizzate contro un bersaglio non umano ma culturale, fa comunque un certo effetto leggere le parole con cui Loos invoca una sorta di "soluzione finale" contro l'ornamento, indicando in esso la fonte di ogni male, quasi un peccato originale da emendare compiendo un sacrificio esemplare:

Siccome l'ornamento non è più una produzione naturale della nostra civiltà, e rappresenta quindi un fenomeno di arretratezza o una manifestazione degenerativa, così avviene che il lavoro dell'operaio che lo fa non viene più pagato al suo giusto prezzo⁹.

Criminalizzando l'ornamento, Loos mette concretamente mano ad un'idea di "Arte degenerata". Idea già formulata a suo tempo da Max Nordau (*Entartung*, 1892)¹⁰, ma al momento priva di applicazioni pratiche. Così facendo,

Loos fa presagire, almeno nella violenza verbale, quella *Entartete Kunst* che sarà un caposaldo della propaganda culturale hitleriana nella Germania nazista. E', il suo, il tipico caso di una avanguardia che, per così dire, "uccide se stessa", evocando per prima i metodi sbrigativi di cui, più tardi, diverrà a sua volta la vittima. Ma tant'è: l'unica idea di "ordine" che si evince da *Ornamento e delitto* è quella di un ordine burocratico, imposto da uno Stato che, come dice Loos alludendo alla leva militare, "costringe ogni uomo civile sui vent'anni a portare per tre anni di fila pezze da piedi al posto delle calze". Date le premesse, la criminalizzazione loosiana dell'ornamento non può che procedere per luoghi comuni, semplicistici e riduttivi:

Se io pago per una scatola liscia lo stesso prezzo che pago per una ornata, la differenza si ritrova nel tempo di lavoro occorso all'operaio. E se non vi fossero più ornamenti a questo mondo - fatto che si realizzerà forse tra millenni - l'uomo dovrebbe lavorare quattro ore e non otto, dato che oggi metà del lavoro umano è perso nell'ornamento¹¹.

Nel momento in cui non riconosce alla cultura dell'ornamento la complessità storica che le compete, Loos le nega anche qualunque capacità di evolversi, di rispondere alle esigenze del vivere civile nei vari stadi del suo sviluppo. Tra l'altro, a volerlo assecondare, qualunque espressione della cultura umana potrebbe venire tacciata di essere barbarica e decadente, proprio come l'ornamento. Si pensi alle religioni, dove i riti della morte e

del sacrificio sono la metafora di uccisioni reali, vuoi di animali, vuoi di membri del clan o di nemici catturati. O agli sport, che altro non sono se non la sublimazione della guerra, trasposta in una tenzone che prevede la sottomissione del vinto al vincitore attraverso il confronto tra singoli o squadre. Su tali presupposti, Loos condanna anche i progettisti che continuano a ricorrere alle soluzioni ornamentistiche, accusando gli esponenti della Secessione viennese di truccare e agghindare (in una parola, prosti-tuire) oggetti ed edifici:

Ma il decoratore moderno è un ritardatario o un fenomeno patologico. Dopo tre anni egli stesso condanna i suoi prodotti. Per gli uomini colti essi sono insopportabili dal primo giorno, per gli altri lo divengono solo dopo anni. Ma dove sono mai oggi i lavori di Otto Eckmann? Dove saranno tra dieci anni le opere di Olbrich?¹²

Sia in patria che all'estero, Loos fu in stretto contatto coi vertici della cultura del proprio tempo: Kraus, Kokoschka, Schönberg, Tzara, Le Corbusier. Ma colui che meglio di tutti avrebbe forse saputo scandagliare il suo mondo interiore era un altro grande viennese: Sigmund Freud. Visto da un'angolazione psicoanalitica, *Ornamento e delitto* è in primo luogo il taglio del cordone ombelicale che lega Loos al padre, lo scultore-scalpellino Adolf Loos morto a Brno nel 1879, quando il futuro architetto Adolf Loos, ancora bambino, lo aiutava nella sua bottega. Loos che condanna l'ornamento come causa della povertà delle nazioni meno sviluppate - tesi, questa, eco-

nomicamente e politicamente insensata - è lo stesso Loos che ricorda i duri anni dell'adolescenza, spesi in umili lavori artigianali e da emigrante negli Stati Uniti. La rimozione dell'ornamento, con le implicazioni (anche) erotiche e libidiche che tanta attrazione e repulsione suscitano in Loos, ha un sapore tipicamente freudiano. Il salto di qualità consiste semmai nel fatto che, questa rimozione, Loos la eleva a provvedimento di salute pubblica, misura indispensabile alla vita di una società moderna e progredita:

L'umanità oggi è più sana che mai, pochi sono i suoi malati. Questi pochi però tiranneggiano l'operaio, il quale è così sano che non è capace di inventare alcun ornamento¹³.

Tuttavia Loos non sa, o finge di non sapere, che una tale impostazione non solo non è nuova, ma è un rigurgito di quella tradizione, facile ai roghi e agli *autodafé*, incline all'iconoclastia, che alberga da sempre nella civiltà europea. Con la sua sete di azzeramento, di flagellazione formale, Loos è a suo modo un epigono di frate Savonarola, dei provvedimenti contro il lusso al tempo della riforma protestante, dell'inflessibilità giacobina negli anni della rivoluzione francese. Nel suo attacco ad una millenaria tradizione di rapporti fra arte e artigianato e, implicitamente, ad ogni futura possibilità di dialogo tra arte e industria, *Ornamento e delitto* cavalca un'onda, quella dell'industrialismo più seriale e ripetitivo, che si rivelerà un vero e proprio *tsunami*. Ma quello *tsunami* non l'ha certo suscitato, né tantomeno può controllarne gli effetti. Anzi,

si direbbe scritto apposta per assecondarli, anche i più discutibili e perversi. E fa sorridere l'idea secondo la quale la rinuncia all'ornamento darebbe luogo a un *surplus* di reddito per il lavoratore:

I cambiamenti nello stile ornamentale hanno per conseguenza una rapida svalutazione del prodotto. Il tempo usato nel lavoro e il materiale impiegato sono capitali che vengono sprecati¹⁴.

Non occorre essere degli economisti, infatti, per sapere che l'ottica capitalistica punta in quanto tale alla massimizzazione del profitto, e che qualunque revisione dei processi produttivi si compie proprio in quell'ottica, senza lasciare margini che non siano strettamente funzionali all'obbiettivo da raggiungere:

Se ogni oggetto potesse essere sopportato per tutto il tempo della sua durata fisica, il consumatore potrebbe pagare per esso un prezzo tale da consentire al lavoratore maggiore guadagno e minore lavoro. Per un oggetto che sono sicuro di poter utilizzare appieno e consumare fino in fondo, spendo volentieri quattro volte di più che per un oggetto scadente, sia nella forma che nel materiale impiegato¹⁵.

Per finire, andiamo a un altro grande viennese, Ernst Gombrich (Vienna 1909 - Londra 2001). Uno che, sia detto per inciso, intuì tempestivamente la deriva in atto, trasferendosi in Inghilterra prima che il Nazismo mettesse in pericolo la sua stessa vita in quanto ebreo. Ebbene, sarebbe toccato proprio a Gombrich riprendere il discorso sull'ornamento là dove, anni prima, Loos lo aveva interrotto: ripartendo cioè dallo studio dei pizzi, dei merletti,

delle stelle di paglia intrecciata, dei caleidoscopi, dei ferri battuti, delle stoviglie dipinte a mano. Vale a dire proprio dagli oggetti del folklore mitteleuropeo che Loos aveva gettato nel rogo. E ne nacque *The Sense of Order* (1979), il contributo più notevole che la cultura storico-artistica del secondo novecento abbia dedicato ai problemi dell'ornamento¹⁶. Beninteso - e Gombrich lo sapeva bene - l'ornamento non alligna solo nelle arti visive. Di ben altro avviso è invece Loos:

L'assenza di ornamento ha fatto raggiungere alle altre arti altezze impensate. Le sinfonie di Beethoven non avrebbero mai potuto essere composte da un uomo vestito di seta, di velluto, di merletti. Chi oggi indossa una giacca di velluto non è un artista, ma un pagliaccio o un imbianchino¹⁷.

Pensare che le altre arti siano prive di ornamento è un grave errore. In realtà, anche in musica orchestrazioni, arrangiamenti, improvvisazioni, hanno il compito di ornare un motivo, reiterandolo e variandolo. Beethoven non si vestiva di seta, velluto e merletti semplicemente perché l'ornamento corporeo (e il senso del decoro ad esso rispondente) si era evoluto dai tempi di Mozart, il quale invece era abbigliato appunto in quel modo. E sappiamo bene, sulla scorta delle più elementari nozioni di poetica e retorica, che anche i testi letterari sono più o meno "ornati" a seconda del genere cui appartengono, del pubblico a cui si rivolgono e del registro espressivo prescelto. C'è nel Loos della maturità una sfiducia profonda nell'architettura intesa come "arte". A suo modo

di vedere, chi progetta manufatti concependoli, democraticamente, non per una *élite* ma per tutti, si muove su un terreno radicalmente nuovo rispetto a quello classico ed umanistico. Come egli sottolinea in uno scritto di poco successivo:

Noi lavoriamo meglio che possiamo, senza soffermarci un solo istante a meditare sulla forma. La forma migliore è sempre già pronta, e che nessuno tema di attuarla, anche se nei suoi elementi fondamentali è opera di altri. Ne abbiamo abbastanza del genio originale! Ripetiamoci all'infinito! Che un edificio sia simile all'altro!¹⁸

In un mondo che sembra ormai consegnato alla catena di montaggio, l'ornamento ha tutte le carte in regola per diventare il capro espiatorio, il primo responsabile di un vizio che sta appunto diventando un "delitto". Se la morte dell'arte sta tecnicamente avvenendo (coi vari Duchamp, Tzara, Schwitters) proprio negli anni in cui Loos scrive *Ornamento e delitto*, allora la morte dell'ornamento ne è, per così dire, la prefigurazione o la tardiva esorcizzazione. Come molti saggi nati nella tradizione del *pamphlet*, all'insegna di una polemica animosa e senza esclusione di colpi, anche *Ornamento e delitto* è opera datata, per certi aspetti un fossile. E ci dice molto di più del proprio autore (e delle sue idiosincrasie e reticenze) che non dell'argomento che le dà il titolo.

Note

¹ La prima uscita a stampa del saggio, dal titolo originale tedesco *Ornament und Verbrechen*, avvenne in lingua francese sul numero di giugno 1913 della rivista «Cahiers d'aujourd'hui». Per la pubblicazione in tedesco si dovette attendere il 1929, quando il saggio uscì sulla «Frankfurter Zeitung» del 24 ottobre e sulla «Prager Tagblatt» del 10 novembre. È del 1931 l'uscita in volume, nella raccolta di saggi di Loos pubblicata col titolo *Trotzdem (Nonostante tutto)*. Sul retroterra culturale di *Ornamento e delitto*: J. CANALES, A. HERSCHER, *Criminal skins: Tattoos and modern architecture in the work of Adolf Loos*, in «Architectural History», n. 48, 2005, pp. 235-256. Sulla sua gestazione e stesura: C. LONG, *The Origins and Context of Adolf Loos's "Ornament and Crime"*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 68, giugno 2009, pp. 200-223.

² A. LOOS, *Ornamento e delitto*, in A. LOOS, *Parole nel vuoto*, trad. it., Adelphi, Milano, 1972, p. 217.

³ A. LOOS, *Ornamento e delitto*, cit., p. 218 [corsivo dell'autore].
⁴ Ivi, p. 219.

⁵ Ivi, p. 220.

⁶ Ivi, p. 221-222.

⁷ Ivi, p. 222.

⁸ Cfr. C. LOMBROSO, *L'uomo delinquente* (rist. anast. quinta edizione, Torino 1897), Bompiani, Milano, 2013.

⁹ *Ibidem*, p. 223.

¹⁰ Cfr. M. NORDAU, *Degenerazione*, trad. it., Piano B, Prato, 2009. Nel dibattito ideologico in lingua tedesca tra la fine del XIX e la prima metà del XX, l'uso dell'aggettivo "degenerato", "pervertito", oscilla tra il *degeneriert* usato da Loos e l'*entartet* di Nordau.

¹¹ A. LOOS, *Ornamento e delitto*, cit., p. 223.

¹² Ivi, p. 224.

¹³ Ivi, p. 224.

¹⁴ Ivi, p. 224.

¹⁵ Ivi, pp. 225-226.

¹⁶ E. H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine*, trad. it., Einaudi, Torino, 1984.

¹⁷ A. LOOS, *Ornamento e delitto*, cit., p. 228.

¹⁸ A. LOOS, *Arte nazionale*, in A. LOOS, *Parole nel vuoto*, trad. it., Adelphi, Milano, 1972, p. 283.

Per Alfredo De Paz, intellettuale critico

MARCO DE MARINIS

La mia non sarà una vera e propria relazione ma piuttosto una testimonianza, molto personale: da un lato gli sono stato troppo amico e dall'altro sono troppo poco competente negli ambiti disciplinari da lui frequentati per poter dare al mio discorso le pretese o anche solo le apparenze di una oggettività scientifica o almeno accademica.

Come ho appena detto, Alfredo De Paz è stato un grande amico, oltre e prima che un impareggiabile collega, per una vita intera. Ci siamo persi e ritrovati tante volte e ogni volta era come se non ci fossimo mai lasciati, o meglio come se ci fossimo lasciati la sera prima.

Ci conoscemmo agli inizi degli anni Settanta, quando entrambi facemmo parte del gruppo di giovani e giovanissimi che il grecista Benedetto Marzullo radunò attorno a sé nel momento in cui nacque, per suo impulso, il Dams. Ricordo, fra gli altri, il magnifico Diego Bertocchi, che sarebbe scomparso prestissimo, a soli 33 anni, ricordo Claudio Altarocca, poi passato a un'importante carriera giornalistica, ricordo i registi Arnaldo Picchi e Luigi Gozzi, entrambi scomparsi purtroppo, e il grande storico del teatro Fabrizio Cruciani (andatosene anche lui trop-

po presto), un altro amico-maestro in quegli anni di formazione per me, che ero approdato come borsista al Dams ad appena 22 anni, e provenendo da studi di filologia classica (mi ero laureato con Benedetto Marzullo nell'autunno del 1971)! E naturalmente Giuseppe Liotta, fra i primissimi ad arrivare, e poi Paola Bignami e Luisa Tinti, che arrivò con me, anche lei laureata di Marzullo. Alfredo di anni ne aveva otto più di me. Con lui diventammo subito molto amici e io potei approfittare subito della sua già grande esperienza nel campo delle scienze umane e del pensiero critico. E' soprattutto grazie a lui che familiarizzai per la prima volta con la Scuola di Francoforte: Adorno, Horkheimer, Marcuse, Benjamin soprattutto. E' grazie a lui che potetti incontrare allora due figure chiave della cultura bolognese come il poeta Roberto Roversi, scomparso pochi mesi prima di Alfredo, e il critico Gianni Scalia. Ricordo che, in particolare, De Paz mi aiutò a pubblicare uno dei miei primi scritti saggistici, riguardante l'*Oresteia* di Luca Ronconi, sulla rivista "Rendiconti", diretta da Roversi. Ed anche al "Verri" di Anceschi arrivai col suo aiuto, perché fu lui a mettermi in contatto con Alessandro Serra, caporedattore all'epoca, il quale mi accolse subito con grande disponibilità, pubblicandomi scritti anche di vaste dimensioni, cosa non proprio scontata per un esordiente come me (oltretutto ero marzulliano, e si sa che fra Marzullo e Anceschi si erano accumulate nel tempo non poche ruggini). E allora un pensiero grato anche ad Alessandro.

Raramente ho conosciuto all'università persone capaci, come Alfredo De Paz, di una dedizione assoluta all'insegnamento e agli studi: di questi ultimi testimonia il numero impressionante di volumi al suo attivo, volumi che per giunta spaziano in più ambiti disciplinari, dalla sociologia all'estetica, dalla storia della fotografia alla storia della pittura, alternando divulgazione, sintesi e affondi specialistici, lavori di grande mole e ampiezza cronologica a contributi più puntuali e mirati. Quanto alla dedizione all'insegnamento, che lo ha portato ad assumere titolarità anche molto diverse tra loro nel corso del tempo, citerai a riprova il numero altrettanto impressionante delle tesi di laurea seguite in tanti anni e, più ancora, la gratitudine durevole di molte generazioni di studenti.

Eppure, per strano e ingiusto che sia, l'accademia non lo ha mai amato troppo: da essa Alfredo ha ricevuto sicuramente più dispiaceri che soddisfazioni o riconoscimenti. Comprensibilmente se ne lagnava con me talvolta, ma sempre con grande *understatement*. Mi vien quasi da pensare che forse, a un intellettuale fortemente segnato come lui dal Sessantotto, e dal Settantasette (ci tornerò), l'essere rimasto un po' ai margini del sistema (nonostante l'ordinariato conseguito *in extremis*) non dispiacesse troppo, sotto sotto; forse riusciva a vederlo come una specie di conferma della sua coerenza.

Probabilmente aveva ragione lui. Non sono queste le cose che contano veramente nella vita di un intellettuale. Vedete, continuo a chiamarlo così, piuttosto che "ricercatore", o "studioso", perché credo che questo più di tutto lui si sentisse e volesse essere: un intellettuale e

quindi un *pensatore critico*, e anche un dissidente, o almeno un *dissenziante*, per quanto silenzioso. (Durante quelle incredibili giornate del marzo '77 a Bologna, dopo l'uccisione di Francesco Lorusso, noi due c'eravamo, fianco a fianco, con una buona dose d'incoscienza - tanto vale riconoscerlo a decenni di distanza: preoccupati ed entusiasti nello stesso tempo -ma l'entusiasmo prevaleva, devo ammetterlo, e del resto si sentiva in ciò che scrivevamo in quegli anni e ci tornerò brevemente tra poco).

Che le cose non siano andate come allora speravamo con una certa ingenuità lui ed io, e insieme a noi la "meglio gioventù" di un'intera generazione, beh questo mi pare evidente. Però, almeno nel suo caso (e spero un po' anche nel mio) non è vero il perfido epitaffio tante volte lanciato contro gli alternativi pentiti: "volevano cambiare il mondo e invece il mondo ha cambiato loro".

No, nel suo caso non è stato così. Alfredo è rimasto assolutamente fedele, nonostante tutto, con ostinazione, anche con cocciutaggine, alla postura di pensatore critico che gli era stata congeniale fin dall'inizio; semmai declinandola, nel tempo, in direzione di un'etica del lavoro direi quasi calvinista (più ancora che ebraica).

Non che non ci si divertisse con lui, al contrario! Era molto più mondano di me, almeno ai bei tempi. Sono davvero poche le trattorie e le osterie bolognesi (molte delle quali oggi non esistono più) che non lo abbiano avuto come frequentatore, spesso abituale e affezionato (cito, per tutte, il mitico "Da Vito" dei non meno mitici anni Settan-

ta, quando era la trattoria di Dalla e Guccini e non era ancora diventato il ritrovo alla moda dove si andava perché un tempo c'erano andati Dalla e Guccini). A dir-la tutta, Alfredo aveva un *côté* da *viveur*, o meglio da *bon vivant*, che per altro non stonava affatto con il suo profilo di intellettuale rigoroso. E la sua raffinata eleganza nel vestire era proverbiale (quante volte mi ha rimproverato, giustamente, per un abbigliamento un po' troppo *casual*).

Quante discussioni durante quelle innumerevoli serate nella nostra città! Parlavamo di tutto (molto anche di ragazze, sia chiaro) e su quasi tutto litigavamo, come si conviene fra veri amici. Mi mancano immensamente quelle serate, mi mancano quelle lunghe passeggiate sotto i portici e in piazza grande, mi mancano quelle discussioni interminabili.

Adesso vorrei dire qualcosa di più sul sodalizio intellettuale fra Alfredo e me, che è stato particolarmente intenso negli anni Settanta ma che non si è mai interrotto del tutto: ad esempio, nel 2004 lo chiamai a partecipare a un numero della mia rivista ("Culture Teatrali", 11) interamente dedicato a Artaud, di cui Alfredo da grande specialista delle avanguardie storiche e in specie del Surrealismo si era occupato fin dagli anni Settanta. Ecco, Artaud è stata una passione comune, che anch'io ho cominciato a coltivare molto presto, e non è stata la sola. Il suo intervento, di grande respiro come al solito, si intitolava: *Surrealismo, nichilismo, male di vivere. 'Grandezza' e 'limiti' del pensiero di Artaud*.

Come studiosi credo che avessimo parecchie cose in comune: un gusto interdisciplinare che spesso sconfinava in un nomadismo e una liminarietà difficilmente incasellabili, che potevano insospettire e difatti spesso insospettivano i cultori delle separatezze e degli specialismi. Io ho avuto i miei problemi (non gravi, dopotutto) nel muovermi fra antichistica, storia del teatro e semiotica (per non parlare dei miei successivi sconfinamenti nell'antropologia teatrale). Credo che Alfredo ne abbia avuto altrettanti e forse anche di più gravi nel muoversi liberamente fra sociologia e estetica, prima, e poi fra sociologia e storia dell'arte.

Condividevamo una curiosità interdisciplinare ai limiti dell'onnivoro nelle letture e nelle citazioni: le note a più pagine spesso smisurate dei nostri libri, soprattutto degli anni Settanta e Ottanta, stanno a testimoniarlo. L'ideale benjaminiano del saggio fatto di sole citazioni è stato più o meno un riferimento o forse anche un alibi per entrambi.

Ma c'erano pure molte cose che ci dividevano o meglio ci distinguevano, come studiosi. Non voglio dire adesso che avesse sempre ragione lui ma certamente per me Alfredo ha funzionato anche come una permanente coscienza critica, un antidoto prezioso rispetto a certi eccessi e rischi che la ricerca connessa all'accademia può comportare.

Ad esempio, Alfredo diffidava molto più di me dell'iperspecialismo, perché giustamente temeva che esso facesse perdere di vista il contesto, la visione d'insieme, lo sguardo complessivo, che soli consentono allo studioso

di tenere desta la funzione critica e l'attitudine demistificatoria, secondo De Paz irrinunciabili per ogni ricercatore che non voglia abdicare alla sua funzione di intellettuale.

Alfredo diffidava molto più di me delle scienze applicate allo studio delle arti, le arti visive per lui, il teatro per me. In particolare, non condivise la mia infatuazione per la semiotica (non fu una infatuazione, ovviamente, ma credo che lui la considerasse all'incirca in questi termini e forse anche peggio). Gli sembrava che il tecnicismo e lo scientismo alla base, a suo parere, dell'approccio semiotico fossero troppo opprimenti nella loro pretesa di oggettività. Non saprei dire chi avesse ragione. Certo, anch'io mi sono lasciato la semiotica alle spalle da un pezzo, ma non rinnego quella stagione e soprattutto la lunga, fruttuosa collaborazione con Umberto Eco (ma anche certe memorabili litigate con Luciano Nanni).

Del resto, a ben guardare, la semiotica diventa importante per me quando le nostre strade accademiche e scientifiche hanno già cominciato ad allontanarsi, anche se ciò non comprometterà mai amicizia e complicità intellettuale.

E allora, per concludere questa mia breve testimonianza, vorrei tornare agli anni in cui invece il sodalizio intellettuale fra me e De Paz fu più forte e fecondo. Si tratta degli anni Settanta e più precisamente del periodo che va dal 1972, quando ci conoscemmo al Dams delle origini, come ho ricordato all'inizio, fino al 1978.

Questo periodo è delimitato in particolare, per quanto riguarda Alfredo, da due libri:

La dialettica dell'estetica. Saggio sul pensiero estetico di Herbert Marcuse, che è il primo libro di Alfredo e uscì nel novembre del '72 presso un piccolo editore bolognese, Editrice Ponte Nuovo, che non so se esiste ancora (ma ne dubito). Ne conservo gelosamente una copia con dedica: "A Marco De Marinis per amicizia. Alfredo De Paz". Dove l'uso del nome e cognome sia per il dedicatario che per il dedicante è la traccia di un minimo di formalità che, nonostante l'amicizia già dichiarata, ancora permaneva dall'epoca nei nostri rapporti (ci si conosceva da pochi mesi, come ho detto). È un libretto agile, che si apre con una straordinaria epigrafe di Marcel Proust, e contiene il tentativo piuttosto tempestivo e originale per l'epoca, in Italia, di una "prima ricostruzione sistematica delle idee sull'estetica e sull'arte espresse da Herbert Marcuse nei suoi scritti filosofici e politici" (così recita la bandella).

Forme dell'utopia, per l'editore La Pietra di Milano, 1979: si tratta di un volume che in parte progettammo insieme ma che poi vide Alfredo nella veste di unico curatore ombra (nel senso che non figura come tale) oltre che di autore assieme ad altri cinque co-autori: Mirella Bandini, Liana Borghi, Vita Fortunati, Giovanna Franci e il sottoscritto (va notato che lui ed io eravamo gli unici maschi in una compagnia di donne e in qualche caso anche di femministe dure e pure).

In mezzo stanno altri volumi (Alfredo pubblicava a ritmo forsennato già in quegli anni e continuerà così più o meno fino alla fine): ma come particolarmente significativo, ai fini del nostro sodalizio, ricordo *La pratica sociale dell'arte: estetica e sociologia dell'arte*, pubblicato nel 1976 presso l'editore Liguori di Napoli e di cui parlammo molto nel corso della sua gestazione (incorniciati da una Prima e una Terza parte in cui Alfredo abbozzava una sua personale prospettiva estetico-sociologica sull'arte, il libro proponeva al centro cinque capitoli dedicati rispettivamente al giovane Marx, Antal, Mukařovskij, Goldmann e Bourdieu).

Anche il 1979 fu un anno fecondo per Alfredo (che pubblica almeno un altro libro importante: *Dada, Surrealismo e dintorni*, per la bolognese Clueb) ma per quanto riguarda il nostro sodalizio *Forme dell'utopia* riveste un significato particolare e unico: è il libro che rappresenta il punto più alto del nostro incontro e della nostra collaborazione e nello stesso tempo ne chiude la fase più intensa. Anzi, a causa della consueta sfasatura dovuta alle lungaggini dei tempi editoriali, quando *Forme dell'utopia* esce erano già venute meno molte delle ragioni più intense e personali che ci avevamo spinto ad occuparci di questo tema, cioè per essere più precisi erano già mutati radicalmente il clima politico e la tensione intellettuale che potremmo riassumere nell'espressione "l'utopia del Movimento del '77", ovviamente per chi nonostante tutto ci aveva creduto e noi due eravamo stati fra quelli, Alfredo forse ancor più di me.

Gli anni da mettere sotto la lente d'ingrandimento sono in particolare quelli fra il 1975 e il 1977 (durante i quali il sottoscritto riuscì a farsi anche un servizio militare da aviere semplice ancorché anziano, svolto per fortuna quasi tutto vicino casa, fra Rimini e l'aeroporto militare di Bologna). Perché in quei tre anni, Alfredo e io, pur provenendo da formazioni diversissime, pur occupandoci di oggetti distinti anche se non distanti soprattutto allora, fummo portati da una serie di circostanze e di predilezioni teorico-politiche condivise a occuparci di cose simili, o meglio a mettere al centro della nostra attenzione le stesse nozioni chiave: in particolare appunto l'*utopia* e la *festa*.

Scriveva Alfredo nella breve introduzione del volume collettivo (in realtà si tratta di un testo non firmato ma attribuibile senza incertezze alla sua mano):

In una situazione, quindi, in cui la logica del Potere (nei suoi molteplici aspetti) tende a dissolvere la forza critica delle pratiche politiche trasformandole in forme del *consenso*, il progetto utopico sembra divenire l'unica forma autentica di *pratica critica* e quindi di *dissenso*.

L'utopia -questa specie di "ultima spiaggia" del pensiero critico - si caratterizza pertanto, in tale prospettiva, non tanto, idealisticamente, come il regno del "chimerico", dell'"irrealizzabile", di "ciò che è al di fuori della realtà" quanto piuttosto come l'ambito in cui prendono forma i progetti di critica e di trasformazione della realtà attra-

verso un processo di emergenza delle possibilità rimosse dalla logica del potere-dominio (p. 7).

In particolare, in quegli anni, attivare una prospettiva utopica nel guardare ai fenomeni artistici significava anche ripartire dal giovane Marx e dalla sua critica all'arte "in quanto attività separata, conseguenza della divisione del lavoro" e far proprio il suo auspicio "che l'arte diventi creatività generalizzata di ogni individuo, al di là di ogni limitante professionalizzazione dell'attività artistica stessa" (sto citando un passaggio da *La pratica sociale dell'arte*, del '76, pp. 59-60, proprio lo stesso passaggio che ritrovo riportato in un mio lungo saggio scritto in quello stesso anno e pubblicato nel 1978 sul "Verri" (ma la data ufficiale è quella del 1977) col titolo *La società della festa. Utopia festiva e ricerca teatrale*. In quel saggio, partendo da alcuni stimolanti contributi recenti, che rilanciavano secondo prospettive diverse la nozione di "festa" (dalla prospettiva antropologica di Furio Jesi a quella sociologica di Jean Duvignaud a quella estetologica di Mikel Dufrenne), cercavo di rileggere attraverso questa nozione e quella derivata di "utopia festiva" alcune esperienze teatrali "al limite" di quegli anni, esperienze che tentavano variamente di dilatare il teatro e di farne una pratica sociale generalizzata, appunto "al di là di ogni limitante professionalizzazione", come scriveva Alfredo: l'animazione teatrale (che più correttamente Scabia, uno dei suoi pionieri, chiamava "teatro a partecipazione"), le azioni e gli interventi del Living Theatre, il

parateatro di Grotowski, il teatro dei gruppi di base, il terzo teatro di Barba, il teatro antropologico di Brook etc. Come si vede, lo sguardo era comune e portò entrambi a servirci delle stesse categorie (utopia, festa, gioco, pratica sociale), anche se secondo filiere differenti: io ero arrivato alla festa, da un lato, grazie a Rousseau e alla sua celebre *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, del 1758, che è stata il punto di partenza di una riflessione bisecolare sul *théâtre populaire* fatta soprattutto in Francia (Rolland, Gémier, Copeau, Vilar), dall'altro grazie al contributo di storici del teatro come Fabrizio Cruciani, che avevano messo in luce il valore epistemologico della categoria "festa" per lo studio del teatro fra Umanesimo e Rinascimento. Alfredo, da parte sua, aveva attraversato tutto quel pensiero critico novecentesco, non immemore -come s'è appena detto- del giovane Marx, che a partire soprattutto dai contributi fondamentali di Ernst Bloch, rivaluta la nozione di utopia come utopia concreta, facendone una categoria filosofica centrale. Ma ovviamente avevamo anche degli autori in comune, come il culturologo Roger Caillou, il sociologo Duviols, autore nel 1973 di *Fetes et civilisations*, e soprattutto Mikel Dufrenne, il cui *Art et politique*, apparso nel '74, influenzò molto la visione di Alfredo in quegli anni. Ne fanno fede le numerose, lunghe citazioni nel contributo di Alfredo al volume a più mani sull'utopia, dufrenniano fin dal titolo: *Arte, utopia, politica*. Fra l'altro, è proprio da questo saggio di Dufrenne che Alfredo trae quella nozione di "festa" che lo spinge - a sua volta - a citare il

mio saggio appena uscito sul "Verri", chiudendo così in qualche modo il cerchio.

Resterebbe da dire qualcosa del Settantasette bolognese e di quanto contò nelle prospettive utopico-concrete che venivamo elaborando insieme in quegli anni, anche se lui in riferimento alle arti visive e io al teatro.

Non ricordo con esattezza a cosa stesse lavorando Alfredo in quelle giornate incredibili di marzo. Ricordo invece bene che esse mi distrassero da un progetto di libro che era stato proprio Alfredo a commissionarmi per D'Anna, editore fiorentino per il quale aveva pubblicato un volumetto di taglio introduttivo sulla *Sociologia delle arti*. Tanto per cambiare, si trattava di un libro sulla festa, ma di taglio storico, su cui scrissi oltre centocinquanta cartelle e che poi abbandonai. Ne recuperai soltanto una piccola parte dedicata a Rousseau, che sviluppai per stendere il mio contributo al volume *Forme dell'utopia*, dedicato appunto a "La festa fra utopia e politica in Jean-Jacques Rousseau".

Proprio a causa di quei giorni di marzo, nelle settimane successive preferii dedicarmi a una ricerca sulle feste giovanili in Italia, che era stata condotta nei mesi precedenti da due miei allievi e che adesso si trattava di completare e rendere pubblicabile, innanzitutto dando conto delle nuove fenomenologie festive, dei nuovi intrecci tra festa e azione politica che il Movimento del '77, e più precisamente la sua ala creativa, ci aveva messo sotto gli occhi.

Dal canto suo, Alfredo non era certo rimasto con le mani in mano e scrisse in quelle settimane un intervento militante come pochi altri suoi, sicuramente piuttosto riuscito anche da un punto di visto letterario, pieno com'era di dichiarata passione movimentista. Del resto, era stata proprio l'ala creativa del Movimento (più precisamente il Collettivo bolognese del Drago) a commissionarglielo. Fu pubblicato in una specie di catalogo (in realtà, un enorme foglio ripiegato opportunamente per diventare di formato tascabile). Si intitolava *La creatività, la politica e il Drago del Movimento*. In seguito venne tradotto in spagnolo e lui lo ripubblicò in un suo volume del 1983: *Sociologia e critica delle arti*.

Mi sembrò quindi del tutto naturale far riferimento a questo suo scritto quando, qualche mese dopo (siamo sempre nel fatale 1977), cercai di dare una conclusione provvisoria all'indagine sulle feste giovanili.

Vorrei leggere proprio la pagina finale di quella mia inchiesta (rimasta inedita per anni e poi uscita in un mio libro del 1983: *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La casa Usher) come ultimo, affettuoso omaggio alla figura dell'intellettuale critico, dello studioso engagé ma anche ludico-desiderante, utopico-concreto, serio e giocoso insieme, che Alfredo De Paz ha sempre voluto essere ed è sempre riuscito a restare, con una coerenza e un'onestà di cui è giusto dargli atto.

Queste nuove feste (che non si svolgono più nei ghetti delle periferie o nella campagne ma si accendono ge-

neralmente, semplici e 'spontanee', nelle piazze, nelle strade, dentro gli spazi urbani degli scontri e delle contraddizioni, insomma, e non al riparo da esso) utilizzano un'ampia e sempre rinnovata gamma di mezzi espressivi e di forme comunicative, in cui si traducono e attraverso cui si esprimono la creatività e i vissuti, singoli e collettivi: girotondi, serpentoni, balli liberi, azioni teatrali di strada, sfilate con draghi, pupazzi e maschere, scene di mimi e clowns, ecc. Non si tratta soltanto di una generica spettacolarizzazione della vita sociale [...]. Come ha ben scritto A. De Paz, siamo piuttosto di fronte a "tutta una serie di pratiche e di indicazioni alternative [...] che si pongono con tutta la loro forza di rottura nei confronti del 'recinto' delle istituzioni letterarie e artistiche e circolano direttamente nella storia complessiva della trasformazione dell'esistenza e della lotta di classe contro il Lavoro salariato. La Scrittura, la Creatività, la Comunicazione, nuove pratiche artistiche trasgressive possono uscire dalla separatezza in cui vive l'Arte – così come la Tradizione più o meno avanzata e progressista la concepisce – e farsi sovversione, strumenti di rottura dei codici storicamente esistenti, messa a punto di un Totalmente Altro come simulacro del Diverso, tramite l'istituzione di nuove forme di espressione, di comunicazione, di significato" (p. 149).

Ho insistito su Alfredo De Paz come intellettuale critico. Vorrei però precisare in conclusione che egli risultava singolarmente immune dai difetti tipici degli intellettuali, soprattutto nel nostro Paese: arroganza, cinismo, indiffe-

renza, disincanto. Alfredo era mite, umile, appassionato, cocciuto talvolta e persino ingenuo, soprattutto nel senso dei suoi amati Romantici. Anche per questo si faceva apprezzare e gli si voleva bene. Anche per questo ci manca e mi manca.

Teatro e fotografia, tra armonie prestabilite e sguardi del desiderio

GIUSEPPE LIOTTA

Il complesso ambito dei rapporti fra teatro e fotografia sostanzialmente risiede nell'inconciliabilità permanente fra la natura transitoria, effimera, dell'evento teatrale e la forza della durata immutabile e perpetua dell'immagine fotografica che riesce a fermare l'istante, l'attimo fuggente dell'evento scenico.

Nello stesso tempo questa relazione, fin dalla nascita della fotografia, si è mostrata subito importante, indispensabile, necessaria per il teatro, e via via, in tutto il corso del '900, anche per l'arte fotografica nella definizione di un suo proprio linguaggio, della sua autonomia rispetto soprattutto alle altre arti della visione.

Non credo sia questa la sede per ripercorrere il fertile intreccio di problematiche che dal punto di vista storico, teorico e filosofico, della sociologia come della fenomenologia della percezione estetica hanno caratterizzato le varie pratiche di "messa in scena" con quelle relative alla "messa a fuoco" dello spettacolo teatrale, se non per affermare come il binomio "fotografia e teatralità" sia diventato oggi un campo di ricerca particolarmente intenso e significativo nello sviluppo delle rispettive forme espressive divenute sempre più conciliabili, fino a con-

taminarsi reciprocamente, a sovrapporsi, a stare l'una dentro l'altra, a creare insieme una nuova espressività.

Cominciamo dalla ricchezza del valore documentale prodotto dalla fotografia di scena.

Un patrimonio tangibile, vero, amplissimo che riguarda il lavoro dei singoli registi, come l'attività di un teatro, della piccola compagnia di giro come quella di respiro internazionale e che trova nel libro stampato il suo più immediato e utile terreno di verifica e di incontro.

In questa direzione la casa editrice Titivillus sta svolgendo un prezioso e approfondito lavoro di "trasformazione" dell'immagine scenica in racconto teatrale. Faccio riferimento al volume "*Giorgio Strehler. Autobiografia per immagini*", a cura di Paolo Bosisio e Giovanni Soresi. Duecentosedici "scatti di scena" che testimoniano l'attività registica di Strehler dall'*Albergo dei poveri* di Gorkij (1947) al *Così fan tutte* di Mozart del 1997 – Foto di Luigi Ciminaghi, scelte dallo stesso regista. Testimonia Giovanni Soresi che

Non manca nessuna delle principali immagini che lui avrebbe desiderato vedere riunite e pubblicate. Dico di più: sono le fotografie che Strehler voleva vicino a sé, quando andava a Parigi, o Vienna, o andava in vacanza a Portofino o all'Argentario, portava con sé due o tre album di fotografie, quelle fotografie che sentiva il bisogno di tenere vicino. Quelle erano e sono le sue fotografie.

L'altro volume è di Maria Fedi, che pubblica *L'archivio Andres Neumann, memorie dello spettacolo contempo-*

ra neo. Cinquanta tavole selezionate da un archivio immenso su quarant'anni di teatro in Toscana (1970-2010) messe alla fine di un saggio che attraverso la vita teatrale di un organizzatore come Neumann si dà testimonianza "visiva" della scena nazionale e internazionale di quegli anni di "età d'oro", come l'ha definita Marco De Marinis nella sua recente pubblicazione. Per non dire della straordinaria rilevanza storica dell'archivio di iconografia teatrale *Dionysos* diretto da Cesare Molinari e Renzo Guardenti del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze che raccoglie oltre 21.000 immagini dall'antichità greco e romana fino ai primi decenni del '900, e, in fertile paradosso, le duecentocinquantamila fotografie relative a due-milaseicentoquaranta spettacoli scattate da Marco Caselli Nirman per il Teatro Comunale di Ferrara, quattrocentocinquantasette raccolte ora nel Catalogo *Il teatro per immagini. Le stagioni teatrali nel Teatro Comunale di Ferrara (1964-2012)*, a cura di Giuseppina Benassati e Roberta Cristofori, che sta accompagnando la relativa mostra appena inaugurata a Barcellona. Scatti che cominciano a "muoversi" in un circuito espositivo non soltanto teatrale e permettono di aggiungere qualche riflessione in più nella relazione fra teatro e fotografia.

Già Roland Barthes aveva sostenuto che "non è attraverso la Pittura che la Fotografia perviene all'Arte, bensì attraverso il teatro", rovesciando i termini del conflitto: non più dalla fotografia alla teatralità, ma dalla teatralità alla fotografia, superando ad un livello teorico più alto quell'invincibile spartiacque della riproducibilità tecnica.

Quindi la fotografia come coscienza del teatrale che include dentro il suo spazio di visione per riuscire a catturare il segreto di un'arte teatrale allontanandola dalla morte.

Dal valore d'uso, *documentale*, o "di servizio" allo spettacolo scenico, arriviamo dunque a quello più decisamente referenziale, artistico, che la fotografia teatrale ha assunto a partire dagli anni sessanta in poi non rinviando solamente più alla cultura teatrale dell'epoca storica di riferimento, come all'esperienza del suo tempo, non più memoria *del* teatro ma affermazione di una sua possibile riscrittura attraverso il linguaggio della fotografia che si assume tutte le responsabilità del nuovo testo che va a formare in tutte le sue articolazioni significanti e di significato, i suoi temi il suo ritmo interno, le sue "scalfiture", come il più classico dei racconti, senza il bisogno di soffrire alcuna perdita verbale ma imponendo il suo lessico visuale come un ulteriore discorso spettacolo: accoglierne, in definitiva, la sua funzione critica e meta-teatrale, finanche intertestuale per una appropriazione *completa* dell'inafferrabile spettacolo dal vivo. Due creatività che si confrontano non sul piano della verità, essendo entrambe vere e false allo stesso tempo. La fotografia e lo spettacolo appartengono allo sguardo di chi li osserva, e spetta solo a questi "spettatori" rinnovarne il mobile significato e dare a quelle immagini una diversa vita. Insomma, il discorso si sposta sull'assenza e sulla morte del teatro, in quei segni che coniugano costantemente il tempo presente, che in una frazione di secondo diventa passato per diventare desiderio continuo

di indagare per quella nostalgia di futuro che ci spinge, nonostante tutto, ad andare avanti, tenendo sempre presente quella massima strehleriana che “in teatro, niente è fatto per il fotografo”.

Gli anni Settanta. Sociologia dell'arte e "rivoluzione surrealista"

ANGELO TRIMARCO

1. Il dadaismo e, in particolare, l'avventura surrealista e, sul piano teorico, la domanda sui rapporti tra i linguaggi dell'arte o, meglio, dell'arte in quanto costruzione di linguaggio, e le strutture sociali sono stati i luoghi e i nodi che la nostra generazione, di Alfredo e mia, ha affrontato nei primi anni Settanta del secolo scorso. Domanda, quest'ultima, che, in Italia, fortemente segnata ideologicamente, ora, va riguardata alla luce delle acquisizioni più consapevoli e mature che prospettano le scienze umane, come si sono chiamate a quel tempo i saperi che connotavano la sociologia, l'antropologia, la psicoanalisi e la stessa filosofia.

Al tempo stesso, la nostra generazione ha preso coscienza, partecipando in diversa misura, della portata innovativa del presente dell'arte – dall'eredità dell'informale alla pop art, dal dibattito sulla pop art all'arte povera e al cartello analitico che si stava formando - e della necessità di una più completa e approfondita indagine e interrogazione di quei percorsi dell'avanguardia storica, ancora attivi, ma trascurati o approssimativamente studiati, quali, appunto, il dadaismo e il surrealismo. Il surrealismo ci appariva, nel passaggio dagli anni Sessanta ai

Settanta, sul piano teorico e politico, come pienamente rispondente alle attese di rinnovamento, in sintonia con l'utopia di cambiare la vita e di trasformare le strutture sociali.

Rinnovare i metodi di lettura dell'arte e disegnare un altro possibile quadro teorico per la critica d'arte è stato il compito che la nostra generazione si è dato, in dialogo con quei giovani maestri: filosofi, estetologi che, per conto proprio, vivono la crisi dei grandi sistemi speculativi e studiosi d'arte contemporanea di varie appartenenze che provano ad affermare un proprio ruolo autonomo, oltre che nell'aperto del dibattito critico, anche all'interno dell'Università.

La prova più impegnativa per la nostra generazione è stato il convegno di Montecatini, nel 1978, centrato sulle *Teoria e pratiche della critica d'arte*: una sorta di stati generali della critica d'arte convocati da Mucci. Un confronto, precisamente, sul rinnovamento in corso delle teorie, dei metodi, e delle stesse pratiche critiche tra studiosi internazionali, con date di nascita diverse e appartenenti a tradizioni teoriche e operative diversamente orientate.

De Paz, a Montecatini, ha proposto, naturalmente, un tema di sociologia dell'arte: precisamente, *Note per una teoria dialettica delle pratiche artistiche e della critica*. Un argomento in linea con i suoi studi e le sue analisi che, nel 1976, hanno nutrito sia *La pratica sociale dell'arte. Estetica e sociologia dell'arte* che la *Sociologia delle arti*¹. In questi anni, tra il 1974 e il '76, Alfredo De Paz, per l'affermazione dei diritti di una "pratica sociale

dell'arte", è stato affiancato, quasi in un disegno teorico comune, da sodali convinti di dovere lavorare per tessere nessi e relazioni tra l'arte, l'estetica e la sociologia dell'arte perché si dia una comprensione adeguata dei fatti artistici, oltre i fasti del neoidealismo e il riduzionismo sociologico sia di estrazione positivista sia di una concezione deterministica e a-dialettica dello stesso materialismo storico.

Così, da punti di vista diversi ma convergenti, Mario Costa pubblica, nel 1974, *Teoria e sociologia dell'arte*, e chi scrive *L'inconscio dell'opera* che reca, come sottotitolo, *Sociologia e psicoanalisi dell'arte*². Senza contare, in questa stessa curvatura temporale, i contributi dedicati alla produzione letteraria o ad aspetti specifici, quali il mercato dell'arte e, più in generale, alle figure del sistema dell'arte che anche in Italia, in sensibile ritardo, si va formando³.

2. De Paz, da parte sua, fin dall'*Introduzione*, delinea la mappa concettuale e suggerisce l'itinerario che intende seguire ne *La pratica sociale dell'arte*, oltre ogni riduzionismo con il quale, feticisticamente, si celebrano i dati di fatto. Contro il riduzionismo pone al centro del suo discorso l'opera d'arte come totalità, avvertendo che "la sola comprensione della dimensione storico-culturale non esaurisce l'interpretazione delle arti che vanno considerate, altresì, e non marginalmente, in relazione alla loro specificità linguistica e strutturale". Questo processo, "complementare ed inscindibile", sottolinea, fonda la "dialetticità del discorso critico", ne è la legittimazione⁴.

Con questa mossa l'autore de *La pratica sociale dell'arte* non riconduce l'opera alla sua genesi storico-sociale, che, inevitabilmente, ne determina anche la validità estetica e ne condiziona il discorso critico, ma la immette, nel coinvolgere, al tempo stesso, genesi e processo, in una "dialettica del concreto", secondo l'insegnamento di Kosík⁵. Questo passo antiriduzionistico lo spinge anche a chiedersi quale sia il rapporto tra la pratica artistica - posta l'"iscrizione" della pratica artistica nella totalità sociale - con le altre pratiche culturali e, insieme, con la struttura. In altri termini più espliciti, a riflettere sulla questione struttura-sovrastuttura, croce del pensiero marxiano.

Per rispondere a questa domanda, che è domanda nodale per la stessa destinazione del marxismo, De Paz, come molti della sua generazione, me compreso, s'incammina per la via segnata da Althusser: una via che porta alla messa in problema della costellazione concettuale storicistica, cara alla tradizione marxiana soprattutto italiana, centrata sulla totalità, sul soggetto e sulla dialettica, a favore di una strategia che punta sulla struttura e sulle relazioni interne in cui si articola.

Così, dal punto di vista althusseriano, De Paz, che, in verità, nel suo discorso prova a mediare tra queste due vie, in particolare, tra la posizione dialettica di Goldman e di Kosík e le tesi strutturaliste di Althusser, può considerare la ricerca artistica come una pratica "relativamente autonoma" dove l'avverbio, *relativamente*, dice che l'autonomia non va intesa come indipendenza assoluta. Anzi, con radicalità, *relativamente* sta a indicare come

la pratica artistica sia in "dipendenza" da altre pratiche del sistema sociale - della struttura e della sovrastruttura - a loro volta, "relativamente autonome". Ciascuna pratica, precisa Althusser - e De Paz non manca di sottolinearlo -, ha una temporalità specifica che rompe l'omogeneità, la linearità e il continuismo del tempo storico: della storia intesa, storicisticamente, quale "continuità omogenea"⁶.

Non sfugge a De Paz, a questo punto, che anche il contributo della psicoanalisi freudiana - riletta da Lacan e, in particolare, dalla semianalisi di Julia Kristeva - possa arricchire non solo la comprensione dell'opera d'arte, ma anche rendere più chiari i meccanismi e i modi stessi della produzione della pratica dell'arte per quanto riguarda la tematizzazione del soggetto, la questione della reificazione e dell'inconscio dell'autore e dell'opera. Con questa convinzione De Paz può dire che la sociologia dell'arte tiene conto di una "struttura tripolare", i cui termini "potrebbero essere costituiti dalla dimensione formalistico-strutturale, dalla quella del materialismo storico e infine dalla dimensione psicanalitica". E può presentare la sociologia dell'arte, in quanto anche "fenomenologia culturale dell'arte", come una teoria e un metodo plurali, a distanza da qualsiasi vizio totalizzante⁷.

3. Marx, Freud, Husserl, la trinità protettrice della sociologia delle arti, diviene, al tempo stesso, per De Paz come per il mio orientamento critico - direi, per la nostra generazione -, anche il nucleo teorico, declinato con modi e sfumature diversi, che ci ha guidato, nello stesso decen-

nio, negli anni Settanta del secolo scorso, fin dentro la "rivoluzione surrealista". Voglio dire che per alcuni di noi - certo, per De Paz e per me - il dibattito sulla sociologia delle arti e la questione surrealista si sono intrecciate e attraversate.

La seduzione del surrealismo, tra Marx e Freud, questa volta riletti con Marcuse di *Eros e civiltà*⁸ e, per quello che mi riguarda - sono riferimenti, del resto, non estranei alle frequentazioni critiche di De Paz - anche con *La profezia di una società estetica*, pubblicato da Menna nel fatidico 1968, e con *La filosofia del surrealismo* di Alquié⁹, è nella proposta di un'esperienza artistica e di uno spazio estetico che promettono di trasformare il mondo, ma anche di cambiare la vita, nel nome di Rimbaud. In altre parole, Breton e *ses amis* dicono, con radicalità, che la rivoluzione dei mezzi di produzione e la rivoluzione politica - trasformare il mondo -, se non sono accompagnate da un cambiamento in profondità delle strutture psicologiche e, più in generale, del modello d'esistenza - appunto, cambiare la vita -, sono inefficaci a realizzare la liberazione dell'uomo. Fino al paradosso di Aragon che considera la rivoluzione russa poco più di una "vaga crisi ministeriale"¹⁰.

La critica ai dati di fatto e "sur le peu de réalité" - al pensiero positivista e al materialismo adialettico sotto tutte le latitudini - è stata quella che ci ha legato al surrealismo, allo spazio utopico di Breton per il quale la "surrealtà" intesse e trama la realtà dal di dentro. E surrealtà è il sogno e la follia, la poesia e l'amore, il delirio e l'erotismo: appunto, la realtà e la surrealtà. Breton crede

che ci sia una “futura soluzione” – e il surrealismo è testimone e augure di questa “futura soluzione” – in cui ragione e sragione, gli estremi, possono pervenire a una sintesi, non come conciliazione degli opposti, ma per il lavoro della mediazione. In questo senso, la metafora dei “vasi comunicanti”, che dà il titolo a una scrittura bretoniana del 1932, è più di una metafora¹¹.

Per compiere questo cammino che ha come posta la liberazione dell'umano, il surrealismo si allea con il PCF francese, ma l'intesa ha breve vita per le ingerenze e i condizionamenti stalinisti. La distanza che separa il surrealismo dal marxismo tende a diminuire, annota opportunamente De Paz, “nella misura in cui il marxismo, in quanto filosofia dialettica, corregge il tiro della propria prospettiva teorica rivalutando accanto a quelle del lavoro e della produzione, le categorie della speranza, dell'utopia, del desiderio, della critica (e dell'autocritica)”. Nella misura di un produttivo dialogo e di un reciproco scambio tra “i concetti della teoria marxiana” con quelli “della sociologia, della psicanalisi, della teologia dialettica e delle scienze umane in generale”¹².

Così, il surrealismo è, per De Paz, il banco di prova dei limiti e delle contraddizioni del marxismo, ma, insieme, anche della speranza di una sua apertura alle istanze del desiderio e dell'utopia. Il surrealismo è stato per la nostra generazione, tra i movimenti dell'avanguardia storica, l'esperienza che, ponendo al centro il cambiamento della vita, il desiderio e l'esigenza utopica, potesse contribuire a restituire, della realtà e dell'umano,

un sapere meno riduttivo e frammentato e, al tempo stesso, a prospettare un percorso di trasformazione del mondo meno vincolato da ragioni strutturali ed economiche e più attento alle dinamiche soggettive degli individui e della stessa organizzazione sociale.

Quando questi pensieri di Alfredo De Paz e della sua generazione hanno tenuto il campo erano gli anni Settanta del Ventesimo secolo, anni, sappiamo, di speranza nel cambiamento della vita e nella trasformazione del mondo. Al giorno d'oggi, nel mondo globale, questi pensieri e quegli anni sono un ricordo e una citazione. Comunque, ancora oggi, mi sento di dire che De Paz ci ha aiutato, con le sue ricerche sulle sociologia delle arti e sulla rivoluzione surrealista, a credere nella possibilità di cambiare la vita, di trasformare il mondo e di mantenere un atteggiamento vigile e critico verso la realtà. Compito, almeno questo di avere un sguardo critico e vigile sulla realtà, che, proprio al giorno d'oggi, non mi pare eludibile.

Note

¹ A. DE PAZ, *La pratica sociale dell'arte. Estetica e sociologia dell'arte*, Liguori, Napoli, 1976; id. *Sociologia delle arti*, G. D'Anna, Messina-Firenze, 1976.

² M. COSTA, *Teoria e sociologia dell'arte*, Guida, Napoli, 1974; A. TRIMARCO, *L'inconscio dell'opera. Sociologia e psicoanalisi dell'arte*, Officina, Roma, 1974.

³ Cfr. almeno F. MOLLIA, *Interpretazioni sociologiche della letteratura*, G. D'Anna, Messina-Firenze, 1974; G. RICCIARDI, *Lineamenti di una sociologia della produzione artistica e letteraria*, Liguori, Napoli, 1974; F. POLI, *Produzione artistica e mercato*, Einaudi, Torino, 1975.

⁴ A. DE PAZ, *La pratica sociale dell'arte. Estetica e sociologia dell'arte*, cit., pp. 13-14.

⁵ K. KOSÍČ, *Dialettica del concreto*, ed. it., a cura di G. Pacini, Bompiani, Milano, 1965. Cfr. anche A. DE PAZ, *Sociologia delle arti*, cit., pp. 21-23.

⁶ A. DE PAZ, *La pratica sociale dell'arte. Estetica e sociologia dell'arte*, cit., pp. 231-233. Cfr. anche L. ALTHUSSER, E. BALIBAR, *Leggere il Capitale*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 1968. Naturalmente, non sfugge a De Paz la convergenza antistoricistica tra le tematiche di Althusser e le *Tesi di filosofia della storia* benjaminiane (pp. 232-233).

⁷ A. DE PAZ, *La pratica sociale dell'arte. Estetica e sociologia dell'arte*, cit., pp. 227-229, 234.

⁸ H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, trad. it., Einaudi, Torino, 1964; id. *Saggio sulla liberazione*, trad. it., Einaudi, Torino, 1969. De Paz, da parte sua, ha dedicato, per tempo, a Marcuse un volume (*La dialettica dell'estetica. Saggio sul pensiero estetico di H. Marcuse*, Ponte Nuovo, Bologna, 1972). Marcuse, del resto, è attivo anche ne *La pratica sociale dell'arte*.

⁹ F. MENNA, *Profezia di una società estetica*, Lerici, Roma, 1968; F. ALQUIÉ, *Filosofia del surrealismo*, trad. it., introd. di A Trimarco, Rumma editore, Salerno, 1970.

¹⁰ Cfr. la lettera di Aragon a Bernier, datata Parigi 25 novembre 1924, trad. it. in M. NADEAU, *Storia e antologia del surrealismo*, Oscar Studio Mondadori, Milano, 1972, p. 187.

¹¹ A. BRETON, *I vasi comunicanti*, trad. it., a cura di A. Laserra, Lucarini, Roma, 1990. Breton, sappiamo, già nel Manifesto del Surrealismo del 1924 ha insistito su questo punto. Cfr. A. BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, trad. it., introd. di G. Neri, Einaudi, Torino, 1987, p. 20.

¹² A. DE PAZ, *La rivoluzione surrealista*, G. D'Anna, Messina-Firenze 1977, pp. 49-50. Cfr. anche id., *Arte, utopia, politica*, in A. DE PAZ *et alii*, *Forme dell' utopia*, La Pietra, Milano, 1979, pp. 11-67 e id. *Sociologia e critica delle arti*, GLUB, Bologna, 1980, pp. 123-172.

Tra sociologia dialettica e critica della forma: il contributo di Alfredo De Paz

GIAN LUCA TUSINI

Alfredo De Paz 'nasce all'arte' con un *cursus studiorum* nelle scienze umane, in particolare in sociologia, frequentato presso l'università di Trento negli anni Sessanta. Dire: Trento, sociologia e anni Sessanta, significa porre mente a una delle stagioni più inquiete ma culturalmente fertili della seconda metà del secolo appena trascorso. Se a ciò se aggiunge, dal decennio successivo, sul fronte bolognese, il corso di laurea Dams dell'Alma Mater, ove De Paz iniziò ben presto la sua carriera, ci rendiamo conto come la sua figura abbia attraversato snodi importanti per la storia della critica e del pensare l'arte, proprio nei tempi della sua totale, movimentata e non certo compiuta ridefinizione.

La sua ricerca appare critica ed istitutiva ad un tempo. Le analisi nella storia del pensiero politico e sociale sono estese a tutto campo, passano con facilità dai grandi nomi agli autori di minore momento o addirittura sconosciuti ai non specialisti, per cercarne le concordanze e i punti deboli, i possibili rapporti o le cesure. Tutto ciò non al fine di dare l'ennesimo decalogo per una nuova sociologia dell'arte (anche se negli ultimi anni di carriera, in effetti, sentirà il bisogno di formulare in gnomica sintesi il

proprio pensiero), ma per verificarne la sua natura complessa, multiforme e partecipata, consapevole del fatto che

la sociologia dell'arte si pone dunque come un tentativo materialisticamente fondato di spiegare e di comprendere i fenomeni artistici attraverso la specificazione delle correlazioni che si stabiliscono tra i significati emergenti dalla strutturalità delle opere d'arte e i livelli culturali extra artistici presenti in diversi contesti sociali in cui le opere stesse hanno origine, correlazioni che risultano, appunto, chiarificatrici di quei significati, spiegandone la presenza nell'opera stessa; presenza non sempre evidente – ma resa il più delle volte nei modi impliciti e latenti di quella particolare strutturalità artistica - e che sta all'interprete svelare nelle sue caratteristiche reali¹.

Con queste parole De Paz introduceva infatti la sua *Sociologia delle arti* nel 1976, prova importante, innervata da una ricerca a tutto campo per definire una via possibile alla disciplina, un testo aperto a molte voci e a diversi contributi, assai denso ma strutturato con chiarezza didattica, come, del resto, l'intera sua produzione scientifica. Il titolo dell'opera vuole dunque essere sì istitutivo, ma nel senso di “messa a punto di una concezione materialistica dell'arte”² che però superi le rigidità e i determinismi dell'estetica marxiana. E tale messa a punto si farà più netta in un'altra opera praticamente coeva, *La pratica sociale dell'arte*, ove già la scelta del titolo sembra voler derubricare il contenuto da un piano dottrinale forse troppo astratto, teatro delle manovre dialettiche delle varie teorie in campo di volta in volta esaminate,

per entrare, viceversa, *in corpore vili*, dedicando la giusta attenzione appunto alle varie pratiche e dottrine che compongono una variegata e polifonica nozione di sociologia dell'arte. Senza dimenticare il fatto che egli nel prosieguo della sua carriera affronterà, col solito taglio esteso, momenti fondamentali della storia dell'arte italiana, con particolare predilezione per l'Ottocento e i primi decenni del Novecento, tra età romantica e avanguardie storiche.

De Paz avverte subito che le insidie a un sano approccio sociologico non vengono solo dalla ideologia marxista, che pure tanta parte ha avuto nel dibattito artistico del Novecento, e su cui si intrattiene mettendo in luce qualche zona d'ombra nella speculazione giovanile del suo mentore³. I pericoli, in realtà, promanano da fronti diversi, addirittura opposti; egli dunque inaugura la propria trattazione, nell'uno e nell'altro volume (segno evidente di una urgenza metodologica che vuole essere ben chiarita e addirittura reiterata, pur con diverse sfumature), individuando subito a chiare lettere, con esemplare sintesi, proprio quei pregiudizi che in un modo o nell'altro si oppongono "alla fondazione qualitativamente sempre più avanzata di una sociologia dell'arte"⁴.

Occorre quindi poter definire una sociologia dell'arte virtuosa che scanti petizioni di principio, dogmatismi opposti e che tragga nutrimento dalle scienze umane a vario spettro. No all'empirismo o al culto feticistico del dato ma no anche a una prospettiva prettamente idealistica di assenza di realtà o troppa adesione alla sua strutturalità⁵.

Per questo il Nostro nutre l'esigenza di un criterio vasto e irenico, in cui le differenti teorie non vengono date in contrasto tra loro ma come elementi complementari di un insieme, di un progetto "sempre in divenire di scienza dell'arte"⁶, che dunque si nutre di un procedere dialettico, incessantemente attento alla verifica.

Sulla scorta di alcune fondamentali considerazioni espresse da Paul Gaudibert, egli individua dunque diverse "resistenze" che si oppongono alla definizione di una moderna dottrina, la prima delle quali è individuata in quelle posizioni idealistiche che sacralizzano l'arte nei regni atemporalmente del bello estetico e del bello morale, "sia in forme idealistiche tradizionali – l'arte come contemplazione, 'bello assoluto', attività solitaria del genio e frutto della sovrana ispirazione individuale – sia in forme più moderna – l'arte come anti-destino, 'moneta dell'assoluto'"⁷. Tutto ciò viene rifiutato poiché contrasta con ogni visione dell'arte in quanto fenomeno sociale.

Le teorie che si possono raggruppare, più o meno, sotto la bandiera del formalismo, tendenti a salvare e isolare, in un modo o nell'altro, lo "specifico artistico" costituiscono anch'esse, e per molte ragioni, un ostacolo a un conveniente approccio sociologico, poiché l'arte, da un lato, ancora secondo Gaudibert⁸, "si costituisce [...] in un universo chiuso e separato, diventa un impero insulare, si instaura come essere assoluto con le sue leggi, i suoi codici, il suo funzionamento [...]"⁹. Non solo, ma una tale posizione non è così lontana da certo obsoleto crocianesimo, dato che - sostiene De Paz facendo proprio il ragionamento di Pierre Bourdieu - una tale concezione

appare essere a sua volta ambigua, da un lato affermando, più implicitamente che esplicitamente, l'autonomia assoluta dell'opera d'arte "con l'esclusione correlativa della storia" e dall'altro insistendo su una dicotomia tra "fattori puramente artistici" e "fattori non artistici"¹⁰, senza interrogarsi sulle loro possibili relazioni. Tutto ciò appare ancor più pericoloso poiché determina una dereificazione dell'opera d'arte, una misconoscenza del suo portato politico e sociale per renderla per così dire innocua, per metterla in quarantena, dando dunque il destro a un approccio che si potrebbe qualificare come *dégagé*, alla fin fine piuttosto conformista, poiché

la neutralizzazione che opera lo sguardo [...] come interesse puro per la forma e che stabilisce una relazione di dipendenza reciproca con una certa forma di eclettismo non è che uno dei meccanismi di derealizzazione che tendono, fra le altre funzioni, ad assicurare il consenso culturale all'interno della classe dominante riconciliando, nel pantheon della cultura consacrata, le opere e gli autori più inconciliabili¹¹.

Al di là di tutto emerge comunque la posizione di *aurea mediocritas*, nel senso letterale di ottimale moderazione, di ponderata partecipazione evitando opposte estremità, che la sociologia dell'arte deve innervare secondo Alfredo De Paz: in buona sostanza attenzione alla dimensione dialettica fra autonomia ed eteronomia.

Ma l'analisi dei vizi di una inaccettabile sociologia dell'arte non si ferma qui. Dicevamo sopra che il metodo che De Paz segue è vero e proprio anche in senso etimologi-

co: un percorso che attraversa contributi tra loro differenti per importanza e appartenenza ideologica. Ecco allora che egli affronta con accuratezza quasi chirurgica la materia critica sedimentata, avendo sempre la preoccupazione di esaminarla in riferimento a quei paradigmi, rigorosi ma elastici ed "aperti" ad un tempo, posti sotto continua verifica.

Anche dal fronte più propriamente sociologico provengono però non pochi pericoli, poiché secondo una certa distorsione 'purista' della sociologia, l'arte sarebbe qualche cosa di secondario, non molto dissimile da una sovrastruttura, un corollario, di minore dignità e addirittura pericoloso, in quanto linguaggio non-verbale, rispetto alla cultura 'alta', alla letteratura, proprio perché per certa parte indecifrabile e indecidibile. De Paz concorda con Hauser nel respingere un sociologismo deterministico e accettando la tesi che l'arte ha un rapporto dialettico positivo o negativo con la struttura sociale.

Il Nostro condivide inoltre il rifiuto di uno sclerotizzante sociologismo espresso a propria volta dal filosofo ceco Karel Kosík¹², secondo cui non si può dare un iato tra realtà sociale e prassi umana, posto che "la realtà sociale è infinitamente più ricca e più concreta della situazione data e delle circostanze storiche, in quanto essa include in se la prassi umana oggettiva, la quale crea sia la situazione che le circostanze"¹³.

Qui sta evidentemente il punto, poiché lo stolido sociologismo determinista separa la realtà sociale, multiforme e in continuo divenire dialettico, dalle circostanze, ren-

dendo queste ultime rigide, stereotipate, separate dalla loro matrice e falsamente esemplari.

In tal modo, argomenta De Paz, si perpetra l'aporia del sociologismo, proprio nello "scambio della situazione data al posto dell'essere sociale, di modo che la situazione muta e il soggetto reagisce ad essa come un complesso immutabile di facoltà emozionali e spirituali, e cioè [...] rappresentando artisticamente o scientificamente la situazione stessa"¹⁴; ma al mutare della situazione non corrisponde un mutamento dell'atteggiamento verso di essa, che continua a svolgersi per forme diventate quasi archetipiche.

La realtà sociale, secondo Kosik, non deve porsi come fattore condizionante in rapporto all'opera d'arte: piuttosto, l'opera d'arte "è parte integrante della realtà sociale, è elemento della struttura di tale società ed espressione della produttività sociale e spirituale dell'uomo"¹⁵.

In questo modo il momento creativo e quello sociopolitico sono finalmente trattati con pari dignità, superando quel determinismo che inficia ogni ipotesi credibile di materialismo storico culturale.

Abbiamo riportato e sintetizzato queste riflessioni tra sociologismo e idealismo, proprio nel senso di voler rimarcare esemplarmente la distanza del nostro Autore da queste opposte estremità. Al di qua di quei confini infatti si può dire che corre e si snoda tutta la sua riflessione.

Come già precisato, la produzione più "teorica" di Alfredo De Paz non dimentica mai, pur nella intensità del dettato, quell'attenzione alla didattica che egli ha sempre tenuto presente nella sua carriera accademica.

Fu quindi naturale impostare i suoi scritti in modo da offrire allo studente, ma anche alla propria riflessione, un campo vasto su cui maturare, aperto al dialogo, o meglio ancora alla dialettica delle varie posizioni critiche.

Ecco perché in *Sociologia delle arti*, mentre la prima sezione è dedicata ad aspetti in certo modo 'istituzionali', di cui si coglie bene non diremmo la provvisorietà quanto piuttosto, *in bonam partem*, la mobilità, lo sforzo continuo di assestare una adeguata dottrina contro ogni dogmatismo mistificatorio (non senza individuare subito e in modo preferenziale in Hauser, Francastel e Antal, i migliori contributi a una onesta sociologia dell'arte), la maggior parte delle pagine del volume offre una antologia di camei magistralmente commentati, non a caso intitolata: "Confronti". I più bei nomi dell'estetica e della critica sono chiamati alla ricerca e definizione di una sociologia virtuosa e danno corpo ad un affidabile paradigma, anch'esso modulato secondo due direttrici, l'una "teorica" e l'altra "pratica". La serie inizia con John Dewey e il suo celebre *Art as Experience* del 1934 che per De Paz risulta essere basilare visto che la filosofia pragmatista ha tra i suoi

temi fondamentali [...] quelli della presenza attiva dell'uomo nel mondo, dell'esperienza intesa come ampio, multiforme insieme delle interazioni fra organismo e ambiente, del pensiero come strumento di ricostruzione dell'equilibrio spezzatosi fra due termini correlati¹⁶.

Anche Antonio Banfi è chiamato in causa mettendo in evidenza il suo favore verso un "uso critico" antidogmatico della ragione e, più nello specifico, la sua analisi sul rapporto tra l'arte e i ceti e i gruppi sociali mentre, di Franco Ferrarotti, De Paz sottoscrive la equidistanza tra gli opposti di "autonomia assoluta" dell'arte o, viceversa, la sua natura di "mero riflesso sociale"¹⁷.

Giusta rilevanza viene poi data, tra gli altri, al pensiero di Mukarovsky di cui si segnala la "convergenza della prospettiva semiologico-strutturale con quella sociologica [tanto che] secondo lo studioso ceco il posto occupato solitamente nelle teorie estetiche ora dalla metafisica e ora dalla psicologia, appartiene, in primo luogo, alla sociologia"¹⁸.

Mukarovsky - argomenta De Paz - ridefinisce il rapporto con il formalismo russo circa l'autonomia dell'arte. Si determina una dialettica tra stimoli interni dell'arte volta a conservare la propria autonomia e stimoli esterni derivanti dalla società che vorrebbero rompere la sua continuità evolutiva. Da ciò la nascita di tensioni che fanno la dialettica dell'arte. Dunque è un equilibrio senza posa la cui unità è un insieme di opposizioni dialettiche, così necessaire, secondo De Paz, alla definizione di una sociologia dell'arte propriamente detta.

Seguono poi altri interventi riferiti a personalità non meno importanti su cui sorvoliamo ma ci preme sottolineare il contributo di Antal, ove vengono confrontate due opere di autori diversi, di identico soggetto e praticamente coeve (*La Madonna con Bambino* di Masaccio, del 1426, e quella di Gentile da Fabriano, del 1425), ove la

comparazione stilistica risulterebbe inspiegabile se non si tenesse conto del diverso ambiente sociale di committenza e della diversa generazione cui i due artisti vanno ascritti. In questa parte "applicata" figurano poi interventi di Nicos Hadjinoicolau su Rembrandt – in merito ai quali De Paz critica certe posizioni piuttosto arrischiate in merito all'idea di "ideologia figurativa" – di Pierre Francastel sull'Impressionismo, ove si argomenta che - sono sempre le introduttive parole di De Paz - "la rivoluzione impressionista e la scoperta scientifica di Chevreul si incontrano senza che l'una funga da determinante dell'altra", talché, continua De Paz "è [...] stabilendo tali correlazioni e connessioni omologiche che la sociologia dell'arte può giungere a risultati di non piccolo rilievo sul piano conoscitivo e interpretativo"¹⁹.

La nozione di omologia porta subito al pensiero di Lucien Goldmann, cui De Paz dedica un altro cameo antologico, non senza avergli dedicato più ampio spazio proprio in sede di analisi dottrinale, laddove richiama e sottopone a vaglio critico i concetti di "soggetto transindividuale", di "visione del mondo" e finalmente di "omologia strutturale", addirittura considerando il suo metodo "come emblematico ai fini della fondazione, più generale, di una sociologia della produzione artistica", volendo egli confutare gli errori del sociologismo deterministico, del soggettivismo ma anche del formalismo.

Infatti il passaggio dalla nozione 'chiusa' del "soggetto individuale" alla nozione media e polimorfa di "soggetto transindividuale" consiste *ipso facto* nella differenza e nel passaggio tra la psicanalisi, per forza graduata sul caso

singolo e, al contrario, la sociologia dialettica, volta a spiegare "le grandi coordinate dinamiche che sottendono il significato di un'opera artistica"²⁰, cioè, in altre parole, le omologie delle strutture. In sostanza, l'opera d'arte per Goldman è un linguaggio che veicola contenuti particolari, ma essi sono visioni del mondo cioè quell'insieme di aspirazioni, sentimenti e idee che riunisce i membri di un gruppo rispetto ad altri.

Renato Barilli, ha manifestato sempre la più convinta adesione al metodo goldmanniano, individuando però, nella sua concezione di materialismo storico-culturale, e in un concetto allargato di scienza della cultura²¹, l'importanza cooperante di una visione più dichiaratamente aperta verso il 'basso', attenta dunque alla pari dignità della cultura alta o simbolica con i grandi processi materiali e, ancor più, tecnologici, sottesi al procedere della storia. Egli aderisce in particolare al pensiero del canadese Marshall McLuhan, che individua nelle tecnologie derivate dall'elettromagnetismo il grande asse dell'età contemporanea su cui la cultura 'alta' sintonizza le sue forme simboliche.

De Paz dà nota in maniera scrupolosa di tali posizioni e accetta il fatto che una nuova scienza della cultura, appunto una culturologia, sia finalmente un sistema capiente, un'area di manovra estesa ove armonizzare i diversi saperi, appunto (citando Barilli) "per file interne", per "comparazioni omogenee"²². Tuttavia non sembra che l'opzione materiale-tecnologica acquisisca per lui quella posizione di preminenza che Barilli le riconosce, preferendo evidentemente armonizzarla alle altre istanze

indagate dalle scienze umane o dalle scienze storiche, al fine di renderle tutte equilibratamente cooperanti.

È vero però che egli non manca di avvicinare le posizioni espresse da Barilli in senso più generale a quelle teorizzate da Francastel, ma su problemi di minore gittata, di cui sopra accennammo brevissimamente.

In particolare De Paz riconosce che

una tale prospettiva culturologica – che per certi versi ricorda la teoria di Francastel sullo sviluppo parallelo di certe scoperte nel campo tecnico-scientifico e in quello delle arti visive – si rivela molto utile ai fini della sociologia dell'arte proprio per la consapevolezza della necessità, nello studio delle arti, di tematizzare delle coordinate parallele di significati nei coevi ambiti extrartistici e che appunto con quelli artistici ne condividono, al contempo, le istanze e ne spiegano (nell'arte e fuori dall'arte) l'insorgenza²³.

Tuttavia secondo De Paz potrebbe esserci un pericolo congenito nella culturologia rispetto a un suo efficiente servizio scientifico, vale a dire quello di "isolare i fenomeni culturali da altri aspetti dell'ordine sociale" privilegiando l'omologia fra "i diversi settori culturali" a scapito della "realtà socio-politico-produttiva". In realtà, come De Paz stesso riconosce questi pericoli non sussistono a patto appunto di riconoscere al termine cultura quell'ampissimo spettro semantico che le è proprio²⁴.

Dunque, avviandoci alla conclusione, si può dire che dalla speculazione di De Paz non emerge tanto l'ipotesi di un nuovo asse teorico complessivo ma l'analisi di vettori in cui pratica e analisi sociale possano ridefinire il

proprio spazio, laddove assume straordinaria importanza l'aspetto dialettico tra dimensione individuale e dimensione sociale.

Anche egli mette in campo naturalmente lo sviluppo socio-tecnologico prevalente in un dato momento storico, citando il più classico Walter Benjamin quando dice che nuove forme d'arte potranno darsi a mezzo di tecniche, ma corregge il tiro dalla semplice tecnica artistica affermando che "le nuove forme d'arte dipendono anche se in modo relativo e non meccanico, dalle trasformazioni del processo tecnologico di produzione nell'ambito della società globale"²⁵.

È vero che secondo una dialettica materialistica l'oggettività cioè la prassi sociale informa l'opera d'arte, ma, appunto ad evitare pericoli di determinismo più o meno scoperto, abbiamo visto invocare Karel Kosic, secondo cui un'opera d'arte non solo rappresenta ed esprime il suo tempo, ma addirittura è essa stessa creatrice della realtà storica²⁶.

Ma al di là di questa laboriosa opera di collazione, il Nostro affronta il problema della iscrizione della pratica artistica nella totalità sociale, sentendo la necessità di uno strumento economico, di un diagramma che faciliti e chiarisca il metodo; egli dunque mette a punto una sorta di struttura tripolare che consente non solo un dialogo ma addirittura una osmosi, tra *un orizzonte di formalismo – strutturalismo, il materialismo storico e la psicanalisi*, coinvolgendo in tal modo strutture collettive e dimensione individuale, grandi processi storico culturali ed emer-

genza della forma, in una complessa dialettica che sempre pone e interroga sé stessa.

Da ultimo, quasi avesse un valore epigrafico, ci piace riportare in sintesi quelle dodici 'degnità' con cui Alfredo volle in un qualche modo fissare le proprie idee e i propri voti per una matura sociologia dell'arte: si tratta in realtà non già di brevi frasi gnomiche e sentenziose, ma di una sorta di rubrica, ove ciascuna voce viene più o meno ampiamente commentata:

*DODICI PROPOSIZIONI PER UNA SOCIOLOGIA CRITICA DELLE ARTI*²⁷

- 1) *Autonomia e dipendenza delle pratiche artistico-letterarie*, ove De Paz insiste sul fatto che la dimensione dialettica della sociologia deve contemperare "dimensione autonoma" e "dimensione di dipendenza".
- 2) *Barriere alla sociologia dell'arte*: ove si ricordano i principali ostacoli a una credibile sociologia: barriera di tipo "idealistico" per cui ogni dimostrazione di legami sociologici è una profanazione; barriera di tipo "sociologico" che considera l'arte secondaria; terza barriera di tipo "specifico-artistico" dell'arte come sistema indipendente.
- 3) *Individuo e società*: ove se ne indica, hauserianamente, la necessità di rapporto reciproco.

- 4) *Visione del mondo e coesistenza degli stili* pensabili in rapporto reciproco e dialettico; De Paz ripropone il commento di Antal Su Gentile da Fabriano e Masaccio.
- 5) *Il soggetto transindividuale* nella prospettiva psicanalitica l'intelligibilità del testo è individuale, mentre in quella sociologica è in relazione al soggetto collettivo (Goldmann). Più importante è questa ultima.
- 6) *Condizione di possibilità dell'opera d'arte*: essa va cercata a livello delle strutture mentali, delle abitudini di pensiero, dei modi di sentire e di vedere ed è mediana rispetto alle strutture sociali.
- 7) *Formalismo e sociologia dell'arte*: contrasto tra formalismo e sociologia come contrasto tra una radice hegeliana e kantiana (Idea, contenuti).
- 8) *Il senso sociale critico del testo artistico*: è a livello del testo artistico che si comprendono i problemi sociali: ad esempio il rapporto tra decostruzione dadaista, disgregazione del tessuto sociale.
- 9) *Ideologie e "vocabolario estetico"*: il vocabolario in possesso dell'artista è quell'insieme "di influenze che mediano tra ideologia e opere prodotte, frapponendo se stesso come insieme di regole e di convenzioni usate dall'artista medesimo".

- 10) *Struttura polisemica dell'opera e destinataria (fruitore)*: "Ai fini della fruizione e dell'interpretazione di qualsiasi opera artistica risulta fondamentale l'interazione fra la struttura dell'opera e il suo destinatario.
- 11) *Critica del sociologismo*: ulteriore, appassionata critica contro il determinismo che appiattisce la realtà sociale e considerare circostanze e situazioni storiche la realtà oggettiva.
- 12) *Ipotesi sociocritiche sulle arti visive della contemporaneità*: apprezza le posizioni di Virilio contro l'arte "intemporanea" e non genuinamente contemporanea, asservita al mercato.

Note

¹ A. DE PAZ, *Sociologia delle arti*, D'Anna, Messina – Firenze, 1976, p. 6.

² Ivi, p. 7.

³ A proposito dei giovanili *Oekonomisch-philosophische Manuskripte* da cui cita (da K. Marx, *Opere filosofiche giovanili*, trad. it. di G. Della Volpe, Roma 1963), De Paz nota come se da un lato Marx scrive che, la "religione, famiglia Stato, diritto, morale, scienza, arte ecc., sono soltanto particolari modi della produzione e cadono sotto la sua [della proprietà privata (ndr)] legge generale", favorendo dunque l'alienazione umana, poco dopo lo stesso filosofo pare dubbioso sul fatto di chiamare in effetti l'arte stessa in correità, proseguendo nel suo elenco di fattori alienanti: "l'effettiva soppressione della proprietà privata, come appropriazione della vita umana, è quindi l'effettiva soppressione di ogni alienazione, e con ciò la conversione dell'uomo dalla religione, dalla famiglia, dallo Stato, etc., alla sua esistenza umana cioè sociale". La mancata citazione dell'arte in questo passo riassuntivo è secondo De Paz indice di una certa ambiguità, poiché se da una parte essa è sottoposta alle leggi della produzione alienante è un fatto che Marx stesso "come individuo concreto e come grande pensatore era costantemente preoccupato dell'arte e delle sue molteplici manifestazioni", A. DE PAZ, *La pratica sociale*, cit., pp. 56-57.

⁴ A. DE PAZ, *Sociologia delle arti*, cit., p. 9.

⁵ A. DE PAZ, *La pratica sociale dell'arte*, Liguori, Napoli, 1976, pp.13-15.

⁶ Ivi, p. 14

⁷ Ivi, p. 21

⁸ Cfr. P. GAUDIBERT, *Sociologia dell'arte*, in *Arte 2/II*, a cura di G. Previtali, Milano 1971, pp. 501-517.

A. DE PAZ, *La pratica sociale*, cit., ⁹, p. 23

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ivi p. 23.

¹² Cfr. K. KOSIC, *Dialettica del concreto*, trad.it, Bompiani, Milano 1972.

¹³ A. DE PAZ, *La pratica sociale* cit., p. 35

¹⁴ Ivi, p.35

¹⁵ Ivi, p. 37.

¹⁶ A. DE PAZ, *Sociologia delle arti*, cit., p. 93.

¹⁷ Cfr. Ivi, pp. 95 – 105.

¹⁸ Ivi, p. 110.

¹⁹ Cfr. ivi, p. 142

²⁰ Ivi p. 36, 42.

²¹ Cfr. R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, BUP, Bologna 2007. Si veda inoltre del medesimo, *Il materialismo storico culturale di fronte all'arte moderna e contemporanea*, in «Studi di estetica», 26, 2002, nonché *Arte e cultura materiale in Occidente : dall'arcaismo greco alle avanguardie storiche*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

²² A. DE PAZ, *La pratica sociale* cit., p. 214n.

²³ A. DE PAZ, *Sociologia delle arti*, cit., pp. 174-75.

²⁴ Ibidem.

²⁵ A. DE PAZ, *La pratica sociale* cit., p. 198

²⁶ Cfr. ivi, p. 198 e ssgg.

²⁷ A. DE PAZ, Dodici proposizioni per una sociologia critica delle arti, «il Ponte», a. LXIV, nn. 7 - 8, luglio – agosto 2008.

Scritti di Alfredo De Paz

a cura di PASQUALE FAMELI

- Sociologia dell'arte e società divisa*, Detti, Roma 1969.
- Alcune tendenze attuali nella sociologia della letteratura e nella critica sociologica*, Il Mulino, Bologna 1972.
- La dialettica dell'estetica. Saggio sul pensiero estetico di Herbert Marcuse*, Ponte Nuovo, Bologna 1972.
- Romanzo e scienze umane*, Il Mulino, Bologna 1973.
- Arte e Politica*, Società Editrice Il Mulino, Bologna 1975.
- Due modelli di cultura*, Il Mulino, Bologna 1975.
- L'aura, la tecnica, le forme: Benjamin e la contemporaneità*, Galeati, Imola 1976.
- Critica e dialettica*, Galeati, Imola 1976.
- La pratica sociale dell'arte. Estetica e sociologia dell'arte*, Liguori, Napoli 1976.
- Semiologia e sociologia nell'estetica strutturalista di Mukarovsky*, Editografica, Rastignano 1976.
- Sociologia delle arti. Un saggio introduttivo*, D'Anna, Messina-Firenze 1976.
- Piero Manaj*, Bologna 1976.
- Romana Spinelli*, Laabanti e Nanni, Bologna 1976.
- Fragile / Bruno Benuzzi*, Galleria 2000, Bologna 1977.
- La critica della società nel pensiero contemporaneo. K. Marx, É. Durkheim, F. Nietzsche*, a cura di Carlo Bordoni e Alfredo De Paz, D'Anna, Messina - Firenze 1977.

Max Weber e la critica della società nel pensiero contemporaneo, a cura di Carlo Bordoni e Alfredo De Paz, D'Anna, Messina - Firenze 1977.

Lucia Campani, Il Cancellò, Bologna 1977.

La politica e l'estetica dal movimento del '68 ai movimenti del drago, Galeati, Imola 1977.

La rivoluzione surrealista. Un saggio introduttivo con i confronti antologici, D'Anna, Messina - Firenze 1977.

Temi e prospettive teoriche del movimento surrealista. Lineamenti introduttivi, dispense a cura del docente per il corso di sociologia delle arti, Bologna 1977.

Arte, follia e creatività marginale, Bologna 1979.

La critica social del arte, Gili, Barcellona 1979.

Dada, surrealismo e dintorni, Clueb, Bologna 1979.

Forme dell'utopia, La pietra, Milano 1979.

Avanguardia e contestazione nell'arte occidentale contemporanea. Note ed ipotesi, Bologna 1980.

Sociologia e critica delle arti, Clueb, Bologna 1980.

Realismo tedesco. Critica sociale, oggettività, ideologia, Clueb, Bologna 1981.

Ermeneutica, scienze umane e critica d'arte, Clueb, Bologna 1982.

Forme di realismo e forme dell'ideologia. Da Courbet all'arte di regime, D'Anna, Messina - Firenze 1982.

Note su estetica e utopia in Bloch e Adorno, Bologna 1982.

Osservazioni su alcuni problemi di una teoria sociologica dei pubblici d'arte, Sansoni, Firenze 1982.

La rivoluzione romantica. Poetiche, estetiche, ideologie, Liguori, Napoli 1984.

Scienze umane e forme culturali. Percorsi ed ipotesi, Clueb, Bologna 1984.

Il sublime nell'estetica e nella pittura romantica. Note teoriche e letture testuali, Patròn, Bologna 1984.

Giorgio De Chirico 1888-1978. La rivelazione e l'enigma, Nanni, Bologna 1985.

Ipotesi per una sociologia del mercato artistico contemporaneo, Bologna 1985.

L'immagine fotografica. Storia, estetica, ideologie, prefazione di Italo Zannier, Clueb, Bologna 1986.

Lo sguardo interiore. Friedrich o della pittura romantica tedesca, Liguori, Bologna 1986.

Viaggi attraverso il mondo. La storia dell'arte. Alfredo De Paz e Mario Baccianini intervistano Ernst H. Gombrich, 1986.

L'occhio della modernità. Pittura e fotografia dalle origini alle avanguardie storiche, prefazione di Giulio Carlo Argan, Clueb, Bologna 1989.

Il romanticismo europeo. Un'introduzione tematica, Liguori, Napoli 1987.

Tradizione, autorità, ideologia. Ipotesi per una critica sociologica dell'ermeneutica di Gadamer, Franco Angeli, Milano 1987.

La ragione e i mostri. Goya o della condizione umana, Liguori, Napoli 1988.

L'universo ironico di Hana Silberstein, Bologna 1988.

Dalla percezione della luce all'informe dionisiaco. Identità ed eredità della poetica di Turner, Adriatica, Bari 1990.

Esperienza interiore e misticismo naturale nella poetica pittorica di Caspar David Friedrich, Il Mulino, Bologna 1990.

Goya. Arte e condizione umana, Liguori, Napoli 1990.

Il linguaggio della "visione mitica" nella poetica pittorica di William Blake, Il Mulino, Bologna 1991.

L'arte nell'epoca postmoderna. Aspetti ed ipotesi, Franco Angeli, Milano 1992.

L'eclisse dell'utopia. Percorsi della disillusione nelle "Pitture nere" di Goya, Longo, Ravenna 1992.

Figure dell'amore romantico. Ontologia e linguaggio della passione in Werther, Lucinde e Pentesilea, Il Mulino, Bologna 1992.

La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías, traducción de Mar García Lozano, Tecnos, Madrid 1992.

Il romanticismo e la pittura. Natura, simbolo, storia, Liguori, Napoli 1992.

La fotografia come simbolo del mondo. Storia, sociologia, estetica, Clueb, Bologna 1993.

Europa romantica. Fondamenti e paradigmi della sensibilità moderna, Liguori, Napoli 1994.

La pittura dei romantici. Un'introduzione tematica, Clueb, Bologna 1995.

Géricault. La febbre dell'arte e della vita, Liguori, Napoli 1997.

Difesa dell'arte, difesa della poesia. Un progetto romantico europeo, Liguori, Napoli 1998.

Il mondo tecnico-scientifico e le origini romantiche della modernità, Dedalo, Bari 1998.

Dal realismo al simbolismo. Vicende e figure dell'arte postromantica europea, Clueb, Bologna 2000.

Innovazioni e modernità. Aspetti e percorsi della critica d'arte nell'età romantica, Il Mulino, Bologna 2000.

Innovation and modernity, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

Fotografia e società. Dalla sociologia per immagini al reportage contemporaneo, Liguori, Napoli 2001.

Impressionismo. Il sorgere del sole della contemporaneità, Liguori, Napoli 2001.

L'età postimpressionista. Scienza, soggettività e simbolo da Seurat a Klimt, Liguori, Napoli 2003.

Dizionario di scienze umane. Lessico essenziale dalla filosofia alla critica d'arte, Liguori, Napoli 2004.

Le avanguardie artistiche del 20. secolo. Tendenze e poetiche dall'espressionismo tedesco al muralismo messicano, EUB, Bologna 2005.

Realismo francese e dintorni. Da Barbizon ai Macchiaioli, EUB, Bologna 2005.

Romanticismo. I fondamenti esistenziali ed artistici della rivoluzione del sentire, EUB, Bologna 2005.

Romanticismo, modernità, avanguardia. Percorsi critici e rinnovate declinazioni tematiche, EUB, Bologna 2005.

L'arte contemporanea. Tendenze, poetiche e ideologie dall'espressionismo tedesco alla postmodernità, Liguori, Napoli 2007.

La rivoluzione realista. Lineamenti introduttivi da Barbizon ai macchiaioli, Cleup, Padova 2007.

Dodici proposizioni per una sociologia critica delle arti, Bologna 2008.

Eugène Delacroix. Sintesi interpretativa e bibliografia completa, EUB, Bologna 2009.

Realismo. Situazioni e poetiche artistiche dell'Ottocento europeo fra natura, società e storia, Liguori, Napoli 2009.

Romanticismo. L'arte europea nell'età delle passioni, Liguori, Napoli 2010.

Il tempo delle avanguardie. Movimenti artistici, poetiche e visioni del mondo dagli inizi del Novecento all'Informale, Liguori, Napoli 2012.

Nel corso di una lunga attività critica orientata allo studio e alla comprensione dell'arte contemporanea e delle sue dinamiche, lo studioso Alfredo De Paz ha saputo adoperare e coniugare metodologie che vanno dalla sociologia alla culturologia, dal purovisibilismo alla massmediologia, applicandole a un raggio di argomenti amplissimo che va dal Romanticismo alle Avanguardie storiche. Si è quindi avvertita la necessità di ricordare, sintetizzare e rimeditare le sue riflessioni e i suoi contributi, senza trascurare tuttavia la qualità umana della sua persona. Negli interventi dei suoi ex-colleghi, qui riuniti, riaffiorano grandi figure della cultura del nostro tempo: il Loos di *Ornamento e delitto*, il Wölfflin dei *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, l'Hauser della *Storia sociale dell'arte*, il McLuhan de *Gli strumenti del comunicare*. Si tratta solo di alcuni tra i principali autori assorbiti e sapientemente rielaborati da Alfredo De Paz lungo oltre quarant'anni di studi e ricerche, per cogliere al meglio la natura profonda e molteplice dell'arte del nostro tempo.