

Per una sociologia delle arti. Storia e storie di vita, Cleup Ed, Padova, 2012

Prefazione, Marina D'Amato, L'arte è immaginazione e vita

Presentazione, Mariselda Tessarolo

Introduzione Milena Gammaitoni, Arti e società, le risposte della sociologia

Le arti e gli immaginari

Francesco Maria Battisti, Arte e comunicazione

Enrica Tedeschi, Lo spazio dell'immaginale tra individuo e gruppo

Laura Verdi, Totem e tabù. Arte, immaginario e il primato dello spettacolo

Tito Marci, Logica discorsiva e procedure dell'arte nella società contemporanea

Carlo Bordoni, Lo sguardo mediatizzato. Quale sociologia dell'arte all'epoca del digitale?

Storie, storie di vita, metodi

Cecilia Costa, Kierkegaard: l'idea del Don Giovanni e la musica di Mozart

Hanna Serkowska, Elsa Morante e il mondo dei media

Angelo Romeo, Comunicare l'arte: arte e artisti nei nuovi scenari comunicativi

Camilla Briganti, Identità femminile e rappresentazione sociale: metafore e utopie

Laura Moschini, Herland versus ourland: utopia femminista nel racconto utopico

Claudia Caneva, La musica nei monasteri femminili

Giovanna Providenti, La biografia di Goliarda Sapienza tra arte e politica

Francesca Setzu, Fatima Mernissi: il mondo arabo tra sociologia e letteratura

Marinella Cipriani, La scoperta delle emozioni, la danza del corpo come strumento di formazione e crescita

Chiara Bassetti, Biografie del corpo nelle narrazioni di danzatori e danzatrici

Ludovico Ferro, Lo studio del prodotto cinematografico tra sociologia implicita e sfera pubblica

Francesca Cozzolino, Il processo di artification nel caso dei murali in Sardegna

Voci di artisti

Piero Sebastiani, Perché scrivere, Che cosa scrivere

Susanna Gianpistone, Teatro di figura e comunicazione nella formazione della persona

Maria Teresa Ciammaruconi, La forma che assolve

Introduzione

Arti e società, le risposte della sociologia

Milena Gammaitoni

Questo volume rappresenta l'incontro tra diversi studiosi attivi nella ricerca sulla sociologia delle arti, a fronte di un panorama italiano specialistico in cui si osserva una scarsa attenzione alla dimensione educativa ed esperienziale delle arti, ai micro sistemi e micro società alle quali danno vita e che influenzano la visione e la costruzione di modelli culturali. Le arti sono un elemento fondante dell'identità sociale, rappresentano una sintesi storica, politica, religiosa ed economica del tempo. Con quest'ottica ogni autore ha analizzato teorie, storie e metodi di ricerca, avvicinandosi alle motivazioni degli artisti e alle loro forme espressive considerandole come "fatti sociali".

Già Gustave Lanson, con una prospettiva positivista, aveva definito il fenomeno letterario come un fatto sociale, mutuando la definizione di fatto sociale da Durkheim, per il quale si deve distinguere ciò che si scrive per se stessi da ciò che è destinato ad essere letto da qualcuno. Le opere possono essere spiegate solo in relazione ai fatti individuali dell'autore e ai fatti sociali. Egli crede che nessuno si preoccupi più di sapere chi era Montaigne. Chi legge i suoi libri non è più interessato a cercare l'autore. Con un eccessivo determinismo riguardo all'autonomia dell'opera rispetto alla vita dell'autore, Lanson aveva gettato le basi sociali della vita di un'opera letteraria come fusione tra atto creativo individuale originario situato in una serie di fatti sociali ed il percorso dell'opera al di là di quell'atto originario¹.

I diversi contributi di questo volume e l'intento di unire diverse prospettive e per diversi ambiti artistici, si fondano sulla convinzione che la costruzione sociale della realtà avviene anche attraverso le varie esperienze artistiche: dalle favole ai libri di testo, dalla musica al disegno, dalla visita di un museo alle letture casuali, le quali evocano immagini, sensazioni, idee, percezioni intime e collettive sulla storia, sul presente dell'umanità e su un suo possibile divenire. Gli autori provengono da diversi ambiti disciplinari: sociologi, psicologi, letterati, antropologi, filosofi, e infine le voci di alcuni artisti a testimoniare il senso del loro passaggio e del loro operare. Questo confronto interdisciplinare intende superare l'approccio euristico secondo il quale l'arte e l'artista vengono utilizzati come esempi dimostrativi di alcuni processi sociali e mentali collettivi, come materiale descrittivo anziché esplicativo e predittivo dell'agire sociale.

In Italia Raimondo Strassoldo ha appena pubblicato (2010) un importante trattato sulla Sociologia dell'arte, dedicato alle arti figurative, alle dinamiche del mercato a partire dall'antichità classica fino ai contemporanei. Il suo approccio non è solo descrittivo, ma essenzialmente critico, demistificatorio, esplicativo di antiche e nuove realtà nella vita degli artisti e sul destino delle loro opere d'arte, gettando alcune idee sulla fattibilità di un'arte democratica e sul che cosa fare per realizzarla. Alessandro Dal Lago (2006) sembra rispondere alle proposte di Strassoldo, in un dialogo senza tempo con Walter Benjamin, nel suo volume *Mercanti d'aura* dove indaga le logiche postmoderne e immateriali dell'arte contemporanea, logiche spesso perverse e inquinate da razionalità assai lontane dall'idea pura e classica del bello, dove il paradosso della logica di vendere e comprare aurea artistica ha più voce del pennello dell'artista.

¹ La sociologia della letteratura non può fermarsi all'osservazione dell'individuo, all'analisi della creazione personale, perché essa è un oggetto sociale. Così come, scrive sempre Lanson, accade che la letteratura esprima una società che esiste, ma anche una società che ancora non esiste, essa può rivelare una realtà come anche il desiderio, il bisogno di una nuova generazione che cresce.

Il contributo di questo libro concerne approcci teorici critici, a partire dagli stimoli di studi e riflessioni sulle arti nell'impero della comunicazione (Francesco Maria Battisti, Carlo Bordoni), alle questioni relazionali tra individuo e gruppo (Enrica Tedeschi), al primato dello spettacolo tra arte e immaginario sociale (Laura Verdi), fino alle possibilità di logiche discorsive dell'arte nella nostra società (Tito Marci). La seconda parte, "Storie, storie di vita, metodi" presenta studi empirici, ad oggi poco esplorati, utilizzando metodi transdisciplinari. Il *trait d'union* di ogni saggio è stato quello di partire dalla storia di vita di uno o più artisti, esaminando aspetti delle loro opere, in un continuo dialogo intellegibile con la società.

Fin dalla sociologia classica Georg Simmel scrisse di Rembrandt, Michelangelo, Rodin, tentando di mettere in evidenza il condizionamento sociale dell'arte – soprattutto in relazione al cristianesimo – e l'influenza delle visioni del mondo sulle opere d'arte. Per esempio sottolinea l'affinità fra il gusto della simmetria e le forme di governo autoritarie o le società socialiste, mentre associa l'asimmetria soprattutto all'individualismo e alle forme di stato liberali.

Simmel segna le origini dell'analisi sociologica delle arti e non è un caso che sia stato, tra i sociologi del suo tempo, il più attento a quella che si potrebbe definire la "storia culturale".

La sociologia delle arti è nata nell'ambito degli specialisti di estetica e di storia dell'arte, animati dalla volontà di rompere il binomio artisti/opere. Nel momento in cui viene introdotto, negli studi sull'arte, un terzo termine – la società – si aprono nuove prospettive e si forma una nuova disciplina. Nathalie Heinich distingue tre tendenze principali in cui operano e si incrociano generazioni di intellettuali, origini geografiche, appartenenze disciplinari e principi epistemologici, e l'affacciarsi di una quarta generazione.

Durante la prima metà del XX secolo, la preoccupazione di stabilire un nesso fra arte e società si manifestò, sia nell'estetica che nella filosofia, nella tradizione marxista e anche nelle opere di alcuni storici dell'arte, divenendo quasi una forma di *estetica sociologica*. Una seconda generazione, apparsa poco prima della seconda guerra mondiale, proviene dagli storici dell'arte e da una tradizione molto più empirica basata sui documenti, particolarmente sviluppata in Inghilterra e in Italia. Ma, anzi che gettare un ponte fra arte e società, questi studiosi, secondo la Heinich, si sono adoperati ad immergere l'arte nella società, esplicitando il loro rapporto di inclusione reciproca, formando un approccio di *storia sociale dell'arte*. Questi studiosi hanno il merito di aver affrontato le relazioni tra autori e opere con quello dei contesti nei quali evolvono. Negli anni sessanta emerge, soprattutto in Francia e negli Stati Uniti, una terza generazione strettamente legata alla ricerca empirica, alla statistica e all'etnometodologia. L'indagine di questa terza generazione non è più rivolta al passato, ma al presente dell'arte, non esamina più l'arte e la società, o l'arte nella società, ma indaga *l'arte come società*: l'insieme delle interazioni, degli attori, delle istituzioni, degli oggetti in un processo evolutivo. L'arte non è più il punto di partenza delle analisi sociologiche, ma il suo punto di arrivo, le ricerche non ambiscono ad investigare l'interno delle arti (le opere), né a ciò che le è esterno (i contesti) bensì a ciò che le produce e che le arti stesse a loro volta producono. In questa direzione si sono sviluppati gli orientamenti più innovativi della sociologia delle arti, orientata allo studio concreto delle situazioni.

Si sta affacciando una quarta generazione che tenta di superare posizioni normative, andando verso direzioni più vicine all'antropologia e alla pragmatica, non più unicamente rivolta alla spiegazione degli oggetti e dei fatti, ma aperta alla comprensione delle rappresentazioni.

Appartiene a questa quarta generazione il tentativo di questo volume nel quale viene tracciato un itinerario sociologico eterogeneo, ma che ha il merito di far emergere con chiarezza in che modo alcuni sociologi italiani studiano l'arte e gli artisti per contribuire alla spiegazione dei fenomeni sociali.

"Gli scienziati tendono a documentare (cioè descrivere, comprendere e possibilmente spiegare); i romanzieri si occupano invece del possibile"² è così che, per esempio, frequentando la letteratura il sociologo – amplia la sua visione del mondo, affina la sua conoscenza della varietà dei tipi

² Cfr. a cura di Renate Siebert e Sonia Floriani, *Incontri tra le righe*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2010, pag. 16.

umani, può ricorrere ai testi della letteratura come fonti per la ricerca sociale.

In ambito internazionale l'attenzione si è più spesso concentrata sulla questione del *come*, della *technè* più adatta ad analizzare le arti: nel dibattito tra metodi di ricerca sociologica standard e non standard la sociologia delle arti sembra a volte appartenere a tutto quello definibile come non standard. In realtà, in varie ricerche, nell'ambito della cultura e delle arti, i sociologi hanno utilizzato complementariamente tecniche standard e non standard³.

Tra coloro che hanno utilizzato metodi standard troviamo la Scuola di Bordeaux, le ricerche di Pierre Bourdieu; tra i non standard coloro che, nella corrente dell'interazionismo simbolico, privilegiano l'approccio intuizionistico, come il sociologo Howard Becker.

Le risposte della sociologia

In che modo, dunque, la sociologia può studiare oggi l'agire artistico?

Per agire artistico si intende ogni agire che crei un'opera d'arte, definita come tale dal suo creatore e riconosciuta dai fruitori (dal critico d'arte al comune lettore, contemporanei o postumi alla vita dell'artista) al di là di un giudizio di valore estetico che ne sancisca il grado di pertinenza relativo alla bellezza del gusto dell'epoca⁴. Così come si intende il significato della parola "opera d'arte" relativo ad ogni creazione artistica, e artista colui che crea un'opera d'arte: dalla poesia, alla musica, alla pittura, alle arti figurative, plastiche. Per tale ragione è più opportuno parlare di sociologia delle arti, piuttosto che di sociologia dell'arte al singolare⁵.

L'aspetto formale dell'opera d'arte la contraddistingue da tutte le altre produzioni intellettuali che non vengono definite come opere d'arte, né dai loro produttori, né dai fruitori.

Questa prima definizione concerne gli aspetti strutturali, formali dell'arte, ma già introduce l'elemento intellettuale, di un pensiero che in essa si esprime scegliendo una forma estetica. Anche per questo si preferisce scindere l'uso delle parole "creazione" artistica, relativa all'opera d'arte, dalla "produzione" intellettuale (pur unendosi, in quanto l'arte è produzione intellettuale, mentre non si può affermare il contrario) in quanto quest'ultima designa forme di espressione già codificate da altri, senza alcuna intenzione artistica, bensì afferente al campo del sapere, della politica, della cultura. La creazione artistica è creazione in quanto il pensiero intellettuale si esprime in forme estetiche originali in ambiti specifici, anche se formalmente comuni. Si può parlare di un evento storico, ma utilizzando forme espressive, metodi e obbiettivi del tutto diversi. Dallo storico ci si attende un lavoro scientifico, che poggi sulla ricerca e verifica delle fonti, su un metodo di ricerca e spiegazione causale, utilizzando uno stile di scrittura che segua un procedimento logico descrittivo ed esplicativo, non criptico, o allusivo, o metaforico, tipico della narrativa. Il romanziere può attingere da esperienze vissute, essere essenzialmente autobiografico, diaristico, biografico, memorialistico (Macioti 1997; Cipriani 1980), e allo stesso tempo può ricorrere all'immaginario di vicende personali e collettive per rielaborare la visione della realtà in una struttura di finzione.

³ Per standard non si intende la matematizzazione dell'azione sociale, ma tecniche di ricerca approvate dalla comunità scientifica, testate e dunque percorse dall'esperienza dei ricercatori, sia nell'ambito dei metodi qualitativi che in quelli quantitativi.

⁴ I concetti di arte e di bellezza erano stati scissi già da Aristotele. Nel '700 compare il concetto di gusto, legato al sorgere di una nuova concezione dell'individuo. Il significato del gusto rende interdependente l'arte e il bello.

Inoltre nella storia sociale dell'arte emerge chiaramente come anche l'artista più schivo, isolato e/o morto nell'anonimato rispetto ad un vasto pubblico a lui contemporaneo, abbia comunque avuto accanto un gruppo di persone (per es. artisti a lui contemporanei) che lo riconobbe in quanto tale. Cfr. Arnold Hauser, *Le teorie dell'arte*, Einaudi Editore, Torino, 1969; Montaigne, *Essai*, Adelphi, Milano, 1992, vol. I-II.

⁵ Sia Franco Crespi (1996) che Janet Wolff (1983) collocano la sociologia dell'arte come una branca di studio che rientra negli interessi più ampi della sociologia della cultura. Cfr. Franco Crespi, *Manuale di sociologia della cultura*, Editori Laterza, Bari, 1996 e Janet Wolff, *Sociologia delle arti*, Il Mulino, Bologna, 1983; Luigi del Grosso Destrieri, *Sociologia delle musiche*, Franco Angeli, Milano, 2007.

La sociologia della conoscenza tenta di chiarire il rapporto tra uomo e società, lasciando però spesso aperte le domande circa l'origine della sfera creativa, artistica. Si afferma che il pensiero è condizionato socialmente, dagli eventi storici, dai rapporti interpersonali, dalle strutture economiche, dalle espressioni e forme culturali, e da come l'uomo, influenzato dalla sua posizione sociale, interpreta se stesso e gli altri, le sue azioni (in modo razionale o irrazionale) e il mondo. Ma non tutti gli uomini, a seconda della posizione sociale che ricoprono (potere politico, economico), possono agire con lo stesso grado di influenza dell'uno verso l'altro.

Dunque ogni opera artistica, in quanto creazione umana, esprime un pensiero, una visione del mondo socialmente condizionata e condizionante. Stabilisce un rapporto di influenza sugli altri, nel momento in cui esce dalla sfera del privato (condizionamento unidirezionale società-individuo tipico dell'artista isolato) per entrare nella sfera del pubblico, comunicando una visione del mondo e scelte estetiche che possono assumere forme comunicative chiare, dirette, oppure molto ambigue, allusive, soggette alle più varie interpretazioni. Spesso l'arte è stata definita ambigua per eccellenza (può essere incomprensibile per chi non ha una competenza artistica), ma la storia dell'arte ci fornisce validi e numerosi esempi di scuole, tradizioni e innovazioni estetiche, manifesti d'intenzioni che esplicitano il significato sociale, politico delle opere create. Essa può essere conservatrice, oppure innovativa.

E' sicuramente frutto dell'esperienza sapere che l'arte veramente compiuta non invecchia mai, le si possono attribuire significati diversi nel tempo, ma non sarà superata da un'altra, mentre la scienza invecchia, viene superata da nuove scoperte, da nuove analisi della società. Tutto questo viene scritto da Max Weber, e più tardi riconsiderato da Robert Merton (2002), il quale ne *L'intellettuale come professione* ricorda che l'esperimento innalzato nelle scienze a principio della ricerca è un prodotto degli artisti del Rinascimento, con Leonardo, ma anche con i musicisti del XIII secolo e i loro primi clavicembali sperimentali. Da questi l'esperimento passò nella scienza per opera di Galileo Galilei. La scienza per gli artisti era il mezzo per raggiungere la vera arte (equivalente alla vera natura), l'artista assurgeva al rango di un dotto, mentre oggi si utilizza la scienza per giungere alla natura.

Marianne Weber tenne una conferenza in cui spiegava come, nello sviluppo dell'architettura gotica, l'altezza dei campanili non fosse dipesa dal desiderio di elevazione spirituale, bensì da uno spirito di competizione fra le città, ansiose di affermare la loro potenza rendendo meglio visibili i luoghi di culto.

Max Weber arrivò ad interrogare i letterati per rispondere ad alcune domande cruciali come quella sul senso della morte. Risponde Lev Tolstoj: in una società che vive il continuo progresso tecnico-scientifico la fine della vita civile non ha senso, non viene accettata, non è concepito un vecchio (es. Abramo) che morirà sazio della vita.

Nel 1931 John Dewey profuse alcune conferenze sull'arte come esperienza, nelle quali sembra rispondere a molte delle problematiche affrontate da Max Weber e da Lucien Goldmann, pur se con prospettive e formazione filosofica del tutto differente. Ne "L'essere vivente e le cose eternee" Dewey chiede: "Perché il tentativo di riconnettere gli oggetti ideali e più elevati dell'esperienza con le radici fondamentali della vita è così spesso considerato come un tradimento della loro natura e un rinnegamento del loro valore? Perché vi è una ripugnanza a collegare i più alti capolavori dell'arte con la vita comune, la vita che condividiamo con tutti gli esseri viventi? Perché la vita è considerata come una questione di basso appetito, o, nel migliore dei casi, un oggetto di sensazione grossolana, e pronta a sprofondare fino al livello della concupiscenza e dell'aspra crudeltà? Rispondere a queste domande vorrebbe dire scrivere una storia della morale che mettesse in evidenza le condizioni che hanno portato al disprezzo del corpo, alla paura dei sensi, e alla contrapposizione della carne allo spirito".⁶ L'esperienza per il filosofo è il risultato, la traccia e il compenso dell'interazione dell'organismo con l'ambiente che può trasformarsi da interazione a partecipazione e comunicazione. L'esistenza dell'arte è la prova della perpetuazione della

⁶Dewey J., *Arte come esperienza e altri scritti*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1995, pag. 25.

esperienza di una vita sociale: “è la prova concreta che l’uomo adopera i materiali e le energie della natura con l’intento di espandere la propria vita e che egli fa così secondo la struttura del proprio organismo. L’arte è la prova vivente e concreta che l’uomo è capace di ripristinare consapevolmente, e pertanto sul piano razionale, l’unità di senso, bisogno, impulso e azione caratteristica della creatura viva. L’intervento della consapevolezza aggiunge regolarità, capacità di selezione e nuovo ordine.”⁷La storia della separazione e dell’acuta contrapposizione dell’utile e del bello è la storia dello sviluppo industriale. Ma l’uomo, continua Dewey, vive in un mondo di congetture, di misteri, di incertezze. Spesso la ragione inganna l’uomo, quando la fantasia dovrebbe bastare, al contrario l’inquieta ricerca del fatto e della ragione confonde e distrae invece di illuminarci.

Dewey parla del “senso del tutto inclusivo implicito” che pervade ogni esperienza ordinaria e annota come i simbolisti abbiano fatto dell’arte lo strumento principale per l’espressione di questa condizione del nostro rapporto con le cose. “Attorno ad ogni oggetto esplicito e focale c’è una recessione nell’implicito che non si afferra intellettivamente. Nella riflessione la chiamiamo l’indistinto e il vago”⁸. Ma Dewey è conscio del fatto che l’indistinto e il vago dell’esperienza originaria sono una funzione dell’intera situazione.

Dewey porta ad esempio le opere di Shakespeare, in cui emerge la *capacità negativa* di un uomo che è in grado di rimanere nell’incertezza, nel mistero, nel dubbio senza nessuna eccitata tensione di arrivare al fatto e alla ragione.

A distanza di molti anni da Weber e da Dewey, C. W. Mills nell’*Immaginazione sociologica* (1962) scrive che lo stesso lavoro del sociologo è un’arte: l’arte dell’intuizione, di una visione globale e sintetica. Egli è un artigiano della società (gli artisti fino al XVIII secolo venivano chiamati artigiani): “Il principale compito politico e intellettuale del sociologo è oggi di individuare e definire gli elementi del disagio e dell’indifferenza dell’uomo contemporaneo. E’ l’impegno principale che gli impongono altri lavoratori della mente, dai fisici agli artisti”⁹. L’analisi sociologica, secondo Mills, si dovrebbe sviluppare su tre principali dimensioni: la struttura della società nel suo complesso, qual è il posto di una data società nel quadro della storia umana, quali tipi di uomini e di donne prevalgono in questa società e in questo periodo.

“L’immaginazione sociologica permette a chi la possiede di vedere e valutare il grande contesto dei fatti storici nei suoi riflessi sulla vita interiore e sul comportamento esteriore di tutta una serie di categorie umane. Gli permette di capire perché nel caos dell’esperienza quotidiana gli individui si formino un’idea falsa della loro posizione sociale”¹⁰. L’immaginazione sociologica permette di afferrare biografia e storia e il loro mutuo rapporto nell’ambito della società. Consiste nella facoltà di saper passare da una prospettiva all’altra: da una prospettiva politica alla psicologia, all’economia, alla poesia contemporanea.

Un limite epistemologico della sociologia contemporanea è quello di vivere in un periodo di trionfale scientismo che fa prevalere il come sul quando e sul perché; confina l’arte in una specie di ghetto preistorico. I sociologi le dedicano una minuziosa attenzione come a oggetto, o meglio, prodotto. Affermo questo in senso socio-economico. Ciò, per esempio, fa sì che i libri si riducano ai bilanci in rosso delle case editrici e che dunque per questo motivo risulti anacronistico, inutile pubblicare alcune opere se non dopo attente analisi di mercato e che i musei diventino spesso cantine della memoria. Sembrano sfuggire all’analisi sociologica contemporanea le dinamiche sociali secondo le quali ciò accade.

Husserl aveva inaugurato il ‘900 con “La crisi della scienza occidentale e la fenomenologia trascendentale”, denunciando lo scientismo positivistico che riduce la realtà ad enumerazione empiricamente osservabile di una serie di fatti, di fenomeni. Senza fatti osservabili e verificabili lo scienziato non può definire teorie, leggi, categorie concettuali: non può definire e spiegare la realtà

⁷Dewey J. op. cit., pag 31.

⁸ Dewey J., op. cit. pag. 230.

⁹ Op. cit. pag. 15.

¹⁰ Op. cit. pag.15.

delle cose, delle azioni collettive. Rinuncia, in sociologia con Durkheim, ad indagare la psiche, l'anima, lo spirito, la metafisica. Ciò che invece i filosofi non temevano di fare. Non dimentichiamo che i filosofi fino alla seconda metà del '900 erano matematici, fisici, economisti, uomini intellettualmente formati nelle cosiddette scienze dure. Nel risolvere il dibattito aperto dallo storicismo tedesco, con Dilthey e Windelband, in realtà la scienza entra in crisi e con essa il ruolo dello scienziato ed anche, in tempi diversi, il ruolo dell'artista, in ciò che Weber definì disincantamento del mondo.

La sociologia tende ad abbandonare il campo del non cosalisticamente osservabile. Lo spirito, l'anima, le emozioni, i movimenti interiori che generano le azioni e le interpretazioni delle stesse azioni, rimangono terra inesplorabile, confine confinato alla letteratura, alla filosofia. E' possibile indagare statisticamente la fruizione delle arti, ma prevale, il come, la tecnica, sul quando e soprattutto sul perché.

La sociologia della conoscenza afferma che il pensiero è condizionato socialmente, dagli eventi storici, dai rapporti interpersonali, dalle strutture economiche, dalle espressioni e forme culturali, e da come l'uomo, influenzato dalla sua posizione sociale, interpreta se stesso e gli altri, le sue azioni (in modo razionale o irrazionale) e il mondo. Ma non tutti gli uomini, a seconda della posizione sociale che ricoprono (potere politico, economico), possono agire con lo stesso grado di influenza dell'uno verso l'altro.

Dunque ogni opera artistica è tale in quanto creazione umana, esprime un pensiero, una visione del mondo socialmente condizionata e condizionante. Stabilisce un rapporto di influenza sugli altri, nel momento in cui esce dalla sfera del privato per entrare nella sfera del pubblico, comunicando una visione del mondo e scelte estetiche che possono assumere forme comunicative chiare, dirette, oppure molto ambigue, allusive, soggette alle più varie interpretazioni. Spesso l'arte è stata definita ambigua per eccellenza (può essere incomprensibile per chi non ha una competenza artistica), ma la storia dell'arte ci fornisce validi e numerosi esempi di scuole, tradizioni e innovazioni estetiche, manifesti d'intenzioni che esplicitano il significato sociale, politico delle opere create. Essa può essere conservatrice, critica, innovativa.

Nella mia esperienza di ricerca¹¹ ho seguito una procedura indicata da Silbermann, il quale definisce più precisamente tre scopi propri della sociologia dell'arte:

- 1) chiarire il carattere dinamico dell'arte come fenomeno sociale nelle sue diverse espressioni. Occorrendo a tal fine analizzare le forme artistiche considerate nel loro contesto, tale analisi dovrà essere orientata in senso strutturale-funzionale, prescindendo dai giudizi di valore che stanno alla base delle specifiche forme di vita dei membri di ogni società;
- 2) indicare un modo di accostarsi all'opera d'arte che sia universalmente comprensibile, valido e convincente;
- 3) elaborare certe leggi di previsione che permettano di affermare che, se accade questo o quello, accadrà probabilmente in un tempo successivo questo o quest'altro.

La sociologia dell'arte, scrive Silbermann, mira ad uno studio dinamico, funzionale, comparativo secondo vari livelli:

- a) a comprendere l'arte come un aspetto della vita umana e sociale che agisce sull'intimo dell'individuo e sulle strutture a lui esterne, con effetti individuali e sociali, in senso simbolico e in senso pratico, in modo causale o finalistico, unico o reiterato;
- b) a stabilire quali sono le forme essenziali dell'attività artistica e quali sono i gruppi sociali che si raccolgono intorno all'esperienza artistica prodotta da una specifica forma d'arte;

¹¹ in particolare Cfr. i volumi in coll.: *Presenze femminili tra ottocento e novecento: abilità e saper*, a cura di Marta Savini, "La donna e la musica. La storia di vita di Lorenza Anzuini, chitarrista" di Milena Gammaitoni, Liguori, Napoli, 2002; *I Giubilanti*, a cura di Roberto Cipriani, "Roma e l'arte: turismo o pellegrinaggio?" di Milena Gammaitoni, Franco Angeli, Bologna, 2003; *Amore ed Empatia*, a cura di Francesca Brezzi, "Amore ed empatia nella storia di vita di Elke Mascha Blankenburg, direttrice d'orchestra", di Milena Gammaitoni, Franco Angeli, Bologna, 2003.

c) poichè l'arte sta o può stare al centro delle realizzazioni umane suscita o può suscitare determinati comportamenti sociali, quindi bisognerebbe studiare: gli effetti dell'arte sulla vita sociale degli uomini; l'influsso dell'arte sulla formazione dei gruppi, sul loro conflitto; la formazione, lo sviluppo e la decadenza delle istituzioni sociali che influiscono sulle arti;

4) infine si analizzerà il processo mutevole di quell'attività sociale che è l'arte intesa come interrelazione tra arte e società, badando alle diverse forme di comportamento sociale suscitate da questa interrelazione.

Al punto 1) Silbermann fa riferimento all'esclusione di giudizi di valore da parte del sociologo sugli individui, sull'artista, sulla creazione artistica, sul fruitore. Egli intende il giudizio di valore nel senso attribuito da Max Weber, delineando una condotta il più possibile trasparente da parte del ricercatore. Ma se allarghiamo il significato epistemologico del giudizio di valore alla sfera della sociologia dell'arte, vediamo che Max Weber tenne a chiarire che in questo settore di ricerca il giudizio di valore dovrebbe prescindere dal giudizio estetico. Al sociologo non interessa, se non secondariamente, ciò che è bello nell'arte, piuttosto sarà interessato all'arte, alla sua funzionalità causale, al tipo di agire razionale rispetto ad uno scopo dell'artista, all'uso e allo sviluppo della sua creazione artistica nella storia (Weber 1917). Intendere la produzione artistica, interpretarne il valore, distinguere l'arte dalla non-arte è compito dello storico e del critico d'arte.

Karl Mannheim, tra la fine dell'800 e la prima decade del '900 delinea tre strade di analisi per la creazione artistica: oggettiva, espressiva e documentaria. Nella prima intende l'analisi dell'opera d'arte come oggetto in sé (le caratteristiche strutturali) e prescinde dall'intenzione dell'artista, dalla sua visione del mondo e dall'inserimento della sua attività nell'ambito dello spirito di un'epoca, che invece riguarda la seconda strada dell'analisi, quella espressiva. La terza concerne gli effetti dell'opera d'arte che sfuggono alla coscienza dell'artista e documentano l'*habitus* culturale che l'ha prodotta (Mannheim 1957).

“Verso una sociologia dello spirito” viene scritto nei primi anni trenta e costituisce uno sviluppo sul piano metodologico delle tematiche affrontate nella sociologia della conoscenza. Mannheim riprende il processo di conoscenza triadico hegeliano, ma con un'interpretazione che possa rispondere alle motivazioni dell'agire umano attraverso la separazione e la successiva connessione (sintesi) tra pensiero scientifico, culturale, socio-politico. Per far ciò egli affronta il rapporto tra pensiero e azione, con innumerevoli esempi tratti dall'esperienza artistica.

Per *Geist* hegeliano Mannheim intende il quadro collettivo della storia che bisogna conoscere per comprendere la sua continuità (nelle tradizioni e innovazioni). “I problemi e le alternative che i singoli individui affrontano nelle loro azioni vengono loro presentati all'interno di un determinato quadro sociale. E' questo quadro che dà forma al ruolo della persona, ed in cui le sue azioni ed espressioni acquistano un nuovo significato. Esso trascende quei significati che l'individuo “intende” quando riflette su un'esperienza o la comunica. Non appena parliamo di comportamenti o di pensiero strutturati facciamo un passo verso questo secondo livello di significazioni obiettive: cerchiamo di comprendere il significato dei significati cercando di ricostruire il contesto dell'azione e della percezione individuale”.

La distinzione tra opera e azione avviene, secondo l'autore, in relazione al contesto storico e ai modelli che governano le realizzazioni delle opere: nel feudalesimo si realizzano una serie di opere che definiscono un modello di azione. Opera e azione si distinguono per il significato delle motivazioni che portano a chiarire il significato dell'azione. Le opere d'arte vengono considerate nella loro finale realizzazione, non nell'atto della creazione, ma al punto di arrivo. Il quadro dell'azione si presenta su due livelli: nella prospettiva della sociologia come scienza della socializzazione e della sociologia dello spirito, in cui la struttura dell'azione e la struttura dell'opera differiscono nella loro struttura, ma sono interdipendenti e complementari. “La struttura dell'azione è derivata dal suo coinvolgimento nel gruppo, dai modi in cui le realizzazioni di una persona dipendono dal comportamento di altre persone. Ora, per ricostruire l'ordine di interdipendenza dei ruoli, non abbiamo bisogno di dar conto delle immagini che i partecipanti si formano o seguono quando rivestono i loro rispettivi ruoli. Ma non appena cerchiamo di interpretare queste immagini

nel contesto in cui i ruoli vengono assunti il nostro quadro di riferimento concettuale scivola verso quello della sociologia della cultura (spirito). Ora abbiamo a che fare con i ruoli non direttamente, ma solo nella loro forma derivata, in quanto incarnati in opere compiute. Realizziamo così che un'immagine formata si comunica elementi della situazione in cui era stata concepita. Inoltre, creazioni di questo genere non riflettono solamente il loro ambiente d'origine, ma rivelano anche le volontà coordinate, l'azione consenziente di alcuni che appartennero a quel contesto”(1957 p. 91).

L'obiettivo di Mannheim nel definire una sociologia dello spirito è di arrivare ad identificare le aspirazioni sociali che vengono impiegate in determinate espressioni di pensiero delle opere umane creative (creazioni obiettive della cultura). Fenomenologicamente, egli scrive, gli uomini pensano come membri di gruppi sociali e non come esseri solitari (processo ben chiarito in ogni sua fase dagli studi di Berger e Luckmann) e bisogna studiare principalmente e gradualmente lo sviluppo storico dell'individuo nel gruppo e nel più ampio contesto sociale analizzando la formazione dei processi di socializzazione e di formazione delle motivazioni.

Mannheim applicando l'epistemologia dello spirito introduce la posizione degli intellettuali come problematica per una crescente autoconsapevolezza di se stessi (incluso egli stesso). Nelle epoche precedenti l'uomo si riferiva ad un sistema di credenze per definire la sua posizione, senza il bisogno di riflettere sulle condizioni della sua esistenza. La nuova consapevolezza contemporanea lo porta a fare il punto su se stesso in relazione al continuo mutare delle circostanze di vita. “La sua prospettiva non può mai essere unificata, poiché essa fuoriesce da ogni quadro stabilito prima di potersi finalmente cristallizzare intorno ad una ben delineata immagine del mondo” Dunque “come può lui che conosce la sua esistenza condizionale prendere e portare avanti delle decisioni assolute? Egli vuole sapere come pensare se stesso al fine di agire”(1957 p.107-108). Queste domande lo portano a definire alcuni punti di analisi:

- 1) i reali autori della storia sono gli uomini, non la storia;
- 2) le svolte dell'intelletto sono dei mutamenti dello spirito umano;
- 3) non è lo spirito di individui isolati a mutare, ma le percezioni di persone associate;
- 4) la storia dello spirito umano esprime le tensioni e le riconciliazioni progressive tra i gruppi.

Nella società moderna democratica ogni gruppo tende a definire la sua visione del mondo, una sua prospettiva, senza sentirsi vincolato ad un'interpretazione comune dell'ordine esistente. Ad un primo livello di democratizzazione non si produrrà più eguaglianza ma emergeranno maggiormente le differenze che spiegano, secondo Mannheim, la crescita di nazionalismi piuttosto che di cosmopolitismi.

Tra la fine del '700 e primi del '900 in Europa proprio gli artisti furono i primi a ribellarsi a condizioni di vita che non li soddisfacevano più, e furono più di qualche eccezione.

La denuncia e la critica sociale degli artisti si rivelava nella scelta dello stile, perché esso è il mezzo del potere argomentativo, e uno stesso stile adottato da una comunità di artisti diviene una carta di identità altamente simbolica, in cui si trova il racconto di una vita personale e collettiva. Ogni problema di stile, sostiene Lukács, è un problema sociologico, che deve indagare in termini di interdipendenza l'influenza dei condizionamenti sociali sulla genesi delle forme e dei contenuti della letteratura, sia cogliendo le modalità attraverso cui la letteratura influenza la realtà sociale. Senza alcun timore di a-scientificità Lukács riconosce al poeta la capacità, dalle origini di per sé misteriose (di fronte a cui la conoscenza scientifica-sperimentale è impotente), di rappresentare la realtà sociale nella sua *tipicità*. Per tipicità intende la convergenza in una rappresentazione “di tutti i tratti salienti di quell'unità dinamica in cui la vera letteratura rispecchia la vita, tutte le contraddizioni più importanti, sociali, morali, psicologiche, di un'epoca” (Lukacs 1964). La saggezza del poeta consiste nel sapere individuare in tutte le deviazioni della realtà ciò che è tipico e individuale.

Lukács ritiene che l'attività artistica possa essere spiegata in relazione all'insieme delle condizioni materiali, delle strutture sociali, di valori culturali che caratterizzano un determinato contesto storico e un determinato contesto sociale.

Sulla scia di Lukács, Lucien Goldmann delinea la razionalità possibile di una coscienza collettiva come non estranea alle formulazioni della psicoanalisi, da lui criticate e reinterpretate alla luce della teoria strutturalista. Nella sua prima formulazione di strutturalismo genetico (genetico perché si occupa delle cause che hanno determinato la creazione di un'opera d'arte in un contesto sociale e in un dato momento storico), parte dall'ipotesi che qualsiasi comportamento umano è un tentativo di dare una risposta significativa ad una situazione specifica e perciò stesso tende a creare un equilibrio tra il soggetto dell'azione e l'oggetto cui l'azione si riferisce, con il mondo circostante. Solo un individuo artisticamente sensibile, scrive Goldmann (1977), è in grado di interpretare la coscienza possibile¹², cioè la tendenza culturale orientata verso uno stato di equilibrio della società a lui contemporanea. Solo quest'individuo è in grado di mettere in evidenza i caratteri salienti ad un livello elevato di coerenza e comunicarlo con la sua opera.

Carlo Bordini (1974) riassume la portata innovativa dello strutturalismo genetico di Goldmann in quattro punti:

coscienza possibile: l'opera letteraria non è semplice riflesso di una coscienza collettiva reale e data, ma la risultante, ad un livello di coerenza molto più alto, delle tendenze proprie alla coscienza di questo o quel gruppo;

omologia delle strutture: la relazione tra il pensiero collettivo e le grandi creazioni individuali, letterarie, filosofiche, non risiede in una identità di contenuto, ma in una omologia strutturale, che può esprimersi con dei contenuti immaginari estremamente diversi dal contenuto reale della coscienza collettiva;

libertà dell'artista: l'opera corrispondente alle strutture mentali di un gruppo sociale può essere elaborata da un individuo che abbia scarsi rapporti con il gruppo. L'individuo può portare tale struttura ad un grado elevato di coerenza e trasporla sul piano della creazione immaginaria o del pensiero concettuale;

dialettica della struttura: la coscienza collettiva non è né una realtà prima, né una realtà autonoma. Si elabora implicitamente dal comportamento globale degli individui che partecipano alla vita economica, sociale, politica. Il concetto di coscienza possibile potrebbe inoltre spiegare l'apparente anacronismo riscontrato tra la produzione artistica e il grado di civiltà di una popolazione. Spesso, infatti, le società più arretrate tecnologicamente sono le più adatte al fiorire di una ricca civiltà culturale ed artistica al loro interno. A questo proposito è interessante il giudizio di Giuseppe Pecchio (1985) nella prima metà dell'800 quando analizzando l'evoluzione di alcune società si rivolge alla situazione polacca affermando che se avesse avuto una letteratura nazionale significativa sarebbe stata ancor più difficile preda dei suoi nemici.

Nel 1977 viene pubblicato postumo un saggio di Goldmann che connette all'agire tendenzialmente coerente al raggiungimento di equilibrio sociale il concetto di creazione immaginaria dell'artista, il quale fa qualcosa in più che interpretare le esigenze di un gruppo. Egli scrive: "la creazione immaginaria di un mondo corrispondente alle aspirazioni di un gruppo può costituire una compensazione e un mezzo di adattamento, (...) ogni volta che un uomo agisce si trova di fronte ad una situazione che costituisce per lui un problema da risolvere e così tenta di trasformare il mondo attraverso il suo comportamento in modo da ottenere una risposta significativa ad un problema che si è posto".¹³

¹² "Questo è il contributo specifico di Goldmann. Ma è chiaro che non si tratta di negare o di pensare di sopprimere una situazione da cui non è possibile evadere. Ciò che occorre è invece prenderne coscienza, riconoscere francamente il carattere illusorio di una indipendenza assoluta, riportare quindi ogni costruzione teorico-ideologica alle sue radici reali e alle sue implicazioni politiche. Ogni pensiero è legato non solo alla situazione determinata; ma prende coscienza di sé, cioè vive come pensiero in quanto si lega all'azione." Franco Ferrarotti, "Un nemico della sociologia filisteia", Paese sera, n 41, 16 ottobre 1970.

¹³ AA. VV. *Le structuralisme génétique, l'oeuvre et l'influence de Lucien Goldmann*, Denoel/Gonthier, Paris, 1977, pag.21 (trad. d.a.).

Il limite delle analisi di Lukács e Goldman è quello di conferire all'arte e all'artista un rapporto conclusivo statico, essenzialmente riflettente secondo la teoria di Lukács, e socialmente strutturato in Goldman. Il rapporto tra artista-società rimane sostanzialmente statico, l'artista non critica, omologa, non crea, riflette, pur utilizzando le strutture dell'immaginario (come scrive Goldman). Egli invece, secondo le più recenti teorie sociologiche dell'arte - lo dimostra l'opera di molti artisti - può prescindere dalla realtà data e proporre, criticandola, un mondo diverso da quello dato.

Nasce così, scrive Alfredo De Paz (1980), il concetto di un *soggetto transindividuale* che supera le teorie psicoanalitiche sulla produzione artistica, da cui emerge il bisogno fondamentale di coerenza e di totalità che caratterizza la vita umana e sociale. Per questo l'atto artistico non può essere considerato come un atto astratto, essendo fondato su rapporti significativi fra l'uomo e i propri simili. Il linguaggio che l'artista usa è in larga parte l'eredità della tradizione e dell'esperienza sull'utilizzo di un determinato linguaggio secondo forme, generi, stili. Allo stesso tempo, afferma Goldman, egli eredita tutto un complesso di categorie mentali, di valori e di modi di valorizzazione che si possono definire col termine generale di visione del mondo. All'individuo è impossibile non solo sfuggire a queste circostanze, ma è appunto da esse che attinge, il più delle volte senza esserne del tutto consapevole. Nell'universo immaginario espresso nell'opera lo strutturalismo genetico ha per scopo di ritrovare le strutture della visione del mondo del gruppo sociale a cui lo scrittore è, in qualche modo, legato e dal quale le ha derivate.

In seguito Norbert Elias in Germania, Franco Ferrarotti e Antonio Serravezza in Italia, fondano lo studio sociologico delle arti sull'incontro tra storia individuale e storia sociale e sul recupero del ruolo di guida dell'intellettuale, come anche quello dell'artista, convinti che ogni espressione simbolica sia espressione di una certa organizzazione sociale. Ferrarotti (1997) in particolare critica la perfezione tecnica che si risolve in una perfezione del nulla. Nella lingua greca *téchne* significa arte, modo di procedere. Mezzo e non fine, non "eterno ritorno dell'identico", ma immaginazione, creazione. "Di qui artista e artigiano, vale a dire coloro che sanno risolvere un problema specifico, soddisfare un bisogno, ma anche inventare"(1999). Oggi sembra, a suo avviso, prevalere l'*homo sentiens*, - scrive in "Libri, Lettori, Società"(1995) -, il quale non ha la consapevolezza di sé, degli altri, della società in cui vive. La memoria, il ricordo, il loro selezionare, e poi il progetto, l'utopia di un divenire, il senso e la sete per il mistero del caso, per il destino, sembrano essere sfumati, i contorni sfuggono, sfuggono i sapori e gli odori, la *comprensione del pre-compreso*.

Franco Ferrarotti delinea tre discorsi umani fondamentali: il discorso religioso, poetico-mitico, scientifico-tecnico, legati l'uno all'altro da un rapporto dialettico e ambiguo allo stesso tempo. Con l'arte l'uomo riconquista la pienezza della sua umanità, egli "indica dove scavare. Indica il punto giusto. Per questa ragione una società senza i suoi artisti è perduta"(1998). L'arte è dialettica in quanto attività necessaria e complementare con tutte le altre attività umane significative, le quali nel loro insieme costituiscono la società globale; è ambigua perché la genesi creativa rimane un mistero insondabile per ogni tipo di analisi.

E' indicativo come Martha C. Nussbaum, professoressa di etica all'Università di Chicago, ricorra alla letteratura (1996) per ricostruire il percorso, la formazione e l'arricchimento del giudizio, del codice normativo nella vita civile¹⁴.

Nel 1994 la Nussbaum insegna legge all'università di Chicago leggendo agli studenti Sofocle, Platone, Seneca. Legge di Richard Wright "Paura" per discutere della discrezionalità e clemenza nelle sentenze penali, della prescrizione della Corte Suprema di trattare gli imputati non come facenti parte di una massa senza volto, ma in quanto esseri umani presi nella loro singolarità; di Dickens utilizza "Tempi difficili" per sviluppare le critiche dei paradigmi economici, standard di valutazione della qualità della vita, che sembravano riduttivi della complessità umana. L'intenzione principale era quella di far sviluppare agli studenti una maggior capacità simpatetica in quanto la società è costellata di rifiuti ad immaginarci l'un l'altro con sentimenti di partecipazione e

¹⁴ Gli esempi letterari più frequenti citati dalla Nussbaum sono Whitman e Dickens, nel primo emerge l'esigenza di una funzione pubblica della poesia sulla base che la narrazione e l'immaginazione letteraria non siano l'opposto dell'argomentazione razionale, bensì possano costituirne delle componenti essenziali. Cfr. op. cit.

compassione, rifiuti da cui nessuno è immune. Adam Smith dimostra molto bene come in ognuno di noi vi sia uno *spettatore imparziale*, ma nel quale le emozioni sono sempre implicitamente valutative e perciò si fondano su una teoria di ciò che sia il bene e di ciò che sia il male.

La lettura di romanzi, continua la Nussbaum, non fornisce la chiave della giustizia sociale, in prima istanza definisce un quadro sociale e in seconda istanza è un modo per arrivare ad un'idea di giustizia ed alla sua applicazione in società. La letteratura può, attraverso una particolare forma, come sosteneva Aristotele, indurre compassione nei lettori mettendoli nella condizione di persone intensamente partecipi delle sofferenze e della cattiva sorte degli altri, perché essi identificano in modi che evidenziano delle possibilità per se stessi. Un esempio eccellente viene dal racconto di Dickens "Tempi difficili": ai piccoli Grandgrind non viene insegnato ad amare, ma solo a far calcoli. La repressione delle emozioni li conduce da adulti ad emozioni distruttive e irrazionali.

Adam Smith, iniziatore dell'economia moderna, non credeva che la razionalità fosse priva di emozioni e si dedicò all'elaborazione di una teoria della razionalità emozionale utilizzando la condizione del lettore di opere letterarie, perché attribuiva grande importanza alla letteratura come fonte di guida civile e morale: i cittadini come i lettori di un romanzo sviluppano una grande sensibilità al benessere altrui, ma rimangono esterni al quadro cui guardano con simpatia. Ciò significa non nutrire lo stesso dolore, la stessa rabbia, ma entrare in un rapporto di empatia, come aveva anche scritto Edith Stein (1992).

La sociologia delle arti pone in essere la discussione sulle relazioni tra scienza (come razionalità) e arte (come irrazionalità), sull'ammissibilità di uno studio scientifico dell'arte e della rappresentatività sociale di un singolo che racconta i moti dell'anima, osserva e descrive ciò che vede e ciò che sente dell'esistenza umana.

Alfred Schutz, Peter Berger e Ralph Dahrendorf¹⁵, ammettono esplicitamente il debito verso la letteratura, alla quale si corre in soccorso quando non si riesce ad andare oltre. Come chiarisce Gabriella Turnaturi (2003) in un recente libro sull'immaginazione sociologica e l'immaginazione letteraria, la sociologia descrive i *perché* del mondo, mentre la letteratura, la pittura, la musica spiegano *come*: "Come si sente un uomo dopo che ha vinto un regno e perso la sua anima"¹⁶. Solo l'arte, mette in scena così fortemente l'idea di un agire sociale nel quale tutto è connesso, dove ogni azione ne mette in moto delle altre e da queste è a sua volta influenzata.

Howard Becker (2000) anni fa tenne una lezione sulle "Città invisibili" di Calvino per far capire come la letteratura, ma anche la musica e le arti figurative possano stimolare a liberarsi dai modi convenzionali di interpretare la società.

I sociologi in passato hanno utilizzato esempi artistici come dimostrativi di alcuni processi sociali e mentali collettivi, tralasciando che i mondi dell'arte, scrive Laura Verdi (2009), "devono ancora aprirsi alla dimensione euristica di arte come società, riservando una particolare attenzione alla formazione e alla gestione del pubblico, nonché alla generazione di processi di feed-back tra pubblico e produttori di politiche culturali".

Oggi diventa sempre più sostantivo e consapevole, in ambito sociologico, che la costruzione della realtà, e dunque delle diverse identità, sia individuali che collettive avviene anche attraverso le esperienze artistiche, sia nel ruolo di creatore dell'opera che del fruitore, le quali "province finite di significati", sintetizzano idee collettive di ciò che si era, si è, e si potrà divenire.

Bibliografia

Becker H. (2008), *I mondi dell'arte*, Il Mulino, Bologna

¹⁵ Sia Peter Berger che Ralph Dahrendorf traggono esempi da "L'uomo senza qualità" di Musil per spiegare le proprie teorie sociologiche; Alfred Schutz ricorre alle avventure di scoperta della realtà di Don Chisciotte.

¹⁶ Il riferimento è a "Macbeth" di W. Shakespeare.

- Becker H., 2000, *Italo Calvino as a Urban Sociologist*, paper presentato a Trento.
- Bordoni C., 1974, *Introduzione alla sociologia della letteratura*, Pacini, Pisa
- Bourdieu P., (1983) *La Distinzione, Critica Sociale del Gusto*, Il Mulino, Bologna
- De Paz A., (1992) *L'arte nell'epoca post-moderna*, CLUEB, Bologna
- De Paz A., (1980) *Sociologia e critica delle arti*, CLUEB, Bologna
- Dewey J., (1995) *Arte come esperienza e altri scritti*, La Nuova Italia
- Dorfles G.,(1981) *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino
- Dorner A., (1978) *Il Superamento dell'Arte*, Adelphi, Milano
- Duvignaud J., (1969) *Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna
- Escarpit R., (1970) *Le littéraire et le social*, Parigi
- Francastel P.,(1960) *Problèmes de la sociologie de l'art*, II Paris
- Guyau J.- M., (1930) *L'art au point de vue sociologique*, Paris
- Hauser A., (1969) *Teorie sull'Arte*, Einaudi, Torino
- Honighseim P., (1965) *Sociologia dell'arte, della Musica, della Letteratura*, in E. Eisermann in trattato di Sociologia Vol. II, Padova
- Levy Strauss C., (1993), *Guardare, Ascoltare, Leggere*, il Saggiatore, Milano
- Lux S., (1979) *Sociologia dell'arte. Definizioni, storia, bibliografia*, Il Bagatto, Roma
- Mannheim K., (1998) *Saggi di sociologia della cultura*, Armando, Roma
- Marx K. e Engels F.,(1954) *Sull'arte e la letteratura*, (vII 1845) a cura di V. Sereni, Milano
- Nussbaum Martha C., (1996) *Il giudizio del poeta: immaginazione letteraria e vita civile*, Feltrinelli, Milano
- Padiglione V. (1996), *Interpretazione e differenze: la pertinenza del contesto*, Kappa, Roma,
- Plekhanov G., (1949) *L'art e la vie social*, Seuil, Parigi
- Prandstraller G., (1974) *Arte come professione*, Marsilio, Venezia
- Read H., (1967) *Arte e Società*, Faber and Faber
- Ricoeur P., (1994) *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milano
- Ruskin J., (1991) *Economia dell'arte*, Bollati-Boringhieri, Torino
- Schutz A., (1986) *Don Chisciotte e il problema della realtà*, Roma
- Siebert R., Floriani S., (2010) *Incontri fra le righe, letteratura e scienze sociali*, Luigi Pellegrini ed, Cosenza
- Teige K., (1973) *Il mercato dell'Arte*, N. Politecnico, Einaudi, Torino
- Turnaturi G., (2003) *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Laterza, Roma
- Weber A., (1993) *Storia della cultura come sociologia della cultura*, Palermo
- Wolff J., (1983) *Sociologia delle arti*, Il Mulino, Bologna
- Zolberg V., (1994) *Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna
- Dal Lago A., Giordano S., (2006) *Mercanti d'aura*, Il Mulino, Bologna
- Heinich N., (2009) *Sociologia dell'arte*, Parigi
- De Paz A., 1980, *Sociologia e critica delle arti*, CLUEB, Bologna.
- Dewey J., 1995, *Arte come esperienza e altri scritti*, La Nuova Italia Editrice, Firenze
- Ferrarotti F. , 1998, *Libri, lettori, società*, Napoli, Liguori
- Ferrarotti F. 1997, *La perfezione del nulla*, Laterza, Roma-Bari
- Ferrarotti F., 1995, *Homo Sentiens, Giovani e musica*, Liguori, Napoli
- Ferrarotti F., 1999, *Libri, lettori, società*, Liguori, Napoli
- Goldmann L., 1977 *Le structuralisme génétique*, Denoel-Gonthier, Paris
- Lukacs G., 1964, *Scritti di sociologia della letteratura*, Mondadori, Milano
- Macioti M.I., a cura, 1997, *La ricerca qualitativa nelle scienze sociali*, Monduzzi editore, Bologna,
- Mannheim K., 1957, *Ideologia e utopia*, Il Mulino, Bologna, 1957
- Mannheim K., 1998, *Saggi di sociologia della cultura*, Armando editore, Roma
- Mills C. W., 1962, *L'immaginazione sociologica*, Il Saggiatore, Milano
- Nussbaum M., 1996, *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*. Feltrinelli, Milano
- Pecchio G., 1985, *Della produzione letteraria*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone

- Stein E., 1992, *L'empatia*, Franco Angeli, Milano
- Strassoldo R., (2010) *Da David a Saatchi, Trattato di sociologia dell'arte contemporanea*, Forum, Udine
- Tota A., (1999) *Sociologie dell'arte*, Carocci, Roma
- Turnaturi G., 2003, *L'immaginazione sociologica e l'immaginazione letteraria*, Editori Laterza, Roma-Bari
- Verdi L., 2009, "Arte pubblica, pianificazione culturale e innovazione urbana partecipativa", in *Cultural planning e pubblico dell'arte*, a cura di Raimondo Strassoldo, Aracne, Roma
- Weber M., 1995, *Economia e società, V, I fondamenti razionali e sociologici della musica*, Edizioni Comunità, Milano
- Weber M., 1997, *Il metodo nelle scienze storico sociali*, Einaudi, Torino