

MUSE DEMOTICHE

Ricerche di sociologia dell'arte

a cura di
Raimondo Strassoldo

volume 1



FORUM

INDICE

<i>Prefazione</i>	pag. 9
di Raimondo Strassoldo	
<i>Introduzione</i>	» 13
di Raimondo Strassoldo	
I. I maestri della sociologia dell'arte	
<i>Giuseppe Galletto</i>	
Georg Simmel. Sociologia dell'arte o arte della sociologia?	» 31
<i>Lorenza De Col</i>	
Arnold Hauser. La fortuna della <i>Storia sociale dell'arte</i>	» 57
II. Movimenti artistici	
<i>Sara Carnelos</i>	
«Corrente». Mecenatismo, giovanilismo e fronda nell'Italia fascista	» 77
<i>Gianugo Cossi</i>	
Pop Art. Marketing strategico, egemonia culturale e americanizzazione dell'arte.....	» 93
III. Il sistema dell'arte: oggetti, soggetti e strutture	
<i>Chiara Renzulli</i>	
Quel che pende dalle pareti. Quadri e altre cose nelle case friulane	» 113
<i>Elisabetta De Luca</i>	
Tra muse e mercato. Galleristi in Friuli-V.G.....	» 123
<i>Carla Fachin</i>	
L'amore per l'arte. Collezionisti in Friuli.....	» 143
<i>Silvia Iacobelli</i>	
Il sistema dell'arte a Brescia. Storia, statistiche e interpretazioni	» 161

IV. Arte e turismo*Sara Camillo*

L'arte come risorsa turistica regionale. Il caso della Provenza » 189

Marco Del Frate

Il turismo culturale nelle città d'arte 'minori'. Il caso di Udine » 207

V. Didattica museale*Anna Maria Iogna Prat*

L'educazione all'arte e con l'arte. Il ruolo dei musei » 231

Giulia Visintin

Didattica museale. Teorie ed esperienze » 247

VI. Arti varie*Eva Di Sario*

La nuova Urbs Picta. Esperienze di writing a Conegliano » 265

Giulia Spanghero

Pazienza & C. Il fumetto post-moderno italiano » 283

Laura Zago

Segni mobili. Il mondo della danza contemporanea » 297

Illustrazioni » 319

Prefazione

Con la riforma 'europea' le tesi di laurea sono destinate a scomparire dal primo livello di studi (laurea triennale) dove saranno sostituite dalle loro sorelle minori, le 'tesine'. Quale sarà il loro destino nel livello superiore (laurea specialistica, quinquennale) è oggi (fine 2001) difficile prevedere, perché i vincoli dei crediti e della tempistica sono, anche a quel livello, tali da rendere improbabile che lo studente possa dedicare alla preparazione della tesi i molti mesi, o addirittura gli anni, che essa esigeva nella prassi (non nelle norme) del vecchio ordinamento.

Dal resto, l'antica e onorata istituzione tipicamente italiana della tesi di laurea era già stata messa in crisi dall'avvento dell'università di massa. È inevitabile che quando un docente deve seguire ogni anno decine o addirittura centinaia di tesi, la loro qualità ne scapiti; e si creano anche gli spazi per furbizie e frodi. Non è un mistero che, soprattutto attorno ai mega-atenei, fioriscano vere e proprie industrie e commerci legati alle tesi. E che i depositi delle università trabocchino di milioni di tesi che, indipendentemente dalla loro qualità scientifica, non hanno avuto alcun riconoscimento e utilità socio-culturale; puri atti formali strumentali all'ottenimento della laurea.

Vero è che il sacrosanto principio della libertà di insegnamento permetteva ai docenti un'ampia capacità di controllo sul proprio carico di tesi. Bastava tenere abbastanza alta la barriera dei requisiti (es. anni di lavoro, conoscenze linguistiche e metodologiche, argomenti ammissibili, disponibilità a trasferire ecc.) per scoraggiare i postulanti. L'uso di queste tecniche era lasciato all'arbitrio e al buon cuore del docente; con il risultato di un'ampia varianza nella distribuzione delle tesi. A fronte di docenti oberati da esse, stavano colleghi di fatto auto-esentati. In molte facoltà peraltro si sono adottate norme dirette a imporre una miglior giustizia distributiva in questo campo (numero minimo di tesi che ogni docente deve seguire).

Nella tradizione classica, dell'università di elite, la tesi non era solo la dimostrazione che lo studente aveva ben profittato dei suoi anni di studi, e sapeva ormai individuare e affrontare problemi rilevanti, organizzare tecnicamente il lavoro, a dare buona forma linguistica ai risultati. La tesi era un vero e proprio lavoro di ricerca scientifica originale, cioè un contributo all'aumento delle conoscenze umane su un certo argomento. Per una quota non irrilevante degli studenti la tesi, invece che momento conclusivo di un'esperienza formativa, diventava il momento iniziale di una carriera accademica. Doverosamente approfondita, rivista, ampliata o sintetizzata, la tesi diventava una prima pubblicazione. Ma c'era anche, tra i docenti, chi approfittava dei tesisti, affidando loro segmenti dei propri programmi di ricerca, e utilizzandone le risultanze nei propri lavori; con vari gradi (zero compreso) di riconoscimento del loro contributo.

Personalmente ho sempre cercato di tenere un giusto equilibrio tra le diverse esigenze in gioco. Ho sempre pensato che fosse un preciso diritto degli studenti scegliere la disciplina in cui svolgere la propria tesi, e non mi sono mai sottratto quando hanno scelto la mia. Per quanto riguarda l'argomento, di solito ho accettato la proposta dello studente, negoziandone se del caso i contorni, il centro focale e/o altri aspetti; essendo convinto che si lavora meglio, e con miglio-

ri risultati, su argomenti che appassionano. Ma ho spesso anche suggerito temi che sembravano interessanti a me. Ho anche accolto il livello di aspirazioni del tesista, accettando talvolta anche tesi di modeste ambizioni; ma di solito ho imposto requisiti minimali di qualità scientifica, formalizzati anche, in accordo con alcuni colleghi, in un 'decalogo per i tesisti di sociologia'.

Son sempre stato convinto che è uno spreco di energia intellettuale il lasciar impolverare le tesi negli armadi universitari, e in passato da alcune delle migliori tesi ho ricavato pubblicazioni 'a quattro mani'. Negli ultimi anni invece mi sono trovato a seguire una quantità di tesi tale da non poter proseguire quella prassi, piuttosto laboriosa; e mi è sembrato invece opportuno sperimentare – anche sulla base di qualche raro precedente (ad es. D. Gioseffi, Arte in Friuli. Arte a Trieste, Arti Grafiche Friulane, Udine 1975) – questa nuova forma: la pubblicazione di riassunti di un certo numero di tesi in forma di volume collettaneo. Al lavoro di 'tutor' delle tesi originali si è quindi aggiunto quello di curatore di queste sintesi: l'indicazione agli autori di criteri formali e sostanziali per la redazione, la revisione degli scritti con eventuali suggerimenti di modifica, interventi diretti di riduzioni, modifiche e aggiunte; queste ultime più frequenti nelle parti introduttive, di 'contestuazione' del lavoro. Infine, in alcuni casi di impossibilità materiale dei laureati di farlo, ho provveduto io stesso alla sintesi.

In queste attività le mie vedute di relatore-curatore e quelle del tesista si sono evidentemente intrecciate in modo inestricabile, ma mi è sembrato doveroso riconoscere il primato di quelle del tesista, e di rispettarle anche nei casi in cui non le condivido del tutto. Mentre mi assumo la corresponsabilità di quanto affermato in questi scritti, la responsabilità ultima – e i conseguenti diritti morali – sono quindi dei loro autori.

È mia modesta opinione che i lavori qui presentati riguardino argomenti tali da suscitare un certo interesse da parte della comunità accademica e del pubblico colto, che gli standard di qualità scientifica siano sufficientemente elevati, e che la loro forma letteraria sia tale da renderli di piacevole lettura. Mi auguro che i lettori possano condividere questa mia convinzione, e che il mio sforzo di valorizzazione e socializzazione delle ricerche di tante brave ragazze (e qualche ragazzo) passate attraverso la Facoltà di Lettere dell'Università di Udine non sia stato inutile o malinteso.

Quella che si occupa dei fenomeni artistici è, per unanime riconoscimento, una branca specialistica della sociologia ancora piuttosto sottosviluppata, specialmente nel nostro paese. Quella di Udine è l'unica cattedra italiana, anche se esiste qualche altro corso universitario in questa materia, e se un certo numero di ricercatori vi si stanno interessando. In altri paesi le cose stanno un po' meglio, ma non di molto. Questo volume vuole quindi anche essere un contributo al rafforzamento di una sotto-disciplina che, credo, meriti un maggior riconoscimento pubblico e accademico. Non è qui il caso di analizzare le ragioni del sottosviluppo. L'ho già fatto nel mio Forma e funzione - introduzione alla sociologia dell'arte, Forum, Udine 1998, e le mie argomentazioni sono state confermate dall'autorevole Encyclopaedia of Sociology (Mac Millan, New York 2000). Vorrei invece sottolineare che tale sottosviluppo implica anche una scarsa istituzionalizzazione, e quindi irrigidimento di regole su quali debbano essere i contenuti, i problemi, i metodi, le finalità della disciplina; e quali siano le Autorità scientifiche di riferimento, i Maestri a cui conformarsi e da cui ricevere sicurezze e legittimazione. In altre parole, lavorando nell'ambito di una disciplina debolmente strutturata si hanno sì alcuni svantaggi – la marginalità, lo scarso riconoscimento, una certa solitudine – ma anche il grande vantaggio della libertà, dello statu nascenti.

* * *

La parola demotico ha molti significati. Tra i più noti, quello che distingue la forma popolare di scrittura nell'antico Egitto, da quella 'sacra' (iero-glifca). Dal popolare il campo semantico può scivolare verso il basso, nel volgare e banale; ma anche verso l'alto, nel democratico, egualitario, benevolo, cortese, affabile, socievole (in friulano abbiamo anche la bella espressione 'degnevul'). È in questa seconda direzione, ovviamente, che ho voluto im-piegare questo prezioso aggettivo anche sulla scia di E. Hobsbawm (Il secolo breve, p. 388). C'è, in questa scelta, una lievissima eco polemica nei confronti di altre modalità di affrontare i temi artistici: quelle che si appuntano su fenomeni 'di nicchia', esoterici, minuti, che interessano élites ristrettissime, e di questo elitismo si compiacciono; quelle che considerano l'arte una sfera misteriosa e quasi sacrale, sottratta all'analisi razionale e alla critica sociale; quelle che irridono ai criteri di giudizio delle masse incolte, e riconoscono valore artistico ai fenomeni in misura inversamente proporzionale alla loro comprensibilità, piacevolezza, successo popolare; quelle che considerano i discorsi sull'arte tanto più validi quanto più enigmatici e oscuri.

La logica delle titolazioni ci ha costretti ad una certa ricercatezza; paradossalmente, l'espressione 'muse demotiche' non è molto demotica. Ma speriamo che sia solo un'eccezione. Con essa vogliamo solo significare che in questi volumi si tratta di arti (le muse); lo si fa secondo il metodo pubblicamente controllabile della scienza, in questo caso la sociologia; si cerca di trattare temi di ampia e concreta rilevanza per il pubblico, per la società contemporanea e del prevedibile futuro; e si cerca di farlo in modo semplice, chiaro e comprensibile a tutti. In estrema sintesi, 'muse demotiche' è qui usato, un po' audacemente, come sinonimo di sociologia dell'arte.

Ringrazio gli autori per aver accolto il mio invito ad impegnarsi nella trasformazione delle loro tesi in brevi saggi (ed è noto quanto sia difficile e penoso, per un autore, il lavoro di sintesi), o avermi concesso di farlo. Un grazie particolare a Carla Fachin per l'intelligenza e l'impegno con cui mi ha assistito in tutte le fasi del lavoro di coordinamento, redazione e cura di questi due volumi; e ai responsabili della casa editrice Forum per la cortesia ed efficienza dimostrata nella fase finale della produzione.

Raimondo Strassoldo

Udine, dicembre 2001

Introduzione

La sociologia dell'arte è, ovviamente, una branca specialistica della sociologia, e quindi i suoi quadri concettuali e teorici di riferimento sono quelli della disciplina-madre, così come la sua 'cassetta degli attrezzi' metodologici e tecnici. Ma quali siano i suoi contenuti specifici, quali gli oggetti e problemi tipici, è, fortunatamente, ancora del tutto aperto. I lavori di ricerca raccolti in questo volume, e nati dalla convergenza tra gli interessi dei tesisti e di chi scrive, sono stati raggruppati in cinque categorie:

1) *i maestri della sociologia dell'arte*, ovvero, momenti di storia del pensiero sociologico in merito ai fenomeni artistici. Qui si esaminano Georg Simmel e, parzialmente, Arnold Hauser;

2) *movimenti artistici*, in cui si rivedono e ricostruiscono, in un'ottica latamente sociologica, alcuni momenti della storia dell'arte contemporanea («Corrente» e la Pop Art);

3) *il sistema dell'arte: oggetti, soggetti e strutture*. Qui si presentano quattro ricerche condotte con metodi squisitamente sociologici, e quindi necessariamente (a causa dei costi della ricerca sul campo), su ambiti locali circoscritti, su altrettanti aspetti del sistema: a) gli oggetti 'artistici' che decorano le abitazioni in un piccolo comune suburbano (Pagnacco, Ud), e i gusti dei loro possessori; b) i galleristi-mercanti d'arte in Friuli-V.G.; c) i collezionisti d'arte in Friuli; d) l'insieme del sistema dell'arte, in un arco di tempo per alcuni aspetti di un secolo, e per altri di 35 anni, nella provincia di Brescia.

Nella categoria 4) *arte e turismo*, che è evidentemente un'area tematica ricchissima di implicazioni psico-sociologiche, antropologiche, culturali, politico-amministrative ed economiche, si presentano due ricerche molto diverse: la prima riguarda una delle regioni europee che più pienamente profitta in termini turistici e quindi economici del suo patrimonio artistico, cioè la Provenza; la seconda riguarda il pubblico di un'esposizione in una città d'arte 'minore' – nel contesto italiano – come Udine.

L'etichetta della categoria 5) *didattica museale*, indica chiaramente che qui la sociologia funge solo da sfondo molto generale (ci si potrebbe richiamare alla sociologia dell'educazione, più che a quella dell'arte), supplendo alla mancanza, nel Corso di laurea di Conservazione dei Beni Culturali all'università di Udine, della disciplina specialistica dallo stesso nome. I due studi qui compresi sono molto simili nell'intento, ma sviluppati con sensibilità diverse; più attento alla storia del pensiero filosofico e pedagogico in merito all'educazione artistica l'uno, più tecnico-empirico e operativo l'altro.

Nella categoria residuale, 6) *arti varie*, appaiono tre ricerche, condotte con appassionata partecipazione, su temi che personalmente abbiamo trovato molto curiosi e stuzzicanti: il writing o graffiti (a Conegliano e dintorni), il fumetto 'post-moderno' italiano degli anni '75-'85, e la danza 'd'avanguardia' del Novecento.

In questa introduzione offriamo al lettore una sintesi di ognuno dei lavori, con qualche occasionale commento. L'estrazione/astrazione da essi di concetti generali, da inserire in un quadro teorico coerente, dovrà aspettare un altro momento.

1. I classici della sociologia dell'arte: Simmel e Hauser. Ogni disciplina ha bisogno di individuare e onorare i propri padri fondatori, e non c'è dubbio che per la sociologia dell'arte due tra i principali candidati a questo ruolo siano Georg Simmel e Arnold Hauser.

Per quanto accenni ai temi artistici si possano trovare in tutti i classici della sociologia, e per quanto già alla fine dell'Ottocento si possano reperire libri dedicati alla sociologia dell'arte, non c'è dubbio che tra i padri fondatori della disciplina Simmel è stato il più sensibile ai temi dell'arte. I suoi riferimenti a questo mondo sono ricorrenti in tutti i suoi scritti sociologici; e specificamente ai fenomeni artistici Simmel ha dedicato molti lavori, seppure di genere più filosofico e critico che propriamente sociologico. Di più, l'intero suo stile di pensiero e di scrittura è stato definito come artistico-poetico più che scientifico. Sociologo 'delle forme' è stato etichettato da molti storici della disciplina; 'sociologo impressionista' è stato definito da uno dei suoi allievi più celebri, Gyorgy Lukács, in preciso riferimento a quello stile di pittura. Giuseppe Galletto si è cimentato nella rilettura dell'intero opus simmeliano, e di una parte notevole della sterminata letteratura critica (non solo sociologica, ma anche storico-filosofica), per lo più in lingua italiana e inglese, su questo autore; e ne ha annotato i riferimenti al mondo dell'arte, tentandone una sistemazione, un'analisi e qualche interpretazione critica. L'ampiezza del suo lavoro dimostra come anche Galletto si sia lasciato trascinare al ben noto fascino di Simmel (esiste, nella storia del pensiero filosofico e sociologico, una vera e propria *coterie* di simmelofili, alla quale mi ascrivo volentieri anch'io); fascino intellettuale, al quale si aggiunge, per chi può leggerlo nell'originale tedesco, anche il fascino estetico-linguistico. Ne è risultata una tesi di notevole mole (350 pagine) densità e qualità, che a mio parere avrebbe meritato una pubblicazione autonoma. Purtroppo il suo autore non ha potuto proseguire su questa strada, e il saggio qui pubblicato è solo il risultato di una mia selezione, risistemazione e ricucitura di un certo numero di brani tratti dalla tesi (più alcune mie pagine introduttive, e un'aggiunta nel corpo); grosso modo, un decimo del totale. Abbastanza, spero, per dare un assaggio sia della finezza delle analisi di Galletto sia, ovviamente, della varietà, potenza e fascino di quelle di Simmel. Una delle risultanze, e quella che più rileva in questa sede, è che Simmel, se è indubitabilmente uno dei padri fondatori della sociologia, non può essere considerato anche tale per la sociologia dell'arte come branca specialistica. Egli rimane una miniera di spunti e idee anche per i sociologi dell'arte, come lo è per sociologi e filosofi di ogni varietà, e forse anche per i critici d'arte. Ma le sue riflessioni su temi socio-artistici sono sparse e disperse, laterali e fuggevoli, e non si prestano ad essere raccolte in un insieme coerente di concetti, congetture e teorie da cui possano scaturire ipotesi di lavoro suscettibili di verifica empirica secondo il metodo proprio della scienza sociale. E ciò principalmente per due ragioni. La prima è che Simmel, pur impegnandosi nella fondazione della sociologia, aveva molte riserve sulla sua scientificità, almeno secondo i criteri dell'epistemologia positivista allora dominante, da lui aborrita. La seconda è che la sua concezione dell'arte è quella tipica della grande 'filosofia classica' tedesca, idealistico-romantica, e quindi considera il mondo dell'arte come una sfera essenzialmente astorica e asociale, qualcosa di ineffabile e misterioso, avvicinabile solo in termini introspettivi e soggettivi, essenzialmente impervio all'analisi razionale e scientifica. Simmel rimane un filosofo della vita quotidiana e un intellettuale generico, un umanista, un letterato, un critico ed esteta, più che uno scienziato della società; un artista della sociologia, più che un sociologo dell'arte. Il che ovviamente nulla toglie alla sua grandezza. Anzi, dirà qualcuno.

Neanche Arnold Hauser, purtroppo, può essere propriamente considerato un padre fondatore della sociologia dell'arte, per quanto grande possa essere stata la sua influenza su un'intera generazione, o forse più, di giovani intellettuali. Lorenza de Col focalizza la sua

ricerca su un tema specifico, cioè la ricezione (o la 'fortuna', come si diceva una volta) della *Storia sociale dell'arte e della letteratura*. Tale ricezione può essere definita in termini contrastivi: da un lato quell'opera si attirò immediatamente i fulmini dell'establishment inglese degli storici dell'arte, a cominciare da quelli, violentissimi, di Sir Ernst Gombrich; dall'altro, essa conobbe una grande popolarità presso gli intellettuali di sinistra, e attraverso loro presso una generazione che, 12 o 17 anni dopo la sua pubblicazione (1951 in Germania e Inghilterra, 1955 in Italia), avrebbe 'fatto il '68'. L'establishment inglese degli storici dell'arte era, a quanto pare, politicamente schierato sul conservatorismo, e un'opera così programmaticamente marxista gli risultava inaccettabile. Gombrich e colleghi ebbero buon gioco sia a evidenziare alcune sviste di Hauser sul piano fattuale, sia a denunciare la prevalenza di interpretazioni ideologiche sull'esposizione propriamente storica, sia a dimostrare l'insostenibilità di un impianto teorico in cui si pretende di spiegare i fenomeni artistici in base alle condizioni e cause sociali, e più specificamente, in base alle dinamiche di classe. D'altro canto, proprio questo approccio spiega il larghissimo successo dell'opera, tradotta in 16 lingue, ristampata decine di volte, e tutt'ora tra le più diffuse 'letture consigliate' nei corsi di arte, storia dell'arte e sociologia dell'arte in tutto il mondo.

Chi scrive appartiene a quella generazione pre-sessantottina cui la lettura di Hauser aprì orizzonti e prospettive completamente nuovi, rispetto agli oscuri *hocus pochus* della prosa d'arte formalistico-idealistica allora imperante in Italia, alla comprensione della storia delle arti e della letteratura; e ricorda perfettamente l'entusiasmo per quell'approccio, il fascino di molte analisi specifiche, il piacere della lettura della sua splendida prosa (nell'altrettanto splendida traduzione dal tedesco di Anna Bovero e Maria Grazia Arnaud). Più recentemente l'interesse per questo autore fu anche riattizzata da scarse informazioni sulla sua figura umana e storia personale – il suo essere un tipico rappresentante di quella categoria di 'geni di stirpe ebraica, di cittadinanza ungherese, di lingua e cultura tedesca, di adozione e fortuna anglosassone' di cui esistono lunghi elenchi, in tutti i campi delle scienze; e che sento così vicini al mio mondo. In gioventù, nel 1919-20, Hauser aveva partecipato alla breve Repubblica Sovietica ungherese di Bela Kun con incarichi di governo, e alla sua dissoluzione dovette fuggire in esilio, prima in Italia e poi in Inghilterra, dove si impiegò nell'industria cinematografica. Era un completo *outsider* al mondo degli storici e critici d'arte, accademici e non, ma incontrò Herbert Read, figura di spicco in quel milieu, anche se in posizioni antagoniste, di marca anarchica. Fu da lui incoraggiato a scrivere una sintesi popolare di storia dell'arte 'vista da sinistra', che inaspettatamente crebbe fino all'opera monumentale (1200 pagine) che conosciamo, ma che rimane l'opera prima del suo autore. Solo da allora Hauser ebbe qualche modesto incarico accademico e produsse alcuni altri lavori, assai meno fortunati. Continuò a vivere appartato, e alla sua morte, nel 1977, egli era stato sostanzialmente dimenticato da almeno vent'anni. La letteratura critica e le notizie biografiche su di lui sono molto scarse.

La sua rilettura in tempi più recenti, alla luce di una maggior consapevolezza sociologica, mi ha convinto che l'impianto marxista della *Storia sociale dell'arte e della letteratura*, quale duramente esibito soprattutto nelle prime pagine, era effettivamente inaccettabile. Ma mi sono accorto che esso era appunto solo programmatico, e che nel corso dell'opera lo schematismo e il determinismo di classe si andavano sfumando in sempre più complessi, dialettici, e generici richiami al ruolo dei fattori extra-artistici – non più solo classi e rapporti di produzione, ma anche politica, cultura, società, tecnologia ecc. – nella dinamica dei fenomeni artistici. Dal materiale raccolto e analizzato dalla De Col ho l'impressione che Gombrich abbia smesso di leggere il libro dopo le prime pagine, e che abbia proseguito solo a campione, per raccogliere elementi di irrisione e stroncatura; e che i critici successivi di Hauser non

abbiano fatto altro che ripetere le accuse di Gombrich. È chiaro che Hauser è stato una vittima della guerra fredda, della contrapposizione ideologica tra conservatorismo e marxismo, che in quei decenni lacerava la cultura occidentale; vittima dei marxisti, che lo hanno indotto a dichiarazioni programmatiche di fede nella lotta di classe che probabilmente andavano molto al di là delle sue reali convinzioni, e che lo hanno utilizzato, incautamente, come catechismo di storia marxista dell'arte; e dei conservatori, che per questo lo hanno condannato senza appello.

Il lavoro della De Col è limitato, come avverte il titolo, alla ricezione della *Storia sociale dell'arte e della letteratura*. Ma Hauser ha poi pubblicato altri due lavori importanti, la *Philosophie der Kunstgeschichte* (*Filosofia della storia dell'arte*, arbitrariamente tradotto da Einaudi come *Le teorie dell'arte*); e la *Soziologie der Kunst* (*Sociologia dell'arte*), che tuttavia hanno avuto assai meno fortuna, sia di pubblico che di critica. La prima è una raccolta di saggi relativamente brevi ma molto sofisticati, in cui non si trova più traccia di schematismo ideologico; mentre il secondo è un'opera monumentale, in tre volumi per circa 900 pagine, molto complessa, in cui rifluiscono sia temi generali di filosofia della storia che saggi storico-critici su numerosissimi aspetti dell'arte del Novecento. Quest'opera non sembra aver avuto alcuna risonanza, né tra gli storici né tra i sociologi dell'arte; ma credo che sia i suoi contenuti che la sua (mancata) fortuna meritino una futura analisi approfondita.

2. Movimenti artistici: «Corrente» e Pop Art. I due lavori che seguono si occupano di altrettante 'correnti' (o movimenti o scuole) artistiche, e costituiscono due esempi di ricostruzione storica in varia misura segnata da interessi sociologici. In ambedue i casi si tratta di fenomeni assai noti, sui quali esiste una vastissima letteratura. Sara Carnelos studia uno dei luoghi nodali della cultura artistica italiana di metà Novecento, il gruppo detto di «Corrente». Questo gruppo si coagula nel 1938 attorno all'opera di mecenatismo e promozione di Ernesto Treccani, il figlio del fascistissimo senatore fondatore dell'Istituto per l'Enciclopedia Italiana, che come 'regalo di matura' a diciott'anni aveva avuto dal padre il permesso, la protezione e i soldi per pubblicare una rivista. All'inizio 'eravamo fascisti', ammette candidamente Ernesto, ormai quasi novantenne, alla giovanissima intervistatrice Sara Carnelos. Ma rapidamente, un po' per autonoma maturazione della coscienza degli aspetti negativi del regime, un po' per infiltrazione di intellettuali organici al PCI clandestino, come Raffaele de Grada, la rivista di cui il gruppo è espressione assume orientamenti di fronda, poi di critica. Nei giorni di entrata in guerra dell'Italia la rivista viene chiusa per esplicito ordine del Duce, e il gruppo si disperde nelle varie ramificazioni della cultura e dell'impegno antifascista. Negli anni del dopoguerra i pittori in qualche modo collegati alla rivista vengono storicizzati in alcune mostre con questa etichetta collettiva, benché non vi siano molti motivi stilistici e ideologici di comunanza.

Tra i diversi aspetti sociologici che colpiscono in questa vicenda v'è la sua piccola scala. «Corrente» è un'iniziativa familiare, il legame tra i suoi protagonisti è caldamente amicale, e attorno al nucleo centrale, che si incontra quasi quotidianamente nella sede della rivista o, la sera, nei caffè del centro cittadino, ruota una piccola galassia di collaboratori e corrispondenti di poco più distanti. Il secondo aspetto è la naturalezza con cui appare svolta la transizione tra il fascismo e l'antifascismo; fenomeno ormai ben noto e che, lungi dal sollevare accuse di opportunismo, trasformismo o 'votagabbanismo' verso chi si è convertito, dovrebbe al contrario attenuare la condanna verso chi non l'ha fatto. Risulta chiaro infatti, anche da questo esempio, che 'fascista' e 'antifascista' non sono due categorie a priori dello spirito, due diversi tipi di natura umana; ma ambedue il risultato di processi sociali in cui si intrecciano caso,

necessità, caratteri e scelte razionali. Terzo aspetto interessante dal punto di vista sociologico è che questi giovani danno per scontata l'unità della cultura: non solo «Corrente» si occupa insieme di politica, storia, filosofia, letteratura, poesia, pittura, architettura, urbanistica, cinema, musica, costume (radio), ma si dà per scontato che ognuno dei suoi collaboratori e lettori sia interessato a tutto ciò, e ne sappia abbastanza. C'è forse del giovanile diletterismo in questo, e c'è la concezione idealistico-romantica dell'unità dello spirito; ma c'è anche l'obiettivo maggior semplicità e comprensibilità della cultura, ancora solo sessant'anni or sono. Il modello dell'intellettuale a 360 gradi, che di tutto s'intende e di tutto sa discettare, scrivere, e giudicare, sopravvive ancora, soprattutto in una sinistra un po' demodè e provinciale. Ma da un lato la fresatrice della differenziazione socio-culturale, della divisione del lavoro, della specializzazione, in questi decenni ha avanzato rapidamente, frantumando e centrifugando senza pietà ogni cosa; dall'altro la quantità di informazioni da padroneggiare è cresciuta enormemente; e dal terzo il compito di ricomporre in una qualche unità la cultura è passato dagli intellettuali d'*antan* (e dalle istituzioni formative) ai programmisti dell'industria massmediatica. La ricerca di Sara Carnelos ci fa improvvisamente capire quanto radicalmente sia cambiata l'Italia in poco più di mezzo secolo.

Il cambiamento di scala è evidente anche se si paragona il casareccio movimento di «Corrente» con quello, ormai di dimensioni industriali e globali, della Pop Art. La ricerca di Gianugo Cossi situa il fenomeno della Pop Art nel quadro del ruolo degli Stati Uniti nella società e nella cultura occidentale. Nell'arte, gli Stati Uniti rimasero una provincia periferica della cultura occidentale, ancora per due o tre generazioni dopo che avevano superato le potenze europee dal punto di vista demografico ed economico. Alla fine della seconda guerra mondiale essi emersero come l'unica superpotenza occidentale, il paese guida dell'intero 'mondo libero', e questa posizione di leadership non poteva non estendersi anche nel settore delle arti. Dopo il '45, come è noto, il baricentro del mercato mondiale dell'arte si trasferì a dall'Europa a New York, come l'Onu; e fu da qui che cominciarono ad essere dettati anche i nuovi valori estetici. Cossi ricostruisce l'intreccio di interessi politici, ideologici ed economici che sospinsero l'espansione dell'arte autoctona americana nel resto del mondo, prima con l'«espressionismo astratto» di Pollock, Rothko e compagni, e poi con la 'ditta Pop Art' organizzata e amministrata da Leo Castelli. Egli sottolinea l'interesse e la spinta delle istituzioni governative degli USA (CIA compresa) in questa espansione, l'arruolamento in essa del grande capitale industriale e finanziario, attraverso istituzioni private come il Moma e il Guggenheim, nonché, attraverso le stesse istituzioni, anche del grande capitale culturale rappresentato dai guru della critica e della storia dell'arte; l'adozione di criteri prettamente aziendali ('marketing strategico') nella gestione dell'impresa, e lo spirito esplicitamente affaristico che animava gran parte dei protagonisti della Pop Art; i quali venivano per lo più dal mondo della grafica pubblicitaria. Un'impresa quindi 'americana al 100%', che fu esportata nel mondo con gli stessi metodi della Coca Cola, e per fini non dissimili. Nei suoi diari, Warhol dichiara con la massima franchezza di considerarsi nient'altro che un uomo d'affari, che l'arte è un affare e gli affari sono un'arte. Ma figura emblematica di tutta l'impresa è anche Leo Castelli, il funzionario di banca triestino che, trovandosi a Parigi negli anni della resistenza antinazista, allaccia contatti con il mondo dell'*Intelligence* americano, viene invitato a trasferirsi a New York, di lì in pochi anni diventa uno dei principali operatori nel mercato dell'arte e concepisce e organizza la colonizzazione americana dell'arte occidentale, mediante la Pop Art ma non solo.

Quanto sopra può suonare vagamente antiamericano, ciò che, dopo l'11 settembre, certamente non sta bene. Personalmente avevo molti motivi, anche prima, di voler bene

all'America; essa ha accolto generosamente un ramo della mia famiglia, con cui ho mantenuto rapporti strettissimi; vi ho passato con piena soddisfazione un anno come studente Fulbright, ci son tornato più volte per lavoro, vi ho molti amici-colleghi, e uso molto volentieri quella lingua. Anche prima dell'11 settembre, mi sentivo pure io in buona parte americano. Ritengo del tutto legittimo il ruolo imperiale degli USA, guadagnato con le proprie capacità organizzative, tecnologiche, economiche e militari. Non mi scandalizzo quindi che abbia voluto diventare il paese guida anche in campo artistico. Ma ritengo che uno dei compiti fondamentali della sociologia sia di demistificare le sovrastrutture ideologiche che vengono costruite a mascheramento degli interessi. Nel caso specifico mi sembra che l'analisi di Cossi dimostri al di là di ogni dubbio quali siano state le ragioni sottostanti alla creazione e lancio della Pop Art, e come i giudizi di valore artistico ad essa attribuito da schiere di critici e promotori e direttori di musei e gallerie e professori di storia dell'arte, in tutto il mondo, dovrebbero quanto meno essere riletti e ridiscussi alla luce della sua 'vera storia', cioè dell'analisi sociologica (socio-politica) delle sue origini. Personalmente, benché americanissima, l'ho sempre ritenuta una farsa, più o meno divertente, e ho sempre sospettato di frode le sue apologie da parte dei critici.

3. Il sistema dell'arte: oggetti, soggetti, strutture. Se nelle quattro ricerche precedenti le considerazioni sociologiche si intrecciano con l'analisi storico-narrativa, nelle seguenti quattro prevale nettamente l'approccio sociologico, sia nella scelta dei temi che dei metodi. La prima riguarda la materialità degli oggetti più o meno artistici presenti nelle case di un campione di 'gente comune'. La seconda e la terza riguardano due categorie cruciali di soggetti del 'sistema dell'arte', rispettivamente i 'galleristi' e i collezionisti. La quarta ricerca non si focalizza sui soggetti, ma su aspetti più strutturali e processuali della produzione e fruizione dell'arte; suo campo d'indagine è l'insieme del mercato dell'arte (pittura e sim.) in una provincia italiana. In tutti e quattro i casi si tratta di indagini sul campo, e quindi necessariamente – a causa delle ovvie limitazioni delle risorse disponibili – focalizzate su singole aree: rispettivamente un comune (Pagnacco, presso Udine) una regione (il Friuli-V.G.), la provincia di Udine e quella di Brescia. Ricerche 'esplorative' e 'pionieristiche' quindi; è difficile stimare quanto siano generalizzabili i loro risultati. Ma non ci sono neanche indizi di particolari anomalie di queste quattro comunità rispetto alla società di riferimento, quello della provincia nord-italiana. In altri contesti – nei centri metropolitani, in altre parti d'Italia, in altri paesi – le cose possono essere anche radicalmente diverse. Solo quando avremo a disposizione analoghe indagini su altri contesti potremo cominciare ad accumulare dati comparativi e fondatamente inferire generalizzazioni empiriche e teorie veramente scientifiche.

Della ricerca di Chiara Renzulli è qui riportata solo una piccola parte. Gli obiettivi del suo lavoro originale erano molto ambiziosi: verificare empiricamente la validità della tipologia delle culture (idealiste, ideazionali, sensiste) proposta negli anni '30 da Pitirim Sorokin. Sorokin, uno degli ultimi sociologi a tentare un'analisi onnicomprensiva della cultura, nella sua monumentale *Social and cultural dynamics* (1937-41) inserisce anche una ricostruzione sociologica dell'intera storia dell'arte universale, che qualcuno ha paragonato, per ampiezza ed ambizione, a quella di Arnold Hauser. L'intento della Renzulli era di verificare in che misura le 'opere d'arte' presenti nelle case di una normale comunità contemporanea potessero essere classificate secondo quella tipologia, e in che misura i loro proprietari condividessero le definizioni proposte da Sorokin. Il risultato di questa seconda serie di domande non è stato molto significativo, a causa della difficoltà di operationalizzare in modo semplice e comprensibile i concetti sorokiniani. Campo della ricerca è stata una piccola comunità dell'*hin-*

terland udinese, i cui caratteri sociologici si possono considerare tipici della modernità 'normale': una comunità suburbana, ragionevolmente benestante e moderna. L'analisi ha riguardato le 'opere d'arte' presenti negli ambienti più 'pubblici' (ingresso e soggiorno) di una sessantina di abitazioni. Tra i risultati più interessanti si possono menzionare i seguenti: in tutte le fasce sociali, la categoria di quadri più diffusa è il dipinto ad olio su tela, che rappresenta quasi un terzo del totale. La presenza più caratteristica, in questa categoria, sono i dipinti di un pittore paesaggista locale, collocabile nella scia di un gradevole impressionismo. Nella fascia sociale più alta al secondo posto, con il 30% circa, vengono le 'stampe' di vario tipo, mentre nelle altre due tale posizione è occupata dalle fotografie, per lo più di familiari. Seguono poi, sorprendentemente, i lavori di tessuto o ricamo, autoprodotti, che nella fascia più bassa totalizzano l'11%, e le incisioni su metallo, le ceramiche, le composizioni floreali, e altro ancora. Quest'ordine di preferenze si ripresenta se, invece che contare gli oggetti esposti, si chiede ai proprietari che tipo di quadri acquisterebbero, se avessero soldi a disposizione. Si è poi chiesto in che modo si sia venuti in possesso dell'oggetto: acquisto, regalo, commissione, autoproduzione familiare. Risulta che l'acquisto comprende circa i 2/3 dei casi nelle fasce più alte, e solo 1/3 in quelle più basse; qui prevale l'autoproduzione. Al secondo posto, in tutte le fasce, compare il regalo. Si è infine chiesto quale è lo 'stile' preferito. Nelle fasce inferiori prevale larghissimamente (85%) lo stile 'antico-classico'; in quella superiore esso cala al 55%. Il Moderno-contemporaneo è indicato dal 40 e 35% rispettivamente delle due fasce superiori, e precipita al 5% in quella inferiore. Il non-figurativo è rifiutato nettamente dalle due fasce estreme, e trova qualche modesto apprezzamento solo in quella intermedia. Nel valutare questi dati è peraltro da tener presente che le 'fasce sociali' sono state definite operativamente dal semplice indicatore 'livello di scolarizzazione' (laurea, diploma superiore, scuola dell'obbligo), e non da indicatori come il reddito, professione, stile di vita o altro, che avrebbero precisato meglio, ma anche molto complicato, il quadro. Ma l'impressione generale, di chi conosce i paesi dell'area udinese, è quella di un alto grado di omogeneità socio-culturale.

Elisabetta De Luca premette alla sua ricerca empirica alcune considerazioni teorico-generalì sull'origine e caratteri del mercato dell'arte e di quelli che sono i suoi attori centrali, cioè i mercanti e galleristi. Sulla base di una letteratura ormai ampia e consolidata, ella evidenzia da un lato ciò che accomuna il *modus operandi* del mercato dell'arte a quelli di altri settori della cultura, dell'economia, e degli altri beni e servizi, e dall'altro ciò che lo distingue da essi. L'indagine sul campo consiste in una ventina di interviste 'in profondità' ad altrettanti gestori, in rappresentanza di 15 gallerie (8 a Udine, 5 a Trieste, 2 a Pordenone). Ne emerge una figura piuttosto complessa di operatore, che da un lato deve stare sul mercato e guadagnarsi da vivere, e dall'altro si deve presentare come uomo di buon gusto, protettore degli artisti e promotore di cultura. Il mondo dei galleristi appare piuttosto variegato, con imprese di vita breve a altre di maggior tradizione. In generale i galleristi, anche quando provengono da campi professionali diversi, hanno qualche precedente vicinanza o familiarità con l'ambiente artistico-culturale; hanno fatto studi di questo tipo, o sono artisti o parenti di artisti essi stessi. Non è stato facile ottenere risposte precise a domande che riguardano i loro rapporti contrattuali con gli artisti che 'vendono', anche perché molte gallerie si configurano formalmente – a fini fiscali – come centri culturali, e quindi senza fini di lucro. Ognuno di essi coltiva un proprio 'parco' di artisti e di collezionisti, e per comprensibili ragioni di concorrenza è poco propenso a condividere informazioni in proposito. Alcuni galleristi operano soprattutto nel mercato 'secondario', di opere e artisti già noti; altri ricercano, curano e promuovono autori nuovi. I primi si muovono quindi soprattutto in un mercato più ampio, anche nazio-

nale e internazionale; i secondi, ovviamente, più spesso nell'ambiente locale e regionale. Data la posizione geografica del Friuli-V.G., i rapporti internazionali, con il mondo artistico oltreoconfine, sono particolarmente agevoli. Alcune gallerie sono 'di tendenza', e si impegnano nelle proposte più innovative; altre rimangono su terreni più consolidati. I galleristi friulani e triestini sono piuttosto critici verso le grandi 'fiere d'arte', che stanno moltiplicandosi in Italia e anche in regione (Pordenone), e danno credito solo a quelle più classiche e famose, come Basilea e Francoforte. In questa diffidenza gioca forse anche un certo timore di sconvolgimento degli equilibri già assestati nel mercato dell'arte regionale. Per quanto riguarda il pubblico e la clientela dell'arte, è da sottolineare che gran parte del lavoro dei galleristi si svolge dietro le quinte, e consiste essenzialmente di contatti, relazioni, flussi di informazione; il pubblico occasionale delle gallerie contribuisce assai poco al commercio dell'arte. I rapporti con i critici sono in genere fluttuanti e non facili; vi sono casi di relazioni di qualche organicità, ma negli ultimi tempi sembra prevalere un atteggiamento di diffidenza. Recriminazioni ricorrono anche nei riguardi della stampa, e soprattutto delle pubbliche istituzioni, accusate di non sostenere o ignorare il mondo dell'arte vivente, contemporanea. In generale i galleristi da un lato sembrano avere molti motivi di lamentezioni nei confronti dell'ambiente sociale, culturale e politico in cui lavorano; e dall'altro, di non amare molto di essere esposti allo scrutinio dell'opinione pubblica, e ancor meno alla luce dell'indagine sociologica. Sono molto attaccati alla loro autoimmagine di disinteressati promotori di cultura, e preferiscono tenere discretamente nell'ombra le concrete pratiche sociali, giuridiche e imprenditoriali che caratterizzano il mercato dell'arte.

Con impianto e tecniche del tutto analoghe, Carla Fachin si rivolge invece al mondo dei collezionisti, strettamente legato a quello dei galleristi; ed è attraverso questi ultimi, infatti, che essa ha potuto individuare i 25 collezionisti (della sola provincia di Udine) che si sono resi disponibili a farsi intervistare. Non si è registrato alcun rifiuto e le interviste si sono svolte in un'atmosfera del tutto serena (senza il sottofondo di riservatezza e diffidenza che ha caratterizzato molte di quelle ai galleristi). Anche nel suo caso, il lavoro sul campo è stato preceduto dallo studio della storia del collezionismo e delle principali teorie psico-sociologiche su questa figura sociale.

Come si diventa collezionisti? Sembra emergere un modello a due stadi: la carriera di amatori d'arte comincia di solito per caso, per l'emozione suscitata da un certo contatto con un'opera d'arte, per banali esigenze di arredare un ambiente abitativo, per un regalo o esempio di amici; e per un primo periodo ci si affida all'intuizione e il gusto personale. In qualche caso, si comincia ad acquistare opere altrui dopo aver fatto qualche prova di creazione artistica in proprio. In seguito si assumono orientamenti più sistematici e razionali, ci si informa presso esperti e attraverso riviste e la frequentazione di mostre, fiere ed aste, si frequenta il mondo dei galleristi e degli artisti, si adottano precisi criteri di scelta, ci si specializza e quasi professionalizza; fino a diventare degli appassionati e, in qualche caso, quasi dei maniaci. Tuttavia le interviste indicano senza ambiguità che la motivazione profonda e duratura dei collezionisti rimane l'amore per l'arte, il piacere che essi ricavano dalla contemplazione della propria collezione. Che non è un piacere puramente estetico-formale; esso nasce anche dalle associazioni che ogni opera rievoca, dalla memoria delle circostanze in cui essa è stata incontrata e acquisita. La collezione diventa un fondamento della propria identità. Quelle che sembrano escluse, sulla base delle interviste, sono le motivazioni economico-speculative e quelle 'distintive', di prestigio sociale. Eventuali vendite e scambi di pezzi, a dire degli intervistati, non sono mai motivati da intenti speculativi, ma solo interni alla logica del cuore, del gusto e del miglioramento qualitativo della collezione. Solo da alcuni

intervistati più giovani il motivo speculativo non è escluso, ma pur sempre in posizione subordinata rispetto agli altri.

Per quanto riguarda il secondo ordine di motivazioni, è unanime l'affermazione che quando si mostra a qualcuno la propria collezione non è per vanagloria, ma per la soddisfazione di condividere il piacere estetico, per sentire i commenti di piccole cerchie di amici e intenditori; non certo per acquisire prestigio veramente pubblico, presso la comunità più vasta. Al contrario, vi sono diverse buone ragioni (fiscali, di sicurezza, forse anche di carattere) per cui il collezionista, almeno friulano, tende a non rendere di pubblica notorietà la propria collezione. Infine è da sottolineare che la collezione è considerata un patrimonio strettamente personale; nella maggior parte dei casi ci si rende conto che essa non sopravvivrà alla propria morte, e in qualche caso si è del tutto indifferenti al suo destino. I collezionisti friulani non sembrano attribuirle una vita propria, metafisica, slegata dai propri rapporti strettamente personali con essa.

Il lavoro di Silvia Iacobelli ha un carattere insieme più storico e strutturale dei precedenti. Nella sua tesi essa prende in considerazione, sulla base di un'ampia letteratura e documentazione già pubblicata, quasi un secolo di vita artistica in provincia di Brescia, considerando l'attività di istituzioni pubbliche e private, le correnti di gusto e i personaggi più rilevanti. Essa focalizza poi la sua attenzione sulle vicende delle arti figurative nel periodo 1960-1995. La fonte dei dati in questo caso non sono le interviste, ma gli annunci di mostre e simili eventi depositati in diversi archivi della città. Esse riguardano le attività di 63 gallerie d'arte (che in buona parte si sono succedute nel periodo) per un totale di 3042 esposizioni, di cui 2509 personali e oltre 500 collettive, riguardanti in totale 1700 artisti (non solo locali, evidentemente). Queste informazioni sono state oggetto di analisi, classificazioni, standardizzazioni, e rielaborazioni statistiche molto accurate, che riguardano le gallerie, gli enti, la stampa, gli artisti, gli stili, i critici, la distribuzione temporale e territoriale, e altre dimensioni del sistema dell'arte bresciano. Ne risulta un quadro di grande coerenza e completezza e anche, nella tesi originale, di grande ampiezza (364 pp.) ricco di tabelle, grafici, schemi, elenchi, tipologie e variabili, che solo in minima parte ha potuto essere riprodotto in questa sintesi. Offre anche numerosi spunti per futuri approfondimenti; ad esempio, resta ancora insufficientemente spiegata la drastica riduzione dell'attività artistica a Brescia negli anni Settanta. Comunque un lavoro esemplare ed ammirevole da ogni punto di vista; salvo, forse, per le spigolose dichiarazioni iniziali di fede nell'approccio marxiano (determinismo economico) allo studio dei fenomeni artistici, che ricordano un po' – *parva si licet componere magnis* – quelle di Arnold Hauser all'inizio della *Storia sociale dell'arte*, e come in quel caso, hanno poi scarsi rapporti con le analisi che seguono. Agli orecchi contemporanei suonano certamente un po' ingenui, ma le ho rispettate e non ho ritenuto mio compito convincere una laureanda in Conservazione dei Beni Culturali a intraprendere un itinerario di approfondimento dei massimi sistemi sociologici. Specie in vista della mole di passione, intelligenza e accuratezza già profusa nell'indagine empirica, che è quella che conta.

4. Turismo d'arte. Uno dei settori ormai classici della (psico-) sociologia dell'arte è quello che riguarda i visitatori, il pubblico: le motivazioni, le aspettative, i modelli di comportamento, gli effetti, la fruizione, la ricezione, e così via. È ovviamente una problematica di grande interesse pratico per i gestori di musei e gli organizzatori di mostre, ma anche, più ampiamente, per le autorità locali, che nel turismo d'arte vedono sempre più una fonte di prestigio e anche di reddito per le loro comunità. Su questo terreno, la sociologia ed economia dell'arte si intrecciano con la sociologia ed economia del turismo.

Da sempre, i luoghi ricchi d'arte attirano flussi di visitatori e da essi ricavano una quota rilevante del loro reddito. Il fenomeno delle 'città d'arte' è noto da secoli, ed è oggetto di infiniti studi, di varia natura disciplinare, in questi ultimi decenni. Forse meno evidente è che vi sono intere 'regioni d'arte'. L'Italia ne ha, da secoli, almeno due: la Toscana, con le propaggini umbre, marchigiane e dell'alto Lazio; e il Veneto. Come tutti sanno, il patrimonio storico-artistico italiano è stato definito un 'giacimento culturale' paragonabile, per importanza economica, a quello del petrolio in altri paesi. Altre concentrazioni di tesori d'arte, tali da attivare consistenti flussi di visitatori (e anche di residenti 'forestieri'), si trovano in altre parti d'Europa. Il grande incremento della mobilità, grazie all'automobile, ha facilitato la moltiplicazione di tali aree; si può ricordare ad esempio la 'strada barocca', tra Baviera e Baden-Württemberg, o il circuito dei Castelli della Loira, o quello delle architetture arabe in Andalusia. Ma forse la regione d'arte più importante d'Europa, in concorrenza con quelle italiane, è la Provenza. La sua peculiarità è che il suo potere di attrazione turistica si fonda non tanto sul patrimonio storico-artistico di secoli lontani, quanto su quello che si è formato ad opera di pittori qui operanti circa tra il 1870 e il 1970: da Renoir a Picasso. L'arte 'contemporanea' è divenuta una delle risorse turistiche più importanti della Provenza (accanto a molte altre). Le memorie dei pittori più celebri (residenze, musei, paesaggi da essi ritratti) attirano non solo folle di visitatori, ma anche di artisti meno celebri, in cerca di ispirazione o di imitazione. Interi borghi, già in via di abbandono, sono stati rivitalizzati da colonie di artisti, e le città della Costa Azzurra pullulano di attrazioni legate ai mostri sacri della pittura di quel secolo. Sara Camillo ha studiato il 'caso Provenza' con l'obiettivo di giungere a una stima quantitativa del ruolo dell'arte contemporanea nel complesso della poderosa economia turistica di quella regione. Il metodo è stato quello tradizionale, di analisi di letteratura e documentazione a stampa; ma completato da una sistematica esplorazione di tutti i siti Web delle località turistiche (enti locali, istituzioni museali) della regione. Non si è potuto realizzare, per ragioni logistico-economiche, un periodo di visita diretta sul luogo, con relative 'interviste qualificate'; a questa mancanza ho cercato di rimediare con le mie personali, ripetute esperienze in quella regione. I dati cui Sara Camillo ha avuto accesso non sono stati tali da riuscire nell'intento di stimare l'incidenza della risorsa 'arte contemporanea' nell'economia turistica provenzale, e ci si è dovuti accontentare di una conferma che si tratta di un ruolo importante, e ben presente nei piani regionali di sviluppo.

Anche Marco Del Frate (di cui per la verità sono stato solo correlatore: ringrazio il collega Bernardo Cattarinussi per il permesso di 'adottarlo' tra i miei tesisti) si pone nell'ottica della sociologia del turismo artistico, sulla quale svolge un buon lavoro d'indagine teorico-bibliografica. Ma il suo oggetto è per molti versi nettamente più circoscritto, ciò che peraltro ha il vantaggio di permettergli di usare un metodo d'indagine più classicamente e rigorosamente sociologico. L'oggetto sono i visitatori di una mostra internazionale d'arte tenuta nella città di Udine, e il metodo è quello dell'intervista su questionario somministrato all'uscita dalla mostra a 120 visitatori. Di questi solo un quarto può essere considerato propriamente turista d'arte, in quanto è venuto a Udine appositamente per visitare la mostra; a questi si può però aggiungere la metà che, essendo solo di passaggio a Udine, hanno ritenuto interessante visitare anche la mostra. Per gli altri la visita sembra essere stata più casuale. Il 40% provengono dalla provincia di Udine, il 23% circa dalle provincie finitime, il resto (circa un terzo) da aree più lontane, anche estere. Le domande vertevano su quattro temi principali: le motivazioni della visita, la frequenza delle visite, gli atteggiamenti verso Udine e i suoi beni culturali, e il giudizio sulla promozione e i servizi che la città mette in opera per valorizzarli. Riguardo alle motivazioni, si sono distinte, un po' forzatamente, quelle più cognitive ('stori-

che') da quelle più emozionali ('estetiche'). Le prime complessivamente sembrano prevalere (37 vs. 25%), salvo che nella fascia più giovane, che indica compattamente (86%) le seconde. Per quanto riguarda la frequenza, oltre i due terzi degli intervistati affermano di andare spesso o addirittura molto spesso a visitare musei e monumenti, il 22.7% di rado e solo l'11% molto di rado. Non sorprendentemente, sono soprattutto i più anziani e più istruiti a frequentare i siti culturali. Ad attirare sono soprattutto le città d'arte nel loro insieme, le chiese e poi i musei. La maggioranza (55%) è disponibile ad 'acquistare servizi museali' come le visite guidate. La domanda sulle preferenze tra le attrattive storico-artistiche della città di Udine mette al primo posto la Chiesa di San Francesco, seguita da Duomo, Loggia del Lionello, e solo a distanza dalle altre. La principale fonte di notizie sugli eventi di interesse artistico in città sono i giornali (quasi 30%), seguite dagli opuscoli dell'APT (22%); a distanza gli altri. Le conclusioni generali dello studio sono che importanti tendenze della società contemporanea (aumento del livello d'istruzione, della mobilità, del tempo libero, della differenziazione degli interessi culturali e delle tipologie turistiche) offrono anche a città relativamente minori e periferiche, come Udine, la possibilità di attirare importanti correnti di visitatori. A questo scopo è necessario svolgere adeguate azioni di qualificazione e promozione dell'offerta turistico-culturale, servendosi di metodi e strumenti sempre più avanzati e professionali. Tra le azioni suggerite sono progetti di coordinamento territoriale, tra tutti gli attori coinvolti; l'integrazione tra i diversi servizi; il monitoraggio della domanda; e l'attivazione delle istituzioni scolastiche, per abituare i cittadini, fin da molto giovani, al 'viaggio culturale'.

Al di là dei risultati empirici raggiunti, e delle specifiche conclusioni, la tesi si raccomanda come esempio tipico di utilizzo degli strumenti concettuali e metodologici della sociologia per contribuire alla conoscenza di un fenomeno, quale il turismo d'arte, così importante anche economicamente nel nostro paese; e quindi per migliorare le politiche che lo riguardano.

5. Didattica museale. I musei sono una delle strutture centrali del sistema dell'arte. Attorno a essi si sono già da tempo sviluppate discipline scientifiche specialistiche, come la museologia e la museotecnica. La prima studia il museo come istituzione sociale, sia in una prospettiva storico-culturale che (più raramente, in Italia) strutturale-organizzativa, e quindi anche manageriale e economica. La seconda lo studia come struttura materiale, come 'macchina culturale' fatta di mura, spazi, allestimenti, servizi, finalizzati alla realizzazione dei diversi obiettivi propri dei musei (conservazione, ricerca, esposizione, comunicazione, ecc.), ed è quindi più vicina alle discipline tecnologiche, ma anche bio-psicologiche. È anche ovvio che tra museologia e museotecnica vi sono stretti rapporti, e che ognuna si avvale anche dei contributi di altre discipline. Uno dei nessi interdisciplinari più importanti, in una prospettiva demotica, è quello con la pedagogia. In una società democratica, in cui la socializzazione dell'arte (cioè la diffusione nelle masse del gusto e della sensibilità per i valori estetici) è un obiettivo politico-culturale ampiamente accettato, i musei non possono limitarsi a esporre oggetti e accogliere passivamente visitatori già colti; devono trasformarsi in agenzie educative. Questo implica ovviamente anche l'attivazione di rapporti organici con il mondo della scuola. Nasce così la nuova sub-disciplina della pedagogia o didattica museale: come i musei devono organizzarsi ed attrezzarsi per educare il pubblico, e come le scuole devono imparare ad utilizzare, nelle loro funzioni didattiche, le risorse museali. In Italia questa convergenza è stata sancita per la prima volta solo nel 1998, con la firma dell'Accordo-quadro tra il Ministero della Pubblica Istruzione e quello per i Beni Culturali. La didattica museale riscuote notevole interesse da parte dei laureandi di Conservazione dei Beni Culturali, che vedono nel mondo dei musei uno dei loro più naturali sbocchi occupazionali. Lungi da me, come

sociologo dell'arte, ogni mira espansiva in questo campo; per quanto sia evidente che sia la museologia-museotecnica che la pedagogia presentino importanti aspetti sociologici. Ho accettato di seguire alcune tesi su questi temi soprattutto per supplire alla mancanza, all'Università di Udine, di colleghi più vicini di me alla materia per cui v'era così viva domanda da parte delle laureande.

Anna Maria Iogna Prat ha dedicato gran parte della sua tesi alla rassegna delle principali teorie e filosofie che, nel corso della storia, si sono elaborate in merito al ruolo dell'arte nella formazione delle persone: distinguendo, classicamente, *l'educazione all'arte*, come apprendimento dei concetti, delle categorie e delle sensibilità necessarie ad apprezzare le opere d'arte e godere di esse, dalla *educazione attraverso l'arte*, cioè l'uso dei linguaggi artistici come mezzo particolarmente efficace di comunicazione di nozioni e valori di qualsiasi genere. Ella passa in rassegna, con passione e precisione, le teorie pedagogico-estetiche dei grandi filosofi dell'antichità e del medioevo – Platone, Aristotele, San Bonaventura, San Tommaso; ricorda poi i contributi dei pensatori del Rinascimento, dell'Illuminismo e poi del Romanticismo, con particolare riguardo a Schiller, Ruskin e Morris. Per il Novecento si sottolineano soprattutto i contributi degli psicologi (sia del profondo che della forma), della Bauhaus e di Herbert Read. Tra gli specialisti contemporanei di pedagogia estetica l'autrice apprezza soprattutto Irene Woynar, di cui si illustra l'elegante paradigma basato sui due momenti della 'meraviglia' e della 'contemplazione', a loro volta articolati in diversi sub-momenti.

Tuttavia la ricerca sul campo non permette la verifica sperimentale di tali suggestive teorie, e deve limitarsi all'analisi delle attività che alcuni musei (il Revoltella di Trieste, i musei del Castello di Udine, il museo Etnologico del Vaticano), e due enti amministrativi (la Soprintendenza di Firenze-Prato e Pistoia e il Comune di Padova) svolgono in questo ambito.

Il lavoro di Giulia Visintini si differenzia dal precedente sia per una maggior attenzione alla varietà di approcci teorico-concettuali, anche molto articolati e sofisticati, alla didattica museale sviluppati in Italia negli anni più recenti, sia per la presentazione di una più ricca casistica di esperienze empiriche in questo campo, svoltesi in Italia fin dagli anni '50 (Brera, Poldi-Pezzoli), sia, soprattutto, per l'illustrazione di una gratificante esperienza maturata personalmente dall'autrice, come 'maestra di museo', in una piccola istituzione della provincia di Gorizia (la Galleria Spazzapan di Gradisca d'Isonzo). Da tutto ciò l'autrice ha tratto un'entusiastica convinzione delle grandi potenzialità che la didattica museale, se organizzata con rigore scientifico e competenza, ma soprattutto con passione e sensibilità, ha sia nella diffusione dell'educazione estetica che nel successo dell'istituzione museale.

6. Arti varie. In quest'ultima sezione si trattano tre generi artistici piuttosto peculiari e molto diversi tra loro, di cui due rispondono con particolare aderenza al concetto di 'muse demotiche': il *writing*, forse più noto con il nome di 'graffiti', e il fumetto. Il terzo è la danza. Tutt'e tre i lavori sono anche caratterizzati da un peculiare coinvolgimento delle autrici nel loro oggetto: Eva Di Sario ha passato molto tempo in stretta comunione con i membri della *crew* di *writers* ramificata tra la provincia di Treviso (Conegliano) e quella di Udine; Giulia Spanghero ha trasfuso nella sua tesi la sua giovanile passione per il fumetto 'd'avanguardia' italiano; e Laura Zago pratica in maniera semi-professionale la danza artistica d'avanguardia. I lavori della Di Sario e della Zago sono anche accomunati dall'utilizzo del metodo dell'intervista 'in profondità'.

Il *writing* è un fenomeno artistico di grande interesse per la sociologia dell'arte, per diversi motivi. Il primo è che esso nasce negli anni '60, del tutto al di fuori del sistema ufficiale dell'arte, per spinte provenienti dalle viscere profonde della vita sociale; e tale si è mantenuto per

diversi anni. Il suo incubatoio sono stati i ghetti neri e ispanici di New York, negli anni di ripiegamento dei movimenti radicali di rivolta nera. È un fenomeno tipicamente giovanile, e addirittura adolescenziale, espressione di disagio e di protesta. Negli anni '70 fu oggetto di tentativi di cattura da parte sia del sistema dell'arte (organizzazione di mostre e ateliers, lancio come nuova forma d'arte dopo la pop-art), sia del sistema dei servizi sociali, come una specie di terapia di gruppo a fini di integrazione sociale. Nei confronti di alcuni esponenti del genere, come Keith Haring e Jean-Michel Basquiat, la cattura riuscì pienamente, e questi autori sono ormai storicizzati e canonizzati nel sistema dell'arte. Ma per la grandissima parte il fenomeno ne rimase fuori. Da New York si diffuse ed estese in tutto il mondo – ennesimo esempio di ormai acquisita egemonia della cultura americana sul pianeta – mantenendo, più o meno, i suoi caratteri originali. Uno dei quali è la sua illegalità: i *writers* sono coloro che 'sfregiano' e 'imbrattano' con le bombolette spray i muri delle città e le fiancate dei mezzi di trasporto, componendo coloratissime figure dall'aspetto spesso misterioso che celano quasi sempre dei segni alfanumerici variamente stravolti e barocchizzati. Sono uno degli incubi delle autorità locali, dei proprietari di edifici e di cittadini benpensanti, e da sempre oggetto di varie strategie di prevenzione, repressione e contenimento. Una di queste strategie, sempre più diffuse, è quella dell'istituzionalizzazione: le autorità tollerano il *writing* su certe superfici prive di particolari valori estetici (muri di recinzione in zone industriali o ferroviarie, facciate di edifici dismessi, ecc.) o mettono a disposizione dei *writers* appositi spazi. In qualche caso essi sono anche invitati a decorare con le loro bombolette superfici per lo più provvisorie (es. staccionate di cantieri), e addirittura pagati per questo. Ma gran parte del *writing* rimane tutt'ora al di fuori della legge e delle istituzioni, fedele alla sua natura di espressione notturna e furtiva di protesta. Pare che, per i giovani e giovanissimi *writers*, la coscienza della trasgressione e la necessità di operare con grande velocità per non farsi cogliere dalla polizia provvedano quella 'scarica di adrenalina' indispensabile all'ispirazione. Il *writing* in senso stretto rimane quindi un fenomeno di confine tra il psico-sociale, il (sotto)culturale e l'artistico. In senso lato (*graffiti*), si è evoluto come decorazione muraria delle superfici urbane, di solito di natura spontanea, precaria e caratteristica dei quartieri degradati, con segni e forme anche diverse da quelle derivate dal codice alfanumerico; fino ad assomigliare all'antica e onoratissima pratica della decorazione pittorica delle facciate. Di qui il bel titolo di *nuova urbs picta* che la Di Sario ha voluto dare alla sua ricerca. Ella dedica anche particolare attenzione agli aspetti tecnologici del *writing*, caso paradigmatico di nuovo genere artistico reso possibile da un'innovazione tecnologica (la bomboletta di vernice a pressione e spruzzo, estremamente efficace ed economica) e finanche agli aspetti igienici (i rischi alla salute a causa dell'esposizione a pigmenti, solventi e gas vettori). Ma soprattutto la Di Sario esplora, sulla base sia della letteratura, che di Internet che delle interviste, il retroterra culturale di cui si alimenta il *writing*, e lo individua nella cultura *hip hop* sviluppatasi nei ghetti neri newyorke-si, come rivendicazione di originalità ed identità, di dignità e distinzione, di opposizione e auto-esclusione. La cultura *hip hop* si esprime in particolari costruzioni ideologiche ed etiche sincretistiche, più o meno africaniste; con un peculiare stile vestimentario (l'*oversize*), e soprattutto con la musica (il *rap*) e la danza (il *breaking*). Il mondo dei *writers* è dominato dalla musica e dalle canzoni (la lettura sembra essere assai poco praticata); questo sembra essere stato uno dei suoi principali veicoli di diffusione nel resto dell'Occidente, da New York al profondo Nordest; accanto all'esperienza diretta (turismo, concerti), al circuito di riviste specializzate e, più recentemente, alla Rete. Dal punto di vista formale, storico-artistico, il *writing*, pur mostrando notevole originalità, si ispira soprattutto alle altre *muse demotiche* – la grafica pubblicitaria, il fumetto e il cinema. Dal punto di vista psico-sociale il *writing* sem-

bra rimanere un fenomeno legato ai problemi adolescenziali e giovanili (gioventù magari piuttosto protratta, nel caso italiano), con tutto il loro carico di pulsioni identitarie, trasgressive e aggressive, ma anche la forza dei rapporti primari, di gruppo (*crew*). In altre parole, è un fenomeno di sotto- e di contro-cultura giovanile; è raro trovare *writers* ultratrentenni. Ma senza dubbio è anche un fenomeno che tocca il mondo dell'arte. Molte cose lo distinguono dalle arti istituzionali, tra cui la programmatica precarietà delle opere; ma non è l'impermanenza un carattere sempre più tipico della società post-moderna? Personalmente condivido l'opinione che molti lavori dei *writers* appartengano alla sfera dell'arte, e vadano in qualche modo consegnati alla storia. Ma non ritengo – a differenza della Di Sario – che la sottocultura di cui sono espressione contenga valori particolarmente originali né costruttivi, e soprattutto ritengo intollerabile la pratica dell'imbrattamento non autorizzato delle superfici urbane.

Anche il fumetto, come il *writing*, è un'invenzione americana (se si prescinde dai suoi numerosi e antichi precursori, e dal suo immediato e geniale predecessore tedesco, Wilhelm Busch). Ma a differenza del *writing*, il fumetto ha una lunga storia; oltre un secolo. E a differenza del *writing* fin dall'inizio è stato non un'espressione spontanea di fermenti sociali, ma un settore dell'industria culturale, un aspetto della cultura di massa. Nel corso di questo secolo si è evoluto e ramificato in tipologie molto variegata: dal fumetto per bambini a quello d'avventura (guerra, western, storico, esotico, fantascienza, fantasy, e così via), e poi l'erotico, il pornografico, l'horror, il satirico, il politico; e i suoi intenti sono andati dalla pura evasione al divertimento (*funnies e comics* erano alcuni dei suoi nomi originali) all'educazione, alla propaganda, all'impegno, alla protesta, alla sovversione; e i suoi stili sono variati dal naïf al sofisticato, dal realistico allo stilizzato, dal piacevole al ripugnante; le sue tecniche dal tratto al colore, dal disegno alla fotografia (e varie combinazioni di tutto ciò); e un'infinita serie di formati, tecniche narrative, strutture ecc. L'analisi dell'universo del fumetto necessita di approcci enciclopedici; la letteratura storico-critica su di esso è molto vasta; ed esistono anche importanti studi sociologici.

Lo sviluppo dell'industria del fumetto è avvenuto in stretta interazione con quello del cinema: gli eroi dei fumetti sono divenuti eroi del cinema, e viceversa; e le tecniche narrative di quest'ultimo sono state largamente imitate dal primo. In effetti sia cinema che fumetto (e come, prima, il teatro) devono il loro straordinario successo alla realizzazione di quel sogno primordiale dell'uomo, la fusione dello spazio (l'immagine) con il tempo (il movimento); la capacità di narrare storie non primariamente con le parole, ma con le sequenze di immagini.

Nei suoi momenti di massimo sviluppo, il fumetto ha coinvolto fasce consistenti della popolazione. Negli Stati Uniti, gran parte dei quotidiani portavano ogni giorno le 'strisce' in tutte le case, e la domenica un intero inserto a colori di fumetti; e fenomeni analoghi sono da registrare in tutti gli altri paesi occidentali. 'Scuole' e industrie nazionali del fumetto sono fiorite ovunque. Il pubblico del fumetto coinvolgeva tutte le fasce d'età; notoriamente, i fumetti ufficialmente 'per bambini', da Little Nemo a Topolino a Pinky, erano avidamente letti anche dagli adulti. In mancanza di dati, l'impressione è che l'interesse per i fumetti cali rapidamente dopo i trenta o quarant'anni; e che sia molto più diffuso tra i maschi che tra le donne. Su questi aspetti sarebbero interessanti delle analisi e riflessioni psico-sociologiche. L'industria del fumetto sembra aver raggiunto la massima espansione verso gli anni '60, ed avere poi iniziato un lento declino per effetto della concorrenza della televisione, fino a quello che sembra essere stato un vero tracollo negli anni '90 a causa dello sviluppo dei *new media*, videocassette, videogiochi e infine internet.

Se sembra assodato il legame privilegiato tra fumetto e cinema, non c'è dubbio che qualche legame vi sia anche con l'arte, e in particolare la grafica e la pittura 'colta'. Questo è il

tema, tra i tanti possibili, su cui si è appuntata l'attenzione di Giulia Spanghero. Ella nota le influenze di movimenti artistici come il liberty, l'art deco, il futurismo, il cubismo, l'astrattismo, il surrealismo sui fumetti dei primi decenni del secolo. Ricorda poi il rilancio del 'fumetto d'autore', colto, intellettualistico e socialmente impegnato, avvenuto in Italia alla metà degli anni '60 con «Linus». Ma più in particolare ancora ella si è focalizzata su quel particolare episodio della storia del fumetto italiano che si svolge grosso modo tra il 1975 e il 1985, ed ha come epicentro la Bologna del 'movimento del '77', degli 'indiani metropolitani', dei colpi di coda della 'controcultura giovanile' post-sessantottesca. Il dissolvimento delle speranze di rovesciamento rivoluzionario del capitalismo globale, ad opera dell'unione tra operai e studenti occidentali, potenze comuniste (la Cina) e masse oppresse del terzo mondo, che avevano animato il '68, lascia spazio a umori eversivi senza progetto e senza sbocco, a un mix più o meno creativo di sghignazzo goliardico, di inversione carnevalesca di ogni valore costituito, di rabbia, di anarchia, di disperato nichilismo. Questo è – nella mia interpretazione, non certo in quella di Giulia Spanghero, che invece simpatizza molto con quel mondo – l'ambiente da cui emergono iniziative editoriali come «Cannibale» e «Frigidaire», e anche «Alter Linus» e «Alter Alter» (e per certi aspetti si può aggiungere, anche «Satyricon» e «il Male»), e disegnatori come Mattioli, Scozzari, Pazienza e Liberatore. Secondo l'autrice, si tratta di personalità e opere geniali, che segnano il punto più alto dell'intera storia del fumetto; forse non solo italiano. È difficile discutere giudizi di questo tipo; ma il sociologo empirico non può non notare che si tratta di fenomeni di nicchia, di pubblicazioni circolanti in un circuito controculturale piuttosto ristretto, dalle tirature limitate, e dalla vita piuttosto breve. E non credo sia un caso, né senza significato, né ragionevolmente per colpa della CIA, che esponenti di punta, come Tamburini e Pazienza, siano morti giovani, autodistrutti dalla droga. Diverso è il caso dei cosiddetti 'valvolinici' (Tuveri, Jori, Mattotti, Brolli, Carpinteri), sponsorizzati da «Alter Alter», la cui caratteristica è di importare esplicitamente nel fumetto moduli stilistici tratti dalla pittura colta; apprezzabili quindi solo dalle piccole minoranze di giovani acculturati alla storia dell'arte del Novecento. Non sorprende perciò che anche questa esperienza sia stata di limitato successo di pubblico e di breve durata. Ed è anche difficile giudicare, sulla base dei dati disponibili, in che misura la rapida fine di questi filoni sia dovuto al mutamento del clima politico-ideologico-culturale generale (fine della controcultura giovanile, riflusso nel privato, ri-orientamento verso i valori del successo e del consumo, 'yuppismo' ecc.) o alla generale crisi del *medium* fumetto a causa dell'irruzione dei nuovi media, o infine a limiti intrinseci, etici ed estetici, di quei filoni stessi. Anche su questo punto, probabilmente, le mie personali vedute divergono notevolmente da quelle di Giulia Spanghero. Devo ammettere di aver sempre trovato piuttosto repellenti, eticamente ed esteticamente, le testate e gli autori con cui lei pare invece di essere sbocciata al primo amore. Ma forse io ero solo già troppo vecchio per capire.

Se sul fumetto è disponibile una letteratura vastissima, e anche qualche buono studio sociologico, sulla danza le cose stanno ben altrimenti. Gli antropologi ed etnologi non mancano di notare le forme e le funzioni di questo comportamento nelle società primitive, nei contesti della religione, del rito, delle feste, dell'abbigliamento, della musica. Esiste qualche storia più tecnico-specialistica della danza 'classica' o 'da teatro' nel mondo occidentale degli ultimi secoli; e qualche studio di storia sociale sulla 'danza di società', il ballo come costume, come forma di socialità, come momento di tempo libero. Infine sono disponibili anche studi sociologici, di solito anglo-americani, sui balli 'pop' e 'rock', come aspetti della sottocultura giovanile. Non è stato facile invece, a Laura Zago, reperire testi sociologici sulla danza 'artistica' o 'd'avanguardia' (in contrapposizione a quella classica) contemporanea. La sua tesi ha

dovuto quindi appoggiarsi, da un lato, alla letteratura storica ed antropologica sulla danza in generale, dall'altro affidarsi alle proprie personali esperienze e intuizioni, alla scarsa letteratura tecnica specializzata, e alle informazioni raccolte dalla viva voce degli operatori stessi.

Per quanto riguarda l'Italia, il quadro che emerge è quello di una disciplina artistica molto debole, schiacciata da un lato da quella più tradizionale (la classica), e da altri lati da forme più commerciali legate ai *musicals*, agli spettacoli televisivi, e a quelle di massa ('ginnastica artistica' da palestra, ecc.). Il mondo della danza appare bloccato in un circolo vizioso; trascurato dal pubblico (alle performances di danza d'avanguardia vanno soprattutto parenti, amici e colleghi) perché poco promosso dai pubblici poteri, e da questi perché attira poco pubblico (gli stanziamenti per quest'arte, da parte del Fondo statale per lo spettacolo, sono risibili: poche centinaia di milioni di milioni all'anno, contro le centinaia di miliardi per cinema e lirica. Un po' migliore appare la situazione in altri paesi europei; e in Italia, in alcune regioni, come la Toscana e l'Emilia (il che solleva l'interrogativo se esista una particolare affinità elettiva tra la danza artistica e le amministrazioni di sinistra).

Nella sua tesi, la Zago in apertura definisce la danza come modalità primordiale di comunicazione, di espressione artistica, di socialità, e propone un'analisi delle funzioni sociali della danza. Prosegue poi con una rassegna dei principali momenti, personaggi, stili e idee che hanno segnato la storia della danza nel Novecento. Nella parte centrale analizza poi, anche in chiave storica, alcune delle principali dimensioni analitiche e problematiche della danza contemporanea: la questione degli spazi in cui si svolge (teatri e loro diverse forme, spazi extra-teatrali), l'organizzazione della professione, le caratteristiche sociali di danzatori e coreografi, l'impatto delle tecnologie sugli stili e forme della danza. Nella parte finale si concentra sui problemi e prospettive dalla danza artistica nel Nordest, sulla base di alcune interviste ai protagonisti stessi. Le conclusioni generali sono che la situazione non è rosea, per la marginalità geografica e socio-politico-culturale dell'area; la danza vive solo grazie a un ristretto numero di compagnie private. Tuttavia negli ultimi dieci anni pare di assistere ad un risveglio di interesse e di attività, con iniziative molto valide e molto promettenti.

Certo, questo volume è solo una raccolta di sintesi di tesi di laurea. I suoi obiettivi sono di dare un assaggio della grande varietà di temi rientranti nella sociologia dell'arte, e della varietà di possibili approcci metodologici. Certo, gli specialisti disciplinari di ognuno di questi temi potranno rilevare insufficienze, inesattezze e anche errori. Ma credo sia anche importante rendere possibile una visione a largo spettro, sinottica – se non proprio ancora olistica – del campo della sociologia dell'arte. E sono anche convinto che ognuna delle ricerche qui pubblicate costituisca un contributo positivo, anche se magari modesto, all'avanzamento delle conoscenze. Personalmente ho molto profittato, e anche goduto, dell'esperienza di tutore di queste tesi e curatore di queste sintesi, e confido che ciò accadrà anche ai lettori.

AVVISO

I singoli capitoli di questo libro, essendo scritti da altri autori, non sono pubblicati in questo sito.