

[Il lavoro dell'artista come professione]

Title: Artistic Work as a Profession

Abstract: Though in a postmodern phase like the current it still has meaning to argue on the artist's work and, in particular, if such work has to be considered a profession bound to a career. From a sociological point of view a profession as such might be considered a self-employed activity with a relatively open recruiting modality because it is not controlled. The constitutive ability of the artist's work is, indeed, neither controlled nor legally acknowledged, even though the artist's capacity is the demonstration of his belonging to the world of art. In that work remains, therefore, an impossibility of unitary or shared identification in relation to the professionalism which remains linked to the auto-definition and/or the acknowledgement of the market. In this article are presented the results of some researches which point out how the artist considers himself and how his public considers him.

Keywords: Profession artist, Self employed activity, World of art, Acknowledgement of the market, Stereotype of artists.

Premessa

L'obiettivo del presente lavoro è di analizzare le difficoltà che da sempre accompagnano l'inserimento dell'artista entro categorie professionali prestabilite. Il fare artistico è un processo comunicativo continuo, il cui prodotto unitamente alle pratiche utilizzate per realizzarlo, sono strutturati dalle diverse società, legittimate e normati con modalità diverse, seguendo una continua "dotazione di senso". Tuttavia, la produzione di qualsiasi artefatto, che abbia una "necessità sociale", deve essere inserito in una sfera controllabile e quindi "protetta". Il fatto che gli artisti si siano spesso posti ai margini della società o siano stati considerati avulsi dalla vita sociale, ha legittimato quell'"eccentricità" che giustifica una maggiore libertà espressiva in termini di produzione artistica e stili di vita. Tuttavia l'arte, nel suo complesso, fa parte di un'organizzazione sociale che la riconosce in quanto tale e l'attività umana costruisce universi di senso soggetti ai cambiamenti provocati "dalle concrete azioni degli uomini" (Berger, Luckmann 1969: 162). La realtà viene definita socialmente, tuttavia si deve tener presente che le definizioni vengono attribuite dagli individui e dai gruppi sociali. Non è quindi tanto cruciale la domanda e la definizione di che «cos'è l'arte», lo è piuttosto la domanda «Chi dice che questo prodotto, quest'opera è arte?» (Trasforini 1994: 128). In ogni società gli "esperti" hanno il compito di teorizzare collegando tra loro i processi di definizione e di produzione della realtà stessa. La legittimazione permette di rafforzare tutto ciò che è stato tradizionalmente fissato nelle azioni istituzionalizzate, ma comporta, inevitabilmente, un processo che implica uno stato d'inerzia delle istituzioni stesse. Del resto il mantenimento dello *status quo* e la conoscenza di regole prestabilite, rendono più semplice la comprensione e l'accettazione anche delle diverse professioni, infatti, affinché un'occupazione possa essere considerata una professione occorre che la società la riconosca.

La professionalizzazione dell'esperienza artistica porta a conflitti interni tra professionisti intermediari, come possono essere critici, mecenati ecc..., e a conflitti tra artisti o tra gruppi rivali di esperti, tanto che diventa «irrilevante la pretesa degli esperti di conoscere il significato ultimo dell'attività dei professionisti meglio dei professionisti stessi» (Berger, Luckmann 1969: 165).

La “filiera” comunicativa presente nella produzione dell’opera d’arte, mostra le difficoltà che l’artista incontra nell’inserire le sue opere nel mercato, difficoltà che anticipano la complessità della costituzione di un pubblico capace di adattarsi a una veloce ristrutturazione della fruizione. Solo il continuo processo di socializzazione può sciogliere il nodo problematico costituito dalla ricerca di coerenza che viene abbandonata quando si procede alla costruzione di una nuova realtà offerta, per esempio, dalle avanguardie. Tutti questi passaggi appartengono alla sfera della socializzazione secondaria che è più vulnerabile e quindi più duttile di quella primaria ed è in questa fase che l’artista prima e il fruitore poi ricercano l’uno il proprio stile, l’altro il proprio *gusto* rischiando entrambi l’allontanamento dalle certezze che potrebbero essere fornite dal gruppo (Tessarolo 2000).

L’arte, intesa in senso generico, ma anche l’oggetto artistico, il prodotto culturale o l’artefatto hanno una precisa materialità che conferisce loro la possibilità di far comprendere, attraverso la forma, la configurazione, il colore ecc..., quello che adornamente può essere definito *spirito sedimentato* che rende possibile l’arte stessa: paradossalmente la materialità offre qualcosa che va al di là della materia e che trova concordi artista e fruitore nella definizione di “arte”. La capacità di comprendere quel “di più” che traspare e che è incorporato in una pittura, in una scultura o in un’altra arte, è sempre appartenuto al sistema cognitivo umano.

Il presente lavoro procederà considerando l’evoluzione della posizione dell’artista nella società nel corso della storia sottolineando gli stereotipi che da sempre lo seguono e che ci rimandano una figura di “lavoratore” carica di stereotipi che sono serviti per inserire l’artista dentro una pluralità di professioni, che sono radicate nella specificità dell’essere artisti. Usando l’espressione di Sennett si può affermare che ci sono almeno due modi di essere “esperti”: «uno improntato alla socialità e uno antisociale. Le motivazioni dell’antisocialità non sono semplicistiche e la motivazione personale non è separabile dal luogo ove si produce artigianalmente, l’organizzazione produttiva e sociale» (2008:106). Le modalità di considerare l’artista utilizzate nel passato saranno messe a confronto con quelle attuali per osservarne i cambiamenti. Si farà riferimento, quindi, alle problematiche legate alle professioni “artistiche” tenendo come sfondo gli stereotipi più diffusi; seguiranno i risultati di alcune ricerche focalizzate sulla stereotipizzazione della figura dell’artista e sul confronto con altre professioni riconosciute come “normali” all’interno della società.

Le professioni legate all’arte

Le professioni sono considerate istituzioni sociali che hanno lo scopo di organizzare un mercato per i servizi offerti e per ottenerne il controllo, ovvero incidere sulla struttura sociale delle occupazioni e assicurare prestigio sociale a se stessi e ai membri del gruppo. Le attività con uno *status* più elevato sono quelle che richiedono un investimento notevole di capitale umano. Se gli individui si differenziano per capacità lavorativa e per reddito e il mercato dei capitali è imperfetto, saranno le persone più ricche, anche se meno capaci, ad accumulare capitale umano (Carillo, Zazzaro, 2000: 3). Le professioni legate all’arte sono molto differenziate e lo sono state anche in passato, anche se tutte le società hanno avuto interesse alla figura dell’artista. L’arte pur avendo perduto la sua aura, è ancora riconosciuta come attività sociale ed economica, ma l’artista continua a essere considerato in grado di distinguersi qualitativamente dagli altri lavoratori e, in genere, dalle altre persone (Trasforini 1994). Burke (1979) propone un *excursus* sulla trasformazione storica della figura di artista individuando i seguenti tipi:

- l’artista-artigiano nel Medioevo;
- l’artista-cortigiano e imprenditore nel Rinascimento;
- l’artista-burocrate del 1600 e 1700;
- l’artista-ribelle nel 1800.

Nel Medioevo l’artista era un artigiano, apparteneva alle corporazioni e il suo mestiere, regolato da un contratto di apprendistato, era inteso come un’abilità. Nel Medioevo l’artista è un artigiano che si occupa di tutto il processo di creazione, dalla scelta delle materie prime alla commercializzazione dell’opera finita, sia che si tratti di una tela sia di un qualsiasi altro oggetto di uso comune secondo i desideri del committente. La bottega

in cui lavora è di carattere familiare con la presenza di apprendisti-garzoni esterni, la cui educazione è controllata e tutelata dalle federazioni. La libertà creativa è ristretta alle richieste dei committenti: a partire dal soggetto, dai materiali, tempi e costi che sono fissati e descritti in un contratto tra artista e committente regolarizzato davanti a un notaio.

Nel Rinascimento, in Italia, nasce una nuova figura, l'artista come "uomo di scienza", la cui attività viene distinta dai mestieri manuali e quindi non più soggetta al controllo delle corporazioni. Non più artigiano, ma "creatore" la cui immagine si collega all'aristocrazia dell'opera d'arte. In questo periodo l'artista acquisisce le «caratteristiche di un temperamento *contemplativo, assorto, solitario, irritabile, di umore variabile*, creatore, in una parola, *geniale*». Tali "attribuzioni" non sono tratti naturali, ma rendono l'artista diverso dagli altri; è comunque importante riconoscere che queste caratteristiche hanno un fondamento storico e non sono universali e atemporali (Trasforini 1994: 127). Infatti, in ogni momento storico l'artista si è distinto dall'uomo "comune" per alcuni tratti tipici quali talento, creatività, sensibilità, ma anche per possedere qualità di valore negativo quali l'essere *egocentrico, lunatico, nevrotico, ribelle, infido, licenzioso e stravagante* (Wittkower 1963).

L'artista-artigiano si trasforma in *artista-cortigiano*, che entra nelle corti dei nobili con incarichi talvolta di notevole prestigio, che gli permettono l'uscita dalle corporazioni e numerosi vantaggi che includono uno stato sociale relativamente elevato e una sicurezza economica. Il ruolo di artista-cortigiano può essere assegnato a pochi eletti che devono possedere, oltre alle capacità artistiche, anche la conoscenza delle buone maniere. Gli "esclusi" dalla vita di corte ripiegano in una nuova tipologia; l'artista-imprenditore, professionista indipendente che lavora in una bottega propria, dove si riuniscono i collaboratori, anche molto illustri.

L'ultimo tipo di artista individuato da Burke è *il ribelle*, personaggio caratterizzato da un grande desiderio d'innovazione che poco incline al rispetto delle regole fissate. La *stravaganza* e l'*anticonformismo* che lo contraddistinguono si concretizzano nel dissenso manifestato verso l'accademia, la critica e i mercanti. Questi artisti, continuano a essere giudicati basandosi sul gusto accademico tradizionale, gusto legato alle regole tradizionali che sole possono produrre la vera arte.

L'attribuzione di creatività nasce da un tentativo di distinguere gli artisti dagli altri lavoratori, separandoli da ogni forma d'interazione sociale, come vuole il concetto romantico di "autore". L'isolamento e la nascita dell'individualismo rafforza la presunta separazione dell'artista dagli altri gruppi sociali. Con la perdita di importanza dell'aristocrazia e del mecenatismo, il ruolo dell'artista si modifica (Wolff 1981): non viene più inteso come genio che si pone al di sopra delle regole sociali, ma è sottoposto a uno scambio con la società. Come per tutte le altre professioni la fama e la concorrenza sono concetti validi anche per l'artista odierno al quale non è più sufficiente la gratificazione di aver creato un'opera, bensì di averla venduta, proprio come avviene per altre categorie di artigiani (Zolberg 1991). Considerando quali sono le aspettative dell'artista moderno, guadagno, carriera e successo, si può rilevare che si innesca un processo di dissacrazione e di umanizzazione dell'artista che viene riportato all'interno della società circostante (Prandstraller 1974). Oggi, il lavoro degli artisti tradizionali viene assorbito o si affianca a nuovi ruoli più vicini al mondo dell'industria culturale (Bertasio 1997; Boime 1990; Wolff 1981). Nonostante l'arte abbia perduto molta della sua aura e sia considerata un'attività sociale complessa, si è portati «involontariamente a vedere nell'artista il genio e a considerare la genialità un dono innato o un'innata differenza qualitativa tra gli uomini» (Kubler 1976: 14-15). Le etichette di *genialità, sregolatezza, stranezza, tribolazione causata dall'incomprensione della società* nei suoi confronti, sono sempre citate parlando dell'artista, nonostante egli sia un attore sociale che interagisce con altri attori in quanto le sue azioni avvengono in risposta a norme e attese, privazioni e compensi, domande e offerte provenienti da sistemi sociali, cioè da reti di rapporti tra le persone e da attività ricorsive che esistono indipendentemente dall'attore sociale. Come attore sociale l'artista fa parte di un sistema di azioni collettive (mondo dell'arte) e, secondo accordi comunemente condivisi, possiede un talento speciale (Gallino 1997).

La nascita di una professione è contraddistinta da due momenti: quello dell'innovazione che attesta l'importanza e l'efficienza delle applicazioni a una determinata pratica lavorativa adatta alla produzione e quello della formazione di un forte mercato con l'istituzionalizzazione dell'esclusività cognitiva (Larson Sarfatti 1977) che porta alla definizione legale delle competenze di esclusiva pertinenza della professione e alla nascita degli ordini e delle associazioni che regolano l'accesso alla professione. Le professioni sono considerate una parte

essenziale del sistema sociale rispetto al quale rappresentano strumenti attraverso cui il sistema mantiene il suo equilibrio. Tuttavia non tutte le professioni che si sono sviluppate nel corso del tempo hanno goduto della stessa rilevanza sociale. Il capitalismo cognitivo che dipende dalla scienza e quello produttivo che dipende dal capitale finanziario fanno sorgere professioni intellettuali riconosciute da ordini e associazioni. La cultura non è il prodotto di geni o di individui isolati, ma il risultato di una sovrapposizione storica di istituzioni e tradizioni all'interno delle quali la creatività individuale può svilupparsi (Colombo 2000: 67). Le organizzazioni sociali hanno il compito di controllo e lo fanno attraverso incentivi o sanzioni talvolta molto raffinati, oppure attraverso una selezione molto accurata in modo che i lavoratori si adeguino e si identifichino con i fini dell'organizzazione (Gross, Etzioni 1987).

Nella società attuale si forma la figura del nuovo lavoratore autonomo per il quale la professione torna a essere un attributo della persona legata alla svolta postfordista dell'esternalizzazione dell'identità professionale. Ci può essere un dubbio tra nuova libertà (di gestione del tempo e delle risorse) e dipendenza dai pochi committenti presenti sul mercato (Bologna 2007). Florida (2003) analizza l'aggregato di figure impegnate in attività di servizio e lo definisce "classe creativa" che riunisce produzioni e pratiche sociali (industrial design, moda e tutti quei lavori che richiedono il copyright). Non necessariamente questi lavori sono complessi, creativi e ben remunerati. Il vantaggio sta nel fatto che i prodotti culturali alimentano l'innovazione e gli investimenti in infrastrutture e servizi. Florida identifica le caratteristiche delle nuove professioni nelle tre T di tecnologia, talento e tolleranza che si riscontrano prevalentemente nelle città.

Il lavoro di Hesmondhalgh e Baker (2010) rileva che gli artisti tendono a coprire più tipologie di posti di lavoro con una predominanza di lavoratori autonomi o di liberi professionisti; il lavoro è irregolare, i contratti sono a breve termine, c'è poca tutela del lavoro; le prospettive di carriera sono incerte; i guadagni molto disuguali. Gli autori rilevano che gli artisti sono più giovani rispetto agli altri lavoratori e questo tipo di forza lavoro sembra essere in crescita¹. Il settore artistico ha la caratteristica di essere sovvenzionato e, in generale le industrie culturali e creative, soprattutto a causa dei cambiamenti avvenuti negli ultimi decenni, hanno visto aumentare la precarizzazione e il contratto di lavoro a breve termine. È evidente il rischio di sostenerne l'espansione senza considerare che il settore creativo è a rischio perché si tratta spesso di lavoro irregolare, insicuro e non protetto.

Il reclutamento, nelle professioni legate all'arte e allo spettacolo, rimane comunque aperto e non viene controllata l'abilità e i conseguenti riconoscimenti di reddito, fama e prestigio una minima parte degli artisti vive con il reddito da lavoro di artista. Se nel passato i meccanismi che includevano o escludevano erano esplicitamente messi in atto da corporazioni e accademie, ora se ne ritrovano di simili, formali e informali, nel funzionamento del mercato e delle associazioni di categoria. Bourdieu (1992) considera il diverso accesso dei soggetti a beni di valore, materiale o simbolico. Una sociologia della creazione artistica ha valore solo se gli artisti sono considerati operanti all'interno di un campo che comprende la produzione e il consumo: l'artista produce valori estetici come fanno altri, in ambiti paralleli di valore. Anche Becker (2004) è convinto che ci sia molto da demistificare nel campo dell'arte, ma si differenzia da Bourdieu per il modo di intendere il simbolico nell'ambito della società. Egli considera gli artisti come lavoratori le cui opere non sono altro che prodotti dell'azione collettiva di collaboratori anonimi. Il processo che rende possibile l'arte è complesso ed è possibile classificare gli artisti a seconda che svolgano un lavoro ordinario o straordinario, un lavoro di routine come quello dei "professionisti riconosciuti", o un lavoro innovativo proveniente dal mutevole paradigma dei "ribelli".

La dimensione lavorativa dell'individuo è stata spesso considerata con implicazioni connesse a una certa organizzazione della vita sociale, all'attribuzione e al riconoscimento di ruoli e funzioni sociali quali il prestigio e il potere. Lo studio delle professioni può rappresentare una prospettiva di analisi per leggere ciò che succede nella società. Il problema della definizione della professione dell'artista viene affrontata da Trasforini (1994) che intende l'artista come un attore sociale che fa parte di un sistema di azione collettiva che dà luogo al mondo dell'arte e proprio per questo, chi ne fa parte dimostra di possedere un talento speciale, qualità indispensabile per poter creare un'opera d'arte: è il talento che esenta del tutto o in parte l'artista dal controllo sociale. La sua appartenenza a un gruppo sociale e professionale è solo parzialmente collegato alla sociologia delle professioni e a quello dell'estetica (Mitchell, Karttunen 1991). Tuttavia, c'è accordo nella non unitaria definizione professionale dell'artista che resta legata all'autodefinizione, alla competenza specificata dal diploma di scuola d'arte o dalle

¹ Una sintesi si può trovare in Menger (2006).

accademie oppure dal solo riconoscimento pubblico (Moulin 1992). Una tale attività potrebbe essere classificata come libero-professionale che prevede un rapporto diretto con la clientela da cui ricava la fonte di reddito (Friedson 1986).

Ci sono artisti che lavorando con assessorati alla cultura, con fondazioni e musei, non corrono rischi in quanto essendo selezionati da politici che dispongono di fondi pubblici devono “solo” soddisfare le preferenze del potere. Gli artisti che non hanno questo tipo di appoggio lavorano con gallerie private e mercanti che possono rischiare il fallimento e per lavorare devono soddisfare il pubblico e i collezionisti². Ci sono anche artisti che non vendono, ma che vengono selezionati per esposizioni in spazi di istituzioni pubbliche in quanto vincitori di un concorso (Santagata 1998: 41). Nel modello del mercato è il denaro che predomina, mentre nel modello della reciprocità c'è l'appartenenza alla comunità, in tal modo si attua una logica pluralistica che all'interno di ogni sfera svolge un ruolo regolatore distribuendo beni e prodotti (Walzer 1983). Spesso l'opera d'arte diventa una “installazione” oppure si realizza in una “performance”: entrambe hanno una durata limitata nel tempo e perdono l'aura che è collegata all'opera in quanto tale.

La definizione weberiana della sociologia delle professioni pone l'accento sui criteri razionali di specializzazione e di competenza specifica, Durkheim osserva che è il consenso sociale che porta alle associazioni professionali e la sociologia parsonsiana prevede i criteri di formazione e di sottomissione esclusiva al giudizio dei pari e di disinteresse personale per andare verso l'interesse generale. L'artista può essere considerato professionista quando recepisce l'identità sociale come l'equivalente di una identità professionale. La strategia consiste nel far riconoscere se stessi artisti attraverso la frequentazione di un ambiente artistico, gli effetti sociali oggettivizzati della loro vocazione sono considerati garanzia di qualificazione professionale (Moulin 1986: 68). Quando la figura dell'artista viene definita in modo stabile, cioè moderno, nasce anche l'estetica. La categoria “arte” così come la conosciamo è fondata sulla connessione di certe attività con le qualità estetiche e sul riconoscimento del denominatore comune di queste attività (Vattimo 1977: 7).

Studi sul lavoro dell'artista

L'arte ha bisogno di una forte individualità, ma anche di regole che però stanno strette all'individuo che produce innovazione e che spesso crea opere che vengono comprese solo a posteriori. Le definizioni di artista e di arte delimitano l'ambito della sociologia e quello dell'estetica, pur senza risolvere la contaminazione che porta, da una parte a riconosce l'unicità del lavoro artistico, dall'altra, a oggettivarlo (Mitchell, Karttunen 1991). Nella definizione di artista possono essere individuati alcuni criteri non esclusivi come per esempio l'indipendenza, offerta dal vivere con questa professione (Freidson 1986), il dichiararsi artista (autodefinizione), il possedere la competenza specifica proveniente da una scuola d'arte, l'essere riconosciuti in un certo ambiente. Le modalità di reclutamento dell'artista sono molto aperte e mirano a controllarne l'abilità e i conseguenti riconoscimenti di reddito, fama, prestigio (Griff 1968). Alcune ricerche su biografie di artisti dimostrano che la figura dell'artista povero e geniale e riconosciuto solo dopo la morte non è confermata (Frey, Pommerhne 1991). L'attività professionale viene connotata da abilità in uno specifico settore conoscitivo e viene acquisita presso università e accademie ma è a volte raggiunta da autodidatti. Nella ricerca di Moulin (1992) condotta in Francia è emerso che tre artisti su quattro hanno ricevuto una formazione artistica e solo 1 su 4 è in possesso di un diploma artistico (percentuale bassa rispetto ad altre professioni), inoltre solo 1 su 10 dall'inizio della propria attività artistica vive solo dei proventi della propria arte. Ciononostante gli artisti si dichiarano professionisti: non vivono *della* loro arte, ma *per* la loro arte. Tutte le professioni, di qualunque genere siano, nascono dalla presa di coscienza collettiva

² Tale particolarità della professione artistica porta alla distinzione proposta da Goodman (1976) tra arti autografiche, come per esempio la pittura e arti allografiche come la musica. Nella prima una copia è un falso, nella seconda un'esecuzione. Nella musica l'opera del compositore è conclusa quando la partitura è ultimata (anche se sono le esecuzioni i prodotti finiti). Quindi l'artista vero è il compositore, ma è artista anche l'esecutore che rimane nel tempo e che interpreta lo spartito. La musica è quindi un'opera a due stadi, la pittura a uno solo. La scrittura non è autografica, anche se ciò che uno scrittore o poeta produce è definitivo. Inoltre, in alcune arti come il teatro e il cinema registi e interpreti fanno parte di una stessa arte anche se in modo diverso, similmente alla musica.

della loro utilità sociale che accompagna il riconoscimento della loro autonomia.

Il lavoro dell'artista viene visto come un "servizio pubblico" che soddisfa l'esigenza da parte di gruppi e di persone di "ricevere" arte. In questo modo si può considerare l'aspetto professionale dell'artista, il quale è analizzabile socialmente con gli stessi parametri utilizzati per altre professioni, con l'unica differenza che non è sempre facile stabilire chi sia un artista, in quanto non esistono albi professionali ufficiali. Il mondo degli artisti si presenta come un universo dai contorni sfumati, dove non tutti i soggetti considerano l'arte un lavoro o un'effettiva fonte di reddito. Il fatto che un grande numero di artisti svolge anche altre attività lavorative, tra cui prevale l'insegnamento, deriva dal bisogno della società di utilizzare le acquisizioni del sapere per soddisfare interessi collettivi (Prandstraller 1974), ma si può anche affermare che, generalmente, gli artisti hanno il bisogno di trasmettere, con il loro insegnamento, le proprie emozioni. Essere professionisti significa, anche, permettere alla società di far uso della conoscenza acquisita personalmente dagli "artisti" per farne uno strumento utile alla soddisfazione di bisogni collettivi (Prandstraller 1985). In cambio dell'uso sociale del talento, la società concede all'artista una sorta di esenzione sociale: all'artista è concesso di essere diverso dagli altri (Becker 1985).

L'artista-professionista, per esempio l'architetto, possiede una conoscenza, da utilizzare nella realizzazione di opere utili a fini sociali, il che comporta potere e autorevolezza che sono elementi di attrazione per la clientela. Pur essendo spesso liberi professionisti gli artisti devono mettersi in gioco e trattare con il mercato da cui dipende la vendita delle loro opere.

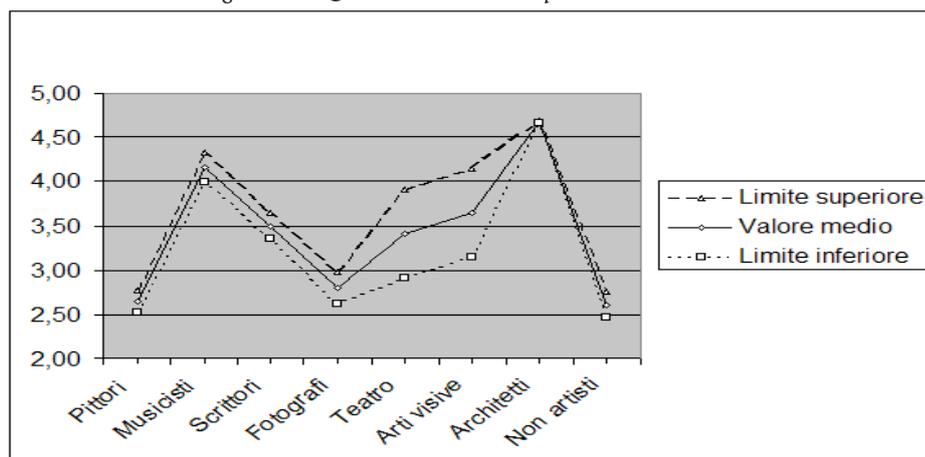
Prandstraller (2010) considera il creativo del "quaternario" e lo fa osservando che nell'attuale società (post-terziaria) possono essere delineate le caratteristiche fondamentali dell'artista o meglio del personaggio creativo incarnato dall'imprenditore quaternario come può essere il rocker, il cantautore, l'attore, lo stilista e i grandi professionisti che, oltre al loro lavoro principale investono in attività diverse, ma collegate sfruttando la loro immagine per avere successo. Per poter essere definito imprenditore quaternario il *creativo* necessita anche di capacità di *mobilizzazione* ossia di portare un vasto pubblico a usufruire di un particolare servizio. Questa dote è quella principale che fa sì che il *creativo* sia un imprenditore che vende le sue creazioni ricavando in tal modo i proventi del proprio lavoro. Si può rilevare in questo settore un forte collegamento con la tecnologia e con il capitale cognitivo perché la storia, l'arte, la scienza, la storia dell'arte sono al servizio della produzione per facilitarne la vendita, tramite la pubblicità o il collegamento con il turismo. Masuda (1983) suddivide le industrie in quattro tipi a seconda di ciò che offrono al mercato: informazioni, conoscenza, attività artistiche ed elevazione culturale. La società attuale non è più una società consumistica nella quale l'uomo, per stare bene, deve consumare un certo numero di beni. Dagli anni Settanta in poi si sviluppa una nuova economia basata sulla conoscenza scientifica e sul servizio lasciando in secondo piano il consumismo precedente. In questi anni si viene a delineare la vendita del prodotto non in una forma tangibile, visibile e conosciuta, ma come prodotto immateriale. La creatività diventa una caratteristica essenziale per un nuovo imprenditore perché attraverso di essa può attirare i nuovi compratori che partecipano alla produzione. La creatività diventa un fattore di elevata attrazione per il pubblico, prendendo come strumenti di vendita le discipline umanistiche come la storia, la filosofia, le arti visive, la musica e la psicologia. I servizi diventano più sofisticati, personalizzati, filosofici e soprattutto più remunerati.

Risultati di alcune ricerche

L'obiettivo delle ricerche di cui riportiamo alcuni risultati è di indagare se l'immagine dell'artista è ancor oggi imperniata su valori negativi o bizzarri oppure se sono state metabolizzate le sue stranezze, se è stato abbandonato l'alone sacrale del passato, se è diventato più "professionista", più integrato nella società attuale sempre più individualizzata. L'attività professionale viene connotata da abilità in uno specifico settore conoscitivo, abilità acquisita presso università, accademie e scuole e talvolta raggiunta da autodidatta.

La prima ricerca riguarda la presenza sia di autostereotipi che di stereotipi. È stato scelto un campione di controllo di 160 non artisti ai quali sono state rivolte le stesse domande fatte agli artisti. Alla domanda "La società ha considerazione per l'artista?" (Fig. 1) sono i musicisti e gli architetti che pensano che la società abbia molta considerazione per la loro arte, mentre pittori e fotografi pensano, seguendo lo stereotipo dell'incomprensione.

Figura 1 - Quanto la società comprende l'artista

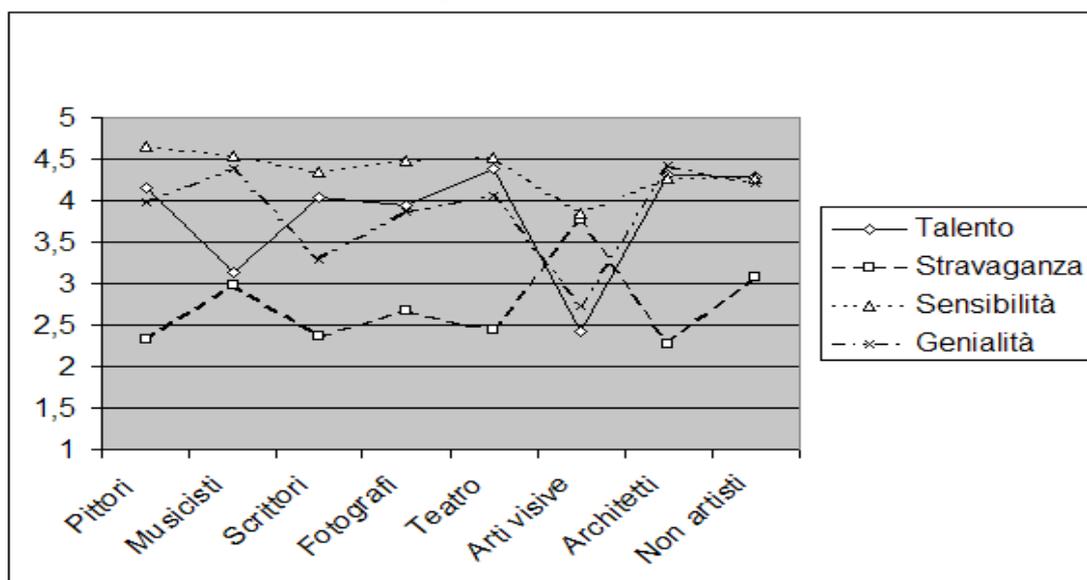


I non artisti pensano che la società non comprenda l'artista seguendo, in tale convinzione, lo stereotipo del "non compreso".

Per quanto riguarda le qualità attribuite all'artista si può notare (figura 2) che tutti gli artisti attribuiscono a se stessi *sensibilità* elevata: solo le arti visive si posizionano leggermente sotto il valore 4, tutte le altre si posizionano sulla valutazione "molto". Il talento ha un andamento variabile: musicisti e artisti visivi non si attribuiscono molto *talento*; la *genialità* è bassa negli scrittori e negli artisti visivi. Infine, la *stravaganza* si mantiene bassa (su valori attorno al 2 e cioè *poco*) con un picco di 3.90 (tra abbastanza e molto) per gli artisti visivi che, probabilmente, attribuiscono alla *stravaganza* un loro modo di essere esteriore, di tipo divistico.

I non artisti assegnano a *talento*, *sensibilità* e *genialità* livelli elevati ($M=4,5$) seguendo in questo gli stereotipi dell'artista visto come persona *diversa*, non differenziandosi in modo particolare dall'atteggiamento degli artisti stessi.

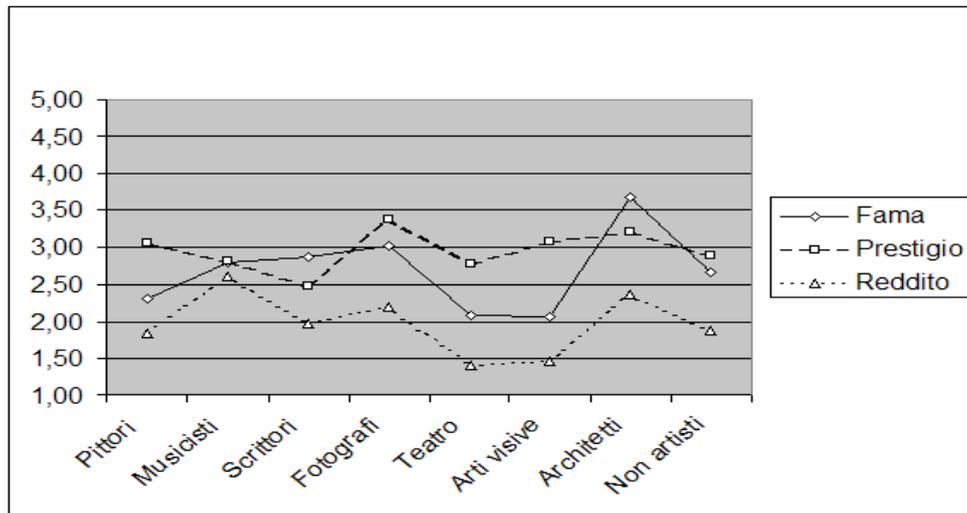
Figura 2 - Qualità dell'artista



Le categorie fama e prestigio, nella figura 3, si posizionano al di sotto del valore 3.50 (tra *abbastanza* e *molto*)

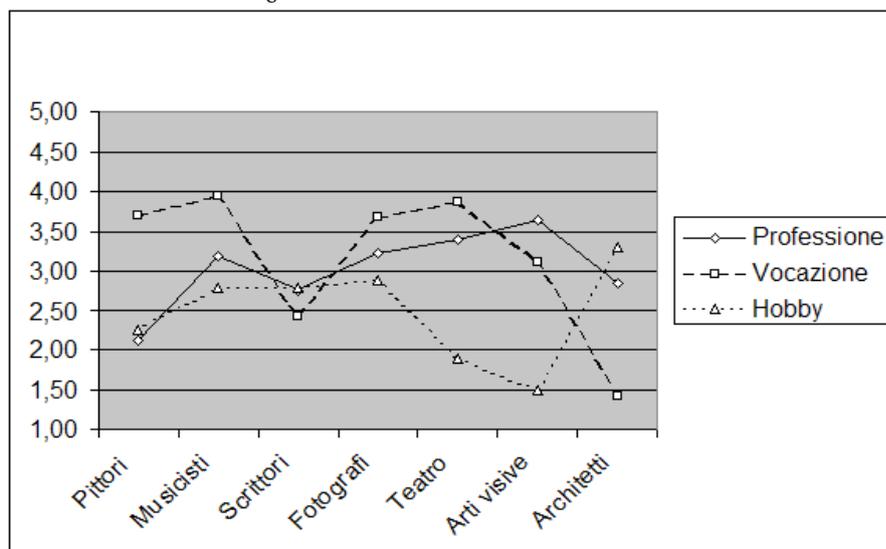
con una preminenza del prestigio rispetto alla fama. Il prestigio è la qualità che raggiunge i valori più elevati per le varie tipologie di artisti eccettuati scrittori e architetti che antepongono la fama. I non artisti concordano nel dare un giudizio stereotipato.

Figura 3 - Artista e società



In figura 4 al lavoro di artista viene assegnata, da pittori, fotografi e attori, la *vocazione* che non è molto considerata dagli artisti visivi, dagli scrittori e dagli architetti. L'attività artistica è mediamente considerata una professione (solo pittori e musicisti la identificano anche con l'hobby). Si deve tener conto che essere professionista richiede un'analisi degli effetti economici del proprio lavoro, cosa non necessaria se si accoglie la definizione romantica di "artista-genio". Il riconoscimento necessario per dare dignità alla professione dell'artista nasce dalla considerazione dell'arte come lavoro non superfluo.

Figura 4 - Il lavoro dell'artista



In conclusione si può dire che i risultati presentati mostrano che gli artisti non attribuiscono a se stessi gli stereotipi: i non artisti, invece, sono convinti che l'artista sia "non compreso" dalla società e condividono "qualità"

attribuite all'artista, non concordando del tutto solo sulla stravaganza. Tuttavia si può rilevare che la considerazione che gli artisti hanno di se stessi è alterna, la principale qualità che ritengono di possedere è la sensibilità, seguita da talento, prestigio e fama. Il lavoro è sentito prevalentemente come una vocazione.

Nella seconda ricerca che riportiamo vogliamo indagare ancora su quanto gli stereotipi relativi all'artista sono percepiti dal pubblico come propri dell'artista o se vengono attribuiti anche a professioni non artistiche. È stato chiesto a 180 studenti universitari di confrontare, attraverso la somministrazione di un questionario con domande su scala a intervallo, il grado di *talento*, *stravaganza*, *sensibilità*, *fama*, *reddito*, *prestigio* e *vocazione* presenti in alcune professioni artistiche (musicista, pittore e scrittore) e in alcune professioni non artistiche (medico, avvocato, insegnante).

La prima domanda del questionario riguardava l'importanza che assume lo studio accademico nell'accedere a una professione. Le medie dei punteggi ottenuti sono state, per quanto riguarda gli artisti di $M=2.62$ e di $M=4.58$ per le altre professioni, con una differenza di 1.92 a favore di queste ultime dimostrando che l'agire artistico ha un carattere profondamente individuale derivante da elementi che non vengono acquisiti mediante lo studio, ma che sono in qualche modo "poteri" (o capacità innate) dell'artista. Tuttavia, tra le arti scelte, il musicista è colui che più del pittore e dello scrittore ha la necessità di un'istruzione "scolastica" ($M=3.33$).

Per quanto riguarda le "etichette" più consuete e cioè *talento*, *stravaganza*, *sensibilità* e *genialità* si può osservare (Tabella 1) che le professioni artistiche sono considerate più individualizzate rispetto alle altre. In parte fa eccezione la *sensibilità* che viene assegnata anche al medico e all'insegnante e in misura minore all'avvocato ($M=2.89$).

La stravaganza presenta, invece, il maggior indice di distacco tra le professioni: il medico è il meno *stravagante* (media 1,97), mentre l'insegnante è più vicino alle professioni artistiche (media 2.78). Tra gli artisti il più stravagante è il pittore (4.26). Lo stesso si può dire per la genialità: non mancano di genialità le professioni perché tutti i punteggi sono tra "abbastanza" e "molto" (cioè tra 3 e 4), ma i punteggi degli artisti sono più vicini al "moltissimo" (cioè tra 4 e 5). Il musicista è considerato il più geniale seguito dal pittore e dallo scrittore.

Tabella 1 – Etichette assegnate alle professioni

etichette	Professioni artistiche	Professioni non artistiche	Differenza tra professioni
Talento	4.82	4.11	0.71
Stravaganza	4.06	2.33	1.73
Sensibilità	4.32	3.81	0.51
genialità	4.63	3.46	1.17

Alla domanda «Quanto è compresa una professione dall'attuale società?» Gli artisti con una media di 2.83 e i non artisti con $M=4.22$ si differenziano confermando in questo caso lo stereotipo. La più "compresa" tra le professioni artistiche è quella dello scrittore e tra le professioni non artistiche la meno compresa è quella dell'insegnante.

Dall'analisi della tabella 2 si può dire che tutte le professioni hanno bisogno di vocazione, anche se quelle artistiche un po' di più perché implicano maggiormente la soggettività e, quindi, non sempre possono essere apprese in altri modi se non con il possesso di una speciale predisposizione. Fama e prestigio possono essere raggiunte in tutte le professioni, anche se per la fama sono in vantaggio le professioni artistiche e per il prestigio le altre professioni.

Tabella 2 - "Vantaggi delle professioni"

etichette	Professioni artistiche	Professioni non artistiche	Differenza tra professioni
Vocazione	4.64	4.20	0.44
Fama	3.67	3.50	0.17
Prestigio	2.57	3.13	-0.56
reddito	3.36	3.55	-0.19

Fa eccezione il reddito che è legato principalmente alle professioni “altre”, a vantaggio di avvocati e medici (che si situano vicino al punteggio *molto*)³. La professione che in assoluto è considerata meno redditizia è quella dell’insegnante. Tutte le professioni messe a confronto mostrano la necessità di una vocazione, anche se in grado diverso. Le differenze tra professioni artistiche e non emergono nei termini *talento*, *stravaganza* e *sensibilità* che mettono in rilievo qualità attribuite più agli artisti che non agli altri professionisti. Alla domanda relativa a quanto è cambiata l’immagine dell’artista rispetto alla sua presunta diversità rispetto ad altre professioni, si può dire che, generalmente, le professioni artistiche si discostano dalle altre perché hanno qualcosa di “più” (con l’eccezione del *prestigio* e del *reddito*), ma la differenza non è molto elevata a eccezione dell’attribuzione di *stravaganza* che è a favore degli artisti.

Considerazioni conclusive

Il risultato emerso dalle due ricerche appena esposte che si può ritenere più importante riguarda la definizione che l’artista dà di se stesso come lavoratore. Il suo è un lavoro che può avere qualcosa di diverso da altri lavori, ma non troppo. Inoltre, il fatto che confrontando artisti e non artisti siano questi ultimi a seguire alcuni stereotipi significa che chi vive dal “di dentro” il proprio lavoro non lo considera diverso dai lavori di altre professioni. Questo viene confermato quando soggetti non artisti devono valutare professioni artistiche e non artistiche, in questo caso emerge che solo la *stravaganza* è attribuita all’artista, le altre attribuzioni sono mediamente distribuite. Luciano e Bertolino (2011) hanno considerato il *talento*, come parte artistica della competenza e quindi una risorsa negoziabile sul mercato e il suo riconoscimento stabilisce le possibilità di ingaggio dei singoli artisti e i livelli di remunerazione.

Arte e società sono l’una dentro l’altra occorre, quindi, comprendere le nuove sensibilità emergenti (plurali, itineranti e fluide) che sono presagi e segnali della società che costantemente si rinnova (Ferrarotti 2003). Del resto gli artisti sembrano sollevati dall’aver perso un ruolo “ingombrante” anche se i costrutti sociali si rigenerano, ma non scompaiono. Il contributo più forte alla continuità dell’artista-genio arriva dai critici che “creano” artisti che ne rivalutano ed esaltano la storia e le qualità. Infine, uno dei motivi per cui la definizione di genio è ancora tanto usata è che essa rimpiazza l’imbarazzo di non essere in grado di spiegare la creatività con altri termini (Tota 1999). Tuttavia si può condividere quanto afferma Sontag (1982: 12): «La condizione di creatore è stata smascherata come un ruolo che, conformista o no, è ineluttabilmente responsabile di fronte a un determinato ordine sociale». I criteri per valutare le opere non sembrano più tanto evidenti e ancor meno universali. Sono semplicemente la conferma del concetto di razionalità proprio di una cultura particolare. Il termine “arte” ha un forte legame con l’artigianato del quale è una derivazione, ma paradossalmente quando l’artigianato era preponderante, i maestri artigiani creavano quelle opere che a tutt’oggi vengono considerate capolavori. La professione dell’artista è sempre molto individualista e l’interpretazione del proprio ruolo di produttore è più libera rispetto a quella di altre tipologie di professione. Il fatto stesso che solo in alcune professioni artistiche sia importante la preparazione “accademica” come per esempio per il musicista al quale si riconosce oltre allo studio anche la lunga esercitazione.

³ I valori raggiunti sono per l’avvocato (M=3.62) cioè quasi *molto*, mentre per il medico (M=3.41) a metà tra *abbastanza* e *molto*.

Non così per lo scrittore perché l'apprendimento della scrittura non è una specificità del suo settore artistico, ma di tutta la popolazione alfabetizzata. Spesso il lavoro dell'artista, specialmente quando è collegato allo spettacolo può essere intermittente. Questo stato di cose è causa di elevata dispersione di risorse individuali e di flessibilità dell'organizzazione della produzione artistica stessa. L'artista dimostra, con il suo lavoro, di possedere una vocazione.

Gli artisti per entrare nel mondo del lavoro devono superare le barriere di ingresso e cercare di conquistare le posizioni dominanti. Gli artisti devono, quindi, fare certificare "la professionalità" da parte della comunità, attraverso le regole specifiche di quel settore. Resta il fatto che quello relativo alla creatività e allo spettacolo è un mercato "chiuso" in contrasto con l'ideale agorà alla quale potrebbe dare vita (Luciano, Bertolino, 2011). Restano da chiarire molte perplessità sul mercato artistico caratterizzato da precarietà, da stipendi bassi, da intermittenza lavorativa, ma altamente attraente per i giovani: una spiegazione potrebbe essere vista nella soddisfazione che si ricava da questo tipo di lavoro, congettura che appare abbastanza spesso in letteratura. Steiner e Schneider (2012) rilevano, infatti, che chi fa la professione artistica è più soddisfatto e felice rispetto a chi è impiegato in altre professioni. Altri studiosi si soffermano invece sul rischio di precarietà che è all'orizzonte delle professioni creative che fanno aumentare la richiesta e che portano a fare lavori irregolari, non protetti e precari (Hesmondhalgh, Baker, 2010).

Bourdieu considera la vocazione una "semplice trasfigurazione ideologica della relazione che si stabilisce oggettivamente tra una categoria di agenti e uno stato della domanda oggettiva che «si compie in una carriera tramite il sistema delle disposizioni prodotte dall'interiorizzazione di un determinato tipo di opportunità oggettive» (Bourdieu 1975: 368). La vocazione sintetizza la pluralità semantica che definisce un intellettuale. Il termine "vocazione" comprende l'impegno, l'avalutabilità, l'oggettività, la chiarezza, il distacco, l'imparzialità, la convinzione e la responsabilità, tuttavia non ne rappresenta la semplice somma, poiché ciascun concetto sottintende un teorema aperto, un *modus essendi* né risolto né risolvibile aprioristicamente, ma uno svelarsi ininterrotto di contraddizioni, dilemmi, dissonanze quasi più attinenti alla sfera esistenziale che a quella epistemologica (Pocecco 1996: 224). L'intellettuale di Weber non è stato accettato integralmente perché è cambiato qualcosa, non tanto nel modo in cui l'artista concepisce se stesso, quanto nei rapporti che instaura con gli altri: la sua professionalità ha superato di gran lunga la vocazione. Nell'intersezione tra il sociale e l'azione intellettuale, l'interazione con il pubblico è divenuta la base discriminante per la valutazione e il giudizio sull'intellettuale e il lavoro dell'artista va a occupare il posto che prima era assegnato alla vocazione (Prandstraller 1974).

L'inclusione dell'artista all'interno di una determinata categoria sociale ha risvolti legati al tipo di conoscenze che vengono culturalmente associate a tali poliedrici gruppi sociali attraverso strutture schematiche o stereotipi. Essere professionisti significa permettere alla società di far uso della propria conoscenza come di uno strumento utile alla soddisfazione di bisogni collettivi.

Dall'ottica elitaria sul rapporto "magico" tra creazione e creatore, che assegnava un peso esagerato all'originalità innovativa, si è passati alla dilatazione smisurata del concetto di cultura che vede la banalizzazione e la generalizzazione delle potenzialità simbolico-culturali. Si è giunti alla progressiva cancellazione di quella «minuscola, ma decisiva frontiera che separa un oggetto di cultura da uno che non lo è» (Levy 1987; Pocecco 1996: 233). Si può dire che la cultura moderna non ha più condiviso una definizione e l'intellettuale moderno ha perduto la sua realtà. Il valore è disperso e la sua continua trasfigurazione è dovuta alla possibilità d'uso e alla funzionalità interpretativa sempre circostanziata e transitoria.

Riferimenti bibliografici

- Becker H.S. (2004), *I mondi dell'arte*, Bologna: Il Mulino.
- Becker H.S. (1985), *Mondi artistici e tipi sociali*, in «Sociologia del lavoro», 39-54.
- Bellasi P. (2006), *Intervento nel corso di comunicazione pubblica, politica e sociale*, 29.4.2006
- Bellini P.P. (2000), *Pronipoti di Mozart. Professioni musicali in Italia*, Firenze: Società ed. Fiorentina.
- Bertasio D. (1997), *Professione artista*, Bologna: Clueb.
- Bertolli L.F., Porzionato G. (2003), *Indagine sociometrica sulla precocità creativa dei compositori*, in «Metis»: 131-146.
- Bille T. (2010). *Creative Labour: Who Are They? What Do They Do? Where Do They Work. A Quantitative Study of Denmark*, Mimeo.
- Boiler A.E. (1994), *Methodological Dilemmas in the Sociology of Art*, in D. Crane (1994, ed.), *The Sociology of Culture. Emerging theoretical Perspectives*, Oxford: Blackwell.
- Boime A. (1990), *Artisti e imprenditori*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Bologna S. (2007), *Bioeconomia e capitalismo cognitivo*, Roma: Carocci.
- Bordin T. (2011), *B.Boyng: viaggio all'interno dei b.boys*, in M. Tessarolo (a cura di), *Politiche culturali, arte e pubblico giovanile*, Padova: Cleup.
- Bourdieu P. (1975), *Campo del potere, campo intellettuale e habitus di classe*, in «Rassegna Italiana di sociologia», 16, 3: 347 -368.
- Bourdieu P. (1991), *La responsabilità degli intellettuali*, Roma: Laterza.
- Burke, P. (1979), *L'artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell'arte italiana*, II: 83-113.
- Carillo M.R., Zazzaro A. (2000), *Professionalizzazione, status sociale e crescita*, Working paper 9, Napoli: Istituto Studi Economici.
- Colombo P. (2000, a cura di), *Genio e materia: contributi per una definizione del mestiere d'arte*, Milano: Vita e Pensiero.
- Cortellini R. (2012), *Indagine sui gruppi giovanili trentini*, in «Metis», XIX (1): 93-108.
- Dal Lago A., Giordano S. (2006), *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna: Il Mulino.
- De Masi D. (2007), *La creatività sul lavoro e sulle organizzazioni*, in M. Pedroni, P. Volontà (2007, a cura di), *La creatività nelle professioni*, Bozen: Bolzano University Press.
- Dubar C., Tripier P., Boussard V. (2011), *Sociologie des professions*, Paris: Armand Colin.
- Elias N. (1991), *Mozart. Sociologia di un genio*, Bologna: Il Mulino.
- Ferrarotti F. (2003), *Premessa a I. Riccioni, Il futurismo, logica del post moderno*, Bologna: Mandragola.
- Freidson E. (1986), *Professional Powers: A Study of the Institutionalization of Formal Knowledge*, Chicago: University of Chicago Press.
- Frey B.S., Pommerehne W.W. (1991), *Muse e mercati. Indagine sull'economia dell'arte*, Bologna: Il Mulino.
- Gallino L. (1997), *Manuale di Sociologia*, Torino: UTET.
- Gammaitoni M. (2004), *La funzione sociale del musicista*, Roma: EDUP.
- Gammaitoni M. (2013), *Storie di vita di artiste europee*, Padova: Cleup.
- Goodman N. (1976), *I linguaggi dell'arte*, Milano: Il Saggiatore.
- Griff M. (1968), *The Recruitment and Socialization of Artists*, in D.L. Sillis (1968, ed.), *International Encyclopedia of the Social Sciences*, New York: MacMillan.
- Heinich N. (2002), *La sociologia dell'arte*, Bologna: Il Mulino.
- Hesmondhalgh D., Baker S. (2010), *'A Very Complicated Version of Freedom': Conditions and Experiences of Creative Labour in Three Cultural Industries*, in «Poetics: Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts», 38 (1).
- Kris E., Kurz O. (1989), *La leggenda dell'artista*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Kubler G. (1976), *La forma del tempo*, Torino: Einaudi.
- Langeard C. (2013), *Les intermittents en scène*, Paris: PUF.
- Larson Sarfatti M. (1977), *The Rise of Professionalism: a Sociological Analysis*, Berkeley: University of California Press.
- Levy B.H. (1987), *Elogio degli intellettuali*, Milano: Spirali.
- Luciano A., Bertolino S. (2011, a cura di), *Incontri dietro le quinte. Imprese e professioni nel settore dello spettacolo*, Bologna: Il Mulino.
- Luise A., Minardi E. (1986, a cura di), *Il lavoro artistico*, Milano: FrancoAngeli.

- Marx K. (1964), *Il capitale*, Roma: Editori Riuniti (ed. or. 1867).
- Masuda Y. (1983), *The Information Society as Post-industrial Society*, Washington D.C.: World Future Society.
- Menger, P.M. (1999), *Artistic Labor Markets and Careers*, in «Annual Review of Sociology», 25.
- Menger P.M. (2002), *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris: Seuil.
- Menger P.M. (2003), *Les professions et leur sociologie*, Paris: Ed. de la MSH.
- Menger P.M. (2005), *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris: Ed. de l'EHESS.
- Menger, P.M. (2006). *Artistic Labour Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management*, in: V.A. Ginsburgh, D. Throsby (2006, eds), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Oxford: Elsevier.
- Mitchell R., Karttunen S. (1991), *Perché e come definire l'artista?* in «Rassegna italiana di sociologia», 3.
- Moulin R. (1986), *Dall'artigiano al professionista: l'artista*, in A. Luise, E. Minardi (1986, a cura di), *Il lavoro artistico*, Milano: FrancoAngeli.
- Moulin R. (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.
- Paradeise C. (1998), *Les comédiens. Profession en marchés du travail*, Paris, PUF.
- Paradeise C., Lichtenberger Y. (2001), *Compétences, compétence*, in «Sociologie du travail», 43: 33-48.
- Pocecco A. (1996), *Inseguendo l'intellettuale weberiano*, in A. Gasparini, R. Strassoldo (1996, a cura di), *Tipi ideali e società*, Angeli, Milano.
- Prandstraller G. (1974), *Arte come professione*, Venezia: Marsilio.
- Prandstraller G. (1985), *La produzione artistica nelle arti visive*, in A. Luise, E. Minardi (1986, a cura di).
- Prandstraller G.P. (2010), *L'imprenditore quaternario. Avanguardie del capitalismo immateriale*, Milano: FrancoAngeli.
- Révész G. (1925), *The Psychology of a Musical Prodigy*, London: Harcourt, Brace & C.
- Santagata W. (1998), *Simbolo e merce. I mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea*, Bologna: Il Mulino.
- Santoro M. (2010), *Professionalizzazione. Effetto Tenco*, Bologna: Il Mulino.
- Silbermann A. (1955), *Introduction à une sociologie de la musique*, Paris: PUF.
- Simonton D.K. (1989), *Scientific Genius*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sloboda J.A. (1988), *La mente musicale*, Bologna: Il Mulino.
- Sontacchi I. (2012), *Vite dedicate alla danza*, in «Metis», XIX: 67-92.
- Sontag S. (1982), *Sotto il segno di Saturno. Interventi su letteratura e spettacolo*, Torino: Einaudi (ed. orig. 1972).
- Steiner L., Schneider L. (2012). *The Happy Artist: An Empirical Application of The Work- Preference Model*, in «Journal of Cultural Economics»: 1-22.
- Tassarolo M. (2000), *L'arte come forma di conoscenza*, in F. Braga Illa (2000, a cura di), *Processi di rappresentazione e teorie della mente*, Urbino: QuattroVenti.
- Tassarolo M. (2006), *Artist Image in Modern Society*, in H. Gottesdiener, J.C. Villatte (2006, eds), *Culture and Communication*, Université d'Avignon: IAEA.
- Tassarolo M. (2006), *Produzione e fruizione artistica: chiavi interpretative*, in D. Bertasio (2006, a cura di), *Arte o spettacolo? Fruitatori utenti, attori*, Milano: Franco Angeli.
- Tassarolo M. (2009), *Vocation and The Artist's Profession in the Age of Complexity*. Paper presentato al 9th Conference ESA: «European Society or European Societies», Lisboa-Portugal 2-5 september 2009.
- Tassarolo M., Spera M. (2008), *The Importance of Art Gallerists in the Art Market*, Paper presentato al Convegno ESA «Art, Culture and the Public Sphere», Venezia, 4.8.2008.
- Tota A. (1999), *Sociologie dell'arte. Dal museo tradizionale all'arte multimediale*, Roma: Carocci.
- Trasforini M.A. (2007), *Nel segno delle artiste*, Bologna: Il Mulino.
- Trasforini M.A. (1994), *L'artista come attore sociale*, in «Polis», VIII: 127-148.
- Vattimo G. (1977), *Estetica moderna*, a cura di, Bologna: Il Mulino.
- Walzer M. (1987), *Sfere di giustizia*, Milano: Feltrinelli.
- White H.C., White C. (1991), *La carrière des peintres au XIX siècle*, Paris: Flammarion (ed. orig. 1965).
- Wittkower R., Wittkover M. (1968), *Nati sotto il segno di Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, Torino: Einaudi.
- Wolff J. (1981), *The Social Production of Art*, London: Macmillan.
- Zolberg V.L. (1990), *Costruendo una Sociologia of Arts*, Cambridge: Cambridge University Press.

