



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali
(EGArt)

Tesi di Laurea

**Artiste e mercato. Un'indagine del contesto italiano
dagli anni Ottanta ad oggi**

Relatrice

Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatrice interna

Prof.ssa Valeria Maggian

Correlatrice esterna

Dott.ssa Angela Giovanna Maderna

Laureanda

Giorgia Toldo

Matricola 887230

Anno Accademico

2021 / 2022

INDICE

Introduzione	p.1
Capitolo 1: Le dinamiche del mercato dell'arte contemporanea dagli anni Ottanta	
1.1. Il mercato dell'arte internazionale	p.3
1.2. La situazione in Italia	p.12
1.3. La determinazione dei prezzi del prodotto artistico	p.19
1.4. Le gallerie d'arte	p.31
1.5. Le case d'asta	p.35
1.6. Il collezionismo	p.40
1.7. Le fiere d'arte e le biennali	p.42
1.7.1. Arte Fiera a Bologna	p.47
1.7.2. La Biennale Arte di Venezia	p.48
1.8. Premi d'arte	p.51
Capitolo 2: La presenza di artiste in Italia	
2.1. Gli artisti e i loro guadagni	p.54
2.2. Il rapporto tra i giovani e la cultura dagli anni Ottanta	p.61
2.3. Le artiste e il loro rapporto con il mondo dell'arte	p.63
2.4. Il divario di genere nell'arte contemporanea in Italia	p.75
2.4.1. La formazione accademica	p.76
2.4.2. Le gallerie	p.79
2.4.3. Le case d'asta	p.83
2.4.4. La Biennale Arte di Venezia. Le edizioni dal 1980 al 2022	p.85
2.5. L'attività artistica delle artiste in Italia	p.92
2.6. Approfondimento: le artiste nella sezione Aperto e nei Padiglioni Venezia e Italia alla Biennale Arte (1980-2022)	p.99
Capitolo 3: Arte e nuove tecnologie	
3.1. Artiste e mondo digitale	p.110
3.2. Opere d'arte e tecnologia in Italia	p.113

3.3. Una visione dell'arte: corpo cyborg e Cyberfemminismo	p.120
3.4. Verso un nuovo mondo dell'arte totalmente digitale: la Cripto Arte	p.125
3.4.1. Artiste italiane e Cripto Arte	p.130
Conclusioni	p.134
Bibliografia	p.136
Sitografia	p.147
Appendice: Schede delle artiste	p.153
Ringraziamenti	p.190

Introduzione

La situazione delle artiste nel mondo dell'arte non è mai stata fluida e trasparente, solamente dal secolo scorso la loro presenza si è fatta più consistente. Con questa tesi si cerca di ripercorrere la presenza femminile nel mercato dell'arte contemporanea in particolare in Italia, dagli anni Ottanta ad oggi. Si tratta di un percorso temporale significativo in quanto coincide con un momento storico di grande scarsità informativa circa la conoscenza dell'attività delle artiste: una presenza numerosa, eppure silenziosa.

La possibilità di comprendere le dinamiche interne al mondo dell'arte in Italia è molto delicata, soprattutto se si indaga lo stretto contemporaneo. Nonostante la poca presenza e conoscenza di artiste nel sistema degli anni Ottanta, è proprio in quegli anni che si manifesta un considerevole interesse per l'arte contemporanea in Italia, anche se a livelli minori rispetto al contesto mondiale. Fino all'inizio degli anni Ottanta, la manifestazione contemporanea italiana di respiro internazionale rimane la Biennale Arte di Venezia. Tuttavia, con lo sviluppo economico che si stava diffondendo, il sistema dell'arte ha successivamente avuto un nuovo impulso.

Il primo capitolo introduttivo intende ripercorrere e contestualizzare la situazione economica nazionale a confronto con quella internazionale. Si evidenziano i diversi aspetti che hanno incrementato e valorizzato l'arte contemporanea italiana nel mondo. Dal boom economico degli anni Ottanta sono emerse molte realtà storico-artistiche fondamentali, come il Castello di Rivoli di Torino, nato proprio nel 1984. Attraverso lo studio delle dinamiche di mercato dei principali attori economici, come le gallerie d'arte, le case d'asta, le fiere, le biennali, i collezionisti e il sistema dei premi artistici, si è cercato di ricostruire un panorama alquanto complesso.

Successivamente, l'attenzione si sposta sulla figura dell'artista donna all'interno del mercato dell'arte. Se dapprima si è voluta esaminare la critica che ha riletto la storia dell'arte da una prospettiva femminile e femminista, ci si è poi concentrati sulle artiste italiane attive dagli anni Ottanta ad oggi. La costante presenza del divario di genere nell'arte contemporanea in Italia ha fortificato l'interesse per le istanze del femminismo: si pensi, per esempio, a nomi celebri come quelli di Carla Accardi e Carla Lonzi, che hanno lottato per l'affermazione delle donne, prima ancora che delle artiste.

Dopo numerose vittorie raggiunte dalle donne italiane in tema di diritti, specialmente dagli anni Novanta, gli obiettivi delle lotte femministe iniziano a concretizzarsi. Infatti, è proprio da quegli anni che le opere delle artiste italiane hanno cominciato ad ottenere un valore sia estetico sia economico proporzionalmente simile a quello dei lavori dei loro colleghi uomini.

Il secondo capitolo cerca di individuare la relazione tra politica, società ed economia e le pratiche artistiche negli ultimi quarant'anni per comprendere come i linguaggi e i temi dell'arte hanno fatto i conti con la situazione o condizione contemporanea.

Infine, il terzo capitolo individua nel rapporto tra arte e tecnologia il contesto dove il *gender gap* diviene meno evidente. In un mondo considerato da sempre maschile, con l'avvento di Internet e del personal computer negli anni Ottanta e Novanta, l'attività delle artiste risulta più democratica, anche se permangono le differenze. Partendo dalla Computer Art degli anni Ottanta, si intende analizzare un sistema dell'arte che sembra destinato a diventare totalmente digitale, soprattutto se si osserva la rapida ascesa e diffusione della Cripto Arte. Nel periodo storico presente, sempre più digitalizzato, risulta quindi fondamentale chiedersi se l'evoluzione tecnologica possa contribuire a ridurre le differenze di genere, in favore di una maggiore consapevolezza e uguaglianza.

Capitolo 1: Le dinamiche del mercato dell'arte contemporanea dagli anni Ottanta

1.1. Il mercato dell'arte internazionale

Gli anni Ottanta sono gli anni dell'esplosione, del boom economico. Essi rappresentano gli anni finali di un percorso iniziato già un decennio prima, quando la rinascita economica degli anni Sessanta ha comportato lo sviluppo di rapporti sempre più vitali tra i vari attori del mercato dell'arte, quindi artisti, galleristi, curatori e collezionisti¹.

Il mercato dell'arte di quel periodo è un mercato completamente trasformato a causa di fattori finanziari, legislativi e fiscali, variabili macroeconomiche ed elementi culturali, che ne hanno cambiato il suo assetto². Un esempio è l'abolizione, nel 1969, della norma che permetteva agli artisti e ai mercanti di donare opere, con l'esonero delle tasse, a musei o enti culturali pubblici. Questo ha sviluppato un progressivo innalzamento dei prezzi, in particolar modo registrati nelle aste, poiché gli stessi offerenti dichiaravano, per ogni donazione, prezzi elevati calibrati dalle quotazioni di mercato più alte³. Inoltre, il mercato dell'arte è influenzato dall'andamento macroeconomico, e perciò in periodi di espansione economica esso registra degli incrementi, mentre in periodi di recessione dei rallentamenti; ciò può essere visto dal confronto grafico degli indici di prezzo⁴. Quest'ultimi sono degli indicatori che permettono di analizzare l'andamento dei prezzi nel corso degli anni; essi sono costituiti da dei numeri organizzati, in modo tale che dal loro confronto si evidenzia la differenza media dei prezzi nel tempo o la differenza media dei prezzi in luoghi diversi⁵. Se per il mercato finanziario esistono gli indici di borsa, nel mercato

¹ P. Ardenne, *The Art Market in the 1980s*, (1995), a cura di T. Hulst, in *A History of the Western Art Market: A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, Berkley, University of California Press, 2017, p. 100.

² C. E. Zampetti, *Guida al mercato dell'arte moderna e contemporanea*, Milano, Skira Editore, 2014.

³ Fino alla fine degli anni Sessanta esisteva una legge che permetteva agli acquirenti di detrarre dalle tasse gran parte del denaro utilizzato per l'investimento in opere. Questo, perciò, invogliava gli stessi a dichiarare cifre alte, per un ritorno di denaro maggiore. Fonte: A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, Milano, Edizione Il Sole 24 Ore, 1991, p. 171.

⁴ Ibidem.

⁵ Gli indici di prezzo sono stati creati per la prima volta per misurare il variare del costo della vita con lo scopo di determinare gli aumenti salariali necessari per mantenere un tenore di vita costante. Fonte www.britannica.com/topic/price-index [ultimo accesso 22 novembre 2022].

Gli indici di prezzo possono essere creati secondo diversi metodi:

dell'arte ci sono gli indici di prezzo specifici per il mercato artistico. Essi sono importanti poiché monitorano il mercato, anche attraverso il loro confronto con altre attività finanziarie⁶ [grafico 1]. Il grafico nella pagina successiva confronta i rendimenti dei dipinti con quelli delle azioni americane. A prima vista, i Grandi Maestri (Great Masters) sembrano aver fatto meglio nel corso del trentennio 1962-1992, mentre altri dipinti di arte contemporanea (Others) ottengono rendimenti paragonabili a quelli delle azioni (Stocks). Secondo l'economista belga Victor Ginsburgh, i dipinti danno anche rendimenti estetici, e per questo essi dominerebbero le azioni se il livello di rischio risultasse paragonabile al loro. Inoltre, è da considerare che i costi di transazione sui dipinti sono elevati (dal 20 al 25%) e che le azioni sono molto più liquide. Ciononostante, è evidente che i rendimenti di entrambi gli asset sono di ordini di grandezza simili negli ultimi quarant'anni. Il grafico mostra chiaramente che nel 1986, come nel 1972, i prezzi dei dipinti hanno iniziato a crescere molto più dei rendimenti delle azioni⁷.

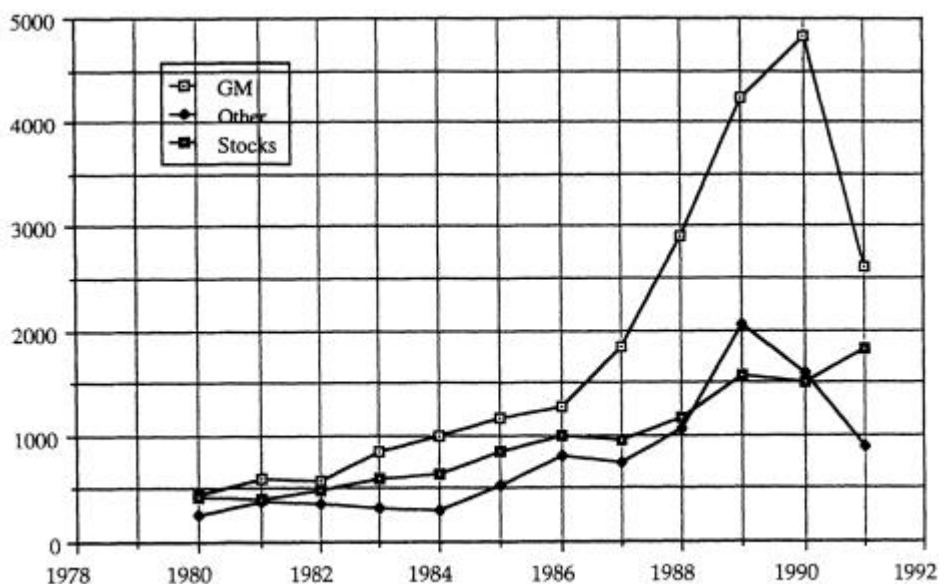
-
- Il metodo dei testimoni privilegiati: un gruppo di esperti sceglie opere e artisti che hanno una forte incidenza della definizione dei prezzi. Però tale metodo rischia di essere troppo soggettivo e quindi c'è la possibilità di sopravvalutare o sottovalutare i valori delle opere.
 - Il metodo dell'opera media: è un aggiornamento al metodo sopracitato, anche se sempre con variabile soggettiva, poiché le opere scelte in questo caso vengono definite secondo dei criteri (dimensione, tecnica...).
 - Il metodo della doppia vendita: si confrontano il prezzo di acquisto e quello di vendita di un'opera, per studiare il variare nel tempo del suo valore, perciò utilizzabile solo per opere vendute più volte nel tempo.
 - Il metodo della regressione edonica: il prezzo dell'opera in questo caso è dato dall'evoluzione del mercato definito con tutte le diverse specificità che identificano il dipinto e lo rendono unico (artista, tecnica...). In questo caso è presente una forte difficoltà per l'individuazione di tutte le particolarità artistiche importanti per il prezzo finale.
 - Il metodo del dipinto rappresentativo: il prezzo è definito attraverso la comparazione dei prezzi della stessa opera, in quanto ritenuta unica. Perciò viene usato il valore medio e il prezzo di aggiudicazione dell'opera.

Fonte: C. Cecchi, *I numeri indici*, Bari, Cacucci Editore, 1995.

⁶ Gli indici di prezzo devono basarsi su un database che contenga dati affidabili, accessibili e aggiornati. Cfr. G. Candela, P. Figini, A. Scorcu. *Price Indices for Artists—A Proposal*, "Journal of Cultural Economics", 28, 2004, pp. 285-302.

⁷ M. de la Barre, S. Docclo, V. Ginsburgh, *Returns of Impressionist, Modern and Contemporary European Paintings 1962-1991*, in "Annales d'Économie et de Statistique", luglio-settembre 1994, n. 35, pp. 143-181, qui pp. 169-170.

Grafico 1 - Comparazione tra asset finanziari e opere d'arte 1962-1991 (1962=100) ⁸



Un indice che permette di studiare lo stato del mercato dell'arte è l'indice Mei Moses, acquisito dalla storica casa d'aste Sotheby's nel 2016⁹. È nato dall'analisi di circa 60.000 vendite di opere ripetute all'asta dal 1810 ad oggi; per tale motivo è stato possibile per Sotheby's analizzare obiettivamente il mercato dell'arte, nonché confrontare le prestazioni delle sottocategorie artistiche, identificare le tendenze e le dinamiche interne del mercato e comprendere la relazione del mercato con fattori economici e sociali più ampi¹⁰. L'indice utilizza i prezzi di acquisto delle stesse opere in due momenti distinti nel tempo, in modo tale da valutare quantitativamente il mutamento del valore delle opere d'arte¹¹.

L'indice è stato creato dai professori Jianping Mei e Michael Moses nel 2002, entrambi docenti della New York University Stern School of Business utilizzando la stessa metodologia dell'indice immobiliare Case-Shiller¹².

L'indice, presente nel secondo grafico [n. 2]¹³, è pari a 1 nel 1950 e delinea la domanda del mercato complessivo, con tasso di crescita annuo pari all'8,5%. Anche

⁸ Ibidem.

⁹ Nel paragrafo 1.2 si parlerà invece dell'indice AMI realizzato da economisti italiani.

¹⁰ J. Mei, M. Moses, *Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces*, 2002.

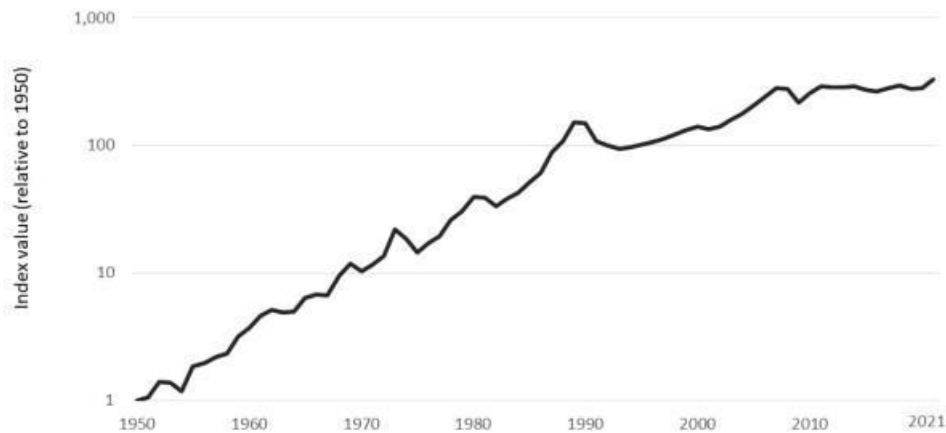
¹¹ Ibidem.

¹² Per maggiori informazioni della fonte: www.sothebys.com/en/the-sothebys-mei-moses-indices [ultimo accesso 22 novembre 2022].

¹³ Ibidem.

da questo grafico è possibile osservare la notevole crescita avvenuta dagli anni Ottanta in poi.

Grafico 2 - *The Sotheby's Mei Moses all Art Index: 1950-2021*



Infatti, investitori, speculatori, mercanti e case d'asta, oltre a collezionisti e a grandi musei, hanno promosso pesantemente se stessi nei mercati di tutto il mondo, riversando sul mercato enormi profitti finanziari accumulati nel decennio precedente¹⁴.

Citando Philip Kotler, economista americano, il mercato è proprio “un’arena di scambi potenziali”¹⁵. Specialmente nella sfera storico-artistica la struttura del mercato si manifesta con una struttura molto stratificata; di conseguenza è meglio parlare di mercati, anziché di uno solo¹⁶. Tuttavia, è difficile definire la grandezza del mercato dell’arte, poiché in primo luogo non è scontato riuscire a stabilire che cosa sia l’arte. In secondo luogo, per l’esistenza del mercato non ufficiale, nonché quello sommerso, la cui entità non può essere determinata con gran precisione¹⁷.

¹⁴ M. Meneguzzo, *Breve storia della globalizzazione in arte e delle sue conseguenze*, Johan&Levi, Monza, 2012, pp. 35-36.

¹⁵ P. Kotler, *Marketing Management. Analisi, pianificazione e controllo*, Isedi, 1976, in G. Candela, A. E. Scorcu, *Economia delle arti*, Zanichelli, 2014, pp. 6-8.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Dagli anni Duemila, invece, Art Basel e UBS hanno tentato di circoscrivere il mercato dell’arte attraverso dei report annuali chiamati *The Global Art Market Report*, con lo scopo di analizzare gli sviluppi più importanti del mercato internazionale rispetto all’anno precedente. Fonte: www.artbasel.com/about/initiatives/the-art-market [ultimo accesso 30 novembre 2022].

Dagli anni Sessanta le principali città che dominano il mercato artistico contemporaneo sono Londra e New York, soprattutto grazie al lavoro delle due case d'asta Christie's e Sotheby's, che danno attenzione ai ricchi collezionisti o investitori che dominano la scena artistica ed economica in quegli anni. Cresce una forte esigenza d'arte, tanto che il mercato raggiunge il suo massimo sviluppo, anche grazie a numerose manifestazioni nate in quel periodo¹⁸. Successivamente, con gli anni Ottanta, l'arte viene creata per essere comprata, le quotazioni, ad esempio della Transavanguardia italiana o del Neoespressionismo tedesco e americano, salgono notevolmente¹⁹. Sicuramente, come tanti storici dell'arte sostengono, ciò è causato in parte anche da un ritorno del pennello e quindi di linguaggi più comprensibili che hanno portato ad un ampliamento della fetta di persone incuriosite dal mondo dell'arte in quel momento²⁰. Una frase che riassume al meglio questo periodo di novità è dell'artista Jeff Koons, il quale afferma "l'arte non consiste nel fare un quadro, ma nel venderlo"²¹.

Questo grande interesse sfocia con la nascita delle "super-gallerie" in tutto il mondo²². Nonostante gli altalenanti movimenti del mercato azionario, come la crisi dell'olio nel 1973, la situazione artistica invece riesce addirittura a migliorare, grazie al contributo di collezionisti e investitori.

Il boom economico dell'arte globale inizia nel 1987 ed è stata caratterizzata da importanti record battuti all'asta²³: difatti il periodo di massima espansione viene individuato dal critico d'arte esperto di mercato Alberto Fiz nel biennio 1988-1990²⁴. Ciò è dovuto alle ripetute acquisizioni specialmente da parte di giapponesi e americani, i quali si dividevano il mercato dell'arte. I primi controllano la compravendita degli Impressionisti, i secondi invece si concentrano sulle nuove

¹⁸ Soprattutto negli anni Ottanta nascono in tutto il mondo nuovi musei e fondazioni d'arte contemporanea, ma anche fiere d'arte e biennali (di cui si approfondirà meglio nei prossimi capitoli). Cfr. A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit.

¹⁹ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

²⁰ A. Bonito Oliva, *Italia 2000. Arte e sistema dell'arte*. Milano, Giampaolo Prearo Editore, 2000.

²¹ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit, p. XII.

²² Le super-gallerie nascono come estensione dell'arte. Il cosiddetto "gallerismo" ha tratto ampi vantaggi dalla situazione favorevole degli anni Ottanta. Cfr. P. Ardenne, *The Art Market in the 1980s*, (1995), a cura di T. Hulst, in *A History of the Western Art Market: A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, Berkley, University of California Press, 2017, pp. 353-357.

²³ Ad esempio, a novembre del 1988 Sotheby's batte all'asta l'opera *False start* di Jasper Johns (1959) a 15,5 milioni di dollari e nel 1989 *Interchange* di Wilhelm De Kooning a 18,8 milioni di dollari. Cfr. A. Fiz, *Investire in Arte Contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1995, pp. 7-9.

²⁴ Ibidem.

correnti e sui nuovi protagonisti della scena artistica, come Jackson Pollock, Andy Warhol, Willem De Kooning o Roy Lichtenstein. Per fare un esempio, nel giro di un solo giorno il finanziere giapponese Ryoei Saito spende, nel 1990, circa 160 milioni di dollari per comprare opere di Pierre-Auguste Renoir e di Vincent Van Gogh²⁵.

Questa corsa alle opere d'arte, cieca e non studiata, viene bloccata nel 1990 dalle banche giapponesi con un alzamento dei tassi di interesse²⁶. Ciò ha portato molti collezionisti in perdita, a causa di un crollo di liquidità per investimenti sbagliati²⁷. Infatti, la continua prosperità causa una bolla del mercato²⁸, alimentata principalmente dall'evasione fiscale e dall'inflazione, che porta all'accumulo di ricchezze e beni²⁹.

Dopo una fase di ribasso tra il 1990 e il 1991, il mercato dell'arte si rialza gradualmente sia da un punto di vista di volume che di valore [figura 1]³⁰.

Successivamente, con l'inizio del nuovo secolo si assiste a una crescita notevole delle opere d'arte nel mercato internazionale, tanto da raggiungere stime di oltre 65 miliardi di dollari³¹.

Principalmente è stata l'arte contemporanea ad avere una crescita rilevante, per la precisione, è proprio nelle più importanti case d'asta che si sono raggiunte le cifre più alte³². L'entusiasmo dei compratori ha provocato un tendenziale aumento dei

²⁵ A. Fiz, *Investire in Arte Contemporanea*, cit., pp 7-9.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem

²⁸ Il grande boom delle collezioni aziendali in Giappone e Stati Uniti può essere attribuito alla legge che consentiva agli acquirenti di detrarre dalle tasse gran parte del costo dell'arte. Nel 1986 gli Stati Uniti, con lo scopo di rallentare l'evasione fiscale, aboliscono il significativo credito d'imposta. L'anno successivo cambia l'approccio degli americani, i quali iniziano a comprare l'arte come investimento e non per risparmiare sulle tasse. In risposta al graduale inasprimento del sistema fiscale statunitense, molti Stati, tra cui il Giappone, lo hanno allentato. In Giappone, infatti, le aziende sono autorizzate a spendere collezioni d'arte e lo Stato le finanzia attraverso incentivi fiscali.

Gli incentivi fiscali consentono allo Stato di finanziare gli acquisti (fino al 52%), un fenomeno che dagli anni '80 ha contribuito all'arricchimento proporzionale dei musei giapponesi ed europei rispetto ai loro omologhi statunitensi. Cfr. A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., pp. 171-172.

²⁹ C. McAndrew, *Fine art and high finance: expert advice on the economics of ownership*, New York, Bloomberg Press, 2010, p.4.

³⁰ Ibidem.

³¹ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., pp 113-115.

³² F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit.

prezzi delle opere d'arte, grazie infatti a un reddito maggiore e a una ricchezza più diffusa, l'interesse aumenta, ampliando la domanda verso i beni artistici³³.

Questo aumento, sia di prezzi che di quantità di opere circolanti, ha incentivato la necessità di creare nuove realtà museali e nuove attività con lo scopo di riuscire a raccogliere l'arte contemporanea³⁴. Essa, infatti, diventa una fonte di ricchezza, tanto che nell'ultimo decennio del secolo scorso molte *corporations*³⁵ iniziano ad utilizzare le sponsorizzazioni dell'arte contemporanea come propria politica di immagine³⁶. Un esempio clamoroso fu l'acquisto dell'opera *i Girasoli* (1888) di Vincent Van Gogh da parte di una compagnia assicurativa giapponese Yasuda. L'opera fu battuta presso la casa d'aste inglese Christie's nel 1987 per l'elevata cifra di 39,9 milioni di dollari³⁷. Tale acquisto non fu che una precisa strategia di marketing sulla *company image*, difatti la compagnia Yasuda divenne famosa a livello globale nel giro di poco tempo.

Ciò incrementa a dismisura il desiderio di godere e anche possedere l'arte, ma come sostiene Angela Vettese, questo entusiasmo è spesso molto disinteressato³⁸, talmente tanto che nel 1985 il giornalista Tom Wolfe definisce l'arte un oggetto di culto³⁹. “Durante tutto il dopoguerra”, ricorda Vettese, “l'amore per l'arte contemporanea ha assunto il ruolo di contraltare al processo di massificazione che è stato avviato dalla diffusione del benessere e della scolarità”⁴⁰.

Precedentemente si è visto come gli anni Ottanta siano stati gli anni della ripresa. Soprattutto nelle principali potenze mondiali, come Stati Uniti o Giappone, l'inflazione cala, diminuisce il costo del petrolio, si espandono le forze produttive e ciò favorisce la nascita di nuovi ricchi⁴¹.

³³ La domanda si è indirizzata verso artisti specifici e opere specifiche. Questo ha sviluppato significative fluttuazioni di prezzo, dato che l'offerta è naturalmente data. Cfr. Ivi.

³⁴ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 114.

³⁵ Una corporation è un'entità legale o un gruppo di azienda che controllano insieme delle singole organizzazioni. Fonte: Enciclopedia Treccani www.treccani.it [ultimo accesso 22 novembre 2022].

³⁶ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 7.

³⁷ Per saperne di più: Ivi, pp. 119-121.

³⁸ Ibidem.

³⁹ T. Wolfe, *L'adorazione dell'arte: note sul nuovo dio* (1985), in ibidem.

⁴⁰ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 182.

⁴¹ W. Santagata, (a cura di), *Economia dell'Arte. Istituzioni e mercati dell'arte e della cultura*, Torino, Utet Libreria, 1998.

Nella tabella sottostante [n.1] è schematizzato il trentennio che va dagli anni Sessanta agli anni Novanta. È quindi di notevole importanza capire e studiare i fattori economico-finanziari correlati all'andamento del mercato dell'arte; poiché da ciò poi si sviluppano i movimenti artistici che rappresentano allo stesso tempo la realtà a loro contemporanea. Ad esempio, per il mercato dell'arte, la crisi finanziaria di Wall Street nel maggio del 1962, non ha causato molti danni, ma è diventata un campanello d'allarme per tutto il collezionismo⁴². Come sostiene Vettese: "I mille rivoli stilistici che non hanno alcuna attinenza alla condizione culturale del tempo sono destinati a sparire senza raggiungere un successo mercantile apprezzabile"⁴³.

Tabella 1 - Macroeconomia e mercato dell'arte dagli anni Sessanta⁴⁴

Anni	Fattori economico finanziari	Andamento del mercato dell'arte	Movimenti artistici
1960	1962: crisi cubana. Maggio 1962: crollo a Wall Street.	Crisi del mercato a partire dal 1962.	Fluxus, Nouveau Realisme. Crisi dell'Informale.
	1963: assassinio di John Kennedy. 1967: svalutazione della sterlina.	Caduta dei settori più speculati (arte astratta). Termine della supremazia francese, cambio del centro del mercato artistico da Parigi a New York.	Nascita della Pop Art. 1962: premio Biennale a Hartung e Faurtrier. 1964: premio Biennale a Rauschenberg. Nascita del Minimalismo.
		Nuovo boom del mercato.	
1970	1973: crisi energetica.	Crollo del mercato.	Crescita del Concettuale.
	Inflazione e stagflazione.		
1980	Inizio della Reaganomics.	Primi segni di ripresa del mercato.	Movimenti neoespressionisti: Transavanguardia; Neo Selvaggi tedeschi.
	1982: recessione USA.	1981-82: lieve flessione.	
	Diminuzione dell'inflazione.		Successo del Graffitismo, East Village.

⁴² A. Fiz, *Investire in Arte Contemporanea*, cit.

⁴³ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 184.

⁴⁴ Fonte: Ivi, pp. 176-177.

	1983: sviluppo economia.		Simulazionisti, Neo-Geo.
	1984-87: boom delle Borse.	1984: nuovo boom.	Ripresa del Concettuale.
	Ottobre 1987: crollo di Wall Street.	1988-89: grandi record delle aste.	
1990	Primi segni di recessione americana.	Dalla primavera 1990: inizio flessione.	
	16 gennaio - 1° marzo 1991: guerra nel Golfo.	Diminuzione del 20-30% soprattutto dell'arte d'avanguardia.	

1.2. La situazione in Italia

Il mercato artistico, come si è già segnalato e come si vedrà nei prossimi capitoli, ha numerose variabili. A livello italiano la rinascita economica si è registrata soprattutto tra il 1959 e il 1963, attivando così una prima evoluzione del mercato dell'arte contemporanea, che prima era solo un fenomeno sporadico⁴⁵. Nel 1961 è la casa d'aste Finarte ad organizzare la prima asta dedicata interamente all'arte del Novecento; la successiva fu talmente grande, che da questo evento vennero organizzate e diffuse iniziative simili⁴⁶.

L'Italia rappresenta circa l'1% del mercato globale; per l'arte contemporanea Milano è un grande centro di interesse con diverse gallerie e case d'asta presenti in tutto il suo territorio, tra cui Christian Stein, Raffaella Cortese e Massimo De Carlo. Venezia, non è da meno, in quanto meta fondamentale durante la Biennale, oltre alla presenza della Peggy Guggenheim Collection, di Palazzo Grassi e della Fondazione Cini. Anche Roma si distingue per la presenza di numerose gallerie e musei, come la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM), lo Studio Stefania Miscetti o la Galleria L'Attico. Torino e Bologna sono degne di nota in quanto sedi di due importanti fiere d'arte, rispettivamente Artissima e Arte Fiera, e per il Castello di Rivoli (Torino) e la GAM-Galleria d'Arte Moderna (Bologna)⁴⁷.

Come precedentemente accennato, per monitorare il mercato dell'arte è importante osservare l'andamento degli indici di prezzo. Gli indici di prezzo servono infatti a definire l'andamento del mercato artistico per riuscire a confrontarlo con le altre attività finanziarie. Essi devono basarsi su un database affidabile e aggiornato⁴⁸. Oltre all'indice Mei e Moses, esiste l'indice AMI, creato dagli italiani Guido Candela e Antonello E. Scorcu. Essi hanno raccolto una banca dati prendendo in considerazione il periodo che va dal 1983 al 1996, con lo scopo di analizzare il mercato dell'arte moderna e contemporanea in Italia. Il record registra 10.627 transazioni di 104 aste realizzate dalla casa d'aste Finarte tra Milano, Roma e

⁴⁵ C. Herchenröder, *Il Mercato dell'arte*, Milano, Bompiani, 1980.

⁴⁶ Ivi. Finarte viene fondata nel 1959 dal banchiere Gian Marco Manusardi con l'obiettivo di aiutare collezionisti e non nella procedura di acquisto e vendita delle opere d'arte. Fonte: www.finarte.it/chissiamo/la-storia-di-finarte [ultimo accesso 22 novembre 2022].

⁴⁷ A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, Milano, Franco Angeli, 2011.

⁴⁸ C. McAndrew, *Fine art and high finance: expert advice on the economics of ownership*, cit.

Lugano.

Per calcolare l'indice di mercato e paragonare la situazione artistica a quella di altri settori, si prendono in considerazione tutti i dipinti, per quelli venduti si prende l'offerta vincente, per quelli non venduti la valutazione più alta per il dipinto, mentre nel caso buy-in il prezzo di riserva⁴⁹. Seguendo il ragionamento di Candela e Scorcu, da questi dati si crea l'Art Market Index italiano per le opere pittoriche moderne e contemporanee⁵⁰.

La tabella sottostante [n.2] mostra i valori che vanno dal primo semestre del 1983 (1983.1) al primo semestre del 1996 (1996.1). È importante tenere in considerazione questi anni, perché sono caratterizzati dalla presenza di una bolla speculativa⁵¹. Nella fase di crescita di quest'ultima, cioè tra il 1988 e il 1990, c'è un progressivo aumento delle vendite. Nel 1991 però, la bolla scoppia e i prezzi crollano improvvisamente⁵². Il mercante dell'arte Daniel Wildenstein in *Marchands d'art*⁵³ è riuscito a descrivere questo fenomeno:

La rotazione delle opere conobbe una vorticiosa accelerazione. Era un fenomeno sbalorditivo. I clienti non conservavano più i quadri che compravano. [...] Ora c'è gente che comprava un quadro il lunedì e se ne sbarazzava il mercoledì. Tutto era sempre in vendita [...] finché di colpo, all'inizio del 1991, tutto è crollato. Panico generale. Tutti rimettevano in vendita i loro quadri come fossero dei titoli. E i titoli andavano giù. Perfino i capolavori barcollavano. Hanno perso tra il 10 e il 20%. I quadri mediocri sono affondati: hanno perso tra il 40 e il 60%.

A seguito poi di numerose fluttuazioni, l'indice riprende la sua tendenza ascendente, confermando quindi che il loro valore reale, nonché il valore concreto nel momento di acquisto o di vendita, viene mantenuto nel corso del tempo, confermando così il ruolo di beni-rifugio delle opere d'arte⁵⁴.

⁴⁹ I dipinti che non raggiungono in battuta d'asta il prezzo di riserva sono di fatto riacquistati. Nei momenti di rialzo del mercato i casi di buy-in diminuiscono notevolmente, mentre in altre situazioni la percentuale delle opere invendute è molto più elevata. Cfr. G. Candela e A.E. Scorcu, *Economia delle arti*, Bologna, Zanichelli, 2004.

⁵⁰ L'indice AMI italiano è stato creato da Guido Candela, Antonello E. Scorcu e Paolo Figini. Cfr. G. Candela, P. Figini, A. E. Scorcu, *Price Indices for Artists. A Proposal*, cit., pp. 283-302.

⁵¹ Una bolla speculativa è l'incremento ingiustificato del prezzo di un bene o di un'attività. L'isteria di comprare da parte degli investitori, porta il prezzo a gonfiarsi per poi precipitare bruscamente. Per un maggior approfondimento: www.treccani.it [ultimo accesso 22 novembre 2022].

⁵² *Ibidem*.

⁵³ D. Wildenstein e Y. Sraividès, *Marchands d'art*, Torino, Artema, 2001, pp.137-138.

⁵⁴ Cfr. Candela e Scorcu, *Il prezzo dei dipinti. Proposta per un numero indice delle aggiudicazioni d'asta*, Bologna, CLUEB, 1994, p. 125.

Tabella 2 - L'indice nominale del prezzo dei dipinti (Italia, 1986.1-1996.1): Indice AMI⁵⁵

1983.1	100		1990.1	424,99
1983.2	66,84		1990.2	379,28
1984.1	110,09		1991.1	223,32
1984.2	131,01		1991.2	196,06
1985.1	135,43		1992.1	225,19
1985.2	116,92		1992.2	115,87
1986.1	111,92		1993.1	172,09
1986.2	139,68		1993.2	213,44
1987.1	142,54		1994.1	172,71
1987.2	150,23		1994.2	158,06
1988.1	201,70		1995.1	221,99
1988.2	165,54		1995.2	187,71
1989.1	243,23		1996.1	213,81
1989.2	304,61			

Gli artisti in Italia possono essere suddivisi in tre categorie⁵⁶. La prima categoria riguarda gli artisti con un mercato prevalentemente regionale. Essi sono artisti con un pubblico ristretto di compratori provinciali o regionali. La seconda categoria raggruppa gli artisti con un mercato nazionale e, infine, la terza categoria di artisti con un mercato internazionale. Nelle principali aste italiane tra il 1989 e il 1990 gli artisti italiani maggiormente frequenti erano tutti uomini, tra cui spiccavano soprattutto Mario Schifano, Giorgio de Chirico e Fortunato Depero [tabella n. 3].

⁵⁵ G. Candela, A.E. Scorcu, *Economia delle arti*, cit., p. 301.

⁵⁶ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 195.

Tabella 3 - Artisti italiani apparsi con maggiore frequenza nelle principali aste (primavera 1989-primavera 1990)⁵⁷

<i>Artista</i>	<i>Aste italiane</i>	<i>Aste di Londra e New York</i>
<i>Mario Schifano</i>	148	-
<i>Giorgio de Chirico</i>	119	19
<i>Giulio Turcato</i>	115	-
<i>Fortunato Depero</i>	110	-
<i>Renato Guttuso</i>	100	-
<i>Roberto Crippa</i>	86	-
<i>Mario Sironi</i>	84	8
<i>Giorgio De Chirico</i>	82	18
<i>Lucio Fontana</i>	79	61
<i>Franco Angeli</i>	77	-
<i>Virgilio Guidi</i>	75	-
<i>Tano Festa</i>	74	-
<i>Filippo De Pisis</i>	70	-
<i>Piero Dorazio</i>	62	2
<i>Ottone Rosai</i>	61	2
<i>Emilio Scanavino</i>	58	-
<i>Antonio Corpora</i>	56	-
<i>Zoran Music</i>	54	8
<i>Ennio Morlotti</i>	53	1
<i>Giuseppe Migneco</i>	47	-
<i>Giacomo Balla</i>	43	7
<i>Gino Severini</i>	40	11
<i>Afro Basaldella</i>	39	6

Il contesto italiano sulla promozione dell'arte contemporanea è parecchio complesso, poiché verosimilmente non è mai stata definita una politica dedicata espressamente al contemporaneo. Come afferma Vettese: “Nonostante il ruolo attivo svolto dal collezionismo privato, l'Italia ha preferito, fino a tempi molto recenti, crogiolarsi sulla propria vocazione di custode dell'antico assegnatagli dalla presenza di un patrimonio artistico diffuso su tutto il territorio”⁵⁸.

A dare inizio alla diffusione dell'arte contemporanea negli anni Ottanta nascono i più importanti centri italiani d'arte [tabella 4], come il Castello di Rivoli o il Centro Pecci di Prato, a cui seguiranno, nei decenni successivi, numerosi musei-gallerie, dalla GAM di Torino al MAXXI di Roma, oltre a fondazioni private come la Fondazione Trussardi e la Sandretto Re Rebaudengo.

⁵⁷ Fonte: Ivi, p. 197.

⁵⁸ Ivi, p. 136.

Ciò che penalizza soprattutto gli artisti italiani contemporanei, osserva l'economista della cultura e art advisor Alessia Zorloni⁵⁹, è che le grandi mostre organizzate in coproduzione con il Centre Pompidou di Parigi, il MoMA di New York o la Tate Modern di Londra non passano mai per l'Italia. Queste importanti esposizioni influiscono molto sul prezzo degli artisti esposti e questo determina poi quotazioni basse per gli artisti italiani rispetto a quelli che lavorano in altri paesi⁶⁰.

Tabella 4 - Collezioni dei principali musei italiani di arte contemporanea⁶¹

Museo	Numero di pezzi in collezione (approssimato)	Periodo	Tipo di collezione, principali artisti
MUSEION Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Bolzano	1700	XX secolo, riferimento particolare alle correnti artistiche italo-tedesche	Accardi, Afro, Beuys, Cage, Capogrossi, Fontana, Hofer, Lawler, Lewitt, Locher, Kosuth, Kounellis, Kowarz, Manzoni, Nauman, Novelli, Paik, Paolini, Rudolf, Stolz, Zimmermann
MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (1987)	7000	Tutto il XX secolo	Balla, Boetti, Burri, Carrà, Depero, de Chirico, Fontana, Long, Kiefer, Kounellis, Martinetti, Merz, Moranti, Nauman, Prampolini, Sironi
GAMEC Galleria di Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo	60	XX secolo	Balla, Baj, Basilico, Boccioni, Casorati, Cattelan, de Chirico, De Pisis, Fontana, Hartung, Kandinskij, Manzù, Moranti, Pirandello, Richter
Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea di Rivoli (Torino)(1984)	300	Dal 1950 ad oggi	Bonvicini, Cattelan, Cragg, Flavin, Fontana, Goldin, Halley, Kiefer, Kounellis, Long, Marisaldi, Merz, Nauman, Oursler, Paladino, Penone, Pistoletto, Richter
GAM Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino	15000	Dalla fine del XVIII secolo ad oggi	D'Azeglio, Fattori, Mancini, Pellizza da Volpedo, Medardo Rosso; Anselmo, Balla, Boccioni, Boetti, Burri, de Chirico, De Pisis, Dix, Ernst,

⁵⁹ A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, cit.

⁶⁰ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 136.

⁶¹ A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, cit., pp. 137-139.

			Fontana, Hartung, Klee, Kounellis, Martini, Manzù, Melotti, Merz, Modigliani, Morandi, Picabia, Picasso, Paolini, Pistoletto, Severini, Warhol
<i>Galleria Civica di Modena</i>	9000	Dal '900 ad oggi	Carrà, Evans, Fontana, Ghirri, Goldin, Lorca di Corcia, Morandi, Penone, Sironi, Zorio
<i>GAM Galleria d'Arte Moderna di Bologna</i>	4000	Dall'800 ad oggi	Angeli, Beecroft, Burri, Cattelan, César, Cucchi, Gilbert&George, Gilardi, Merz, Ontani, Pane, Paladino, Paolini, Penone, Schifano, Schnabel, Zorio
<i>Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato (1988)</i>	500	Dal 1959 ad oggi	Bagnoli, Boetti, Cucchi, Fabre, Gilardi, Kapoor, Kounellis, Lewitt, Merz, Paolini, Pistoletto, Schnabel, Zorio
<i>GNAM Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma</i>	1900	Dall'800 ad oggi	Canova, Cézanne, Courbet, De Nittis, Fattori, Lega, Michetti, Monet, Pellizza da Volpedo, Previati, Medardo Rosso, Van Gogh
<i>MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma (2010)</i>	60	XXI secolo	Aità, Alÿs, Anselmo, Arienti, Avery, Bartolini, Basilico, Beecroft, Beninati, Boetti, Cattelan, De Dominicis, Esposito, Galegati, Gilbert&George, Kentridge, Khebrezades, Linke, Manzelli, Manzoni, Marisaldi, Merz, Moro, Ourlier, Pessoli, Pivi, Richter, Ruscha, Schutte, Tesi, Trockel, Tuttofuoco, Vezzoli, Walker
<i>MACRO Museo d'Arte Contemporanea di Roma</i>	1000	Dal 1960 ad oggi	Accardi, Castellani, Perilli, Pivi, Pizzi Cannella, Rotella, Tesi
<i>MAN Museo d'Arte della Provincia di Nuoro</i>	100	Arte del XX secolo in Sardegna	Belleru, Canu, Collu, Floris, Lai, Mura, Nivola, Spada, Sini

In Italia, quindi, ci sono dei problemi istituzionali nel mercato dell'arte. In primis, Casimiro Porro, co-fondatore della casa d'aste Finarte nel 1959, nota delle lacune

nella circolazione di notizie e informazioni, ciò è causato dall'assenza di riunioni collegiali che servono appunto a diffondere le manifestazioni organizzate in Italia⁶². In secondo luogo, non c'è mai stato un resoconto di tutti i risultati nazionali degli eventi culturali, di conseguenza sono stati analizzati e interpretati da giornalisti o esperti del settore con parecchi errori. Dai bilanci ai fatturati o ai record, l'informazione non è mai chiara e completa, e comporta così l'esclusione di molti potenziali acquirenti che rimangono senza informazioni⁶³. Inoltre, un problema è dato dal duplice controllo della circolazione di opere d'arte, poiché da una parte viene applicato il decreto di notifica, dall'altro c'è la mobilitazione degli uffici di esportazione e delle Sovrintendenze⁶⁴. È di conseguenza importante che si sviluppi un buon dialogo tra istituzioni pubbliche e private, dimodoché siano presenti aiuti sia per gli artisti, che soprattutto nel secolo scorso si trovavano in difficoltà nel proprio lancio di mercato, sia per le gallerie e musei stessi che aprono le loro porte al circolo di mostre internazionale⁶⁵.

⁶² C. Porro, *Problemi istituzionali nel mercato italiano dell'arte* (1997), in G. Candela, M. Benini, *Produzione e circolazione dell'informazione nel mercato dell'arte*, Bologna, CLUEB, 1997, pp. 159-162.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Secondo la Sezione I del Capo V del Codice dei Beni Culturali italiano, per poter far circolare le opere d'arte a livello internazionale il Ministero dei Beni Culturali deve essere a conoscenza di tutti gli spostamenti organizzati, soprattutto per garantire l'integrità del proprio patrimonio. Esiste il divieto di uscita per dei tipi di beni mobili riportati nell'articolo 10, comma 1,2,3. L'Articolo 68 prevede il rilascio di un attestato di libera circolazione, attraverso il quale il Ministero decide se c'è una dichiarazione di interesse, comportando di conseguenza la possibilità di esportare l'opera. In conclusione, il Ministero insieme all'Ufficio Esportazione può decidere se accettare o rifiutare l'esportazione, e in casi eccezionali può acquistare coattivamente l'opera in questione se possiede un valore culturale elevato. Fonte; *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio* consultabile online: www.gazzettaufficiale.it/sommario/codici/beniCulturali [ultimo accesso 22 novembre 2022].

⁶⁵ C. Porro, *Problemi istituzionali nel mercato italiano dell'arte* (1997), in G. Candela, M. Benini, *Produzione e circolazione dell'informazione nel mercato dell'arte*, cit., pp. 159-162.

1.3. La determinazione dei prezzi del prodotto artistico

Alla base dei movimenti delle opere all'interno del mercato dell'arte ovviamente c'è il prezzo. In questo settore definire le cifre è molto difficile, soprattutto per la scarsa scientificità presente nel mercato. Il prodotto artistico, nello specifico l'opera d'arte contemporanea, è composto da un duplice valore: socioculturale ed economico⁶⁶.

Un aspetto primario che lo storico dell'arte Francesco Poli definisce è il grado di "desiderabilità" che contraddistingue l'opera d'arte⁶⁷. Proprio per questo la produzione artistica è distinta dalla produzione artigianale e industriale, perché porta in auge "la rarità di oggetti portatori di valori irripetibili derivanti dal genio individuale"⁶⁸. La rarità dell'arte contemporanea è diversa da quella antica, dove è effettivamente reale, poiché parlando anche di artisti in vita la loro produzione è gestita dalle strategie del sistema artistico; nonché di una selezione di artisti e di un controllo sulla loro creazione di opere. In un primo momento gli artisti hanno il pieno potere sulla produzione delle loro opere, successivamente, quando vengono legittimate come opere d'arte e accettate nel mondo culturale, questo monopolio va sempre più a scemare.

Agli inizi degli anni Duemila, numerosi studiosi come Ludovico Solima, David A. Kolb o Lucio Argano hanno iniziato a dare una definizione di prodotto culturale. Solima nel 2004 lo definisce un "servizio complesso", Kolb nel 2000 una "combinazione di beni, servizi e idee", mentre Argano nel 2004 lo delinea come il "risultato dell'elaborazione, della trasformazione o di una semplice organizzazione di alcuni input"⁶⁹. Il prodotto culturale viene così riassunto come un insieme complesso e articolato di beni, servizi e informazioni, nonché quindi il risultato di un processo che interessa risorse sia artistiche che manageriali⁷⁰. Il prodotto culturale è caratterizzato da elementi di complessità, unicità, irripetibilità e trasversalità. La complessità è determinata da un'interazione di componenti artistiche, organizzative,

⁶⁶ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., pp 45-47.

⁶⁷ Ivi, p. 147.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ M. Rispoli, G. Brunetti, *Economia e management delle aziende di produzione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2010.

⁷⁰ Ivi.

manageriali e finanziarie insite nella dimensione artistica⁷¹. Infatti, il prodotto opera d'arte non deriva solo dall'artista, ma dall'azione di diversi attori che lavorano nel sistema dell'arte. Oltre a loro, un contributo molto importante viene dato dal pubblico. Coloro che fruiscono l'arte hanno diversi scopi e obiettivi, che variano in base alla definizione culturale (come la Biennale di Venezia) o commerciale (come Arte Fiera di Bologna) dell'evento. L'oggetto culturale è unico perché non è standardizzabile e riproducibile in serie, ma richiede sempre una revisione o un *re-editing* del processo. Anche qualora ci fossero processi o attività standardizzabili, nel complesso le diverse attività risulterebbero uniche e irripetibili, proprio perché nessuna replica riproduce l'originale⁷².

Un prodotto culturale è per definizione scarso, poiché la maggior parte di loro è unico, raro e limitato⁷³. Infine, la trasversalità è frutto di contaminazioni molteplici da diversi ambiti culturali. Allo stesso tempo, hanno anche una variabile temporale duplice. Da una parte la variabile temporale riguarda il supporto materiale dell'opera, dall'altra invece il lavoro specifico dell'artista. Quest'ultimo aspetto è molto importante, perché nel caso dell'arte contemporanea, la temporalità può subire dei cambiamenti. Se il prezzo si determina mentre l'artista è in vita, c'è la possibilità che possa creare sempre opere nuove, oltre al fatto che la fama stessa dell'artista è influenzata dalle mode del momento⁷⁴.

Non è possibile quindi cercare di comparare i beni culturali a qualsiasi altro bene quotato⁷⁵. Di conseguenza numerosi esperti del settore nel corso degli anni hanno tentato di dare delle linee guida per cercare di elaborare un sistema più oggettivo possibile, come quello a punti di cui si parlerà successivamente. Inoltre, anche osservando i diversi soggetti istituzionali e i loro movimenti, ad esempio le case d'asta o le gallerie, è possibile individuare gli aspetti significativi degli andamenti di

⁷¹ P. Ferrarese, *Elementi di project management e modelli di report per le aziende culturali*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2016, pp.32-36.

⁷² Ibidem.

⁷³ Un prodotto culturale è sempre unico, poiché anche di fronte a uno stesso prodotto, ad esempio la replica di uno spettacolo teatrale, non ci sarà mai una copia, ma una rielaborazione. Cfr. P. Ferrarese, *Elementi di project management e modelli di report per le aziende culturali*, cit.

⁷⁴ Ivi.

⁷⁵ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., pp.49-50.

vendita del settore⁷⁶. In particolar modo le case d'asta sono fondamentali nella definizione delle valutazioni, promozioni e vendite dei lavori degli artisti.

Come sostiene l'economista Donald Thompson, è impossibile non osservare il prezzo della vendita di un'opera all'asta. Infatti, è proprio il prezzo il reale motore dell'arte contemporanea⁷⁷.

Una domanda legittima è cercare di capire come viene stabilito il prezzo. Sicuramente è molto diverso definirlo dalla classica visione dei costi di produzione. Non è possibile tantomeno ricondurla al tempo di lavoro impiegato dall'artista, poiché è presente una varietà di tecniche di lavoro molto ampia, che spazia dalla pittura a olio alla Body Art, le quali richiedono di conseguenza diverse tempistiche⁷⁸. Thompson stesso continua la sua ipotesi affermando che i prezzi non sono definiti dalla qualità dell'opera o del valore artistico, ma un buon punto di partenza può essere l'aspetto delle dimensioni. Specialmente in questo ambito di mercato però è possibile trovare diverse variabili, infatti può essere che diverse opere della stessa dimensione dello stesso artista abbiano prezzi completamente differenti. Per risolvere tale discrepanza, l'economista prosegue sostenendo che ci possono essere differenze di prezzo, ad esempio, per la diversa difficoltà di esecuzione.

Una buona base di definizione di prezzo è la reputazione del gallerista che rappresenta l'artista, ovviamente parlando di arte contemporanea⁷⁹. Ad aumentare ulteriormente il livello dei prezzi sarebbe la fama dell'artista. Tuttavia, questo vale solo per gli artisti emergenti. D'altro canto, quando i mercanti d'arte trattano opere di artisti noti o deceduti fanno spesso riferimento al prezzo d'asta dell'artista e, di norma, non fissano prezzi superiori al prezzo d'asta⁸⁰. Fiz stesso spiega come le quotazioni derivino dall'insieme di elementi che un potenziale acquirente deve conoscere prima di acquistare un'opera di un artista. La qualità dell'opera, il grado di commerciabilità e di piacevolezza, la forza economica e l'importanza del gallerista, il critico di riferimento, le pubblicazioni e lo storico delle mostre, i collezionisti, la diffusione nazionale o/e internazionale, il ruolo dei musei e delle istituzioni

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ D. Thompson, *Lo squalo da 12 milioni di dollari. La bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea*, Milano, Mondadori, 2017, p. 254.

⁷⁸ G. Candela, A. E. Scorcu, *Economia delle arti*, Bologna, Zanichelli, 2004.

⁷⁹ D. Thompson, *Lo squalo da 12 milioni di dollari. La bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea*, cit.

⁸⁰ Ivi.

pubbliche, gli investimenti pubblicitari sono la garanzia di qualità dell'opera d'arte in questione⁸¹. Lo stesso critico d'arte Achille Bonito Oliva sottolinea, nel suo testo *Italia 2000. Arte e sistema dell'arte*, che la valutazione del prezzo finale di un'opera è frutto di azioni di vari attori, dal gallerista, critico o collezionista al museo o addirittura ai media che assumono ruoli importanti per l'inserimento di un artista all'interno dell'ambiente artistico⁸².

Come la *Scuola di Atene* di Raffaello è una visualizzazione dell'intero sistema della cultura articolata in figure che dialogano fra loro, così l'arte contemporanea è il prodotto di un sistema articolato di funzioni che corrispondono ognuna ad un ruolo: l'opera, la critica, il pubblico, il mercato, il museo ed il collezionismo⁸³.

Infatti, è proprio questo l'obiettivo di diversi artisti: fare in modo che le loro opere d'arte diventino interessanti per i diversi attori.

La determinazione dei prezzi a livello di opere d'arte è quindi un problema molto complesso, in quanto non è automatico definire in maniera oggettiva la qualità dell'oggetto culturale. Infatti, il prezzo viene sempre deciso da più soggetti⁸⁴.

Angela Vettese nel suo ormai storico manuale *Investire in arte* realizza un intero capitolo per cercare di capire come si determina il valore di un'opera d'arte⁸⁵.

Per aiutare gli acquirenti con le differenze di prezzo tra un quadro e l'altro anche dello stesso artista, il mercato ha cercato di definire dei parametri per riassumere il valore commerciale di un'opera. "Il giudizio finale sul valore commerciale di un'opera richiede elasticità oltre che competenza"⁸⁶, chiosa Vettese. Infatti, le difficoltà nel definire il prezzo e i suoi cambiamenti nelle opere d'arte sono dovute alla eterogeneità delle opere, in quanto beni unici, e all'infrequenza nelle transazioni, poiché la stessa opera non passa sul mercato abitualmente.

Inoltre, in aggiunta ad aspetti più materiali che a breve verranno presi in esame, è bene definire l'*irrational premium* e il *reference price effect*. Il primo è l'insieme dei fattori che determinano il prezzo finale. Poiché c'è sempre qualcosa di soggettivo che

⁸¹ A. Fiz, *Investire in Arte Contemporanea*, cit., p. 13.

⁸² A. Bonito Oliva, *Italia 2000. Arte e sistema dell'arte*, cit., p.11.

⁸³ A. Bonito Oliva, *La Scuola di Atene*, Firenze, Centro Di, 1983, pp. 9-13, qui p. 9.

⁸⁴ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit.

⁸⁵ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 211.

⁸⁶ *Ibidem*.

non si riesce a spiegare in modo scientifico. Mentre il secondo fa riferimento alla vendita. Se le opere dei competitor vengono vendute a un prezzo elevato, ci può essere una componente emotiva rilevante da parte dell'acquirente che tende ad aumentare la sua offerta⁸⁷. Si cercherà ora di definire i principali parametri per delineare in maniera oggettiva il prezzo di un'opera d'arte⁸⁸.

La tecnica di esecuzione dell'opera d'arte

Quello che la storia dell'arte insegna è che il mercato apprezza principalmente la pittura e i dipinti su tela, ciò che quindi non si deteriora facilmente e che soprattutto può essere ben installato negli spazi personali del potenziale acquirente, il quale ricerca il giusto equilibrio e la giusta simbiosi tra l'opera e la sua destinazione⁸⁹.

Nella scala dei valori commerciali sono presenti la gouache, la tempera, l'acquerello, i pastelli e i disegni (china, matita e carboncino)⁹⁰.

È obbligatorio ribadirlo ogni volta, nel caso dell'arte contemporanea ci sono spesso numerose eccezioni, soprattutto qualora si parli di assemblaggi o installazioni multimediali grandi. Quest'ultime, infatti, richiedono diverse difficoltà per essere inserite in una collezione privata di un mecenate, sia per il complicato trasporto che per i problemi di conservazione. Di conseguenza, questo tipo di opere viene venduto a musei o grandi collezionisti a prezzi non elevati, proprio per la scarsa facilità della sua installazione⁹¹. Per le opere di artisti dell'arte minimal, processuale, povera o concettuale, la situazione è diversa. Soprattutto per la realizzazione di installazioni *site specific*, se non c'è un acquirente che le voglia esporre in un museo o in una galleria, queste opere vengono spesso smantellate e talvolta eliminate⁹².

Ad esempio, nel caso di performance, la performer italiana Vanessa Beecroft vende le sue opere tramite il formato della fotografia, grazie alla quale è arrivata a quotazioni medie intorno ai 40.000 dollari⁹³.

Il formato dell'opera d'arte

⁸⁷ Cfr. C. McAndrew, *Fine art and high finance: expert advice on the economics of ownership*, cit., p. 60 e G. Candela, P. Figini, A. Scorcu. *Price Indices for Artists—A Proposal*, in "Journal of Cultural Economics", cit., p. 285-302.

⁸⁸ Cfr. C. McAndrew, *Fine art and high finance: expert advice on the economics of ownership*, cit.

⁸⁹ T. Wolfe, *Il successo in arte* (1975), Allemandi, Torino, 1987.

⁹⁰ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p.212.

⁹¹ Cfr. C. McAndrew, *Fine art and high finance: expert advice on the economics of ownership*, cit.

⁹² F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., p. 52.

⁹³ Ibidem.

È importante anche capire quanto le dimensioni dell'opera possano influire, per i quadri solitamente più è grande più è alto il suo valore⁹⁴. Alcuni studi hanno dimostrato che il prezzo delle opere aumenta, ma allo stesso tempo ha un tasso marginale decrescente. Ciò significa che sebbene i costi di produzione dell'artista aumentino con le dimensioni, il che significa che il prezzo sale, molti collezionisti preferiscono dipinti più piccoli, poiché dimensioni più ridotte consentono un'esposizione e un'installazione facilitata⁹⁵. Molti collezionisti, infatti, preferiscono opere piccole sia per lo spazio destinato che per le assicurazioni da attivare, per questo si parla spesso di collezionismo d'appartamento. Nonostante molti artisti siano stati obbligati a uniformare le dimensioni dei propri lavori, è molto utilizzata ancora la vendita del sistema dei punti, che nasce nell'ambito del mercato francese agli inizi del XX secolo.

Nella tabella qui di seguito [n. 5] sono riportate le misure italiane unificate e parificate a quelle internazionali, mentre queste ultime sono riportate nella tabella successiva [n. 6]. Questo sistema a punti è efficace perché è spesso la base di partenza per la valutazione delle quotazioni di un artista⁹⁶.

*Tabella 5 - Misure correnti italiane unificate e parificate alle misure internazionali (cm)*⁹⁷

Punti	Misure	Punti	Misure
1	18x24	10	40x60
2	20x25	10	45x55
3	20x30	10	45x60
4	20x35	12	50x60
4	25x30	15	50x70
4	24x30	20	60x70
5	20x40	25	60x80
5	25x35	25	50x100
5	30x35	25	60x90
6	30x40	30	60x100

⁹⁴ Cfr. Ibidem; A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p.212; A. Fiz, *Investire in Arte Contemporanea*, cit. p. 13.

⁹⁵ C. McAndrew (ed.), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, 2010, pp. 52-53.

⁹⁶ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., p. 50.

⁹⁷ Fonte: A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 213.

6	35x40	30	70x100
8	35x45	40	60x120
8	35x50	40	80x100
8	40x50	-	-

Tabella 6 - Misure correnti internazionali (cm)⁹⁸

<i>Punti</i>	<i>Figure</i>	<i>Paesaggi</i>	<i>Marine</i>
1	22x16	22x14	22x12
2	24x19	24x16	24x14
3	27x22	27x19	27x16
4	33x24	33x22	33x19
5	35x27	35x24	35x22
6	41x33	41x27	41x24
8	46x38	46x33	46x27
10	55x46	55x38	55x33
12	61x50	61x46	61x38
15	65x54	65x50	65x46
20	73x60	73x54	73x50
25	81x65	81x60	81x54
30	92x73	92x65	92x60
40	100x81	100x73	100x65
50	116x89	116x81	116x73
60	130x97	130x89	130x81
80	146x114	146x97	146x89
100	162x130	162x114	162x97
120	195x130	195x114	195x97

Tale tecnica del “sistema a punti” viene sviluppata dal mercato francese all’inizio del secolo scorso, è una misura convenzionale per riuscire a valutare in maniera meno soggettiva le opere d’arte in base alla loro area. Al momento la tecnica definita del “puntoquadro” è quella più utilizzata dai galleristi di arte contemporanea; serve a

⁹⁸ Ibidem.

definire un coefficiente che viene applicato alla grandezza del quadro, nonché alla somma della sua base più l'altezza.

Il periodo di esecuzione di un'opera d'arte

Sicuramente un altro elemento fondamentale per valutare la qualità di un'opera è il periodo in cui è stata prodotta. Ogni artista ha un'evoluzione di stile e andamenti molto vari, alterna periodi proficui ad altri più basilari; solitamente le opere degli artisti vengono suddivise in opere giovanili, di transizione e mature. Perciò, le opere nate sotto l'entusiasmo e la sua forza creativa massima sono quelle più interessanti e quelle che hanno raggiunto prezzi più elevati⁹⁹. Nonostante ciò, può accadere che la scoperta di un'opera realizzata in età giovanile di un artista già affermato abbia una valutazione molto maggiore alla media. Tuttavia, come Clare McAndrew più volte sottolinea, il periodo di creazione di un'opera d'arte non influisce con certezza e precisione nella definizione del prezzo, in quanto esistono anche numerosi esempi di artisti che hanno prodotto numerosi lavori in un solo anno e i cui prezzi ora variano drammaticamente¹⁰⁰. Vettese sottolinea come il periodo da valutare maggiormente sia quello più innovativo dell'artista, dove ha dato i suoi migliori contributi al mondo dell'arte e che quindi lo ha reso più noto al pubblico.

Però, soprattutto per il caso contemporaneo, molto artisti cercano di imbrogliare il sistema dell'arte retrodatando le opere del momento a periodi più proficui¹⁰¹, quindi non sempre la presenza della data è un valore aggiunto.

In conclusione, è possibile confermare le parole di Vettese, la valutazione mercantile tiene conto della rilevanza storica dell'opera, nonché del periodo di creazione, senza dare eccessiva importanza a quanto un quadro sia effettivamente bello¹⁰².

⁹⁹ C. McAndrew, *Fine art and high finance: expert advice on the economics of ownership*, cit., pp.54-55.

¹⁰⁰ L'esempio più significativo è Pablo Picasso, poiché il suo periodo di attività pittorica è stato suddiviso dagli storici dell'arte in otto periodi distinti, e in ognuno dei quali vi è una quantità e una qualità pittorica notevolmente differente. Le opere con i prezzi più alti vengono raggiunti nei periodi Blu e Rosa (1902-1906); *Garçon à la Pipe* (1905), considerato uno dei più bei dipinti di Picasso del periodo Rosa, fu realizzato quando l'artista aveva ventiquattro anni, e venduto da Sotheby's a New York nel maggio 2004, per un prezzo record mondiale di 93 milioni di dollari. Anche *Les Noces de Pierrette*, sempre del 1905, è stato anch'esso venduto per la cifra record di 48,2 milioni di dollari, da Binoche-Godeau a Parigi, nel 1989. Fonte: C. McAndrew, *Fine art and high finance: expert advice on the economics of ownership*, cit.

¹⁰¹ Un famoso esempio è Giorgio de Chirico. Egli tentò di schernire il mercato dell'arte, retrodatando le opere agli anni del suo periodo più proficuo, quello metafisico. In questo modo imbrogliò diversi collezionisti, tra i quali anche il barone von Thyssen.

La storia critica dell'opera

La storia dell'opera è il curriculum fondamentale che determina la notorietà di un artista e del suo lavoro. Quali sono i critici che ne hanno parlato, quanto lo hanno fatto e soprattutto dove, in quali libri, riviste e cataloghi. Per un eventuale acquirente è necessario conoscere la fortuna critica dell'opera a cui è interessato. Un aspetto fondamentale è la provenienza dell'opera, ovvero quando l'opera è entrata nel mercato; quindi, quali sono stati i proprietari e se sono presenti certificati. Sicuramente i quadri firmati hanno prezzi più elevati, ma la conoscenza dei movimenti passati è fondamentale per la ricostruzione della storia dell'opera, nonché per il valore finale che raggiunge¹⁰³.

Uno studio critico significativo realizzato da un artista, sotto forma di installazione visiva, sull'importanza della storia e dei passaggi di proprietà di un'opera è *Manet-Projekt '74* di Hans Haacke (1974). In questo lavoro Haacke appende alle pareti i diversi certificati di proprietà dell'opera *Mazzo di asparagi (1880)* di Édouard Manet, con il dipinto appoggiato su un cavalletto nel mezzo della sala. La vicenda è particolarmente curiosa, perché fa emergere gli aspetti più bui del mercato dell'arte. L'opera di Manet venne realizzata dal pittore francese e venduta al collezionista e storico dell'arte ebreo Charles Ephrussi. Qualche giorno dopo, Manet donò al committente un'altra opera simile, però con un solo asparago, accompagnandola ad un biglietto che recitava “ne è caduto uno dal mazzo”. Tale aneddoto sottolinea il rapporto amichevole e di reciproca stima che può nascere tra committente e artista. Entrambe le opere però hanno cambiato diversi proprietari. *Asparago* è oggi nella collezione del Musée D'Orsay, mentre *Mazzo di asparagi* ha avuto una sorte diversa. Hans Haacke nel 1974 fu invitato alla mostra *Projekt '74* a Colonia presso il museo Wallraf-Richartz, dove curiosamente l'opera di Manet era stata data in dono da Hermann J. Abs, benefattore che era stato in realtà consulente finanziario di vari nazisti¹⁰⁴. L'opera di Haacke, quindi, critica il sistema dell'arte con tutti gli attori che ne fanno parte, per questo motivo venne in un primo momento censurata e rifiutata, perché riportava a galla un capitolo particolarmente buio della storia tedesca. Infatti,

¹⁰² A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 215.

¹⁰³ C. McAndrew, *Fine art and high finance: expert advice on the economics of ownership*, cit., pp.55-56.

¹⁰⁴ Fonte www.frieze.com/article/hans-haacke [ultimo accesso 29 novembre 2022].

la possibilità di un artista di esporre ad importanti esposizioni mondiali, come la Biennale di Venezia o la Documenta di Kassel, comporta un incremento di valore al proprio lavoro, poiché viene inserito in un contesto internazionale, consentendogli quindi un aumento delle sue quotazioni¹⁰⁵.

Inoltre, ogni galleria o casa d'aste crea dei cataloghi; l'inserimento degli artisti con le loro opere all'interno è decisivo nel far aumentare il prezzo finale delle opere, più la pubblicazione è importante, più cresce il prezzo finale dell'opera¹⁰⁶.

Infine, ogni opera ha anche un *condition report* che descrive la condizione in cui si trova l'opera, se ha avuto restauri o incidenti di percorso.

Il soggetto e la composizione

Il soggetto è un elemento fondamentale per definire il fattore economico delle opere d'arte anche se, come per le dimensioni, è difficile definire un'unica regola valida per tutti, in quanto è un aspetto molto personale e soggettivo che varia da un compratore all'altro¹⁰⁷. Ad esempio, ci sono collezionisti che ricercano sé stessi nelle opere e non la storia dell'artista. Il collezionista maschio predilige tipicamente quadri con soggetti femminili. Infatti, per comprendere e studiare tali argomenti, è necessario osservare eventuali correlazioni esistenti tra il prezzo di vendita e gli aspetti privati dei compratori.

La rarità delle opere

Una variabile importante è la quantità di opere che l'artista ha prodotto nella sua vita, come spiega Angela Vettese continuando la lista degli elementi che influenzano il prezzo finale dell'opera. Ad esempio, gli Impressionisti hanno avuto una notevole crescita nel mercato perché producevano molte quantità di tele. Allo stesso tempo però, la costante e continua produzione rischia di nuocere all'aumento delle proprie quotazioni, poiché spesso l'offerta supera la domanda.

Anche Damien Hirst, nella serie *The Currency* ha creato numerose opere con la tecnica *spot painting*¹⁰⁸. Però, per riuscire a equilibrare il senso di novità che il

¹⁰⁵ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., p.53.

¹⁰⁶ Ivi, p. 145.

¹⁰⁷ C. McAndrew, *Fine art and high finance: expert advice on the economics of ownership*, cit., p. 55.

¹⁰⁸ La tecnica consiste nella creazione di "pallini" tutti colorati. Ciò è il modus operandi tipicizzante di Damien Hirst, il quale crea opere in questo modo dal 1986. Fonte: www.artribune.com/gagosian-apollois-ce-damien-hirst/ [ultimo accesso 05 gennaio 2023].

mercato chiede, nell'ottobre 2022 in diretta streaming ha bruciato 4.851 dipinti appartenenti alla serie sopracitata per trasformati in NFT, di cui si parlerà meglio nel capitolo 3¹⁰⁹.

La reputazione della casa d'aste e delle gallerie

Oltre agli aspetti più materiali sopracitati, ci sono altri elementi legati alla vendita. La reputazione della casa d'aste e delle gallerie fornisce elementi in più per la visione finale del prezzo di un'opera. La sede e le caratteristiche di vendita della galleria o della casa d'aste fanno aumentare il prezzo di vendita. Così come il giorno, l'abilità del banditore, il tempo stesso di aggiudicazione o l'ordine con cui le opere sono presentate.

In particolar modo le aste vengono organizzate stagionalmente, perciò ci sono differenti e peculiari strategie per attirare target diversi di pubblico e potenziali acquirenti a partecipare alla vendita.

La situazione economica e gli aspetti più irrazionali

I prezzi delle opere d'arte sono condizionati dalla prosperità o meno del mercato finanziario¹¹⁰. Infatti, risentono di eventuali bolle speculative per l'elevato volume trattato o per il prezzo molto elevato. Se c'è isteria nel comprare sempre di più, poi segue un periodo di sgonfiamento che si sviluppa con una veloce discesa dei prezzi. La situazione economica è importante nel determinare i prezzi, sia che si tratti di espansione e congiuntura economica o bolla speculativa¹¹¹.

In conclusione, nonostante tutto ciò che è stato qui documentato circa i parametri che i diversi studiosi hanno individuato¹¹², la fama dell'artista rimane di gran lunga l'aspetto portante del valore monetario dell'opera. Nessuno di questi elementi, come precedentemente riportato, ha mai avuto una trasparenza totale nel mercato dell'arte. Proprio per questo, diversi economisti hanno cercato di costruire una metodologia che riassume le diverse variabili tipiche di questi beni, creando così

¹⁰⁹ In questo modo Hirst ha voluto definire i confini tra arte digitale e arte fisica, tra arte e mercato e soprattutto tra denaro e possesso delle opere. Per un maggior approfondimento si veda: www.frammentirivista.it/the-currency-damien-hirst/ [ultimo accesso 05 gennaio 2023].

¹¹⁰ Ivi, p. 57.

¹¹¹ Nel corso del Novecento nel mercato azionario si sono susseguiti diversi periodi altalenanti.

¹¹² Cfr. C. McAndrew, *Fine art and high finance: expert advice on the economics of ownership*, cit.; A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit.; F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit.; G. Candela, A.E. Scorcu, *Economia delle arti*, cit.

dei numeri indice dei prezzi delle opere d'arte¹¹³. I prezzi sono soggetti, perciò, sempre a continue distorsioni¹¹⁴. Ad esempio, è sicuramente importante per un artista decidere se entrare in un gruppo importante o meno, così come riuscire ad accordarsi con collezionisti e mecenati che possono rendere decisive le loro quotazioni.

Riassumendo si può dire che il prezzo viene dato da diversi elementi sintetizzati nella seguente tabella [n. 7]:

Tabella 7 - Elementi che influenzano il prezzo di un'opera



¹¹³ Vedi capitolo prima.

¹¹⁴ A. Fiz, *Investire in Arte Contemporanea*, cit., p. 12.

1.4. Le gallerie d'arte

La struttura del mercato dell'arte contemporanea è fortemente complessa e articolata. La vendita delle opere è fondamentalemente nelle mani di due attori principali: le gallerie e le case d'asta.

Le gallerie sono quasi sempre specializzate in un determinato settore, poiché in questo modo i galleristi si presentano con un alto livello di conoscenza, oltre che di esperienza. In questo modo esse aumentano i profitti, poiché cercano di raggiungere dei margini considerevoli sulle vendite, che solitamente si aggirano intorno al 50%¹¹⁵. L'elemento interessante che spesso le differenzia da altri tipi di vendita è che riescono a mantenere sempre un certo grado di riservatezza sulle transazioni finanziarie e su tutti i dettagli riguardanti la vendita.

L'importanza del gallerista è determinata dalla relazione, anche di lunga durata, che costruisce con l'artista. In questo modo si crea una fiducia reciproca che fonda una sorta di *joint venture*: l'artista beneficia dello sforzo promozionale della galleria, così come la galleria beneficia dello sforzo creativo dell'artista¹¹⁶. Ovviamente il rapporto di fiducia cresce se entrambi hanno la certezza che ambedue le parti agiranno in un modo stabilito.

Il gallerista è proprio una figura definita *gate keeper* del mondo dell'arte contemporanea, poiché crea opportunità, ponti di comunicazione e connessione tra i diversi attori operanti nel sistema contemporaneo. I bravi galleristi sono coloro che ricercano costantemente giovani artisti con lo scopo di farli emergere, attraverso una promozione continua che si sviluppa con l'organizzazione di mostre personali o collettive o con la partecipazione a fiere nazionali o internazionali¹¹⁷.

La maggior parte delle volte il lavoro dei galleristi pareggia con quello delle case d'asta. Spesso a eventi di livello internazionali, come le fiere, partecipano numerosi importanti galleristi, poiché come una ruota che gira, anche i collezionisti più attivi e importanti vengono attirati da tali eventi¹¹⁸.

¹¹⁵ W. Santagata (a cura di), *Economia dell'Arte. Istituzioni e mercati dell'arte e della cultura*, cit.

¹¹⁶ G. Candela, A.E. Scorcu, *Economia delle Arti*, cit., p. 258.

¹¹⁷ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit.

¹¹⁸ G. Candela, A.E. Scorcu, *Economia delle Arti*, cit.

Diversi studiosi, tra i quali Francesco Poli e Guido Candela, affermano che la galleria è la struttura principale del mercato dell'arte¹¹⁹, nonostante il ruolo crescente che le case d'asta stanno assumendo. La galleria rimane comunque la protagonista più salda nel dettare le regole.

Anche le gallerie seguono un loro filo conduttore, ci sono quelle che prediligono tendenze artistiche precise, chi si indirizzano sui grandi classici, ma anche quelle che puntano solo su giovani artisti¹²⁰. Queste ultime però devono essere distinte dalle gallerie specializzate in artisti ben consolidati. Ci sono poi gallerie prettamente commerciali, ovvero quelle che durante l'anno espongono collettive generiche.

La galleria, sostiene Fiz,

è l'unico luogo in cui non solo si vedono le mostre gratis, ma è anche il solo posto in cui i proprietari organizzano specifiche campagne pubblicitarie sulle riviste specializzate per far conoscere le proprie iniziative e convincere il pubblico ad una visita¹²¹.

È quindi fondamentale la creazione di un buon rapporto tra artisti e galleristi; poiché è la via più facile per un artista per farsi strada nel mondo del mercato dell'arte. Può essere decisivo il contratto che un artista stipula con un gallerista. Quasi mai il contratto è scritto e con valore legale, ma molto spesso sono accordi orali stabiliti per ripartire e organizzare la divisione sul come e il quanto è stato venduto della produzione artistica¹²².

La carriera di un artista può quindi essere confermata nel momento in cui il rapporto con un gallerista noto è ben saldo e in esclusiva. Si tratta di un rapporto di monopolio bilaterale, in cui il gallerista si impegna a descrivere e presentare l'artista di fronte a potenziali acquirenti e intellettuali, dall'altra parte però l'artista si avvicina a qualunque gallerista interessato a rivendere le proprie opere.

Non sempre persistono i periodi di reciproca fiducia, poiché solo per un certo periodo si sostengono e si identificano l'uno con l'altro. Infatti, le gallerie si trovano molto spesso in quartieri dove gli stessi artisti hanno la possibilità di affittare i loro

¹¹⁹ Cfr. G. Candela, A.E. Scorcu, *Economia delle Arti*, cit.; F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit.

¹²⁰ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit.

¹²¹ A. Fiz, *Investire in Arte Contemporanea*, cit., p. 53.

¹²² A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 73.

studi¹²³, oppure altre tendono a stanziarsi in quartieri più generali, come via Montenapoleone a Milano o la 57a strada di Manhattan¹²⁴.

In Italia le gallerie hanno un ruolo ancora più portante, poiché i musei e le strutture pubbliche sono praticamente inesistenti¹²⁵.

Il centro principale negli anni Ottanta è Milano con la Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo, il quale sostenne ad esempio le opere di Lucio Fontana e degli spazialisti, e la Galleria Apollinaire di Guido Le Noci. Anche a Roma inizia una riforma dopo il periodo fascista con le gallerie di Gian Enzo Sperone e quella di Plinio De Martiis, La Tartaruga. Oltre a loro anche una serie di altri mercanti più classici sono riusciti a mantenere una buona posizione italiana rispetto a quella americana. L'Italia è quindi riuscita a intensificare le attività con il fine di internazionalizzare il mercato, soprattutto cercando di sostenere giovani artisti all'estero. È proprio così che la vitalità degli anni Ottanta sfocia in alleanze tra gallerie per facilitare la diffusione di mostre, notizie e opere d'arte.

Questa esplosione però non viene vista da tutti con grande positività, “lo sviluppo del business europeo dell'arte è stato talmente esplosivo da far perdere al mestiere buona parte del suo lato affascinante”¹²⁶.

Le gallerie d'arte sono comunque tra loro eterogenee. Per sottolineare ulteriormente la difficoltà nel definire i prezzi, ogni galleria applica prezzi diversi. Ovviamente varia sia sulla base della bravura dell'artista, sia rispetto alle differenze di servizio che il gallerista applica all'acquirente; più quest'ultimo ricerca la sicurezza nell'acquisto, più il prezzo sarà elevato e vicino ai valori di mercato.

In conclusione, esistono vari livelli e criteri di diversificazione delle gallerie, Francesco Poli nel libro *Il sistema dell'arte contemporanea* identifica, oltre ad una parte di mercato non ufficiale, le gallerie che sfruttano artisti dilettanti nell'organizzazione di mostre a pagamento, le numerose gallerie di piccola o media

¹²³ Ad esempio, Soho a New York, Marais e Beaubourg a Parigi o Brera a Milano. Dopo le guerre mondiali, infatti, il nucleo nevralgico dell'arte contemporanea si sposta da Parigi a New York, allontanandosi quindi da un'Europa sempre focalizzata maggiormente sull'arte antica. La situazione cambia circa dagli anni Ottanta, quando inizia a essere attiva non solo Manhattan, ma anche l'Europa con le sue principali gallerie.

¹²⁴ Ad esempio, New York soprattutto diventa il “cervello centrale” delle diverse strategie promozionali e commerciali delle nuove correnti e tendenze a livello internazionale. Cfr. G. Celant, *Artmakers*, Feltrinelli, Milano, 1984, pp 9-10.

¹²⁵ A. Fiz, *Investire in Arte Contemporanea*, cit., p. 52.

¹²⁶ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 99.

importanza, le grandi gallerie storiche nazionali e internazionali e, infine, le gallerie innovatrici, le quali cercano un contatto diretto con giovani artisti.

1.5. Le case d'asta

L'asta è l'altro meccanismo di vendita importante insieme alle attività delle gallerie. Il mondo delle case d'asta è principalmente dominato dal monopolio delle *majors*, nonché Christie's e Sotheby's, le quali possiedono quasi un terzo del fatturato del mercato dell'arte globale dagli anni Novanta del secolo scorso¹²⁷.

La casa d'aste svolge un ruolo molto importante nel mondo del mercato, poiché oltre a definire i prezzi, ha una funzione anche informativa e di intermediazione¹²⁸.

Gli esperti d'arte che lavorano nelle case d'asta sono coloro che delineano la stima delle opere (solitamente un valore minimo e uno massimo) poi inserite nei cataloghi.

Un aspetto particolare delle case d'asta è la poliedricità degli oggetti di cui si occupano [si veda il grafico n. 10]. Hanno un vasto spettro di discipline, a differenza delle gallerie solitamente specializzate in principali ambiti.

Le case d'asta sviluppano il loro operato con lo scopo di allocare risorse delineate da un insieme di regole che governano gli scambi tra diversi attori economici¹²⁹. Hanno una struttura particolare, poiché solitamente solo la parte della domanda svolge un ruolo attivo, mentre il soggetto inattivo determina il volume delle offerte. È sbagliato pensare che le aste siano competitive per gli acquirenti e che forniscano un valore corretto. Infatti, spesso le opere battute all'asta hanno prezzi più alti rispetto a quelli richiesti dai galleristi. Questi ultimi sono sempre attenti a studiare i dati delle aste, mai però li visionano come informazioni oggettive¹³⁰.

La fioritura imprevedibile avviene dal 1981¹³¹ in tutte le case d'asta che si occupano di arte contemporanea. Inizia la moda di collezionare in tutti i campi, anche se c'è più scalpore nell'arte dell'Impressionismo, dell'arte d'Avanguardia (1900-1950) e dell'arte Contemporanea con le ultime tendenze (dal 1950 ad oggi). Solo per fare un esempio, nel giro di otto anni, dal 1980 al 1988, il fatturato di Christie's è aumentato da 573 milioni a 1.548 milioni di dollari; mentre quello di Sotheby's da 420 milioni a

¹²⁷ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., p. 79.

¹²⁸ Le case d'asta solitamente definiscono le cifre, ciò può essere problematico per acquirenti inesperti o disinformati. Gli esperti d'arte affermano di aver creato la stima analizzando congiuntamente dati e tendenze di mercato per altre opere dello stesso artista recentemente vendute all'asta. Sono strumenti ancora più utili per determinare i prezzi (dove domanda e offerta si incontrano).

¹²⁹ G. Candela, A.E. Scorcu, *Economia delle Arti*, cit.

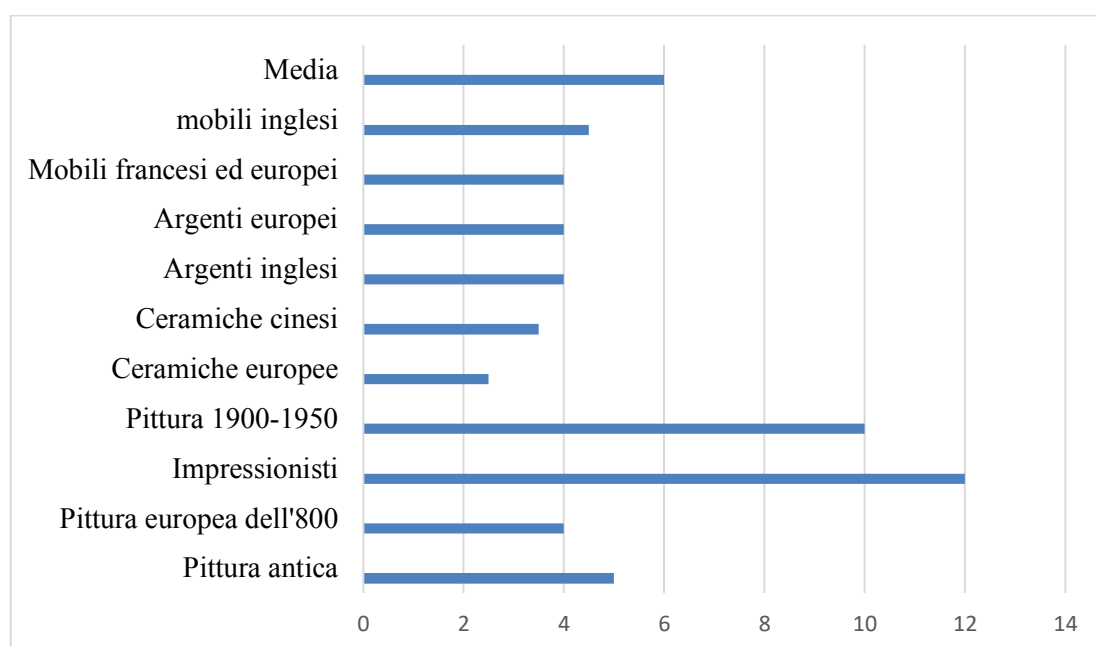
¹³⁰ C. Herchenröder, *Il Mercato dell'arte*, cit.

¹³¹ È soprattutto tra gli anni 1970-74 che il valore e l'importanza delle case d'asta cresce, in particolar modo nel momento degli anni Ottanta con la fase di euforia speculativa. Cfr. F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit. p. 79.

1.400 milioni [si veda il grafico n. 3 e n. 4]¹³². Nel giro di nemmeno dieci anni hanno così triplicato le loro cifre; le case d'asta hanno perciò interesse nel “creare e mantenere un clima euforico di vitalità speculativa”¹³³.

Con un focus preciso sull'arte contemporanea, invece, è significativo notare il differente interesse che è cambiato nel giro di sei anni. Nel 1989 quasi una trentina di opere di arte contemporanea, per la maggior parte di artisti newyorkesi, avevano raggiunto la cifra di un milione di dollari, a differenza del 1983, dove l'avevano raggiunta solo due opere.

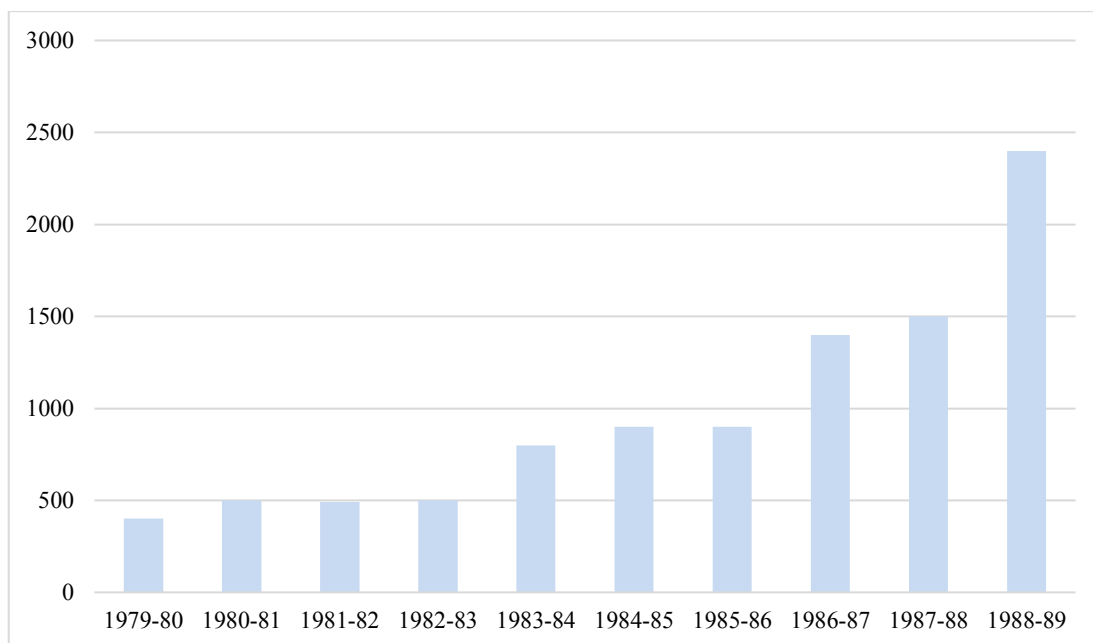
Grafico 3 - Sotheby's: aumento dei prezzi per generi, 1979-1999



¹³² Fonte: Sotheby's Index, Art Market Bulletin, n° 25, 12/89.

¹³³ Ivi, p. 85

Grafico 4 - Sotheby's e Christie's: vendite annue complessive, 1979-1989 (in milioni di sterline)



Mentre all'estero si contendono la supremazia le due case d'asta storiche Sotheby's e Christie's, in Italia, nella seconda metà del XX secolo, il settore dell'arte contemporanea è dominato da Finarte e Semenzato¹³⁴.

Finarte nasce nel 1959 dalla banca Manusardi che decide di creare un Istituto Finanziario per l'Arte. Dal 1985 inizia il suo periodo più virtuoso, tanto che nel 1986 la società viene quotata in borsa e successivamente acquisisce altre case d'asta minori.

La casa d'aste Semenzato invece viene fondata nel 1956, ma sarà successivamente negli anni Ottanta ad accrescere il proprio patrimonio, culminando con l'acquisizione che la inserisce nel mondo dell'arte contemporanea nel 1989 della Nuova Brerarte¹³⁵. La situazione italiana è significativamente differente rispetto all'ambito internazionale, poiché sempre nel 1989 Finarte ha totalizzato 115 miliardi di lire. Ad esempio, nel 1994 solo qualche decina di opere in asta ha raggiunto e superato i 200 milioni. Circa il 50% delle aggiudicazioni è compreso tra i 10 e i 60 milioni, il 40% intorno ai 10 milioni e solo il 10% supera i 60 milioni¹³⁶.

¹³⁴ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 112.

¹³⁵ A. Fiz, *Investire in Arte Contemporanea*, cit.

¹³⁶ Ivi, p. 69.

Un fenomeno importante, che ha avuto molto esito in Italia, è stato quello delle aste televisive in onda sulle reti locali, accrescendo l'espansione di pubblico, anche lontano dal mondo dell'arte¹³⁷.

Secondo la classificazione fatta da Zorloni, un'asta di dipinti si caratterizza per tre aspetti¹³⁸:

1. Diffondono le informazioni sulle opere d'arte, poiché alla base della diffusione informativa ci sono i cataloghi che vengono diffusi per mostrare le opere che verranno vendute; essi contengono tutte le informazioni delle opere, la dimensione, la tecnica, il prezzo ecc. Lo spazio all'interno dei cataloghi è di fondamentale importanza, poiché più informazioni ha un lotto, più è importante la vendita. Questo comporta ulteriori guadagni per l'artista in questione, poiché le quotazioni aumentano anche in base alla predisposizione delle opere all'interno dei cataloghi.
2. Predispongono di una moderata specializzazione. Infatti, le case d'asta per riuscire ad attirare l'attenzione di un pubblico abbastanza eterogeneo, tendono a organizzare vendite non troppo specializzate, quindi con più opere dello stesso autore, e nemmeno troppo diverse tra loro.
3. La struttura dei prezzi. I prezzi in un'asta sono il prezzo d'incanto, il prezzo di riserva, il prezzo di aggiudicazione e il prezzo di stima. Il prezzo d'incanto è quello iniziale, la base dell'asta scelta dalla casa d'asta stessa. Il prezzo di riserva è una cifra che rimane segreta, fintantoché non viene raggiunto e nasce dall'accordo tra la casa d'aste e il venditore. Il prezzo di aggiudicazione è quello dell'acquisto. Infine, il prezzo di stima è solitamente maggiore a quello iniziale e corrisponde al prezzo di mercato dell'artista preso in considerazione. Le aste sono pubbliche e aperte a tutti, è fondamentale però che qualsiasi potenziale acquirente conosca i lotti in gioco attraverso la lettura dei cataloghi. All'interno dei quali si trovano due prezzi, nonché la valutazione minima e massima, anche se è impossibile parlare in termini scientifici di valutazioni e stime. Sarà grazie alle abilità del banditore poi il raggiungimento di cifre più o meno basse. Prima di ogni asta viene sempre organizzata un'esposizione con i lotti da aggiudicare, spesso frequentate da

¹³⁷ Degli esempi sono il Meeting Art di Vercelli e Orler di Venezia, oltre al famoso Telemarket.

¹³⁸ A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, cit., p. 91.

potenziali acquirenti che definisco in ultimo il prezzo da ribattere; anche se è consigliabile farlo senza superare di oltre il 20% la valutazione massima¹³⁹.

In conclusione, la casa d'aste ha fortemente accresciuto il proprio ruolo all'interno del mercato dell'arte, da semplice struttura di intermediazione è divenuta un soggetto autorevole nella gestione e nel controllo del mercato. Oltre a riconfermare le quotazioni di artisti affermati, è interessante per il ruolo di lancio di giovani artisti¹⁴⁰.

¹³⁹ Cfr. A. Fiz, *Investire in Arte Contemporanea*, cit.; A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit.; G. Zampetti Egidi, *Guida al mercato dell'arte moderna e contemporanea*, cit.

¹⁴⁰ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit.

1.6. Il collezionismo

I collezionisti sono degli attori molto rilevanti e dinamici all'interno del mercato dell'arte. Sono stati sinonimo di mecenatismo fin dall'antichità, infatti in primo luogo “è l'interesse per l'arte che trova la sua effettiva soddisfazione solo nel possesso degli oggetti artistici”¹⁴¹. Solitamente sono figure globali che non ha fatto fortuna con il mercato dell'arte, bensì l'ha accresciuta con la compravendita di opere d'arte.

Grazie all'operato dei famosi collezionisti spesso le loro raccolte sono diventate un mezzo per sviluppare una nuova visione dell'arte.

Dal 1982 il collezionismo aziendale di arte contemporanea si è considerevolmente esteso, così come nell'ambito degli istituti di assicurazione, e in alcuni casi nell'industria tessile.

In tutto il periodo di esplosione durato dagli anni Ottanta fino al 1991 circa, il mercato dell'arte contemporanea si amplia grazie ai collezionisti in aumento e al loro volume d'affari.

Fino agli anni Ottanta c'era un clima culturale che portava gli artisti a vivere in gruppo, come è successo storicamente anche agli inizi del Novecento per i Cubisti, Futuristi. Dopo gli anni Ottanta il mercato è stato così forte da atomizzare tutti i comportamenti. Oggi gli artisti vengono fuori in maniera individuale. Voglio dire nella situazione italiana, tedesca e americana vediamo i singoli, ma non il gruppo, come è stato per il minimalismo, il concettuale, per l'Arte Povera fino alla Transavanguardia¹⁴².

Il collezionista è una persona che ha un interessamento consumistico per gli oggetti da collezione. Il suo bisogno di collezionare opere d'arte nasce dall'esigenza di autoaffermazione della propria personalità, attraverso un processo di materializzazione dei valori artistici¹⁴³. Nonostante quasi tutti i collezionisti seguano un filone per la costruzione di una raccolta con la propria identità, la maggior parte di loro segue le tendenze del mercato e la moda del momento.

Sicuramente è bene distinguere subito i collezionisti di media e minore importanza e le differenze che hanno nell'incidenza nel sistema dell'arte.

¹⁴¹ Ivi, p. 91.

¹⁴² W. Santagata, *Simbolo e merce: i mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 151.

¹⁴³ F. Molfino, A. Mottola Molfino, *Il possesso della bellezza: dialogo sui collezionisti d'arte*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1997.

I collezionisti variano inoltre sulla base di quello che vanno a collezionare. Ci sono quelli più conservatori e tradizionali, ma anche quelli alla ricerca di novità; oltre ad esserci una svariata fetta di collezionisti dai gusti eclettici. I primi sono coloro che preferiscono comprare opere di artisti che hanno una certa stabilità a livello di quotazioni nel mercato, quindi più prudenti nel comprare. Al contrario, ci sono coloro che rischiano e prediligono la novità. Sono proprio questi ultimi acquirenti a essere aumentati durante gli anni Ottanta, quindi in un periodo favorevole, che, come Francesco Poli sottolinea, ha stimolato troppe illusioni speculative¹⁴⁴.

In Italia il collezionismo ha avuto tempi molto più lenti rispetto anche a paesi limitrofi come Francia e Spagna¹⁴⁵. Inoltre, sebbene ci siano stati numerosi collezionisti italiani di arte contemporanea, come Gianni e Marella Agnelli (Torino); Pietro Barilla (Parma); Attilio Codognato (Venezia); Giorgio Franchetti (Roma); Giuliano Gori (Pistoia); Ovidio Jacorossi (Roma); Giuseppe Panza di Biumo (Varese); Marco Rivetti (Torino), “il modello è sempre quello del professionista affermato, del piccolo o medio imprenditore del centro-nord che acquista più o meno episodicamente e seguendo i propri gusti, affidandosi [...] a galleristi di fiducia”¹⁴⁶. L’aspetto notevole è che nella maggior parte dei casi, le collezioni poi aprono al pubblico in ville storiche o determinano la nascita di nuovi spazi museali, come il Museo d’arte contemporanea di Rivoli a Torino, il quale nasce proprio verso la metà degli anni Ottanta.

Per diversi esperti del settore, quali Angela Vettese o Francesco Poli, il principale errore che viene fatto dagli acquirenti è quello di comprare artisti contemporanei italiani già all’apice della loro fortuna, oppure artisti le cui quotazioni sono spesso gonfiate dalle gallerie e poi nel mercato internazionale non hanno riscontro¹⁴⁷.

¹⁴⁴ F. Poli, *Il sistema dell’arte contemporanea*, cit., p. 98.

¹⁴⁵ N. Horowitz, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

¹⁴⁶ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell’arte contemporanea*, cit., p. 35.

¹⁴⁷ Cfr. F. Poli, *Il sistema dell’arte contemporanea*, cit.; A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell’arte contemporanea*, cit.

1.7. Le fiere d'arte e le biennali

Per comprare l'arte contemporanea esistono ulteriori modi sempre più in voga negli ultimi anni: attraverso la partecipazione a fiere d'arte, eventi commerciali, o a biennali e altri eventi culturali. Le differenze e le similitudini presenti tra mostre/eventi con e senza scopo commerciale, oltre a far emergere le diversità circa la produzione e la successiva distribuzione delle opere d'arte, sottolineano le problematiche circa la legittimazione e la creazione di valore dell'intero processo artistico, dalla produzione dell'opera alla fruizione finale con il visitatore o la critica d'arte¹⁴⁸.

Le fiere sono eventi fondamentali per il sistema dell'arte; sono in continua espansione, suscitano sempre un grande fascino da parte dei compratori e non solo. Sono nuclei nevralgici da cui spesso hanno più diffusione le tendenze del momento. Raccolgono diversi numeri di venditori, quindi è anche più facile per gli interessati confrontare prezzi, i quali spesso sono anche più convenienti di gallerie o case d'asta. Nelle fiere d'arte quest'ultima è una vera e propria merce, e le fiere divengono dei centri commerciali¹⁴⁹. Infatti, per questo motivo spesso sono sinonimo di perdita del valore culturale di cui è intrisa l'arte¹⁵⁰. Dall'altra parte però chi vi partecipa ha la possibilità di avere informazioni di prezzi da diverse gallerie, in modo tale da poter confrontare direttamente opere e prezzi nello stesso luogo¹⁵¹. “È il sistema ideale per chi ha poco tempo a disposizione e scarse opportunità di frequentare le gallerie”¹⁵². È così possibile affermare, secondo il ragionamento di Fiz, che le fiere hanno confermato l'ipotesi che l'arte è un prodotto commerciale come tanti altri, dove l'aspetto commerciale ha trionfato sulla dimensione culturale¹⁵³. “La fiera come altri grandi eventi artistici registra il cambiamento legato ai mercati, alle funzioni del collezionismo, all'aumento qualitativo e quantitativo del pubblico, alle nuove

¹⁴⁸ C. Baldacci, C. Ricci, A. Vettese, *Double Trouble in Exhibiting the Contemporary. Art Fairs and Shows*, Milano, Scalpendi, 2020.

¹⁴⁹ G. Zampetti Egidi, *Guida al mercato dell'arte moderna e contemporanea*, cit.

F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit.

¹⁵⁰ Ivi.

¹⁵¹ A. Brady, M. Spiegler, *Non date l'arte per scontata*, in “Il Giornale dell'arte”, 387, Giugno 2018, p. 81; www.ilsole24ore.com [ultimo accesso 04 novembre 2022].

¹⁵² A. Fiz, *Investire in Arte Contemporanea*, cit., p.62.

¹⁵³ Ivi.

tecnologie e linguaggi e alla trasformata geografia dell'arte"¹⁵⁴. Anche se inizialmente le fiere sono nate con aspetti commerciali, secondo alcuni autori, nel corso degli anni hanno assunto aspetti sempre più culturali, grazie all'organizzazione di conferenze, workshop o progetti che hanno arricchito la sfera culturale. Per confermare tale opinione, si pensi a come Art Basel oggi si definisce "Art Show", o Artissima "Internazionale d'Arte".

Nel 1967 viene organizzata la prima fiera d'arte contemporanea a Colonia: Art Cologne. Il modello iniziale è stato quello delle fiere d'antiquariato, le quali ebbero gran diffusione dalla metà del XX secolo in Europa; ma l'elemento innovativo fu da subito l'internazionalità dei loro principi, favorito anche dalla progressiva diminuzione delle barriere doganali che spesso ostacolavano i diversi scambi¹⁵⁵.

"Chi voleva uno stand doveva dimostrare la propria serietà professionale"¹⁵⁶, infatti la possibilità di esporre aveva già diviso la qualità dei diversi espositori presenti. Questo provocò una contro-fiera con le gallerie rifiutate sempre a Colonia, e questa diatriba sfociò nel 1970 nella nascita di Art Basel, la fiera d'arte più importante al mondo. Art Basel viene definita da Horowitz come un ammasso di trecento gallerie blue-chip che presentano decine di migliaia di lavori¹⁵⁷.

Dal 1970 nacquero sempre più "mostre-mercato", anche per riuscire a bloccare il quasi monopolio di Basilea, sviluppate e diffuse in tutto l'anno solare¹⁵⁸.

Successivamente, dagli anni Ottanta, le fiere iniziano ad assumere un ruolo strategico sia nel mercato primario che in quello secondario della rivendita; attirano nuovi target di compratori e contribuiscono alla crescita dei prezzi, oltre a spezzare l'immagine di alcuni artisti rappresentati da più galleristi¹⁵⁹. La forma fieristica si è affermata con grande successo grazie soprattutto alla considerazione sempre

¹⁵⁴ V. Rossi, *Una breve indagine sul mercato dell'arte. Interviste alle tre direttrici delle fiere italiane di arte contemporanea: Ilaria Bonacossa, Adriana Polveroni e Angela Vettese*, in "Ricerche di S/Confine", vol. VIII (1), 2017, pp. 139-145.

¹⁵⁵ Fonte: www.artcologne.com/trade-fair/art-cologne/history-of-art-cologne/ [ultimo accesso 30 novembre 2022].

¹⁵⁶ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 127.

¹⁵⁷ N. Horowitz, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, cit., p. 131.

¹⁵⁸ Ad esempio: gennaio a Bologna, febbraio a Madrid, marzo a Stoccolma e Francoforte, maggio a Chicago, Milano e Amsterdam, giugno a Basilea, luglio Nizza, ottobre a Firenze e Parigi, novembre Torino e Colonia, dicembre a Los Angeles.

¹⁵⁹ G. Candela, A.E. Scorcu, *Economia delle Arti*, cit

maggiore dell'opera come bene rifugio¹⁶⁰. In questo modo nuove fasce di compratori sono state attratte dal mondo contemporaneo, talmente tanto da far accrescere i prezzi velocemente e diminuire l'inflazione. Con un crescendo sempre maggiore, la fiera d'arte contemporanea rappresenta l'apice delle tendenze istituzionali post-1990, combinando l'attenzione per la produzione artistica, l'innovazione curatoriale e l'ampiezza della programmazione con l'abile capacità di vendita di gallerie e case d'asta¹⁶¹.

Solo per fare un esempio, dal 2000 nel giro di un quinquennio, le fiere internazionali sono aumentate da 55 a 300¹⁶². Però, oltre all'entusiasmo diffuso globalmente, il curatore Jörg Heiser considera questa innumerevole presenza di biennali e fiere inefficaci per riuscire a comprendere il senso di ogni mostra. Questo mercato ormai saturo crea così "the Exhausted Spectator", il quale è incapace di filtrare le informazioni e le nozioni di tali eventi espositivi¹⁶³.

Da un punto di vista italiano la fiera più storica e longeva è Arte Fiera di Bologna, nata negli stessi anni di Art Basel, ma ci sono anche miart di Milano, Artissima di Torino e ArtVerona dell'omonima città. A differenza di Bologna e Milano che espongono sia l'arte del Novecento che il contemporaneo, Artissima di Torino si concentra unicamente sull'arte contemporanea, in particolar modo sugli artisti emergenti. Ma di questo se ne parlerà successivamente (vedi paragrafo 1.07.1).

Il motivo del successo delle fiere è dato, in primo luogo, dalla crescita delle gallerie private e dal loro aumento di internazionalizzazione del mercato. Ciò ha comportato la necessità, per tutti gli acquirenti e venditori, di riunirsi in un unico luogo per favorire uno scambio di informazioni e di merci, e per far nascere relazioni tra diverse gallerie sparse in tutto il mondo¹⁶⁴.

La durata delle fiere è molto breve, circa una settimana; nonostante ciò, c'è un'enorme circolazione di persone interessata al grande mondo fieristico dell'arte¹⁶⁵.

¹⁶⁰ Ivi.

¹⁶¹ N. Horowitz, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, cit.

¹⁶² Art Market Report 2019, An Art Basel & UBS Report.

¹⁶³ J. Heiser, *The Exhausted Spectator: Criticism Amidst Mega Exhibitions in the 21st Century*, in C. Baldacci, C. Ricci, A. Vettese, *Double Trouble in Exhibiting the Contemporary. Art Fairs and Shows*, cit., pp. 125-140.

¹⁶⁴ D. Thompson, *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, cit.

¹⁶⁵ Ad esempio, l'edizione del 1998 della fiera Artissima a Torino ebbe circa 20.000 visitatori nel giro di cinque giorni. Mentre la sua primissima edizione già 15.000 persone sempre nello stesso arco

Giancarlo Politi in un suo articolo pubblicato su Flash Art sottolinea l'importanza per le gallerie di partecipare alle fiere; per lui sono "necessarie e indispensabili" poiché rappresentano occasioni di network, visibilità e promozione di artisti¹⁶⁶.

È sicuramente interessante anche quando un gallerista porta un giovane artista emergente alle fiere, per capire la sua "esportabilità"¹⁶⁷, soprattutto negli ultimi anni quando il pubblico è tendenzialmente aumentato. Questa crescita considerevole ha portato alcuni galleristi a concentrarsi unicamente all'attività fieristica.

Oggigiorno durante le fiere le informazioni sono di dominio pubblico, non c'è più una contrattazione personale e riservata, e questo fa capire cosa offre il mercato, quindi artisti emergenti o svalutati, nonché mette in primo piano le tendenze del momento¹⁶⁸.

Oltre a rappresentare il destino degli artisti, queste definiscono anche la qualità stessa dei mercati nazionali. Anche se, la principale attitudine è quella di esporre nomi conosciuti al pubblico del paese ospite¹⁶⁹.

Al momento, secondo i dati emersi dal rapporto del Skate's Art Market Research di New York, le fiere più importanti sono Art Basel e Art Basel Miami, Armory Show (New York), Frieze (Londra) e Arco (Madrid), dopodiché seguono Fiac (Parigi), Art Brussels, Art Cologne, Art Forum Berlin, Arte Fiera (Bologna), miart (Milano) e Artissima (Torino)¹⁷⁰. Ovviamente in base all'importanza della fama della fiera i prezzi delle opere d'arte variano, infatti, il prezzo corrisponde ai benefici che le gallerie d'arte hanno nell'essere accettate a esporre in una importante fiera.

In conclusione,

L'arte contemporanea ha dunque eletto la fiera quale istituto più idoneo a rappresentarla anche dal punto di vista commerciale, e ha, di fatto sostituito le tradizionali mostre periodiche, come Biennale di Venezia, Documenta di Kassel, Manifesta, nel compito di esplorare, selezionare e presentare ad un vasto pubblico le nuove espressioni della creatività¹⁷¹.

temporale. Infine, nelle edizioni più recenti degli anni Duemila i visitatori sono esponenzialmente raddoppiati a 50.000. Fonte: www.artissima.art/la-storia/ [ultimo accesso 30 novembre 2022].

¹⁶⁶ G. Politi, *Fiere d'arte: gioie o dolori?*, in "Flash Art", n. 274, Febbraio- Marzo 2009, pp. 38-51.

¹⁶⁷ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 129.

¹⁶⁸ G. Politi, *Fiere d'arte: gioie o dolori?*, cit.

¹⁶⁹ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit.

¹⁷⁰ J. Dogliani, *Una ventenne di successo sempre più ambiziosa*, in "Il Giornale dell'arte", n. 336, suppl. n. 6, novembre 2013, p. 4.

¹⁷¹ A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, cit., p. 65.

Le biennali, invece, sono grandi mostre nate come luoghi di esposizioni di un determinato prodotto. Dal 1673, per volontà del Re Sole, si diffusero sempre più delle mostre periodiche che avevano il compito di rispecchiare i diversi cambiamenti stilistici degli artisti viventi. I famosi *Salons* francesi, dove venivano esposti un numero di artisti scelti dalla giuria; dai quali per protesta nacquero i *Salons des refusés* e altri tipi di esposizioni in contrasto con l'operato ufficiale¹⁷². Si sviluppò sempre più un'esigenza di organizzare esposizioni universali, spesso finanziate da privati, grazie anche allo stimolo dato dall'economia dell'era industriale. Così, dall'incrocio tra i *salons* ufficiali e le esposizioni industriali, nacquero le moderne mostre periodiche; da questo speciale modello organizzativo, è nata nel 1895 la prima biennale in assoluto a valorizzare l'arte, La Biennale di Venezia, di cui si parlerà più avanti (si veda il capitolo 1.07.2)..

Soprattutto dagli anni Novanta si assiste ad un processo di "biennializzazione" in tutto il mondo. Nascono numerose biennali, triennali o quadriennali con lo scopo di valorizzare l'arte degli artisti viventi. Le biennali rappresentano potenzialmente sostanziali fonti di reddito dal turismo, pubblicità e sponsorizzazioni artistiche a beneficio del luogo in cui sono organizzate per artisti e curatori ad esse associati¹⁷³. Sono quindi particolarmente attraenti per le economie emergenti e le regioni in cui le istituzioni contemporanee sono altrimenti scarse. È importante sottolineare che esse consentono di presentare nuove tendenze artistiche, tipicamente trattate da un team curatoriale a rotazione.

All'interno dell'attuale industria culturale, sia le biennali che le fiere d'arte sono diventate esperienze periodiche, attese e allo stesso tempo prevedibili.

Michele Robecchi afferma che il confronto tra fiere e biennali sembra superficiale, ma è comunque utile per capire che l'intrattenimento sta diventando sempre più un fattore decisivo in questa competizione e inoltre, che le fiere d'arte sono state ora inequivocabilmente promosse allo status di evento culturale. Oggigiorno viviamo una "*biennialization*" delle fiere d'arte e la "*fairization*" delle biennali¹⁷⁴.

¹⁷² A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit.

¹⁷³ N. Horowitz, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, cit., p. 130.

¹⁷⁴ A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, cit.

Gli anni '90 hanno visto la banalizzazione/biennalizzazione delle biennali¹⁷⁵. Ciò si è tradotto anche in una maggiore presenza del curatore alle fiere d'arte, il quale diventa una figura interessante che crea progetti appositi per la fiera. Infatti, i curatori che per definizione concepiscono mostre per istituzioni o biennali sono arrivati di recente nel mondo delle fiere d'arte. In realtà, il curatore e studioso spagnolo Paco Barragán, sostiene che sia più preciso dire il contrario, ovvero che le fiere d'arte hanno attratto il capitale intellettuale dei curatori in una mossa per distinguersi tra la massa delle proposte fieristiche¹⁷⁶. In breve, questo significa che il curatore è diventato ancora più centrale nelle pratiche dell'arte contemporanea, poiché lavora direttamente con e per il mercato.

1.7.1. Arte Fiera a Bologna

In Italia negli anni Ottanta c'era l'Internazionale d'Arte di Milano, rimasta attiva fino al 1991, mentre la fiera più importante in Italia era Arte Fiera a Bologna, fiera storica nata nel 1974 dopo Art Cologne e Art Basel. Oggigiorno, invece, le fiere d'arte italiane più importanti sono Artissima a Torino nata nel 1994 con lo scopo di specializzare l'offerta selezionando sistematicamente artisti e gallerie, e miart nata nel 1995 a Milano con un carattere cosmopolita molto accentuato¹⁷⁷.

Arte Fiera è un evento in prevalenza nazionale, al quale hanno partecipato nel corso degli anni fino a 250 gallerie italiane¹⁷⁸. Le opere in fiera solitamente sono di artisti di arte moderna e contemporanea, sia figurativi, sia dei grandi classici, da de Chirico a Guttuso a Sironi, ma anche Castellani, Fontana e Tancredi. Nonostante ciò, recentemente si è allargata l'attenzione verso i giovani artisti emergenti.

La fiera di Bologna è particolarmente attenta alla sfera commerciale, poiché espone opere di ogni fascia di prezzo, ai tempi della lira esponeva opere dal valore dai 2 milioni ai 700 milioni¹⁷⁹.

¹⁷⁵ P. Barragán, *Neo-modernity, Neo-biennialism, Neo-fairism* (2010), in T. Hulst, *A History of the Western Art Market: A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, cit., pp. 371-374.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ A. Zorloni, *Il mercato dell'arte. Una Guida pratica per consulenti finanziari e private banker*, Milano, Franco Angeli, 2021.

¹⁷⁸ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit.

¹⁷⁹ A. Fiz, *Investire in Arte Contemporanea*, cit., p. 64.

Come nelle grandi mostre-mercato dal 1995 anche Bologna ha iniziato ad avere un collegio di selezione degli espositori.

Arte Fiera si è concentrata principalmente sull'arte italiana, anche se vi hanno partecipato alcune gallerie internazionali. La prima edizione ebbe talmente tanto successo che portò all'aumento delle gallerie, alla creazione di un comitato consultivo e all'istituzione della mostra di Luigi Carluccio e venne creata la sezione Fotografia. Negli anni aumentarono le iniziative culturali, che distinsero Bologna dalle altre fiere, ad esempio, grazie al Club Degli Amici dell'Arte, molte delle opere esposte in fiera sono state acquisite nel tempo con l'obiettivo di donarle alla GAM di Bologna¹⁸⁰; nel 2013 si è aggiunto un fondo per l'acquisizione di opere vere e proprie che costituiscono il patrimonio artistico di Bologna Fiere. È quindi possibile affermare come Arte Fiera abbia organizzato nel corso degli anni, eventi di importanza cruciale per il mondo dell'arte contemporanea. Infatti, dal 1992, la fiera ha superato il suo ruolo puramente commerciale ed è diventata promotrice di eventi collaterali come dibattiti e conferenze sull'arte contemporanea. Dall'inizio del nuovo secolo ha organizzato una serie di eventi collaterali che hanno coinvolto istituzioni, spazi pubblici e gallerie per attirare un pubblico più ampio; nel 2006 "Bologna Art First", nel 2012 "Art City" e "Art White Night", e l'area circostante la fiera è stata trasformata in "Bologna Art First". Infatti, da circa un decennio il Comune di Bologna organizza "Art City Bologna", ovvero un circuito di mostre, eventi e iniziative che arricchisce il programma della fiera durante l'art week bolognese.

Se da una parte ci sono visioni positive circa questa diffusione di attività che hanno lo scopo di raggiungere un vasto gruppo di pubblico, d'altro parte alcuni galleristi hanno lamentato di come queste fiere e gli eventi collaterali si sono rivelati invadenti per la loro attività lavorativa.

1.7.2. La Biennale Arte di Venezia

Uno dei pochi ma significativi meriti che l'Italia ha guadagnato nel mondo dell'arte internazionale è la creazione nel 1895 della prima Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, meglio conosciuta come la Biennale di Venezia.

¹⁸⁰ Grazie a questa iniziativa entrarono nei depositati della GAM opere di Alighiero Boetti, Giovanni Anselmo, Aldo Mondino, Giuseppe Penone e Luigi Ontani.

“Una vecchia signora claudicante che non si decide a morire e neppure a rinnovare sé stessa”¹⁸¹, così viene descritta da Angela Vettese. Amata, odiata e copiata ovunque, ha aperto la strada a un vasto numero di eventi legati all’arte contemporanea. Un grande evento che attira in città numerosi turisti provenienti da tutto il mondo.

Non esiste un’esposizione d’arte contemporanea ugualmente importante a quella di Venezia.

La Biennale di Venezia è una fondazione culturale che ogni anno alterna l’esposizione d’arte, architettura, danza, musica, teatro e cinema – il quale si organizza invece annualmente. Raramente la mostra non è stata realizzata, se non per cause di natura maggiore, come le guerre mondiali o la pandemia del Covid-19. L’idea nasce soprattutto con la volontà di dare spazio agli artisti viventi che rappresentassero le proprie nazioni. Solamente verso gli inizi del Novecento iniziano a costruire i padiglioni delle diverse nazioni, proprio sulla base delle grandi fiere commerciali. Ogni nazione aveva il diritto di approvare dei progetti di architetti per la costruzione dei propri spazi espositivi, infatti, ogni padiglione è di proprietà dello stato in questione. Architetti di fama mondiale divennero i creatori di padiglioni tuttora presenti, come Carlo Scarpa per il Venezuela o Alvar Aalto per la Finlandia entrambi nel 1956¹⁸².

Partecipare a questa esposizione era un prestigio eccezionale per gli artisti, quasi tutti i premiati durante la mostra, soprattutto nel secondo dopoguerra hanno notevolmente aumentato il valore delle proprie opere.

Nel 1980 viene per la prima volta aperto lo spazio delle Corderie dell’Arsenale sotto il direttore Paolo Portoghesi. Sempre nello stesso anno viene inaugurata durante la 39. Esposizione Internazionale d’Arte la sezione Aperto ideata da Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann presso i Magazzini del Sale, dedicata alle ultime generazioni di artisti¹⁸³.

Dal 1986 la Biennale introduce anche tre tipi di premi: il Leone d’oro, il premio del miglior padiglione e il premio Duemila per un giovane artista.

¹⁸¹ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell’arte contemporanea*, cit., p. 162.

¹⁸² Fonte: www.labiennale.org/it/storia [ultimo accesso 20 novembre 2022].

¹⁸³ Nel 1980 Achille Bonito Oliva inaugura le opere di ciò che poi verrà definita Transavanguardia.

Durante i mesi di Biennale la città di Venezia si arricchisce di eventi culturali, attirando numerosi visitatori¹⁸⁴. Alcuni padiglioni si trovano dislocati in giro per la città, non solo all'interno degli spazi dei Giardini e dell'Arsenale; numerose mostre vengono inaugurate dalle principali istituzioni di arte contemporanea, dal Peggy Guggenheim alle Gallerie dell'Accademia.

Il 1998 è un anno importante di riforma per la Biennale, poiché essa viene trasformata in personalità giuridica di diritto privato e diventa "Società di Cultura" La Biennale di Venezia¹⁸⁵.

Da un punto di vista dell'arte italiana la situazione è diversa per le opere di artisti internazionali. Per gli artisti italiani oltre al Padiglione Italia, anche la presenza nel padiglione Venezia è sicuramente importante per far lievitare il valore delle opere a livello però nazionale. Ci sono degli elementi che fanno capire il reale valore a livello di mercato delle opere. Nel corso degli anni sempre più artisti hanno avuto la possibilità di parteciparvi; infatti, la presenza alla Biennale non è sinonimo di garanzia di qualità. Osservare la stampa specializzata, il grado di interesse delle gallerie, eventuali inviti ad altre mostre o la vincita di un premio è un indice interessante per capire se un artista si sta inserendo nel mercato dell'arte.

La Biennale ha spesso ospitato talenti sorretti non soltanto dalla bravura; ma se l'appoggio viene da una forza politica italiana, incapace di esercitare il suo potere anche fuori dal nostro paese, difficilmente l'artista raggiungerà vette eccelse nel campo del mercato internazionale, anche se sul piano locale potrà raggiungere un certo livello di prezzi¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Dati arrotondati di affluenza di alcune edizioni: 224.000 (1895), 458.000 (1909), 362.000 (1934), 216.000 (1948), 160.000 (1968), 242.000 (1972), 692.000 (1976), 365.000 (1980), 196.000 (1984), 155.000 (1986), 90.000 (1988), 125.000 (1990), 180.000 (1999), 243.000 (2001), 260.000 (2003), 320.000 (2007), 442.000 (2011), 500.000 (2015), 615.000 (2017), 593.000 (2019), 800.000 (2022).

¹⁸⁵ Per ulteriori approfondimenti: www.labiennale.org/it/storia/dagli-anni-settanta-alla-riforma-del-1998 [ultimo accesso 05 gennaio 2023]

¹⁸⁶ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 164.

1.8. Premi d'arte

Per comprendere la correlazione e il rapporto tra il valore qualitativo e quello commerciale nelle opere d'arte, sono stati sviluppati dei sistemi a premi.

Può quindi la qualità di un'opera essere certificata attraverso i premi? Il primo premio introdotto nel mondo dell'arte, con lo scopo di promuovere la conoscenza dell'arte contemporanea, è stato nel 1984 con il Turner Prize che ha raggiunto un'importanza quasi come gli Oscar in ambito cinematografico, del Polar Music Prize di campo musicale e dei Nobel in ambito scientifico¹⁸⁷.

Il Turner Prize nasce come premio dal valore di 25.000 sterline per gli artisti inglesi che hanno contribuito ad aggiungere valore all'arte contemporanea britannica.

Un altro premio è l'Hugo Boss Prize organizzato dal Guggenheim di New York che seleziona, senza alcuna restrizione, artisti emergenti e già affermati, oppure il Prix Duchamp a Parigi.

Il rapporto tra successo commerciale e ricchezza storico-culturale di un artista o movimento rimane sempre un aspetto complesso da analizzare. “Il mercato accetta sempre con un lieve ritardo le nuove proposte degli artisti, dei critici e dei mercanti più attenti”¹⁸⁸.

La classifica più interessante e completa che cerca di dare una correlazione tra i diversi aspetti è il Kunstkompass che consiste nel premio di 100.000 dollari¹⁸⁹. Annualmente quest'ultima ha l'obiettivo di segnalare i cento artisti viventi da tenere d'occhio nella scena artista contemporanea, nonché chi ha ricevuto maggiore attenzione dalla critica, riportando inoltre la convenienza dei prezzi delle corrispettive opere.

Da tale valutazione è parecchio esplicita la differenza esistente in termini di quotazioni, tra gli artisti americani e quelli italiani. Nel Kunstkompass sono comparsi nel corso degli anni pochi italiani, alcuni esponenti dell'Arte Povera, della Transavanguardia, ma recentemente anche Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft e Francesco Vezzoli.

¹⁸⁷ A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, cit, p. 78.

¹⁸⁸ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., p. 184.

¹⁸⁹ Il Kunstkompass è un premio ideato dal tedesco Willy Bongard e poi continuato dalla moglie Linda Rohr-Bongard. La prima volta viene pubblicata a novembre nel 1970, esce annualmente nella rivista tedesca “Capital”.

Tale classificazione dà agli artisti citati un punteggio creato dalle quotazioni medie delle sue opere maggiormente rappresentative e dalla partecipazione a eventi culturali, come la presenza a mostre e musei di fama internazionale, o alla pubblicazione di monografie.

In Italia i premi dedicati all'arte contemporanea sono sicuramente minori rispetto ai sopracitati, fatta eccezione per il Leone d'Oro e il Leone d'Argento organizzati dalla Biennale di Venezia. Sono entrambi premi alla carriera fondati rispettivamente nel 1986 e nel 1998.

Il premio italiano più longevo è il Premio Termoli che nasce nel 1955 su volontà dell'artista Achille Pace. L'aspetto interessante di questo premio è che dalle edizioni che si sono susseguite negli anni si è formata un'interessante e ricca collezione di opere d'arte esposte alla Fondazione MACTE. Proprio per quest'ultimo motivo l'aspetto più importante non è ricevere il premio, ma essere inseriti all'interno della collezione.

Un altro esempio è legato al GAMEC di Bergamo, il quale con il Club Gamec Prize unisce i collezionisti e gli artisti al museo. Il premio prevede quattro finalisti di artisti solo su invito e le opere vincitrici vengono poi acquisite dal club e donate al museo¹⁹⁰.

Nel 2010 la sua struttura si è ampliata, inserendo al suo interno anche la sezione di Architettura e Design.

Recentemente è stato inaugurato il premio più prestigioso, nonché il MAXXI Bulgari Prize, nato nel 2010. Dal 2019 in territorio italiano è presente il premio Ducato Prize dal valore di 10.000 euro che cerca di promuovere un dialogo tra l'arte contemporanea e il territorio parmigiano. È un premio di particolare interesse per la sua apertura ad artisti nazionali e internazionali.

In territorio veneziano, ogni anno dal 2006 si sviluppa l'Arte Laguna Prize, un premio molto poliedrico che va dalla pittura alla fotografia alla video arte. È rivolto a numerosi artisti e designer emergenti che vengono selezionati da una giuria internazionale ed esposti in una mostra presso l'Arsenale di Venezia.

Altri esempi sono il Premio Cairo, indirizzato ad artisti under 40 che espongono a Palazzo Reale di Milano, e il Premio Acacia rivolto sempre a giovani artisti già

¹⁹⁰ Dal 2021 Fineco è stato lo sponsor principale per queste acquisizioni.

consolidati nella scena artistica, con la possibilità di esporre al Museo del Novecento a Milano, con il loro conseguente inserimento nella collezione¹⁹¹.

In conclusione, definire delle classifiche oggettivamente qualitative nel mondo dell'arte è estremamente difficile per l'enorme presenza di variabili che condizionano il valore artistico¹⁹².

¹⁹¹ Il premio Cairo consiste in un premio in denaro di €25.000, oltre alla possibilità di essere inseriti nella rivista *Arte* sia in copertina che con un articolo. Il premio Acacia invece corrisponde ad una borsa dal valore di €20.000.

¹⁹² F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., p. 55.

Capitolo 2: La presenza di artiste in Italia

Come si è visto dal capitolo precedente, il mercato dell'arte dagli anni Ottanta ha subito una crescita esponenziale dovuta a diversi fattori. Sicuramente il crescere del reddito e la diffusione della ricchezza che sono stati registrati in quegli anni, hanno incentivato l'interesse di nuovi potenziali acquirenti verso la domanda di beni artistici¹⁹³. Anche in Italia la situazione di entusiasmo verso la compravendita di arte contemporanea è presente, anche se in rapporto alla situazione mondiale è molto minore.

Da un punto di vista degli artisti, Bruno S. Frey e Werner W. Pommerehne agli inizi degli anni Novanta hanno ipotizzato delle caratteristiche che determinano lo stock di capitale artistico di un artista¹⁹⁴. Il primo riguarda il curriculum, come i premi vinti e le esposizioni a cui ha partecipato; il secondo analizza l'intervallo di tempo trascorso dalla prima esposizione; il terzo concerne le tecniche di lavoro maggiormente utilizzate, come la scultura, la pittura o la grafica; infine, il quarto compara le quotazioni passate delle opere d'arte.

Prima di affrontare il problema della lacuna della presenza di artiste nell'arte contemporanea in Italia, è importante capire e definire alcuni aspetti base del tema, come chi sono gli artisti, qual è la loro posizione nel mondo dell'arte e soprattutto quali sono le fonti da cui proviene il loro guadagno.

2.1. Gli artisti e i loro guadagni

La prima problematica che si rileva nel mondo dell'arte è la difficoltà di definizione dello stesso. Così come risulta difficile definire il concetto di bene culturale, anche nel caso della descrizione di un artista è alquanto complicato. Il termine artista non è mai stato definito in maniera unanime da nessuno, nonostante le diverse proposte effettuate dall'Unesco. Per l'aspetto dell'economia dell'arte, una possibile definizione teorica di artista è “quella di un soggetto che ha la capacità di vendere il frutto del proprio lavoro in quanto bene d'arte e a un certo prezzo di mercato”¹⁹⁵. A ciò, però, Candela e Scorcu replicano affermando che Van Gogh non ha mai venduto

¹⁹³ B. Frey, W. Pommerehne, *Muse e mercati: indagine sull'economia dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 5-6.

¹⁹⁴ Ivi, pp. 152-156.

¹⁹⁵ G. Candela, A.E. Scorcu, *Economia delle arti*, cit., p. 77.

un quadro in vita, quindi seguendo questo ragionamento non è un artista. Per questo motivo è fondamentale distinguere il valore artistico e monetario dell'opera e il reddito dell'artista stesso¹⁹⁶.

Sempre Frey e Pommerehne delineano otto criteri sintetici utili per chiarire la figura di un artista. Questi rilevano il tempo che gli artisti dedicano alle attività artistiche e quanto reddito guadagnato derivi da quest'ultime. Inoltre, viene individuata la fama e la reputazione dell'artista attraverso il riconoscimento sia del pubblico sia di altri artisti. Alcuni criteri riguardano il titolo di studio, quindi il possesso di eventuali titoli accademici conseguiti presso l'Accademia di Belle Arti, ma anche la qualità delle opere realizzate o l'appartenenza a gruppi e associazioni professionali. Infine, un aspetto banale, ma non scontato, è l'autoaffermazione di sé come artista¹⁹⁷.

Secondo Zampetti Egidi la carriera di un artista è definita da diversi fattori che spaziano dal luogo dell'esposizione, alla presenza o meno di un mercante o di un committente, chi scrive di lui e soprattutto chi lo supporta a livello di critici o curatori¹⁹⁸. Il processo di definizione di carriera dell'artista non è univoco, ci sono diverse eccezioni, così come ci sono nella definizione dei prezzi delle opere d'arte contemporanea. Solitamente alla base della carriera c'è la formazione artistica, nonché la scelta della scuola d'arte, poiché tra queste ci sono quelle che aiutano gli artisti ad essere inseriti nel mercato. Ad esempio, Matthew Barney è riuscito a emergere al meglio grazie alla formazione acquisita presso la Yale School of Fine Art, mentre il Goldsmiths College è stato importante per Damien Hirst¹⁹⁹. La formazione, infatti, è sostanziale poiché è la base per un artista per farsi notare e raccogliere tutte le opportunità che l'accademia o il college possono dargli. In queste prime fasi i giovani artisti emergenti hanno la possibilità di esporre in mostre autonome e autogestite da altri studenti-artisti. Lo stesso Hirst nel 1988 ha organizzato Freeze, una mostra che espose diverse opere di studenti del Goldsmiths College in uno spazio in disuso a Londra. Inoltre, anche le residenze d'artista sono un fenomeno di rilievo nelle carriere degli artisti più giovani.

¹⁹⁶ Infatti, c'è una differenza tra il ciclo di vita dell'opera e il ciclo di vita dell'artista. Cfr. *Ibidem*.

¹⁹⁷ B. Frey, W. Pommerehne, *Muse e mercati: indagine sull'economia dell'arte*, cit., pp. 245-246.

¹⁹⁸ C. Zampetti Egidi, *Guida al mercato dell'arte moderna e contemporanea*, cit., p. 52.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

È bene sottolineare che non tutti gli artisti di fama mondiale hanno frequentato accademie o scuole, ma per una base solida di inizio carriera può essere uno slancio maggiore.

Francesco Poli nel libro *Il sistema dell'arte contemporanea* riesce a definire al meglio la situazione paradossale esistente nel mondo dell'arte contemporanea, dove gli artisti talvolta vengono quasi mitizzati in quanto “simbolo e paradigma del valore assoluti della libertà creativa individuale”²⁰⁰. Però, per riuscire ad affermarsi nel panorama artistico, devono adeguare il loro progetto a ciò che la società e il sistema esigono, talvolta con conseguenze alienanti.

“[...] il ruolo dell'artista all'interno del sistema dell'arte appare sempre tendenzialmente subordinato a quello dei mercanti, dei direttori di musei, dei critici e dei collezionisti, in misura direttamente proporzionale alla debolezza del suo potere contrattuale, secondo l'inesorabile e cinica ragione economica”²⁰¹.

L'aspetto significativo, è che da un punto di vista teorico, sono gli artisti i primi a definire il prezzo delle loro opere, ma alla fine il valore è dato dal *dealership system*, che opera una regolamentazione e “assegna un'etichetta estetica che è automaticamente un cartellino del prezzo”²⁰².

Allo stesso modo accade per il diritto di controllare il post-vendita dell'opera, dalla collocazione all'utilizzo dell'acquirente. Gli artisti pretendono il controllo “spirituale” delle opere²⁰³, nonché richiedono il rispetto da parte del proprietario dell'integrità estetica implicita dell'opera. Ci sono, infatti, delle situazioni in cui le opere vengono installate in maniera impropria, o nella peggiore dei casi viene utilizzata con scopo politici o pubblicitari contrari all'ideologia dell'artista. Infine, l'aspetto forse più importante è l'obbligo verso il quale alcuni artisti affermati si sentono di dover obbedire, ovvero quello di produrre opere ripetitivamente uguali a quelle che lo hanno portato al successo, abbandonando così la ricerca creativa. Ciò

²⁰⁰ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., p. 175.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Ivi, p. 176; cfr con B. Rosenblum, *Artists, Alienation and the Market*, in AA. VV., *Sociologie de l'art*, atti del convegno internazionale di Marsiglia (giugno 1985), La Documentation Française, Paris 1986, pp. 173-182.

²⁰³ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., p. 176.

sottolinea quanto la pressione della logica commerciale sia determinante sul lavoro di un artista²⁰⁴.

Qualunque nuovo artista che si propone sulla scena deve in qualche modo giustificare il proprio lavoro di fronte a tutta la storia passata delle arti visive, dimostrando allo stesso tempo la sua necessità e la sua innovatività. Questo spiega perché molti aspiranti artisti finiscano di fatto per essere eliminati dal processo selettivo prima ancora di avere alcuna reale opportunità di accesso al sistema: il loro lavoro ripropone spesso inconsapevolmente modelli ed esperienze già ampiamente consolidati oppure interpola secondo procedimenti arbitrari o incongrui, e quindi viene giudicato improponibile dai responsabili del processo selettivo. Soltanto un numero ristretto di aspiranti artisti possiede un livello di formazione e di capacità tali da consentirgli di elaborare un proprio progetto artistico pertinente e credibile, e come tale proponibile e potenzialmente vincente [...]. In altre parole, posto che costui abbia le carte in regola per proporsi credibilmente alla ribalta del processo selettivo [...] il suo successo dipende, in ultima analisi, dalla possibilità di mobilitare a proprio favore una quota crescente di addetti ai lavori che ne sostengano la reputazione e gli offrano ulteriori e migliori opportunità, tenendo conto del fatto che gli artisti rivali operano in maniera analoga e che ciascun addetto ai lavori è in grado di sostenere e di offrire opportunità a un numero ristretto di artisti²⁰⁵.

Negli anni Ottanta i giovani artisti emergenti hanno utilizzato una strategia interessante, quella delle pubbliche relazioni, nonché la creazione di contatti utili e di autopromozione²⁰⁶. In questo modo però, le affermazioni che si stabiliscono nel mondo artistico sono più di passaggio, in quanto seguono la moda del momento, infatti come quanto appena riportato, tra i numerosi artisti presenti nella scena pochi sono capaci di rinnovarsi. Solamente negli ultimi anni, grazie a strategie di lancio star system delle gallerie, dei giovani artisti talentuosi sono riusciti a sfondare nel giro di poco tempo. Questo però comporta un rischio di usura veloce “dell’aura che avvolge le loro opere”, poiché non hanno la possibilità di rispettare “i tempi necessari a una vera ricerca creativa”²⁰⁷.

Infine, Poli conclude il suo ragionamento circa la situazione degli artisti,

l'unico vero criterio di definizione socioculturale e professionale della propria identità, per un artista contemporaneo con serie ambizioni, deriva, in definitiva, dal grado di riconoscimento che gli viene attribuito all'interno del sistema dell'arte, nonostante tutte le contraddizioni e ambiguità che caratterizzano la dialettica interna di quest'ultimo²⁰⁸.

²⁰⁴ Ivi, p. 178.

²⁰⁵ L. Sacco, *La selezione dei giovani artisti nei mercati delle arti visive*, in W. Santagata (a cura di), *Economia dell'arte. Istituzioni e mercati dell'arte e della cultura*, Utet, Torino 1998, pp. 45-47.

²⁰⁶ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., p. 179.

²⁰⁷ Ivi, p. 181.

²⁰⁸ Ivi, p. 182.

Il mercato dell'arte, quindi, premia gli artisti sulla base della domanda e dell'interesse che le diverse opere suscitano nel pubblico. È perciò normale dire che maggiore è la richiesta delle opere di un artista, maggiore sarà poi la competitività presente nelle battute delle case d'asta e maggiore sarà la lista d'attesa per le gallerie o i musei interessati. "Il mercato dell'arte internazionale è altamente gerarchico, si può immaginare come una piramide, con una larga base e un piccolissimo vertice. Solo pochissimi artisti, galleristi, musei, curatori operano all'interno di questo vertice"²⁰⁹. Secondo Zampetti Egidi il vertice può essere raggiunto grazie all'inserimento in collezioni museali o con l'esposizione in fiere o biennali, così da incrementare il prezzo delle opere.

Ovviamente per raggiungere una certa fama, c'è la necessità che il lavoro svolto dall'artista venga convalidato dal sistema artistico. L'ingresso di un'opera di un artista all'interno di una collezione museale comporta la sua elevazione a "qualità museale" con incremento del valore economico²¹⁰. Questo avviene poiché entrare a far parte di una collezione museale significa entrare a far parte concretamente della storia dell'arte, e quindi comporta il conseguente aumento del proprio valore commerciale. È proprio questo la convalida dell'artista in quanto tale, poiché in questo modo nasce una distinzione tra ciò che è arte da ciò che non lo è.

Negli ultimi cinquant'anni c'è stato un aumento di presenza di artisti autoaffermati come brand, quindi creatori di opere facilmente distinguibili e identificabili²¹¹. "[...] la figura dell'artista come star che usa i media a suo favore e diventa un brand è tipica della nostra epoca"²¹². Spesso un modo utilizzato per riuscire a emergere è attraverso lo scandalo e la provocazione del pubblico e dei critici. Si pensi a Marcel Duchamp con *Fountain* nel 1917 o Andy Warhol, il primo che utilizzò i media a sostegno della propria arte o ancora l'italiano Maurizio Cattelan con *La nona ora* nel 1999²¹³. Soprattutto quest'ultimo ha sempre lavorato con ironia criticando la società,

²⁰⁹ C. Zampetti Egidi, *Guida al mercato dell'arte moderna e contemporanea*, cit., p. 53.

²¹⁰ Ivi, p. 54.

²¹¹ Un esempio sono Andy Warhol, Jeff Koons o Damien Hirst. Cfr. Ivi, p. 55.

²¹² In passato, ad esempio nel Cinquecento con Michelangelo o nel Seicento con Rembrandt, erano gli artisti stessi a seguire e definire il loro lavoro per la promozione della propria carriera. Cfr. Ivi, p. 54.

²¹³ Ivi, p. 57.

in modo tale da promuoversi attraverso l'indignazione data dai giornali e dalla televisione²¹⁴.

Gli artisti occidentali più presenti e richiesti nel mercato oggi sono Andy Warhol e Pablo Picasso in prima linea con un fatturato di circa 300 milioni di dollari²¹⁵, ma seguono anche altri artisti come Mark Rothko, Jean-Michel Basquiat o Claude Monet con opere dal valore di 120 e 160 milioni di dollari²¹⁶.

Una componente importante che deve essere infatti evidenziata è il reddito dell'artista, le cui principali determinanti "non sono costituite dalle effettive capacità dell'artista, ma dalla «commerciabilità» delle sue opere"²¹⁷. Però, la difficoltà principale che si riscontra nel settore artistico è l'impossibilità di giungere a conclusioni di carattere generale, poiché se alcuni artisti hanno guadagnato redditi elevati, ciò non definisce la situazione economica di tutta la categoria²¹⁸. Infatti, il reddito di un artista può derivare da diverse fonti. Un artista, ad esempio, può lavorare in proprio o per conto di un'istituzione pubblica e privata, può ricevere dei finanziamenti da mecenati e istituzioni e può anche vincere premi in denaro²¹⁹.

In uno studio americano della fine degli anni Settanta emergono le differenze nei guadagni degli artisti, le quali sono determinate anche da distinte caratteristiche personali di ogni artista (come il sesso, la situazione familiare, il livello di istruzione o le esperienze lavorative). Tra gli aspetti che maggiormente si segnalano c'è la differtà circa il reddito delle donne, molto inferiori rispetto a quello degli uomini²²⁰, anche in casi di perfetta parità (ad esempio per livello di istruzione)²²¹.

Infine, è interessante riflettere sui possibili cambi di tendenza nel mondo artistico, negli ultimi trent'anni si è osservato un incremento dell'interesse verso artisti sconosciuti ormai in età matura o non più in vita, poiché nei numerosi eventi artistici

²¹⁴ *La nona ora* di Cattelan rappresenta una scultura di papa Giovanni Paolo II colpito da un meteorite, è stato venduto all'asta nel 2004 da Phillips de Pury & Co di New York a 3 milioni di dollari. Fonte: ArtPrice.

²¹⁵ C. Zampetti Egidi, *Guida al mercato dell'arte moderna e contemporanea*, cit., p. 51.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ B. Frey, W. Pommerehne, *Muse e mercati: indagine sull'economia dell'arte*, cit., p. 229. Per un maggior approfondimento del guadagno degli artisti si veda lo stesso pp. 240-273.

²¹⁸ *Ivi*, p. 244.

²¹⁹ Oltre a compensi pecuniari esistono le attribuzioni di particolari titoli o onorificenze. Cfr. *Ivi*, p. 252.

²²⁰ Ad esempio, secondo l'indagine *Donne artiste in Italia* emerge quanto la disparità di genere in arte è relativamente più sostenuta in confronto alla sfera economica.

²²¹ B. Frey, W. Pommerehne, *Muse e mercati: indagine sull'economia dell'arte*, cit., pp. 259-260.

come Artissima a Torino, ci sono intere sezioni dedicate a loro e non a giovani artisti ben rispettati dalla critica. Infatti, “il mercato più recente sembra decisamente favorire quegli artisti che durano al di là delle mode, per loro i collezionisti continuano a essere disposti a pagare prezzi sempre più alti, ma non più per gli altri”²²².

²²² C. Zampetti Egidi, *Guida al mercato dell'arte moderna e contemporanea*, cit., p. 59.

2.2. Il rapporto tra i giovani e la cultura dagli anni Ottanta

Alla base del discorso sulle discrepanze di genere in ambito artistico, è interessante notare la relazione tra i giovani e il loro consumo di cultura. In un rapporto redatto da Alessandro Cavalli del 1993, si registra dal 1985-87 un incremento positivo di presenza giovanile sia nei musei che nelle mostre d'arte. Ciò è importante da sottolineare, poiché viene così osservata una correlazione tra l'interesse nel consumo culturale e l'aumento nelle quotazioni artistiche. Di conseguenza, in quegli anni si manifesta un'apertura verso l'arte, creando negli anni terreno fertile per affrontare tematiche diverse, sia legate al gender che alla sessualità²²³.

Ciò nonostante, Cavalli riscopre quanto l'accesso alla cultura sia collegato alla personalità propria del fruitore e al suo grado di autodeterminazione. Infatti, la definizione della cultura varia da un giovane all'altro, e secondo Cavalli:

la cultura risulta essere un bene prezioso proprio perché il suo possesso favorisce un atteggiamento attivo e autonomo verso la propria vita, il proprio futuro, mentre la sua assenza è connessa al senso di non essere in grado di governare la propria vita e di essere alla mercé delle forze incontrollabili del destino.

L'interesse per l'arte cresce e inizia a entrare nelle case degli italiani, grazie anche alla presenza sempre maggiore di argomenti d'arte all'interno dei principali mezzi di comunicazione, dai quotidiani alla televisione²²⁴. Questo progressivo cambio di attenzione ha comportato anche un'innovazione circa le diverse figure professionali che solitamente si occupano di questa materia²²⁵.

Nonostante si registrassero crescenti interessi artistici, negli anni Settanta e Ottanta l'Italia era uno dei pochi paesi in Europa a non aver realizzato spazi istituzionali per l'arte contemporanea, impedendo così al "grande pubblico" di poter fruire di arte

²²³ A. Cavalli, *I giovani e la cultura nel 1993*, Quaderno IARD 3/93. Fonte consultabile al seguente link: www.istitutoiard.org/i-giovani-e-la-cultura [ultimo accesso 11 dicembre 2022].

²²⁴ Secondo un'indagine dell'ICCROM (Centro internazionale per lo studio e la conservazione e del restauro dei beni culturali) nei primi quattro mesi del 1987 *Il Corriere della Sera* ha dedicato a dipinti, scultura e architettura 146 articoli e *la Repubblica* 124, mentre in Francia il giornale *Le Monde* 81 e *Le Figaro* 78. Cfr. G. Candela, M. Benini, *Produzione e circolazione dell'informazione nel mercato dell'arte*, cit.

²²⁵ Nonostante ciò, l'accuratezza giornalistica televisiva non è completamente precisa, si subisce una caduta dell'affidabilità informativa sia qualitativa che quantitativa, poiché è presente in percentuale molto bassa la presenza di eventi culturali²²⁵. I telegiornali saltuariamente dedicano spazio a mostre o eventi di artisti, mentre i programmi monografici vengono programmati in seconda serata. Fonte: A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, cit., pp. 148-150.

contemporanea²²⁶. Di conseguenza, tale grande difformità causa una grossa lacuna nell'ambiente artistico italiano, poiché come Emanuela De Cecco sottolinea più volte, i giovani artisti arrivano in Italia solamente nel momento in cui sono stati definiti tali dall'arte ufficiale²²⁷. In aggiunta, il circuito di relazioni tra i vari artisti esclude l'Italia anche dall'organizzazione di mostre di artisti di fama globale, causando così una scarsa visibilità dell'arte contemporanea in Italia.

Al 2010 13,5 milioni, ovvero il 27% della popolazione, sono gli italiani interessati all'arte in generale e 4,5 milioni, circa il 9%, all'arte contemporanea. Così Zorloni inizia a studiare la popolazione italiana circa l'arte contemporanea, e nota che la fascia d'età più interessata è quella più giovane (25-34 anni) o quella che ha un livello di istruzione medio-alto. Infatti, il pubblico dell'arte contemporanea ha un numero di laureati superiore al 47%, è prevalentemente femminile e molto giovane²²⁸.

Negli anni Ottanta questo apprezzamento era meno sviluppato e diffuso, l'arte contemporanea era ancora più un'arte d'élite, anche se gradualmente stava aumentando di valore. Sicuramente l'arte contemporanea è più complessa da comprendere e da apprezzare per un pubblico non abituato al consumo di cultura, per questo motivo è fondamentale cercare in ogni modo di allargare la fascia di pubblico interessata²²⁹. Per attirare il pubblico di massa, nonché quello mediamente colto, lo stesso Francesco Poli sottolinea alcuni aspetti da valorizzare, dall'allestimento alla promozione. Egli, infatti, punta ad una spettacolarità degli allestimenti ed a una promozione pubblicitaria come eventi irripetibili dove spiccano in prima pagina nomi di artisti rinomati, seguiti da quelli minori. È bene non disprezzare il "grande pubblico", poiché anche questo è capace di influenzare le quotazioni degli artisti e quindi far aumentare il loro grado di desiderabilità, soprattutto in un ambiente dove prevale il genere maschile.

²²⁶ E. De Cecco, G. Romano (a cura di), *Contemporanee*, Ancona – Milano, Costa & Nolan, 2000, p. 6.

²²⁷ *Ivi*, p. 9.

²²⁸ A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, cit., p. 157.

²²⁹ *Ibidem*.

2.3. Le artiste e il loro rapporto con il mondo dell'arte

La figura dell'artista donna nell'arte è diventato presente e reale soprattutto dal XX secolo. Con diversi e altalenanti momenti l'artista donna è riuscita a emergere in un mondo prettamente maschile. Dalla seconda metà del secolo scorso, diversi sono stati gli studiosi che si sono occupati di approfondire la questione. Un punto di partenza efficace per comprendere la presenza e l'assenza di artiste nel mondo dell'arte è il famoso articolo di Linda Nochlin *Why Have There Been No Great Women Artists?* pubblicato nel 1971 su ArtNews²³⁰. Questa presa di posizione femminista vuole sviluppare una nuova coscienza nel mondo dell'arte sulle condizioni socio-culturali in cui le artiste hanno dovuto lavorare nel corso degli anni. A partire da questa rinnovata consapevolezza della critica d'arte, è notevolmente significativo analizzare la posizione della donna nell'ambiente artistico, da secoli dominato dal grande genio mascolino²³¹. La pubblicazione del pamphlet diventa così la pietra angolare della storia dell'arte legata agli *women studies*, dando inizio a “una lunga stagione di conflitti, ricerche e denunce sul silenzio e l'invisibilità delle donne nelle arti”²³². Dagli anni Settanta nel mondo anglosassone iniziano a diffondersi gli Women's Studies e le teorie femministe, mentre successivamente dagli anni Novanta i Queer Studies o i Post-colonial Studies, nonostante ciò “l'impatto del breve saggio è stato difatti enorme, sia dentro l'accademia, che nel mondo dell'arte”²³³.

A livello globale ci sono stati diversi lavori che hanno cercato di far riemergere la problematica delle artiste nell'arte e la loro difficoltà di inclusione nel sistema per guadagnare maggiore visibilità. Ad esempio, nel 1982 Howard Saul Becker pubblica il suo lavoro di analisi sui mondi dell'arte, e tra i fattori marginalizzanti inserisce l'essere donna²³⁴. Anche la ricerca di Raimonde Moulin degli inizi degli anni Ottanta mostra come le opportunità per le donne di fare carriera siano molto basse,

²³⁰ Linda Nochlin (1931-2017) è stata una storica dell'arte statunitense. Fonte: www.artnews.com/why-have-there-been-no-great-women-artists [ultimo accesso 06 dicembre 2022].

²³¹ S. Simoncelli, C. Iaquina, E. Vannini (a cura di), *Donne Artiste in Italia. Presenza e Rappresentazione*, Milano, NABA, 2018.

²³² M.A. Trasforini, *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Bologna, Il Mulino, 2007, p.8.

²³³ F. Lombardi, «E Se Picasso Fosse Nato Femmina?» *Arte, Genere e (alcuni) Dati*, in «Ciao Maschio» *Volto, Potere e Identità dell'Uomo Contemporaneo*, cat. (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 23 giugno – 14 novembre 2021), a cura di A. Angelelli, C. Crescentini, Roma, Gangemi Editore, 2021, pp.79-92.

²³⁴ H.S. Becker, *I mondi dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2004.

nonostante loro siano circa un terzo degli artisti tra pittori e scultori, le possibilità di emergere nel mercato dell'arte per loro sono molto ridotte²³⁵. Da un punto di vista americano, Michael McCall realizza un lavoro che analizza in una visione sociologica l'attività delle artiste donne negli anni Settanta negli Stati Uniti e dimostra quanto loro si trovino in un mondo maschile che soggioga le loro abilità²³⁶. Un'altra analisi più recente sul sessismo in arte è stata pubblicata sempre su ArtNews nel 2015, un articolo di Maura Reilly *Taking the Measure Of Sexism: Facts, Figures and Fixes* che riaggiorna i numeri della presenza della donna a mostre e biennali²³⁷. Sebbene si siano registrati dei miglioramenti, soprattutto dall'inizio del nuovo secolo, Maura Reilly ribadisce che

the common refrain that “women are treated equally in the art world now” needs to be challenged. The existence of a few superstars or token achiever—like Marina Abramovic, Tracey Emin, and Cindy Sherman—does not mean that women artists have achieved equality. Far from it. The more closely one examines art-world statistics, the more glaringly obvious it becomes that, despite decades of postcolonial, feminist, anti-racist, and queer activism and theorizing, the majority continues to be defined as white, Euro-American, heterosexual, privileged, and, above all, male. Sexism is still so insidiously woven into the institutional fabric, language, and logic of the mainstream art world that it often goes undetected²³⁸.

Infatti, anche dalla classifica redatta da ArtFacts dei Top 100 artisti nel campo dell'arte internazionale, si comprende il notevole distacco tra le superstar uomo, come Andy Warhol o Pablo Picasso, e le superstar donna appena citate da Reilly [figura 1]²³⁹. Infatti, le posizioni di Warhol e Picasso non hanno casi simili nella sfera femminile, nonostante il posizionamento affine al loro di Louise Bourgeois o Cindy Sherman. Risulta così evidente e chiaro come le donne, nella classifica dei Top 100, siano solamente circoscritte a un periodo molto ristretto della storia, ovvero quello

²³⁵ R. Moulin, *The French Art Market. A sociological view*, Rutgers, University Press, 1987.

²³⁶ M. McCall, *The Sociology of Female Artist*, in «Symbolic Interaction», 1, 1978, pp. 289-318.

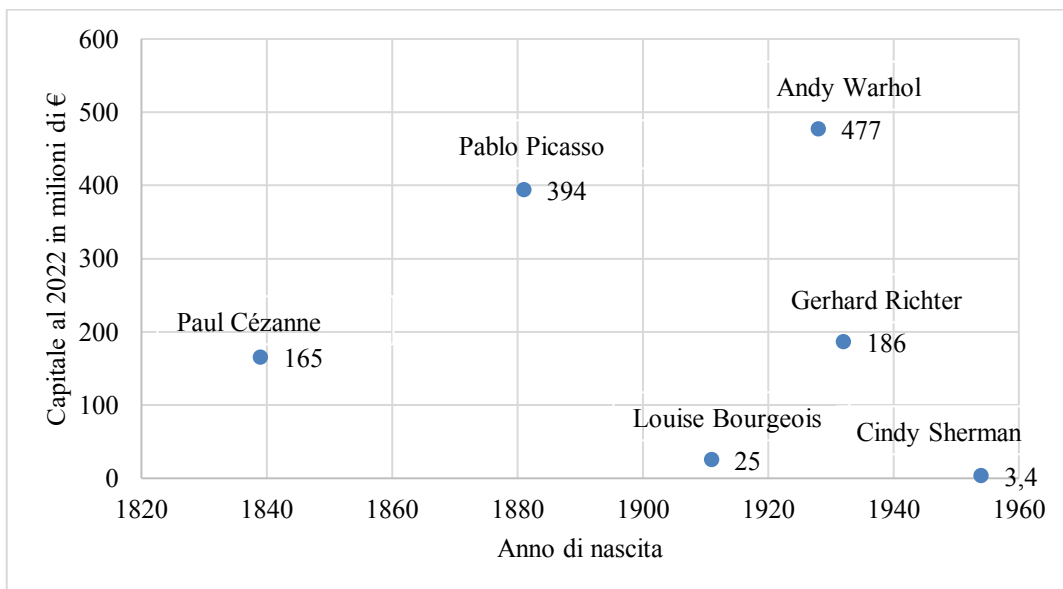
²³⁷ Articolo consultabile al seguente link: www.artnews.com/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes [ultimo accesso 09 dicembre 2022].

²³⁸ Traduzione: “L'esistenza di qualche superstar così come di qualche caso simbolico di grande successo – come Marina Abramovic, Tracey Emin, e Cindy Sherman – non significa che le donne artista abbiano raggiunto la parità. Più si osservano da vicino le statistiche sul mondo dell'arte e più diventa palesemente ovvio che, nonostante decenni di attivismo e di teorie post-coloniali, femministe, antirazziste, queer, la maggioranza dei soggetti continua ad essere identificata come bianca, euroamericana, eterosessuale, privilegiata, e, soprattutto, di genere maschile. Il sessismo è ancora così saldamente intrecciato nel tessuto istituzionale, nella lingua e nella logica del mondo dell'arte ufficiale da rimanere spesso celato”.

²³⁹ Fonte ArtFacts e ArtPrice al 12/2022: Artisti della classifica Top 100 del campo dell'arte internazionale ordinati per anno di nascita e capitale al 2022.

più recente. In aggiunta, è significativo analizzare la discrepanza tra il prezzo medio di un artista uomo di circa €3.700, e di un'artista donna, circa €2.900, anche perché è importante ricordare che il numero di artiste donne è in sostanziale minoranza nel panorama artistico²⁴⁰.

Figura 1 – Top 100 artisti maggiormente quotati



Oltre ad ArtFacts che analizza il mercato dell'arte e crea delle classifiche, esiste anche Catalyst. Quest'ultima è una delle principali organizzazioni senza scopo di lucro, che attraverso l'inclusione professionale, ha lo scopo di promuovere l'emancipazione delle donne in posizioni di leadership; dal 1984 crea annualmente un rilevamento delle donne nella società, che dal 1993 è diventata una pubblicazione ricorrente²⁴¹.

La sottorappresentazione femminile nel mondo lavorativo è stata dimostrata in quasi tutti i settori culturali a livello globale. Oltre a essere sottorappresentate nelle posizioni decisionali, le donne hanno maggiori probabilità di lavorare a tempo parziale e con contratti temporanei e in media guadagnano meno degli uomini, il che suggerisce che è più probabile che si trovino in condizioni di lavoro precarie. Anche l'ambiente di lavoro è un fattore chiave che influisce sulla progressione di un leader.

²⁴⁰ Anche da un punto di vista dell'assegnazione di premi, solamente il 37,7% del totale sono artiste. Sono stati presi in considerazione i premi più importanti come il Turner Prize, il Mac Arthur, l'Hugo Boss, il Bucksbaum Award e il Duchamp Prize. Fonte: www.kooness.com/art-gender-debate [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

²⁴¹ Fonte: www.catalyst.org [ultimo accesso 09 dicembre 2022].

In generale, la ricerca suggerisce che molti leader non fanno pause di carriera, non hanno mai avuto grosse responsabilità di cura e hanno svolto poco o nessun lavoro part-time nel corso della loro carriera. Queste caratteristiche confermano le sfide che alcune donne devono ancora affrontare per conciliare famiglia e carriera [tabella 7]²⁴².

Tabella 7 – Percentuale di donne in diversi gruppi professionali ai più alti livelli internazionali

	Totale Artisti	Artiste Donna	Totale Direttori	Direttori Donna	Totale Galleristi	Galleriste Donna
	n.	%	n.	%	n.	%
Top 10	10	10	10	10	11	27,3
Top 50	52	7,7	-	-	62	32,3
Top 100	103	12,6	-	-	129	37,2
Top 200	206	18	186	32,4	252	39,8

* Le indicazioni per i singoli gruppi di agenti si basano su diversi set di dati: per gli artisti, ArtFacts.net 04/2010, per i direttori di museo, Kunstkompass 2009 (l'elenco include solo 186 musei), per i galleristi, Artinvestor Ranking 2008. I direttori di museo sono stati classificati come segue: livello 1, i primi dieci musei, livello 2, tutti gli altri musei in elenco. Non è stato possibile inserire alcun valore per le posizioni Top 50 e Top 100. In più i dati comprendono solo 186 musei. Nel caso di galleristi e artisti, si verificano occupazioni di posizioni multiple. Ciò si traduce in valori differenti nei numeri assoluti delle singole categorie.

A livello nazionale, un lavoro fondamentale per comprendere la presenza e la rappresentanza delle artiste in Italia è il lavoro di ricerca effettuato tra il 2016 e il 2018 dal Dipartimento di Arti Visive di NABA, Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, come conclusione di una ricerca interdisciplinare sugli studi di genere nelle arti visive. Attraverso un approccio quantitativo lo studio è partito dall'analisi delle principali aree dell'ambito culturale e commerciale del sistema artistico per confermare un'eventuale correlazione tra genere e carriera. Il risultato ha rilevato quanto il *glass ceiling* pesasse soprattutto per la presenza delle artiste, in un mondo in cui il divario di genere è pressoché evidente, sia da un punto di vista della visibilità che dei riconoscimenti professionali ed economici.

Sotto il profilo artistico, il divario di genere è molto presente per la quantità di artiste conosciute e rappresentate, infatti le artiste sono continuamente “in guardia contro

²⁴² M. Barrios, A. Villarroya, *What is needed to promote gender equality in the cultural sector? Responses from cultural professionals in Catalonia*, in “European Journal of Cultural Studies”, vol. 25(4), 24 ottobre 2021, pp. 973-992.

una mai deposta eroizzazione del maschile”²⁴³. La storia dell’arte ormai fondata ha infatti una grande lacuna in termini artiste donne. Ciò, ovviamente, non è causato dalle caratteristiche biologiche dell’essere donna, bensì da tutte le ideologie socioculturali presenti nella società. Quindi, come Federica Timeto ribadisce,

per mettere in crisi la presunta universalità di una simile tradizione, che ha dominato indiscussa per secoli, non basta allora integrarne le lacune o riscriverne al femminile la genealogia, ma occorre indirizzare la critica alla struttura del sistema educativo ed istituzionale che l’ha resa possibile²⁴⁴.

Il problema della storia dell’arte storicizzata è che è stata sempre scritta dal genere maschile, salvo per qualche rara accezione. “Nei mondi dell’arte chi costituisce e costruisce trasmissione e memoria è anche chi costruisce la narrazione della storia dell’arte. Per questo è importante narrare, da molti punti di vista, e dal punto di vista di molti attori sociali”²⁴⁵. La situazione fortunatamente è cambiata con una serie di critiche d’arte che hanno lentamente ma ferocemente palesato il sistema per quello che è. Soprattutto dalla seconda metà dell’Ottocento hanno documentato “quanto le istituzioni possano influire sul ‘creare’ e sul ‘ricordare’ chi fa arte”²⁴⁶. Infatti, Laura Iamurri e Sabrina Spinazzè agli inizi del Duemila giungono a due conclusioni. Se da una parte è necessario riprendere i percorsi artistici delle donne, dall’altra è fondamentale agire nella trasmissione della memoria. È quindi necessario fare in modo che le artiste guadagnino visibilità, ciò non è mai stato facile, poiché elementi personali come il talento, la passione, la determinazione e le legittimazioni familiari, devono concordare con le strutture sociali. Quest’ultime sono sostanziali, dacché determinano l’accesso alla formazione artistica oltre che alle reti relazionali, economiche e pubbliche del mondo dell’arte.

Infatti, il problema delle artiste è che non hanno mai avuto una tradizione su cui basarsi, come nel caso degli artisti uomini, i quali producono la propria arte seguendo il pensiero dell’artista genio e solitario. È proprio dal secolo scorso che nasce una vera consapevolezza sull’invisibilità delle artiste nell’ambiente italiano, ma anche internazionale. Questa mancanza evolve nell’idea che ciò è dovuto alla “non

²⁴³ M.A. Trasforini, *Decostruzione ante litteram. Artiste in Italia negli anni Sessanta e Settanta*, pp. 181- 199, in Iamurri L., Spinazzè S. (a cura di), *L’arte delle donne nell’Italia del Novecento*, Roma, Meltemi, 2001, p. 181.

²⁴⁴ F. Timeto, *L’arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, in “Studi Culturali”, Bologna, Il Mulino, fascicolo 1, giugno 2005, pp.129-154, qui p. 130.

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ L. Iamurri, S. Spinazzè (a cura di), *L’arte delle donne nell’Italia del Novecento*, cit., pp. 195-197.

appartenenza a reti sociali forti e valorizzanti”, ma l’aspetto più complicato è il “mancato auto-riconoscimento o una debole e conflittuale elaborazione e costruzione della memoria”²⁴⁷.

Negli ultimi anni quindi diversi autori hanno affrontato la problematica del divario di genere nell’arte per riuscire anche a creare una tradizione mancata. Dalle più famose critiche legate al femminismo come Griselda Pollock e Roziska Parker nel 1981 emerge la questione: perché sono state dimenticate la maggior parte delle artiste? Per rispondere a questa domanda Pollock e Parker hanno dovuto “decostruire” i principali eventi della storia dell’arte²⁴⁸. Da quanto emerge dalla ricerca femminista degli anni Settanta e Ottanta sull’arte c’è la necessità di un’arte che si occupi della rappresentazione del femminile in rapporto alla condizione delle donne, soprattutto per definire l’arte come autonoma espressione individuale. Questo comporta un trasferimento di attenzione verso un’analisi della produzione del soggetto e non dall’analisi del soggetto della produzione, “perché l’essere donna e artista è riconsiderato all’interno di una rete di pratiche sociali interpretata foucaultianamente come campo di forze”²⁴⁹. Un esempio fondamentale è stato enunciato sempre da Pollock nel 1988, con una rilettura femminista delle opere di Mary Cassat (1844-1926) e Berthe Morisot (1841-1895), si evidenziano elementi ricorrenti nelle loro opere che rilevano “un’implicita complicità con gli spazi loro assegnati dal sistema della modernità”²⁵⁰. Ciò significa che i diversi topoi più volte ripetuti nelle opere raffigurano l’aspetto storico della differenza sessuale²⁵¹. Infatti, l’aspetto teorico del femminismo sull’arte è caratterizzato da una persistente auto-riflessione critica. Con la consapevolezza del “sapere adoperato e del sapere prodotto”, lo scopo è di far emergere il perché delle “condizioni storiche e materiali delle relazioni strutturali fra cultura e politica, conoscenza e potere”²⁵². La scrittrice e sociologa italiana Teresa De Lauretis sostiene infatti quanto questa consapevolezza femminista è data dal

²⁴⁷ M.A. Trasforini, *Decostruzione ante litteram. Artiste in Italia negli anni Sessanta e Settanta*, cit., qui p. 193.

²⁴⁸ M.A. Trasforini, *Artiste in campo. Una professione tra genio, talento e storia dell’arte*, in “Rassegna Italiana di Sociologia”, fascicolo 4, ottobre-dicembre 2001, pp. 609-624, qui p. 611.

²⁴⁹ F. Timeto, *L’arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, cit., p. 133.

²⁵⁰ Ivi, pp. 133-134.

²⁵¹ G. Pollock, *Modernity and the Spaces of Femininity* (1988), tr. it. di M.A. Trasforini (a cura di), *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 17-43.

²⁵² F. Timeto, *L’arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, cit., pp. 133-134.

comprendere le proprie decisioni, attraverso un processo di critica e di definizione delle stesse²⁵³. L'elemento riflessivo fondamentale è il cambiamento nell'approccio alle differenze di genere, dalla distinzione tra sesso maschile e femminile si amplia il panorama con critiche inerenti all'età, alla classe, alla razza e al genere "tra donne che ne disegnano la mappa della soggettività femminile femminista"²⁵⁴. Per il la critica d'arte da una prospettiva femminista, Pollock sostiene che la storia – intesa non come distribuzione cronologica degli eventi, bensì come continuo cambiamento – dovrà sempre essere legata alla critica della storiografia dei sistemi ideologici su cui il discorso estetico è fondato²⁵⁵.

Questi antefatti fanno capire quanto la figura femminile sia stata oscurata nel corso dei secoli. Tranne alcuni nomi ormai storicizzati, come Sofonisba Anguissola (1532-1625), Artemisia Gentileschi (1593-1652/56) o la già citata Berthe Morisot poche sono le artiste conosciute e ricordate. Il dato aumenta dagli inizi del Novecento, quando le donne hanno avuto la possibilità di essere ammesse nelle Accademie di Belle Arti, poiché fino alla fine dell'Ottocento esse non potevano assistere alle lezioni di nudo²⁵⁶. La presenza della donna nell'arte, quindi, aumenta dal XX secolo, alternando momenti dinamici di attività riconosciuta, come durante le Avanguardie, a momenti di quasi totale assenza, come negli anni Ottanta. Ciò è dovuto sicuramente anche alla situazione sociopolitica che si stava sviluppando. Dalla seconda metà del Novecento, ci sono state numerose vittorie circa i diritti guadagnati dalle donne. L'importanza di ciò che succedeva emerge con la fusione e la suggestione del femminismo con l'arte contemporanea. A livello italiano dagli anni Settanta con Carla Lonzi si hanno i primi eventi e le prime pubblicazioni legate al femminismo, a fronte però di un rifiuto nei confronti dell'arte. Dalla fondazione di *Rivolta Femminile* nel 1970 con Carla Accardi, Carla Lonzi ed Elvira Banotti e la divulgazione dello stesso manifesto a Roma e Milano, alla pubblicazione nel 1978 di *Taci, anzi parla* un diario dove Lonzi traccia il suo pensiero politico femminista, segnando una rottura d'amicizia con Accardi, la quale decise di non abbandonare la

²⁵³ T. De Lauretis, *Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness*, in «Feminist Studies», 1990, 16, 1, pp. 115-150.

²⁵⁴ R. Braidotti, *La differenza che abbiamo attraversato*, in *Nuovi Soggetti Nomadi*, a cura di A.M. Crispino, Roma, Luca Sossella editore, 2002, pp. 91-128, qui p. 121.

²⁵⁵ G. Pollock, *Modernity, and the Spaces of Femininity* (1988), cit., pp. 17-43.

²⁵⁶ M. Corgnati, F. Poli, *Dizionario dell'arte del Novecento: movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, Milano, Mondadori, 2001.

carriera artistica in nome del femminismo²⁵⁷. Proprio nei periodi in cui socialmente la donna stava iniziando a ottenere certi diritti, da un punto di vista artistico si ha una risposta con voce unanime. Gli artisti, in particolar modo le artiste, si orientano direttamente alla società, per obiettare le discriminazioni sessuali e i rapporti sociali anche nel contesto lavorativo²⁵⁸. Il femminismo italiano ha delle novità fondamentali, poiché in maniera autocritica utilizza la pratica artistica con autocoscienza per denunciare la situazione del genere femminile. Attraverso le parole si ristabiliscono i ruoli e le informazioni circa i rapporti tra uomo e donna; la situazione viene riscritta attraverso insegnamenti che rovesciano i grandi pregiudizi ai quali si è sempre stati abituati. All'inizio degli anni Settanta l'arte si rivolge al femminismo come pratica culturale, con una struttura storica e sociale. Da qui si evolve il pensiero critico da una prospettiva femminista che rilegge la presenza della donna nell'arte, sia come oggetto che come soggetto, la quale non è rappresentata in quanto essere donna, ma a causa di esercizi di potere e di sistemi di valore specifici. Lo scopo importante di questa critica, punta a riconsiderare il divario di genere in rapporto ad altre discrepanze sociali, come quella di classe, genere o etnia²⁵⁹. Nello specifico di quella femminile, invece, la critica si è focalizzata sul "piano della rappresentazione intorno alla questione dell'identità in rapporto all'identificazione con l'immagine"²⁶⁰.

Il cambiamento vero e proprio nel mercato dell'arte avviene dagli anni Sessanta, quando il fare arte diventa una questione esperienziale molto complessa su cui si sviluppano approcci tra loro diversi, ad esempio dalla performance all'installazione²⁶¹. Con l'arrivo degli anni Ottanta l'arte di allontana dalla questione femminista., all'entusiasmo del decennio precedente si sostituisce un inesorabile sconforto di fronte alle numerose lotte e denunce per ottenere la parità di sessi²⁶². Negli anni Novanta l'ambiente artistico cambia notevolmente, ovviamente in

²⁵⁷ L. Conte, V. Fiorino, V. Martini (a cura di), *Carla Lonzi. La duplice radicalità, dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, Pisa, Edizioni ETS, 1980.

²⁵⁸ S. Simoncelli, C. Iaquina, E. Vannini (a cura di), *Donne Artiste in Italia. Presenza e Rappresentazione*, cit., p.36.

²⁵⁹ F. Timeto, *L'arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, cit., qui p. 129.

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ S. Bartolena, *Arte al femminile: donne artiste dal Rinascimento al XXI Secolo*, Milano, Electa, 2003.

²⁶² Ivi, p.152.

correlazione ai mutamenti sociali, culturali e politici di quel periodo²⁶³. Ritorna un interesse per il quotidiano, per l'aspetto intimo e soprattutto viene riscoperta la centralità del corpo con tutte le differenze esistenti, sia da un punto di vista biologico che di deposito della memoria culturale. Tutto ciò, quindi, vuole allontanare l'idea dell'artista Vasariano, in nome di una visione molto eterogenea e non marginale.

Si può infatti parlare di generazione non tanto perché si condividono gli stessi anni di nascita, la stessa coorte di età, ma quando si è anche in presenza di una comune esperienza storico-sociale che incide sulle scelte e sui comportamenti di chi vi partecipa²⁶⁴.

Le artiste degli anni Settanta e Ottanta sono nate dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, hanno vissuto gli anni dell'emergere del consumo della cultura, dovuto alle numerose trasformazioni della quotidianità, dalla crescita delle città alla diffusione dei mass-media²⁶⁵. Le barriere formali con cui erano solite vivere cadono, e ciò fa iniziare una competizione con i colleghi uomini per riuscire a imporsi in un ambiente per loro ufficialmente nuovo²⁶⁶. In diversi casi per le artiste l'interesse per l'arte nasce già nell'ambiente familiare, grazie alla presenza di una figura autorizzante o importante, ad esempio Lucia Marcucci (1933) ricorda un nonno che frequentava le mostre futuriste, oppure nel caso di Dadamaino (1930-2004), il padre ha voluto indirizzare la figlia verso un'autonomia personale anche all'estero²⁶⁷, "lontano da un destino femminile e domestico"²⁶⁸.

Da un punto di vista artistico, gli anni Settanta sono stati gli anni focalizzati sul proprio diritto di esistenza. Gli anni Ottanta invece sono stati più volte definiti anni di *blackout* per l'assenza quasi totale di artiste sulla scena internazionale²⁶⁹. Negli anni Novanta si assiste a una svolta interessante, che culmina con la Biennale di Venezia del 1999 che premia il Padiglione Italia composto da sole artiste²⁷⁰. *Pratiche*

²⁶³ E. De Cecco, *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, pp. 246-270, in Iamurri L., Spinazzé S. (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, cit.

²⁶⁴ M.A. Trasforini, *Decostruzione ante litteram. Artiste in Italia negli anni Sessanta e Settanta*, cit., p. 189.

²⁶⁵ I diversi media iniziano ad affrontare anche temi legati alla sessualità.

²⁶⁶ M.A. Trasforini, *Decostruzione ante litteram. Artiste in Italia negli anni Sessanta e Settanta*, cit., p. 190.

²⁶⁷ Ad esempio, per Dadamaino è stata fondamentale la formazione artistica avuta a Parigi negli anni Sessanta. Cfr. Ivi, p. 191.

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ E. De Cecco, G. Romano (a cura di), *Contemporanee*, cit., p. 11.

²⁷⁰ Come si vedrà nel paragrafo 2.4.

mediali nell'arte delle donne: 1977-2000 è l'esposizione che cerca di ricostruire nell'arco temporale riportato il cambiamento dei media e degli strumenti che solitamente le artiste utilizzano per le loro opere. In un mondo lontano dalle loro esigenze, le artiste hanno spesso creato opere d'arte con oggetti quotidiani a loro disposizione, dal cucito al collage, senza che quest'ultime richiedessero una manualità e una capacità inerenti ad una formazione in accademia.

La varietà delle proposte e l'intercambiabilità degli strumenti stessi consentono di registrare un profondo cambiamento nella consapevolezza del proprio fare che, a partire dagli anni Ottanta, porta ad una diversa considerazione della propria presenza e visibilità sulla scena e permette una libertà formale che consentirà alle artiste degli anni Novanta di concentrarsi su altri temi e problematiche²⁷¹.

Se negli Stati Uniti ci sono state le Guerrilla Girls che dal 1985 divulgano aspetti inquietanti circa la posizione della donna nel mercato e nella storia dell'arte, a livello italiano non c'è mai stata una risposta così verbalmente aggressiva.

La scarsa presenza e conoscenza di artiste nel panorama italiano degli ultimi quarant'anni è dato sicuramente dalla mancante organizzazione di corsi accademici specializzati nel mondo artistico contemporaneo, oltre alla carenza di corsi universitari dedicati alla ricerca di artiste donne²⁷². Emanuela De Cecco in *Contemporanee* critica parecchio la situazione accademica italiana, soffermandosi sulla totale assenza di studi sul genere femminile in arte: "se in molti Paesi il mondo universitario funziona infatti come luogo di elaborazione del pensiero, non c'è dubbio che ciò accade molto raramente in Italia [...]"²⁷³.

Il problema evidenziato da De Cecco e Romano è il contrasto esistente sulla scena italiana tra il numero di artiste attive nel secondo dopoguerra e quelle attive negli anni Ottanta²⁷⁴. Quindi, come si è sviluppato il cambiamento di apertura e ricerca verso il genere femminile?

Paradossalmente gli anni Ottanta – gli anni dell'incremento dei confini del mondo artistico, dove si registra una corsa all'opera e una crescita esponenziale dei prezzi e delle quotazioni degli artisti – in Italia presentano una grande lacuna in termini di presenza delle artiste. Alla base di ciò, c'è un problema di fonti da non sottovalutare,

²⁷¹ E. De Cecco, G. Romano (a cura di), *Contemporanee*, cit., p. 11.

²⁷² E. De Cecco, *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, cit., pp. 13-14.

²⁷³ Ivi, p. 14.

²⁷⁴ Ibidem.

poiché tutto il mondo della critica d'arte ha completamente ignorato l'aspetto di genere, specialmente nel mondo contemporaneo²⁷⁵. De Cecco ritrova la nascita di questo aspetto già dalle *Vite* del Vasari, dove lo scrittore privilegia i singoli protagonisti della storia, tralasciando l'importanza che hanno dato gli artisti minori nel contesto culturale. È infatti con Vasari che inizia il modo di fare critica d'arte che verrà preso a modello nei secoli futuri.

Successivamente, con l'inizio degli anni Duemila, l'arte contemporanea raggiunge una visibilità molto elevata, grazie di fatto alla presenza degli artisti ancora in vita; infatti, il vantaggio dell'arte contemporanea è quello di poter lavorare e conoscere direttamente gli artisti. La presenza di artiste assume un particolare rilievo insieme al numero di curatrici, studiose e critiche d'arte che le scoprono, rappresentano e affiancano nella loro carriera²⁷⁶. La prima vera esposizione istituzionale con lo scopo di analizzare le origini e l'eredità dell'arte create sotto la suggestione femminista è *Wack! Art and Feminist Revolution*, realizzata a Los Angeles nel 2007²⁷⁷. Inoltre, sempre nello stesso anno sono state organizzate diverse esposizioni come il *Global Feminisms* a New York, mentre in ambito europeo il *Kiss Kiss Bang Bang. 45 years of Art and Feminism* a Bilbao o *Elles@centrepompidou* a Parigi nel 2009-2011²⁷⁸.

Anche in Italia recentemente sono state organizzate delle mostre come *Il Soggetto Imprevisto. 1978 Arte e Femminismo in Italia* a Milano nel 2019 e *Lo dico Io – I say I* a Roma nel 2021. Questa crescita sempre maggiore di indagine e valorizzazione di un passato trascurato ha portato diversi attori artistici, da istituzioni museali a gallerie d'arte, a realizzare eventi ed esposizioni con lo scopo di “reclaiming women artists and inserting them back into a narrative from which they have become lost, forgotten, or simply dismissed as insignificant because they are female”²⁷⁹.

²⁷⁵ Ivi, p.15.

²⁷⁶ Oggi negli Stati Uniti esiste la *Feminist Art Coalition* alla quale hanno aderito circa 120 musei, con lo scopo di organizzare e promuovere mostre sull'arte femminista. Fonte: Lombardi F., «*E Se Picasso Fosse Nato Femmina?*» *Arte, Genere e (alcuni) Dati*, cit., p. 81.

²⁷⁷ Fonte: www.moca.org/exhibition/wack-art-and-the-feminist-revolution [ultimo accesso 14 dicembre 2022].

²⁷⁸ Lombardi F., «*E Se Picasso Fosse Nato Femmina?*» *Arte, Genere e (alcuni) Dati*, cit., p. 82.

²⁷⁹ M. Reilly, *Havens or prisons: Are women-only exhibitions still needed?*, in «*Art Basel Magazine*» 2019. Fonte: www.artbasel.com/news/havens-prisons-women-only-exhibitions [ultimo accesso 14 dicembre 2022]. Traduzione personale: “recuperare le donne artiste e reinserirle in una narrazione dalla quale si sono perse, dimenticate o semplicemente liquidate come insignificanti in quanto donne”.

Infatti, tali iniziative sono di particolare importanza perché cercano di rispondere a domande che ruotano intorno al tema dell'esclusione sociale e artistica delle donne dalla classica storia non solo occidentalocentrica.

Anche Maura Reilly ribadisce l'esigenza di aumentare le forme di attivismo culturale a discapito dell'onnipresenza maschile, organizzando un "Curatorial Activism" dove

these curators have committed themselves to insurrectionist initiatives that are leveling hierarchies, challenging assumptions, countering erasure, promoting the margins over the center, the minority over the majority, as well as positing curatorial "strategies of resistance," provoking intelligent debate, disseminating new knowledge, which, in the end, offers up signs of hope and affirmation²⁸⁰.

L'obiettivo è evitare il rischio di una nuova invisibilità per le artiste di oggi, come già avvenuto per quelle del passato, ma anche per continuare a mettere in discussione tutte le nozioni capisaldi della storia dell'arte.

²⁸⁰ M. Reilly, *What Is Curatorial Activism?*, in «ARTnews», 7 novembre 2017; www.artnews.com/what-is-curatorial-activism [ultimo accesso 14 dicembre 2022]. Traduzione personale: questi curatori si sono impegnati in iniziative insurrezionali che livellano le gerarchie, sfidano i presupposti, contrastano le cancellazioni, promuovono i margini rispetto al centro, la minoranza rispetto alla maggioranza, oltre a proporre delle "strategie di resistenza" curatoriali, provocare dibattiti intelligenti, diffondere nuove conoscenze che, alla fine, offrono segnali di speranza e affermazione.

2.4. Il divario di genere nell'arte contemporanea in Italia

Dal capitolo precedente si è visto quanto l'arte subisca delle influenze dalla situazione socioculturale, politica ed economica. Prima degli anni Ottanta ci sono stati numerose manifestazioni di protesta circa la posizione della donna nella società e i suoi diritti. Ad esempio, la prima manifestazione nazionale del Movimento Femminista Italiano è stata il 6 dicembre del 1975 a Roma. L'evento nasce come risposta al Massacro del Circeo in quanto evento che scioccò l'intera Nazione²⁸¹ e che mise in luce l'esigenza di cambiare la posizione femminile spesso soggiogata dalla società. Già dai primi anni Settanta, soprattutto le donne si sono mosse per ottenere una legge sul divorzio, ma il tutto ha subito un'accelerazione dopo la marcia del Settantacinque, la quale diede avvio negli anni a venire a una serie di conquiste legislative come la riforma del diritto di famiglia, la creazione di consultori, le leggi sulle pari opportunità, all'approvazione della legge sull'aborto del 1978 fino alla fondazione dei Centri antiviolenza²⁸². È infatti importante contestualizzare l'attività artistica, poiché come Silvia Simoncelli, Caterina Iaquina ed Elvira Vannini sostengono nella ricerca *Donne Artiste in Italia*, la presenza delle donne nel mondo dell'arte è problematica a causa di “logiche interne, legate sia ai linguaggi che al sistema dell'arte²⁸³. Ad esempio, negli anni Settanta una donna con l'obiettivo di entrare nel sistema artistico, da sempre considerato libero e democratico, si scontrava con la “reiterazione di quei valori contro cui la donna è in lotta, per l'obbligata accettazione [...] del solo unico movente di tutto quel sistema: la creatività maschile”²⁸⁴.

Dagli anni Novanta iniziano a concretizzarsi gli obiettivi delle lotte femministe, come afferma l'artista Liliana Moro in un'intervista,

dagli Anni Novanta, con la mia generazione, le artiste hanno avuto una nuova e maggiore visibilità. Questo lo dobbiamo anche alle battaglie delle artiste e delle

²⁸¹ Per maggiori approfondimenti: www.tg24.sky.it/massacro-circeo [ultimo accesso 07 dicembre 2022].

²⁸² I principali cambiamenti sono stati nel 1971 con la legge sulla tutela delle donne lavoratrici; nel 1974 la legge sul divorzio; nel 1978 l'interruzione volontaria di gravidanza e nel 1996 con violenza contro le donne. Fonte: www.istorica.it/la-lunga-marcia-del-femminismo-italiano-non-e-ancora-finita [ultimo accesso 07 dicembre 2022].

²⁸³ S. Simoncelli, C. Iaquina, E. Vannini, *Introduzione*, in *Donne Artiste in Italia. Presenza e Rappresentazione*, cit., pp.10-21.

²⁸⁴ *Ibidem*.

critiche delle generazioni precedenti. C'è una cosa che trovo discriminante e fastidiosa, quando ci definiscono “donne-artiste”²⁸⁵.

Dall'analisi dei diversi campi artistici è emerso quanta discrepanza c'è oggi tra chi si forma nelle accademie, maggiormente studentesse, e chi raggiunge effettivamente la fama, maggiormente artisti. Se quindi emerge che negli ultimi anni il divario di genere è presente, è ragionevole pensare che, circa quarant'anni fa, quando le donne avevano raggiunto da poco la possibilità di iscriversi a corsi di formazione, il divario era maggiormente marcato sin dalla prima formazione accademica²⁸⁶.

2.4.1. La formazione accademica

Il primo campo d'indagine utile per comprendere la situazione a livello di formazione artistica è attraverso l'analisi delle Accademie di Belle Arti, luogo per eccellenza dell'istruzione e trampolino di lancio per un inizio carriera.

Da un punto di vista della formazione scolastica, grazie a uno studio effettuato da Alessandro Cavalli e Antonio De Lillo sui giovani negli anni Ottanta pubblicato nel 1988, emerge che la proporzione di maschi e femmine che studiano non ha grandi differenze, dal campione intervistato risultano circa il 41% di studenti, e il 39% di studentesse²⁸⁷. Al contrario invece, le differenze tra i sessi risultano sempre più evidenti quando si analizzano i dati di sesso ed età. Infatti, per il genere femminile c'è una correlazione negativa più forte tra età e frequenza scolastica [tabella 8]²⁸⁸.

Tabella 8 - Proporzioni di studenti secondo diversi criteri

Il sesso e l'età			
Maschi 15-17 anni	74,8	Tot. Maschi	41,3
Femmine 15-17 anni	78,1	Tot. Femmine	38,7
Maschi 18-20 anni	42,7		
Femmine 18-20 anni	35,2	Tot. 15-17 anni	76,4

²⁸⁵ S. Nastro, “Donne-artiste”? Anche no. Intervista a Liliana Moro, in “Artribune”, 31 ottobre 2019; www.artribune.com/donne-artiste-intervista-liliana-moro [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

²⁸⁶ S. Simoncelli, C. Iaquina (a cura di), *Donne Artiste in Italia. Presenza e Rappresentazione*, cit.

²⁸⁷ Cavalli A., De Lillo A., *Giovani anni 80. Secondo rapporto Iard sulla condizione giovanile in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp.16-19.

²⁸⁸ Ivi, p. 17.

Maschi 21-24 anni	16,9	Tot. 18-20 anni	38,9
Femmine 21-24 anni	13,6	Tot. 21-24 anni	15,3

Anche rispetto all'occupazione, i dati dimostrano che negli anni Ottanta c'è una forte disuguaglianza a favore degli uomini adulti [tabella 9]²⁸⁹. La tabella 9 mostra le differenti condizioni professionali tra il sesso e il titolo di studio. Anche se da un punto di vista della disoccupazione non vengono rilevate grosse distinzioni, De Lillo e Cavalli sottolineano soprattutto la percentuale di inattività delle donne, che risulta quattro volte superiore a quella degli uomini; così come la percentuale femminile in cerca della prima occupazione è il doppio rispetto a quella maschile²⁹⁰.

Tabella 9 - Condizione professionale secondo il sesso e il titolo di studio

	Sesso		Titolo di studio		
	Maschi	Femmine	Licenza scuola primaria	Diploma di scuola secondaria di primo grado	Diploma di scuola secondaria di secondo grado + laurea
Lavoratori e studenti	43,5	30,6	45,1	32,8	41,6
lavoratori					
Studenti	40,1	38,1	13,9	47,1	32,3
In cerca di prima occupazione	7,8	14,3	7,3	7,5	16,4
Disoccupati	5,5	5,1	8,3	5,0	5,3
Inattivi	3,1	11,9	25,4	7,5	4,5
Totale (=100)	1.006	994	132	1.084	784

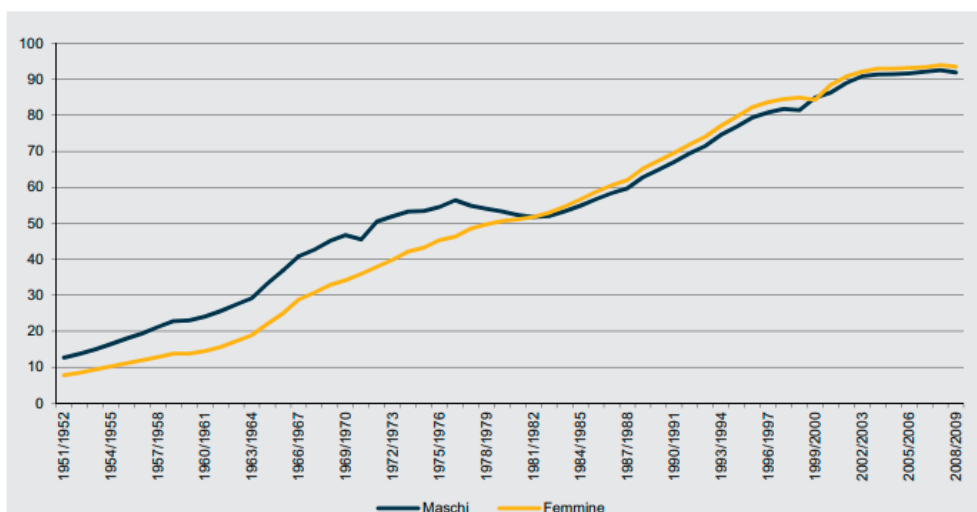
Per quanto riguarda l'iscrizione alle scuole secondarie di secondo grado si registra verso gli anni Ottanta una crescita bilanciata tra maschi e femmine. Il tasso di diplomati è infatti cresciuto a ritmi importanti passando dal 38,7% al 72,5% in soli quindici anni, ossia tra il 1983 e il 1998 [figura 2]²⁹¹.

²⁸⁹ Ivi, p. 35.

²⁹⁰ Ivi, p. 36.

²⁹¹ ISTAT; www.istat.it. [ultimo accesso 13 dicembre 2022].

Figura 2 - Tasso di iscrizione alle scuole secondarie di secondo grado (a) per sesso – Anni scolastici 1951/1952 – 2008/2009

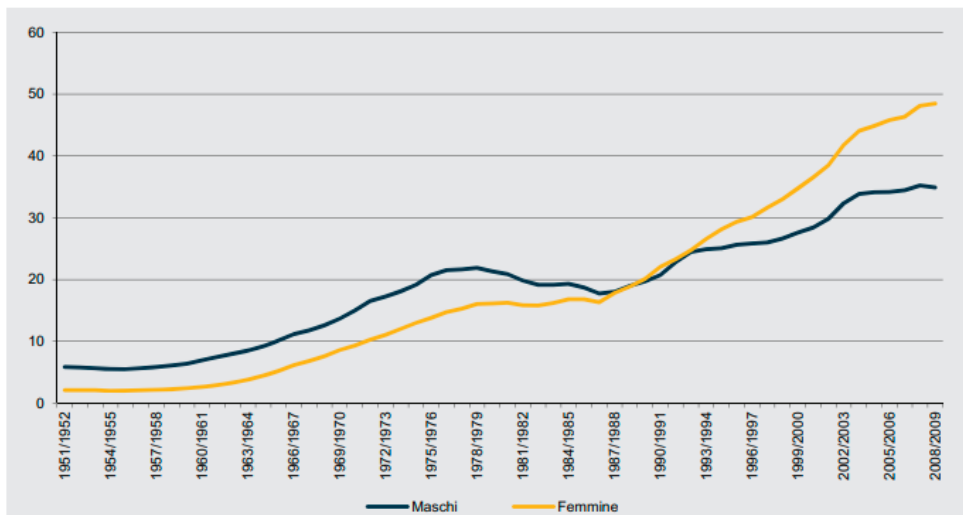


Fonte: Istat, Rilevazione delle scuole secondarie superiori (anni 1951/1952-2000/2001); Ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca (anni 2001/2002-2008/2009)

(a) Iscritti nelle scuole secondarie di secondo grado per 100 giovani di età teorica corrispondente (14-18 anni).

Mentre relativamente all'università si assiste ad un incremento di iscrizioni dagli anni Settanta, grazie anche alla legge Codignola che nel 1969 permette l'ammissione all'università a tutti coloro che hanno un diploma di maturità [figura 3]²⁹².

Figura 3 - Tasso di iscrizione all'università per sesso (a) – Anni accademici 1951/1952 – 2008/2009



Fonte: Istat, Rilevazione delle università e degli istituti superiori (anni 1951/1952-2000/2001); Ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca (anni 2001/2002-2008/2009)

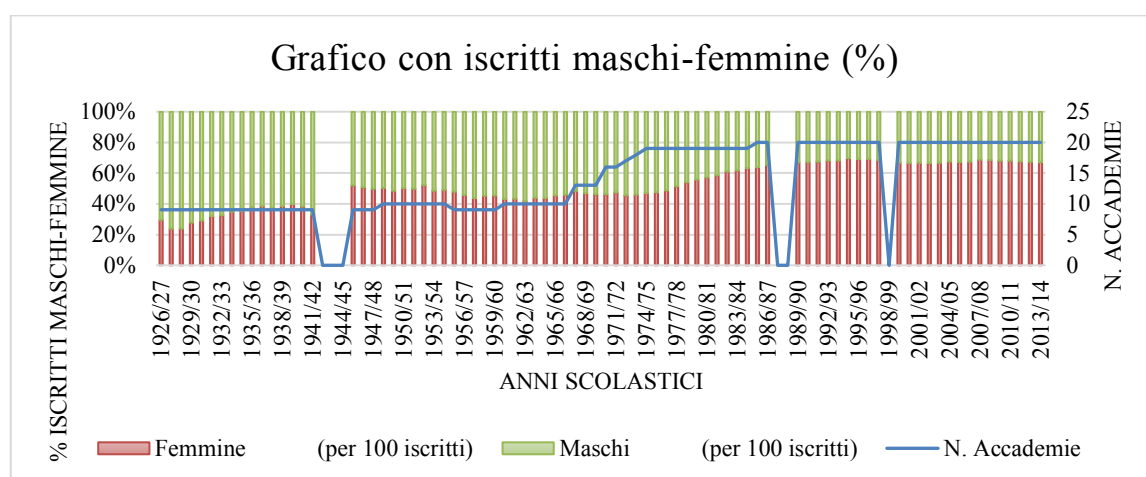
(a) Iscritti all'università per 100 giovani da 19 a 25 anni.

Circa la dimensione della formazione artistica, nonché al numero di iscrizioni alle Accademie di Belle Arti in Italia, ci sono numeri particolarmente significativi. Si

²⁹² Inoltre, la legge consente agli studenti di creare piani di studi differenti rispetto a quelli previsti dall'ordinamento didattico. Fonte: ISTAT, www.istat.it [ultimo accesso 13 dicembre 2022].

assiste ad un progressivo incremento della presenza femminile, la quale dalla fine degli anni Settanta rappresenta circa la metà di studenti iscritti alle accademie [figura 4]²⁹³. Nel 1982 la presenza femminile è di circa il 61%, nel 1996 sale fino al 69%. Un numero sempre più in aumento, tanto che dai dati forniti dal MIUR per l'anno accademico 2020/2021 risultano immatricolate circa il 67% di donne e il 33% di uomini²⁹⁴. Paradossalmente però le donne riscontrano poi grossi problemi nell'entrare nel mondo del lavoro. Infatti, nel 1981 il dato di visibilità era quasi del 35%, mentre dieci anni dopo scese al 23%²⁹⁵.

Figura 4 - Grafico con iscritti alle Accademie di Belle Arti in Italia



Fonte: Istat-Ministero dell'istruzione pubblica, anni 1926-1942; Istat-Rilevazione sugli Istituti artistici, anni 1945-1997.

(a) Fino al 1951/52 sono compresi i dati dei licei artistici.

(b) Dal 1942 al 1944 a causa del conflitto mondiale le rilevazioni furono sospese.

2.4.2. Le gallerie

Ogni grande artista prima di raggiungere la fama ha ovviamente cercato di entrare nel migliore dei modi nel mondo dell'arte contemporanea. Walter Santagata in *Simbolo e merce* sostiene che “il mercato dei giovani costituisce le fondamenta di tutto il mercato”²⁹⁶. Nonostante ciò, soprattutto per il mercato dei giovani, esistono numerose anomalie e ingiustizie. Le regole nel mercato dell'arte contemporanea,

²⁹³ Fonte: www.seriistoriche.istat.it [ultimo accesso 17 dicembre 2022].

²⁹⁴ Fonte: www.ustat.miur.it/accademie-belle-arti [ultimo accesso 22 dicembre 2022].

²⁹⁵ Questi ultimi dati sulla visibilità degli artisti sono ricavati dai dati censiti relativamente alla percentuale di femminilizzazione fra pittori e scultori. Fonte: M.A. Trasforini, *Artiste in campo. Una professione tra genio, talento e storia dell'arte*, cit.

²⁹⁶ W. Santagata, *Simbolo e merce: i mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea*, cit., p. 88.

come è stato spiegato precedentemente, sono poche e soprattutto varie, in special modo per la presenza diffusa dell'evasione fiscale presente nel settore e per tutte le variabili che sanciscono i rapporti tra artisti e diversi attori economici. Sempre Santagata sottolinea che per il mercato dell'arte contemporanea c'è un problema di credibilità, gli artisti e talvolta anche i galleristi hanno delle difficoltà nell'affermare il proprio ruolo sociale affidabile all'interno del sistema. Secondo il ragionamento di Santagata il problema della credibilità è dato dalla presenza di due tipi di gallerie, quelle di scoperta e quelle di mercato.

La prima è molto precisa nella ricerca di giovani artisti nella scena artistica contemporanea, il gallerista cerca di trovare, stimolare e consigliare. Egli ha un potere limitato sia di mercato e che di capitale, infatti all'inizio questo tipo di gallerista organizza principalmente mostre con artisti storici conosciuti.

I galleristi di mercato invece hanno già una struttura più solida, sia internamente che esternamente con tutte le relazioni che sono riusciti a intessere e maturare. Essi, infatti, hanno numerosi contatti con riviste, critici e redattori di fama mondiale, per questo motivo queste sono le gallerie che permettono un adeguato lancio di carriera agli artisti. Riassumendo si potrebbe definire con la fase t il gallerista di scoperta seleziona e investe in un giovane artista, attraverso un contratto verbale che lega l'artista alla galleria. Un contratto che definisce soprattutto le modalità di acquisizione della produzione artistica. Nella fase successiva $t+1$ le quotazioni dell'artista crescono, anche grazie al lavoro svolto dalla galleria di scoperta, ma ovviamente il giovane ha la necessità e la voglia di fare il salto di carriera, nonché di lavorare per una galleria di mercato, così da risultare più forte sia a livello nazionale che internazionale. Per questo motivo c'è una disfunzione, ovvero l'artista è motivato ad essere inadempiente, perciò nella fase $t+1$ perde credibilità, proprio perché non si sente ben rappresentato dalla prima galleria di scoperta.

L'accordo che sta alla base della relazione tra artista e gallerista è un insieme di convenzioni formali che determinano la credibilità dell'artista. Santagata ne ha definite tre. La prima è data dalla definizione dei prezzi delle opere d'arte dell'artista. Solitamente i galleristi accettano di collaborare con gli artisti, perché ovviamente hanno un vantaggio, anche qualora il giovane talento dovesse lasciarlo per un'altra galleria. Infatti, il gallerista ha la possibilità di accumulare una serie di opere ad un

“prezzo convenzionalmente basso”²⁹⁷, nonostante futuri processi di avanzamento di carriera da parte del giovane artista. La seconda convenzione è “la rinuncia da parte dell’artista all’*entitlement* sui diritti sulla valorizzazione delle opere cedute al gallerista di scoperta e da questi accumulate”²⁹⁸. Ciò significa che l’artista rinuncia a un insieme di diritti, come il diritto d’autore, il diritto di seguito o il diritto di esposizione, cosicché il gallerista possa ridurre il costo dell’investimento. Infine, la terza convenzione è il rispetto del patto e la stima reciproca che nasce tra l’artista e il gallerista. Questo significa che l’artista non deve vendere i suoi lavori ad altri galleristi, deve garantire una percentuale di vendita e soprattutto deve rimanere fedele al contratto definito nella creazione delle opere d’arte.

In conclusione, il potere degli artisti all’inizio è molto limitato, per lo meno fintantoché non riesca a crearsi una buona reputazione a livello nazionale e poi internazionale.

Da un punto di vista italiano, il ruolo delle gallerie italiane che trattano arte contemporanea, specialmente quelle più focalizzate sul lavoro di artiste italiane o di giovani artisti è stato per gli ultimi anni fondamentale. Così come riportato dal lavoro effettuato dalla ricerca di Vannini, Simoncelli e Iaquina, la presenza delle donne nelle gallerie di arte contemporanea rappresenta solo il 25% del totale, mentre si riscontra un leggero miglioramento per quelle gallerie nate dopo il 2000, dove la percentuale sale al 27%²⁹⁹. Questi ultimi dati, dove si riscontra una leggera crescita, possono essere spiegati attraverso l’attività diretta dei galleristi, i quali iniziano sempre più a lavorare con artisti giovani viventi delle ultime generazioni; si registra così una disparità di genere elevata, ma non eccessivamente notevole come nel caso delle gallerie che trattano anche arte moderna³⁰⁰. L’aspetto interessante della presenza sempre maggiore delle donne artiste è la propensione a scoprire e rappresentare con più visibilità donne, che dagli anni Duemila iniziano a trovare un riscontro sia nel sistema artistico italiano che internazionale. Al 2016 si è riscontrato

²⁹⁷ Ivi, p. 91.

²⁹⁸ Ibidem.

²⁹⁹ S. Simoncelli, C. Iaquina, E. Vannini (a cura di), *Donne Artiste in Italia. Presenza e Rappresentazione*, cit., p. 50.

³⁰⁰ Nelle gallerie che trattano sia arte moderna che contemporanea la differenza di rappresentanza va dal 18% di presenza femminile e l’82% di presenza maschile. Queste enormi divario può essere spiegato dalle poche artisti donne storicizzate nel corso della storia. Fonte: Ivi.

che le gallerie commerciali italiane hanno organizzato mostre temporanee personali con una presenza di artiste maggiore rispetto agli artisti³⁰¹.

Degli esempi circa l'attività artistica negli anni Settanta è la scultrice Anna Valeria Borsari (1943), la quale ha collaborato a fianco di Giuseppe Penone e Giulio Paolini con diverse gallerie, come la Galleria del Cavallino di Venezia, la Schema di Firenze e la galleria G7 di Bologna. Successivamente, con l'esplosione di mercato degli anni Ottanta lei stessa ha notato un totale cambiamento, poiché in primis il mercato ha sovrastato tutte le attività culturali e le gallerie di ricerca faticavano a stare al passo. Infatti, in un'intervista ricorda gli anni Ottanta come anni difficili per svolgere un'attività artistica coerente:

pur avendo diversi amici artisti, non ho mai fatto parte di gruppi o movimenti, e riuscii a fare allora scelte abbastanza radicali: operando sul territorio, in spazi pubblici e no profit, mi allontanai dalle fiere, dalle gallerie private. Mi trovo però ora nella necessità di rientrarvi, se pur in modo critico, poiché nel nostro ambito non resta altro cui far riferimento, dato che non si è creata una cultura alternativa³⁰².

Un'altra testimonianza fondamentale è quella di Maria Mulas (1935) la quale con poche semplici parole fa capire la situazione di quegli anni “di donne non ce n'erano quasi!”³⁰³. Una galleria con la quale ha collaborato negli anni Ottanta è stata la Galleria Il Milione a Milano, l'aspetto interessante è che ha collaborato solo insieme a due artiste donne: Carla Cerati (1926-2016) ed Elisabetta Catalano (1941-2015)³⁰⁴. La tendenza artistica riscontrata da Donata Pizzi è lo svuotamento dalle gallerie italiane di artisti italiani, per portare in Italia artisti stranieri. Secondo l'autrice le gallerie dovrebbero aiutare gli artisti italiani a farsi conoscere all'estero, senza eliminarli dalla sfera nazionale³⁰⁵. Oggi, le gallerie italiane più importanti fondate da donne hanno portato un cambio di sensibilità nei confronti delle artiste. A Napoli nasce la galleria Lia Rumma nel 1971, che in seguito nel 1999 aprirà anche un'altra

³⁰¹ Nelle gallerie di arte contemporanea la presenza femminile nelle mostre annuali di circa il 32%, mentre nelle stesse fondate dopo il Duemila c'è una presenza del 36%. Fonte: Ivi.

³⁰² Ivi, pp. 82-89.

³⁰³ Ivi, pp. 90-97.

³⁰⁴ Da un punto di vista maschile, invece, ha sempre preferito la compagnia di amici come Gianfranco Pardi (1933-2012), Emilio Tadini (1927-2002), Giorgio Colombo e Tullio Pericoli (1936). L'aspetto importante, che ribadisce il divario di genere dal punto di vista economico è il confronto del fatturato annuale degli artisti uomini appena citati con quello di Maria Mulas: Pardi €55.262, Tadini €108.410, Pericoli €6.590 e Mulas €2.445. Fonte ArtPrice.com dati aste pubbliche al 2021.

³⁰⁵ S. Simoncelli, C. Iaquina, E. Vannini (a cura di), *Donne Artiste in Italia. Presenza e Rappresentazione*, cit., pp. 98-109.

sede a Milano. Questa galleria ha da sempre mostrato un'apertura verso le artiste esponendo italiane come Vanessa Beecroft, ma anche internazionali come Shirin Neshat o Marina Abramovic³⁰⁶. A Milano dal 1995 è presente anche la Galleria di Raffaella Cortese, la prima galleria a diffondere la militanza femminista nell'arte, attraverso le esposizioni di Kiki Smith, Martha Rosler o l'italiana Monica Bonvicini³⁰⁷. Nel 2000 Francesca Kaufmann fonda la Galleria Kaufmann Repetto con sede sia a Milano che New York; l'eccezionalità del suo lavoro è che da sempre è incentrato sullo studio sulle donne (Kaufmann rappresenta artiste più del cinquanta per cento nel suo programma), sulle questioni politiche e sociali e sulle pratiche attiviste impiegate nel campo della produzione artistica. Anche Contemporary Art di Francesca Minimi aperta nel 2006 a Milano risulta uno dei luoghi importanti di esposizioni artistiche³⁰⁸. Infine, nel 2019 a Firenze ha inaugurato la Crumb Gallery #womeninart, battendo il record di prima galleria d'arte europea dedicata esclusivamente all'arte delle artiste³⁰⁹.

2.4.3. Le case d'asta

Un altro aspetto fondamentale per comprendere le dinamiche del mercato dell'arte è attraverso lo studio delle aggiudicazioni delle case d'asta.

Le case d'asta sono dei luoghi in cui si definiscono i prezzi di riferimento per le opere d'arte presenti nel mercato sia di artisti ormai storicizzati sia per artisti viventi. Soprattutto per quest'ultimi esistono delle regole di selezione che determinano il proprio inserimento nel mondo artistico ed economico vero e proprio; più l'artista è noto con capacità di attirare un pubblico ampio, più le case d'asta sono interessate a venderlo. Ad esempio, da uno studio del 2020 sulle differenze di prezzo tra artisti uomini e artiste donne nel mercato dell'arte globale, in base al sesso identificato, è possibile notare come questi prezzi si siano evoluti nel tempo³¹⁰. Le opere d'arte prodotte da artisti di sesso femminile rappresentano meno del 4% delle vendite all'asta, ma dopo aver controllato le caratteristiche dell'opera d'arte, si scopre quanto

³⁰⁶ www.liarumma.it [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

³⁰⁷ www.raffaellacortese.com [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

³⁰⁸ www.francescaminini.it [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

³⁰⁹ www.crumbgallery.com [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

³¹⁰ F. Y. R. P. Bocart, M. Gertsberg, R. A. J. Pownall, *An empirical analysis of price differences for male and female artists in the global art market*, in "Journal of Cultural Economics", 28 ottobre 2020.

le opere di artiste siano più costose del 4,4% rispetto alle opere di artisti. Nella fascia più alta del mercato dell'arte – per vendite superiori a 1 milione di dollari – le opere di artisti maschi vendono per il 18,4% in più rispetto a quelle di artiste femmine. I primi 40 artisti rappresentano il 40% della quota di mercato totale, mentre nessuna donna è presente nella classifica dei primi 40 artisti in termini di valore totale delle vendite all'asta del periodo analizzato che va dal 2000 al 2017. Tuttavia, per quanto riguarda gli artisti contemporanei, i risultati empirici mostrano che le opere di artisti maschi vendono per l'8,3% in più rispetto alle loro controparti femminili.

In Italia il centro di maggior importanza per l'arte contemporanea è Milano, in cui hanno sede diverse case d'asta sia nazionali, come Finarte, ma anche internazionali come Sotheby's o Christie's³¹¹. Anche in questo settore è presente un divario notevole tra artiste e artisti. Ad esempio, se si osserva l'asta di Arte Moderna e Contemporanea di giovedì 29 settembre 2022 presso la casa d'aste Finarte a Milano, restringendo il campo d'indagine ai lotti realizzati tra il 1980 e il 1989, ci sono 28 opere, di cui solo due artiste: Elisa Montessori e Maria Lai. *Senza titolo* del 1989 di Montessori è stata venduta a €2.304, mentre due lotti prima l'opera *Acerbo* del 1983 di Mario Schifano a €72.180³¹². Sempre nella stessa asta tra i 297 lotti totali solamente sei sono di artiste donne. Anche nel 2016 la ricerca della Naba aveva stabilito che studiando le vendite effettuate dalle case d'asta milanesi, solamente il 5% di lotti in vendita era di artiste donne.

Inoltre, anche osservando la classifica dei 100 artisti migliori su ArtFacts.net, si nota come la prima artista donna italiana in classifica sia Monica Bonvicini (1965) al 123° posto con un fatturato di vendite annuale di €46.219; mentre il primo artista italiano è Lucio Fontana (1899-1968) al 63° posto con un fatturato annuale di €40.474.473. Anche considerando Michelangelo Pistoletto, il primo artista italiano ancora in vita che segue in classifica Fontana al 110° posto ha un fatturato annuale di €3.210.957³¹³, di gran lunga più elevato di quello della collega.

La situazione non cambia molto a livello internazionale, dove il divario si presenta con cifre diverse. Tra gli artisti viventi al primo posto c'è Gerhard Richter (1932) con

³¹¹ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit.

³¹² Le due opere appena citate sono due lotti venduti uno dopo l'altro con soggetto astratto. Fonte: www.finarte.it/arte-moderna-e-contemporanea-milano [ultimo accesso 12 dicembre 2022].

³¹³ Fonte: ArtFacts.net e ArtPrice.com. I dati derivano da indicatori di mercato delle vendite alle aste pubbliche nel 2022.

un fatturato di €186.000.000, mentre al secondo posto Cindy Sherman (1954) registra un fatturato di €3.357.962³¹⁴.

Di ciò si indagherà maggiormente nel paragrafo 2.6.

2.4.4. La Biennale Arte di Venezia. Le edizioni dal 1980 al 2022

Un'altra area di indagine fondamentale nella quale è importante soffermarsi per comprendere il mercato dell'arte è la presenza degli artisti nei padiglioni nazionali della Biennale Arte di Venezia. Come si è visto dal capitolo precedente ogni nazione dal 1895, anno della fondazione della mostra internazionale, seleziona artisti che la possano rappresentare al meglio a livello globale. Per gli artisti quindi, la possibilità di esporre a questa esposizione aggiunge un valore eccezionale alla propria carriera. Per l'evento artistico più importante dell'anno la discrepanza di genere è molto marcata a favore di una grande preponderanza maschile. Con il lavoro di ricerca effettuato da M.A. Trasforini e P. McCracken, le storiche dell'arte hanno ricercato la presenza delle artiste dalla prima edizione del 1885 all'edizione del 1995, stimando una presenza tra il 10% e il 15% (su un totale di circa 15.000 artisti che hanno esposto)³¹⁵. Solamente dalla seconda metà degli anni Novanta del secolo scorso si registra una corrispondenza tra la presenza delle artiste e la loro visibilità e riconoscimento professionale nel mondo dell'arte³¹⁶. Nella 48. Edizione della Biennale di Venezia (1999), il curatore Harald Szeemann attinge con attenzione sia al genere degli artisti che alla produzione artistica, solitamente marginale rispetto ai poli principali del mondo dell'arte³¹⁷. Nello specifico, nel Padiglione Italia, per la prima volta nella storia della Biennale esponevano cinque artiste donne, premiare anche con il premio del Leone d'Oro. È infatti in questa premiazione che emerge la novità e l'apertura dell'edizione, anche se la presenza femminile rappresentava solo il 21% degli artisti presenti³¹⁸. Questa vicenda che segnò la storia dell'arte, rappresenta un "positivo riconoscimento", ma paradossalmente "conferma i

³¹⁴ Fonte: ArtPrice.com, dati al 12/2022.

³¹⁵ M.A. Trasforini, *Artiste in campo. Una professione tra genio, talento e storia dell'arte*, cit., pp. 618-619.

³¹⁶ E. De Cecco, G. Romano (a cura di), *Contemporanee*, cit.

³¹⁷ H. Szeemann diede maggior riconoscimento alle artiste donne, ma anche a luoghi come la Cina che solitamente erano Nazioni marginali. Fonte: M.A. Trasforini, *Artiste in campo. Una professione tra genio, talento e storia dell'arte*, cit., p. 619.

³¹⁸ Ibidem.

pregiudizi che l'arte delle donne è espressione di una minoranza, denunciando altresì il rischio di trasformare i cambiamenti in corso in fenomeno di moda³¹⁹. Un numero che nell'edizione del 2022 curata da Cecilia Alemani sale a dismisura, in quanto le donne rappresentano circa l'80% degli artisti esposti. Il Leone d'Oro in questo caso è stato vinto dalla prima artista di colore, Simone Leigh (1967), a rappresentare gli Stati Uniti alla Biennale di Venezia³²⁰.

La prima curatela femminile alla Biennale di Venezia dal 1980 fu nel 2005 alla sua 51. edizione. Le curatrici Rosa Martínez e María de Corral con lo scopo di dimostrare quanto l'arte contemporanea sia frutto di pratiche artistiche nate dal femminismo, decisero di esporre numerose artiste (circa 35 su 94 artisti totali)³²¹.

Si elencano di seguito le edizioni della Biennale dal 1980 al 2022, con lo scopo di analizzare da un punto di vista italiano la presenza femminile nelle principali sezioni della mostra, in particolar modo nel Padiglione Italia e Venezia e *Aperto*³²².

Alla 39. Biennale Arte del 1980 l'unica artista donna italiana presente nel Padiglione Italia su 13 artisti è Dadamaino (1930-2004), inoltre nella sezione *L'arte negli anni Settanta* curata da Harald Szeemann e Achille Bonito Oliva, tra i 53 artisti esposti è presente anche Marisa Merz (1926-2019).

Alla 40. Esposizione Internazionale d'Arte *Arte come Arte* del 1982 al Padiglione Italia tra 32 artisti espone Renata Boero (1936). La sezione *Aperto '82* è divisa in una prima sezione *Tempo* in cui tra 43 artisti sono presenti anche Elisa Montessori (1931), Laura Panno (1954) e Anna Maria Santolini (1951). Mentre nella seconda sezione *Spazio* tra 40 artisti ci sono Patrizia Maria Cantalupo (1952), Patrizia Maïmouna Guerresi (1951) e Teresa Marasca (1955).

Alla 41. Esposizione Internazionale d'Arte *Arte e arti. Attualità e storia* del 1984 nel Padiglione Italia su 12 artisti c'è solo Titina Maselli (1924-2005).

Alla 42. Esposizione Internazionale d'Arte *Arte e Scienza* del 1986 espongono, su 196 artisti, Diana Rabito (1941), Amalia Del Ponte (1936), Gabriella Benedini

³¹⁹ E. De Cecco, *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, cit., pp. 14-15.

³²⁰ Il ciclo di opere è legato alla storia di genere afroamericana, e la stessa artista la definisce un "archivio incompleto del pensiero femminista nero". Fonte: www.simoneleighvenice2022.org [ultimo accesso 14 dicembre 2022].

³²¹ Lombardi F., «*E Se Picasso Fosse Nato Femmina?*» *Arte, Genere e (alcuni) Dati*, cit., p. 81.

³²² Tutto i dati che verranno di seguito elencati sono stati raccolti dall'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, visitabile al sito www.asac.labiennale.org [ultimo accesso 12 dicembre 2022].

(1932) e Mirella Bentivoglio (1922-2017) nella sezione *Arte e Scienza. Arte e Alchimia* presso il Padiglione Centrale ai Giardini. Mentre nella sezione Aperto '86 aperta alle nuove generazioni tra i 50 artisti esposti ci sono anche due artiste italiane Marilena Sassi (1957) e Mirella Brugnerotto (1957).

Nel Padiglione Italia della 43. Esposizione Internazionale d'Arte *Il luogo degli artisti* del 1988 tra 19 artisti espongono anche Marisa Merz e Carla Accardi (1924-2014). Nella sezione Aperto '88 sono presenti solo Daniela De Lorenzo (1959) e Mariella Bettineschi (1948) su 90 artisti³²³.

Nella 44. Esposizione Internazionale d'Arte *Dimensione Futuro* del 1990, tra i tre curatori del Padiglione Italia ci sono per la prima volta dagli anni Ottanta delle donne: Laura Cherubini e Lea Vergine³²⁴, nonostante ciò l'unica artista donna presente su 17 artisti è Dadamaino. Nella sezione Aperto '90 espone solo Lucilla Catania (1955) come artista italiana su 107 artisti.

Alla 45. Esposizione Internazionale d'Arte *Punti cardinali dell'arte* del 1993 il Padiglione Italia su 39 artisti espone Carla Accardi, Renata Boero, Isabella Ducrot (1931) e Patrizia Vaccinelli (1943-1991). Nella sezione Aperto '93 ci sono solo Liliana Moro (1961), Eva Marisaldi (1966) e Grazia Toderi (1963) su 134 artisti totali³²⁵.

Alla 46. Esposizione Internazionale d'Arte *Identità e Alterità* del 1995 nel Padiglione Italia presentano le loro opere Ida Barbarigo (1925-2018), Amalia Del Ponte (1936) e Paola Gandolfi (1949) su 19 artisti. Per la sezione *L'Io e il suo doppio. Cento anni di ritratto fotografico in Italia 1895-1995* sempre nel Padiglione Italia si riscontra un presenza femminile maggiore, anche se in proporzione sempre ridotta, poiché su 172 artisti espongono Paola Agosti (1947), Eva Barrett, Letizia Battaglia (1935-2022), Rosella Bigi, Giovanna Borgese, Marcella Campagnano, Lisetta Carmi (1924-2022), Elisabetta Catalano (1941-2015), Cristina Ghergo, Bruna Ginammi (1964), Maria Mulas (1935), Cristina Omenetto (1942), Marialba Russo (1947), Chiara Samugheo (1935-2022), Giuliana Traverso (1926-2021) e Wanda Wulz (1903-1984).

³²³ L'Italia viene premiata con il Leone d'Oro Premio dei Paesi.

³²⁴ Il terzo curatore è Flaminio Gualdoni.

³²⁵ La sezione Aperto 93 è stata quella dove hanno esposto anche Maurizio Cattelan, Matthew Barney, Damine Hirst, Pual McCarthy...

Il Padiglione Italia della 47. Esposizione Internazionale d'Arte *Futuro, Presente, Passato* del 1997 non registra nessuna presenza femminile italiana.

Alla 48. Esposizione Internazionale d'Arte: *dAPERTutto* del 1999 nel Padiglione Italia curato da Harald Szeemann ci sono Grazia Toderi (1963), Monica Bonvicini (1965), Bruna Esposito Nada (1960), Luisa Lambri (1969) e Paola Pivi (1971)³²⁶.

Nel Padiglione Italia della 49. Esposizione Internazionale d'Arte *Platea dell'Umanità* del 2001 è presente solo Monica Bonvicini su circa 20 artisti.

Nella 50. Esposizione Internazionale d'Arte *Sogni e Conflitti - La dittatura dello spettatore* del 2003, al Padiglione Venezia tra 4 artisti sono esposte Sara Rossi (1970) e Carola Spadoni (1969), mentre nel Padiglione Italia su 45 artisti c'è solo Carol Rama (1918-2015).

Alla 51. Esposizione Internazionale d'Arte del 2005 il percorso espositivo si divide in *L'esperienza dell'arte* ai Giardini e *Sempre un po' più lontano* all'Arsenale. Il Padiglione Venezia inizia a premiare i giovani artisti italiani su iniziativa del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, tra 4 artisti è presente Lara Favaretto (1973). Allo stesso modo, nel Padiglione Italia tra 25 presenze c'è solo Monica Bonvicini.

La 52. Esposizione Internazionale d'Arte *Pensa con i sensi. Senti con la mente. L'arte al presente* del 2007 è l'anno della curatela al femminile sia per il Padiglione Italia con Ida Gianelli, che per il Padiglione Venezia con Chiara Bertola e Angela Vettese³²⁷. Da un punto di vista delle artiste, è presente solo Ketty La Rocca (1938-1976) tra i 10 artisti esposti al Padiglione Venezia.

La 53. Esposizione Internazionale d'Arte *Fare Mondi // Making Worlds* del 2009 nel Padiglione Venezia espongono Maria Grazia Rosin (1958) e Laura Diaz de Santillana (1955-2019) su 9 artisti. Mentre il Padiglione Italia curato da Beatrice Buscaroli e Luca Beatrice presenta tra 20 artisti Elisa Sighicelli (1968) e Sissi (1977).

Il Padiglione Italia della 54. Esposizione Internazionale d'Arte *ILLUMInazioni* del 2011, è stato curato da Vittorio Sgarbi e presenta un gran numero di artiste donne. Tra 295 artisti espongono Carla Accardi, Rosetta Acerbi Petrassi, Adriana Asti

³²⁶ L'Italia vince il Leone d'oro per la migliore partecipazione nazionale, poiché mostra una nuova attitudine nel reinventare il territorio tradizionale dei padiglioni. Inoltre, esprime lo spirito di generosità e di apertura che è la vera proposta della 48. Edizione della Biennale. Fonte: www.asac.labiennale.org/annali [ultimo accesso 12 dicembre 2022].

³²⁷ Il terzo curatore è Luca Massimo Barbero.

(1933), Patrizia Atti (1958), Alice Basile, Vanessa Beecroft, Sofia Cacciapaglia (1983), Lucianella Cafagna (1968), Erika Calesini (1974), Clarissa Campironi (1985), Roberta Cavallari (1975), Grazia Cucco (1965), Maria Dompè (1959), Isabella Ducrot, Monica Ferrando (1958), Giorgia Fiorio (1967), Giosetta Fioroni (1932), Roberta Fosca Fossati, Greta Frau, Paola Gandolfi (1949), Isabella Gherardi (1962), Cristina Ghergo, Marina Giannobi (1965), Alessandra Giovannoni (1954), Silvia Lelli Masotti, Marilena Manzella, Federica Marangoni (1940), Teresa Maresca (1956), Patrizia Medail (1945), Veronica Montanino (1973), Elisa Montessori (1931), Serena Nono (1964), Fabrizia Paglia, Verdiana Patacchini (1984), Franca Pisani (1956), Donata Pizzi, Margherita Ragno (1985), Carol Rama (1918-2015), Paola Romano (1950), Anna Santinello (1937), Diana Sblano, Daniela Severi e Dora Tass (1972).

Per la 55. Esposizione Internazionale d'Arte *Il Palazzo Enciclopedico* del 2013, il Padiglione Italia presenta Elisabetta Benassi (1966) e Francesca Grilli (1978) su 14 artisti. Mentre il Padiglione Venezia solo Marialuisa Tadei (1964).

La 56. Esposizione Internazionale d'Arte *All the World's Futures* del 2015 segna la premiazione con il Leone d'Oro alla carriera all'artista italiana Marisa Merz. Il Padiglione Italia espone Vanessa Beecroft (1969) e Marzia Migliora (1972) su 18 artisti.

La 57. Esposizione Internazionale d'Arte *VIVA ARTE VIVA* del 2017 è stata curata da Christine Macel; il Padiglione Italia curato da Cecilia Alemani presenta tre artisti di cui solo una donna, Adelita Husni-Bey (1985).

Alla 58. Esposizione Internazionale d'Arte *May You Live In Interesting Times* del 2019, il Padiglione Venezia è curato da Giovanna Zabotti; mentre il Padiglione Italia presenta tre artisti tra cui Liliana Moro e Chiara Fumai (1978-2017).

Infine, la 59. Esposizione Internazionale d'Arte *Il Latte dei Sogni* del 2022 curata da Cecilia Alemani, è la Biennale con il maggior numero di presenza artistica femminile, che rappresenta circa l'80%. Il Padiglione Venezia anche per questa edizione è curato da Giovanna Zabotti, mentre da un punto di vista artistico espone anche il giovane duo di artiste italiane Goldschmied & Chiari (Sara Goldschmied ed Eleonora Chiari).

Da quanto appena elencato, è molto chiaro il divario di genere presente costantemente tra artiste e artisti italiani che hanno esposto alle diverse edizioni della Biennale di Venezia dal 1980 al 2022. Come emerge anche dall'indagine *Donne artiste in Italia*, la presenza femminile riguarda solo il 13% sul totale degli artisti rilevati dal 2006 al 2016³²⁸. Il numero poi aumenta positivamente, come già accennato, con l'edizione del 2022, la stessa curatrice Cecilia Alemani conferma la presenza maggiore di artiste donne e di soggetti non binari³²⁹.

Le artiste sono sia sottorappresentate, sia sottostimate da un punto di vista economico. L'unico ambito in cui il *gap* si nota al contrario è nelle accademie. Come si è visto, i dati dell'istruzione mostrano una preponderanza femminile in luoghi fondamentali per il corretto ingresso propedeutico nel mondo dell'arte. Ciò nonostante, la discrepanza è talmente ovvia che risulta poco chiaro capire perché le posizioni delle donne in altre situazioni siano periferiche in confronto ai colleghi maschi. Inoltre, si può anche sottolineare che il divario di genere è gradualmente più pronunciato con il progredire delle transizioni di carriera³³⁰.

In conclusione, è possibile affermare che le donne nel mondo dell'arte hanno raggiunto importanti riconoscimenti, in passato e anche oggi svolgono ruoli fondamentali per il settore artistico, come direttrici di musei, curatrici e galleriste. Malgrado ciò, il problema principale si riscontra nella posizione delle artiste, che sono ancora una grande minoranza. Silvia Simoncelli più volte ribadisce che proprio dalle posizioni di galleriste, curatrici di museo, collezioniste o storiche dell'arte si può “avere la possibilità di fare la differenza e lanciare segnali forti per arrivare a una più ampia rappresentazione, senza passare per rivendicazioni o ‘quote rosa’”³³¹. Infatti, da un punto di vista del collezionismo, si è notato un tendenziale incremento da parte delle donne di creare valore dove prima non c'era, a differenza degli uomini che tendono a collezionare opere d'arte per il gusto di farlo. Inoltre, è stato osservato che il collezionismo femminile è più attento a comprare e sostenere opere

³²⁸ K. Hassler, *Genere e arte: Statistiche e posizioni al vertice nel campo internazionale*, pp. 24-43 in S. Simoncelli, C. Iaquina, E. Vannini (a cura di), *Donne Artiste in Italia. Presenza e Rappresentazione*, cit., p. 28.

³²⁹ Fonte: www.labiennale.org/biennale-arte-2022-il-latte-dei-sogni [ultimo accesso 12 dicembre 2022].

³³⁰ S. Simoncelli, C. Iaquina, E. Vannini (a cura di), *Donne Artiste in Italia. Presenza e Rappresentazione*, cit., p. 61.

³³¹ K. Hassler, *Genere e arte: Statistiche e posizioni al vertice nel campo internazionale* cit., p. 33.

direttamente dagli artisti, senza passare per le case d'asta. Sicuramente con l'entrata di molte donne nel mondo del lavoro la situazione sta cambiando. In Italia esistono diversi esempi qualitativi, ad esempio Donata Pizzi è una collezionista focalizzata su artiste italiane dagli anni Sessanta che hanno utilizzato la fotografia come mezzo del loro lavoro. Iolanda Ratti, conservatrice del Museo Novecento di Milano, ribadisce l'importanza della ricerca all'interno del museo per ricostruire con rigore scientifico i percorsi individuali; la critica d'arte e curatrice indipendente Barbara Casavecchia ha ricordato l'importanza del linguaggio come strumento di emancipazione e inclusione. Anche Anna Daneri, curatrice e coordinatrice di Artissima della sezione *Back to the Future* nel 2016, ne ha tratto spunto per dimostrare che il contesto commerciale può essere una piattaforma per restituire l'esperienza delle minoranze e promuovere rappresentazioni diverse dell'immagine femminile.

Un aspetto fondamentale che Elvira Vannini sottolinea nel lavoro *Donne Artiste in Italia* è la differenza esistente tra l'arte al femminile e l'arte femminista. La prima è categorizzare la donna all'interno di un "codice binario con le relative costrizioni sociali e di genere"³³². La seconda invece è cercare di studiare in quale verso l'arte si sta spostando. Recentemente, attraverso esposizioni temporanee, diverse ricerche internazionali hanno cercato di definire l'aspetto artistico legato al contesto storico-critico³³³.

³³² S. Simoncelli, C. Iaquina, E. Vannini (a cura di), *Donne Artiste in Italia. Presenza e Rappresentazione*, cit., p. 73.

³³³ Un esempio sono le Radical Woman a Los Angeles, la Collezione Verbund dedicata all'arte femminista, i reading group nello spazio non profit 98 weeks a Beirut, o anche i workshop e le mostre organizzate al Brooklyn Museum. Il museo più importante dedicato interamente alle donne in arte è il National Museum of Woman in the Arts di Washington. Il suo obiettivo è quello studiare e mostrare l'arte portando al centro del racconto le artiste del passato e promuovendo l'arte delle artiste contemporanee. Fonte: www.nmwa.org [ultimo accesso 15 dicembre 2022].

2.5. L'attività artistica delle artiste in Italia

Emanuela De Cecco e Gianni Romano in *Contemporanee* hanno analizzato l'attività delle artiste, notando una peculiarità specifica e personale in ognuna di loro. Diversi sono stati gli eventi che hanno riscoperto e valorizzato le artiste; sicuramente, il primo evento fondamentale che ha sancito l'inizio di un cambiamento è avvenuto a Milano nel 1980 con la mostra a Palazzo Reale curata da Lea Vergine *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*. Il lavoro fatto da Vergine è stata una ricerca per riscoprire e riportare nella storia dell'arte quelle artiste dimenticate del primo Novecento. L'aspetto critico fondamentale emerso da questa esposizione è servito a riflettere sul motivo di esclusione di queste artiste donne nella scena italiana. Ad esempio, grazie a questo evento Carol Rama (1918-2015) è stata riscoperta, diventando così un'artista nota e storicizzata, tanto che al 2022 registra un fatturato annuale di €72.935³³⁴. Alla fine degli anni Settanta sono stati anche organizzati una serie di eventi che ruotano attorno alla figura dell'artista-donna, sia convegni³³⁵ che mostre vere proprie; ad esempio, Galleria Ticinese a Milano organizza *Mezzo Cielo*, un intervento collettivo che espone i nomi di numerose artiste italiane, sia conosciute che sconosciute³³⁶. Contemporaneamente, Vergine in un articolo delinea il percorso dello stato artistico in Italia, soffermandosi ad analizzare l'attività delle artiste³³⁷; secondo l'autrice, in Italia si sono ormai superati gli anni della paura di danneggiare il proprio status duramente guadagnato in un mondo gestito da uomini attraverso l'utilizzo di tematiche femministe. Infatti, è probabilmente questo ciò che ha causato il silenzio e il vuoto in Italia; il timore del giudizio esterno e il timore di associarsi tra donne rischia di "portare a un'esclusione definitiva dal dibattito intellettuale"³³⁸. Inoltre, la poetessa visuale Anna Oberto riflette sulla difficoltà che le donne hanno

³³⁴ Fonte ArtPrice.com dati aste pubbliche al 2022.

³³⁵ Un esempio è stato un convegno del 1978 a Milano *Donne, Arte, Società* dal quale emergono "tutte le difficoltà della donna che lavora nel campo delle arti visive e problematiche più ampie riguardanti la creatività, il loro considerarsi professioniste o meno, la rivalità, l'essere senza soldi, la voglia, il piacere e la felicità di esprimersi". Cfr. F. Fedi, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi 1968/1985*, Milano, Endas, 1986, p. 70.

³³⁶ Ivi, p. 71.

³³⁷ L. Vergine, *From Italy*, in "Art & Artists", luglio 1977, pp. 38-41.

³³⁸ Alla base di queste esclusioni ci sono sicuramente diversi problemi, sia di natura culturale, storica e sociale, di pregiudizi da abbattere e teorie da sviluppare. Cfr. E. De Cecco, G. Romano, *Contemporanee*, cit., pp. 18-19.

nell'utilizzare ampiamente la propria creatività, perché indipendentemente dalla situazione in cui si trovano, non sono realmente liberate dai lavori domestici³³⁹.

Un'altra fondamentale realtà è la Libreria delle donne di Milano, un'impresa femminista "composita e in movimento" attiva dal 1975 con lo scopo di studiare le differenze di genere e trovarne soluzioni³⁴⁰. Da ottobre 2015 è attivo un progetto che richiama diverse artiste di varie generazioni a creare un'opera *site specific* per delle vetrine e sottolineare quanto

la riflessione sull'arte e sul ruolo dell'arte nelle nostre vite fa parte delle grandi invenzioni simboliche del femminismo, oggi ritenuto il movimento internazionale che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, ha avuto l'influenza più importante nell'arte del presente³⁴¹.

Infatti, il giorno inaugurale è destinato unicamente a una conversazione tra l'artista e le persone che vi partecipano³⁴².

Inoltre, dal 1984 a Ferrara si tiene la Biennale Donna che lascia lo spazio espositivo ad artiste con lo scopo di non ghettizzare, bensì valorizzare il valore artistico delle donne³⁴³. Anche Achille Bonito Oliva nel 1991 con la rubrica *Artae* tentò di raccogliere l'attività delle artiste italiane.

Recentemente, nel 2017 debutta *Hotpotatoes*, un blog redatto da Elvira Vannini con lo scopo di ricercare ed esplorare il rapporto tra arte e politica, attraverso rappresentazioni culturali, regimi estetici e sistemi espositivi, da un punto di vista femminista³⁴⁴.

La domanda di partenza è quasi sempre quella di cercare di comprendere se c'è un modo di fare arte al femminile. Alla base della loro poetica artistica c'è spesso l'individualismo, a favore della definizione di una propria identità. Infatti, le artiste

³³⁹ L. Vergine, *From Italy*, cit., pp. 38-41.

³⁴⁰ Fonte: www.libreriadelledonne.it [ultimo accesso 13 dicembre 2022].

³⁴¹ Fonte: www.libreriadelledonne.it/vetrina_arte [ultimo accesso 13 dicembre 2022].

³⁴² Le principali artiste che hanno partecipato sono Marta Dell'Angelo, Alice Cattaneo, Concetta Modica, Helena Asmar, Elisabetta Di Maggio, Margherita Morgantini, Eugenia Vanni, Maria Papadimitriou, Goldschmied-Chiari, Maria Morganti, Chiara Camoni, Claudia Losi, Sabrina Mezzaqui, Gabriella Ciancimino, Marina Ballo, Enrica Borghi, Paola Di Bello, Caterina Saban, Loredana Longo, Marzia Migliora, Bruna Esposito, Sophie Ko, Elisa Sighicelli.

³⁴³ Le artiste che espongono sono di diverse nazionalità, oltre all'Italia ci sono anche iraniane. Fonte: www.biennaledonna.it [ultimo accesso 13 dicembre 2022].

³⁴⁴ Fonte: www.hotpotatoes.it [ultimo accesso 23 dicembre 2022].

nei confronti del passato non hanno alcuna intenzione e interesse nel creare conflitti, bensì tra loro vige un sentimento di indifferenza³⁴⁵.

Gli strumenti maggiormente usati sono quelli che tradizionalmente sono considerati secondari (fotografia, performance, video...)³⁴⁶, a differenza dei mezzi per eccellenza come la pittura e la scultura, anche se ci sono artiste come Accardi e Merz legate alle più tradizionali. È comunque sbagliato circoscrivere in questo modo il modo di fare arte delle artiste degli ultimi quarant'anni, poiché esse spaziano da uno strumento all'altro, senza individuarne uno di privilegiato. Un aspetto interessante evidenziato da De Cecco e Romano è che generalmente i diversi studi che trattano di artiste tendono a dedicare pagine intere non all'attività artistica di queste, bensì alla loro condizione sociale³⁴⁷.

Prima di analizzare gli aspetti più significativi dell'arte degli anni Ottanta, è importante comprendere la situazione di qualche anno prima. Come si è visto, il mercato dell'arte subisce influenze da aspetti economici e sociali, difatti, il clima artistico è più che mai il risultato della quotidianità. Dagli anni Ottanta, grazie soprattutto alla seconda ondata del Femminismo degli anni Settanta, diverse realtà hanno abbracciato la problematica del divario di genere, organizzando in questo modo eventi per inserire le artiste nel panorama artistico italiano. Questo però ha sviluppato non poche critiche, poiché tali attività concentrate nella sfera femminile, rischiavano e rischiano tuttora di ghezzizzare l'operato delle artiste donne.

L'aspetto interessante è analizzare cosa le donne nel mondo dell'arte intendono fare per inserirsi o differenziarsi. Gli artisti di maggior successo negli anni Settanta sono stati coloro che hanno spostato l'interesse nel mondo dell'arte verso il coinvolgimento del pubblico, grazie soprattutto all'attenzione data alla sfera sociale tramite le loro opere. In questo modo, c'è stato un progressivo manifestarsi di artiste, dovuto secondo De Cecco, sia a un aspetto culturale, sia perché generalmente esse sono più aperte alla sfera soggettiva. Ci sono state artiste interessate a quest'ultimo

³⁴⁵ È significativo sottolineare questo aspetto di indifferenza, poiché soprattutto per l'arte italiana fondata dal susseguirsi di correnti, tendenze e movimenti, c'è sempre stata l'esigenza di prendere delle posizioni rispetto alla situazione passata. Cfr. E. De Cecco, *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, cit., p. 21.

³⁴⁶ Essi sono solitamente considerati secondari, in realtà per la loro storia relativamente più delimitata nel tempo.

³⁴⁷ E. De Cecco, *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, cit., pp.13-31.

aspetto personale, nonché di quotidianità, ma anche artiste concentrate su questioni legate al proprio ruolo nella società, attirando così l'attenzione sull'aspetto contenutistico delle loro opere.

Le artiste italiane più attive e conosciute nella seconda metà degli anni Settanta sono Carla Accardi, conosciuta principalmente per i suoi quadri astratti e gestuali; Carol Rama artista torinese esponente del Movimento Arte Concreta; Marisa Merz che sviluppa un proprio modo di fare arte rientrando nell'Arte Povera per avvicinarsi a una quotidianità privata ed emotiva; Giosetta Fioroni esordisce nel 1955 alla VII Quadriennale di Roma, frequenta la Galleria la Tartaruga vicino a Rauschenberg, De Kooning e Cy Twombly. La sua arte è legata a colori industriali affiancati e sovrapposti sempre a segni, scritte o simboli. Con toni critico riguarda il passato con un atteggiamento nuovo, ritrasformando i principi fondanti della storia dell'arte. Infine, nell'ultima parte della sua attività artistica si avvicina più a mondi infantili. Mentre tra le generazioni più giovani sono Lara Favaretto (1973), Rosa Barba (1972) e Monica Bonvicini, Marzia Migliora, Annalisa Cattani e Margherita Morgantini.

Ad esempio, Marisa Merz (1926-2019), artista che realizza opere liriche, private e sottili, vuole far emergere dalle sue opere, create da oggetti e materiali appartenenti all'ambito delle arti minori, la quotidianità e l'intimità delle proprie relazioni affettive; infatti, l'artista ha sempre evitato la dimensione puramente concettuale a favore di ciò³⁴⁸. Un esempio è stata l'esposizione dell'opera dedicata alla figlia nel 1976, *Altalena per Bea*. Un episodio che suscitò diverse reazioni, riassunte al meglio in un intervento di Piero Gilardi³⁴⁹:

ci fu una completa mancanza di comprensione della forza vitale dell'altalena e della sua capacità di invadere i sensi, come se volessimo rifiutare l'instabilità impulsiva e l'enorme portata che per noi avrebbe avuto lo scoprire la nostra sfera intima e personale. [...] Riflettendoci oggi, si può dire che Marisa Merz sia stata protagonista di un movimento artistico e culturale che ha messo in primo piano un nuovo concetto di soggettività, anticipando ciò che, dopo diversi stadi di gestazione, è divenuta la soggettività postmoderna.

Germano Celant, in continuità con la riflessione di Gilardi, da subito non nega la complessità nel comprendere l'opera. Tanto che Marisa Merz decise per un periodo di allontanarsi dal mondo ufficiale dell'arte, fino al riconoscimento dei propri lavori avvenuto negli anni Ottanta. In un secondo momento, ovvero negli anni Novanta,

³⁴⁸ Fonte: www.castellodirivoli.org/marisa-merz [ultimo accesso 05 dicembre 2022].

³⁴⁹ G. Celant (a cura di), *Marisa Merz*, Parigi, Centre Pompidou, 1994.

grazie alle opere di altri artisti, è emerso quanto Marisa Merz avesse influenzato e determinato la carriera di molti artiste/i successive/i.

Dopo anni in cui la scena artistica era dominata dalla fotografia, dal video, dalla performance, dall'happening e dall'arte concettuale, con il ritorno negli anni Ottanta della pittura e della figurazione, la condizione delle artiste non ha verosimilmente subito alcun avanzamento. Al contrario, secondo le ricerche effettuate da De Cecco e Romano, in numerosi gruppi artistici la presenza femminile è notevolmente bassa, così come nelle esposizioni temporanee. Un esempio rappresentativo dove non è presente una figura femminile è la Transavanguardia³⁵⁰; gli esponenti principali, infatti, sono rivolti al perfezionamento dell'artista-genio come ideale continuazione della tradizione vasariana. In tale contesto è evidente quanto difficile fosse per le donne riuscire a emergere e distinguersi nella tradizione che le ha di fatto non rappresentate³⁵¹; infatti “il *genius loci*, il ritorno alla creatività svincolata dai ritmi quotidiani, lo sguardo al museo e alla cultura classica, sono tutte derivanti del pensiero dominante, teoricamente maschile”³⁵². Se negli Stati Uniti ci sono stati esempi significativi di rappresentanza femminile, come le Guerrilla Girls, che nel loro più celebre manifesto del 1989 *Do woman have to be naked to get into the Met. Museum?* subito emerge con grande chiarezza la disparità presente nel panorama artistico³⁵³, in Italia le artiste attive in esposizioni importanti e conosciute grazie alla critica sono veramente poche.

Dagli anni Novanta il panorama italiano si evolve, grazie a una progressiva apertura verso artiste italiane, la cui presenza nella storia dell'arte è sempre più rilevante. In quegli anni si assiste a un veloce cambiamento sia culturale, sociale, politico che artistico. Alla base di questo rinnovamento c'è l'interesse verso la sfera del quotidiano più intima, che riconferma la centralità del corpo, il quale “diviene il

³⁵⁰ Per un approfondimento maggiore: A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, in “Flash Art 92-93”, ottobre-novembre 1979. Consultabile online: www.flashart.it/la-trans-avanguardia [ultimo accesso 06 dicembre 2022].

³⁵¹ E. De Cecco, *Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, cit., p. 19.

³⁵² Ibidem.

³⁵³ Le Guerrilla Girls sono attiviste anonime che usano titoli dirompenti, immagini oltraggiose e statistiche micidiali per denunciare i pregiudizi di genere ed etnici e la corruzione nell'arte, nel cinema, nella politica e nella cultura pop. Con la loro celebre opera, esse segnalano che le donne esposte al Metropolitan Museum di New York nella sezione di arte moderna sono solo il 5%, mentre ben l'85% dei nudi esposti è di donne. Fonte: www.guerrillagirls.com [ultimo accesso 06 dicembre 2022].

luogo della differenza, non più solo biologica, ma incarnazione delle differenze specifiche dei soggetti, deposito della memoria culturale”³⁵⁴. In questo modo il pensiero di un artista eroico e idealista viene meno, per far posto a percezioni più quotidiane circa il lavorare partendo da un personale punto di vista. Proprio per questo, il lavoro delle artiste viene gradualmente osservato e riconosciuto con maggiore attenzione e soprattutto con minori pregiudizi. Dal citazionismo degli anni precedenti, l’arte si proietta sull’uso della memoria personale, in quanto “filtro indispensabile per stabilire una relazione col passato”³⁵⁵, infatti la poetica di questi anni è sempre più slegata da elementi nazionali o regionali specifici per comprendere le opere di un artista precedente. Ad esempio, se i lavori dell’artista marchigiano Enzo Cucchi (1949) si leggono facilmente in rapporto alla storia della sua regione di provenienza, le opere di Eva Marisaldi (1966) o Liliana Moro (1961) invece si distaccano dal contesto d’origine delle rispettive artiste. Nonostante ciò, non significa che questo modo di fare arte sia un modo disinteressato delle proprie origini, a favore di un modo puramente intimista, ma si assiste a una riappropriazione critica del passato³⁵⁶. Ad esempio, Grazia Toderi (1963) utilizza nelle sue opere scene televisive appartenenti alla memoria quotidiana collettiva per elaborare i ricordi di quanto accaduto, nell’opera *Nata nel '63* (1977) riprende lo sbarco sulla Luna, mentre in *Decollo* (1998) lo stadio dei mondiali di calcio del 1998.

Un aspetto interessante del mondo artistico italiano, a differenza di quello inglese o americano, è la totale assenza di opere con tematiche che affrontano il corpo in quanto oggetto di trasformazione della ricerca scientifica. Nell’ambiente italiano, infatti, i corpi sono nascosti; nella maggior parte delle volte essi sono coperti da vestiti, quasi mai si tratta in primo piano di nudità e sessualità esplicita, a differenza delle colleghe Valie Export (1940) o Marina Abramović (1946). Anche nel caso delle donne partecipanti alle performance di Vanessa Beecroft, i loro corpi non sono altro che “una materializzazione della storia della pittura e se c’è la volontà di riappropriarsi della rappresentazione del proprio corpo (o del corpo femminile in

³⁵⁴ E. De Cecco, *Trame: per una mappa transitoria dell’arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni*, cit., p. 20.

³⁵⁵ Ivi, p.23.

³⁵⁶ Ivi, p. 24.

generale) ciò avviene in maniera filtrata”³⁵⁷. Un riutilizzo che può anche palesarsi con l’assenza, come le fotografie di Luisa Lambri (1969).

Tutte le opere sono unificate da un filo conduttore che è la narrazione, nonché definita da Adriana Cavarero in *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, “una pratica che consente di dare voce ai particolari e corpo al racconto”³⁵⁸. Il modo di raccontare privilegiato dalle artiste come Luisa Lambri, Liliana Moro o Grazia Toderi è il narrare la storia accennandola, suggerendo tracce, senza mai rivelarla completamente. Le opere, infatti, risultano essere dei frammenti di storia, di un prima e di un dopo, nel mezzo l’arte funge da collegamento tra dimensioni diversi; come nel caso di *Videorom* di Paola Di Bello, in cui l’artista è il punto di contatto e legame reale di due storie divise di famiglie Rom.

³⁵⁷ Ivi, p. 25.

³⁵⁸ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1998.

2.6. Approfondimento: le artiste nella sezione Aperto e nei Padiglioni Venezia e Italia alla Biennale Arte (1980-2022)

L'attività di ricerca intende elencare le artiste donne italiane presenti più volte in mostre o eventi artistici dagli anni Ottanta ai nostri giorni [tabella 10]. Per una corretta analisi più oggettiva possibile il campo è stato delimitato sulla base di due criteri precisi e incrociati, cioè la presenza nel database di ArtPrice e la partecipazione alla Biennale di Venezia nelle edizioni dal 1980 al 2022 nelle principali sezioni come Aperto e soprattutto nel Padiglione Italia e Venezia [tabella 11]. Le altre artiste trovate hanno invece partecipato a mostre collaterali anche importanti per la storia dell'arte e del femminismo, come *Materializzazione del linguaggio* del 1978, dove hanno esposto, tra le altre, Simona Weller e Tomaso Binga.

Tabella 10 - Artiste donne italiane attive dagli anni Ottanta ad oggi

Artiste donne più frequentemente citate dalla bibliografia ritrovata*

- | | |
|--|--|
| • Accardi Carla (1924-2014) | • Guerresi Maimouna Patrizia (1951) |
| • Agosti Paola (1947) | • Gut Elisabetta (1934) |
| • Alloatti Annalisa (1926-2000) | • Husni-Bey Adelita (1985) |
| • Asteriti Luisa | • Lai Giuliana (1921-2012) |
| • Atti Patrizia (1958) | • Lai Maria (1919-2013) |
| • Badiali Carla (1907-1992) | • Landi Liliana (1940-1987) |
| • Balatresi Mathelda (1937) | • Leone Francesca (1964) |
| • Balice Giuliana (1931) | • Levi Montalcini Paola (1009-2000) |
| • Banana Anna (1940) | • Lopes Bertina (1924-2012) |
| • Barba Rosa (1972) | • Mafai Giulia (1930-2021) |
| • Barbarigo Ida (1925-2018) | • Mafai Miriam (1926-2012) |
| • Barchiesi Liliana (1945) | • Mafai Simona (1928-2019) |
| • Baroncini Daniela | • Manzelli Margherita (1968) |
| • Battaglia Letizia (1935-2022) | • Marchi Graziella (1932) |
| • Beecroft Vanessa (Genova, 1969) | • Marcucci Lucia (1933) |
| • Benassi Elisabetta (1966) | • Marisaldi Eva (1966) |
| • Benedetti Orsano Clara (1928) | • Maselli Titina (1924-2005) |
| • Benedini Gabriella (1932) | |

- **Bentivoglio Mirella (1922-2017)**
- Berardi Lavatura Rosetta (1944)
- Berardinone Valentina (1924)
- Beretta Adriana
- **Bettineschi Mariella (1948)**
- Bicocchi Maria Gloria (1934)
- Binga Tomaso (1941)
- **Boero Renata (1936)**
- Boisi Lorenza (1973)
- Bonfiglio Clara (1959)
- Bonora Lola (1935)
- **Bonvicini Monica (1965)**
- Borgogelli Alessandra
- Boscaro Alda (1945)
- Campagnano Marcella (1941)
- Campesan Sara (1924-2016)
- **Cantalupo Patrizia (1952)**
- Caporilli Ferro Lucilla (1965-2013)
- Carmi Lisetta (1924-2022)
- **Catalano Elisabetta (1941-2015)**
- **Catania Lucilla (1955)**
- Ceccariglia Carla (1955)
- Cenci Giulia (1988)
- Cerati Carla (1926)
- Chiessi Rosanna (1934-2016)
- **Dadamaino (1930-2004)**
- De Donato Agnese (1927-2017)
- **De Lorenzo Daniela (1959)**
- De Nobili Lila (1916-2002),
- **Del Ponte Amalia (1936)**
- Di Capri Carmela (1920-2004)
- Diamantini Chiara (1949)
- **Diaz De Santillana Laura (1955-2019)**
- Mattioli Paola (1948)
- Mazzoleni Libera (1949)
- Mazzoni Antonella (1957)
- Meo Gisella (1936)
- **Merz Marisa (1931-2019)**
- **Migliora Marzia (1972)**
- Migotto Laura (1956)
- Mirri Sabina (1957)
- Miscuglio Annabella (1939-2003)
- **Montessori Elisa (1931)**
- Monti Adriana (1951)
- **Moro Liliana (1961)**
- **Mulas Maria (1935)**
- Navone Paola (1950)
- Niccolai Giulia (1934)
- Oberto Anna (1934)
- **Omenetto Cristina (1942)**
- Paci Anna (1940)
- Panaro Rosa (1935)
- **Panno Laura (1954)**
- Pincherle Adriana (1906-1996)
- **Pisani Franca (1956)**
- Piscitelli Giulia (1965)
- **Pivi Paola (1971)**
- Prina Carla (1911-2008)
- Rabbia Luisa (1970)
- Rabito Diana (1932-2016)
- **Rama Carol (1918-2015)**
- Rampazzi Renata (1948)
- Ricciardi Cloti (1939)
- **Romano Paola (1951-2021)**
- Romualdi Lucia (XX-XXI)
- Roncati Cristina (1943)

- Drei Lia (1922-2005)
- **Ducrot Isabella (1932)**
- Esposito Anna (1939)
- **Esposito Nada Bruna (1960)**
- **Favaretto Lara (1973)**
- **Fioroni Giosetta (1932)**
- Forti Simonetta (1935)
- Frai Felicità (1909-2010)
- Furian Valentina (1989)
- Gandini Milli (1941-2017)
- **Gandolfi Paola (1949)**
- **Gherardi Isabella (1962)**
- **Giovannoni Alessandra (1954)**
- Giovine Elsa
- **Goldschmied&Chiari (1997)**
- Gonzales Alba (1939)
- Gori Katia (XX-XXI)
- **Lambri Luisa (1969)**
- Gressani Gina (1942)
- Grusovin Laura (1955)
- **Rosin Maria Grazia (1958)**
- **Rossi Sara (1970)**
- **Russo Marialba (1947)**
- Sandri Giovanna (1923-2002)
- Santolini Anna Maria (1951)
- Sarno Bruna
- **Sassi Marilena (1957)**
- **Samugheo Chiara (1935-2022)**
- **Sighicelli Elisa (1968)**
- Sinisi Silvana
- **Sissi (Daniela Olivieri) (1977)**
- Tesi Alessandra (1969)
- **Toderi Grazia (1963)**
- Trapani Anna (1936)
- **Traverso Giuliana (1926-2021)**
- Truppi Silvia
- Vacinelli Patrizia (1943-1991)
- Varisco Grazia (1937)
- Vescovo Marisa (1938-2016)
- Vigo Nanda (1936/40-2020)
- Weller Simona (1940)
- Zappalà Liliana

*In grassetto sono evidenziate le artiste presenti alla Biennale di Venezia dal 1980 al 2022. La tabella seguente indica quelle analizzate, nonché presenti nel database di ArtPrice.

Tabella 11 - Artiste italiane prese in considerazione

Delimitazione del campo d'indagine: le artiste analizzate

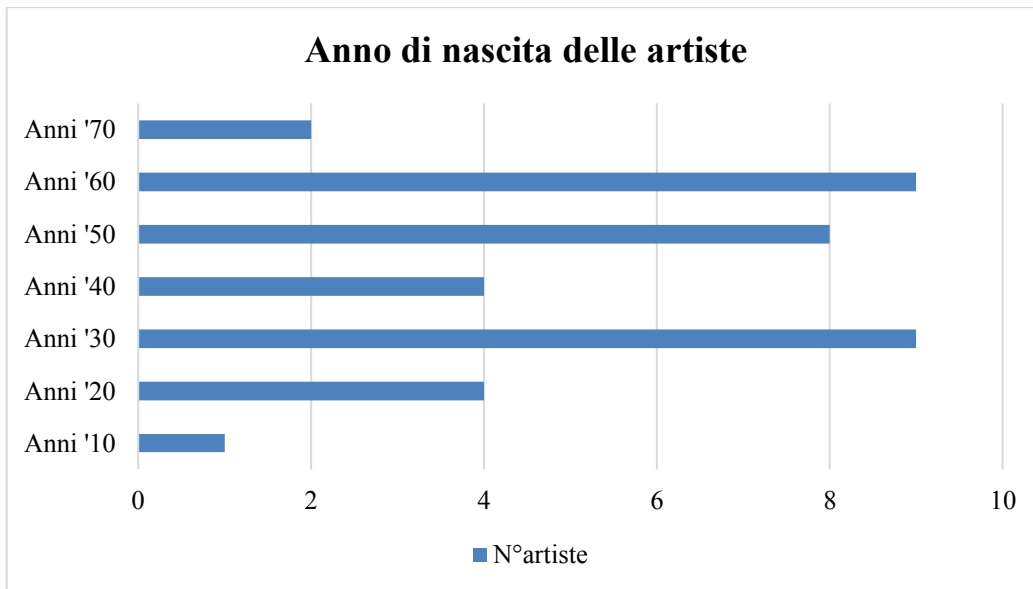
- Accardi Carla (1924-2014)
- Agosti Paola (1947)
- Barbarigo Ida (1925-2018)
- Battaglia Letizia (1935-2022)
- Beecroft Vanessa (1969)
- Benedini Gabriella (1932)
- Bentivoglio Mirella (1922-2017)
- Lambri Luisa (1969)
- Marisaldi Eva (1966)
- Maselli Titina (1924-2005)
- Merz Marisa (1931-2019)
- Migliora Marzia (1972)
- Montessori Elisa (1931)
- Moro Liliana (1961)

- Boero Renata (1936)
- Bonvicini Monica (1965)
- Cantalupo Patrizia (1952)
- Catalano Elisabetta (1941-2015)
- Dadamaino (1930-2004)
- Diaz de Santillana Laura (1955-2019)
- Fioroni Giosetta (1932)
- Gandolfi Paola (1949)
- Gherardi Isabella (1962)
- Giovannoni Alessandra (1954)
- Guerresi Maimouna Patrizia (1951)
- Mulas Maria (1935)
- Panno Laura (1954)
- Pisani Franca (1956)
- Pivi Paola (1971)
- Rama Carol (1918-2015)
- Romano Paola (1951-2021)
- Rosin Maria Grazia (1958)
- Russo Marialba (1947)
- Samugheo Chiara (1935-2022)
- Sighicelli Elisa (1968)
- Sissi (Daniela Olivieri) (1977)
- Toderi Grazia (1963)

Come si è definito nel paragrafo 2.4.4. le artiste italiane prese in considerazione sono molto inferiori rispetto alla percentuale maschile preponderante. Dal database di ArtPrice è stato raccolto da queste artiste [tabella 11] il fatturato annuale al 2020-2022, la quotazione più alta e quella più bassa, infine il valore della prima e dell'ultima vendita delle opere realizzate dal 1980 al 2022 e vendute in Italia. Lo scopo è quello di ricostruire la vicenda delle artiste contemporanee – in relazione alle eventuali tendenze di mercato registrate – da un punto di vista della valutazione del valore economico delle loro opere.

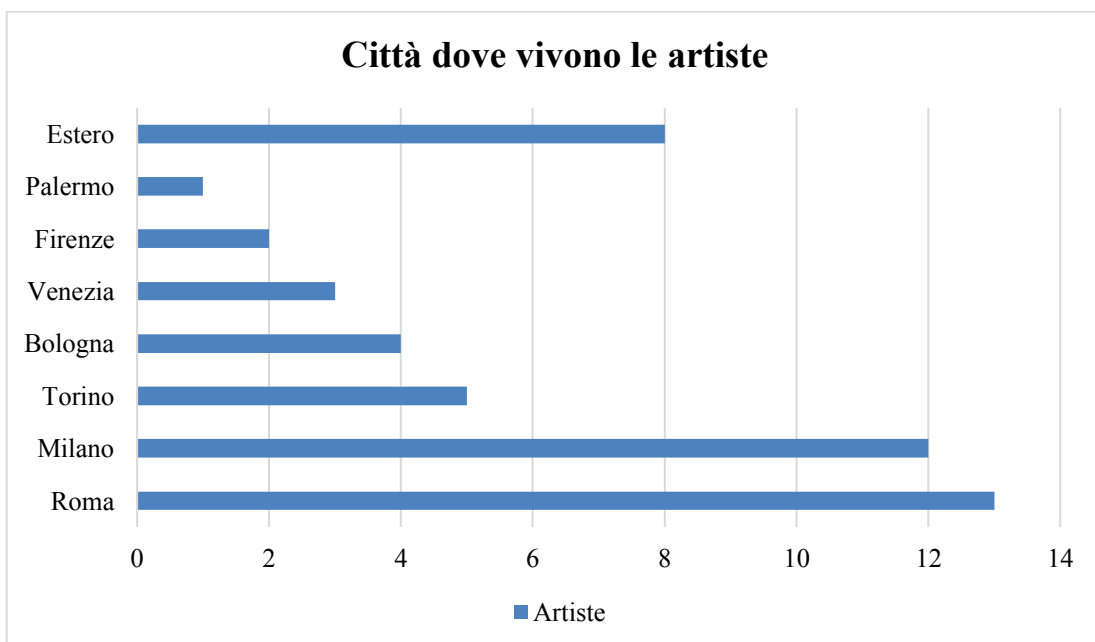
La maggior parte delle artiste analizzate è nata negli anni Trenta e negli anni Sessanta del secolo scorso. Solamente Carol Rama è nata nel 1918, mentre il resto ha vissuto la propria adolescenza principalmente negli eventi cruciali della seconda metà del XX secolo [figura 5].

Figura 5 - Anno di nascita delle artiste



Una grande parte delle artiste si è formata tra Roma e Milano. Infatti, le città principali dove le artiste lavorano sono le stesse, il 27% a Roma e il 25% a Milano. Le altre città italiane che seguono in classifica sono Torino con il 10%, Bologna con l'8%, Venezia con il 6%, Firenze con il 4% e Palermo con l'unica Letizia Battaglia. Invece, il 18% delle artiste ha deciso di spostarsi all'estero, da Londra, Berlino e Parigi, fino anche a Los Angeles e New York o Delhi nel caso di Paola Pivi [figura 6].

Figura 6 - Città dove vivono le artiste



Da un punto di vista artistico, è interessante comprendere la tecnica prediletta dalle trentasette artiste prese in considerazione. Quasi tutte, nonché il 75% di loro, ha avuto una formazione accademica o comunque scolastica. Il restante 20% – Paola Agosti, Elisabetta Catalano, Titina Maselli, Marisa Merz, Maria Mulas, Carol Rama e Chiara Semugheo – invece si sono istruite in modo autodidatta³⁵⁹. Quest'ultime, infatti, fanno parte di una generazione di artiste che non ha avuto molta possibilità di frequentare università o accademie come base iniziale della propria carriera, ma sono stati indirizzate da figure all'interno della propria famiglia. Questo spiega anche le diverse tecniche utilizzate dalle artiste.

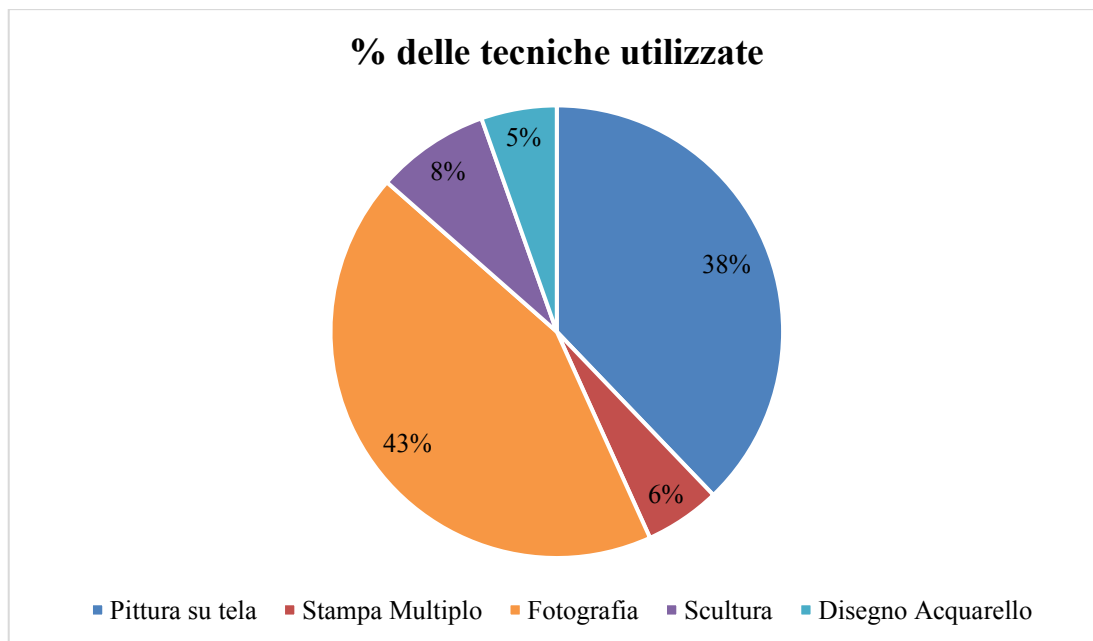
Dal campione circoscritto, la tecnica prediletta è la fotografia, un approccio nuovo che ha avvicinato le artiste anche alla tecnologia³⁶⁰. La generazione di artiste attive dagli anni Ottanta ha abbandonato le semplici tecniche che non richiedevano una formazione accademica, come la sartoria di Maria Lai, per sviluppare una propria lettura, chiave che diventerà cifra stilistica di queste artiste, ad esempio per Carla Accardi l'accostamento tra pittura e sicofoil.

Le tecniche maggiormente apprezzate in termini di mercato sono la pittura e la scultura, segue poi la fotografia e la stampa multiplo, come ad esempio l'acquaforte, infine l'acquarello [figura 7].

³⁵⁹ Il restante 5% rappresenta i dati non ritrovati.

³⁶⁰ Di ciò si parlerà del capitolo 3.

Figura 7 – Le tecniche utilizzate



Inoltre, è interessante confrontare il fatturato tra coloro che hanno avuto una formazione accademica e chi no, il 50% di loro ha un fatturato molto basso che varia dai €100 ai €500, mentre l'altra metà rappresentata dalle artiste ormai storicizzate dalla critica d'arte, come Dadamaino o Marisa Merz, il fatturato va dai €30.000 ai €300.000.

Il database delle opere registrate da ArtPrice è formato da diverse vendite in case d'asta italiane. Al vertice con circa ventotto opere, il 23% del totale, c'è la casa d'aste milanese Finarte³⁶¹. Seguono poi Farsetti Arte³⁶² e Meeting Art³⁶³ con l'11% delle vendite. I due storici *competitors* mondiali, Sotheby's e Christie's realizzano solo rispettivamente il 5% e l'7%³⁶⁴. Le altre case d'asta invece sono: Casa d'Aste Capitolium con sede a Brescia, Art-Rite a Milano, Il Ponte Casa d'Aste sempre a Milano, Artesegno Casa d'Aste a Udine, Blindarte a Napoli, Gregory's Casa d'Aste a

³⁶¹ Finarte è stata fondata nel 1959 dal banchiere milanese Gian Marco Manusardi a Milano con l'obiettivo di offrire una consulenza per l'acquisto e la vendita di opere d'arte. Fonte: www.finarte.it/chi-siamo/la-storia-di-finarte/ [ultimo accesso 23 dicembre 2022].

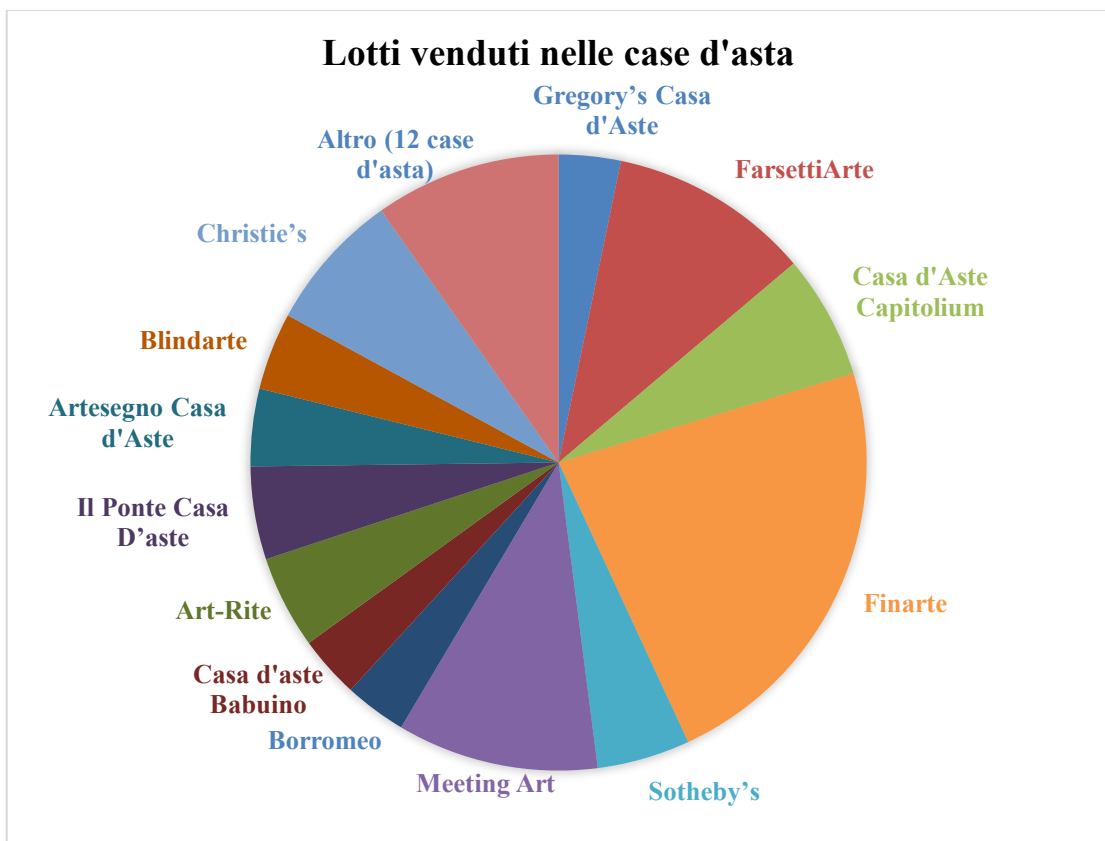
³⁶² Farsettiarte è stata fondata nel 1955 da Frediano e Franco Farsetti a Prato. Inizialmente nasce come Galleria d'arte, successivamente dal 1962 viene inaugurata la Casa d'Aste. Fonte: www.farsettiarte.it/it/chi-siamo/chi-siamo.asp [ultimo accesso 23 dicembre 2022].

³⁶³ Meeting Art nasce nel 1979 a Vercelli. Sempre nello stesso anno, il fondatore Mario Carrara, intuisce la potenzialità e organizza la prima asta d'arte televisiva italiana sui canali televisivi di VideoVercelli. Fonte: www.meetingart.it/chi-siamo/la-nostra-storia [ultimo accesso 23 dicembre 2022].

³⁶⁴ Per Sotheby's sono state registrate vendite solo a Milano, mentre per Christie's sette vendite a Milano, una a Roma e una online.

Bologna, Studio d'Arte Borromeo a Senago (MI), Casa d'aste Babuino a Roma, Aste Bolaffi Archaion a Milano, Galleria Pananti Casa d'Aste a Firenze, Casa D'Aste Boetto a Genova, Nuova Brerarte a Milano, FidesArte a Mestre (VE), Casa d'Aste Della Rocca a Torino, Fabiani Arte a Montecatini Terme, Cambi Casa d'Aste a Milano, Studio d'arte Martini a Brescia, Frea Arte a Milano, Galleria Ambrosiana Casa D'aste a Milano, infine Sant'Agostino Galleria a Torino [figura 8].

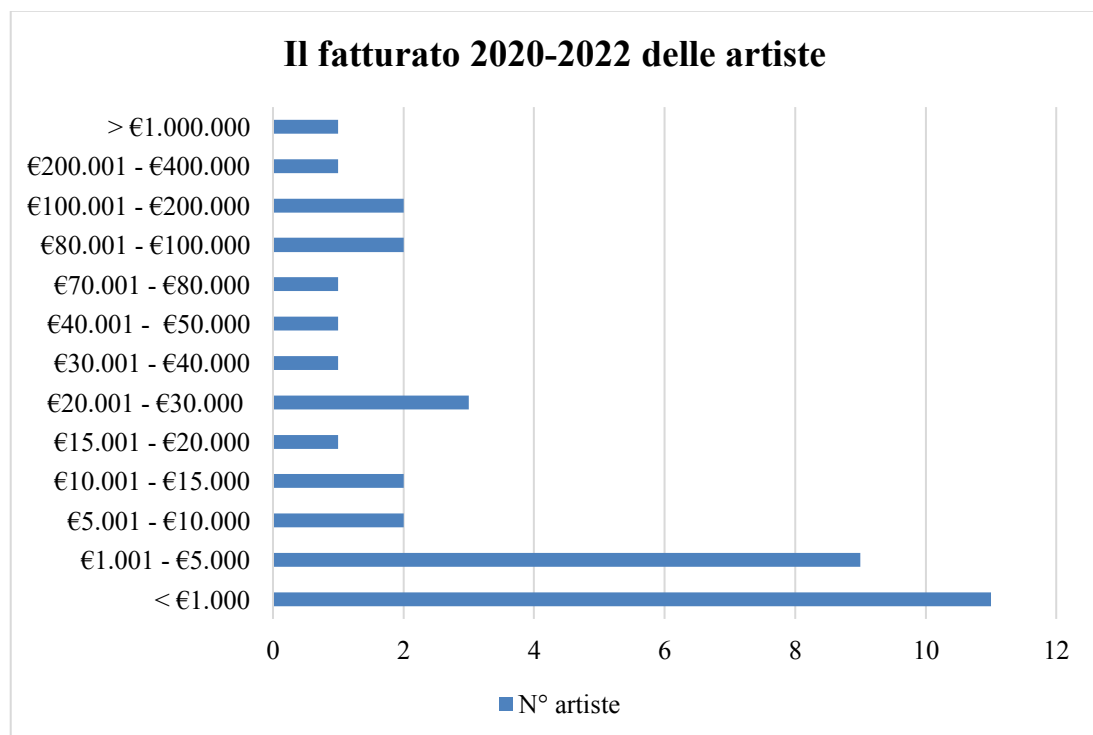
Figura 8 - Lotti venduti nelle case d'asta



Da questa lista di case d'asta registrate, è quindi palese la disparità presente tra Settentrione e Meridione italiano, poiché l'unica casa d'aste presente al Sud è Blindarte a Napoli. Questo spiega anche come gli artisti siano più invogliati a spostarsi verso il Nord Italia dove sono presenti la maggior parte degli attori interessati nella compravendita di opere d'arte. La maggior parte delle artiste, infatti, ha preferito spostarsi a lavorare e vivere a Milano o nella capitale. Anche la stessa Accardi, dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti di Palermo, decide di spostarsi a Roma dagli anni Cinquanta, nucleo nevralgico della politica e delle rivolte femministe attive in quel periodo.

Al 2020-2022 il fatturato delle artiste prese in considerazione è molto vario, per la maggior parte di loro, nonché il 35% il fatturato recente non supera i €1.000 [figura 9]. Solamente Carla Accardi raggiunge €2.000.000 nel 2022. Anche per le artiste, attive e riconosciute a livello mondiale, come Vanessa Beecroft la cifra non supera di molto i €160.000. È quindi notevole riscontrare che sono le artiste ormai storicizzate, da Carla Accardi a Dadamaino, da Titina Maselli a Marisa Merz, ad avere il fatturato maggiore. Al contrario, invece, i colleghi maschi vivi e attivi, come ad esempio il padovano Maurizio Cattelan che nel 2022 ha raggiunto un fatturato di €388.000, più del doppio della coetanea Beecroft.

Figura 9 – Ripartizione del fatturato 2020-2022 delle artiste



Nonostante l'arco temporale analizzato fosse quello della creazione di opere d'arte realizzate tra il 1980 e il 2022, le prime vendite registrate non risalgono a prima degli anni Novanta, ad esempio *Il movimento delle cose* (1991) di Dadamaino è stato venduto nel 1992 da Frea Milano oppure *Casa* (1982) di Giosetta Fioroni nel 1991. Da un punto di vista del primo mercato, il 30% delle artiste riceve più riscontro all'estero, mentre il restante 70% in Italia. L'aspetto interessante, è che di queste la

maggior parte di loro ha un fatturato mediamente più alto rispetto alle altre artiste con primo mercato in Italia. Ad esempio Monica Bonvicini ha un fatturato di €46.219 e il suo primo mercato è il Regno Unito, così come per Marisa Merz con €37.000.

Attraverso l'analisi delle opere più alte battute all'asta di ogni artista, è possibile riscontrare eventuali tendenze e mode del momento. Su trentasette opere quasi la metà sono fotografie, di cui il 24% sono fotografie ritrattistiche, mentre il 22% raffigurano paesaggi o interni astratti. La pittura figurativa, così come la scultura, è molto rara (circa l'8%), c'è una tendenza sia verso la pittura che la scultura astratta, ognuna con il 16% dei lotti. Oltre alla pittura su tela, il 14% delle opere è stato realizzato con diverse tecniche e diversi oggetti incollati sulla tavola, si pensi a *Eclittica* (1994) di Gabriella Benedini, o *La mucca pazza* (1998) di Carol Rama.

Questa analisi delle opere maggiormente valutate e vendute in Italia nel quarantennio considerato, sembrerebbe mostrare una predilezione verso le artiste che si esprimono attraverso la fotografia, ad esempio Vanessa Beecroft fotografa le sue performance per mantenere un elemento materiale della propria opera. I ritratti fotografici, se si pensa ai fotoreportage di denuncia di Letizia Battaglia, o ai ritratti di Paola Agosti con *Rita Levi Montalcini, Roma* (1992) o Chiara Samugheo con *Sergio Leone* (1980) sono tutti datati agli anni Ottanta e Novanta, dopodiché la fotografia si sposta verso un astrattissimo sospeso degli scatti di Elisa Sighicelli o Luisa Lambri.

L'opera maggiormente valutata è *La colorata notte* (1986) di Carla Accardi con €145.000, segue poi Carol Rama con €70.000 di *La mucca pazza* (1998), mentre solamente Marisa Merz, Titina Maselli e Carol Rama si aggirano intorno ai €50.000. È inutile ribadire come la valutazione monetaria maggiore sia per le artiste ormai riconosciute tali dalla società e dal mondo dell'arte, come quelle appena citate. Le artiste che al momento iniziano a farsi conoscere con la propria cifra stilistica sono in particolar modo Monica Bonvicini e Vanessa Beecroft, quest'ultima è l'unica artista italiana presente nella classifica delle Top 100 female photographers di ArtFacts³⁶⁵.

In conclusione, sembrerebbe che la tendenza artistica dell'ultimo periodo valuti maggiormente artiste che lavorano con la fotografia, lasciando in ultima posizione la tradizionale pittura figurativa. Sicuramente l'attenzione verso l'innovazione

³⁶⁵ Fonte: www.artfacts.net/global_top_100_female_photographers [ultimo accesso 27 dicembre 2022].

tecnologica inizia a essere presente anche nella ricerca artistica contemporanea, ma di questo si approfondirà nel capitolo 3.

Capitolo 3: Arte e nuove tecnologie

L'arte nei secoli ha sviluppato tematiche e tecniche differenti sulla base delle innovazioni del quotidiano, con lo scopo di inserirsi al meglio nello spirito del momento. Infatti, quanto detto può essere riassunto dall'opera *All art has been contemporary* (2005) di Maurizio Nannucci, poiché ogni opera d'arte ha rappresentato in porzioni diverse la contemporaneità del periodo in cui è stata creata. Da un punto di vista femminile, la donna nell'arte ha vissuto diverse evoluzioni e involuzioni. Paradossalmente si hanno più informazioni sulle donne artiste nella prima metà dell'Ottocento, rispetto a quella del Novecento, quando iniziano ad avere molte più opportunità di istruzione e formazione³⁶⁶.

Già nell'arte moderna, si pensi agli Impressionisti, la donna è principalmente oggetto dello sguardo maschile, il *voyeur*. L'artista maschio è il *flâneur*, l'uomo che passeggia oziosamente tra le vie della città, ma curiosamente non esiste un termine simile per indicare la donna. L'artista donna, quindi, deve abituare e abituarsi a cambiare lo sguardo, appropriandosi della posizione di soggetto che guarda, tradizionalmente maschile³⁶⁷. Nel corso del secolo scorso le donne hanno raggiunto diversi obiettivi, ma è soprattutto con l'ondata del Secondo Femminismo anni Settanta che iniziano a diffondersi informazioni circa le donne artiste. L'arte diventa lo specchio delle problematiche sociali di quel periodo, infatti, la produzione artistica di fine secolo non è comprensibile se non si legge nel contesto che la precede³⁶⁸. Come Maria Antonietta Trasforini evidenzia più volte in *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, dagli anni Sessanta e Settanta diventa consistente la presenza di artiste che utilizzano un linguaggio legato ai nuovi media e alla comunicazione di massa, poiché è un *medium* finalizzato al linguaggio pubblico e alla guerriglia semiologica³⁶⁹.

Le forme di espressione artistica sono quindi la conseguenza di un processo di evoluzione linguistica e culturale complesso e in qualche misura prevedibile nella sua logica. La chiave del successo di un artista è allora nella capacità di

³⁶⁶ P. McCracken, *La (in)visibilità sociale di Artiste e Designer*, in M.A. Trasforini (a cura di), *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 85-100.

³⁶⁷ M. Kelly, *Imaging desire*, Cambridge, MIT Press, 1998.

³⁶⁸ G. Belli, G. Panza di Biumo (a cura di), *La Collezione Panza di Biumo, artisti degli anni '80 e '90*, cat. (Trento, Palazzo delle Albere, 12 settembre – 8 dicembre 1996), Milano, Electa, 1996, p.33.

³⁶⁹ M.A. Trasforini (a cura di), *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, cit.

comprendere tale logica, farla propria e divenire interprete credibile ed efficace, possibilmente anticipandone gli ulteriori sviluppi³⁷⁰.

La tecnologia composta dalle parole greche *techne* – arte, abilità – e *loghía* – discorso, spiegazione – risulta così uno strumento che consente alle artiste, ma non solo, un cambio di sguardo e un punto di osservazione diverso dal tradizionale³⁷¹. La tecnologia, quindi, non influenza solamente l'attività artistica, ma è la base per il cambiamento delle diverse forme d'arte e delle modalità di fruizione.

3.1. Artiste e mondo digitale

Dal capitolo precedente si è visto come le artiste italiane maggiormente quotate e presenti nel panorama artistico e nei maggiori luoghi d'influenza, come La Biennale Arte di Venezia, abbiano quasi tutte un approccio vicino alla dimensione tecnologica, di pari passo quindi con le innovazioni e le necessità quotidiane.

Curiosamente, uno degli ambiti dove emerge maggiormente il divario di genere è il settore digitale. Secondo il Digital Economy and Society Index (DESI) al 2022 la condizione della donna italiana nel settore è ben sotto la media europea³⁷². L'area STEM (Science, Technology, Engineering and Mathematics) presenta una forte dominanza maschile, infatti solo l'1,7% delle ragazze intende conseguire una laurea in ambito ICT, a differenza dell'8,2% rappresentato dai ragazzi³⁷³. È proprio in questo settore che la differenza risulta più marcata e ovvia, in particolar modo quando si attinge ai lavori di network con l'impiego del computer. Nonostante sia impossibile ricondurre a unico problema la disparità di genere, un elemento fondamentale è ricondotto al modo di guardare, se "l'identità femminile ruota attorno all'interconnessione e alle relazioni" il mondo maschile "accentua la separazione e l'indipendenza"³⁷⁴. Le connessioni in cui spesso le artiste si rivedono sfocia in un

³⁷⁰ L. Sacco, *La selezione dei giovani artisti nei mercati delle arti visive*, in W. Santagata (a cura di), *Economia dell'arte. Istituzioni e mercati dell'arte e della cultura*, Torino, Utet, 1998, pp. 45-47.

³⁷¹ Vocabolario Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/tecnologia/> [ultimo accesso 16 gennaio 2023].

³⁷² DESI è un report che pubblica annualmente dati sulla situazione delle donne e il conseguente divario di genere presente nel settore tecnologico. Fonte: www.digital-strategy.ec.europa.eu [ultimo accesso 09 gennaio 2023].

³⁷³ Fonte: Global Gender Gap Index 2022; www.weforum.org/globalgender-gap-report-2022 [ultimo accesso 09 gennaio 2023].

³⁷⁴ B. M. Mulvaney, *Gender Differences in Communication: An Intercultural Experience*, Florida, Florida Atlantic University, 1994.

lavoro artistico che tende a esaltare il mezzo tecnologico come un'estensione dei canoni tradizionali.

Già dalla prima metà del Novecento si è diffusa un'arte lontana dalla tradizionale diffusione di opere, la cosiddetta *Mail Art*. Ciò è stato un primo approccio indirizzato al campo tecnologico contemporaneo, ovvero gli artisti utilizzano il servizio postale come mezzo di diffusione della propria arte. L'opera solitamente di piccolo formato è orientata a creare un feedback tra mittente e destinatario attraverso la cartolina, il collage di francobolli o dipinti³⁷⁵. Le artiste però in questo tipo di attività si sono ritrovate nuovamente marginalizzate, infatti l'artista statunitense Anna Banana nel 1978 fonda uno spazio dedicato all'attività delle artiste, *Fe-Mail Art* nella rivista *VILE*³⁷⁶. Fe-Mail è stato un modello nato "come un'estensione mediata dal computer di network fisici di posta tradizionale"³⁷⁷.

Inoltre, nel 1991 nasce *Woman Beyond Borders* un progetto ideato con lo scopo di creare un luogo per le artiste che sperimentano l'arte digitale con l'impiego della tecnologia³⁷⁸. L'aspetto interessante di questi progetti artistici è la loro non linearità e la totale fluidità dove le artiste possono crescere, sperimentare e supportarsi a vicenda³⁷⁹. Nonostante la creazione di questi diversi spazi di valorizzazione e nonostante la percentuale alta della popolazione mondiale, circa il 62,5%, ha accesso alle informazioni digitalizzate fruibili tramite il Web al 2022, ancora oggi le artiste, ma in generale le donne, sono sottovalutate rispetto ai colleghi maschi³⁸⁰.

I principali sviluppi tecnologici e geopolitici alla fine del XX secolo hanno avuto infatti un impatto significativo sul mercato dell'arte occidentale. In primo luogo, l'invenzione del World Wide Web nel 1991 ha rivoluzionato le comunicazioni globali creando su Internet una vasta rete di dati pubblicamente accessibile in tutto il mondo³⁸¹.

³⁷⁵ Centro Culturale il Campo (a cura di), *Mail Art. Rassegna internazionale*, Termoli, Grafiche Landolfi, 2001.

³⁷⁶ Lo spazio della *Fe-Mail Art* era dedicato alle artiste globali e alla loro attività di arte postale, tra queste Yoko Ono e Martha Wilson.

³⁷⁷ V. Vesna, *Da Fe-Mail a f-e-mail e oltre: network cyberfemministi nel Web*, in Trasforini M.A. (a cura di), *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, cit., pp. 171-177, qui p. 171.

³⁷⁸ Fonte: <https://womenbeyondborders.org/about-us/mission/> [ultimo accesso 09 gennaio 2023].

³⁷⁹ V. Vesna, *Da Fe-Mail a f-e-mail e oltre: network cyberfemministi nel Web*, cit.

³⁸⁰ Fonte: Report 2022 di Datareportal; www.datareportal.com [ultimo accesso 09 gennaio 2023].

³⁸¹ T. Hulst, *A History of the Western Art Market: A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, Berkley, University of California Press, 2017.

Già dagli esordi del World Wide Web si sono diffuse numerose pagine dedicate alle donne, spazi dedicati a tematiche più svariate, in particolar modo al mondo del femminismo per combattere le disuguaglianze di genere. L'autrice Victoria Vesna in *Da Fe-Mail a f-e-mail e oltre: network cyberfemministi nel Web* ventitré anni fa coglieva nell'immediato la fondamentale importanza che l'era digitale in fase di avviamento poteva portare. Le donne con Internet hanno sicuramente avuto grandi opportunità di avvicinarsi alla società e alla cultura, senza la paura e il disagio di sentirsi inadeguate e isolate³⁸². Infatti, in seguito al 1991, nel giro di poco tempo il World Wide Web diventa un luogo lontano “dall'establishment femminista del cosiddetto politicamente corretto”³⁸³, offrendo così uno spazio per le donne dove poter raggiungere, con gli stessi diritti dei colleghi, degli obiettivi. L'aspetto più interessante che si diffonde con questo tipo di tecnologia è il raggiungimento di visibilità senza passare per l'intermediazione di gallerie o critici d'arte. In questo modo una buona parte di donne del mondo artistico si è avvicinata con facilità a tali sistemi, grazie anche al supporto dato dai personal computer nati qualche anno prima di Internet, nel 1981. Questi strumenti, in quanto dispositivi di creatività personale, sono a disposizione delle artiste e danno loro l'opportunità di sperimentare l'attivismo artistico³⁸⁴. Ciò è fondamentale affinché si crei una relazione e una condivisione tra temi d'arte e femminismo in rete, un ulteriore esempio è il progetto *FACES* che dal 1997 attraverso la discussione in rete analizza le problematiche delle differenze di genere³⁸⁵.

La facilità del lavorare nel Web comporta la possibilità di avvicinarsi a diversi temi, ovviamente non necessariamente legati solo al femminismo, soprattutto in un momento storico in cui il “moralismo femminista di mamma”³⁸⁶ nonché il femminismo politicamente corretto è definitivamente chiuso. Infatti, la filosofa statunitense Donna Haraway sostiene che “la liberazione si fonda sulla costruzione

³⁸² V. Vesna, *Da Fe-Mail a f-e-mail e oltre: network cyberfemministi nel Web*, cit., qui pp.175-176.

³⁸³ V. Vesna, *Da Fe-Mail a f-e-mail e oltre: network cyberfemministi nel Web*, cit., qui p. 174.

³⁸⁴ Un esempio è Kathy Rae Huffman, famosa curatrice di video arte anni Ottanta, con l'avvento di Internet e del computer si è orientata verso un tipo di attività artistica legata al cyberfemminismo. Cfr. *Ibidem*.

³⁸⁵ È possibile visionare il progetto al seguente link: <https://www.faces-l.net/index.php/sample-page/> [ultimo accesso 10 gennaio 2023].

³⁸⁶ R. Braidotti, *Introduzione – La molteplicità: un'etica per la nostra etica, oppure meglio cyborg che dea*, in D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 1995, pp. 35-36.

della coscienza, sull'assunzione immaginativa dell'oppressione e quindi della possibilità³⁸⁷. Haraway percepisce la scienza e la tecnologia come delle vere e proprie “piaghe patriarcali impresse sul volto della natura”³⁸⁸, poiché la tecnologia è sempre stato un elemento maschile, soprattutto per quanto riguarda i computer. Nonostante ciò, quasi in risposta a questo maschilismo predominante, l'ambiente online, lontano dalle gerarchie maschili, diventa il campo d'azione per artiste che iniziano a utilizzare l'arte in questi contesti. Anche perché, “grazie alla tecnologia è possibile costruirsi identità, sessualità e persino genere, seguendo quanto si immagina di essere”³⁸⁹. Un esempio è l'artista Vanessa Beecroft, che nelle sue performance realizza *tableaux vivant* dove il tutto è quasi immobile, i pochi movimenti che vengono fatti dalle ragazze presenti sono stati suggeriti dall'artista stessa. Lo scopo è l'immediatezza, la stessa presente nelle sue fotografie o nei suoi disegni, nonché “l'immagine che la donna ha in relazione all'estetica, ad un modello di bellezza” verso delle “nuove ipotesi di rappresentazione”³⁹⁰.

³⁸⁷ D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, cit., p. 40.

³⁸⁸ V. Vesna, *Da Fe-Mail a f-e-mail e oltre: network cyberfemministi nel Web*, cit., qui p. 175.

³⁸⁹ *Ivi*, p. 174.

³⁹⁰ G. Romano, *Pratiche mediali nell'arte delle donne: 1977-2000*, in E. De Cecco, G. Romano (a cura di), *Contemporanee*, Ancona – Milano, Costa & Nolan, 2000, pp. 33-70, qui p. 55.

3.2. Opere d'arte e tecnologia in Italia

Dagli anni Sessanta e Settanta si sono sviluppate in Italia importanti visioni artistiche nate dall'unione del linguaggio e delle immagini, uno scenario quindi vicino ai programmi del grande pubblico come il cinema o la televisione³⁹¹. Diversi artisti hanno infatti sperimentato forme comunicative artistiche differenti. Si pensi agli spazi pubblicitari utilizzati da Joseph Kosuth o Dan Graham nel 1968, oppure all'arte concettuale che con l'utilizzo della fotografia e del video mettono in discussione il concetto di opera d'arte. Anche negli anni Sessanta la base di lavoro è la citazione-appropriazione di forme già usate ed espresse con i mezzi di comunicazione di massa³⁹².

In Italia il periodo tra gli anni Settanta e Ottanta è comunemente associato agli anni della Transavanguardia “che considera il linguaggio come uno strumento di transizione, di passaggio da un'opera all'altra, da uno stile all'altro”³⁹³. Il critico d'arte Achille Bonito Oliva – colui che conia l'etichetta artistica nel 1979 in un articolo sulla rivista “Flash Art” – concepisce questa corrente artistica con un “atteggiamento di reversibilità di tutti i linguaggi del passato”³⁹⁴.

Nei primi anni Ottanta si riafferma così la tecnica pittorica, che grazie soprattutto al supporto tradizionale e mobile di cui è caratterizzata, è funzionale a trovare sistemazioni pratiche nel mercato dell'arte.

Nonostante si sia verificato un decennio parecchio statico da un punto di vista artistico, nel dettaglio i giovani artisti attivi in quegli anni si sono espressi con linguaggi non in voga in quel momento³⁹⁵. Quest'ultimi hanno di conseguenza provocato una caduta di interesse da parte di giornalisti e collezionisti, tanto da accentuare ulteriormente l'anonimità e la poca conoscenza storico-artistica di quel

³⁹¹ M.A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, Trasforini M.A. (a cura di), cit., pp. 145-170.

³⁹² G. Celant, *Artmakers*, Milano, Feltrinelli, 1984.

³⁹³ A. Bonito Oliva (a cura di), *Avanguardia Transavanguardia*, Milano, Electa, 1982.

³⁹⁴ Ivi.

³⁹⁵ G. Ciavoliello, *Dagli anni '80 in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Trieste, Artshow Edizioni, 2005.

periodo. Inoltre, è impossibile riuscire a dare delle etichette alle vicende artistiche attive in quegli anni, poiché risultano molto futili e sono di durata breve³⁹⁶.

Successivamente, tale interesse “altamente digeribile” verso la pittura ha maturato una “sclerotizzazione” del fenomeno, diffondendo un’attività artistica che “indugia nell’informe, in un primitivismo insistito, nel compiacimento materico, nella riproposizione di maschere del passato, nella retorica della bella pittura concepita come pennellata virtuosa”³⁹⁷.

I giovani artisti che in quegli anni cercano di affermarsi, si ritrovano però ai margini del sistema; tanti di loro non hanno avuto nemmeno l’opportunità di definirsi nel settore, nonostante anni di attività. L’arte inizia così ad avvicinarsi progressivamente alla comunicazione popolare di massa per riuscire a rivolgersi a un pubblico più vasto³⁹⁸. Le opere diventano documenti visivi che diffondono il sapere e le conoscenze del momento. È significativo contestualizzare il periodo, poiché gli anni Ottanta che seguono quelli di piombo, ricchi di violenza e di terrorismo, sono diventati gli anni in cui “il nuovo si stava diffusamente sperimentando”³⁹⁹. Infatti, proprio dagli anni Ottanta si assiste ad una progressiva interconnessione tra arte e computer, anche se in ritardo rispetto al contesto internazionale.

Dal capitolo precedente è emerso un crescente numero di artiste presenti nella scena nell’ultimo quarantennio, grazie alle maggiori opportunità delle donne di accedere alla formazione scolastica e al conseguente accesso nel mondo del lavoro. Soprattutto con quanto accaduto con la diffusione dei nuovi media, ciò diviene un importante trampolino di lancio per sperimentare nuovi campi e nuovi saperi artistici. Una buona parte delle artiste analizzate nel capitolo precedente ha condiviso uno spazio sociale intriso di memoria storica, politica e culturale.

Le artiste hanno vissuto una forte difficoltà di autopromozione, tanto da esserne uscire per decenni invisibili. Ad esempio, Bianca Menna decise di cambiare il

³⁹⁶ Un mancato interesse verso forme artistiche meno tradizionali si è principalmente riscontrato in paesi che hanno un sistema dell’arte meno sviluppato; infatti, negli Stati Uniti ciò non si è registrato. Cfr. Ivi, pp. 57-62.

³⁹⁷ Ibidem.

³⁹⁸ Un esempio è Francesca Alinovi che con la sua critica artistica fonde arte, architettura, design, musica e fumetto.

³⁹⁹ C. Levi, *Gli anni Ottanta...*, in M. Meneguzzo, *Due o tre cose che so di loro...Dall’euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, cat. (Milano, Padiglione d’Arte Contemporanea, 1998) Milano, Electa, 1998, p. 49.

proprio nome in Tomaso Binga per avere una maggiore visione critica di quello che è il mondo degli uomini. Se dalla metà del secolo scorso si sono organizzate diverse mostre focalizzate solo sulle donne, nell'ultimo ventennio c'è una maggior apertura e frequentazione del mondo artistico da parte delle donne. Come si è già più volte detto, le artiste non hanno una tradizione storico-artistica femminile a cui ispirarsi, se da una parte è discriminatorio andare a ghettizzare l'attività delle artiste per inserirle in una storia dell'arte ancora sconosciuta, dall'altro attraverso le parole dell'artista statunitense Liliane Lijn (1939) si nota che il problema è

[...] che di generazione in generazione, le giovani non vogliono sapere niente delle precedenti, e possono anche essere influenzate ma mai lo riconoscono, non c'è un legame. Anche se adesso (qualcosa) sta cambiando. [...] Perché (questo disconoscimento)? La ragione è semplice: è la paura di legarsi a qualcuno che non è conosciuto, che si è perso nel passato. È normale per un giovane, se gli chiedi «chi è l'artista che ti ha influenzato?», ti dirà qualcuno di conosciuto, di importante, non un nome di cui non hai mai sentito parlare⁴⁰⁰.

Le artiste sono inoltre poco conosciute perché non c'è stata la “rete sociale” che le ha aiutate a essere inserite nella memoria collettiva⁴⁰¹. Molti artisti sono stati ricordati grazie al lavoro di riscoperta di mogli, figli o sorelle, ma a livello di artiste c'è stata una carenza molto forte. Le artiste negli anni hanno privilegiato pratiche artistiche lontano da quelle tradizionali, di conseguenza ciò ha comportato una totale innovazione poetica, sia per i contenuti che per le nuove strategie praticate⁴⁰².

Gli anni Ottanta, infatti, sono stati gli anni dove le innovazioni tecnologiche hanno portato verso un'integrazione tra uomo e macchina, e ciò è stato accolto con entusiasmo dalla sfera pubblica⁴⁰³. I computer sono entrati nel mondo artistico sia come macchine per realizzare immagini, sia come strumenti per la costruzione di sculture e ambienti. Negli anni Sessanta erano gli scienziati a fare le immagini e gli ingegneri o artisti a realizzare le sculture cibernetiche⁴⁰⁴. Successivamente, dagli anni Ottanta si è diffusa la Computer Art, sviluppata in tre fasi negli ultimi quarant'anni. La prima consiste nella creazione di modelli astratti in bianco e nero, di tentativi di figurazione e *morphing*. La seconda fase mira a ricostruire una natura riconoscibile a partire dai pixel. Infine, la terza trasforma questa natura accuratamente costruita in

⁴⁰⁰ M.A. Trasforini, *Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia*, cit., qui p. 165.

⁴⁰¹ Ivi, p. 168.

⁴⁰² G. Romano, *Pratiche medialità nell'arte delle donne: 1977-2000*, cit., pp. 33-70.

⁴⁰³ A quegli anni risale l'innovazione dell'ingegneria biomedica legata a dispositivi meccanici operanti col sistema nervoso.

⁴⁰⁴ Tutti coloro che realizzavano immagini con i computer venivano alla fine dichiarati artisti.

fantasia. La Computer Art su schermo è diventata così parte della vita quotidiana⁴⁰⁵. Soprattutto in questo ambito le artiste sono maggiormente oscurate rispetto alla pittura artistica tradizionale, le artiste conosciute sono davvero poche, ma tra le prime artiste italiane a sviluppare questo tipo di arte sono Ida Gerosa (1938-2019) e Daniela Bertol (1958).

Con la Computer Art italiana l'artista cerca di riassumere nella sua opera sia atteggiamenti legati alla pittura su tela, sia curiosità di ricerca per comprendere l'immagine digitale, un esempio è *Il sogno di Bertram* (1985) di Bertol realizzato con un personal computer, il Commodore 64⁴⁰⁶. L'opera è esposta sullo schermo di un computer, poiché le immagini sono state create in tempo reale dal software scritto direttamente dall'artista⁴⁰⁷. Dalla creazione dei personal computer nel 1981 c'è stata una progressiva accessibilità alla tecnologia. In realtà già negli anni Sessanta e Settanta diversi artisti iniziano a prendere confidenza con questa nuova tecnologia, però solamente i centri di ricerca, come le università, disponevano di questa attrezzatura. A livello italiano, quindi, non c'è stata una fusione immediata tra arte e informatica, poiché ciò avverrà solo con la diffusione più ampia dei personal computer⁴⁰⁸.

Dal campione di artiste analizzato nel capitolo precedente si evidenzia una preponderanza nell'utilizzo del *medium* fotografico, come primo slancio di allontanamento dalle forme artistiche tradizionali. Con l'inizio del nuovo secolo, molti artisti si sono orientati verso un'arte lontana dalla forma oggettuale comoda da esporre e da vendere tipica degli anni Ottanta, per avvicinarsi con maggiori strumentazioni alla performance o alla fotografia⁴⁰⁹. Questo nuovo approccio che va di pari passo con l'innovazione tecnologica è un'importante sfida per gli artisti di

⁴⁰⁵ H. W. Franke, *Computer Graphics—Computer Art*, Springer Science & Business Media, 2012, pp. 93-140.

⁴⁰⁶ Il Commodore 64 è un home computer desktop, è il modello maggiormente venduto dal suo debutto nel 1982 fino al 1994. Fonte: T. S. Perry, P. Wallich, *Design case history: the Commodore 64*, in "IEEE Spectrum", 22(3), 1985, pp. 48-58.

⁴⁰⁷ P. Lagonigro, *Gli esordi di Ida Gerosa e Daniela Bertol nella Computer Art italiana*, in L. Conte e F. Gallo (a cura di), *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, Milano, Mimesis, 2021, pp. 87-98, qui p. 91.

⁴⁰⁸ Ibidem.

⁴⁰⁹ Questo tipo di attività artistica che si praticava con strumenti non tradizionali già negli anni Settanta è riemersa con l'avvento dell'era digitale. Gli artisti hanno così aggiornato gli strumenti tecnologici. Cfr. A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1998, pp. 297-298.

queste generazioni. I pionieri in assoluto sono stati coloro che già negli anni Trenta hanno lavorato con nuovi elementi comunicativi, ad esempio la Video Arte, come riconosce il critico d'arte Germano Celant, questa ha lo scopo di affermare “una cultura che intervenga esteticamente e linguisticamente, nonché ideologicamente, su un vasto strato di persone”⁴¹⁰.

Le pratiche fotografiche raggruppano un'importante unione fra le principali simbologie delle pratiche performative. Ad esempio, la fotografia è stata spesso vista come un elemento che va oltre la privacy personale, in cui la macchina fotografica è il mezzo per avere la possibilità di vedere, da cui nasce la pretesa di sapere e possedere attraverso la vista. La critica americana Susan Sontag sostiene che fotografare è come collezionare il mondo⁴¹¹. Il comprendere ha dentro di sé il prendere, il fotografo infatti prende, crea un'immagine che nasce dallo sguardo e di conseguenza tradisce l'intimità di chi è guardato.

L'atto di fare una fotografia ha qualcosa di predatorio. Fotografare una persona equivale a violarla, vedendola come essa non può mai vedersi, avendone una conoscenza che essa non può mai avere; equivale a trasformarla in oggetto che può essere simbolicamente posseduto. Come la macchina fotografica è una sublimazione della pistola, fotografare qualcuno è un omicidio sublimato, proprio di un'epoca triste, spaventata⁴¹².

Un esempio di riflessione critica dello sguardo e del suo abuso è il capolavoro filmografico *La finestra sul cortile* (1954) di Alfred Hitchcock. Il critico dell'arte romeno Victor I. Stoichita analizza questo abuso come fosse uno sguardo erettile, in cui la macchina fotografica “è uno strumento di intrusione, ma anche di potere”⁴¹³. Da questa considerazione sapere che la maggior parte delle artiste negli ultimi anni ha lavorato con questo mezzo artistico è un traguardo molto significativo.

⁴¹⁰ G. Celant, *Artmakers*, cit., p. 71.

⁴¹¹ Sontag S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1977), tr. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004.

⁴¹² Ivi, p. 14.

⁴¹³ V.I. Stoichita, *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storie dello sguardo da Manet a Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 102-103.

3.3. Una visione dell'arte: corpo cyborg e Cyberfemminismo

Dagli anni Novanta si è diffuso il concetto di cyborg, una nuova attitudine culturale, nonché una tendenza postumana⁴¹⁴ dove gli artisti iniziano a esplorare l'arte mescolandola alla corporalità e alla tecnologia, in modo tale da aumentare le proprie capacità fisiche e artistiche. Con il termine *Posthuman*, infatti, si intende un approccio nuovo del corpo. Il corpo sta alla base di molte esperienze artistiche, se il corpo moderno è legato alla sua celebrazione, con la postmodernità si è frantumato e ora con il postumano ha subito una ricostruzione. Una ricostruzione, però, legata ad una trasformazione fisica e mentale di un corpo nuovo nato dalle commistioni di diversi elementi che lo hanno reso ibrido. Il postumano delinea perciò una visione della realtà dettata da progressi tecnologici e scientifici che cambiano totalmente la natura umana. Grazie alle nuove scoperte scientifiche c'è sempre più la possibilità di allungare la vita e migliorarla, tale visione è stata abbracciata dal mondo artistico. Gli artisti postumani, infatti, si slegano dal corpo ormai obsoleto, per avvicinarsi al corpo alterato, come *The Young Family* (2003-2004) di Patricia Piccinini (1965) o al corpo scomposto di *Untitled #261* (1992) di Cindy Sherman (1954). Il corpo è un corpo ibridato, è un elemento aperto che viene utilizzato, celebrato come contenitore e trasformato per legarsi all'alterità, a ciò che è diverso dall'io. Il postumano, infatti, elabora un'idea di corpo contaminato da scienza, informatica e tecnologie, in continua trasformazione. Non risulta più un semplice involucro di carne che limita l'azione umana, ma in quanto ibridato e reinventato con arti come protesi o innesti artificiali, il corpo cyborg riesce ad aumentare la realtà percepita. Il postumano va oltre la realtà, implementa il corpo biologico e lo trasforma. C'è il continuo rapporto tra uomo-macchina, dove il corpo è composto da protesi che lo allungano, come scrive la critica d'arte Francesca Alfano Miglietti "la tecnologia ormai è un'appendice del corpo"⁴¹⁵. La mutazione diventa così la base di questa nuova trasformazione, non si parla più infatti "dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica"⁴¹⁶, ma di opera d'arte nell'epoca della riproducibilità

⁴¹⁴ Il postumano è un sentimento perturbante presente tra il XX e il XXI secolo nato dalla convergenza tra il Postumanesimo e il Postantropocentrismo.

⁴¹⁵ F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

⁴¹⁶ Per un maggior approfondimento: W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1966), V ed. a cura di F. Valagussa, Torino, Einaudi, 2014.

genetica⁴¹⁷. Nel postumano le dicotomie naturale e artificiale, natura e cultura, carne e tecnologia si sviluppano grazie all'arte, grazie ad artisti che vogliono andare oltre l'esperienza e oltre la carne. Essi vogliono creare un nuovo corpo modellato a loro piacimento, grazie all'utilizzo delle biotecnologie, si pensi all'artista Orlan (1947) che lavora sul proprio corpo quasi fosse una tela su cui dipingere. Essa, grazie alla tecnologia, nonché alla chirurgia estetica, ha lavorato sul proprio corpo, cambiandolo e adattandolo alle sue esigenze artistiche. Si crea così un corpo "multi-identitario", aperto, senza limiti di spazio e tempo.

La critica dell'arte italiana Lea Vergine, nel libro *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio* studia la funzione del corpo nell'arte contemporanea, soprattutto delineandolo come un linguaggio nuovo di comunicazione artistica⁴¹⁸. Il corpo è la base di molte opere di artisti che cercano un approccio attivo con lo spettatore, Vergine infatti definisce il pubblico la cassa di risonanza. Si presenta così la ricerca di una interazione attiva e non passiva dell'esperienza artistica.

Dagli anni Ottanta gli artisti hanno ripreso a lavorare con e sul corpo. La presenza della tecnologia nel quotidiano ha comportato un nuovo approccio al corpo, diverso dalla Body Art di Man Ray (1890-1976) o di Piero Manzoni (1933-1963)⁴¹⁹. Infatti, l'uso contemporaneo del corpo è dettato dall'ossessione degli artisti di mostrarsi per l'altro, oltre che per sé stessi. Essi vogliono opporsi alla cultura dominante, allontanandosi dalle convenzioni sociali. Il corpo è il mezzo di conoscenza, è solo vivendo che gli artisti conoscono e colgono l'esistenza. Come scrive Vergine l'uso del corpo delinea "un senso di nostalgia di un rapporto con il reale di cui si è incapaci"⁴²⁰. Il corpo, quindi, diviene l'oggetto attraverso cui gli artisti conoscono e arrivano alla verità, è lo strumento con il quale l'artista in quanto tale si ridefinisce. Ad esempio, essi si possono avvalere di identità mutanti come *Omnipresence* (1993) di Orlan, possono comunicare la propria disabilità senza nascondere i limiti come *Bystander* (2016) di Mari Katayama (1987). In conclusione, essi possono tentare di andare oltre il corpo e oltre la carne, ma sono tutti approcci finalizzati alla conoscenza, alla relazione tra artista e oggetto e artista-spettatore.

⁴¹⁷ F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti*, cit.

⁴¹⁸ L. Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000.

⁴¹⁹ Il corpo dagli anni Ottanta è un corpo post-human, ricostruito, diverso dalla Body Art antecedente degli anni Settanta.

⁴²⁰ L. Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, cit.

La novità di fusione fra arte e tecnologia presenti nel panorama mondiale rientra anche nel mondo culturale che si appropria delle tecnologie per utilizzarle come strumenti di resistenza e lotta, “noi sappiamo difenderci anche col computer” scrive la filosofa Rosi Braidotti⁴²¹.

L'elemento fondamentale che sancisce una differenza tra le generazioni antecedenti al XX e XXI secolo è la mancata presenza delle riflessioni femministe. Nonostante in Italia non succeda come negli Stati Uniti, dove gli anni Settanta e Ottanta hanno sviluppato un'unione tra arte e femminismo ricchi di critica politica e di ricerca, il Femminismo italiano si divide tra una parte che tenta di raggiungere orgogliosamente l'eguaglianza e l'emancipazione nel panorama quotidiano un'altra che invece continua a sostenere l'importanza della differenza⁴²². Anche se, come Linda Nochlin riporta nel famoso saggio *Why have there been no great woman artists?* Del 1971,

The problem lies not so much with the feminists' concept of what femininity in art is, but rather with a misconception of what art is. [...] The making of art involves a self-consistent language of form, more or less dependent upon, or free from, given temporally defined conventions, schemata, or systems of notation, which have to be learned or worked out, through study, apprenticeship, or a long period of individual experimentation⁴²³.

Una testimonianza fondamentale che ha determinato la storia del femminismo mondiale è il Cyberfemminismo sviluppato negli anni Ottanta, una commistione tra donne, macchina e nuova tecnologia. Infatti, “c'è una relazione di vecchia data tra la tecnologia dell'informazione e la liberazione delle donne”⁴²⁴.

Donna Haraway è una delle figure principali di questa nuova generazione di femministe. Rappresenta il Cyberfemminismo, un nuovo approccio che riunisce la conoscenza della situazione politica e teorica della contemporaneità. Il termine cyborg proviene dal greco *kybernàn*, pilotare, utilizzato per la prima volta nel 1974

⁴²¹ R. Braidotti, *Introduzione – La molteplicità: un'etica per la nostra etica, oppure meglio cyborg che dea*, cit., pp. 35-36.

⁴²² M.A. Bracke, *La nuova politica delle donne. Il femminismo in Italia 1968-1983*, tr. it. di E. Capussotti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019.

⁴²³ Traduzione: Il problema non risiede tanto nel concetto femminista di cosa sia la femminilità nell'arte, quanto piuttosto in un'idea sbagliata di cosa sia l'arte. [...] Il fare arte implica un linguaggio della forma autoconsistente, più o meno dipendente o libero da convenzioni, schemi o sistemi di notazione definiti nel tempo, che devono essere appresi o elaborati, attraverso lo studio, l'apprendistato, o un lungo periodo di sperimentazione individuale. Fonte: L. Nochlin, *Why have there been no great woman artists?*, in V. Gornick, B. K. Moran (a cura di), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, New York, Basic Books, 1971, p. 5.

⁴²⁴ V. Vesna, *Da Fe-Mail a f-e-mail e oltre: network cyberfemministi nel Web*, cit., p. 175.

quando lo scienziato americano Norbert Wiener definisce la cibernetica nel rapporto tra umani e macchine⁴²⁵. La parola cyborg nasce dall'unione di *cyberg* e *organism*, quindi un organismo cibernetico che significa “il miscuglio di carne e tecnologia che caratterizza il corpo modificato da innesti di hardware, protesi e altri impianti”⁴²⁶. Tale termine applicato al femminismo è il Cyberfemminismo, di cui Donna Haraway ne scrive il manifesto. Rosi Braidotti nell'introduzione esplicita le funzioni del cyborg, in primo piano emergono tematiche circa la situazione sociopolitica contemporanea; in secondo luogo, ripropone una soggettività femminista legata alla tecnologia; infine torna sull'oggettività scientifica dei saperi situati⁴²⁷. Haraway parte dai cambiamenti che la nuova era tecnologia in fase di sviluppo comporta sulla condizione della donna nel mondo. Le femministe hanno un ruolo ben preciso, poiché sono “direttamente implicate nel confronto con la tecnologia”⁴²⁸, nonché in una rilettura circa la soggettività corporea. Quest'ultima, soprattutto “la presunta unità del soggetto femminile” viene decostruita dal soggetto cyborg⁴²⁹. Il manifesto, intriso di carattere politico, cerca di integrare in un nuovo modello la relazione tra uomo e macchina, grazie ai progressi della cibernetica⁴³⁰. Le macchine risultano per Haraway “fastidiosamente vivaci”⁴³¹, diventano sempre più piccole, ma al contempo più potenti, soprattutto nella sfera della comunicazione, “sono leggere e precise perché non sono altro che segnali, onde elettromagnetiche, sezioni di uno spettro”⁴³². Donna Haraway con il *Manifesto Cyborg* traccia il mutamento della società dopo la quarta Rivoluzione Industriale con le nanotecnologie, dove i confini sfumano, e dopo la sesta estinzione, quella dell'evoluzione animale verso una artificiale. Dallo scontro tra l'avanzata del capitalismo e del cambiamento climatico persistono delle disuguaglianze notevoli. L'arte crea la critica e la creatività, grazie alle quali si

⁴²⁵ Per un maggior approfondimento si veda R. Braidotti, *Introduzione – La molteplicità: un'etica per la nostra etica, oppure meglio cyborg che dea*, cit., p. 11.

⁴²⁶ Ibidem.

⁴²⁷ Per Donna Haraway praticare saperi situati significa essere critici, non ipocriti, e soprattutto ammettere di essere dentro la situazione di potere che si vuole decostruire.

⁴²⁸ R. Braidotti, *Introduzione – La molteplicità: un'etica per la nostra etica, oppure meglio cyborg che dea*, cit., p. 15.

⁴²⁹ Ivi, p. 23.

⁴³⁰ D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, cit., p. 40.

⁴³¹ Ivi, p. 44.

⁴³² Ivi, p. 45.

sviluppano le opportunità necessarie per agire. Braidotti, ad esempio, vuole rivedere le scienze umane per affrontare il presente e il futuro con atteggiamento critico⁴³³.

Nella relazione tra macchina e umano, non è ben chiaro chi sia l'artefice e chi il prodotto. Non è chiaro che cosa sia mente e che cosa corpo in macchine che si risolvono in protocolli di codifica. Nella misura in cui conosciamo noi stessi nel discorso formale (in biologia per esempio) e nella pratica quotidiana (per esempio nell'economia del lavoro domestico nel circuito integrato), scopriamo di essere cyborg, ibridi, mosaici, chimere. Gli organismi biologici sono diventati sistemi biotici, strumenti di comunicazione come qualsiasi altro. Non c'è nessuna separazione fondamentale, ontologica, nella nostra conoscenza formale di macchina e organismo, tecnico ed organico⁴³⁴.

Lo scopo del Manifesto di Haraway è quello di mettere in discussione le distinzioni tra artificiale e naturale, macchina e organismo, natura e cultura, che governano ciò che tradizionalmente crea il rapporto tra uomo e ambiente. Se da una parte in ambito artistico Cindy Sherman riporta la freddezza dei corpi-macchina, dall'altra Laurie Anderson e Gianna Nannini in ambito musicale si evolvono verso una visione corporale della loro musica. "Il cyber femminismo diventa così il modello per una eterodossia che autorizza modi e forme di soggettività e di desiderio che si sottraggono ai dualismi dominanti"⁴³⁵. Anche la critica d'arte statunitense Lucy Lippard richiede la necessità di sbarazzarsi delle gerarchie. Le artiste ormai anziane che stanno appena vedendo il successo delle loro opere dopo anni di lotta solitaria riscoprono che possono diventare ambiziose⁴³⁶. Mentre le artiste più giovani che trovano direttamente le strade libere sono più diffidenti, ma più sicure di sé stesse e ben in grado di competere⁴³⁷.

⁴³³ R. Braidotti, *La condizione postumana*, in *Il postumano*, vol. 2 (Saperi e soggettività), DeriveApprodi, Roma, 2022 (ed. or. 2019), pp.13-50.

⁴³⁴ D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, cit., pp.78-79.

⁴³⁵ R. Braidotti, *Introduzione – La molteplicità: un'etica per la nostra etica, oppure meglio cyborg che dea*, cit., p. 23.

⁴³⁶ Un esempio di particolare importanza riguarda la prima personale di un'artista donna organizzata dal MoMa di New York fu dedicata a Louise Bourgeois nel 1982, quando lei aveva 71 anni.

⁴³⁷ L. R. Lippard, *Projecting a Feminist Criticism*, in "Art Journal", vol. 35 (4), 1976, pp. 337-339.

3.4. Verso un nuovo mondo dell'arte totalmente digitale: la Cripto Arte

Come accennato nel paragrafo 3.2. nel 1989 il fisico inglese Timothy Berners-Lee crea il World Wide Web (WWW), un universo che collega file di diversi tipi e formati attraverso la “struttura ipertestuale” della navigazione in rete⁴³⁸. Internet esisteva già, ma con il World Wide Web molte persone iniziano a conoscere e imparare il lavoro online. Convenzionalmente con la pubblicazione del primo sito web di Berners-Lee nel 1991 viene identificato nello stesso anno la nascita e la diffusione globale del web⁴³⁹.

Dal 1991 il mondo non è stato più lo stesso, ha subito una trasformazione radicale che nel giro di poco più di vent'anni ha registrato un aumento da 19 milioni di utenti connessi nel 1997⁴⁴⁰ a 4,95 miliardi di utenti nel 2022⁴⁴¹. Il mondo digitale è in continuo sviluppo e di pari passo cresce la finanza decentralizzata (DeFi) con le sue applicazioni⁴⁴². L'aspetto interessante di questa tecnologia è che chiunque ha la possibilità di crearsi un proprio portafoglio, *wallet*, su diverse piattaforme online per acquistare criptovalute, la moneta digitale che permette agli acquirenti di comprare nel metaverso⁴⁴³.

Il secolo dell'era digitale ha comportato progressi anche nell'ambito artistico, soprattutto in un'epoca in cui le persone trascorrono sempre più tempo online e le generazioni più giovani sono legate a Internet⁴⁴⁴. Soprattutto dal 2021 il mondo delle criptovalute ha avuto un enorme successo, entrando negli investimenti quotidiani attraverso delle proprietà digitali, gli NFT, token non fungibili.

⁴³⁸ E. Bolisani, G. Gottardi, *Nascita ed evoluzione di Internet*, in Università degli Studi di Padova; www.static.gest.unipd.it/labtesi/storiainternet.pdf [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

⁴³⁹ P. Ferri, S. Moriggi, *A scuola con le tecnologie: manuale di didattica digitalmente aumentata*, Milano, Mondadori Università, 2018, p.66.

⁴⁴⁰ F. Anania, *Internet, la storia, il pubblico*, in Sissco, 2000; <https://www.sissco.it/articoli/linguaggi-e-sitila-storia-on-line-784/internet-la-storia-il-pubblico-785/> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

⁴⁴¹ Dato reperibile nel Report “Digital 2022, Global Overview Report”, in Datareportal, consultabile al seguente link: <https://datareportal.com/reports/digital-2022-global-overview-report> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

⁴⁴² La finanza tradizionale ha avuto origine dalle valute, la DeFi invece dalle criptovalute.

⁴⁴³ La criptovaluta è creata attraverso un sistema di codici. Le criptovalute funzionano in modo autonomo, quindi non è gestita e controllata da alcuna autorità bancaria o governativa. Cfr. A. Tomassini, *Criptovalute, NFT e metaverso. Fiscalità diretta, indiretta e successoria*, Milano, Giuffrè, 2022.

⁴⁴⁴ J. Billard, *Perché i collezionisti acquistano NFT e come iniziare*, in “Artsy”, 25 gennaio 2022; <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-collectors-buy-nfts-started> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

Per comprendere il mondo degli NFT è bene chiarire i concetti di token e non fungibile. Per non fungibile si intende “un bene considerato nella sua specificità e non sostituibile con un altro della stessa specie”⁴⁴⁵. Un esempio è un quadro d’autore, unico e originale⁴⁴⁶. Il token, invece, significa gettone in italiano, ed è un oggetto con un valore simbolico. Un esempio di token è utilizzato per la sicurezza informatica legata alla veridicità di un preciso indirizzo⁴⁴⁷.

Un Non-Fungible Token (NFT) è quindi un token crittografico realizzato per definire in maniera univoca un oggetto, sia fisico che virtuale. Proprio per questo sono unici e rari; tali caratteristiche nel mondo artistico si rispecchiano nei capolavori unici dell’arte, dove potenziali acquirenti intendono possedere solamente una determinata opera⁴⁴⁸. I concetti base che regolano gli NFT sono gli stessi delle opere d’arte, sia che si parli di un’opera fisica che digitale.

Un NFT, quindi, è un certificato digitale di autenticità, nonché un bene digitale che esiste in una singola posizione sulla blockchain. La blockchain è un registro sicuro e decentralizzato di registrazioni per le transazioni di criptovalute. La blockchain nasce già all’inizio del 2008 e dà inizio al nuovo periodo alla ricerca di una maggior privacy online e di una maggior sicurezza, il Web 3.0, che inizia nel 2006 e prosegue fino ai giorni nostri⁴⁴⁹. Anche l’arte all’interno di questo grande universo inizia ad essere creata, distribuita e venduta in ambienti digitali. Questa innovazione

⁴⁴⁵ Definizione di “non fungibile”, in Garzanti Linguistica; www.garzantilinguistica.it/infungibile [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

⁴⁴⁶ Al contrario per fungibile si intende un bene “che può essere sostituito con un altro dello stesso genere per adempiere le funzioni che lo riguardano”, ad esempio le banconote. Fonte: Definizione di “fungibile”, in Garzanti Linguistica, www.garzantilinguistica.it/fungibile [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

⁴⁴⁷ V. Portale, *Initial Coin Offer (ICO) e Token: ecco cosa sono e quali sviluppi promettono per il futuro*, in “Osservatori.net”, 02 gennaio 2019, https://blog.osservatori.net/it_it/ico-e-token-blockchain [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

⁴⁴⁸ L. Maggi, S. Bossio, M. Flora, M.T. Giordano, *Guida pratica agli NFT. Arte & Diritto al tempo dei Non Fungible Token*, Milano, 42 Law Firm srl - Società tra avvocati, 2021.

⁴⁴⁹ L’era del Web 2.0 – “web dinamico” – corrisponde agli anni 2002-2006, in contrapposizione alla fase del Web 1.0 – “web statico”. In realtà, tra il Web 2.0 e quello 3.0 non cambia nulla, se non l’esecuzione in base al contesto macroeconomico. Poiché la percezione dei possibili investitori si modifica sulla base delle diverse aziende e quindi da periodi di totale euforia si passa quasi a periodi di recessione. Per un maggior approfondimento si veda: *Evoluzione del web: dal 1.0 al 4.0*; <https://www.manthone.edu.it/old/wpcontent/uploads/2016/04/Evoluzione-del-Web-Dal-1.0-al-4.0.pdf> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

tecnologica si colloca in una vicenda artistica che cavalca la novità insieme alla Media Art, che negli ultimi trent'anni si sta diffondendo in tutto il mondo⁴⁵⁰.

Collegando l'asset digitale alla blockchain, l'arte digitale è in grado di stabilire la sua scarsità dimostrabile e la sua provenienza⁴⁵¹. Proprio come le stampe in edizione, gli NFT consentono agli artisti di scegliere la quantità di ogni opera d'arte e di presentare questa informazione in modo chiaro e verificato. Sicuramente le opere uniche hanno un valore più elevato per la loro verificata originalità, mentre le edizioni consentono agli artisti di vendere le loro opere a prezzi più bassi e accessibili⁴⁵². Quindi, allacciando il bene a una posizione sulla blockchain, tutte le informazioni del pezzo sono rese pubbliche. Il prezzo e la storia dell'opera d'arte vivono nei dettagli della quotazione dell'NFT. La sua provenienza immutabile diventa un'informazione decentralizzata a disposizione di tutti. La trasparenza incorporata nell'NFT conferma la natura di questo fiorente mercato dell'arte. Chiunque può diventare un collezionista e chiunque può mettere in vendita la propria arte, dato che tutto è disponibile con un semplice clic⁴⁵³.

Il Token Non Fungibile garantisce agli artisti un'ulteriore autonomia sulle loro opere, dando loro *royalties* in perpetuo per tutte le vendite sul mercato secondario. Dopo la vendita iniziale dell'NFT, gli artisti continuano a guadagnare una percentuale sulle vendite aggiuntive, creando una maggiore opportunità per gli artisti di sostenersi con il proprio lavoro.

Gli NFT sono comparsi nel mondo digitale già nel 2014/2015, ma la nascita vera propria risale al 2017 con l'esperimento *CryptoPunks* della New York Larva Labs. Contemporaneamente a quest'ultimo progetto viene creato un gioco virtuale, *CryptoKitties*, dalla società canadese Dapper Labs⁴⁵⁴. L'attenzione viene

⁴⁵⁰ E. Roccella, *Chi ha comprato l'opera NFT di Beeple da 69,3 milioni?*, in Exibart, 13 marzo 2021; www.exibart.com/chi-ha-comprato-l-opera-nft-di-beeple-da-69-milioni/ [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

⁴⁵¹ D. Quaranta, *Surfing con Satoshi. Arte, blockchain e NFT*, Milano, Postmedia books, 2021.

⁴⁵² Ivi.

⁴⁵³ Inoltre, in termini di regolamentazione ci sono delle discrepanze. Nel mercato cripto italiano c'è una direttiva a livello globale che si internalizza poi in base alla peculiarità del paese. A gennaio 2023 è stata inserita una nuova legge di bilancio, poiché l'obiettivo del 2023 è colmare vuoti normativi. Il mondo cripto è infatti un mondo troppo complesso per legiferare in modo esaustivo, ma dal 2023 c'è la base per costruire una regolamentazione fatta ad hoc. Cfr. Ivi; Legge di bilancio 2023, in "Gazzetta Ufficiale", n. 303, 29 dicembre 2022.

⁴⁵⁴ Un progetto simile ai Tamagotchi anni Novanta.

decisamente attirata quando questo tipo di tecnologia viene applicata a diversi ambiti sviluppando una crescita esponenziale⁴⁵⁵. Il mondo dello sport è stato tra i primi a utilizzare questo tipo di tecnologia, soprattutto la lega americana NBA, la Formula Uno e il calcio a livello mondiale. Successivamente si è avvicinato il mondo della musica, in particolar modo per l'amministrazione del *copyright*⁴⁵⁶.

Anche il mondo dell'arte è rimasto affascinato da questo nuovo approccio tecnologico, scatenando l'interesse di collezionisti, investitori e artisti. Ben presto l'11 marzo 2021 la casa d'aste Christie's batte all'asta l'NFT *Everydays: The First 5000 Days* dell'artista Beeple alla cifra di 69,3 milioni dollari⁴⁵⁷. L'opera è un collage formato JPEG formato da 5000 opere digitali corrispondenti a immagini che l'artista ha pubblicato su Instagram quotidianamente tra il 2007 e il 2021. Invece, l'NFT che è stato battuto all'asta riporta solamente il nome dell'artista, il titolo dell'opera, il *token* identificativo, l'indirizzo del *wallet* dello *smart contract* relativo all'NFT, la dicitura «non-fungible token (jpg)», alcune informazioni sull'immagine, il suo peso e la frase «*Minted on 16 February 2021. This work is unique*»⁴⁵⁸.

La grande evoluzione del mercato degli NFT risale quindi a inizio 2021, tanto che il collezionista Colborn Bell fonda nello stesso periodo il Museo della Cripto Arte (M \circ C Δ) con lo scopo di rivoluzionare il concetto tradizionale di museo. Il museo, virtuale su Somnium Space, non è altro che una piattaforma espositiva decentralizzata che ospita una collezione permanente di duecento opere NFT⁴⁵⁹.

Oltre all'entusiasmo generale e al grande interesse sulla questione della blockchain, però ci sono notevoli rischi circa questo nuovo mercato digitale. Alcuni sostengono che questa sia ancora una volta una bolla dei tulipani, o che sia uno strumento di frode per favorire il riciclaggio monetario, ma altri si approcciano a tale fenomeno della blockchain con fiducia e curiosità⁴⁶⁰.

La novità dell'infungibilità è

⁴⁵⁵ F. Annunziata, A. Conso (a cura di), *NFT. L'arte e il suo doppio. Non fungibile token. L'importanza delle regole, oltre i confini dell'arte*, Milano, Montabone, 2021.

⁴⁵⁶ Oltre a questi ambiti, anche alcuni governi per rinforzare la sicurezza durante la pandemia del Covid-19 hanno associato il Covid Pass ad un NFT. Per maggiori approfondimenti: Ivi.

⁴⁵⁷ Il prezzo di apertura era di 100 dollari. Il suo peso digitale invece è di 304,4 MB, impossibile spostarla su blockchain.

⁴⁵⁸ Fonte: <https://onlineonly.christies.com/s/beeple-first-5000-days/beeple-b-1981-1/112924> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

⁴⁵⁹ J. Billard, *Perché i collezionisti acquistano NFT e come iniziare*, cit.

⁴⁶⁰ D. Quaranta, *Surfing con Satoshi. Arte, blockchain e NFT*, cit.

il fatto che gli NFT contengano informazioni uniche, non alterabili e non intercambiabili, capaci di identificare in modo univoco un oggetto digitale e/o un diritto inerente a un bene fisico, potrebbe in effetti renderli suscettibili di rappresentare certificati, licenze, credenziali e altri oggetti o documenti che necessitano di essere tenuti al sicuro, in forma digitale, preservandoli da potenziali contraffazioni o abusi⁴⁶¹.

Nonostante il mondo cripto sia esploso nel 2021, si può notare dal grafico sottostante [n.5], come il 2022 sia stato un anno molto complesso. Oltre all'organizzazione di diversi eventi finalizzati alla vendita di NFT, come il progetto di VersisArt⁴⁶² con Artsy che prevedeva la vendita di ventidue NFT di artisti del mondo dell'arte e nativi delle criptovalute a gennaio 2022⁴⁶³, contemporaneamente diverse aziende sono collassate e con loro anche la fiducia da parte degli utenti. A fine settembre 2022 il volume di transazioni di NFT è crollato di \$114,4 milioni settimanali, circa una diminuzione del -98% rispetto ai \$6,2 miliardi registrati alla fine di gennaio 2022⁴⁶⁴.

Grafico 5- Andamento della criptovaluta Ether (ETH)⁴⁶⁵



⁴⁶¹ F. Annunziata, A. Conso (a cura di), *NFT. L'arte e il suo doppio. Non fungibile token. L'importanza delle regole, oltre i confini dell'arte*, cit.

⁴⁶² VersisArt è uno strumento che aiuta a difendere il copyright e a segnalare la storia degli oggetti su blockchain. Fonte: <https://verisart.com/> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

⁴⁶³ J. Billard, *Perché i collezionisti acquistano NFT e come iniziare*, cit.

⁴⁶⁴ Fonte: Dune Analytics; <https://dune.com/hildobby/NFTs> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

⁴⁶⁵ Fonte: tradingeconomics.com [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

Invece, i bilanci del mondo cripto per il 2023 prevedono delle tendenze che costruiscano rapporti fiduciosi e utili tra il mondo reale e il mondo virtuale⁴⁶⁶.

3.4.1. Artiste italiane e la Cripto Arte

Partendo dal presupposto che l'era digitale presente ha facilitato l'accesso al mondo dell'arte per molti artisti, la tecnologia NFT presenta sempre delle forti disuguaglianze⁴⁶⁷. L'NFT viene comprato dagli acquirenti con criptovalute attraverso un processo che conferma l'unicità del prodotto. Da questo universo della Cripto Arte emerge come le artiste che utilizzano NFT siano ben poche. Tali dati derivano dalla società di ricerca che si occupa del mercato dell'arte ArtTactic. Dal report del 2022 il metaverso, nonché il luogo di condivisione di questo tipo di materiali, le artiste rappresentano meno del 20% degli attori⁴⁶⁸.

Infatti, i grandi record sono stati battuti dal sopraccitato americano Beeple, al secondo posto nella classifica mondiale degli artisti cripto più quotati al 2022, mentre al terzo posto è presente il messicano snowfro. D'altro canto, però, c'è da sottolineare che in questo universo sia molto facile e stimolante mantenere una certa anonimità, infatti al vertice della classifica c'è Pak, artista di cui però non si conosce assolutamente nulla, né il gender né la nazionalità⁴⁶⁹. Per quest'ultimo motivo, quindi, non è automatico riuscire ad analizzare la presenza di un eventuale divario di genere, ma la cosa certa è che tra i nomi maggiormente conosciuti ci sono solo artisti uomini⁴⁷⁰.

Nonostante ciò, la presenza delle donne nel mondo NFT è ben evidente nei contenuti. Le opere NFT non passano per una revisione di storici o critici dell'arte, quindi i soggetti spesso raffigurati sono carichi di sessismo e di razzismo. Ad esempio, l'opera di Beeple battuta all'asta da Christie's per 69,3 milioni di dollari è un collage

⁴⁶⁶ Fonte: <https://mercati.ilsole24ore.com/tassi-e-valute/valute/criptovalute> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

⁴⁶⁷ E. Pepe, *Gli NFT discriminano le donne: gli artisti sono sempre uomini*, in "Mashable Italia" 19 novembre 2021; <https://it.mashable.com/6694/nft-discriminano-donne-arte-digitale-sessista> [ultimo accesso 12 gennaio 2023].

⁴⁶⁸ Fonte: <https://arttactic.com/pak-nft-artist-market-report-2022%E2%82%AC/> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

⁴⁶⁹ Fonte: <https://cryptoart.io/artists> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

⁴⁷⁰ Fonte: <https://arttactic.com/pak-nft-artist-market-report-2022%E2%82%AC/> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

di cinque mila disegni dal carattere sessista, misogino e omofobo⁴⁷¹. La sessualizzazione del corpo femminile rimane quindi un oggetto di vendite record, quasi un'involuzione dall'opera che destò molto scandalo centocinquanta anni fa, l'Olympia (1863) di Édouard Manet.

Dal 2021 l'artista Michelle Pred ha riunito un trio femminista insieme ai colleghi Bud Snow e Wildcat Ebony Brown in occasione della Giornata Internazionale della donna con lo scopo di mantenere la presenza femminile all'interno del mondo dell'arte emergente, quello digitale. Ciò è una possibile soluzione per non escludere le artiste in questo mercato, ma certamente è lecito chiedersi se sia un'azione equilibrata e democratica per le artiste emergenti⁴⁷².

In Italia gli artisti attivi in opere NFT sono molto giovani, tra le artiste che hanno esposto e venduto maggiormente nell'ultimo periodo a livello globale ci sono: Giusy Amoroso, Paola Pinna, Undeadlu, Teresa Manzo e il duo Hackatao.

Giusy Amoroso è un'artista digitale e utilizza per le sue sculture digitali diverse tecnologie. Le sue opere rappresentano la natura in rapporto alla condizione umana. I protagonisti dei suoi lavori sono dei veri e propri cyborg mitologici, come *Exoskeleton – The origin*⁴⁷³ che mostra la trasformazione del corpo umano in una realtà tecnologica⁴⁷⁴.

Paola Pinna indaga i concetti base dell'essere umano al giorno d'oggi. Il suo obiettivo di lavoro è unire umano e tecnologia con un nuovo modo di concepire la vita e la spiritualità, come l'opera *Hidden Miki* (2021)⁴⁷⁵. Soprattutto con il metaverso e il cambiamento che l'era del progresso digitale concerne, analizza l'evoluzione dell'identità umana. Lo strumento base delle sue opere è il software di

⁴⁷¹ Sempre nel 2021 l'opera NFT più discussa è stata una fotografia di Donald Trump mentre firma il seno di una modella, *Direttamente dagli anni Ottanta*. Fonte: E. Pepe, *Gli NFT discriminano le donne: gli artisti sono sempre uomini*, cit.

⁴⁷² Ivi.

⁴⁷³ Descrizione dell'opera: Non-fungible Token ERC-721, PNG – 3240x4050px, minted on June 21, 2021, ed. 1/1.

⁴⁷⁴ C. Davalli, *Tra i cyborg mitologici e il pantheon alieno di Giusy Amoroso*, in "i-D Vice", 15 giugno 2020; <https://i-d.vice.com/it/article/4ayvbp/intervista-digital-artist-giusy-amoroso> [ultimo accesso 12 gennaio 2023].

⁴⁷⁵ Descrizione dell'opera: Non-fungible Token ERC-721, MP4 – 1900x1500px – 8s – Audio, minted on June 21, 2021, ed. 1/1.

modellazione 3D, attraverso il quale crea principalmente avatar femminili che l'artista stessa definisce frammenti di vita quotidiana contemporanea⁴⁷⁶.

Undeadlu è un'artista che ha scoperto nella Cripto Arte il luogo giusto per sperimentare il proprio disegno. Le sue opere cercano di rispondere alla domanda che intende studiare il cambiamento dell'uomo fra mille anni. I soggetti sono principalmente figure femminili, che evidenziano aspetti importanti e decisivi della vita. Ad esempio, l'opera *Exposition (2021)*⁴⁷⁷ rappresenta l'imminente possibilità di replicare scientificamente la vita. L'artista, infatti, immagina un futuro in cui l'unione tra identità antropomorfe e artificiali possa fondersi e coesistere⁴⁷⁸.

Teresa Manzo è un'artista digitale che realizza avatar appartenenti a una realtà personale e intima. Nonostante crei figure da forme inaspettate e ostili, riesce a costruire una relazione armonica fra tutti gli elementi, come ad esempio *MODEL_TI22 (2021)*⁴⁷⁹.

Infine, il duo artistico composto da una coppia di uomo e donna fondato nel 2007, Hackatao, i quali dall'esplosione del mondo digitalizzato vedono la Crypto Art come la Pop Art del XXI secolo. Il loro primo NFT *Girl Next Door*⁴⁸⁰ è una GIF animata tokenizzata su SuperRare⁴⁸¹ che ne diviene il loro manifesto. Una vera e propria risposta alla parte arrugginita del mondo dell'arte tradizionale che rallenta il suo progresso e miglioramento⁴⁸².

Gli artisti appena citati sono alcuni tra quelli che hanno partecipato alla prima asta di Cripto Arte italiana organizzata dalla casa d'aste Cambi in collaborazione con SuperRare nell'arco di dieci giorni nell'estate 2021. La vendita è stata realizzata in Ethereum che ha registrato circa 30 ETH, ovvero più di 60mila euro⁴⁸³. I lotti

⁴⁷⁶ Fonte: <https://www.paolapinna.com/> [ultimo accesso 12 gennaio 2023].

⁴⁷⁷ Descrizione dell'opera: Non-fungible Token ERC-721, MP4-2500x2638px-20s, minted on June 21, 2021, ed. 1/1.

⁴⁷⁸ Fonte: <https://undeadlu.io/> [ultimo accesso 12 gennaio 2023].

⁴⁷⁹ Descrizione dell'opera: Non-fungible Token ERC-721, MP4 – 1333x1666px – 41s – Audio, minted on June 21, 2021, ed. 1/1.

⁴⁸⁰ Descrizione dell'opera: Non-fungible Token ERC-721, image (GIF), 1200x1800, 636KB, 2021.

⁴⁸¹ SuperRare è il mercato di arte digitale su Ethereum, la piattaforma che utilizza la criptovaluta blockchain ether (ETH), nonché denaro digitale, e diverse applicazioni decentralizzate. Altri esempi di piattaforme sono OpenSea, Rarible, Nifty Gateway, MakersPlace ecc. Fonte: <https://ethereum.org/it/> [ultimo accesso 12 gennaio 2023].

⁴⁸² Fonte: <https://hackatao.com/> [ultimo accesso 12 gennaio 2023].

⁴⁸³ M. Moro, *I pionieri degli NFT in Italia*, in "Il Giornale dell'arte", 9 luglio 2021; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/i-pionieri-degli-nft-in-italia/136697.html> [ultimo accesso 12 gennaio 2023].

presentati erano diciotto, e più della metà sono stati aggiudicati durante la vendita. Questo evento è stato di fondamentale importanza sia per gli artisti che per i collezionisti, soprattutto quest'ultimi hanno avuto l'opportunità di avvicinarsi al nuovo orizzonte artistico che sembra in fase di espansione⁴⁸⁴.

⁴⁸⁴ Ivi.

Conclusioni

L'interesse per la conoscenza delle artiste italiane attive dagli anni Ottanta ad oggi nasce dalla volontà di soffermarsi sull'arte italiana contemporanea dove si nota ancora una netta predominanza di protagonisti maschili. Nella storia dell'arte, anche in quella più recente, non è anomalo che il numero dei sommersi sia maggiore di quello dei salvati; tuttavia, in Italia si assiste a un oblio verso i propri artisti, e soprattutto le proprie artiste, più diffuso che in altri paesi.⁴⁸⁵ Questa tesi vorrebbe in parte colmare la storia della presenza-assenza delle artiste nel sistema italiano degli ultimi quarant'anni.

È indubbio che nella storia dell'arte le artiste abbiano occupato una storia marginale, perché dimenticate o ghettizzate. Per questo è ancora più necessario ricostruire e raccontare la loro presenza in ambito contemporaneo. L'arte delle donne non deve più essere soltanto l'arte che parla delle donne, deve essere un'arte che racconta delle pratiche e dei linguaggi delle artiste.

Dopo una parte introduttiva in cui si sono cercate di contestualizzare le dinamiche del mercato dell'arte in Italia, si è ricostruita la presenza femminile al suo interno. Uno dei maggiori paradossi è constatare come nonostante la presenza femminile nelle accademie sia alta, siano poi poche le artiste rappresentate da gallerie d'arte o le cui opere vengono battute nelle case d'asta.

Se dagli anni Settanta, grazie a case editrici fondate da donne o da collettivi di donne, il mondo editoriale italiano inizia a pubblicare materiali sul nuovo femminismo e sul ruolo della donna nell'arte⁴⁸⁶, il cambiamento sostanziale in Italia avviene alla fine del decennio, prima con la traduzione e pubblicazione del celebre saggio di Linda Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?* (1977), e poi con la grande mostra curata da Lea Vergine a Palazzo Reale a Milano, *L'altra metà dell'avanguardia* (1980).

Per ricavare informazioni e dati di prima mano si è svolta un'accurata ricerca dei nomi delle artiste italiane presenti nei cataloghi delle mostre e delle aste organizzate in Italia a partire dagli anni Ottanta. Due sono state le principali strade parallele

⁴⁸⁵ G. Ciavoliello, *Dagli anni '80 in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, cit., p. 380.

⁴⁸⁶ Degli esempi sono: Edizioni di Rivolta femminile (Roma 1970), Edizioni delle Donne (Roma 1974), La Tartaruga (Milano 1975). Cfr. *Ibidem*.

seguite: da un lato, la presenza delle artiste nel database di ArtPrice e, dall'altro, la partecipazione delle stesse alla Biennale Arte di Venezia, dal 1980 al 2022, in particolare nella sezione Aperto, nel padiglione Italia e nel padiglione Venezia.

Si è così composta una rosa o campione di trentasette artiste, molte delle quali hanno scelto come mezzo principale la fotografia. Si tratta di un'informazione significativa che rivela quanto la pratica artistica contemporanea sia strettamente connessa alle evoluzioni sociali, culturali, tecniche del proprio tempo. Se si osserva la situazione recente, e in particolare il contesto della Cripto Arte, che prevede un'ottima conoscenza del digitale, sia per la creazione delle opere, sia per la loro vendita sotto forma di NFT, si vede come molte artiste italiane under 30 si sono cimentate in questo nuovo sistema dell'arte tutto digitale, vedendovi probabilmente una possibilità di democratizzazione e pertanto emancipazione.

In conclusione, citando Rosi Braidotti, negli ultimi quarant'anni c'è stata un'evoluzione nell'uso abitudinale della parola "femminile", spesso inserita in contesti di crisi, di malattia o di insoddisfazione. Ciò non è altro che il risultato di una tipica consuetudine maschile, ma il soggetto fallo-logocentrico viene meno a favore di una possibilità dell'espressione della soggettività femminile. Per la filosofa belga Luce Irigaray, questa "crisi" segna la fine alla questione della differenza sessuale⁴⁸⁷. È pertanto fondamentale rivedere la storia dell'arte dal punto di vista delle artiste, senza però ghetizzarle. Non bisogna raccontare e studiare una storia dell'arte al femminile, bensì una storia dell'arte dove artiste e artisti hanno prodotto pari merito oggetti, esperienze, processi artistici.

⁴⁸⁷ R. Braidotti, *La differenza che abbiamo attraversato*, in *Nuovi Soggetti Nomadi*, a cura di A.M. Crispino, Roma, Luca Sossella editore, 2002, pp. 91-128.

Bibliografia

Agnellini M. (a cura di), *Arte contemporanea italiana. Pittori e scultori 1946-1997. Opere e mercato*, Novara, DeAgostini, 1997.

Alfano Miglietti F., *Identità mutanti*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

Angelelli A., Pirani F., Raimondi G., Vasta D. (a cura di), *Donne. Corpo e immagine tra simbolo e rivoluzione*, cat. (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 24 gennaio – 13 ottobre 2019), Roma, Silvana Editore, 2019.

Annunziata F., Conso A. (a cura di), *NFT. L'arte e il suo doppio. Non fungibile token. L'importanza delle regole, oltre i confini dell'arte*, Milano, Montabone, 2021.

Art Diary 1984. The World's art directory, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1984.

Art Diary 1986/87. The World's art directory, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1987.

Art Diary 1987/88. The World's art directory, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1988.

B. Rosenblum, *Artists, Alienation and the Market*, in AA. VV., *Sociologie de l'art*, atti del convegno internazionale di Marsiglia (giugno 1985), La Documentation Française, Paris 1986, pp. 173-182.

Baldacci C., Ricci C., Vettese A., *Double Trouble in Exhibiting the Contemporary. Art Fairs and Shows*, Milano, Scalpendi, 2020.

Bandini M., Maggio Serra R. (a cura di), *Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, cat. (Torino, Castello di Rivoli, dicembre 1985 – febbraio 1986), Torino, Fabbri Editore, 1986.

Banti A., *Quando anche le donne si misero a dipingere*, Milano, La Tartaruga, 1982

Barilli R. (a cura di), *La citazione. Arte in Italia negli anni '70-'80*, cat. (Belluno, Palazzo Crepadona, 2 agosto – 7 settembre 1998), Milano, Edizione Gabriele Mazzotta, 1998.

Barilli R., *Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica negli anni '80*, Milano, Feltrinelli Editore, 1987.

Barilli R., *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 462-533.

Barrios M., Villarroya A., *What is needed to promote gender equality in the cultural sector? Responses from cultural professionals in Catalonia*, in “European Journal of Cultural Studies”, vol. 25(4), 24 ottobre 2021, pp. 973-992.

Bartolena S., *Arte al femminile: donne artiste dal Rinascimento al XXI Secolo*, Milano, Electa, 2003.

Becker H.S., *I mondi dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2004.

Belli G., Panza di Biumo G. (a cura di), *La Collezione Panza di Biumo, artisti degli anni '80 e '90*, cat. (Trento, Palazzo delle Albere, 12 settembre – 8 dicembre 1996), Milano, Electa, 1996.

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1966), V ed. a cura di F. Valagussa, Torino, Einaudi, 2014.

Bocart F. Y. R. P., Gertsberg M., Pownall R. A. J., *An empirical analysis of price differences for male and female artists in the global art market*, in “Journal of Cultural Economics”, 28 ottobre 2020.

Bonito Oliva A. (a cura di), *Avanguardia Transavanguardia*, Milano, Electa, 1982.

Bonito Oliva A., *Italia 2000. Arte e sistema dell'arte*. Milano, Giampaolo Prearo Editore, 2000.

Bonito Oliva A., *La Scuola di Atene*, Firenze, Centro Di, 1983, pag 9-13.

Bracke M.A., *La nuova politica delle donne. Il femminismo in Italia 1968-1983*, tr. it. di E. Capussotti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019.

Braidotti R., *La condizione postumana*, in *Il postumano*, vol. 2 (Saperi e soggettività), DeriveApprodi, Roma, 2022 (ed. or. 2019), pp.13-50.

- Braidotti R., *La differenza che abbiamo attraversato*, in *Nuovi Soggetti Nomadi*, a cura di A.M. Crispino, Roma, Luca Sossella editore, 2002, pp. 91-128.
- Candela G., Benini M., *Produzione e circolazione dell'informazione nel mercato dell'arte*, Bologna, CLUEB, 1997.
- Candela G., Scorcu A.E., *Economia delle arti*, Bologna, Zanichelli, 2004.
- Candela G., Scorcu A.E., *Il prezzo dei dipinti. Proposta per un numero indice delle aggiudicazioni d'asta*, Bologna, CLUEB, 1994.
- Cavalli A., De Lillo A., *Giovani anni 80. Secondo rapporto Iard sulla condizione giovanile in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Cavarero A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Cecchi C., *I numeri indici*, Bari, Cacucci Editore, 1995.
- Celant G., *Artmakers*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Centro Culturale il Campo (a cura di), *Mail Art. Rassegna internazionale*, Termoli, Grafiche Landolfi, 2001.
- Chadwick W., *Woman, Art and Society*, Londra, Thames&Hudson, 2012, pp. 355-517.
- Ciavoliello G., *Dagli anni '80 in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Trieste, Artshow Edizioni, 2005.
- Collischan Van Wagner J.K., *Woman shaping art. Profiles of Power*, New York, Praeger, 1984.
- Conte L. e Gallo F. (a cura di), *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, Milano, Mimesis, 2021.
- Conte L., Fiorino V., Martini V. (a cura di), *Carla Lonzi. La duplice radicalità, dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, Pisa, Edizioni ETS, 1980.

- Corgnati M., *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- Corgnati M., Poli F., *Dizionario dell'arte del Novecento: movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, Milano, Mondadori, 2001.
- Currey M., *Grandi artiste al lavoro: stranezze, manie e rituali quotidiani*, Neri Pozza, Vicenza, 2020.
- D'Orazio C., *Vite di artiste eccellenti*, Roma, Laterza, 2021.
- De Cecco E., Romano G. (a cura di), *Contemporanee*, Ancona – Milano, Costa & Nolan, 2000.
- De la Barre M., Docclo S., Ginsburgh V., *Returns of Impressionist, Modern and Contemporary European Paintings 1962-1991*, in “Annales d'Économie et de Statistique”, luglio-settembre 1994, n. 35, pp. 143-181.
- De Lauretis T., *Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness*, in «Feminist Studies», 1990, 16, 1, pp. 115-150.
- Di Trapani L.F. (a cura di), *Woman's essence: the woman of the contemporary art*, cat. (Venezia, Palazzo Ca' Zenobio, 10-17 maggio 2019), Serradifalco Editore, Palermo, 2019.
- Dorfles G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Postmoderno*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- Dossi P., Nori F. (a cura di), *Arte, Prezzo e Valore. Arte contemporanea e mercato*, cat. (Firenze, Palazzo Strozzi, 14 novembre 2008 – 11 gennaio 2009), Firenze, Silvana Editore, 2008.
- Dossi P., *Art Mania. Come l'arte contemporanea sta conquistando il mondo (e perché)*, Milano, SilvanaEditoriale, 2009.
- Fedi F., *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi 1968/1985*, Milano, Endas, 1986.

- Ferri P., Moriggi S., *A scuola con le tecnologie: manuale di didattica digitalmente aumentata*, Milano, Mondadori Università, 2018, p.66.
- Fiz A., *Investire in Arte Contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1995.
- Franke H. W., *Computer Graphics—Computer Art*, Springer Science & Business Media, 2012, pp. 93-140.
- Frey B., Pommerehne W., *Muse e mercati: indagine sull'economia dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Gagliani D. e Salvati M. (a cura di), *Donne e spazio nel processo di modernizzazione*, Bologna, Clueb, 1995.
- Gerlis M., *The Art Fair Story. A Rollercoaster Ride*, Londra, Lund Humphries, 2021.
- Grosenick U., *Woman Artists. Artiste del XX e XXI secolo*, Köln, Taschen, 2003.
- Haraway D., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995.
- Herchenröder C., *Il Mercato dell'arte*, Milano, Bompiani, 1980.
- Horowitz N., *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton, Princeton University Press, 2014.
- Hulst T., *A History of the Western Art Market: A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, Berkley, University of California Press, 2017.
- Iamurri L., Spinazzé S. (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Roma, Meltemi, 2001.
- Imarisio E., *Donna poi artista*, Milano, Franco Angeli, 1996
- Kelly M., *Imaging desire*, Cambridge, MIT Press, 1998.
- Krauss R., *Celibi*, Torino, Codice edizioni, 2004.
- La Biennale di Venezia 39. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Electa, 1980.

La Biennale di Venezia 40. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Electa, 1982.

La Biennale di Venezia 41. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Electa, 1984.

La Biennale di Venezia 42. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Electa, 1986.

La Biennale di Venezia 43. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Fabbri Editore, 1988.

La Biennale di Venezia 44. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Fabbri Editore 1990.

La Biennale di Venezia 45. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Marsilio, 1993.

La Biennale di Venezia 46. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Marsilio, 1995.

La Biennale di Venezia 47. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Milano, Electa, 1997.

La Biennale di Venezia 48. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Marsilio, 1999.

La Biennale di Venezia 49. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Marsilio, 2001.

La Biennale di Venezia 50. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Marsilio, 2003.

La Biennale di Venezia 51. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Marsilio, 2005.

La Biennale di Venezia 52. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Marsilio, 2007.

La Biennale di Venezia 53. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Marsilio, 2009.

La Biennale di Venezia 54. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Marsilio, 2011.

La Biennale di Venezia 55. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Marsilio, 2013.

La Biennale di Venezia 56. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Marsilio, 2015.

La Biennale di Venezia 57. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Marsilio, 2017.

La Biennale di Venezia 58. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Marsilio, 2019.

La Biennale di Venezia 59. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo generale, Venezia, Marsilio, 2022.

Levi C., *Gli anni Ottanta...*, in M. Meneguzzo, *Due o tre cose che so di loro...Dall'euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, cat. (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 1998) Milano, Electa, 1998.

Lippard L. R., *Projecting a Feminist Criticism*, in "Art Journal", vol. 35 (4), 1976, pp. 337-339.

Lombardi F., «E Se Picasso Fosse Nato Femmina?» *Arte, Genere e (alcuni) Dati*, in «Ciao Maschio» *Volto, Potere e Identità dell'Uomo Contemporaneo*, cat. (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 23 giugno – 14 novembre 2021), a cura di A. Angelelli, C. Crescentini, Roma, Gangemi Editore, 2021, pp.79-92.

Lopes D., *A philosophy of computer art*, New York, Routledge, 2009.

Lussana F., *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie (1965-1980)*, Roma, Carrocci, 2012.

Maggi L., Bossio S., Flora M., Giordano M.T., *Guida pratica agli NFT. Arte & Diritto al tempo dei Non Fungible Token*, Milano, 42 Law Firm srl Società tra avvocati, 2021.

McAndrew C., *Fine art and high finance: expert advice on the economics of ownership*, New York, Bloomberg Press, 2010.

Melotti M., *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila. Artisti, Gallerie, Mercato, Collezionisti, Musei*, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 145-343.

Menegazzo M., *Breve storia della globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze)*, Milano, Johan&Levi, 2012.

Molfino F., Mottola Molfino A., *Il possesso della bellezza: dialogo sui collezionisti d'arte*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1997.

Mulvaney B. M., *Gender Differences in Communication: An Intercultural Experience*, Florida, Florida Atlantic University, 1994.

Nochlin L., *Perché non ci sono state grandi artiste?*, Roma, Castelvecchi, 2014.

Nochlin L., *Venice Biennale: What Benefits a Woman? (2005)*, in "Art in America", 8, 2005, pp. 120-125.

Nochlin L., *Why have there been no great woman artists?*, in Gornick V., Moran V.K. (a cura di), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, New York, Basic Books, 1971.

Nochlin L., *Women, Art, and Power and Other Essays*, Londra, Thames&Hudson, 1989.

O'Reilly S., *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011.

Perry T. S., Wallich, P., *Design case history: the Commodore 64*, in "IEEE Spectrum", 22(3), 1985, pp. 48-58.

Peterson K., Wilson J.J., *Donne artiste, il ruolo della donna nella storia dell'arte dal medioevo ai nostri giorni*, Roma, Savelli, 1978, pp. 5-11 e 88-105.

Poli F., Corgnati M., Bertolino G., Del Drago E., Bernardelli F., Bonami F., *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 482-922.

Poli F., *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

Porro C., *Per le strade dell'arte. Ricordi e riflessioni di un protagonista, tra mercato e istituzioni*, Milano, Skira, 2019.

Pratesi L., *L'arte di collezionare arte contemporanea: orientarsi nel mercato, conoscere le strategie, guadagnare in valore e prestigio*, Roma, Castelvecchi, 2010.

Quaranta D., *Surfing con Satoshi. Arte, blockchain e NFT*, Milano, Postmedia books, 2021.

Ravenni E., *L'arte al femminile. Dall'Impressionismo all'ultimo Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

Reckitt H. (a cura di), *Art and feminism*, New York, Phaidon, 2001.

Reilly M., *Woman Artists. The Linda Nochlin Reader*, New York, Thames&Hudson, 2015.

Ricossa S., Allemandi U. (a cura di), *I mercati dell'arte. Aspetti pubblici e privati*, Torino, 1991.

Rispoli M., Brunetti G., *Economia e management delle aziende di produzione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2010.

Robertson I., *Understanding Art Markets. Inside the world of art and business*, New York, Routledge, 2016, pp. 125-152.

Rossi V., *Una breve indagine sul mercato dell'arte. Interviste alle tre direttrici delle fiere italiane di arte contemporanea: Ilaria Bonacossa, Adriana Polveroni e Angela Vettese*, in "Ricerche di S/Confine", vol. VIII (1), 2017, pp. 139-145.

Sacco P.L., Santagata W., Trimarchi M., *L'arte contemporanea italiana nel mondo. Analisi e strumenti*, Ginevra-Milano, Skira, 2005.

Santagata W. (a cura di), *Economia dell'Arte. Istituzioni e mercati dell'arte e della cultura*, Torino, Utet Libreria, 1998.

Santagata W., *Simbolo e merce: i mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 1998.

Schito G. (a cura di), *Fiera internazionale di arte contemporanea*, Bari, Editori Laterza, 1983.

Scotini M., Perna R. (a cura di), *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, cat. (Milano, FM Centre for Contemporary Art, 4 aprile – 26 Maggio 2019), Milano, Flash Art, 2019.

Simoncelli S., Iaquinta C., Vannini E. (a cura di), *Donne Artiste in Italia. Presenza e Rappresentazione*, Milano, NABA, 2018.

Sontag S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1977), tr. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004.

Spranzi A. (a cura di), *Arte e Economia*, Milano, Egea, 1994.

Stoichita V.I., *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storie dello sguardo da Manet a Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2017.

Thompson D., *Lo squalo da 12 milioni di dollari. La bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea*, Milano, Mondadori, 2017.

Timeto F., *L'arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, in "Studi Culturali", Bologna, Il Mulino, fascicolo 1, giugno 2005, pp.129-154.

Tomassini A., *Criptovalute, NFT e metaverso. Fiscalità diretta, indiretta e successoria*, Milano, Giuffrè, 2022.

Tondelli P.V., *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta* (1990), X ed. di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2018.

Trasforini M.A. (a cura di), *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Milano, Franco Angeli, 2000.

- Trasforini M.A., *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Vergine L., *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000.
- Vergine L., *From Italy*, in "Art & Artists", luglio 1977, pp. 38-41.
- Vettese A., *Capire l'arte contemporanea*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1998.
- Vettese A., *Artisti si diventa*, Roma, Carocci, 1998.
- Vettese A., *Investire in arte: produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, Milano, Edizione Il Sole 24 Ore, 1991.
- Vettese A., *Ma questo è un quadro? Il valore nell'arte contemporanea*, Roma, Carocci, 2006.
- Villani A., *Arte, Potere, Mercato*, Milano, Franco Angeli, 1980.
- Wildnstein D., Sraividès Y., *Marchands d'art*, Torino, Artema, 2001, pp.137-138.
- Withers J., *The Guerrilla Girls*, in "Feminist Studies", vol. 14, n. 2, 1988, pp. 285-297.
- Wolfe T., *Come ottenere il successo in arte (1975)*, Torino, Umberto Allemandi&Co, 1987.
- Zampetti Egidi C., *Guida al mercato dell'arte moderna e contemporanea*, Milano, Skira Editore, 2014.
- Zorloni A., *Il mercato dell'arte. Una Guida pratica per consulenti finanziari e private banker*, Milano, Franco Angeli, 2021.
- Zorloni A., *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, Milano, Franco Angeli, 2011.

Sitografia

Anania F., *Internet, la storia, il pubblico*, in “Sissco”, 2000; <https://www.sissco.it/articoli/linguaggi-e-sitila-storia-on-line-784/internet-la-storia-il-pubblico-785/> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

Archivio storico delle arti contemporanee (ASAC); www.asac.labiennale.org [ultimo accesso 12 dicembre 2022].

ArtFacts; www.artfacts.net [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

ArtNet; www.artnet.com [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

ArtPrice; www.artprice.com [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

Artsy; www.artsy.net [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

ArtTactic; <https://arttactic.com/pak-nft-artist-market-report-2022%EF%BF%BC/> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

Bennewitz S., *Donne e arte, il gap delle valutazioni resta un muro da scalare. Ma qualcosa sta cambiando*, in “La Repubblica”, 24 aprile 2022; www.repubblica.it/donne_e_arte_il_gap_delle_valutazioni_resta_un_muro_da_sclar_e_ma_qualcosa_sta_cambiando [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

Biennale Donna; www.biennaledonna.it [ultimo accesso 13 dicembre 2022].

Billard J., *Perché i collezionisti acquistano NFT e come iniziare*, in “Artsy”, 25 gennaio 2022; <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-collectors-buy-nfts-started> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

Bolisani E., Gottardi G., *Nascita ed evoluzione di Internet*, in “Università degli Studi di Padova”; www.static.gest.unipd.it/labtesi/storiainternet.pdf [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

Bonanni C., *Cosa vuol dire essere donna nel mercato dell'arte?*, in “Exibart”, 25 marzo 2020; www.exibart.com/cosa-vuol-dire-essere-donna-nel-mercato-dellarte/ [ultimo accesso 21 ottobre 2022].

Bonito Oliva A., *La Trans-avanguardia italiana*, in “Flash Art 92-93”, ottobre-novembre 1979; www.flashart.it/la-trans-avanguardia [ultimo accesso 06 dicembre 2022].

Cameron L., Goetzmann W.N., Nozari M., *Art and gender: market bias or selection bias?*, in “Journal of Cultural Economics”, 28 gennaio 2019; <https://link.springer.com/article/10.1007/s10824-019-09339-2> [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

Castello di Rivoli; www.castellodirivoli.org/marisa-merz [ultimo accesso 05 dicembre 2022].

Catalyst; www.catalyst.org [ultimo accesso 09 dicembre 2022].

Cola C., “*This is a man’s (art) world*”. *Collezionisti, artisti e gender gap nel mercato dell’arte*, in “ArtsLife”, 20 dicembre 2020; www.artslife.com/this-is-a-mens-art-world-collezionisti-artisti-gender-gap-mercato-arte [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

Crumb Gallery; www.crumbgallery.com [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

CryptoArt; <https://cryptoart.io/artists> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

Datareportal; <https://datareportal.com/reports/digital-2022-global-overview-report> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

Davalli C., *Tra i cyborg mitologici e il pantheon alieno di Giusy Amoroso*, in “i-D Vice”, 15 giugno 2020; <https://i-d.vice.com/it/article/4ayvbp/intervista-digital-artist-giusy-amoroso> [ultimo accesso 12 gennaio 2023].

Dizionario Garzanti linguistica; www.garzantilinguistica.it [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

Ducato Prize; www.ducatorprize.com [ultimo accesso 12 ottobre 2022].

Dune Analytics; <https://dune.com/hildobby/NFTs> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

Ethereum; <https://ethereum.org/it/> [ultimo accesso 12 gennaio 2023].

FACES. Gender, technology, art; <https://www.faces-l.net/index.php/sample-page/> [ultimo accesso 10 gennaio 2023].

Farsettiarte; www.farsettiarte.it/it/chi-siamo/chi-siamo.asp [ultimo accesso 23 dicembre 2022].

Finarte; www.finarte.it/chi-siamo/la-storia-di-finarte/ [ultimo accesso 23 dicembre 2022].

Galleria Francesca Minini; www.francescaminini.it [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

Galleria Lia Rumma; www.liarumma.it [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

Galleria Raffaella Cortese; www.raffaellacortese.com [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

Guerisoli F., *Le artiste in Italia: un gap che rappresenta un'opportunità*, in "Il Sole 24 Ore", 15 novembre 2018; www.ilsole24ore.com/le-artiste-italia-gap-che-rappresenta-un-opportunita [ultimo accesso 21 ottobre 2022].

Hackatao; <https://hackatao.com/> [ultimo accesso 12 gennaio 2023]

Hot Potatoes; www.hotpotatoes.it [ultimo accesso 23 dicembre 2022]

IperArte; www.iperarte.net/ledonnedellarte [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

Istituto Nazionale di Statistica; www.istat.it. [ultimo accesso 13 dicembre 2022].

iStorica; www.istorica.it/la-lunga-marcia-del-femminismo-italiano-non-e-ancora-finita [ultimo accesso 07 dicembre 2022].

Kooness; www.kooness.com/art-gender-debate [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

La Biennale di Venezia; www.labiennale.org [ultimo accesso 03 novembre 2022].

Leigh S., www.simoneleighvenice2022.org [ultimo accesso 14 dicembre 2022].

Libreria delle donne; www.librieriadelledonne.it [ultimo accesso 15 dicembre 2022].

Meeting Art; www.meetingart.it/chi-siamo/la-nostra-storia

Miur; www.ustat.miur.it/accademie-belle-arti [ultimo accesso 22 dicembre 2022].

Monti S., La scomoda questione del gender gap, in “Artribune”, 19 novembre 2020; www.artribune.com/gender-gap-lavoro [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

Moro M., *I pionieri degli NFT in Italia*, in “Il Giornale dell’arte”, 9 luglio 2021; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/i-pionieri-degli-nft-in-italia/136697.html> [ultimo accesso 12 gennaio 2023].

Museum Of Contemporary Art; www.moca.org/exhibition/wack-art-and-the-feminist-revolution [ultimo accesso 14 dicembre 2022].

Nastro S., “*Donne-artiste*”? Anche no. *Intervista a Liliana Moro*, in “Artribune”, 31 ottobre 2019; www.artribune.com/donne-artiste-intervista-liliana-moro [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

Nastro S., *Come campano le artiste?*, in “Artribune”, 20 ottobre 2019; www.artribune.com/inchiesta-artiste-mercato [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

National Museum of Woman in the Arts; www.nmwa.org [ultimo accesso 15 dicembre 2022].

Nochlin L., *From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?*, in “ArtNews”, 30 maggio 2015; www.artnews.com/why-have-there-been-no-great-women-artists [ultimo accesso 06 dicembre 2022].

Pepe E., *Gli NFT discriminano le donne: gli artisti sono sempre uomini*, in “Mashable Italia” 19 novembre 2021; <https://it.mashable.com/6694/nft-discriminano-donne-arte-digitale-sessista> [ultimo accesso 12 gennaio 2023].

Pinna P.; <https://www.paolapinna.com/> [ultimo accesso 12 gennaio 2023].

Pirelli M., *La Biennale Arte con una forte identità femminile*, in “Il Sole 24 Ore”, 2 febbraio 2022; www.ilsole24ore.com/la-biennale-arte-una-forte-identita-femminile [ultimo accesso 21 ottobre 2022].

Portale V., *Initial Coin Offer (ICO) e Token: ecco cosa sono e quali sviluppi promettono per il futuro*, in “Osservatori.net”, 02 gennaio 2019, https://blog.osservatori.net/it_it/ico-e-token-blockchain [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

Reilly M., *Havens or prisons: Are women-only exhibitions still needed?*, in “Art Basel Magazine”, 2019; www.artbasel.com/havens-prisons-women-only-exhibitions [ultimo accesso 14 dicembre 2022].

Reilly M., *Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes*, in “ArtNews”, 26 maggio 2015; www.artnews.com/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes [ultimo accesso 21 ottobre 2022].

Reilly M., *What Is Curatorial Activism?*, in “ARTnews”, 7 novembre 2017; www.artnews.com/what-is-curatorial-activism [ultimo accesso 14 dicembre 2022].

Roccella E., *Chi ha comprato l'opera NFT di Beeple da 69,3 milioni?*, in “Exibart”, 13 marzo 2021; <https://www.exibart.com/mercato/chi-ha-comprato-l-opera-nft-di-beeple-da-69-milioni/> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

SkyTg24; www.tg24.sky.it/massacro-circeo [ultimo accesso 07 dicembre 2022].

The Digital Economy and Society Index (DESI); www.digital-strategy.ec.europa.eu [ultimo accesso 09 gennaio 2023].

Undeadlu; <https://undeadlu.io/> [ultimo accesso 12 gennaio 2023].

VerisArt; <https://verisart.com/> [ultimo accesso 13 gennaio 2023].

Whitten Brown T., *Why Is Work by Female Artists Still Valued Less Than Work by Male Artists?*, in “Artsy”, marzo 2019; www.artsy.net/work-female-artists-valued-work-male-artists [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

Woman Beyond Borders; <https://womenbeyondborders.org/about-us/mission/> [ultimo accesso 09 gennaio 2023].

World Economic Forum; www.weforum.org/globalgender-gap-report-2022 [ultimo accesso 09 gennaio 2023].

Zanella N., *Guida ai premi d'arte contemporanea in Italia: the winner is?*, in “Il Sole 24 ore”, 31 ottobre 2021; <https://www.ilsole24ore.com/art/guida-premi-d-arte-contemporanea-italia-the-winner-is-AEIZ3ht> [ultimo accesso 05 novembre 2022].

Appendice: Schede delle artiste

CARLA ACCARDI Trapani, 1924 – Roma, 2014	
<i>Principale zona di attività</i>	Roma
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Pittura su tela, stampa-multiplo
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista ha principalmente realizzato opere seguendo l'Astrattismo, inoltre queste divennero iconiche per l'utilizzo atipico di materiali come il sicofoil.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€2.000.000
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i>	«Bianconero» (1989) Lotto n° 84 Acrilico su tela, 60 x 80 cm Prezzo di aggiudicazione €4.406 [stima €4.147-€4.665] 12/03/1990 Nuova Brerarte, Milano Pagina 60 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Concentrati suoni</i> (2006) Lotto n° 92 Pittura su tela, 60 x 80 cm Prezzo di aggiudicazione €26.000 [stima €10.000-€25.000] 26/10/2022 Gregory's Casa d'Aste, Bologna
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>La colorata notte</i> (1986) Lotto n° 782 Pittura su tela, 175 x 320 cm Prezzo di aggiudicazione €145.000 [stima €140.000-€200.000] 03/12/2011 Farsetti, Prato Pagina 257 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Composizione astratta</i> (2001) Lotto n° 82 Stampa-multiplo, acquaforte/acquatinta, 55,5 x 75 cm Prezzo di aggiudicazione €90 [stima €200-€300] 15/05/2019 Casa d'Aste Capitolium, asta online

PAOLA AGOSTI Torino, 1947	
<i>Principale zona di attività</i>	Roma
<i>Accademia di Belle Arti</i>	No
<i>Tecnica privilegiata</i>	Fotografia
<i>Principale linguaggio artistico</i>	Il principale oggetto della sua ricerca è quello di avvicinarsi agli eventi internazionali femminili e ai volti femminili protagonisti.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€540
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Federico Fellini Roma (1992)</i> Lotto n° 193 Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 18,6 x 27,6 cm Prezzo di aggiudicazione €400 [stima €300] 08/10/2015 Aste Bolaffi Archaion srl, Milano Pagina 89 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>La donna e la macchina (1980)</i> Lotto n° 291 Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 17,5 x 23,8 cm Prezzo di aggiudicazione €650 [stima €700 - €1.000] 06/05/2021 Finarte, Milano Pagina 196 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Rita Levi Montalcini, Roma (1992)</i> Lotto n° 113 Fotografia in bianco e nero, 18,5 x 27,7 cm Prezzo di aggiudicazione €850 [stima €200 - €300] 06/06/2019 Cambi Casa d'Aste, Milano Pagina 74 del catalogo

IDA BARBARIGO Venezia, 1925 - 2018	
<i>Principale zona di attività</i>	Venezia e Parigi
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Pittura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista vuole disimparare a dipingere con lo scopo di esprimere al meglio il proprio sentire.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€ 15.800
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Spiaggia rossastra verticale</i> (1988) Lotto n° 380 Olio su tela, 130 x 96,5 cm Prezzo di aggiudicazione €4.600 [stima €5.000-€7.000] 25/05/2012 Farsetti, Prato Pagina 83 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Natura morta con ananas</i> (1989) Lotto n° 180 Olio su tela, 24,5 x 33,5 cm Prezzo di aggiudicazione €1.900 [stima €1.000-€2.000] 14/04/2022 Galleria Pananti Casa d'Aste, Firenze Pagina 8 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Senza titolo</i> (1989) Lotto n° 179 Pittura su piatto con cornice in legno, 43,5 x 40 cm Prezzo di aggiudicazione €1.000 [stima €1.000-€2.000] 14/04/2022 Galleria Pananti Casa d'Aste, Firenze Pagina 8 del catalogo

LETIZIA BATTAGLIA Palermo, 1935 -2022	
<i>Principale zona di attività</i>	Palermo e Milano
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Giornalismo
<i>Tecnica privilegiata</i>	Fotografia
<i>Principale linguaggio artistico</i>	La ricerca di fotoreportage dell'artista è fotografare la mafia siciliana e le violenze che ne derivano.
<i>Fatturato di vendita 2021</i>	€750
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Palermo che ne faccio</i> (1980) Lotto n° 74 Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 17,7 x 23,7 cm Prezzo di aggiudicazione €650 [stima €400 - €600] 30/05/2018 Finarte, Milano Pagina 45 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Palermo – Anche i bambini lavorano nel contrabbando di sigarette</i> (1970/80) Lotto n° 77 Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 18 x 24 cm Prezzo di aggiudicazione €750 [stima €700 - €1.000] 17/03/2021 Finarte, Milano Pagina 57 del catalogo

VANESSA BEECROFT Genova, 1969	
<i>Principale zona di attività</i>	Los Angeles
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Fotografia
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista svolge performance alla ricerca di <i>tableau vivant</i> spesso in contrasto con l'architettura degli spazi utilizzati.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€165.009
<i>Primo mercato</i>	Polonia
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Untitled</i> (1997) Lotto n° 270 Fotografia a colori, 84 x 81,5 cm Prezzo di aggiudicazione €3.887 [stima €2.591 - €3.110] 23/11/1999 Sotheby's, Milano Pagina 121 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Senza titolo</i> (1993) Lotto n° 271 Tecnica mista su tela, 75 x 100 cm Prezzo di aggiudicazione €3.200 [prezzo di partenza €1.000] 05/10/2022 Meeting Art, Vercelli
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Vb51.105.VB. (Schloss Vinsebeck, Steiheim)</i> (2002) Lotto n° 659 Fotografia a colori, 162,5 x 122 cm Ed. 1/3 Prezzo di aggiudicazione €19.000 [stima €18.000 - €22.000] 30/05/2009 Farsetti, Prato Pagina 217 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>VB35</i> (1999) Lotto n° 558 Manifesto/stampa-multiplo, 50 x 70 cm Prezzo di aggiudicazione €200 [stima €500 - €700] 01/06/2022 Casa d'Aste Capitolium, Brescia

GABRIELLA BENEDINI Cremona, 1932	
<i>Principale zona di attività</i>	Milano
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Pittura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista da una prima ricerca artistica che ruota intorno al Realismo Esistenziale si sposta verso un'attenzione cinematografica e poi scultorea, con una elaborazione di segni grafici.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€640
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Goniometro</i> (1999) Lotto n° 290 Pittura tecnica mista su tavola, 40 x 60 cm Prezzo di aggiudicazione €1.500 [stima €1.000] 09/06/2007 Meeting Art, Vercelli
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Costellazione</i> (2007) Lotto n° 196 Tecnica mista, 50 x 50 cm Prezzo di aggiudicazione €400 [prezzo di partenza €400] 13/05/2022 Fidesarte, Mestre (VE)
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Eclittica</i> (1994) Lotto n° 81 Tecnica mista su tavola, 70 x 100 cm Prezzo di aggiudicazione €3.300 [stima €3.300] 12/01/2008 Meeting Art, Vercelli Pagina 17 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Senza titolo</i> (2000) Lotto n° 136 Stampa-Multiplo, 13 x 13 cm Ed. 35/50 Prezzo di aggiudicazione €10 [prezzo di partenza €10] 08/05/2018 Studio d'Arte Borromeo, Senago (MI)

MIRELLA BENTIVOGLIO Klagenfurt 1922 – Roma, 2017	
<i>Principale zona di attività</i>	Roma
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Scultura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'arte dell'artista tende a coinvolgere un'unione verbovisuale tra il mondo italiano e internazionale.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€13.690
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Potere e poesia</i> (2001) Lotto n° 511 Scultura, 57 x 70 cm Prezzo di aggiudicazione €440 [stima €400 - €600] 27/10/2005 Casa d'aste Babuino, Roma Pagina 128 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Epoca del fare</i> (1973-1983) Lotto n° 97 Serigrafia/collage, 50 x 70 cm Ed. p.a. Prezzo di aggiudicazione €80 [stima €100 - €200] 04/10/2022 Art-Rite Srl, Milano
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Il filo murato</i> (1989) Lotto n° 136 Scultura in marmo, laine e terre cuite, 49,7 x 35,7 x 11 cm Prezzo di aggiudicazione €7.000 [prezzo di partenza €7.000] 30/09/2020 Studio d'arte Martini, Brescia Pagina 59 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>L'inconscio androgino (je suis)</i> (1979/84) Lotto n° 541 Disegno Acquarello, 28 x 40 cm Prezzo di aggiudicazione €30 [prezzo di partenza €10] 17/07/2013 Casa d'Aste Capitolium, asta online

RENATA BOERO Genova, 1936	
<i>Principale zona di attività</i>	Milano
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Liceo Artistico N. Barabino di Genova
<i>Tecnica privilegiata</i>	Pittura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	Alla base delle sue opere è presente il tempo che scorre come soggetto ritmico che scandisce lo spazio.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€29.430
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Blu di legno</i> (1983) Lotto n° 153 Tecnica mista su tela e tavola, 110 x 130 cm Prezzo di aggiudicazione €3.110 [stima €2.073 - €2.592] 21/05/1990 Nuova Brearte, Milano Pagina 108 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Senza titolo</i> (1994) Lotto n° 647 Tecnica mista, 49 x 51 cm Prezzo di aggiudicazione €400 [prezzo di partenza €400] 23/07/2022 Arteseegno Casa d'Aste, Udine
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Cromogramma</i> (1980) Lotto n° 230 Tecnica mista, 97 x 87 cm Prezzo di aggiudicazione €3.800 [prezzo di partenza €2.000] 08/06/2019 Meeting Art, Vercelli
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Composizioni</i> (1998) Lotto n° 774 Tecnica mista, 24 x 31 cm Prezzo di aggiudicazione €150 [stima €300 - €350] 24/02/2009 Il Ponte Casa D'aste Srl, Milano

MONICA BONVICINI Venezia, 1965	
<i>Principale zona di attività</i>	Berlino
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Scultura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	La ricerca dell'artista si basa dall'unione tra architettura, potere, genere, spazio e controllo con lo scopo di canalizzare la propria arte verso l'ambiguità e la libertà del fare arte.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€46.219
<i>Primo mercato</i>	Regno Unito
<i>Ultima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta</i> <i>più bassa</i>	<i>Cut</i> (2007) Lotto n° 500 Scultura, 21 x 14 x 1 cm Prezzo di aggiudicazione €250 [prezzo di partenza €250] 25/07/2015 Artesegno Casa d'Aste, Udine Pagina 100 del catalogo
<i>Prima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta</i> <i>più alta</i>	<i>Desire</i> (2010) Lotto n° 264 Fotografia, 64 x 80 cm Ed. 2/9 Prezzo di aggiudicazione €2.100 [stima €1.500 - €2.000] 28/05/2015 Blindarte, Napoli Pagina 163 del catalogo

PATRIZIA CANTALUPO Fivizzano (MS), 1952	
<i>Principale zona di attività</i>	\
<i>Accademia di Belle Arti</i>	\
<i>Tecnica privilegiata</i>	Disegno Acquarello
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista è stato membro della Transavanguardia italiana, crea forme ironiche, in attesa nella relazione con lo spettatore.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€1.330
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Senza titolo</i> (1981) Lotto n° 41 Olio su tela, 100 x 70 cm Prezzo di aggiudicazione €150 [stima €150 - €300] 05/07/2022 Gregory's Casa d'Aste, Bologna
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Senza titolo</i> (1981) Lotto n° 55 Carboncino su carta, 25,5 x 37 cm Prezzo di aggiudicazione €80 [stima €80 - €150] 05/07/2022 Gregory's Casa d'Aste, Bologna
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Senza titolo</i> (1981) Lotto n° 45 Carboncino su carta, 22 x 28 cm Prezzo di aggiudicazione €80 [stima €80 - €150] 05/07/2022 Gregory's Casa d'Aste, Bologna

ELISABETTA CATALANO Roma, 1941 - 2015	
<i>Principale zona di attività</i>	Roma
<i>Accademia di Belle Arti</i>	No, autodidatta
<i>Tecnica privilegiata</i>	Fotografia
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista è molto vicina al mondo cinematografico, realizza molti ritratti fotografici di personaggi famosi del momento.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€440
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Helmut Berger</i> (1970/80) Lotto n° 78 Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 40 x 30 cm Prezzo di aggiudicazione €340 [stima €400 - €600] 22/06/2021 Finarte, Milano
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Untitled</i> (1970/80) Lotto n° 164 Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 20,3 x 29,7 cm Prezzo di aggiudicazione €260 [stima €200 - €300] 23/06/2022 Finarte, Milano
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Untitled</i> (1970/80) Lotto n° 165 Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 29,5 x 20,2 cm Prezzo di aggiudicazione €180 [stima €200 - €300] 23/06/2022 Finarte, Milano

DADAMAINO Milano, 1930 - 2004	
<i>Principale zona di attività</i>	Milano
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Scuola superiore d'Arte Applicata all'Industria del Castello Sforzesco
<i>Tecnica privilegiata</i>	Pittura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista concentra la sua ricerca artistica nella visione geometrica e percettiva della realtà (vicino al gruppo Azimuth).
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€387.439
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Il movimento delle cose</i> (1991) Lotto n° 55 Tecnica mista/polyester, 80 x 112 cm Prezzo di aggiudicazione €5.145 [stima €4.802 - €6.174] 02/06/1992 Frea Arte, Milano Pagina 39 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Lettera 12</i> (1980) Lotto n° 300 Acquerello/china, 70,5 x 29 cm Prezzo di aggiudicazione €2.400 [stima €600 - €800] 30/11/2022 Il Ponte Casa D'aste Srl, Milano Pagina 71 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Il movimento delle cose</i> (1994) Lotto n° 461 Scultura, 122 x 490 cm Prezzo di aggiudicazione €54.000 [stima €50.000 - €80.000] 26/11/2016 Farsetti, Prato Pagina 195 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Costellazioni</i> (1981) Lotto n° 100 Serigrafia, 21 x 14 cm Prezzo di aggiudicazione €90 [stima €200 - €300] 24/05/2018 Casa d'Aste Capitolium, asta online

LAURA DIAZ DE SANTILLANA Venezia, 1955 - 2019	
<i>Principale zona di attività</i>	New York e Murano
<i>Accademia di Belle Arti</i>	School of Visual Arts di New York
<i>Tecnica privilegiata</i>	Oggetti
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista ricerca la sua attività nel vetro, l'esperienza di Murano è fondamentale, dove mescola innovazione a tradizione.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€72.262
<i>Primo mercato</i>	Stati Uniti
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Vaso</i> (1985) Lotto n° 603 Oggetti in vetro, 26 cm Prezzo di aggiudicazione €450 [stima €150 - €200] 17/12/2015 Il Ponte Casa D'aste Srl, Milano
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Vaso sferico</i> (1988) Lotto n° 464 Oggetti in vetro soffiato, 15 cm Ed. 1/1 Prezzo di aggiudicazione €500 [stima €550 - €600] 24/06/2022 Il Ponte Casa D'aste Srl, Milano Pagina 218 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Vaso della serie Munchen</i> (1983) Lotto n° 414 Oggetto in vetro soffiato, 43 x 16,5 cm Prezzo di aggiudicazione €5.200 [stima €3.500 - €4.500] 25/06/2020 Della Rocca, Torino Pagina 89 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Piccola bottiglia</i> (1989) Lotto n° 26 Oggetto in vetro di Murano, 14 x 8 cm Prezzo di aggiudicazione €50 [stima €50 - €100] 15/09/2020 Casa d'Aste Capitolium, asta online

GIOSETTA FIORONI Roma, 1932	
<i>Principale zona di attività</i>	Milano
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Pittura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista fa parte della Pop Art italiana, le sue opere si rifanno spesso alla storia dell'arte passata, quasi a riscriverla in chiave personale.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€164.270
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Casa</i> (1982) Lotto n° 65 Olio su tela, 120 x 100 cm Prezzo di aggiudicazione €2.525 [stima €2.525-€2.946] 09/12/1991 Christie's, Roma Pagina 38 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Anima</i> (2016) Lotto n° 20 Pittura tecnica mista/cartone, 70 x 50 cm Prezzo di aggiudicazione €1.600 [stima €2.500-€3.500] 03/11/2022 Galleria Ambrosiana Casa D'Aste, Milano Pagina 13 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Incantesimo, Paul's Garden</i> (1983) Lotto n° 193 Pittura olio su tela, 200 x 230 cm Prezzo di aggiudicazione €15.000 [stima €15.000-€20.000] 08/07/2009 Case d'aste Babuino, Roma Pagina 67 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Dreaming place</i> (1980) Lotto n° 1484 Stampa-Multiplo, acquaforte e acquatinta, 49,5 x 39,5 cm Ed. XI /XX Prezzo di aggiudicazione €30 [stima 300€-500€] 30.09.2022 Il Ponte Casa D'aste, Milano

PAOLA GANDOLFI Roma, 1949	
<i>Principale zona di attività</i>	Roma e Bologna
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Pittura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	Alla base della sua arte c'è la figura femminile intrisa di dinamiche psicofisiche che delineano l'identità della persona.
<i>Fatturato di vendita 2021</i>	€2.800
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Senza titolo</i> (1994) Lotto n° 95 Disegno Acquarello, 26x31cm Prezzo di aggiudicazione €600 [stima €600-€800] 18/11/2004 Finarte, Roma Pagina 43 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Cleopatra</i> (1998) Lotto n° 337 Pittura olio su tela, 60x60cm Prezzo di aggiudicazione €3.000 [stima €2.800-€3.400] 19/04/2007 Finarte, Milano Pagina 76 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Senza titolo</i> (1999) Lotto n° 163 Pittura acrilico su tela, 60,5x60,5cm Prezzo di aggiudicazione €2.600 [stima €1.200-€1.800] 26/03/2003 Finarte-Semenzato, Milano Pagina 84 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Una strada per il mare</i> (1993) Lotto n° 93 Pittura olio su tavola, 30x29,6cm Prezzo di aggiudicazione €2.800 [stima €1.000-1.800€] 03/12/2021 Farsetti, Prato Pagina 31 del catalogo

ISABELLA GHERARDI Firenze, 1962	
<i>Principale zona di attività</i>	Roma e Firenze
<i>Accademia di Belle Arti</i>	\
<i>Tecnica privilegiata</i>	Fotografia
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista lavora con la fotografia per analizzare la sua rappresentazione e allo stesso tempo la violenza che essa crea sulla realtà.
<i>Fatturato di vendita 2021</i>	€550
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Red Gish</i> (2001) Lotto n° 47 Fotografia (Ilfochrome), 100 x 100 cm Prezzo di aggiudicazione €1.900 [stima €2.000 - €2.500] 24/05/2002 Farsetti, Prato Pagina 29 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>La grande foglia blu</i> (1999) Lotto n° 361 Fotografia C Print, 50 x 63,5 cm Ed. 1/5 Prezzo di aggiudicazione €550 [stima €600 - €800] 06/05/2021 Finarte, Milano Pagina 236 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>A Thern beside a Rosebud</i> (2005) Lotto n° 363 Fotografia (Ilfochrome)/plexiglas/aluminium, 107,5 x 80,5 cm Prezzo di aggiudicazione €4.200 [stima €4.000 - €5.000] 26/05/2006 Farsetti, Prato Pagina 91 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Venere con ananas</i> (2007) Lotto n° 12 Stampa digitale, 31 x 40 cm Prezzo di aggiudicazione €100 [stima €200 - €300] 29/06/2018 Fabiani Arte, Montecatini Terme

ALESSANDRA GIOVANNONI Roma, 1954	
<i>Principale zona di attività</i>	Roma
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Pittura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista si concentra molto nel paesaggio urbano e nell'architettura della città di Roma, spesso protagonista delle sue opere.
<i>Fatturato di vendita 2021</i>	€4.164
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Strada alberata (2005)</i> Lotto n° 257 Olio su tela, 120x170cm Prezzo di aggiudicazione €5.500 [stima €5.000-€7.000] 23/11/2005 Christie's, Milano Pagina 94 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Piazza Regina Margherita (2001)</i> Lotto n° 669 Olio su tela, 36x90 cm Prezzo di aggiudicazione €2.800 [stima €3.000-€4.000] 26/03/2021 Galleria Penanti Casa d'Aste, Firenze Pagina 60 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Quirinale square (2007)</i> Lotto n° 58 Disegno acquerello, 37x71 cm Prezzo di aggiudicazione €1.400 [stima €1.000-€1.500] Finarte, Roma Pagina 32 del catalogo

PATRIZIA MAIMOUNA GUERRESI Pove del Grappa (VI), 1951	
<i>Principale zona di attività</i>	New York
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Fotografia
<i>Principale linguaggio artistico</i>	La ricerca artistica si basa sul rapporto tra donne e società che si esplicita con opere di Body Art incorporate di temi mitologici e rituali musulmani, cultura alla quale l'artista è molto legata.
<i>Fatturato di vendita 2021</i>	€3.500
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	Masinmouna (2005) Lotto n° 85 Stampa Lambda, 95 x 140 cm Ed. 1/3 Prezzo di aggiudicazione €700 [stima €1.000 - €1.200] 28/10/2020 Casa d'Aste Capitolium, asta online
<i>Ultima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	Maimounes (2005) Lotto n° 347 Cibachrome, 100 x 140 cm Ed. 2/3 Prezzo di aggiudicazione €1.500 [prezzo di partenza €500] 24/01/2021 Meeting Art, Vercelli

LUISA LAMBRI Genova, 1969	
<i>Principale zona di attività</i>	Milano
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Dottorato di ricerca al DAMS di Bologna
<i>Tecnica privilegiata</i>	Fotografia
<i>Principale linguaggio artistico</i>	Artista che pone al centro delle sue opere la luce e l'architettura, con lo scopo di autoritrarsi in ciò che vede.
<i>Fatturato di vendita 2021</i>	€2.600
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Absolutely necessary</i> (1999) Lotto n° 383 Fotografia, Cibachrome/Aluminium, 146 x 87,5 cm Ed. 1/3 Prezzo di aggiudicazione €9.500 [stima €6.000 - €8.000] 21/05/2007 Christie's, Milano Pagina 166 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Untitled (Multimedia Workshop B)</i> (2000) Lotto n° 63 Fotografia, Cibachrome, 52,5 x 39 cm Prezzo di aggiudicazione €2.600 Dal 20/05/2021 al 27/05/2021 Asta online, Farsetti
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Untitled</i> (1996) Lotto n° 229 Fotografia, Stampa cromogenico, 95,5 x 66 cm Prezzo di aggiudicazione €2.000 [stima €2.000 - €3.000] 17/04/2018 Il Ponte Casa D'aste Srl, Milano

EVA MARISALDI Bologna, 1966	
<i>Principale zona di attività</i>	Bologna
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Stampa Multiplo
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista ricerca e sperimenta la narrazione e la rappresentazione attraverso linguaggi e tecniche espressive di diversi strumenti.
<i>Fatturato di vendita 2020</i>	€100
<i>Primo mercato</i>	Germania
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Studio per luci grigie</i> (1995) Lotto n° 806 Stampa/acetate, 21 x 29,5 cm Prezzo di aggiudicazione €1.600 31/10/2007 Casa d'aste Babuino, Roma Pagina 209 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Eco</i> (1989) Lotto n° 32 Scultura in legno, Ø 80 cm Prezzo di aggiudicazione €4.500 [stima €5.000 - €7.000] 19/11/2019 Art-Rite Srl, Milano Pagina 18 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Sguardi</i> (1988) Lotto n° 258 Scultura/tecnica mista, 8,5 x 23 x 2,7 cm Prezzo di aggiudicazione €1.000 [stima €1.400 - €1.800] 28/05/2014 Blindarte, Napoli Pagina 75 del catalogo

TITINA MASELLI Roma, 1924 - 2005	
<i>Principale zona di attività</i>	Roma
<i>Accademia di Belle Arti</i>	No
<i>Tecnica privilegiata</i>	Pittura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista ha variato diverse visioni artistiche, dal dinamismo futurista negli anni Cinquanta, alla Pop Art negli anni Ottanta.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€82.990
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i>	«Boxeurs» (1981) Lotto n° 337 Olio su tela, 80 x 100 cm Prezzo di aggiudicazione €2.200 [stima €1.800 - €2.000] 18/04/2002 Finarte, Roma Pagina 75 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>New York, 7 pm</i> (1980) Lotto n° 148 Litografia a colori, 68,5 x 49 cm Ed. VI/XX Prezzo di aggiudicazione €100 [stima €80 - €100] 05/12/2022 Finarte, Roma Pagina 93 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Partita di pallone</i> (1982-1984) Lotto n° 361 Acrilico, 195 x 640 cm Prezzo di aggiudicazione €51.000 [stima €28.000 - €32.000] 17/11/2005 Finarte, Milano Pagina 140-141 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>New York 10pm</i> (1982) Lotto n° 40 Litografia a colori, 68,5 x 48,5 cm Ed. P.D.A. Prezzo di aggiudicazione €30 [prezzo di partenza €10] 30/03/2022 Studio d'Arte Borromeo, Senago (MI)

MARISA MERZ Torino, 1931 - 2019	
<i>Principale zona di attività</i>	Torino
<i>Accademia di Belle Arti</i>	No
<i>Tecnica privilegiata</i>	Pittura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista è stata una principale esponente dell'Arte Povera. La sua arte è stata fondamentale ricca di relazioni tra la sfera privata e quella pubblica.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€37.051
<i>Primo mercato</i>	Regno Unito
<i>Prima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Senza titolo</i> (1980) Lotto n° 474 Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 15 x 22 cm Prezzo di aggiudicazione €150 [prezzo di partenza €150] 14/04/2018 Artesegno Casa d'Aste, Udine
<i>Ultima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Senza titolo</i> (1983) Lotto n° 57 Scultura in bronzo, 19 x 23 x 19 cm Ed. 5 Prezzo di aggiudicazione €50.000 [stima €50.000 - €70.000] 05/11/2020 Christie's, Milano Pagina 64 del catalogo

MARZIA MIGLIORA Alessandria, 1972	
<i>Principale zona di attività</i>	Torino
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Laura in Fotografia presso la Fondazione Studio Marangoni
<i>Tecnica privilegiata</i>	Fotografia
<i>Principale linguaggio artistico</i>	La ricerca artistica nasce dall'analisi dell'individuo e della sua quotidianità, con lo scopo di avvicinarsi al pubblico con emozioni ed esperienze.
<i>Fatturato di vendita 2020</i>	€880
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Biografia della Fame</i> (2007) Lotto n° 46 Scultura in vetro, 164 x 22 cm; Ed. 1/3 Prezzo di aggiudicazione €2.600 [stima €2.500 - €3.500] 12/04/2011 Sotheby's, Milano Pagina 55 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Sotto - vuoto</i> (1997) Lotto n° 243 Fotografia in bianco e nero, 110 x 70 cm; Ed. 1/4 Prezzo di aggiudicazione €60 [stima €50 - €100] 15/10/2020 Art-Rite Srl, Milano

ELISA MONTESSORI Genova, 1931	
<i>Principale zona di attività</i>	Milano e Roma
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Laurea in Scienze umanistiche nel 1953
<i>Tecnica privilegiata</i>	Pittura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista ha subito molta ispirazione dalla cultura asiatica, anche nell'importanza del rapporto tra testo letterario e figurativo.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€3.090
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Le assi curve</i> (2009) Lotto n° 113 Pittura/tecnica mista, 14 x 9 cm Prezzo di aggiudicazione €500 [stima €1.000 - €1.500] 08/04/2017 Fidesarte, Mestre (VE)
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Senza titolo</i> (2000) Lotto n° 41 Olio su tela, 100 x 98 cm Prezzo di aggiudicazione €1.000 [stima €800 - €1.000] 13/10/2022 Casa d'Aste Capitolium, asta online
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Untitled</i> (1989) Lotto n° 245 Olio su tela, 180 x 180 cm Prezzo di aggiudicazione €1.800 [stima €1.200 - €1.500] 29/09/2022 Finarte, Milano Pagina 211 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Senza titolo</i> (2002) Lotto n° 10 Pittura su cartone, 29,6 x 21 cm Prezzo di aggiudicazione € 50 [stima €100 - €150] 21/07/2021 Art International Srl, Bologna

LILIANA MORO Milano, 1961	
<i>Principale zona di attività</i>	Milano
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Disegno Acquarello
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista ha attivato un linguaggio libero, che con l'uso di giochi e favole percorre la quotidianità soggettiva in rapporto con la realtà esterna.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€1.000
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Le città</i> (1994) Lotto n° 293 Scultura luminosa, 30 x 40 x 24 cm Prezzo di aggiudicazione €1.200 [stima €1.500 - €2.500] 24/05/2011 Blindarte, Napoli Pagina 168 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Pozzo di San Patrizio</i> (2001) Lotto n° 376 Disegno Acquarello, 50 x 70 cm Prezzo di aggiudicazione €1.000 [stima €1.000 - €1.200] 28/09/2022 Casa d'Aste Capitolium, Brescia
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Spazio libero</i> (1989) Lotto n° 180 Scultura in legno, 27 x 200 cm Prezzo di aggiudicazione €6.500 03/03/2012 Artesegno Casa d'Aste, Udine Pagina 48 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Senza titolo</i> (1991) Lotto n° 246 Scultura Volume, 50 x 70 x 7 cm Prezzo di aggiudicazione €490 [stima €700 - €900] 28/05/2015 Blindarte, Napoli Pagina 156 del catalogo

MARIA MULAS Manerba del Garda, 1935	
<i>Principale zona di attività</i>	Milano
<i>Accademia di Belle Arti</i>	No
<i>Tecnica privilegiata</i>	Fotografia
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'attività dell'artista è ritrarre persone attraverso il mezzo fotografico.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€120
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>I sassi di Ravenna</i> (1994) Lotto n° 385 Stampa gelatino bromuro d'argento, 100 x 150 cm Prezzo di aggiudicazione €3.110 [stima €1.555 - €2.073] 28/03/2001 Finarte, Milano Pagina 105 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Palazzo d'Inverno, San Pietroburgo</i> (1988) Lotto n° 352 Fotomontaggio, 60,3 x 40,8 cm Prezzo di aggiudicazione €500 [stima €400 - €600] 15/12/2021 Finarte, Milano Pagina 245 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Luciano Fabro Esprit de finesse, esprit de geometrie, Colonna</i> (1984) Lotto n° 268 Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 30,2 x 20,3 cm Prezzo di aggiudicazione €200 [stima €80 - €120] 17/12/2020 Finarte, Milano Pagina 207 del catalogo

LAURA PANNO Montebelluna (TV), 1954	
<i>Principale zona di attività</i>	Milano
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Pittura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista è legata all'arte astratta, si occupa di varie tecniche artistiche, come l'encausto, parte fondamentale della sua ricerca.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€35
<i>Primo mercato</i>	Stati Uniti
<i>Prima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Cerere</i> (1990) Lotto n° 117 Olio su tela con rete metallica, Ø 50 cm Prezzo di aggiudicazione €3.087 [stima €2.401 - €2.881] 23/06/1992 Finarte, Milano Pagina 60 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Stella del corpo</i> (1990) Lotto n° 463 Serigrafia/plexiglas, 8 x 22 x 9 cm Ed. 65/100 Prezzo di aggiudicazione €50 [stima €50 - €100] Dal 19/03/2021 al 01/04/2021 Farsetti, asta online

FRANCA PISANI Grossetto, 1956	
<i>Principale zona di attività</i>	Firenze e Bologna
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Laurea in Lettere al DAMS
<i>Tecnica privilegiata</i>	Pittura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista si avvicina allo studio dell'Arte Povera, ma anche al movimento di Poesia Visiva.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€22.700
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>L'altra intelligenza</i> (2007) Lotto n° 783 Tecnica mista, 123 x 103 cm Prezzo di aggiudicazione €700 [stima €1.000 - €1.500] 25/11/2012 Blindarte, Napoli Pagina 118 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Senza titolo</i> (2010) Lotto n° 334 Tecnica mista, 35 x 50 cm Prezzo di aggiudicazione €800 [prezzo di partenza €400] 22/10/2022 Studio d'Arte Borromeo, Senago (MI)
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Profumo di un attimo</i> (2017) Lotto n° 208 Tecnica mista, 150 x 100 x 3,5 cm Prezzo di aggiudicazione €5.600 [prezzo di partenza €2.000] 30/11/2019 Meeting Art, Vercelli
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Attraversamenti</i> (2010) Lotto n° 117 Disegno/acquarello, 23 x 34 cm Prezzo di aggiudicazione €450 [stima €800 - €1.500] Dal 12/05/2021 al 29/05/2021 Fabiani Arte, asta online

PAOLA PIVI Milano, 1971	
<i>Principale zona di attività</i>	Anchorage e Delhi
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Fotografia
<i>Principale linguaggio artistico</i>	La ricerca artistica pone al centro oggetti quotidiani per disporli in pose difformi, assurde e stranianti.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€26.000
<i>Primo mercato</i>	Francia
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Centro cinesi</i> (1998) Lotto n° 58 Fotografia a colori/aluminium, 55 x 73,5 cm Prezzo di aggiudicazione €3.200 [stima €2.000 - €3.000] 26/05/2008 Christie's, Milano Pagina 28 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Biscotti</i> (1996) Lotto n° 25 Scultura, 17,5 x 26 x 25 cm Prezzo di aggiudicazione €4.000 [stima €7.000 - €9.000] 12/10/2021 Art-Rite Srl, Milano Pagina 17 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Senza titolo (struzzi)</i> (2003) Lotto n° 27 Fotografia, 121 x 157 cm Ed. 5/7 Prezzo di aggiudicazione €24.000 [stima €9.000 - €13.000] Dal 22/04/2021 al 06/05/2021 Christie's, asta online
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Free Tibet 3</i> (2008) Lotto n° 41 Disegno Acquarello, 21,6 x 27,9 cm Prezzo di aggiudicazione €2.800 [stima €1.500 - €2.000] 12/04/2011 Sotheby's, Milano Pagina 52 del catalogo

CAROL RAMA Torino, 1918 - 2015	
<i>Principale zona di attività</i>	Torino e Roma
<i>Accademia di Belle Arti</i>	No
<i>Tecnica privilegiata</i>	Disegno Acquerello
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista si avvicina all'astrattismo del Movimento Arte Concreta, ma anche ad alcune composizioni di Stile Informale.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€95.935
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Senza titolo</i> (1991) Lotto n° 238 Disegno Acquarello, 28x29 cm Prezzo di aggiudicazione €363 [stima €529-€778] 30/03/1999 Sant'Agostino Galleria, Torino
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Idilli</i> (1994) Lotto n° 234 Stampa-Multiplo in acquaforte, 50x40 cm Ed. 15/30 Prezzo di aggiudicazione €550 [stima €100] 05/10/2022 Meeting Art, Vercelli
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>La mucca pazza</i> (1998) Lotto n° 254 Tecnica mista su tela, 73x107 cm Prezzo di aggiudicazione €70.000 [stima €20.000-€30.000] 07/11/2017 Aste Bolaffi Archaion, Torino Pagina 138 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Senza titolo</i> (1994) Lotto n° 1005 Stampa-Multiplo in acquaforte, 24x24 cm Prezzo di aggiudicazione €100 [stima €100-€150] 25/10/2011 Boetto, Genova Pagina 6 del catalogo

PAOLA ROMANO Monterotondo, 1951 - 2021	
<i>Principale zona di attività</i>	Roma
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Pittura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista ricerca l'uso della materia e delle sue trasformazioni nella tela pittorica.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€8.200
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Planimetria in bronzo</i> (2006) Lotto n° 530 Tecnica mista su tela, 120 x 100 cm Prezzo di aggiudicazione €500 [stima €400 - €500] 23/11/2006 Casa d'aste Babuino, Roma
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Luna Rossa</i> (2020) Lotto n° 78 Tecnica mista su tavola, Ø 50 cm Prezzo di aggiudicazione €600 [prezzo di partenza €10] 29/11/2022 Studio d'Arte Borromeo, asta online
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Luna</i> (2010) Lotto n° 7 Tecnica mista su tavola, Ø 100 cm Prezzo di aggiudicazione €2.100 [prezzo di partenza €1.000] 20/01/2018 Meeting Art, Vercelli
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Luna sospesa rossa</i> (2011) Lotto n° 12 Tecnica mista su tavola, Ø 20 cm Prezzo di aggiudicazione €200 [stima €200] 13/04/2018 Studio d'Arte Borromeo, Senago (MI)

MARIA GRAZIA ROSIN Cortina d'Ampezzo, 1958	
<i>Principale zona di attività</i>	Venezia
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Scultura
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista sperimenta la realizzazione del vetro in relazione alla bidimensionalità della tela pittorica.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€2.443
<i>Primo mercato</i>	Stati Uniti
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Bottiglia</i> (2005) Lotto n° 547 Oggetto in vetro, 28,5 x 17 x 8 cm Prezzo di aggiudicazione €400 [stima €100 - €200] 10/05/2018 Della Rocca, Torino Pagina 137 del catalogo

MARIALBA RUSSO Napoli, 1947	
<i>Principale zona di attività</i>	Roma
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Fotografia
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista da una prima ricerca nelle rappresentazioni religiose e nelle feste popolari tipiche dell'Italia Meridionale, si sposta verso una visione più intima e personale del paesaggio interiore.
<i>Fatturato di vendita 2021</i>	€1.350
<i>Primo mercato</i>	Austria
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Marchesi. Il curioso</i> (1980) Lotto n° 331 Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 17,4 x 16,3 cm Prezzo di aggiudicazione €550 [stima €300 - €600] 15/12/2021 Finarte, Milano Pagina 229 del catalogo

CHIARA SAMUGHEO Bari, 1925 - 2022	
<i>Principale zona di attività</i>	Milano e Roma
<i>Accademia di Belle Arti</i>	No
<i>Tecnica privilegiata</i>	Fotografia
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista si occupa principalmente di reportage di cronaca nera e servizi fotografici alle star internazionali.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€340
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Sergio Leone and Sylvia Kristel (1980)</i> Lotto n° 285 Fotografia, Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 29x23,3 cm Prezzo di aggiudicazione €150 [stima €150 - €200] 17/12/2020 Finarte, Milano Pagina 216 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Sergio Leone (1980)</i> Lotto n° 68 Fotografia, Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 23,1 x 29,1 cm Prezzo di aggiudicazione €160 [stima €160 - €200] 22/06/2021 Finarte, Roma Pagina 51 del catalogo

ELISA SIGHICELLI Torino, 1968	
<i>Principale zona di attività</i>	Londra e Torino
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Master in Fine Art alla Slade School
<i>Tecnica privilegiata</i>	Fotografia
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista lavora con la fotografia per analizzarla in quanto tale e conoscerne gli echi.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€14.222
<i>Primo mercato</i>	Stati Uniti
<i>Prima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Santiago Bedroom</i> (2000) Lotto n° 384 Fotografia/lightbox, 80 x 80 cm Ed. 3/3 Prezzo di aggiudicazione €5.000 [prezzo di partenza €5.000] 13/10/2019 Meeting Art, Vercelli
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Curtain</i> (1997) Lotto n° 481 Scultura, 80 x 80 x 10 cm Prezzo di aggiudicazione €3.000 [prezzo di partenza €3.000] 09/10/2022 Meeting Art, Vercelli
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Santiago: Bedroom</i> (2000) Lotto n° 97 Fotografia a colori/lightbox, 80 x 80 x 7 cm Prezzo di aggiudicazione €1.700 [stima €2.000 - €3.000] 03/12/2021 Farsetti, Prato Pagina 32 del catalogo

SISSI (DANIELA OLIVIERI) Bologna, 1977	
<i>Principale zona di attività</i>	Bologna e Londra
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Fotografia
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista attraverso la performance ispeziona la propria soggettività emozionale del corpo.
<i>Fatturato di vendita 2022</i>	€1.500
<i>Primo mercato</i>	Austria
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>The walk (I)</i> (2003) Lotto n° 327 Stampa Lambda/aluminium, 35 x 95 cm Ed. 2/4 Prezzo di aggiudicazione €2.200 [prezzo di partenza €1.500] 11/09/2016 Meeting Art, Vercelli Pagina 39 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i> <i>Aggiudicazione all'asta</i> <i>più bassa</i>	<i>Voliera</i> (2007) Lotto n° 98 Scultura in legno, 35 x 23 cm Prezzo di aggiudicazione €700 [stima €400 - €450] 26/04/2022 Boetto, Genova Pagina 82 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta</i> <i>più alta</i>	<i>Vaso madre</i> (2018) Lotto n° 17 Oggetto in gres, 121 x 42 x 34 cm Prezzo di aggiudicazione €6.000 [stima €5.000 - €7.000] Dal 09/12/2021 al 15/12/2021 Sotheby's, asta online

GRAZIA TODERI Padova, 1963	
<i>Principale zona di attività</i>	Milano e Torino
<i>Accademia di Belle Arti</i>	Si
<i>Tecnica privilegiata</i>	Fotografia
<i>Principale linguaggio artistico</i>	L'artista spesso si confronta con oggetti quotidiani ponendo la camera fissa su di loro per suscitare sensazioni di spazio e tempo nello spettatore.
<i>Fatturato di vendita 2020</i>	€6.300
<i>Primo mercato</i>	Italia
<i>Prima vendita all'asta</i>	<i>Senza titolo</i> (1988) Lotto n° 13 Stampa gelatino bromuro d'argento, 30,2 x 40,4 cm Prezzo di aggiudicazione €1.500 [stima €2.000 - €3.000] 24/05/2002 Farsetti, Prato Pagina 16 del catalogo
<i>Ultima vendita all'asta</i>	<i>Eclissi</i> (1999) Lotto n° 155 Fotografia a colori, 32 x 39,5 cm; Ed. P.A. Prezzo di aggiudicazione €1.100 [prezzo di partenza €500] 19/97/2020 Meeting Art, Vercelli
<i>Aggiudicazione all'asta più alta</i>	<i>Random</i> (2005) Lotto n° 223 Stampa digitale, 120 x 150 cm; Ed. 2/5 Prezzo di aggiudicazione €24.000 [stima €15.000 - €20.000] 26/05/2011 Sotheby's, Milano Pagina 82 del catalogo
<i>Aggiudicazione all'asta più bassa</i>	<i>Nanna</i> (1988) Lotto n° 275 Disegno Acquarello, 35 x 25 cm Prezzo di aggiudicazione €700 [stima €700 - €900] 09/11/2016 Finarte, Milano Pagina 183 del catalogo

Ringraziamenti

Desidero ringraziare le Professoressa Cristina Baldacci e Valeria Maggian per il supporto e le attenzioni dimostratomi durante la stesura della tesi.

Un ringraziamento sentito va inoltre alla Dottoressa Angela Giovanna Maderna, per la vicinanza e i preziosi consigli fornitomi durante questo percorso, e alla Professoressa Stefania Funari, per l'aiuto datomi durante la fase di ricerca dei dati.