



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
In Economia e Gestione delle Arti e delle
Attività Culturali

Tesi di Laurea

ARTISTI, PROFESSIONE - NON PROFESSIONE
Alla ricerca di punti di riferimento nel
vasto e discusso campo delle arti visive
contemporanee

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Chia.^{mo} Prof. Daniele Goldoni

1° Correlatore

Chia.^{ma} Prof. ssa Monica Calcagno

2° Correlatore

Chia.^{mo} Dr. Dario Pinton

Laureando

Marina Feniello
Matricola 835698

Anno Accademico

2012 / 2013

Dunque non sta diventando ricco?

Ho a sufficienza per vivere. Non sono diventato ricco perché ho sempre investito tutto nella produzione successiva, ovvero nella mia indipendenza.

In un certo senso sono ricco perché possedere un pacchetto di quattordici film è una sorta di assicurazione sulla vita.

(Intervista di *Rainer Nolden* a Wim Wenders)

INDICE

INTRODUZIONE	1
---------------------------	---

CAPITOLO 1

1.1 Artista: parole collegate. Un'introduzione con riflessione linguistica delle parole mestiere, professione, vocazione, talento.....	4
1.2 Vocazione ad una professione, la vocazione artistica tra leggenda e realtà.....	7
1.3 Talento e genio, facile a dirsi	12
1.3.1 Genio e imitazione.....	15
1.4 La creatività in rapporto all'artista.....	19
1.5 Nuove o "altre" definizioni, l'arte e l'aura dell'opera.....	22
1.6 L'arte: dall'opera che viene mostrata al mostrare, che è in sé un'opera. Questione di spettacolarizzazione.....	28

CAPITOLO 2

2.1 Artisti - Professionisti, un po' di chiarezza.....	31
2.1.1 Il parere del gallerista.....	33
2.1.2 La relazione è diventata un'arte, i nuovi modi degli artisti per parafrasare il professionismo.....	34

2.2	Prima del professionista, l'artista in formazione.....	37
2.3	Le pressioni che circondano l'artista nella post-modernità.....	41
2.4	Collezionisti, mercanti e imprenditori.....	46
2.4.1	Di più sui collezionisti.....	48
2.5	I parametri che tengono insieme le cose:	
	Quantità VS Qualità, Centro VS Periferia.....	50
2.5.1	Il diamante culturale, uno strumento di analisi.....	52
2.6	Strumenti mediatici, riviste d'arte specializzate. Quale ruolo giocano?.....	55
2.6.1	I media e l'arte.....	58
2.7	Mio fratello è figlio unico: io sono un artista, lui fa l'artigiano.....	60
2.8	“Dilettanti” e “Amatori”.....	68
2.9	I pubblici.....	71

CAPITOLO 3

3.1	Perché parlare di industrie culturali e della creatività, in arte?.....	79
3.1.1	La domanda e l'offerta di forme artistiche nelle industrie culturali.....	84
3.1.2	L'imprenditore culturale.....	87
3.2	La struttura dei mercati d'arte Contemporanea.....	89
3.2.1	Valutare i prezzi e attribuire valore alle opere secondo gli esperti.....	93
3.2.2	Come il mercato italiano potrebbe rifarsi ad alcuni esempi europei.....	94

3.3 Studi e riflessioni sulla costruzione di un'identità artistica.....	96
3.3.1 Come si dispone la concentrazione degli artisti nella città e nella rete.....	99
3.3.2 Lucrare sul proprio lavoro o giungere a compromessi con una seconda attività?.....	101
3.3.3 Artista imprenditore di sé stesso: da un modello di pura creatività ad un modello allargato che comprenda le variabili economiche. Tentare di analizzare il processo artistico come ordinato.....	104
3.3.4 Come si forma il valore dall'opera degli artisti.....	106

CONCLUSIONI.....	109
-------------------------	------------

APPENDICI

Interviste in esteso.....	113
Inserite nel Capitolo 1.....	114
Inserite nel capitolo 2.....	121

BIBLIOGRAFIA.....	136
--------------------------	------------

SITOGRAFIA.....	142
------------------------	------------

INDICE DELLE IMMAGINI

Capitolo 2:

- Fig. 1** Il Diamante culturale, da W. GRISWOLD.....52
- Fig.2** Robert Arneson, *Macchina da scrivere*, 1965, ceramica,
(University Art Museum, University of California, Berkeley)65
- Fig.3** *Satchel*, 1974, ceramica, (Asu Art Museum, Arizona).....65
- Fig. 4** Indici elaborati da un'inchiesta che mette a confronto i quadri
del settore pubblico da quelli del privato,
da P. BOURDIEU, *La Distinzione, critica sociale del gusto*,
Il Mulino, Bologna, 2001, p. 122.....74
- Fig. 5** Il sistema dell'industria culturale, da W. GRISWOLD.....85
- Fig. 6** The Contemporary Art Market.....92

INTRODUZIONE

Il fil rouge da cui è nata la decisione di approfondire questa tematica è la seguente e doverosa premessa.

Da qualche anno ho iniziato a fare la guida nel mio paese presso il Castello Cini di Monselice, al quale la guida storica da molti anni in pensione ha donato una raccolta di libri che sono il vademecum di noi guide oggi per poterci documentare su ogni aspetto dell'edificio. La raccolta dei testi prende nome dal donatore appunto, Marek Dobrowolski e un pomeriggio di luglio dello scorso anno mentre curiosavo tra i libri scorgo un titolo, "Arte" di Dino Formaggio. Non conoscendo quell'autore lo prendo a prestito, inizio a leggerlo e inizio a "macinare" un sacco di pensieri nella testa e ad interrogarmi su un quesito principalmente e cioè: L'artista è un lavoro? È una professione? Si può dire: «che cosa fai di professione?», «Faccio l'artista»?

Artista, una parola un po' abusata oggi giorno.

All'inizio però le idee non erano molto chiare sull'obiettivo, che vedevo sfocato e dai contorni molto tratteggiati, quindi il ragionamento è partito nel modo più inaspettato, utilizzando un metodo che mi era stato insegnato alle scuole superiori dal professore di religione, il *brainstorming*.

Questa sorta di mappa concettuale può sembrare stravagante, ma in realtà permette molto bene di fare ordine nelle idee specialmente quando sono sparse e direi "random", come nel caso di questo argomento.

Il termine artista viene posto al centro ed intorno sono sparsi i termini *mestiere*, *professione*, *professionista*, *talento*, *vocazione*.

Le prime fonti da cui è iniziata la ricerca dei termini è stato il dizionario enciclopedico Treccani e il Devoto Oli, perché serviva necessariamente la spiegazione più inerte possibile, la più imparziale, la più pulita.

Il dizionario dice cosa si intende per ognuna delle parole sopradette in tutte le accezioni dalle loro origini, e in particolare nell'accezione artistica che qui interessa.

L'argomento è sicuramente ampio e per di più il rischio continuo di scivolamento fuori dai binari è insito in esso ma si cercherà di mantenere sempre entro il confine stabilito, all'interno del quale rientrano i testi di riferimento che a prima vista, specialmente ai profani dell'argomento, sembreranno scollegati, ma in seguito ad una lettura ragionata si vedrà come sono strettamente connessi, anzi, sono basi senza cui le successive riflessioni non sarebbero sostenibili.

La principale domanda legata all'artista che mi "girava" in testa, come sopra detto era: quando si può arrivare a definire l'artista una professione? Tutti coloro che si definiscono artisti lo sono veramente o talvolta è più quel che si sentono che quello che sono realmente? Chi è un'artista professionista, colui che guadagna sull'arte che fa? Ed è la stessa cosa dire: «Quello di professione fa l'artista» oppure dire «Quello è un'artista professionista»?

Credo di no, quindi come è meglio vedere ed intendere la dimensione dell'arte oggi, dato che si trova indissolubilmente legata alla produzione economica e l'oggetto d'arte è divenuto da lungo tempo un "prodotto"?

Per capirne di più ed avere dei riscontri non solo "da manuale", con i docenti si è deciso di raccogliere i pareri di alcuni esperti del mondo artistico, quasi tutti operanti nell'ambiente veneziano, il cui coinvolgimento in prima persona ha dato conferma dei vari aspetti presi in considerazione e delle problematiche che circondano la dimensione lavorativa nell'arte.

Le loro opinioni contestualizzate ai vari argomenti si troveranno inserite nei capitoli, e per intero nell'appendice finale.

Lo studio si dipana in tre capitoli: nel primo si affronta una riflessione dapprima linguistica sulle parole sopra elencate e poi le stesse vengono messe in collegamento col genio e la creatività, parole che da sempre si trovano connesse all'arte, ed indagate sotto l'aspetto filosofico, sociologico e storico artistico.

Il secondo capitolo cerca di approfondire la figura dell'artista oggi, dalla formazione alla ricerca di farne una professione, e al suo inserimento nel contesto di quello che è definito il sistema arte.

Il sistema arte in particolare è stato trattato infinitamente in molti testi e manuali, motivo per cui, per scongiurare il rischio di replicare, alcune cose si

sono volutamente tralasciate, soprattutto per non perdere di vista il quesito centrale.

Il terzo capitolo vede affrontare quello che va a costituire un senso di completezza dell'argomento, cioè l'aspetto professionale-economico dell'artista, quindi i mercati della'arte contemporanea e un'attenzione particolare alle industrie culturali che sempre di più sono atte a modellizzare il mondo dell'arte ma per alcuni molti aspetti il percorso è ancora ricco di contraddizioni e dissonanze inevitabili.

CAPITOLO 1

1.1 Artista: parole collegate. Introduzione con analisi linguistica delle parole mestiere, professione, vocazione, talento.

Si inizia da mestiere. Come prima definizione si fornisce quella del vocabolario Treccani: (ant. o pop. tosc. mestiero, ant. mestieri, e anche mestiere),

Ogni attività, di carattere prevalentemente manuale e appresa, in genere, con la pratica e il tirocinio, che si esercita quotidianamente a scopo di guadagno; corrisponde a quelle che anticamente si dicevano arti manuali o meccaniche, ed esclude sia le professioni libere, le attività di carattere impiegatizio e i lavori di concetto¹.

Per avere più di un riscontro si utilizza un secondo dizionario, il Devoto Oli, che riporta la definizione quasi fedele del primo vocabolario² con la sola variazione di:

talvolta contrapposto ad *arte* o a *professione*: *il m. del fabbro, del calzolaio, del fornaio; fa il fotografo di m.* (contrapposto a *dilettante*³).

Al punto 2 *estens.* Ogni attività, anche non manuale o tecnica, in quanto si eserciti abitualmente: *il m. di musicista, di scrittore, gli incerti del m.,* gli imprevisti che possono capitare nello svolgimento della propria attività o professione;

Vediamo che viene nominata la parola professione, usata come sinonimo di mestiere, così anche nel Treccani infatti:

Si contrappone spesso ad *arte*, anche quando si intenda con questo termine solo un'attività artigiana (così per es., nelle espressioni scuola di arti e mestieri, dizionario d'arti e mestieri, e simili), oppure a *professione*, per quanto nell'uso ufficiale si tenda a raccogliere sotto questo termine, più comprensivo, anche i mestieri stessi (così le scuole d'arte e mestieri sono dette oggi scuole professionali, e si parla di classificazione professionale per indicare insieme la

¹ <http://www.treccani.it/vocabolario/mestiere/>

² Giacomo e Giancarlo DEVOTO OLI, *Il DEVOTO-OLI, vocabolario della lingua italiana*, Mondadori, Milano, 2010, p. 1691

³ In particolare la parola *dilettante* l'approfondiremo nel secondo capitolo

classificazione delle professioni vere e proprie e dei mestieri. Il mestiere del sarto, del calzolaio, il mestiere delle armi.

e ancora:

conoscere, fare bene il proprio m.; essere capace, valente nel proprio m.

Osserviamo che ancora in questo tratto che segue, la dicitura mestiere si riferisce sempre a professione,

esercitare una determinata attività o professione come lavoro abituale, traendo da essa i mezzi di sostentamento: che cosa fai di mestiere? Fa il violinista per diletto, non per mestiere .

Al terzo punto:

La parte più strettamente pratica di qualsiasi attività, non solo manuale, ma anche professionale, artistica, intellettuale; il complesso di nozioni teoriche e tecniche che, indipendentemente dall'ingegno, dal gusto personale o dall'estro creativo, sono indispensabili per poter compiere un determinato lavoro. In particolare nell'arte, l'insieme di procedimenti, di tecniche e di norme la cui padronanza rende possibile all'artista di esprimersi adeguatamente: è un pittore esperto in tutte le finzze del mestiere⁴

Passiamo ora a «professione», dal latino *professio-onis*, «dichiarare, professare». Si tralascia la spiegazione della parola in accezione religiosa e osservando invece il primo punto vediamo che le due versioni si equivalgono perfettamente⁵:

Aperta e pubblica dichiarazione di qualche cosa e spec. di un'idea, un'opinione, un sentimento, o della propria appartenenza a una religione, a una corrente ideologica e sim.

E così anche al secondo punto dove tende ad una definizione simile a quella di mestiere:

Attività intellettuale o manuale esercitata in modo continuativo e a scopo di guadagno.

In particolare in senso ampio:

qualsiasi attività lavorativa abituale, inclusi i vari impieghi e mestieri. *Una bella p., una nobile p.; l'esercizio di una p.* Riferita a chi svolge un'attività come principale e non dilettantesca: *è giornalista di p.; fa il pittore di p.*⁶

⁴ <http://www.treccani.it/vocabolario/mestiere/>

⁵ <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/professione/> e Giacomo e Giancarlo DEVOTO OLI, *Il DEVOTO-OLI*, p. 2174

⁶ *ibidem*

Per sicurezza si è esaminata anche la parola «professionista», che deriva da professione, qui nel Treccani si intende chi esercita una professione in modo liberale cioè indipendente, in proprio, non subordinato allo stato o ad un altro datore di lavoro⁷; mentre nel nostro secondo riferimento non è molto approfondito.

Sempre inerente all'arte si è trovata in molti testi che sono serviti a questa analisi, la parola *talento* di cui si estrapola il significato⁸. Poiché non vi è differenza tra le due fonti ci si riferisce alla prima:

per evoluzione semantica dovuta alla nota parabola dei talenti (*Matteo* 25), nella quale i talenti affidati dal signore ai suoi servi sono simbolo dei doni dati da Dio all'uomo⁹; alla lettera a. Volontà, voglia, desiderio: *fare, agire di proprio t.; spontaneamente.*

Alla lettera b leggiamo: «Disposizione d'animo, inclinazione...», mentre al punto due:

Ingegno, predisposizione, capacità e doti intellettuali rilevanti, spec. in quanto naturali e intese a particolari attività: *avere molto, poco t.; essere dotato di grande t.; un ragazzo pieno di t. o, un giovane di talento, avere talento artistico, musicale.*

Correlato al talento c'è anche la parola *talent scout* che tradotto significa proprio «scopritore di talenti», chi ha il compito, o anche solo la capacità di individuare persone particolarmente dotate, o «*in* persone sconosciute¹⁰» o ancora sconosciute, da lanciare nel mondo dello spettacolo¹¹.

⁷ v. <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/professionista/>

⁸ <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/talento/>

⁹ *ibidem*

¹⁰ <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/professione/> e Giacomo e Giancarlo DEVOTO OLI, *Il DEVOTO-OLI*, p. 2851

¹¹ <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/talento/>

1.2 Vocazione ad una professione, la vocazione artistica tra leggenda e realtà

Ed ora si arriva alla parola *vocazione*. Anche qui i dizionari sono concordi e si da la versione del primo: dal lat. *Vocatio -onis*, propr. «chiamata, invito», der. di *vocare* «chiamare». Al punto 1 «Chiamata, richiamo, appello, invocazione..».

Di maggiore interesse per noi il punto due fig. Disposizione, tendenza a qualche cosa. In particolare la lettera *a.* tratta un linguaggio prettamente ecclesiastico, mentre alla lettera *b.*

Inclinazione naturale ad adottare e seguire un modo o una condizione di vita, a esercitare un'arte, una professione, a intraprendere lo studio di una disciplina: *avere, sentire v. per l'arte, fare qualcosa per v*¹².

Quest'ultima parola è vero che ha un'accezione principale di ambito religioso ma forse proprio per questo spiega quello che si intende quando si dice “essere davvero portati, nati per fare l'artista”, le radici di questa espressione sono lontane, ma a noi non importa una ricerca storico etimologica della parola, importa invece l'uso di questa in collegamento alla professione, quindi la vocazione alla professione.

Nella parola tedesca *Beruf*, sarebbe eufemistico dire che echeggia un riferimento religioso dal momento che nasce proprio da un tale contesto, difatti Max Weber nel libro *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, dopo aver analizzato l'ottica della predestinazione dice:

un pensiero diverso viene espresso dal pietista Zinzendorf tra la schiera dei luterani. Egli respinge l'idea luterana del «servizio di Dio» nella professione come posizione determinante per la fedeltà professionale, ritenendo invece che quest'ultima sia una *ricompensa* per la «fedeltà del Salvatore alla sua opera

Un'altra Chiesa pietista che sempre si riferisce all'ascesi intramondana distaccandosi un po' dal calvinismo è la Comunità dei Fratelli che riceve una

¹² <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/vocazione/>

forte preparazione nel guidare i suoi membri al pensiero del lavoro eseguito *soltanto* «in considerazione della vocazione [*Beruf*]».

Poi di seguito, Weber analizza un altro testo, *L'eterna quiete dei santi* di Baxter dove vengono espressi giudizi sulla ricchezza e sulla sua acquisizione:

La ricchezza in quanto tale è un grande pericolo, le sue tentazioni sono continue, il suo desiderio e la sua ricerca sono moralmente incresciosi¹³.

Molto più nettamente e rigorosamente rispetto a Calvino secondo il quale invece il «*lavoro professionale indefesso*» era caldamente raccomandato perché considerato il mezzo più eminente per *raggiungere* quella sicurezza di sé. Esso soltanto dissipava il dubbio religioso e conferiva la sicurezza dello stato di grazia¹⁴.

L'intera letteratura ascetica è sostanzialmente pervasa dalla convinzione che Dio gradisca molto il lavoro coscienzioso anche se compensato da un basso salario, da parte di un uomo al quale la vita non ha riservato altre prospettive, fin qui l'ascesi protestante non apporta innovazioni ma già di per sé procura alla norma l'unica cosa che *realmente importava* per essere efficace e cioè *l'impulso psicologico* con la concezione di questo lavoro come *Beruf*, professione in seguito a vocazione e nel senso di mezzo migliore, anzi *unico*, spesso per acquisire la sicurezza del proprio stato di grazia¹⁵. Così interpretò anche l'attività lucrativa dell'imprenditore come un *Beruf*¹⁶, si vede l'efficacia di far rientrare lo sforzo lavorativo nell'ambito di *Beruf* per accedere al Regno dei Cieli.

La vocazione al lavoro come espiazione dei peccati, delle colpe, non è questo che permette di “entrare”?

¹³Max WEBER, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, 1^a ed. 1904-1905, trad. It. di A. M. Marietti, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano, 2011 p. 216;

¹⁴ Questa raccomandazione del lavoro professionale affinché rimuova l'angoscia per la propria pochezza etica ricorda, scrive Weber in nota, l'interpretazione psicologica pascaliana dell'avidità di denaro e dell'ascesi professionale nel senso di un mezzo inventato per dissimulare la propria nullità etica. In Pascal c'è la credenza nella predestinazione e nella nullità di ogni creatura dovuta al peccato originale. *Ivi* p. 261;

¹⁵ *ivi* p. 237;

¹⁶ L'autore aggiunge ancora un'osservazione: «si può ancora dubitare che ci fosse un piacere come movente dell'artigiano medievale nel vedere realizzate le sue creazioni. Solo l'ascesi spogliò il lavoro da questo fascino mondano e terreno. Il lavoro professionale *in quanto tale* è voluto da Dio.» *ivi* p.340;

Per l'operaio considerare il lavoro come *Beruf* divenne un atteggiamento caratteristico al pari del raggiungimento del profitto per l'imprenditore¹⁷.

L'utilità di una certa professione, se è Dio stesso che indica all'uomo un'opportunità di guadagno maggiore con un'attività piuttosto che un'altra, ha di certo uno scopo per farlo e il credente cristiano è tenuto a rispondere a questa «chiamata» e non a contrastarla intraprendendo una strada che lo porterebbe ad un guadagno minore. Diventa quasi un obbligo religioso, ma tutto questo per dire che: seguire la propria vocazione professionale è assolutamente raccomandato da Dio.

Quando si parla di vocazione in riferimento ad una professione, si parla di essere o sentirsi portati per quella professione. Nell'arte spesso è stato così; le vite degli artisti scritte dal Vasari contengono tutte all'interno della narrazione aneddoti di artisti che pur di disegnare lo facevano di nascosto, Giotto come si vede nelle scatole di colori, viene ritratto da giovanetto che fa il pastorello e disegna una pecora su una pietra.

Infatti Vasari così ne parla¹⁸:

Suo padre Bondone diede dunque a Giotto in guardia alcune pecore (...) ,spinto dall'inclinazione della natura all'arte del disegno, per le lastre ed in terra o in su l'arena del continuo disegnava alcuna cosa di naturale, ovvero che gli venisse in fantasia. Onde andando un giorno Cimabue per sue bisogne da Fiorenza a Vespignano, trovò Giotto che, mentre le sue pecore pascevano, sopra una lastra piana e pulita, con un sasso un poco appuntato, ritraeva una pecora di naturale, senza avere imparato modo nessuno di ciò fare da altri che dalla natura: perché fermatosi Cimabue tutto meraviglioso, lo domandò se voleva andare a star seco (...). Ammaestrato da Cimabue, non solo pareggiò il fanciullo la bravura del maestro suo ma divenne così buono imitatore della natura (...)¹⁹.

In pratica l'*artista* che ancora deve emergere ma è già latente nel soggetto disegna ogni volta che ne ha la possibilità, per diversi motivi: perché il suo è un talento naturale e molti artisti si narra che in gioventù facessero i pastori²⁰, quasi fosse un punto di partenza che favorisse l'exploit delle proprie capacità. Altro motivo ricorrente? Il non essere appoggiati dalle famiglie dal momento

¹⁷ Max WEBER, *L'etica Protestante e lo spirito...*, p.237;

¹⁸Giorgio VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et archi tettori*, 9 voll., a cura di G. Milanesi (Firenze 1878-85). Edizione orig. 1550 in E. KRIS, O.KURZ, *Die Legende vom Künstler: Ein historischer Versuch*, 1934, trad. It. di G. Niccoli, *La leggenda dell'artista, un saggio storico*, Torino, Boringhieri, 1980 p.24;

¹⁹ *ibidem*

²⁰ *ivi* p.32;

che si sa, l'artista non era visto come un lavoro redditizio, anzi non era considerato, e spesso neanche adesso, un «lavoro²¹» vero e proprio²².

Di nuovo un elemento ricorrente, un *topos* come viene chiaramente definito da Kris e Kurz è che questi giovani venissero notati da un maestro più anziano, casualmente. Il racconto è sempre arricchito da invenzioni degne di nota, ad esempio: il maestro viene “ingannato”. Tipico è il disegnare un ragno o una mosca sulla tela che il maestro va per scacciare scambiandola per vera, quando accortosi dell'inganno, si rende conto della bravura del ragazzo, più specificamente del *talento*. Così lo prende nella sua bottega per farlo crescere professionalmente perché l'artista che è in lui ha un irrefrenabile bisogno di esprimersi.

La bravura può essere data dall'esercizio, il talento invece è innato, intrinseco nella persona, o si ha o non si ha, ci si nasce, non è replicabile come condizione, o meglio non è facile divenirvi.

Anche questa difatti è una caratteristica che si trova sia nella letteratura artistica bibliografica che dossografica²³, il fatto che l'artista sia molto bravo già “in fasce”, smentita dalla spesso avanzata età in cui diversi pittori iniziarono ad esercitare il loro mestiere.

Altra versione leggermente diversa ma interessante è quella in cui il giovane, che come sopra detto disegnava “di nascosto”, venga scoperto da un potente signore, sovente un mecenate, che rapito da quella bravura decida di prenderlo sotto la sua protezione e farlo studiare presso un'accademia, una scuola per mettere a frutto le proprie capacità, stavolta con il beneplacito dei genitori.

Ancora una versione, talvolta vera che si può incontrare nelle varie biografie degli artisti è che l'artista prima di divenire famoso, si è formato da solo, ha imparato tutto da autodidatta, non ha avuto un maestro ad insegnargli. Anche questo tema è ricorrente perché mostra che l'artista spesso non vuole, (forse),

²¹ Dove per lavoro si intende di solito un'attività che permette di mantenersi e di vivere;

²² «Nell'ambiente della campagna veneta, il teatro non era considerato un lavoro», dice, ed anche per questo motivo, Simone decide di farsi stampare delle magliette di “protesta” o meglio di rivendicazione con scritto davanti «faccio teatro» e sul retro «ed è un mestiere», «proprio perché troppe volte, ancora oggi mi sento chiedere :-che lavoro feto ti? Ed io rispondo -: mi occupo di teatro.

:- No ma digo, par vivere- facendo con la mano il gesto dei soldi. Questo perché c'è ancora un concetto di lavoro come qualcosa di manuale, di concreto.» Per la versione integrale si veda in Appendici, interviste inserite nel Capitolo 1.

²³ La dossografia è la biografia degli artisti nell'insieme di un manuale di storia dell'arte.

dovere tutto ciò che è a qualcun altro solo perché l'ha "notato", ma vuole dimostrare quanto vale da solo in modo autonomo, con i suoi sforzi²⁴.

Narra Plinio ad esempio che Eupompo rifiuta di assumere per modello qualche artista del passato ritenendo che solo la natura fosse degna di essere imitata e non lo stile di un qualche artista²⁵.

Per gli antichi infatti la natura rappresentava un indice di perfezione, perché si sviluppa seguendo una regola sua propria, quindi diventava modello per gli artisti²⁶.

L'aspetto di connessione interessante all'autodidattismo dell'artista è il conciliare con la sua seguente, improvvisa ascesa sociale, da una condizione iniziale di povertà, tema che ha le sue radici biografiche risalenti a Duride di Samo²⁷. Altra nota importante è la tendenza alla drammatizzazione della vita del personaggio, spesso arricchita di ostacoli che hanno cercato di intralciare il suo cammino, di offuscare il suo splendore, non ultima l'invidia dei rivali che egli supera vittoriosamente, una sorta di vero e proprio mitologema²⁸.

In tutti questi aneddoti emerge il superiore potere del fato nei casi umani che interviene negli improvvisi cambiamenti di condizione, la fortuna quindi svolge un ruolo attivo. Filippo Lippi, si narra in tutte le storie della sua giovinezza, che era un pessimo scolaro e non faceva altro che "imbrattare" i quaderni di scarabocchi²⁹.

Dalla scomposizione dei vari elementi presenti nelle letterature emerge dunque la posizione privilegiata raggiunta dall'artista nel Rinascimento, una sorta di grossa rivincita dopo il periodo medievale in cui era equiparato ad un artigiano³⁰, in cui la miniatura per esempio è sempre stata considerata un'arte minore. In questa fase l'artista vive una specie di riscatto sociale, si vedano i rapporti tra Tiziano e Carlo V che gli raccolse il pennello cadutogli mentre lo

²⁴ E. KRIS, O.KURZ, *La leggenda dell'artista...*, p 21;

²⁵ *ivi* pp.14-17;

²⁶ Wladyslaw TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1976, trad. It. di O. Burba, K. Jaworska, *Storia di sei Idee. L'Arte, il Bello la Forma la Creatività l'Imitazione l'Esperienza Estetica*, Aesthetica, Palermo, 1993, p. 336

²⁷ E. KRIS, O.KURZ, *La leggenda dell'artista...* p. 34;

²⁸ *ibidem*

²⁹ *ivi* p. 28;

³⁰ vedremo perché la distinzione così insistente tra artigiano e artista nel secondo capitolo.

ritraeva³¹, oppure di Michelangelo con Clemente VII³², si vede come l'artista si trovi al pari del suo mecenate.

1.3 Talento e genio, facile a dirsi ...

Certo l'artista non è solo questo, è visto come eroe capace di riprodurre la natura identica, è visto come mago, genio perché mentre dipinge o scolpisce e quant'altro è preso da un'ebbrezza, un insieme di furore e follia che lo spinge in quel momento a creare l'opera. Si arriva ad attribuire a pittori e scultori l'esperienza di un'estasi³³.

Più vicino ai giorni nostri il primo esempio che mi sovviene è Jackson Pollock che quando dipingeva con la tecnica del *dripping*, sul pavimento girando intorno alla tela, viveva una sorta di trance, si staccava dalla realtà in quel momento la sua concentrazione era tutta nell'opera che stava creando, faceva movimenti veloci, frenetici, carichi di energia quasi fosse una sorta di danza la sua.

Si osservi come la storia tende a ripetersi, e la creatività artistica nel rinascimento arriva ad essere attribuita non all'insegnamento o alla pratica ma frutto di una speciale *dote*, la *physis* dei greci. Bisogna prestare all'antichità un'attenzione particolare perché è da là che tutto ha origine. L'originalità appunto, non si manifestava chiaramente tra gli artisti greci, non era "premiata". Quel che contava era la perfezione cioè l'unicità, non quell' "in più" creativo, soggettivo e singolare di chi faceva.

«Per tutto il periodo classico, però come asserisce lo storico inglese Chambers, il tradizionalismo fu onnipotente e la novità ritenuta una bestemmia³⁴».

La *dote* però ai giorni nostri ha vari significati, può essere sia il bagaglio di conoscenze e capacità di cui un soggetto è *dotato* o può rifarsi al concetto di

³¹ E. KRIS, O.KURZ, *La leggenda dell'artista*.p. 40;

³² *Ibidem*;

³³ *ivi* p 47;

³⁴ Wladyslaw TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics, Panstwowe Wydawnictwo*.. p. 118

avere (come sopra detto), un talento, ed è a questo proposito che in anni recenti Geoff Calvin nel libro *La trappola del talento* nota che questo è sopravvalutato, ancor meglio direi inflazionato, e spiega attraverso una serie di studi fatti su un campione di insegnanti di musica, che più del 75% pensava che suonare, cantare o comporre, richiedesse un dono o talento speciali. Ecco cosa scrive:

Lo studio veniva fatto su un campione di 275 giovani intervistando sia loro che le famiglie e analizzando il livello di scuola delle nove classi dalla più alta alla più bassa, si è visto (tenendo conto dei criteri nazionali oltre che di quelli usati dai ricercatori che fecero tali studi), che nei gruppi con le migliori prestazioni, i segni rivelatori del genio musicale precoce, segno di talento “inequivocabile”, non c'erano. La loro unica precoce capacità era quella di ripetere un motivo mediamente in 18 mesi, mentre gli altri non riuscivano a farlo prima di 2 anni. Facendo poi i colloqui con i genitori si venne a scoprire che in famiglia i genitori dei ragazzi della classe più alta erano più disponibili a cantare in presenza dei figli. Per il resto tante cose erano simili, tutti erano partiti a suonare uno strumento dagli otto anni di età. Poi i ricercatori misurarono la media di ore di studio (esercizio), necessarie al gruppo degli studenti migliori per passare alla classe successiva, e la media delle ore necessarie ai componenti degli altri gruppi, e non videro significative differenze. Entrambe le tipologie di studenti necessitavano di molte ore di lavoro.

A 12 anni gli studenti del livello più alto si esercitavano in media 2 ore al giorno, mentre quelli dei livelli “inferiori”, 15 minuti al giorno. Una differenza dell'800%!

Lo studio dimostra che non basterebbe il talento per raggiungere dei buoni risultati, ci vuole tanto esercizio³⁵.

Calvin continua poi interrogandosi su cos'è realmente il talento e sul fatto che si potrebbe definire una specie di “guerra”, il talento.

Le nostre idee spesso sono profondamente radicate e si influenzano così anche i figli. Nelle aziende i manager spostano, ricollocano i dipendenti in base a quello che hanno prodotto. Nel XIX secolo all'epoca di Francis Galton si stava già diffondendo il concetto di capacità equivalenti che fondavano le radici negli ideali egualitari del Settecento. Poi Galton vide gli studi di suo cugino, tale Charles Darwin e cambiò totalmente idea e scrisse *Hereditary Genius* in cui afferma che così come l'altezza e le altre caratteristiche fisiche anche la preminenza tende ad essere ereditaria. Mise a confronto diverse famiglie che egli affermava avessero almeno un componente insigne e così coniò la frase “*natures vs natures*” cioè natura contro educazione.

Altre ricerche invece arrivano ad affermare che senza un'educazione intensiva dei soggetti si vedevano pochissimi indizi di talento, i segnali si presentavano sennò in modo molto sporadico. Tali scoperte provano che il talento non esiste o che se esiste potrebbe forse essere irrilevante.

I casi in cui i genitori dicono che il figlio già sa leggere a 2-3 anni, cela dietro di sé il fatto che il bambino ha sempre, da quando è in fasce, letto o meglio sentito leggere, quindi i genitori erano molto coinvolti nel processo di sviluppo dei figli. Se il talento è racchiuso in un gene, perché gli scienziati ancora lo stanno cercando?³⁶

³⁵ Geoff COLVIN, *Talent is overrated*, 2008, trad. It. di S. Brogli, *La Trappola del talento*. Da Mozart a Tiger Woods è il duro lavoro a fare di te un genio, Milano, Rizzoli, 2009 p.27

³⁶ *Ivi* pp.47-49;

Questi interrogativi non vogliono essere approfonditi sul piano scientifico, non dobbiamo “decidere” o “sentenziare” quando ci sia o no del talento, quello che si cerca di fare è osservare il rovescio della medaglia dal momento che il talento è collegato al genio e così alla professione, in particolare a quella dell’artista.

Non è così lampante, il talento da solo non basta, va incanalato, indirizzato.

Si pensi al conservatorio, la capacità insita nel soggetto predisposto va esercitata, ma quanti al termine del diploma riescono a comporre qualcosa di loro? A questo proposito si riporta un tralcio del dialogo avuto con un giovane violinista che racconta:

chi ha un percorso accademico difficilmente riesce ad improvvisare, lo noto nei miei colleghi che suonano, spesso si tende a seguire senza variazioni lo spartito e basta. Anche quando provavamo con i vecchi gruppi, gli altri elementi se andavi fuori dallo spartito e improvvisavi non riuscivano più a seguirti. Lo studio accademico, in musica, schiaccia molto il lato artistico, il conservatorio è il canale per fare poi musica classica.³⁷

L’esempio musicale è tra i più corrispondenti al concetto di libertà di espressione artistica, scrive il prof. Goldoni:

”Perché ti interessa tanto l’improvvisazione musicale?” Mi chiede un compositore o un filosofo. Rispondo: Come ti sentiresti in un mondo in cui ti fosse permesso di parlare solo leggendo qualcosa di scritto da altri ma mai di conversare liberamente, oppure di scriverne ma non parlarne?” [...] fare musica senza dover eseguire una lettura, non è come riprendersi una voce sequestrata?³⁸

³⁷ Per la versione integrale si veda in Appendici, interviste inserite nel Capitolo 1, Intervista a Cesare, 26 anni, violinista.

³⁸R. DREON, G. GOLDONI, R. SHUSTERMAN, *Stili di vita. Qualche istruzione per l’uso*, Mimesis edizioni, Milano-Udine, 2012, p. 69

1.3.1 Genio e imitazione

Secondo Kant il nome di arte dovrebbe essere dato solo a ciò che viene prodotto mediante libertà, cioè « mediante una volontà che mette la ragione a fondamento delle proprie azioni³⁹» Quando si intende di qualcosa un'opera d'arte la si distingue dalla natura intendendo che è un'opera dell'uomo.

All'arte appartiene solo quel che la conoscenza, anche la più completa che si possa avere, da sola non basta a dare abilità di fare.

Kant distingue l'arte dal mestiere, questo è molto interessante, perché va ad esprimere il contrario rispetto alla definizione iniziale presa dall'enciclopedia. Egli afferma che l'arte si dice anche liberale [*freie*] mentre il mestiere può essere detto mercenario⁴⁰, è considerato come un lavoro, cioè come un'occupazione spiacevole, gratificante solo per il risultato ultimo atteso (salario).

La parola mercenario fa bene intendere quell'idea di qualcosa al solo scopo economico dove di piacevole, di fatto per ispirazione, per passione, non v'è nulla. Questo in realtà viene smentito ai giorni nostri, anzi la parola mestiere è molto usata indicando il lavoro di artista, ad esempio un attore teatrale con cui ho avuto occasione di parlare diceva:

Preferisco chiamarlo mestiere e non, lavoro, perché è una cosa che mi si cuce addosso, il lavoro mi fa pensare più ad un timbrare il cartellino e quando termini l'orario di lavoro hai finito. Mentre a me se mi si toglie il teatro, automaticamente io stesso non ci sono più⁴¹.

Ritornando alla definizione kantiana dell'arte che realizza il fine solo come gioco, va detto che pure nelle arti come nei mestieri ci deve essere un margine di costrizione, un meccanismo senza il quale lo spirito che nell'arte deve essere libero e che solo anima l'opera non è indirizzato, altrimenti resterebbe privo di corpo dissolvendosi, difatti:

³⁹ I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, trad. It. di A. Gargiulo, *Critica del giudizio*, La Terza, Bari, 1997, p.276;

⁴⁰ *ibidem*

⁴¹ Si veda in appendice l'intervista a Simone Toffanin attore

Alcuni dei nuovi educatori credono invece di promuovere nel modo migliore un'arte liberale togliendo ad essa ogni elemento costrittivo e facendone da lavoro, un semplice gioco.⁴²

Una seconda distinzione fatta da Kant riguarda l'arte meccanica, quando si limita ad eseguire le operazioni necessarie alla sua realizzazione, se invece lo scopo immediato è il sentimento di piacere si chiama arte estetica e si distingue in arte piacevole ed arte bella, quest'ultima è quella che interessa per il nostro studio:

L'arte bella è l'arte del genio, il genio è il talento (dono naturale), che dà la regola all'arte. Il talento come facoltà produttiva innata dell'artista, appartiene esso stesso alla natura. Si potrebbe anche dire che il genio è la disposizione innata dell'animo (*ingenium*), mediante la quale la natura dà la regola all'arte.» e prosegue col dire che «le arti belle devono essere necessariamente considerate come arti del genio. Ogni arte presuppone comunque delle regole sui fondamenti delle quali rappresentare come possibile un prodotto che si debba dire artistico»⁴³

Ed ora si giunge al punto in cui Kant mette il concetto di genio e talento in stretto collegamento.

Premettendo che la prima caratteristica necessaria sia l'originalità, il genio è il talento di saper produrre qualcosa di cui non è possibile dare nessun tipo di regola, dove non basta un'abilità o un'attitudine appresa in qualche manuale. Inoltre vi possono anche essere assurdità originali ma i prodotti del genio devono essere modelli, non frutto di imitazioni, e in fine il genio non sa mostrare scientificamente come sia arrivato a realizzare i suoi prodotti ma dà la regola in quanto natura, quindi l'autore di un prodotto di genio non sa dire come gli sia venuta in mente l'idea per realizzarlo.

È probabilmente per questo che la parola genio deriva da *genius*, lo spirito proprio di un uomo⁴⁴

Sembra che Kant nel parlare del genio si riferisca alla trasposizione del modello creazionista sul piano antropologico, ma Dio invece sapeva quel che faceva e perché lo faceva. Allora forse Kant si riferisce a colui che fa senza sapere, nel senso di “non sapere di fare, ma comunque fare”.

⁴² I. KANT, *Critica del giudizio*.. p. 278;

⁴³ *ivi* p. 280;

⁴⁴ *ivi* p. 281;

C'è una concordanza collettiva, afferma Kant, nell'opporre il genio diametralmente rispetto allo spirito di imitazione. Per saper imitare basta apprendere, quindi lo studioso non è un genio. Il dono naturale deve dare la regola all'arte, tale regola deve essere astratta (cioè tratta fuori) dal prodotto dell'artista dal quale l'allievo trae idee analoghe.

Dal momento che Kant parla dell'imitazione e questo concetto è legato all'arte, riprendiamo le tre teorie presenti in Grecia nell'antichità: apatetica, catartica e mimetica⁴⁵. Tutte e tre comprendono ampiamente esperienze in relazione all'arte ma consideriamo subito quella che qui è fondamentale cioè la teoria mimetica. Va precisato che agli inizi queste teorie non erano allargate a tutte le arti ma solo alla poesia, poi inseguito ad un fraintendimento si inizia ad utilizzarle anche in riferimento all'arte. Arte e poesia subiscono un continuo passaggio tra avvicinamento e separazione a partire dal primo, con Aristotele e durante il periodo Ellenico, per subire una scissione durante il Medioevo ed una definitiva ricongiunzione nell'Età moderna⁴⁶.

La teoria mimetica si riferisce talvolta il prodotto umano non concorre ad ampliare la realtà ma crea direttamente, diremo *ex novo*, oggetti irreali che però sono la riproduzione di cose reali, così le arti che creavano questi oggetti vengono dette imitative⁴⁷, «Platone diceva: chiamiamo imitatore colui che produce oggetti irreali⁴⁸».

Ritornando a Kant, per le arti meccaniche invece “basta” diligenza e studio, per le arti belle è richiesto il genio ma anche nell'arte bella è richiesto qualcosa di meccanico, o meglio si deve pensare a qualche scopo altrimenti i suoi prodotti non si potrebbero attribuire all'arte ma solo al caso⁴⁹.

Il talento deve essere originale, questo è un elemento essenziale del carattere del genio. Alcuni credono, Kant li definisce “spiriti superficiali” che per farsi passare per geni brillanti ci si deve sbarazzare di ogni regola accademica.

⁴⁵ v. Wladyslaw TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics, Panstwowe Wydawnictwo..* p. 120;

⁴⁶ Per un approfondimento si veda Wladyslaw TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics, Panstwowe Wydawnictwo*, pp- 126-138;

⁴⁷ *ivi* p. 122;

⁴⁸ *ibidem*

⁴⁹ I. KANT, *Critica del giudizio..*p. 283;

Il genio non può fare altro che fornire ai prodotti dell'arte bella un ricco materiale ma per elaborarlo e dargli forma occorre un talento educato da una scuola⁵⁰

Da questo passo si evince che il talento richiede un'istruzione, un esercizio, uno studio che lasci emergere le capacità molto al di sopra della norma di cui il soggetto sarebbe dotato, che sono proprio quelle capacità in più rispetto ad una persona comune di realizzare determinate opere, opere d'arte in tal senso. Dopo una serie di premesse Kant arriva ad enunciare che cos'è il genio:

l'esemplare originalità del talento naturale d'un soggetto nel libero uso delle sue facoltà conoscitive. In tal modo, il prodotto di un genio, è, per un altro genio un esempio non da imitare ma da seguire⁵¹

La natura favorisce il genio, questo non è usuale ma tale esempio può essere di insegnamento ad altri soggetti che vantano a priori buone doti, per questi l'arte bella è imitazione a cui la natura ha dato la regola per mezzo di un genio appunto, ma la natura rischia di scivolare in "scimmiottatura" quando si imitano anche i difetti prendendoli per buoni, quando non c'è quindi una personalizzazione. Il genio ne esce vincente perché lui ha realizzato per primo la cosa, ha l'esclusiva, quindi nella sua opera i difetti sono accettati (se pur sempre difetti⁵²) ma in chi si ispira ad esso per imitarlo, no. L'artista sarebbe quindi un *unicum*, questo giustifica la sua esistenza che non è replicabile.

⁵⁰ *ivi* p. 284;

⁵¹ *ivi* p. 291

⁵² *ivi* p. 292;

1.4 La creatività in rapporto all'artista

Essere creativi non vuol dire essere geniali ma essere capaci di collegare gruppi diversi di informazioni e inventare. Ci si interroga se la creatività ha una natura straordinaria o ordinaria, cioè se il processo creativo sia qualcosa che si presenta in momenti eccezionali o se si rigenera continuamente e basta tenerla allenata⁵³?

Certe volte si tende a far coincidere il genio con la creatività quando è particolarmente spiccata, questo forse fa intendere che tutti possono essere creativi ma solo alcune creazioni sono geniali.

Secondo alcune fonti letterarie, creazione e creatore molto prima che essere parole usate in critica d'arte erano usate nel linguaggio della teologia. Ad esempio:

traduzioni cristiane imperfette della parola *poiesis*, esse designano con una metafora l'attività del poeta e dell'artista che, a immagine di Dio, sono capaci di "creare" delle forme, di mettere in esecuzione i suggerimenti visibili della Natura⁵⁴

Così si parla di immaginazione *creatrice*, ma è chiaro che solo dopo la morte di Dio, l'artista è potuto diventare un dio esso stesso e non più l'immagine o l'ombra di un'entità soprannaturale⁵⁵.

Già nell'antichità gli artisti erano molto afflitti dalla serie di considerazioni, di cui parlava Kant. Si doveva pensare che l'arte imitasse la natura? O che la superasse approdando attraverso l'imitazione ad una nuova creazione? E se in tutto ciò, c'era di mezzo anche la finzione, come poteva la finzione richiamare la verità? Qual'era la relazione tra arte e ispirazione, tra *ars* e *ingenium*?

Di nuovo è indispensabile partire dai Greci, «-Diremmo del pittore che fa qualcosa? Domandava Platone nella *Repubblica*, per rispondere:- Mai, egli

⁵³ A. MELUCCI, *Creatività: miti, discorsi, processi*, Feltrinelli, Milano, 1994 p.19

⁵⁴ Marc FUMAROLI, *L'État culturel essai sur une religion moderne*, 1991, trad. it. di R. de Letteriis, *Lo stato culturale. Una religione moderna*, Adelphi, Milano, 1993, p. 214

⁵⁵ *Ibidem*

solo imita⁵⁶», quindi l'artista non era il creatore, quest'ultimo infatti era libero di agire, di decidere, di ideare, il primo no, era un esecutore sottomesso a leggi, per questo l'arte era definita «esecuzione conforme alle regole⁵⁷».

La creatività nell'arte non era prevista e nemmeno consigliata, per arte si intendeva la capacità di riprodurre fedelmente, non di inventare o di personalizzare qualcosa. L'artista era un esecutore materiale che doveva saperlo fare bene con tutta la tecnica diciamo.

Evidenziando un altro aspetto, Baldus un autore del Trecento, basandosi sul diritto romano in riferimento alla legge sull'adozione da parte di una persona più giovane, di una persona più vecchia, sostiene che «l'arte per quanto le è possibile, imita la natura⁵⁸» e per dirlo usa il termine *fictio* che non è inteso come ne parlava Petrarca riferendosi al fine del poeta «una decorosa nube di finzione⁵⁹», qui la finzione era intesa come qualcosa di «creato» *artisticamente* dall'arte del giurista.

Grazie alla finzione infatti il giurista poteva creare un soggetto giuridico ossia una *persona ficta*. La finzione non era quindi una menzogna, Tommaso D'Aquino dice che, poteva essere al contrario una *figura veritatis*, in quanto se si ammetteva altrimenti una tale affermazione si doveva ritenere finto tutto ciò che era stato detto dagli uomini, il Signore compreso⁶⁰.

La storia dell'arte, fin da quando è esistita⁶¹ è stata un processo di apprendimento in cui il problema sempre presente è il modo in cui rappresentare la realtà, e la *mimesis*, l'imitazione si può misurare solo dove l'arte imita la *natura*, riferendoci quindi all'arte del passato, ma se si guarda all'arte di oggi, che imita la *realtà* sociale, religiosa, individuale, non ci sono più le convenzioni su cui misurare il risultato stilistico, ad esempio perché la realtà a differenza della natura è sempre in mutamento⁶²?

⁵⁶ Wladyslaw TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics, Panstwowe Wydawnictwo*.p. 285

⁵⁷ *ibidem*

⁵⁸ *La sovranità dell'artista*.p. 21;

⁵⁹ Definizione contenuta nel *Privilegium* che Petrarca ricevette durante l'incoronazione in Campidoglio nel 1341. *La sovranità dell'artista*.p. 21;

⁶⁰ In nota la *Summa teologica*, III, q. 55, art. 4. *La sovranità dell'artista*.p. 22

⁶¹ Hans BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte*, 1983, trad. it. F. Pomarici, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino, 1990 *La fine della storia dell'arte*.p.20 dove Belting cita Gombrich col testo *Art and Illusion*;

⁶² *Ibidem*

Anche Belting elenca alcune delle teorie sull'arte: a partire da chi nega che essa abbia una relazione con la realtà, a chi sostiene invece che l'arte sia una bella illusione che maschera la realtà o la trasforma, la *fictio* di cui si è detto sopra⁶³.

Sarebbe però utile riflettere sul fatto che la realtà viene "letta", percepita dall'individuo che la interpreta a seguito di una rielaborazione nella propria mente quindi la *mimesis* artistica a ben vedere, forse non è finzione ma «rielaborazione di un'esperienza⁶⁴».

Solo nel XIX secolo la parola creatore diventa parte dell'ambito artistico mentre fino al rinascimento il termine *creator* si riferiva a Dio.

A partire dal suo svincolamento, che non fu né semplice né immediato, visto che in Francia chiamare un pittore creatore cioè "argot" era considerato gergale, il termine inizia ad essere usato in tutti i campi, compreso quello scientifico e politico⁶⁵.

L'arte da imitazione nel periodo classico ad espressione nel periodo romantico diventa creazione nel nostro tempo

La stessa cosa dovrebbe valere anche per l'arte contemporanea e certamente in moltissimi casi è proprio così anche se per l'arte cosiddetta storica o meglio storicizzata, stratificata nei secoli, è più semplice comprendere il perché gli artisti dipingevano in una certa maniera, con un certo stile, o scolpivano a quel modo, guidati dalla rielaborazione delle loro esperienze ma non meno dalla voga del momento, dalle correnti che circolavano, dal periodo storico in cui vivevano.

⁶³ *ivi* p. 21;

⁶⁴ *Ibidem*

⁶⁵ Władysław TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics, Państwowe Wydawnictwo..p. 291*

1.5 Nuove o “altre” definizioni, l’arte e l’aura dell’opera

In riferimento all’Arte oggi, conviene aggiornare anche le definizioni:

1. Termine generico che qualifica un insieme di oggetti messi in scena nel quadro di un racconto chiamato *storia dell’arte*. Tale racconto stabilisce un genealogia critica e problematizza la posta in gioco di questi oggetti attraverso tre sottoinsiemi: *pittura, scultura, architettura*.
2. La parola “arte” sembra oggi solo un residuo semantico di questi racconti, la cui definizione più precisa è la seguente: l’arte è un’attività che consiste nel produrre rapporti col mondo attraverso segni, forme, gesti od oggetti⁶⁶.

Bourriaud spiega come l’arte sia divenuta una pratica relazionale, ma allora aveva ragione Belting? Siamo giunti alla fine dell’arte dato che di essa com’era sempre stata intesa prima, non vi è più traccia?

Si tratta più di una mal comprensione, di un “falso amico” per dirla all’inglese, è come dire che le parole game (gioco) e play (partita⁶⁷) si equivalgono, mentre hanno significati simili in contesti di frasi diverse. Ogni epoca d’arte gioca la sua partita e si “scontra” con chi ha tenuto banco prima di lei per molto tempo ma soprattutto, la partita non è tra correnti, come dire impressionismo vs pop art, né tra artisti ma tra pubblici, tra “spettatori”:

Non esiste “fine dell’arte” se non in una prospettiva idealista della storia. Ciò nondimeno, con una punta di ironia possiamo riprendere la formula di Hegel, secondo la quale “l’arte è per noi una cosa passata”, al fine di farne una figura di stile: teniamoci disponibili per ciò che accade nel presente, che supera sempre, a priori, le nostre facoltà dell’intelletto⁶⁸.

Quella di oggi è un’esigenza di aprirsi al presente e al futuro, senza guardare al passato con malinconia, rischiando di non *vedere* a causa della forte edulcorazione dello sguardo “addestrato” ai maestri del passato, il che tra l’altro insinuerebbe che oggi non ci sono più maestri, artisti in grado di essere definiti tali.

⁶⁶Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, 1998, trad. it. di M. E. Giacomelli, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano, 2010, p.101

⁶⁷ *Ivi* p.17;

⁶⁸ *Ibidem*

Anche per Artista è necessario utilizzare una definizione “nuova⁶⁹”:

Ricordando la generazione concettuale e minimale degli anni Sessanta, il critico Benjamin Buchloh definiva l’artista un “sapiente/filosofo/artigiano” che consegna alla società “i risultati oggettivi del suo lavoro”. A parer suo, questa figura succede a quella dell’artista come “soggetto medianico e trascendentale”, rappresentato da Yves Klein, Lucio Fontana o Joseph Beuys.

I recenti sviluppi dell’arte però modificano l’intuizione di Buchloh: l’artista odierno appare come un operatore di segni, che modella le strutture di produzione al fine di fornire doppi significanti. È un imprenditore/politico/regista. Il minimo comun denominatore di tutti gli artisti è che essi *mostrano* qualcosa. L’atto di mostrare è sufficiente a definire l’artista, che si tratti di una rappresentazione o di una designazione⁷⁰

Artista come sostantivo si è affermato in Francia verso la fine del XVIII secolo per “etichettare” positivamente i pittori e gli scultori prima detti solo artigiani⁷¹. Lo spostamento della parola è stato nei secoli sia semantico che connotativo e precisamente da descrittivo a valutativo. L’espressione «Che artista!» o «Costui è veramente un artista!» tendeva a caricare la persona di importanza legata alla sua capacità e bravura. Quindi l’evoluzione del termine mostra come progressivamente sia avvenuta una valorizzazione della creazione sempre maggiore e lo spostarsi da un interesse dato col giudizio estetico all’opera, ad un interesse per l’artista⁷².

I confini della categoria *artista* sono poi divenuti sempre più sfumati, in seguito a molti fattori quali ad esempio l’originalità della creazione, la singolarità e universalità al tempo stesso dell’opera creata. La faccenda diventa ancora più complicata nell’arte di oggi contemporanea in cui l’uso di tutti i nuovi strumenti rende il possesso di quelle caratteristiche più arduo per l’artista.

Un’altra parte importante su cui riflettere è il “mostrare” qualcosa, l’atto dell’artista non è più il dimostrare di saper fare, di saper realizzare l’opera d’arte, con l’uso sapiente della manualità, con quella capacità inimitabile, anzi, la nuova concezione è dovuta proprio alla riproducibilità tecnica dell’opera.

⁶⁹O meglio rinnovata. Nel testo di Bourriaud vi è un glossario che egli raccomanda, per meglio comprendere la lettura, di leggere prima di iniziare il libro.

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ v. Nathalie HEINCH, *La sociologie de l’art*, 2001, trad. it. di G. Zattoni Nesi, *La sociologia dell’arte*, Il Mulino, Bologna, 2004, p. 114

⁷² *Ibidem*

L'opera d'arte è sempre stata riproducibile tecnicamente⁷³, ma nei secoli addietro le riproduzioni servivano agli allievi per imparare dai maestri, o a questi ultimi per far circolare le opere, o ancora agli avidi per scopo di guadagno. Finché nel 1900 la riproduzione tecnica arriva ad un livello che gli permette di ottenere un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici.

Ma anche nella più perfetta delle riproduzioni manca un elemento, l'*hic et nunc* dell'opera d'arte, che costituisce il principio, l'idea della sua autenticità⁷⁴ e in tutto l'ambito riguardante l'autenticità non rientra assolutamente la riproducibilità tecnica, che anzi costituisce la perdita dell'«aura». La riproduzione tecnica però può aiutare l'originale ad una diversa fruizione, ad esempio la fotografia può svelare degli aspetti dell'originale accessibili solo all'obiettivo⁷⁵ che è mobile e può scegliere un punto di vista e ingrandirlo o ridurlo, tutte cose che sfuggono completamente all'accesso dell'occhio umano⁷⁶.

La perdita dell'aura è un processo che va al di là dell'ambito artistico, la riproduzione potendo essere continuamente moltiplicata crea al posto di un evento unico una certa quantità di eventi seriali. Il campo dove più si vede la potenza di questa «arma» è il cinema o meglio in generale la macchina da presa. L'oggetto ormai liberato dalla sua guaina⁷⁷ veicola ad una «*sensibilità diversa per ciò che nel mondo è dello stesso genere*⁷⁸». La riproduzione crea dunque un'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico, e questa è una rivoluzione, così per le masse viene soddisfatta un'esigenza fortissima, quella di percepire le cose spazialmente e umanamente più vicine⁷⁹.

Nell'antichità l'opera d'arte trovava espressione attraverso il culto (dapprima magico, poi religioso⁸⁰) ma in proporzione alla secolarizzazione del valore culturale dell'opera (dipinto, scultura etc.), nell'appercezione del fruitore quell'irripetibilità dell'immagine che costituisce l'aspetto culturale viene

⁷³ v. Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, trad. It. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000, p. 20

⁷⁴ *Ivi* p. 21;

⁷⁵ *ivi* p. 22;

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ La distruzione dell'aura per Benjamin

⁷⁸ *Ivi* p. 25;

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ *Ivi* p.26;

sempre più sostituito dall'unicità dell'esecuzione⁸¹, di conseguenza gli artisti erano venerati come creatori di quell'unicità irripetibile.

Si assiste quindi ad un lento ma progressivo spostamento dell'attenzione dall'oggetto al soggetto, ad eccezione del collezionista, figura che più conserva verso l'opera quell'atteggiamento di devozione che concentra nel possesso la partecipazione al culto della stessa⁸².

Così, in principio, l'opera era sempre stata un oggetto d'arte creato da un autore e le tre condizioni che la rendevano tale erano: il non possedere qualsiasi funzione d'uso e utilità tranne che la funzione culturale, il diretto collegamento con firma o attribuzione al nome di un artista e terzo fattore importantissimo, la sua unicità e originalità che la rende singolare⁸³.

L'opera e l'autore sono sempre state entità inseparabili ma con il tempo è stato sempre più soggetto a variazioni quali lo spostamento dall'autore all'opera e viceversa concentrando l'attenzione su uno o sull'altro. Heinech parla di un apprezzamento popolare, (popolo «personalista»), che tende più verso l'autore indipendentemente dalle opere che ha realizzato e da un'inclinazione invece del pubblico colto (popolo «operalista») a prediligere le opere all'autore.

Entrambe le tendenze valorizzano la singolarità, nel primo caso una psicologia della creazione detto biografismo, nel secondo caso un'estetica dell'opera in cui si tratta di formalismo⁸⁴.

In seguito, con la nascita dei primi strumenti per la fotografia la risposta dell'arte (pittura in primo luogo), in difesa della sua "specie", era stata di una «dottrina dell'arte per l'arte⁸⁵», cioè di una attività fine a sé stessa, che non deve spiegare niente a nessuno e che non vuole o non deve necessariamente avere funzione sociale. Ulteriore passaggio di ricezione artistica è stato poi dall'ambito rituale a quello della politica, il primo pone l'accento sul valore culturale dell'opera, il secondo sul valore espositivo⁸⁶, quello che più preme in questo studio. Da non ignorare come sia il primo a veicolare il secondo.

⁸¹ *Ivi* p.49;

⁸² *ibidem*

⁸³ v. Nathalie HEINCH, *La sociologia dell'arte..* p. 118

⁸⁴ *Ibidem* p.119

⁸⁵ *Ivi* p.26

⁸⁶ v. Walter BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca..*p. 27

Esporre un ritratto, farlo circolare è più facile e veloce che non andare a vedere una statua custodita in un tempio, il ritratto viene così smobilizzato dalla sua sede originaria e mostrato ripetutamente.

Con la fotografia il valore espositivo sostituisce a tempo pieno quello culturale ma non da subito; finché le foto raffiguravano ancora le persone custodivano un valore culturale forte, quando le figure umane iniziano a scomparire dal negativo allora si l'esposizione prende il sopravvento⁸⁷.

Ora invece, secondo Bourriaud l'aura non è che sia svanita, piuttosto si è spostata verso il pubblico⁸⁸. L'artista coinvolge lo spettatore lo invita a prendere posto per fargli vivere il lavoro e completarlo. Sono opere che trovano origine nell'arte minimale che per sua natura di "situazione" speculava sulla presenza dell'osservatore come parte dell'opera.

L'esperienza artistica oggi è formata dalla «*compresenza degli osservatori davanti all'opera*⁸⁹» ma l'incontro con l'opera non genera spazio, bensì durata. Lo "spettatore" impiega un tempo di comprensione, di presa di decisioni che va oltre l'atto di completare l'opera con lo sguardo. Il motivo per cui l'aura si sarebbe spostata al pubblico, sarebbe proprio da esso costituita è un *feed-back* molto forte che Bourriaud afferma, si sta creando: «da qualche anno si moltiplicano i progetti artistici conviviali, festivi, collettivi o partecipativi[...] Il pubblico è sempre più e all'improvviso preso in considerazione.⁹⁰» L'aura artistica è il pubblico è lui che la fornisce e la costituisce spostandosi da un'opera all'altra. L'opera non porta più con sé l'*hic et nunc* a priori e nella sua forma, anzi è alla stregua di una scenografia teatrale che può essere smontata e rimontata ovunque, mentre il pubblico, diverso per ogni luogo, "appare" e "crea" l'aura di quel momento.

Quindi «l'aura dell'arte contemporanea è una libera associazione⁹¹», ma è importante non mitizzare la nozione di pubblico, su questo Bourriaud è molto chiaro, qui non si parla di massa unitaria ma di continue e ripetute esperienze momentanee di pubblico, per questo uniche in ogni caso.

Basti pensare alla mostra di Berna allestita alla Kunsthalle nel 1969 dal titolo *Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-*

⁸⁷ *Ivi* p. 28;

⁸⁸ v. Nicolas BOURRIAUD, *Estetica relazionale*.p. 59

⁸⁹ *Ivi* p. 58;

⁹⁰ *Ivi* p. 61

⁹¹ *Ibidem*

Situations-Information, oggi riproposta alla Fondazione Prada di Venezia a Palazzo Ca' Corner della Regina, anche se si è cercato di riprodurla fedelmente con i muri in cartongesso che delimitano le stanze. Anche se si sono reperite il maggior numero di opere possibili tenendo conto dei quarant'anni trascorsi e quindi della difficoltà, la mostra non è "la stessa".

È una nuova mostra, fatta di opere assenti sostituite da linee tratteggiate, fatta di spazi diversi per impossibilità di abbattere i muri del palazzo cinquecentesco, e soprattutto fatta di un nuovo pubblico che vede le opere con occhi differenti, vi partecipa in modo diverso, non tocca i legumi dei sacchi di Kunellis perché spesso non sa che può interagire con l'opera, ma osserva il video in cui gli artisti stanno allestendo quella del '69, con molto interesse, e colpiscono le parole di Weiner quando viene intervistato mentre realizza il quadrato nel muro togliendo l'intonaco a scalpellino e risponde in modo molto chiaro che quel che fa non lo fa per lo spettatore, «l'arte probabilmente è l'unica cosa di cui non si ha realmente bisogno, se pensi di averne bisogno allora ne hai bisogno, sennò no⁹²».

Parole nuove per quel tempo, ora il tutto è storicizzato e la mostra riproposta è equivalente ad una collettiva sugli impressionisti.

Ma l'aura è nuova, è un'altra, perché il pubblico lo è, pochi e rari i visitatori che hanno avuto il privilegio di vederle entrambe e restano colpiti davvero di come si sia riusciti a riproporla quasi fedelmente. Ma è proprio quel "quasi" a farne la differenza.

⁹² Dalla visione del video di intervista realizzata durante l'allestimento della mostra di Berna nel 1969, proiettato presso Palazzo Ca' Corner della Regina, Fondazione Prada, Venezia, durante l'esperienza di mediatore culturale

1.6 L'arte: dall'opera che viene mostrata al mostrare, che è in sé un'opera.

Questione di spettacolarizzazione

Per comprendere l'idea che oggi sia il pubblico a creare l'aura, bisogna andare alle radici di questo concetto, espresso in prima istanza da Benjamin che si riferisce ad una massa il cui rapporto con l'arte è cambiato in seguito alla sopra vista riproducibilità tecnica dell'opera. «Il convenzionale» dice «viene goduto senza alcuna critica, ciò che è veramente nuovo viene criticato con ripugnanza⁹³», egli porta come esempio il cinema dove la reazione del singolo, sommata, crea la reazione della massa, quest'ultima influenzata a priori dal fatto che il singolo, in gruppo si massifica⁹⁴.

Per la pittura è diverso, un dipinto aveva la pretesa di essere osservato da un singolo o da pochi simultaneamente ed è il passaggio all'osservazione simultanea della massa, (che parte dal secolo scorso), a far emergere i germi della crisi in pittura, per la «pretesa dell'opera d'arte di trovare un accesso alle masse⁹⁵», la pittura parla all'occhio diversamente dalla cinepresa, mentre l'immagine in un quadro è ferma e permette alla mente di pensare, di elaborare l'immagine, quella filmica è in movimento (anche nel caso di un fermo immagine), è illuminata dall'interno dello schermo anche se è buia; chi guarda riceve l'immagine, non la contempla perché appena la coglie si è già modificata, non può fissarla e in un certo senso non può “possederla”.

Negli occhi non porterà un'immagine fissa ma un insieme di parti mobili, la pellicola.

Benjamin riporta le parole di Duhamel che pur odiando il cinema aveva capito molto della sua struttura: «Non sono già più in grado di pensare quello che voglio pensare. Le immagini mobili si sono sistemate al posto del mio pensiero⁹⁶». Al di là dell'aspetto estremo di queste parole, quello che qui si vuole intendere è come la massa ha cambiato l'approccio tradizionale all'opera d'arte. Prima i pochi che osservavano l'opera erano immersi in essa,

⁹³ Walter BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca*.p. 39

⁹⁴ *Ibidem*

⁹⁵ *Ibidem*

⁹⁶ *ivi* p.43

contemplandola si lasciavano “sprofondare” perché l’atteggiamento era di raccoglimento. Poi la massa distratta per sua stessa natura ha come fagocitato l’opera facendola sprofondare in sé⁹⁷.

Ricevere immagini e suoni nella distrazione è un fatto di abitudine ed è legato all’uso, cioè al modo tattico che non ha bisogno dell’attenzione come invece il modo ottico⁹⁸. Il riuscire a fare più cose contemporaneamente senza doversi concentrare singolarmente su ognuna denota come l’abituarsi a farlo lo consente alle nostre capacità.

Il pubblico, la massa recepisce distrattamente perché il cinema ha modificato in arte «l’appercezione del soggetto⁹⁹» a causa dell’effetto shock che abbassa¹⁰⁰ il valore culturale di accostamento “religioso” provato verso l’opera per divenire invece come davanti ad un film, esaminatore sì, ma distratto¹⁰¹.

La distrazione non è una colpa o una negligenza da parte dello spettatore, e l’esempio del cinema non deve mettere in confusione, questo studio mette in evidenza che l’arte contemporanea si comporta (comunque) diversamente da esso, la distrazione dipende dal grado di partecipazione del pubblico all’opera¹⁰².

La «natura dell’esposizione d’arte contemporanea¹⁰³» cerca di «investire la sfera relazionale, problematizzandola¹⁰⁴». La mostra diventa il luogo privilegiato per creare collettività istantanee che si relazionano, in una dimensione dove tutto è cibernetico, vengono a mancare i contatti, gli scambi, le comunicazioni interpersonali.

Per questo l’artista, il cui ruolo è cambiato nei secoli e soprattutto si è modificato sempre di più e volutamente negli ultimi decenni, oggi fa cose che si inseriscono nel vivere quotidiano della società, riflettendo quelli che sono i valori singoli e collettivi:

⁹⁷ *ivi* pag.44;

⁹⁸ *ivi* p.45;

⁹⁹ Walter BENJAMIN, *L’opera d’arte nell’epoca*..p.46

¹⁰⁰ Benjamin esattamente dice che svaluta ma qui si preferisce il termine abbassa per non dare troppo il senso di perdita del valore

¹⁰¹ *ivi* p. 46

¹⁰² E dal grado di partecipazione richiesto dell’artista v. BOURRIAUD, *Estetica relazionale*.. p.16

¹⁰³ Nicolas BOURRIAUD, *Estetica relazionale*..p. 15

¹⁰⁴ *Ivi* p. 16;

Attività umana basata sul commercio, l'arte è al contempo l'oggetto e il soggetto di un'etica. E lo è tanto più che, contrariamente ad altre, *non ha altra funzione oltre all'esporsi a questo commercio*. L'arte è uno stato di incontro¹⁰⁵

La forma dell'opera non è più definita nei contorni come era un tempo, ed è per questo che si è parlato di relazioni, è la forma che le va a creare ed esse danno forma all'opera, una parte senza l'altra però potrebbe esistere, la *forma*. L'opera per quanto strana, singolare, mai vista, non accettata da un pubblico, assume sempre una sorta di forma o contorno, ma la *forma*, trattandosi di relazionale può essere slegata.

La *forma* dell'opera contemporanea si estende al di là della sua forma materiale: è un elemento legante, un principio di agglutinazione dinamico. Un'opera d'arte è un punto su una linea¹⁰⁶.

Un'ultima riflessione mantenendo l'attenzione sul cambiamento del modo di fare arte e sulla forma dell'opera potrebbe essere quella di pensare ad una specie di strano ritorno all'antichità, però cambiato. Un ritorno a quando il creatore diventa l'artista mentre prima non erano la stessa figura, dove per creatore si intende colui che ha l'idea, che è libero di progettare, di inventare, di ideare l'opera e il cui risultato finale cioè l'opera stessa può essere prevalentemente in tre modi. Il primo consiste nel restare proprio così, come un non finito, un'idea e basta, quindi qualcosa di non materiale; il secondo modo consiste in un'idea iniziale che si concretizza materialmente per mano del creatore, e in ultimo, un'idea che viene concretizzata da terzi, cioè l'artista è l'ideatore e ha un suo seguito di aiutanti che realizzano il suo progetto. In tutti i casi si dice dell'artista una professione.

Nel secondo capitolo vedremo tutte le componenti che orbitano intorno all'artista e alla sua professione.

¹⁰⁵ *Ivi* p. 17;

¹⁰⁶ Nicolas BOURRIAUD, *Estetica relazionale*.p. 20

CAPITOLO 2

2.1. Artisti-Professionisti, un po' di chiarezza

Questo paragrafo va iniziato con una premessa: non esiste una regola precisa, che permetta in ogni situazione di distinguere con certezza e nettamente chi sia un professionista in arte e chi non lo sia, soprattutto perché non vi sono quasi mai circostanze così chiare da permettere la selezione degli artisti professionisti dai non professionisti. Insomma, non è come selezionare da un mazzo di carte da poker tutti i Jack o gli assi, la situazione è molto più complessa.

Il professionista è dichiarato tale dal mondo dell'arte, la distinzione per cui viene accettato come professionista, non risiede nell'oggetto ma nel mondo dell'arte, se accetta l'oggetto e il suo creatore¹⁰⁷.

Il mondo dell'arte non è uno; sono tanti mondi, interconnessi tra loro da una rete di relazioni, vi sono molti modi di fare arte e per ogni mondo esiste una realtà standard e dal confronto delle varie realtà può emergere quali diversi risultati sono ottenuti dai diversi modi e mondi.

L'artista professionista non nasce tale, ovviamente, ma parte sempre più o meno da zero come tutti, solo che, a differenza degli altri, egli deve avere in sé come scopo principale di vita l'idea di fare arte. Così può essere per l'artista di teatro che si dedica completamente a quello e, oltre a recitare, scrivere nuovi pezzi teatrali e magari occuparsi anche delle scenografie, non fa un altro lavoro distinto e separato. Così per un musicista che riesca ad affermarsi, più difficile invece per un artista pittore o scultore.

Intanto sembra appropriato iniziare con una definizione importante sulla quale si ragionerà più volte:

Le créateur professionnel en arts graphiques, plastiques et photographiques est celui qui a pour occupation principale et régulière la création et l'exploitation de ses oeuvres, quel qu'en soit le genre, la forme d'expression, le mérite ou la

¹⁰⁷v. Howard S. BECKER, *Art Worlds*, 1982, ed. It. a cura di M. Sassatelli *I mondi dell'arte*, il Mulino, Bologna, 2004, p.246

destination, et qui en tire l'essentiel des ressources nécessaires à son existence (vente d'oeuvre, droits d'auteurs, honoraires)¹⁰⁸

In questo capitolo si vedranno spesso ripresi alcuni concetti espressi nel primo capitolo, il motivo è molto semplice: se prima si è parlato di tutti gli aspetti teorici del mondo dell'arte, ora si fanno i riferimenti concreti con esempi reali. Il professionista secondo Weber è colui che professa, un professionista in arte quindi esercita la sua attività artistica, la diffonde ma soprattutto la pratica con costanza. Ma non basta, deve cercare di viverne, di guadagnare per sostenere i costi del suo lavoro.

Questa è la prima differenza per cui un pittore occasionale, “della domenica” o anche di due, tre giorni a settimana, non è un professionista.

A Venezia ho avuto occasione di parlare con alcuni esperti del settore tra i quali l'artista Maria Morganti, che è un valido esempio di quel che si intende per dedizione costante al lavoro di artista quando si decide di intraprenderlo:

dire “faccio l'artista” a 17 anni non lo so se uno sa cosa può voler dire, vuol dire che devi essere pronto a tutto per riuscire a dedicarti a quello che vuoi che sia il tuo lavoro, che vuoi vivere di quello e che sì, sei pronto anche a fare dei sacrifici e a fare altri lavori ma non lavori che ti portano via troppo tempo e ti conducano ad altre strade rispetto al tuo obiettivo che è l'arte.

Io lo metto al centro della mia vita e attraverso questa immagine di me stessa voglio stare nel mondo. E non è che voglio che sia una vocazione astratta ma che sia riconosciuta diciamo dal mondo¹⁰⁹

Però non è solo questo, Maria infatti tiene a precisare,

premettiamo che non penso ci sia un modo giusto per fare l'artista, o lo sei o non lo sei nel senso che ti ci senti. Non è che se tu decidi di farne la tua professione questo fa sì che tu sia un artista più bravo di un altro ma quello che è importante per me è che se io lo metto al centro della mia vita e penso che questo deve essere tutto per me, e più riesco a dilatarci nel mondo e riesco anche a guadagnarci, più riesco a fare ricerca e sperimentare.

Difatti i maggiori problemi che emergono e in un certo senso affliggono un artista sono sicuramente le spese da sostenere, perché la determinazione da sola non basta a finanziare il lavoro, le chiedo quindi dal lato pratico cosa le serve per questa attività, mi risponde:

¹⁰⁸ Délégation aux arts plastiques, relevé de conclusion, 3 avril 1984, v. Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Falmarion, Paris, 1992, p. 118;

¹⁰⁹ Per l'intervista integrale si veda alla voce Appendici: interviste in esteso inserite nel Capitolo 2, intervista all'artista Maria Morganti

per il tipo di lavoro che faccio io ho bisogno prima di tutto di uno spazio fisico, ma questa esigenza non è per tutti gli artisti, c'è chi progetta al computer e magari lo può fare anche a casa, ecc. Io ho bisogno di uno studio perché mi ci devo muovere, quindi spese di mantenimento, bollette, affitto.

Anche se prima di tutto il mio luogo è il mio corpo, è ciò che contiene le mie idee ma contiene anche la cosa stessa.

Poi le tele, i colori a olio, la trementina e non solo, da tre anni tengo un archivio del mio lavoro di 30 anni quindi spese di fotografo, un assistente che mi aiuta e i computer, la strumentazione informatica che deve essere sempre aggiornata, e poi i viaggi di aggiornamento, a vedere esposizioni, mostre.

2.1.1 *Il parere del gallerista*

Tra le diverse persone competenti nel sistema arte si è individuata la gallerista Michela Rizzo direttrice a Venezia dell'omonima galleria, che dopo un passato nell'azienda di famiglia, da dieci anni lavora con passione e impegno per la promozione degli artisti.

Le ho chiesto se secondo lei e in base alle sue esperienze, gli artisti sono dei professionisti. Mi ha risposto:

gli artisti li ho conosciuti e incontrati strada facendo, Venezia è una piazza molto interessante grazie alle università, Muntadas e Carroll ad esempio, insegnano allo Iuav mentre Opalka aveva casa a Venezia. L'ambito veneziano è fertile e ricco come territorio.

Sono rare le volte in cui io abbia invitato esplicitamente un artista, ad esempio Vito Acconci che adesso espone a Palazzo Papafava. Mentre un altro molto importante come Barry X Ball mi è stato presentato da una collezionista o Lawrence Carrol che ho conosciuto tramite Maria Morganti.

Certamente seguo un mio filo conduttore quando scelgo gli artisti ma spesso più che partire con un obiettivo definito e preciso me lo creo strada facendo.

Di artisti ce ne sono milioni ma ci sono tanti artisti della domenica, non sono quelli con cui io lavoro, personalmente ho a che fare con professionisti. Naturalmente nel caso di un artista di 30 anni è difficile che riesca a vivere solo di quello, però si tratta sempre di lavori che gli lasciano il tempo di creare¹¹⁰.

Infatti come emerge anche dall'intervista a Maria Morganti, spesso gli artisti più maturi, che spesso combaciano con i più affermati, fanno come altro lavoro l'insegnante presso un'accademia piuttosto che un'Università:

¹¹⁰ Per l'intervista integrale si veda alla voce Appendici: interviste in esteso inserite nel Capitolo 2, Intervista alla Galleria Michela Rizzo

Per tanti anni non riuscivo mica a guadagnare, ora da qualche anno riesco a fare solo questo, e per esempio l'anno scorso ho tenuto due corsi allo IUAV, molti artisti al tempo stesso insegnano.

A questo punto ritornando alla conversazione con la gallerista formulo la domanda retorica sul luogo comune della morte dell'arte e dalla risposta emerge che:

fino a prima di questa crisi che sta mettendo in discussione tante cose, era facile dire «faccio l'artista», magari il tenore economico lo permetteva e non essendoci parametri che imponevano un esame per l'accesso a questo mondo, c'è stato un boom di persone che solo perché prendevano in mano la macchina fotografica e scattavano qualche foto si definivano artisti. Le capacità tecniche non sono importanti, cioè non fondamentali, ma l'artista deve essere convincente per una galleria che deve scegliere di promuoverlo.

Quello che credo intenda dire la signora Rizzo è una cosa abbastanza nota per chi si intende del campo dell'arte, oggi soprattutto. Vuole dire che non contano più di tanto le arti manuali, la capacità di modellare sapientemente qualcosa come un materiale o quant'altro, ciò che invece è più richiesto ad un artigiano. Conta l'idea, la combinazione magari dei materiali, una sorta di “incastrato perfetto” tra entrambe le cose che faccia dire «sì, questo artista mi convince e voglio promuoverlo, dargli spazio e visibilità. Far sì che il mondo lo conosca.»

2.1.2 La relazione è diventata un'arte, i nuovi modi degli artisti per parafrasare il professionismo

Oggi accade, sempre più spesso, di vedere artisti che propongono come opere d'arte momenti di partecipazione sociale, oppure oggetti che richiedono tale partecipazione¹¹¹ e una delle cose su cui giocano gli artisti realizzando le opere è proprio la professione, riportandone un'immagine snaturata rispetto ai criteri tradizionali¹¹².

Agiscono nel mondo dell'arte seguendo i parametri dei mondi eterogenei ad esso, trattano espressioni relazionali di genere lavorativo come: clientela, commissione, progetto.

¹¹¹v. Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, 1998, trad. it. M.E. Giacomelli, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano, 2010, p. 34

¹¹²Ivip. 37;

Bourriaud cita l'esempio di Fabrice Hybert, artista che con l'esposizione al Museo di Arte Moderna di Parigi nel '95 di prodotti industriali destinati alla vendita tramite la sua attività di import export definisce l'arte una

funzione sociale fra le altre, permanente "digestione di dati" il cui obiettivo potrebbe consistere nel ritrovare i "desideri che hanno presieduto alla fabbricazione degli oggetti"¹¹³.

Anche in questo modo l'artista è un professionista, egli abbraccia il senso etimologico della parola professare¹¹⁴. Così ad esempio Ben nel 1962 occupa la galleria One di Londra nel senso che per quindici giorni ci vive per estendere l'ambito dell'arte al quotidiano dell'artista¹¹⁵ come un qualcosa che egli fa ventiquattro ore su ventiquattro, sette giorni su sette, lui "vive" del suo lavoro e in questo caso soprattutto *nel* suo lavoro.

Si vuole riprendere ancora il concetto del professare l'arte; a tal proposito Heinich mostra attraverso uno schema come la sociologia dell'arte sia per certi versi assimilabile alla sociologia delle religioni:



ognuno dei tre soggetti esercita una funzione precisa molto importante, ognuno è fondamentale come singolare elemento e tutti e tre come comunità.

Questo modello però ha maggiore efficacia se si guarda all'arte di ieri, non tiene conto delle figure dell'arte contemporanea oggi così particolari, dove la tradizione è sottomessa a degli attacchi costanti che si rinnovano e si

¹¹³ *Ivip*.39;

¹¹⁴ Si veda il cap. 1 a proposito di Max Weber

¹¹⁵ v. Nicolas BOURRIAUD, *Estetica relazionale..* p. 39

radicalizzano nell'esatta proporzione in cui i precedenti si sono fatti comprendere¹¹⁶.

Un altro esempio differente di professionismo adottato dagli artisti lo si vedeva già in Andy Warhol e in tutti coloro le cui opere, andando avanti nei decenni dal 1950 in poi, consistevano in un processo industriale di produzione, una forma in serie per cui l'opera acquista sempre di più il valore di scambio che va ad alterare e «mascherare la sua "natura" primaria¹¹⁷» pur non annullandola. Quindi non arriva a raggiungere la funzione di utilità tipica dell'oggetto di scambio commerciale ma diventa disponibile e più difficilmente esauribile (o magari a tiratura limitata come alcune schede telefoniche del passato che erano le più preziose da collezionare), non è più il pezzo unico, ce ne sono 50 di identici e se si arriva in tempo si riesce ad acquistarne uno.

Forse l'avvicinarsi sempre di più al settore commerciale, per non dire, meglio, il farne oramai del tutto parte, è una conferma dell'artista professionista? No, sarebbe riduttiva una tale conclusione.

L'importante sarebbe poter avere la certezza che l'artista sia libero, dice Heinich: questa illusione si manifesta il più delle volte negativamente proprio nell'arte contemporanea, accusata di autorizzare ogni fantasia, mentre appare in chiave più positiva ai commentatori filosofici che privilegiano l'intenzionalità dell'artista come criterio principale. Però scrivendo che l'artista, grazie all'arte contemporanea così emancipata, oramai ha un livello di libertà totale e delle possibilità illimitate, il filosofo crea un controsenso¹¹⁸, perché non è l'autore colui che designa come arte ciò che presenta, ma l'istituzione. Il lavoro dell'artista non è quello di dire «Questo è arte», ma di farlo definire tale dagli specialisti, dalle istanze autorizzate¹¹⁹.

Motivo per cui non ha tutta la libertà che gli si attribuisce e non è nemmeno facile per lui realizzare quel tipo di produzione che sfiora e attraversa l'industrializzazione, anzi è quanto più si avvicina a quel mondo, oramai così intrecciato al suo che: rischia, gioca, scommette, perde e gli viene mossa un'accusa.

¹¹⁶v. Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'artcontemporain* pp. 54-55

¹¹⁷v. Nicolas BOURRIAUD, *Estetica relazionale* p.44

¹¹⁸v. Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'artcontemporain Sociologie des arts plastiques*, Editions de minuit, 1998, p. 57

¹¹⁹*ibidem*

2.2 Prima del professionista, l'artista in formazione

In Francia alla fine degli anni '80 si assiste ad un aumento percentuale di giovani artisti il cui avviamento di carriera è stato rapido e preceduto dalla frequentazione di scuole d'arte. Solo il 5% dei 75 artisti presi in considerazione dall'analisi (CSA)¹²⁰ sono autodidatti o hanno fatto altre scuole non specifiche, questo significa che il tasso di scolarizzazione degli artisti è aumentato.

In realtà questa avviata carriera non è discriminata dal diploma, le capacità che servono ad entrare nel mondo e nel mercato dell'arte non dipendono effettivamente dal titolo di studio, tuttavia gli artisti non ignorano l'utilità che può dare loro per avere accesso ad una posizione sul mercato.

Invece più specificamente, le professioni che dipendono dai sistemi di formazione più o meno rigorosi come quelle propriamente artistiche, sono soggette a perdere per strada una certa fascia di aspiranti, alcuni durante la formazione, altri all'inizio della pratica professionale.

Questa fascia di persone, quando non trova impiego nel settore, diventa quasi come per ripiego una parte di pubblico ferrato sull'argomento.

Negli Stati Uniti si segnala un enorme numero di persone che studia discipline artistiche in modo serio o semiserio, segue corsi e si esercita dedicando tempo, risorse e sacrifici, ma pochi diventano artisti professionisti a tempo pieno. Anche perché nessuna delle arti ha risorse sufficienti per sostenere economicamente tutti questi aspiranti. A ben vedere le arti sono orientate in un modo molto professionistico, quasi sempre alla celebrità¹²¹.

Ritornando invece al conseguimento del titolo in se per se, la certificazione artistica indirettamente facilita l'avviamento di carriera ma lo statuto di artista esistente in Francia non si ottiene attraverso un corso istituzionale

¹²⁰v. Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, pp.320-21

¹²¹ Così accade anche per la fotografia: migliaia di persone la studiano ogni anno ma solo una piccola percentuale di esse diventano fotografi professionisti, ma i dilettanti sono coloro che più comprano i libri di fotografia, prendono lezioni, partecipano ai workshop e forniscono così finanziamenti a quel mondo dell'arte. Così Hans Haacke ha censito i frequentatori di gallerie d'arte evidenziando che il 40-60 % di loro è formato da artisti o studenti d'arte. v. Howard S. BECKER, *I mondi dell'arte*..pp.67-70

formalizzato. La qualificazione d'artista si effettua per la pratica, le esposizioni e l'ottenimento di borse e sovvenzioni¹²².

Soprattutto il successo delle nuove scuole d'arte va in base alla loro capacità di formare un nuovo tipo sociale di artista e di accelerare la sua integrazione nel mondo e nel mercato dell'arte¹²³.

Il caso dell'analisi (CSA) di cui parla Moulin è interessante perché spiega come ad identificare il professionismo siano degli indicatori precisi, tra i quali: il tempo dedicato all'attività e il reddito, entrambi a misurare il grado nella scala della professionalità artistica.

Il primo in particolar modo non è assolutamente proporzionale al guadagno ottenuto, questa potrà sembrare un'ovvietà ma è meglio rimarcare il concetto, anche solo per ricordare come tutt'altre professioni siano ben retribuite senza l'impiego della concentrazione richiesta ad un artista. Soltanto il 30% degli artisti recensiti infatti hanno ricavato un guadagno di quasi la metà del loro tempo¹²⁴.

Molti di loro, come accade per l'Italia, in parallelo insegnano.

Per ritornare alla nostra dimensione, un'altra utile testimonianza fornitami da Michela Rizzo, in merito ai giovani artisti dice quanto segue:

Importante, fondamentale è conoscere il percorso dell'artista, dalla formazione a tutto, questo per un maestro o un mid career. Se si tratta di un giovane invece è ovvio che non può aver già fatto un lungo percorso ma certamente deve avere quantomeno un linguaggio fresco. Non mi può fare qualcosa come l'arte povera tipica degli anni'60, ci possono essere dei rimandi ma da un ragazzo di 25 anni mi aspetto che abbia un determinato linguaggio attuale.

E prosegue:

In percentuale di artisti giovani con cui lavoro ce ne sono pochi, ma seri che lavorano bene come Davi Richard, la difficoltà è che il giovane è alla ricerca di fare carriera e vorrebbe essere promosso, quindi può accadere che i rapporti si interrompono se lui si aspetta delle cose che la galleria non riesce a dargli.

Quindi l'artista giovane vede la galleria come un trampolino di lancio.

Una parola che credo susciti la curiosità del lettore come ha suscitato la mia è "mid career" cioè l'artista professionista a metà carriera, che per intenderci si

¹²²*Ibidem*

¹²³*ibidem*

¹²⁴v. Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché* p. 328

aggira tra i quaranta e i cinquant'anni. Questo è il più difficile da promuovere perché:

Dal punto di vista del mercato è più facile vendere un giovane che so che costa ancora relativamente poco, o un maestro anche di un'opera da 50.000 euro che li vale tutti perché il mercato l'ha deciso, mentre se proponi a 10.000 un mid career e non lo vendi vuol dire che non li vale e si inizia a calare il prezzo, è ovvio che l'artista ti dice che li vale ma se per il mercato non è così o non lo è più, c'è un motivo.

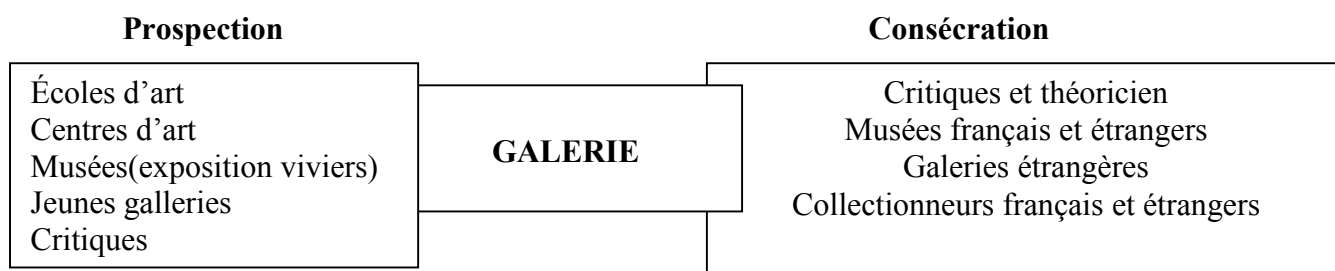
Tante volte gli artisti fanno le loro quotazioni ma se sono fatte senza cognizioni di causa non hanno attendibilità.

Ed esattamente a deciderlo è la “catena” fatta da:

Artista, collezionista, curatore, museo, gallerista, quando questa è in accordo allora l'artista funziona.

Vale a dire: il collezionista che compera, il museo che storicizza la galleria che promuove, il curatore che contestualizza e allora l'artista ha credibilità, vale.

L'artista, come ben spiega Moulin, viene doppiamente selezionato¹²⁵:



Le informazioni emerse dal colloquio con la gallerista si riscontrano anche oltralpe, in media sono pochi gli artisti giovani, anzi per giovani si considerano proprio i mid career di cui sopra, l'età si aggira intorno ai quarantacinque anni¹²⁶. Forse è proprio per questo che gli artisti di questa fascia finiscono per essere definiti tali, se hanno avuto un avvio di carriera molto rapido, seguito da un buon successo e poi, come spesso accade, un momento di discesa e di stallo,

¹²⁵ Segue lo schema v. Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution..* p.204

¹²⁶ Anche secondo l'inchiesta CSA, v. Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution..* p. 290

ecco che a quell'età non possono ancora definirsi “maestri”¹²⁷ e si ritrovano in una specie di limbo.

Secondo il diagramma elaborato sempre in riferimento dell'inchiesta francese, emerge che l'età degli artisti in corrispondenza alla loro visibilità sociale¹²⁸ sono quelli al di sotto dei quarantaquattro anni ad avere maggiore visibilità con il 45%, gli artisti tra i 45 e i 59 anni del 32% e sopra i 60 anni, del 23%.

Questa visibilità sociale varia in base alle tendenze artistiche, in particolar modo¹²⁹:

		«Figuration»	«Abstraction»	«Avant garde»	
	Très forte	22	42	36	100 %
Visibilité sociale	Forte	50	31	19	100 %
	Moyenne	51	27	22	100 %
	Faible	57	24	19	100 %
	Très faible	67	20	13	100 %
	ENSEMBLE	62	22	16	100 %

Si nota come la maggiore visibilità sia degli astrattisti, mentre i figurativi riscontrano solo un 22%: questo però dipende, spiega Moulin, dall'età, perché la figurazione degli artisti anziani è al contrario altamente riconosciuta¹³⁰ in quanto le contrapposizioni estetiche non erano le stesse di oggi.

¹²⁷ Si mantiene l'accezione usata da Michela Rizzo, ovvero degli artisti affermati da lungo tempo il cui lavoro viene valutato a pieno dalla catena del mercato dell'arte.

¹²⁸ *Ibidem*

¹²⁹ v. Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution*..p. 293

¹³⁰ *Ivi* p. 294

L'esempio francese ci è molto utile per comprendere le tendenze inerenti al professionismo; seppur risalenti ad una ricerca di qualche decennio fa, mostrano come la corrente dell'astrattismo fosse in salita, cosa che adesso accade molto più per video arte e installazioni.

2.3 Le pressioni che circondano l'artista nella post-modernità

In questo frangente si parlerà di artisti in senso ampio compresi scrittori e musicisti perché le considerazioni in merito alle forze che agiscono e spingono in questo ambiente gli artisti si addicono meglio ad un largo raggio d'azione.

Per uno scrittore ad esempio, la lunghezza di un testo poetico o di un romanzo è influenzata dal grado di commerciabilità che avrà in seguito, ed è su questo che basa i propri progetti; gli artisti non sono in diretto contatto con il pubblico ma affidano le loro opere alle industrie culturali per la distribuzione¹³¹, dunque sono queste ultime ad avere ampio potere decisionale, anche in base a come loro stesse riescono a lanciare l'artista, a fargli avere visibilità, a pagare le pubblicità in cambio di un ritorno di immagine.

Quindi ricapitolando gli artisti producono quello che il sistema di distribuzione può immettere sul mercato, e coloro che non sono disposti ad adeguarsi a tali esigenze, meglio dette regole, producono opere diverse ma normalmente il sistema non le distribuirà e loro resteranno sconosciuti oppure, nel migliore dei casi, "di nicchia"¹³².

Secondo Charles Newman, il genere romanzo non è morto, semplicemente i costi di produzione per la vendita superano i margini di profitto dell'industria¹³³, e, come accade per un qualsiasi altro bene, se non c'è un ritorno di cassa è difficile che venga prodotto.

La questione non è che l'opera non può essere distribuita ma che le istituzioni esistenti non possono, o meglio non vogliono distribuire una certa opera ed

¹³¹v. Howard S. BECKER, *I mondi dell'arte*.pp. 144-145, le industrie culturali si tratteranno nel terzo capitolo;

¹³²*Ivi* p. 147;

¹³³*Ivi* p. 148;

esercitano un influsso conservatore, inducendo gli artisti a produrre ciò che loro sono in grado di mettere in circolazione ottenendone vantaggio¹³⁴.

Solo artisti già affermati talvolta possono permettersi spingendo di imporre anche le opere non adeguate secondo il sistema.

A tale importante aspetto ha dato il suo notevole contributo Apinan Poshyananda, uno dei più importanti curatori e scrittori di arte della regione asiatica.

A riguardo del ruolo giocato dalle banche e dalle corporazioni in Thailandia rispetto alle arti dice:

Hanno l'abilità di spostare entrambi i gradi, quello del valore commerciale ed estetico che sono in diretta corrispondenza. Stabilendo le loro collezioni di arte moderna thailandese, queste istituzioni economiche e finanziarie hanno il potere di approvare e promuovere, buona arte discriminando al contrario ciò che loro considerano cattiva arte. In questo modo gli sponsor delle corporazioni e i loro selezionati committenti possono dettare le decisioni estetiche e finanziarie dell'ambiente della scena artistica in Thailandia¹³⁵

Acquisire arte moderna è divenuto anche in questi paesi uno *status symbol* e ancor di più il desiderio di emulazione del capitalismo occidentale da parte dei ricchi. Sono molti gli artisti che hanno adattato, per non dire piegato, il loro stile al trend corrente richiesto nel mercato dell'arte visto che i lavori artistici si sono trasformati in un prodotto-merce¹³⁶.

Poshyananda evidenzia come sia avvenuto un sorprendente passaggio di mano, dai settori religiosi, un tempo massimi sostenitori dell'arte, alle banche e corporazioni. Gli artisti trovano necessario un compromesso, creare arte di salvezza continuando un filone di corrente principale che generalmente non include temi di tipo erotico, proteste sociali o politiche anti- religiose o anti-governative o qualsiasi lavoro sperimentale come arte concettuale e installazioni.

Contrapponiamo a questa testimonianza ancora una parte dell'intervista a Maria Morganti, che fa percepire una differenza positiva rispetto alla realtà di cui il critico thailandese ci parla.

¹³⁴*ibidem*

¹³⁵v. Joost SMIERS, *Arts under pressure Promoting cultural diversity in the age of globalization*, Zed Book, London 2005, p. 8

¹³⁶*Ivi* p.9;

La mia domanda è stata: Ci sono pressioni per l'artista? Quali sono le problematiche per restare sul mercato?

Si certo le pressioni sono continue, le stesse spese da sostenere sono delle pressioni. La difficoltà è riuscire ad essere liberi perché ormai da cosa si parte per realizzare qualcosa? Dalla richiesta del mercato, si vende il prodotto che il mercato vuole, invece se sei un artista di ricerca non puoi sottostare a certe condizioni, quindi qui diventa ambiguo il fatto che l'artista sia un professionista perché se intendiamo una persona che punta solo ad assecondare il mercato è un conto, personalmente cerco di non giungere mai a compromessi, questo certo non vuol dire che se la gallerista mi dice "Mi piacerebbe che provassi a fare qualcosa con il vetro" io dico, "no assolutamente il vetro non lo userò mai", perché anche gli spunti dati dall'esterno spesso possono rivelarsi utili.

Quindi il rapporto con i componenti del circuito artistico può essere anche di un buon equilibrio fatto di dialoghi e intese, di spunti e nuovi stimoli.

Mentre sono numerosi gli artisti thailandesi che si forzano con la mozione di autocensura per far parte della regola, creando arte 'elevata' per il facile consumo da parte dei nuovi ricchi¹³⁷.

Apinan sottolinea il fatto che creazione, produzione, performance, distribuzione e promozione delle arti dipende più di tutto dagli sforzi di coloro i quali vogliono essi stessi vedere, leggere o udire particolari lavori, o guadagnare profitto e prestigio da essi. E sono perciò preparati a fare il loro massimo per aiutarli portandoli a vivere nell'arena pubblica.

Questo fenomeno scorre su meccanismi di selezione e controllo che rende facile scegliere chi ingaggiare o selezionare, dopotutto gli artisti vanno dove c'è il potere. Non sono in grado da soli di dare una svolta alle strutture economiche che li alimentano ma talvolta può accadere che siano agenti di cambiamenti ideologici¹³⁸.

Secondo quest'ottica la maggior parte delle persone ignorano di chi sia la proprietà dei significati di produzione, distribuzione e promozione dei lavori d'arte. Le aziende che fabbricano grandi quantità di prodotti culturali sono anche in grado di persuadere gli spettatori che ciò che gli stanno offrendo è ciò che loro stessi vogliono vedere, comprare o ascoltare. Tutto diventa un *pot-pourri* di esperienze imperdibili.

¹³⁷*ibidem*

¹³⁸*ibidem*

Ma non è forse il fatto che si vuole solo quello che si pensa di poter avere¹³⁹ dal mercato?

Chi vuole qualcosa di più, deve essere dotato di un buon sviluppo dell'immaginazione e della convinzione che la vita culturale può offrire più di quanto correntemente sembra disponibile su un'offerta di grande scala; il problema è che proprio il contenuto delle produzioni e distribuzioni di massa non fa immaginare oltre o incoraggiare tale convinzione.

Viviamo nell'era dell'accesso, ma ciò a cui abbiamo accesso è tutto il possibile esistente?

I pochi artisti selezionati, rispetto a tutti quelli esistenti che lavorano al di fuori del circuito di cui parla Smiers, sono tutti «Western- oriented¹⁴⁰» e lavorano in accordo con i principi stabiliti dal mercato, per questo raggiungono la notorietà non concessa agli altri.

Se il ruolo sociale delle arti nella vita è da sempre molto discusso come modo di interazione ed espressione per far conoscere ed intrattenere scambi tra le diversità culturali, queste realtà fanno pensare che quello che si può vedere e a cui si può accedere è (solo) tutto quello che decidono di mostrare. Inoltre cercando di offrire un'arte passepartout, il fatto di creare familiarità ha dato vita ad ibridi, ovunque¹⁴¹.

Non c'è molto interesse nel creare uno stile coerente, così anche nella musica soprattutto¹⁴², si punta ad uno stile che sia “familiare” proprio perché prevale quel che fa tendenza, che fa moda, che viene accettato dai gruppi come elemento di coesione e di riconoscibilità rispetto ad altri gruppi e che quindi verrà maggiormente acquistato dal pubblico.

L'idea dell'originalità nella produzione artistica è in declino, mentre è dato per scontato che può solo essere ripetizione, alcune persone chiamano questo fenomeno postmodernismo.¹⁴³

Ciò nonostante, il concetto e l'abitudine all'ibridazione non è completamente privo di problemi se si va a distinguere la fonte di questi ibridi così come si presentano.

¹³⁹ *Ivi* p.29;

¹⁴⁰ *Ivi* p.48;

¹⁴¹ *Ivi* p.125;

¹⁴² Si distingue infatti come “di nicchia” un tipo di bene, come anche di musica che per le caratteristiche tipologiche non è destinato ad un ampio mercato ma solo ad una piccola porzione fortemente caratterizzata di consumatori.

¹⁴³ v. Joost SMIERS, *Arts under pressure* p. 125;

La cosa più semplice, dice Smiers, è che gli artisti viaggiano e sono ispirati da ciò che essi vedono e sentono nei luoghi in cui vanno, così includono questi aspetti nelle opere che realizzano, ma gli artisti dell'Occidente hanno più possibilità economiche di viaggiare mentre per gli artisti provenienti da paesi poveri è facile che il loro viaggio sia finanziato da qualche istituto di quei paesi che fanno la scelta di invitarli. Insomma, è raro per un artista del Vietnam andare in Cile o in Zimbabwe mentre molti artisti occidentali possono “scegliere” dove trovare ispirazione¹⁴⁴.

Le arti creano opportunità di scelta ma al tempo stesso segnano delle linee di divisione tra differenti sfere di vita, creano un campo emozionale in cui le persone possono sentire, aprono migliaia di possibilità di comunicazione con il resto del mondo grazie alla distribuzione e così diventano ciò che ci caratterizza, «but that artistic expression, however, is not my cup of artistic tea¹⁴⁵»

¹⁴⁴ *Ivi* p. 127;

¹⁴⁵ *Ivi* p. 128;

2.4 Collezionisti, mercanti e imprenditori

Per parlare di queste figure dobbiamo inevitabilmente fare un passo indietro nel tempo e partire almeno dall'Ottocento. La committenza è stata sempre una misura di sostegno finanziario e la sua manifestazione non è molto variata da un tempo, ma il XIX secolo è caratterizzato da alcuni mutamenti del rapporto classico tra committente e beneficiario. Intanto il committente-imprenditore dell'ultimo periodo è un «parvenu che emerge da una massa indistinta¹⁴⁶» e si pone nei confronti dell'artista in un rapporto diverso da quello delle vecchie classi dirigenti.

Non si può definire mecenate perché committente ed artista iniziano a provenire dalla medesima estrazione sociale, il che annulla o meglio attenua anche psicologicamente quelle affinità con la committenza classica in cui l'artista era alle dipendenze dell'aristocrazia. In questo secolo il committente tradizionalmente inteso perde importanza e viene sostituito dal collezionista di quadri sia moderni che antichi e poi le due passioni si uniscono, cosa facilitata dalla nascita dei *salons* e dagli emergenti mercanti di arte.

I modelli aristocratici iniziano ad essere sempre più offuscati dallo stile “imprenditore¹⁴⁷”.

Diversi da tutti gli imprenditori di Otto e Novecento, i mercanti d'arte avevano un grande influsso sugli artisti e iniziano a recidere i legami che erano ormai da molti anni diretti tra artisti e committenti¹⁴⁸. Lo scopo è fare da mediatore tra i due e la sua natura di imprenditore inizia ad avere tratti definiti, specialmente il collezionista interagisce con lui per comprare o vendere.

I mercanti nei secoli hanno ampliato l'ottica del ruolo che l'arte riveste, hanno accresciuto il valore degli artisti e delle opere e dato spazio ad artisti sconosciuti, non è forse il ruolo che oggi riveste il gallerista?

¹⁴⁶ v. Albert BOIME, *Entrepreneurial Patronage in Nineteenth-Century France*, 1976, trad. it. B. Tarozzi, *Artisti e imprenditori*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990, p. 27

¹⁴⁷ *Ivi* p.28

¹⁴⁸ *Ivi* p. 56

Non sono rari i casi in cui, sempre in questo periodo storico, la bottega è associata alla galleria, nello stesso posto in cui si vendono articoli per dipingere, colori e materiali vari, il proprietario espone i quadri degli artisti¹⁴⁹.

un imprenditore che conduce in porto un progetto è come un artista che riesce a dar forma compiuta a uno schizzo, ed è per questo che gli artisti innovativi si affidano al mercante che rischia su di loro¹⁵⁰

In comune tra mercante, artista e acquirente c'è il presupposto che l'opera sia una merce che, una volta finita e resa disponibile sul mercato, va scambiata¹⁵¹.

In Francia l'idea di unire arte e industria si vede già a partire dalla monarchia ma poi è agli imprenditori che si deve il merito di averla promossa.

Lo sforzo unito tra imprenditori e artisti creò un'atmosfera che portò a un grande sviluppo delle arti e all'applicazione di queste a livelli industriali. Questo meccanismo aprì la strada ad un fenomeno molto più interessante, cioè alle riforme dell'industria artistica destinate a mettere fine all'elitismo accademico. La necessità sostenuta di avvicinare l'arte all'industria serviva per dare modo al singolo di trovare gratificazione nel lavoro e colmare la distanza tra arte e masse¹⁵².

Gli artisti venivano assunti dalle industrie del settore tessile, della seta, dell'oro e argento per progettare i disegni e le decorazioni sui tessuti, la superiorità in un campo dimostrava la superiorità nell'altro, le mostre d'arte erano affiancate alle esposizioni industriali. Il tutto incoraggiato dal governo, gli uomini d'affari spingevano per l'istruzione artistica, nacquero speciali corsi di apprendimento per formare anche più velocemente l'artista, un po' come i brevi corsi formativi di addetto stampa e simili oggi.

Le industrie pagavano uno stipendio all'artista perché lavorasse per loro e poi si arriva all'uso dei mezzi di produzione meno costosi e l'artista che non aveva più il sostegno finanziario dell'aristocrazia si trasforma in un piccolo imprenditore che interagisce con una clientela borghese¹⁵³.

Ecco che si trova qui in una posizione contraddittoria ed ambivalente, perché seppur con degli ideali puri, di spirito sopraelevato e snobbando il vile denaro e

¹⁴⁹ *Ivi* p. 58

¹⁵⁰ *Ivi* p. 63

¹⁵¹ *ibidem*

¹⁵² *Ivi* p. 68

¹⁵³ *Ivi* p. 75

quindi l'imprenditore col suo senso degli affari, dall'impressionismo si vede come proprio la classe borghese appoggia maggiormente gli artisti¹⁵⁴.

L'artista per una certa tendenza all'etica tenuta dalla nobiltà, dalla quale è stato cresciuto e finanziato per secoli nei salotti, avrebbe la propensione di opporsi al borghese, ma è proprio lui che gli dà lavoro.

Altro rapporto *odi et amo* è quello tra committente ed artista, il primo tendeva ad esercitare una protezione sul secondo ma al tempo stesso lo guardava con sufficienza pensando che avesse sempre la testa per aria, così anche l'imprenditore, che, dotato di senso pratico deve sostenere l'artista il quale non ha fiuto per gli affari.

Le somiglianze tra artista e imprenditore si fondono nell'artista professionista eppure questi due profili sono stati per molto tempo tenuti separati, mentre forse

quello che si deve fare è far sì che gli uomini d'affari pensino come gli artisti e gli artisti come uomini d'affari¹⁵⁵

2.4.1 Di più sui collezionisti

Dell'artista il collezionista è anche il *gatekeeper*, e non meno che per gli intermediari degli altri settori artistici quali il musicale, l'editoriale e così via, il lavoro è molto rischioso. L'opera d'arte non si regola come un titolo azionario o obbligazionario che offre un certo tasso di rendimento garantito.

Il piacere personale connesso al possesso dell'opera d'arte è valutato come «la differenza tra il rendimento monetario atteso dalla stessa opera e il rendimento anticipato dall'investimento convenzionale¹⁵⁶.»

Non si conosce il valore futuro delle opere d'arte, un po' come il valore delle azioni di nuove società quotate: sono meno affidabili, in futuro potrebbero essere un fallimento come un ottimo investimento, tuttavia mentre sulle quotazioni di borsa si possono fare delle previsioni abbastanza sicure

¹⁵⁴ *Ivi* p. 82

¹⁵⁵ *Ivi* p. 90

¹⁵⁶ Richard E. CAVES, *Creative industries: contracts between art and commerce*, 2000, trad. It. G. Negro, *L'industria della creatività. Economia delle attività artistiche e culturali*, Milano, Etas, 2001, p. 424

dell'andamento e magari vendere in tempo quando il rendimento inizia a diminuire, per le opere d'arte non è così.

«Un intermediario ha stimato che solamente lo 0'5% dei dipinti e delle sculture realizzate oggi conserveranno un certo valore tra trent'anni¹⁵⁷.»

In pratica se il collezionista dovesse acquistare solo per un desiderio di speculazione e di arricchimento futuro, non gli converrebbe mai.

Tra le motivazioni sociali Vettese individua quattro tipi di logica:

-logica funzionale del valore d'uso;

-logica del valore di scambio, cioè del mercato;

-logica del valore simbolico;

-logica del valore di segno¹⁵⁸, come il piacere di convivere con le opere intorno a sé.

La loro funzione di intermediari si vede molto nel mercato secondario di arte contemporanea che approfondiremo in seguito. Alcuni studi hanno evidenziato come la gran parte dei collezionisti siano imprenditori e finanziari¹⁵⁹. Tutt'oggi, ciò non dipende solo dalla loro situazione economica, implicita, ma soprattutto dalla dimestichezza che hanno con la presa di decisioni negli investimenti ad alto rischio: questo li rende ferrati nel campo.

Tuttavia essere dei bravi investitori non basta quando si parla di arte, servono dei consiglieri esperti, altrimenti è facile sbagliare da autodidatti e può volerci molto tempo prima di poter esporre la propria collezione, per questo fin dai secoli addietro troviamo collezionisti che si fanno suggerire dagli artisti stessi.

Chi meglio di loro frequentando gli ambienti, i ritrovi con i colleghi e sapendo come lavoravano, avrebbe potuto consigliare il giusto acquisto e il miglior investimento?

Eppure dagli negli anni '90 Vettese individua un collezionista di tipo spregiudicato che compra le opere di un artista ancor prima che sia stato recensito su una rivista o che abbia esposto ad una personale¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Ivi p. 425

¹⁵⁸ v. Angela VETTESE, *Investire in arte: produzione promozione e mercato*, Milano, Media economici, 1991, p. 12-13

¹⁵⁹ v. Richard E. CAVES, *Creative industries..* p.426

¹⁶⁰ v. Angela VETTESE, *Investire in arte: produzione promozione e mercato*, p.29

2.5 I parametri che tengono insieme le cose: Quantità vs Qualità, Centro vs Periferia

In questa parte ci riferiamo in senso più ampio non specificatamente all'arte ma alla cultura dove l'arte è compresa. Per il primo parametro ovvero la quantità contrapposta alla qualità, Fumaroli parlando dal suo paese, la Francia, dice che la cultura è definita come somma di cose pregevoli, come dire:

Mozart è cultura, i libri sono cultura, è un *intelligencija* reclutata per concorso che tende a valorizzare le "opere" e i "valori" ai quali lei ha avuto accesso¹⁶¹.

Mentre egli propone, come terreno fertile e originale, la natura, il lume naturale della ragione perché si manifesta in ognuno con modi differenti e anzi spesso per coloro il cui gusto si rifà a ciò che è marcato "cultura", questo è irricognoscibile¹⁶².

Ciò non intende che tutto sia cultura, si tratterebbe altrimenti di un'esagerazione a rovescio, ma che quel che accade oggi non è molto diverso dal periodo in cui i missionari cristiani cercavano di convertire il mondo pagano, essi non ammettevano che esisteva un lue di ragione comune agli esseri umani indipendentemente dalla loro religione ma sostenevano che la loro "cultura" religiosa fosse l'unica giusta, accettabile¹⁶³.

Le «culture di massa sono il nemico più temibile per una democrazia liberale¹⁶⁴». Cultura di massa è quasi un ossimoro se si pensa che un tempo la cultura, se la intendiamo ad esempio come istruzione, non era accessibile a tutti ma solo a chi se la poteva permettere. Ma quel che intende Fumaroli è uno «stato culturale», che «conta più burocrati culturali che artisti [...] si confrontano ormai solo fra di loro¹⁶⁵».

¹⁶¹ Marc FUMAROLI, *L'État culturel essai sur une religion moderne*, 1991, trad. it. R. de Letteriis, *Lo stato culturale. Una religione moderna*, Adelphi, Milano, 1993, p. 148

¹⁶² *ibidem*

¹⁶³ *ibidem*

¹⁶⁴ *Ivi* p. 149;

¹⁶⁵ *ivi* p. 172;

Il museo ha preso il posto prima occupato dalla chiesa la domenica e la sera tutto si conclude davanti al tubo catodico, «La Francia moderna non sfugge né al consumismo né alla ricerca di cultura come religione sostitutiva¹⁶⁶».

Pur trattandosi di Francia prendiamo come utili le osservazioni che fa Fumaroli, dal momento che per quanto concerne cultura e arte la Francia ha sempre giocato un ruolo fondamentale nei secoli addietro.

In termini altri «un argomento di vendita tratta l'arte come una quantità sociologica, misurabile secondo lo scalpore e le transazioni cui dà luogo. Confondendo l'arte con l'economia e la sociologia dell'arte, costringendola nell'attualità, si rischia di non lasciar emergere un artista, un capolavoro¹⁶⁷.»

Adesso bisogna soffermarsi e discutere di queste immagini estremizzate fornite da Fumaroli: fino a che punto è distinguibile l'arte seria da quella di massa? Le biennali, le fiere d'arte sono viste da migliaia di persone, da masse, ma tra di loro ci sono diversi tipi di pubblico¹⁶⁸, che va a questi eventi per i motivi più disparati: sarebbe un modo abbastanza “spicciolo” quello di fare del qualunquismo, e non è questo il caso, anche perché altrimenti, potremmo terminare subito con gli approfondimenti, e dire di avere colto alla perfezione i tratti distintivi dell'artista professionista e non.

Anche Benjamin parla del cinema come arte di massa ma riflette anche che questa massa, cioè il pubblico è giudice di quel che vede, ha un atteggiamento al contempo critico e di piacere¹⁶⁹; ha soprattutto, aggiungerei, una capacità di discernimento. Non è propriamente una “vittima” del tubo catodico, non subisce ma concorre e in quanto pubblico ha una parte attiva.

Se è vero che i gusti vengono formati è vero anche il contrario, facciamo un esempio semplice ma efficace: il Grande Fratello, reality televisivo uscito per la prima volta in Italia nel 2000, ha avuto dodici edizioni, alcune che hanno riscosso più successo di altre. I concorrenti venivano selezionati con provini sparsi in tutto il paese. L'ultima edizione però è stata un flop, questo significa che più degli altri anni le audience sono state basse, deludenti per i produttori;

¹⁶⁶*Ibidem*;

¹⁶⁷*Ivip*. 289;

¹⁶⁸ A questo proposito si veda il paragrafo 2.9 *I pubblici*

¹⁶⁹v. Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, trad. It. E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000, p. 39

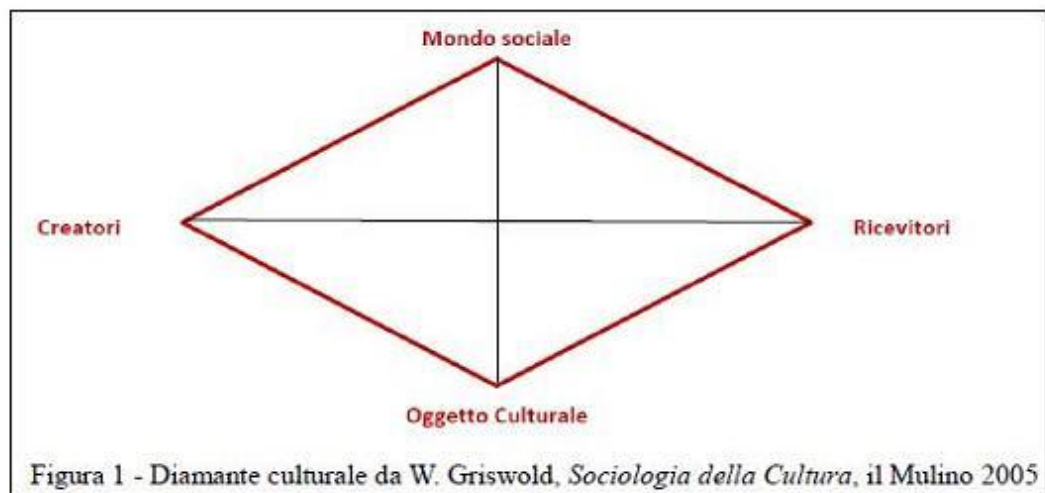
questo probabilmente non servirà a farlo tramontare ma il fallimento è stato indice di un pubblico che ha probabilmente “scelto” di guardare dell’altro.

2.5.1 *Il diamante culturale, uno strumento di analisi*

Un’opera d’arte è anche definibile un oggetto culturale che a sua volta:

è definibile come un significato condiviso incorporato in una forma (Griswold 1986). È un’espressione significativa che è udibile, visibile o tangibile, che può essere articolata¹⁷⁰.

Gli oggetti culturali sono prodotti da esseri umani, Griswold identifica quattro elementi che operano nel contesto: i creatori, gli oggetti culturali, i ricevitori e il mondo sociale. Inserendoli in una struttura a diamante si ottiene una figura a quattro punte e sei legami (connessioni), il diamante culturale.



Lo strumento in questione serve come aiuto ad una più piena comprensione della relazione di un oggetto culturale con il mondo sociale.

Non dice quale dovrebbe essere la relazione tra i vari punti ma solo che in quei punti c’è una relazione e la struttura di quella relazione sta tanto nei legami quanto nei quattro punti¹⁷¹.

¹⁷⁰ Wendy GRISWOLD, *Cultures and Societies in a changing world*, 1994, trad. It. M.Santoro, Il Mulino, Bologna, 2005, p. 26

¹⁷¹ *Ivi* p. 32;

Se ad esempio vogliamo esaminare il rapporto (legame) tra oggetto culturale e pubblico, come avviene che alcuni oggetti culturali hanno un pubblico ed altri no?

Bisogna capire tutti i legami specifici e i punti di quell'oggetto culturale che ha un significato condiviso attribuitogli dai membri della cultura; tale senso sta nella capacità dell'oggetto di suggerire o indicare qualcos'altro¹⁷².

L'uomo ha bisogno di significati e la cultura li fornisce attraverso l'uso di simboli quando quelli che abbiamo designato come oggetti culturali sono arricchiti di un senso che va al di là della loro utilità materiale, questo vale benissimo con le opere d'arte¹⁷³.

Prendiamo in analisi il mondo sociale, collocato alla punta nord del diamante, quali sono i simboli utilizzati come "parametri che tengono insieme le cose" oggi?

Siamo nell' "era dell'accesso" (testo che se non fosse esistito internet, Rifkin¹⁷⁴ avrebbe potuto mai scrivere?). La rete esiste e coinvolge sempre di più le opere d'arte, si pensi alle guide interattive, alcune già disponibili altre in corso di progettazione, per creare percorsi guidati nelle città e nei musei, accessibili a tutti scaricando un programma o un'app.

Oggi la connessione permette a tutti di essere al centro e non in periferia, permette di collegarsi ad una conferenza senza essere fisicamente sul posto; nell'arte per essere al centro degli eventi che contano, ad esempio, bisogna prendere parte alle biennali, ma come suggerisce Cometti il passo dalla biennializzazione alla banalizzazione è breve, il senso del nuovo non è più quello creato dalla modernità, esso è divenuto parodia, passa come le stagioni. Conta la *relazione* all'avvenimento, nel senso indistintamente storico e giornalistico del termine, siamo di fronte ad una storicizzazione del presente, fenomeno per il quale si dà a ciò che si produce, nel momento in cui si produce, un significato storico in anticipo che va a condizionarne il senso e l'importanza accordatogli¹⁷⁵. Questo lato del contemporaneo confessa la sua

¹⁷²Ivi p. 38;

¹⁷³Ivi p. 41;

¹⁷⁴ Per ulteriori approfondimenti si veda il testo di Jeremy RIFKIN *L'era dell'accesso. La rivoluzione della new economy*, Mondadori, Milano, 2001

¹⁷⁵v. Jean Pierre COMETTI, *Art efacteurs d'art. Ontologies friabile*, Presse Universitaires De Rennes, Rennes, 2012, p. 161

incompletezza, e un rapporto con la storia che non riesce a liberarsi, nel momento stesso in cui si proclama la «fine¹⁷⁶».

Si tratta del reclutare l'arte ad una temporalità estranea alle opere, al loro funzionamento ed ai loro effetti. La logica dell'avvenimento non ha molto a che fare in realtà con la produzione artistica ma prende piede su questa fino ad imprimere il proprio segno di riconoscimento, l'asservimento delle opere ad un tema, e questo ha l'effetto di neutralizzare la loro propria forza. Le opere divengono documenti di se stesse¹⁷⁷, e qui si richiama anche il rischio, troppe volte corso, dell'autoreferenzialità.

In sostanza vi sono due maniere di considerare l'arte suggerite da Cometti: la prima si riferisce ad una visione «*sub specie aeternitatis*», l'altra poggia sulle condizioni di costituzione o costruzione di cui «*the way the world is*», indissociabile, è quel che implica che l'arte crea dei mondi¹⁷⁸.

Adesso ritorniamo a guardare centro e periferia, si diceva che grazie alla rete nessuno più è in periferia perché basta un social network o quant'altro per dire di essere, (o di sentirsi?), al centro. Ma non è esattamente così, lo abbiamo visto nei paragrafi precedenti, esistono nel "sistema Arte" migliaia di gallerie e non tutte lavorano allo stesso modo, non tutte sono della stessa qualità e fanno un buon programma.

Così come vi sono biennali per ogni categoria, danza, architettura, musica, arte e addirittura biennali che si accordano per non rubarsi l'attenzione a vicenda, per avere tutte la loro parte di visibilità. Ma quali sono, tra tutte, le biennali che contano davvero? E le fiere dell'arte?

Dal 1967 in poi a partire da Colonia con gallerie solo d'avanguardia e poi Düsseldorf, nel giro di tre anni si assiste ad un vero boom: ART di Basilea nel '70 viene inaugurata per durare fino ad oggi ed essere ancora il perno per quanto riguarda l'ambito Europa e poi tante altre importanti come Parigi nata nel 1974, prima SIAC, (Salon International d'Art Contemporain), poi FIAC, la Fundación ARCO agli inizi degli anni '80 a Madrid¹⁷⁹. E quelle con meno risonanza internazionale, più locali, come Bologna, Verona, Padova, per dirne solo alcune. Hanno tutte lo stesso peso, cioè sono tutte al centro? No, così

¹⁷⁶Ivip. 162;

¹⁷⁷*ibidem*

¹⁷⁸Ivi p. 163;

¹⁷⁹v. Angela VETTESE, *Investire in arte: produzione promozione e mercato*, Milano, Media economici, 1991, p.127-128

come le “grandi” e le “piccole” mostre di artisti, o di artisti folk, o naïf, questi ultimi vengono categorizzati come i più non convenzionali per davvero, scollegati dai mondi di produzione collettiva e quindi innovatori, al centro di una diversità in questo senso. Ma proprio a causa delle loro scarse connessioni sociali il loro lavoro resta sconosciuto, le loro innovazioni non hanno pubblico né influenza ed ecco che si torna alla periferia¹⁸⁰.

2.6 Strumenti mediatici, riviste d’arte specializzate.

Quale ruolo giocano?

Se partiamo dagli anni ’60 e ’70 le riviste erano in numero di diffusione molto minore rispetto ad oggi e soprattutto solo cartacee mentre ora sono visibili e consultabili anche online. Perché vi sono più riviste oggi? Sicuramente perché si è diffuso maggiormente il concetto di arte, e si è soprattutto ampliato.

Le riviste sono la conseguenza di un pensiero ideologico, di un atteggiamento, è per questo che nascono, spesso i loro costi sono così elevati che tenerle in piedi non avrebbe senso se si guarda agli utili, molte per questo motivo e per altri vari hanno smesso di esistere, si veda “Marcatré” o “Quadrum”, i cui saggi ancora adesso sono attendibili per un riferimento alla vita di un’artista o alla veridicità di un’opera¹⁸¹.

Le recensioni di una mostra fatte sulle riviste e sui quotidiani hanno un certo rilievo per identificare il successo di una mostra, e altra cosa che conta è che siano su testate che godono di alta credibilità nel settore.

Non importa, segnala Vettese, che giudizio c’è sulla recensione, se positivo o negativo, l’importante è che ci sia. Certo negli anni Novanta funzionava ancora così, parafrasando Oscar Wilde, anche se già in quel momento stavano diminuendo le stroncature, che spesso avevano davvero più giovato all’artista che non danneggiato la sua immagine, oggi però è ancora così? No di certo,

¹⁸⁰v. Wendy GRISWOLD, *Cultures and Societies*.. p. 99

¹⁸¹v. Angela VETTESE, *Investire in arte: produzione*.. p. 143

oggi azzarderei l'ipotesi di essere al punto in cui se ne può parlare bene o male, non importa, tanto tra due giorni se ne saranno dimenticati tutti. Un esempio? Le notizie di cronaca nera che si susseguono di giorno in giorno, ogni tanto qualche veglia commemorativa "per non dimenticare", si perché proprio questo è il problema, c'è il rischio anzi la certezza che la notizia cadrà nel dimenticatoio.

Molte riviste tramontano anche per la loro scarsa reperibilità, a non fare questo errore è certamente Flash Art, dal 1967 ad oggi la prima rivista d'arte in Europa, che vanta un aggiornamento costante su tutte le manifestazioni artistiche internazionali con attenzione agli artisti emergenti, si occupa espressamente di arte contemporanea e la sua versione cartacea è disponibile in italiano e in inglese. Diretta oggi da Giancarlo Politi, il sito web della rivista è composto da un database di immagini, un forum di discussione e una serie di altre innumerevoli attività tra cui classifiche di vario genere sugli artisti.

È diviso nelle sezioni "Flash Art Italia", "Flash Art International", "Art Diary Italia", l'annuario più aggiornato, "Art Diary international", la guida dell'arte più seguita nel mondo, "Il Libro delle Aste" e "Interviste"¹⁸².

Poi c'è Artdossier nata nel 1986, diretta inizialmente da Maurizio Calvesi, ora e dal 2008 dal critico d'arte, giornalista, conduttore televisivo e docente Philippe Daverio: rivista dall'impronta più classica, sia online che cartacea come la precedente, si occupa non tanto del contemporaneo in senso stretto ma anche di arte moderna di cui recensisce mostre sia collettive che monografiche. Racconta l'arte del passato ma cura anche quella del momento, da indicazioni sulle migliori mostre attuali nazionali e internazionali.

Molto più giovane è Artibune, nata solo nel 2011, predilige l'aspetto online sullo stile del blog ma ha anche una copia cartacea gratuita rintracciabile nei bookshop di sedi espositive ben fornite, si occupa di arte ma altresì di cinema, design, architettura, editoria, fotografia, musica. Firmano articoli una lunga lista di giovani recensori con un loro blog, per certi versi serve quasi a dare visibilità a questi emergenti.

Un'altra rivista da abbonamento è Exibart, nata nel 2002, si presenta come l'unica in grado di farsi apprezzare anche dai profani del settore¹⁸³, non ha

¹⁸² <http://www.italica.rai.it/galleria/numero17/riviste/flashart.htm>

¹⁸³ <http://www.exibart.com>

un'impronta saggistica ma più giornalistica, permette ai giovani di collaborare realizzando degli articoli di prova per testare la loro capacità di scrittura.

Diretta da Adriana Polveroni, gioca molto sulla distribuzione degli abbonati a domicilio ma ha anche dei selezionati punti di distribuzione gratuita come bar di tendenza, art-restaurant, librerie di design, boutique, bookshop di musei.

Un aspetto particolare lo rivestono le riviste che seguono, la prima è Garage, firmata dalla collezionista Dasha Zhukova, il nome è preso dallo spazio omonimo a Mosca aperto dal 2008 che mischia design, arte, moda, fotografia di un certo livello e forti provocazioni come si era già intuito dal primo numero la cui copertina era stata affidata a Damien Hirst e rappresentava una farfalla sul pube di una silhouette femminile.

Non ha niente a che vedere con le precedenti, non solo perché non è pubblicata in lingua italiana ma per il modo in cui il testo è disposto nelle pagine, cioè con uno stile ritagliato e senza la minima descrizione delle immagini, le scritte sono come tanti titoli di giornale, stringate e riassuntive, non è un magazine di facile approccio.

Art review è tra tutte la più datata, fondata nel 1949, tutta dedicata all'arte contemporanea, convinta che giochi un ruolo importantissimo nell'ispirare un arricchimento per una profonda comprensione dell'esperienza umana.

Pubblica nove edizioni all'anno e in aggiunta due focus, libri di artisti e guide regionali in arte, più altri supplementi¹⁸⁴. Comprende un misto di critica, rivista, reportage e opere d'arte, ed offre in particolare il più completo ritratto dell'arte in tutte le sue forme e dimensioni.

Si conclude questo nutrito approfondimento sulle riviste con Colors, il cui fotografo è Oliviero Toscani e il direttore artistico Tibor Kalman; nasce nel 1991 «to show the world to the world»¹⁸⁵.

Il messaggio che vuole dare è che la diversità è buona, è positiva. Più che trattare di arte tratta di cultura e di fotografia dove l'arte è compresa.

Tradotta in 15 lingue la sua logica si basa sull'idea che le fotografie e le immagini possano dare molte più informazioni di una pagina di testo. Toscani punta all'uso di immagini indimenticabili, lo stile non si adatta ad un qualsiasi giornale tradizionale; ogni edizione ha un tema ed è assolutamente priva di

¹⁸⁴ <http://artreview.com/>

¹⁸⁵ <http://www.colors magazine.com/about/>

celebrità e notizie-gossip. Si occupa degli eroi quotidiani, delle persone normali che combattono per dei movimenti o aspirano a diventare qualcuno. Fondata a New York è stata poi diffusa a Roma e Parigi.

2.6.1 *I media e l'arte*

La dimensione mediatica si regge su quella simbolica, una caratteristica del media è l'eco della notizia, la sua risonanza, esattamente come un sasso nello stagno che crea il cerchio di onde che man mano si amplificano.

I media a differenza delle riviste hanno un consumo più veloce per loro natura, il consumo anche economico della notizia avviene in breve, per questo nella rete vengono "consumate" migliaia di news in pochi istanti.

Per quanto riguarda specificamente l'arte secondo Fumaroli non dovrebbe essere così :

In arte come in letteratura non c'è né ritardo né anticipo. I buoni pittori sono buoni pittori [...] La cronologia non c'entra. In compenso essa è indispensabile alla pubblicità "culturale", questa ha interesse a far credere che l'arte o la letteratura obbediscono alle stesse leggi di incremento o decremento dei fenomeni quantificabili del commercio, dell'industria, del benessere¹⁸⁶.

Per gli eventi d'arte come le mostre e le biennali, la notizia va mantenuta in stato di freschezza, perché l'evento si svolge per un arco di mesi e non si può rischiare che dopo il primo periodo non se ne senta più parlare, ecco che sono invitate le testate giornalistiche all'evento e pagate le inserzioni con cadenza regolare sui quotidiani e sulle riviste, esiste una logica assolutamente studiata con cui questo avviene e soprattutto un costo ben preciso a seconda della posizione e della pagina in cui appare la notizia o recensione.

Per quanto riguarda la televisione, non ci si può aspettare assolutamente niente oggi, come programmi inerenti all'arte. A parte *Passepartout* di Daverio in onda su Rai Tre regolarmente in un periodo dell'anno, oggi è tutto assolutamente privatizzato, bisogna acquistare un pacchetto Sky per riuscire a vedere qualcosa. Se c'è qualche canale del digitale terrestre che si dedica

¹⁸⁶ Marc FUMAROLI, *Lo stato culturale*.. p. 288-89

all'arte, con tutta probabilità la gran parte delle persone non riesce a vederlo, tenendo conto di quanti problemi ha dato l'installazione e la sintonizzazione di questo nuovo strumento.

La dimensione mediatica e pubblicitaria toglie l'aura o la amplifica? Entrambe le cose, pensiamo alle immagini pubblicitarie ispirate alle opere d'arte presenti sui barattoli dei gelati o sui cioccolatini, trasferire su un marchio la notorietà di un'artista certe volte è rischioso, tende ad elevare davvero il pubblico al rango dell'artista,

in una pubblicità di Canon “Così bello che dovrebbe essere proibito”, una serigrafia di Warhol viene replicata dalla fotocopiatrice in maniera così perfetta da poter trarre in inganno¹⁸⁷

Si può dire benissimo anche il contrario, Warhol stesso decontestualizza il cartone di Brillo Box per farne un'opera d'arte, questa attrazione con la pubblicità è sempre stata reciproca, l'arte si serve da molti decenni appositamente degli oggetti di largo consumo da parte delle persone.

Altro modo in cui viene usata l'arte contemporanea è per rafforzare o arricchire l'immagine delle aziende e dei gruppi bancari, in questo caso è più l'arte che ha potere mediatico perché mostra il segnale che l'impresa vuole dare di sé.

Mary Findlay è la curatrice delle collezioni d'arte alla Deutsche Bank di Londra, e il messaggio che si vuole far passare è quello dell'impresa che avanza, le opere d'arte ricordano al dipendente che lui è avanti come il futuro, fa parte dell'avanguardia¹⁸⁸ del business e ha delle responsabilità come collaboratore nonché degli incarichi-missioni.

La collezione fa riecheggiare il successo del gruppo a clienti e investitori, addirittura vengono sviluppati circoli artistici per i dipendenti al fine di rafforzare la coesione come è accaduto a Londra con il Contemporary Art Society Project¹⁸⁹.

La Deutsche Bank conta una collezione di circa cinquantamila opere raccolte dal 1979, è gestita da un dipartimento interno della banca dal 1985 e ripartita in circa ottocento filiali prediligendo le opere su carta.

¹⁸⁷K.LISBONNE, B. ZÜRCHER, *L'art avec pertes ou profit?*, 2007, trad. It. C. Cavalli, *Arte contemporanea: costo o investimento? Una prospettiva europea*, a cura di Pierluigi Sacco, arte economia, Milano, 2009, p.28

¹⁸⁸*Ivi* p. 85;

¹⁸⁹*Ivi* p. 84;

Si propone tre obiettivi: introdurre l'arte nell'azienda, promuovere giovani artisti e attuare uno scambio culturale¹⁹⁰. L'ordine in cui sono posizionati la dice lunga sulle priorità ma questo non toglie che il dialogo tra arte ed azienda sia notevole e permetta anche di dare spazio agli emergenti.

2.7 Mio fratello è figlio unico: io sono un artista, lui fa l'artigiano

Ad eccezione dei casi in cui l'arte e l'artigianato si fondono per dare vita ad opere o oggetti decorativi di particolare valore e d'uso al tempo stesso, l'artigiano non è un artista.

Quel che principalmente distingue l'artigiano dall'artista è che le sue creazioni, hanno come valore aggiunto, intrinseco, il fatto di servire a qualcosa, essere utili oltre che belle.

Una categoria singolare è quella usata da Becker per distinguere gli artigiani dagli artigiani-artisti, i primi vedono i secondi con considerazione e rispetto in quanto fonte di innovazioni e idee¹⁹¹. Diremo allora che gli artigiani-artisti sono quelli che noi generalmente consideriamo artisti propriamente detti.

Storicamente però non v'è sempre stata tale separazione, anzi facendo un excursus dei vari periodi storici si può osservare che i Greci per i quali arte era qualsiasi produzione esperta, eseguita secondo principi e regole¹⁹², furono i più pratici, senza creare tutti i sottogruppi di arte che invece ci saranno nei secoli a venire. Per loro sono necessarie le capacità fisiche ed intellettuali al tempo stesso, così tra gli artisti rientravano anche carpentieri e tessitori, in quanto per il loro lavoro, molto manuale era richiesto un sapere, sapere produttivo secondo Aristotele.¹⁹³

¹⁹⁰ *Ivi* p. 8;

¹⁹¹ v. Howard S. BECKER, *I mondi dell'arte..* p. 295

¹⁹² Anche Aristotele definiva l'arte come la capacità di eseguire qualcosa con adeguata perizia, v. Wladyslaw TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1976*, trad. It. di O. Burba, K. Jaworska, *Storia di sei Idee. L'Arte, il Bello la Forma la Creatività l'Imitazione l'Esperienza Estetica*, Aesthetica, Palermo, 1993, p. 107

¹⁹³ *Ibidem*

I sofisti distinguevano le arti in due categorie: quelle che si coltivano per la loro utilità e quelle esercitate per procurare piacere, cioè che non sono indispensabili ma un gradevole “in più”¹⁹⁴.

L’artigiano era assimilato all’artista come realizzatore di “produzione esperta”¹⁹⁵, quindi attenzione, si veda come l’assimilazione fosse reciproca, anche gli artisti erano considerati artigiani oltre al contrario.

Tutt’al più, la distinzione era tra maestro e artigiano, dove il secondo era colui che eseguiva alcune parti, le più manuali, per apprendere, e poi col tempo e l’esperienza si sarebbe evoluto professionalmente per divenire maestro a sua volta.

Dunque nell’Antichità e nel Medioevo l’ambito artistico era molto più ampio rispetto ad oggi, comprendeva sia le belle arti, (al tempo non ancora definite con questo nome), che l’artigianato, considerandole solo in base allo sforzo fisico o intellettuale che richiedevano, questo poneva pittura e sartoria a pari livello¹⁹⁶.

Con il Medioevo però si ha una più marcata distinzione, così quelle che per gli antichi erano *liberales* cioè liberate ovvero libere, restarono tali mentre le comuni, dette *vulgares*, diventarono arti meccaniche¹⁹⁷. Questo appellativo conferiva loro maggiore stima rispetto a prima.

Sempre durante questo periodo storico le arti liberali erano sette e quelle meccaniche erano ricondotte a queste ma essendo numericamente molte di più, di queste ultime se ne facevano rientrare solo alcune.

Vi sono due elenchi, di cui parla Tatarkiewicz, delle sette arti meccaniche, entrambi risalenti al XII secolo; per praticità teniamo in considerazione quello di Ugo di San Vittore che comprende: *lanificium*, *armatura*, *navigatio*, *agricoltura*, *venatio*, *medicina*, *theatrica*.¹⁹⁸

Come si può vedere non rientravano ancora molte delle arti che oggi consideriamo artigianato, per un’ulteriore evoluzione si deve attendere l’Età moderna, in cui l’artigianato viene separato dalle belle arti in base alla posizione sociale e alla volontà dell’artista di elevarla.

¹⁹⁴*Ivi* p. 80;

¹⁹⁵*Ivi* p. 108;

¹⁹⁶*ivi*, p. 44;

¹⁹⁷*ibidem*

¹⁹⁸*Ivi* p. 45;

Tuttavia in questa fase come arti propriamente dette non c'è ancora unanimità di pensiero e si noti come gli scultori riuscirono per ultimi rispetto ai pittori¹⁹⁹ a rientrare nella categoria di artisti, segno che la scultura richiedendo tutta quella manualità e sforzo fisico, rischiava per ovvietà di essere assimilata all'artigianato. Ma non si tratta solo di questo, un tempo gli scultori erano a loro volta suddivisi a seconda del materiale lavorato, solo nel Cinquecento inizia il processo di integrazione che comprendeva negli *sculptores* coloro che lavoravano legno, pietra, metallo, argilla, cera²⁰⁰.

E oggi lo scultore rientra nella categoria di artista o di artigiano? Diremo di entrambi, tutto va a seconda dell'oggetto e della destinazione d'uso.

Se si tratta di una colonna di marmo per arredare un'abitazione, o di una statua da esporre ad una mostra d'arte. Nel primo caso sarà comunque un lavoro artistico ma non rientrerà nella categoria "opera d'arte", quante persone avrebbero modo di vederla in casa di un privato?

Prendiamo come definizione le parole di Brandi che afferma

Lo speciale prodotto dell'attività umana a cui si dà il nome di opera d'arte, lo è per il fatto di un singolare riconoscimento che avviene nella coscienza: riconoscimento doppiamente singolare, sia per il fatto di dovere essere compiuto ogni volta da un singolo individuo [...] Il prodotto umano a cui va questo riconoscimento si trova là, davanti ai nostri occhi, ma può essere classificato genericamente fra i prodotti dell'attività umana, finché il riconoscimento che la coscienza ne fa come opera d'arte, non l'eccettua in modo definitivo dalla comunanza degli altri prodotti²⁰¹.

Il riconoscimento viene inteso da Brandi singolarmente per ogni individuo ma è implicito che una pluralità di singoli formano una consapevolezza collettiva che un oggetto sia o no opera d'arte.

Ritorniamo adesso ai cenni storici. Giunti verso la metà del XVIII secolo le idee si fanno più chiare, l'artigianato non è arte e non serve chiamare le arti "belle", perché non ve ne sono altre di "brutte" o da distinguere ulteriormente²⁰², inoltre con l'arte contemporanea anche la classificazione di bello e brutto sparisce perché subentrano ancor più altri elementi di giudizio già presenti, quali il pensiero e l'espressione, anche se il bello fino a non molto tempo prima li scavalcava quasi tutti.

¹⁹⁹ *Ivi* p. 47;

²⁰⁰ *Ivi* p. 48;

²⁰¹ Cesare BRANDI, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 2000, p.4

²⁰² A parte le "arti minori", anche se il termine obsoleto oggi è meglio sostituito da "arti applicate", un esempio per tutte ne è l'oreficeria o la miniatura.

Nell'Ottocento, ceramica, vetro, tessuti e armature non rientrano oramai nelle arti perché ritenute con pochi elementi intellettuali e spirituali per essere opere d'arte, mentre:

William Morris e l'"Arts worker Guild" lottavano per il pieno livellamento dell'artigianato con l'arte, per il superamento della contrapposizione di arti pure e applicate²⁰³.

Senza voler indagare a fondo su questa disputa, vediamo i punti principali che distinguono un artigiano da un artista ancora oggi.

Prima di tutto, l'utilità dell'oggetto fatto dall'artigiano sta nell'essere funzionale, poi può essere in aggiunta, più o meno decorato, rifinito e quindi pregiato e valere certamente più del modello semplice, (si veda una spazzola in legno intagliata e una con intarsi in madreperla ed avorio ad esempio), ma l'importante è che non sia puramente da contemplare, altrimenti si tratterebbe di un oggetto d'arte.

Se Duchamp avesse esposto il ferro da stiro²⁰⁴ senza i chiodi, probabilmente non sarebbe risultato quell'annullamento dell'utilità dell'oggetto da lui voluto, ma solo un "banale" ferro da stiro, il fatto di apporvi invece i chiodi stava a voler annullare l'utilità della cosa e quindi a mutare la sua funzione.

Senza voler parlare del Dadaismo e del Ready Made in questa sede, ciò che conta è che quel ferro sia divenuto un'opera d'arte, così come la ruota di bicicletta montata sullo sgabello e molto ancora, ma se lo sgabello (senza la ruota) fosse stato intagliato in legno da un bravissimo falegname, si sarebbe potuto trovare con più sicurezza in una bottega, non ad un'esposizione d'arte.

Se ancora, volendo esagerare, quello sgabello fosse stato utilizzato da Napoleone Bonaparte per poggiarci i piedi e infilarsi gli stivali, ecco che tutto un altro valore avrebbe avuto, prima di tutto storico, tanto che quello della fattura artigianale sarebbe stato di ultima importanza (poteva essere anche uno sgabello Ikea, se l'azienda fosse già esistita).

²⁰³Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee..* p.55

²⁰⁴ Seppur il ferro da stiro non è un pezzo di artigianato l'esempio è fatto per prendere in esame l'oggetto che diventa opera d'arte.

Tali felici disquisizioni per dire che l'oggetto di artigianato per diventare opera ha bisogno di valori aggiunti, nonché del ben noto riconoscimento di opera d'arte datogli da una collettività, e come conseguenza successiva, dell'aura²⁰⁵.

Un'altra osservazione da fare è che l'artigiano, ha ancora bisogno delle competenze manuali e delle conoscenze per fare il mestiere, mentre l'artista, come emerso da alcune conversazioni, «non serve che abbia fatto particolari accademie per essere scelto»; ovviamente questa affermazione si riferisce alla parte manuale, l'artista (diceva la gallerista Rizzo) deve avere un buon curriculum di esperienze, e deve essere valido in base ad altri canoni di misurazione, dettati dal sistema dell'arte, ma non gli è richiesta una speciale tecnica o capacità.

Un ceramista deve avere acquisito molta esperienza per creare i suoi manufatti, così come un decoratore di stucchi.

Recentemente ho avuto modo di parlare con un giovane liutaio che realizza chitarre classiche, gli ho chiesto se il suo lavoro in quanto manuale richiedesse una certa concentrazione, mi ha risposto:

Abbastanza, dipende da che genere di strumento si vuole realizzare, se ad esempio è molto decorato o si usano spessori molto sottili dei legni l'attenzione deve essere tanta ed anche la creatività.

La mia formazione tecnica di designer mi è stata molto utile, mi ha predisposto ad una certa creatività nello sviluppo dei progetti, cosa che non vedo nei miei colleghi più impostati che usano un metodo più tradizionale dicendo che «si è sempre fatto così²⁰⁶».

Gli ho anche chiesto come fosse nata la sua passione per questo campo e la sua risposta è stata che fin da piccolo ha avuto inclinazione per la manualità e soprattutto per la lavorazione del legno, così dopo gli studi ha conosciuto un liutaio di Milano che gli ha insegnato dicendogli di provare a fare la prima chitarra e poi insieme vedere come andava e dove aveva sbagliato. Il metodo era forse abbastanza singolare ma lui dice: «mi è stato molto utile per imparare i segreti della tecnica».

²⁰⁵ Si veda il capitolo 1

²⁰⁶ Per l'intervista integrale si veda alla voce Appendici: interviste in esteso inserite nel Capitolo 2, intervista a Marco, liutaio

Vi sono poi situazioni in cui i ruoli di artista ed artigiano si mischiano creando dei confini labili e si verificano quando è l'artista che fa il lavoro dell'artigiano, si prenda ad esempio la macchina da scrivere di Robert Arneson del 1965.



Fig. 2 Robert Arneson, *Macchina da scrivere*, 1965, ceramica (University Art Museum, University of California, Berkeley).

è in ceramica e fatta a mano, chi la vede capisce quasi subito che è una scultura. In realtà l'ambiguità dell'oggetto sta proprio nel materiale che gli fa perdere la sua funzionalità.

Così anche per le borse e le scarpe di Marilyn Levine sempre in ceramica, che da un metro di distanza sembrano ancora vere, di pelle.



Fig. 3 *Satchel*, 1974, ceramica, (Asu Art Museum, Arizona).

Gli esempi sulla ceramica calzano meglio di altri dal momento che è uno dei materiali d'artigianato per eccellenza.

L'artista a differenza dell'artigiano non fa un oggetto del genere su commissione di un cliente (non di solito o almeno non principalmente).

Il principio cambia, l'artista si dimostra libero in questo senso di creare qualcosa solo per esporlo, non per una clientela, cosa che invece riguarda l'artigiano che lavora prima di tutto su richiesta.

Sempre in questo frangente l'artista "confondendosi" con l'artigiano lavora di tecnica nel manipolare la materia, deve essere bravo per dargli la migliore forma possibile, non deve essere stravagante o innovativo ma anzi rispettare dei canoni, fare un'opera più accademica, tradizionale.

Allora si potrebbe arrivare a identificare un artigiano come colui che pur creando qualcosa di bello, decorato e innovativo, lo fa a scopo di vendita e magari su ordinazione, l'artista invece, non ha nessuna certezza che venderà la sua opera. Se dovesse mantenere le sue caratteristiche per sperare di vendere, potrebbe smettere subito.

Adesso le cose si sono molto mischiate rispetto ad un tempo e quindi anche l'oggetto d'arte è diventato merce come avremo modo di approfondire, ma un artigiano per esempio di scarpe le realizza per venderle come primo scopo, non per farsi conoscere o essere invitato a qualche esposizione, né rilasciare delle riviste.

Ecco che il principio cambia notevolmente, inoltre mentre l'artista può, quando non è pressato da mercato e sistema, sbizzarrirsi nel realizzare l'opera, l'artigiano deve attenersi a dei canoni dai quali non può uscire, perché sconvolgendo gli standard di linea dell'oggetto potrebbe perdere la fedeltà della clientela. Anche se molto spesso è egli stesso a non voler cambiare la tradizione con cui realizza i manufatti.

Qui in realtà sorge un'ulteriore somiglianza con gli artisti, specialmente del passato, che cercavano spesso di mantenere una linea di esecuzione dei loro quadri, uno stile che fosse riconoscibile, altrimenti il pubblico non li riconosceva, la cosiddetta familiarità.

Ancora adesso accade, il Professor Paolo Patelli, artista figurativo già dagli anni '50, durante la conversazione avuta per la tesi dice:

Io mi annoiavo a rifare le cose già fatte e fin da giovane spesso cambiavo stile, mi viene in mente la biografia di Rothko che diceva- con questi colori grigi non capiranno che sono io-, se la linea non è riconoscibile dicono che non si riconosce il segno e questo tarlo poi ti si insinua nella mente²⁰⁷.

Un punto netto di distacco tra le due categorie è l'inquadramento professionale: l'artigiano è un lavoratore riconosciuto tale dalle istituzioni da molto più tempo rispetto all'artista, è più tutelato a livello di previdenza sociale e sistema di pensionamento. Esistono l'Unione artigiani Provinciali e le Confartigianato,

sono attività artigianali tutte quelle attività svolte dall'imprenditore artigiano e per imprenditore artigiano si intende colui che esercita personalmente, professionalmente e in qualità di titolare, l'impresa artigiana²⁰⁸.

Rientrano nella categoria di artigiani anche le figure degli acconciatori, estetisti, fabbri, falegnami.

L'artista dal canto suo può versare i contributi ma viene inquadrato come libero professionista, sulla carta di identità non può scrivere "artista" perché non è considerata una professione vera e propria.²⁰⁹

²⁰⁷ Per l'intervista integrale si veda alla voce Appendici: interviste in esteso inserite nel Capitolo 2, intervista all'artista Paolo Patelli;

²⁰⁸ A definire la categoria è la legge dell'8 agosto 1985, n.443 del Codice Civile, Giorgio DE NOVA, Codice civile e leggi collegate, Zanichelli, Bologna, 2003, p.1015

²⁰⁹ Si veda in appendice l'intervista all'artista Maria Morganti;

2.8 “Dilettanti” e “Amatori”

Difficile dire con certezza cosa si intenda per dilettanti e per amatori, specialmente il primo talvolta è un termine poco gradito, con tutta probabilità ci sono moltissimi dilettanti ma pochi che ammetterebbero di esserlo o che accetterebbero di essere definiti così, solo i più obiettivi o senza azzardo "rassegnati" si rendono conto di farlo per diletto, accettando tale definizione. Con questo non si intende affermare che non possano realizzare dei lavori artistici di grande resa, sempre Paolo Patelli a questo proposito dice:

L'amatore può essere anche molto bravo, ma per fare l'artista professionalmente occorre molto tempo, bisogna essere padrone del proprio tempo e se si fanno due cose è difficile tenere la concentrazione sull'arte, anche se insegni.

Nei periodi in cui ho insegnato specie non storia dell'arte ma proprio arte, quando seguivo gli americani in studio nel loro lavoro di pittura e scultura, non avevo più energie per il mio lavoro avevo messo tutto in loro.

Qui l'artista lo riferisce ad una persona che realizza qualcosa.

Guardandola in linea generale però amatore è una parola che comprende diversi significati, ad esempio un amatore d'arte può essere anche un estimatore che non la pratica ma che la studia, se ne documenta, ne è appassionato da lungo tempo o che vi si è approcciato da poco perché ha scoperto che gli interessa molto ma comunque non decide di cimentarsi con gli “strumenti del mestiere”.

Ancora un amatore è un semi-esperto del settore, un giovane che ha compiuto gli studi nell'ambito ma che non ha fatto carriera, così fa un altro lavoro e oggi prende parte a quella fetta di intenditori.

Secondo gli studi dello *Sviluppo culturale*, n° 110, dell'aprile 1996, riguardo ai gusti dei praticanti amatori segnalati da Heinich, di 374 degli amatori plastici, il 76%, ha privilegiato lo stile figurativo delle loro creazioni negli anni scolastici. Sei amatori su 10 si dichiarano facenti parte del realismo, uno su 10

dello stile detto “naif”, appena il 5% del surrealismo e del fantastico. Solamente il 12% riconosce di fare dell’arte astratta.

Questo interesse della gran parte degli amatori per la figurazione realista si ritrova nei loro temi di ispirazione, per quel che riguarda la tecnica utilizzata, la preferenza è data ai paesaggi di campagna 48%, e alle nature morte 28%.

I ritratti di sconosciuti attirano il 14% degli amatori, i monumenti e le opere d’arte trattengono l’attenzione di un numero minore, il 9%, lo stesso per le scene di strada 7% . In un 18% troviamo altrove l’ispirazione per temi più specializzati come gli animali o i paesaggi marini²¹⁰.

Inoltre un amatore può essere un critico di poco conto, ma in arte la differenza principale tra dilettante ed amatore è che il primo l’attività la svolge per diletto, senza scopo di guadagno, per sua vanagloria o per bravura che non riesce a far approvare o conoscere ad un pubblico, nel linguaggio sportivo il dilettante è il non professionista quindi vi rientra una categoria davvero molto ampia che si estende anche a chi si direbbe “gli basta tanto così per sfondare” o altre frasi simili quali: “dovrebbe farsi conoscere”, “è un genio incompreso”, “è un talento! dovrebbero dargli una possibilità” e così via.

Nello sport però i livelli dilettantistici sono più vari, nel senso che le prestazioni possono essere molto buone e comunque retribuite, mentre nell’arte, senza voler fare dell’ironia, è già difficile che siano retribuite le attività riconosciute di livello professionale, figuriamoci quelle dilettantistiche. Ed ancora c’è da rilevare che al contrario, l’amatore nello sport è declinato a dilettante²¹¹, mentre negli altri contesti come quello artistico è riferito a colui che ama dilettarsi di qualcosa come appunto un collezionista. In ogni caso non implica che faccia egli stesso dell’arte, l’amatore ama vederla, assimilarla in tutte le derivazioni.

Heinich dice che spesso si tratta di una sorta di motivazione sociale, non l’aspirazione di salire nella gerarchia ma il timore di essere escluso dalla categoria nella quale la persona si identifica²¹².

La possibilità di vedere le loro opinioni pubblicate, fa la differenza per il semplice amatore che non ha altro che le lettere ai giornali per accedere allo spazio pubblico.

²¹⁰ v. Nathalie HEINCH, *Le triple jeu de l’art contemporain*, p. 178

²¹¹ v. <http://www.treccani.it/vocabolario/amatore/>

²¹² v. Nathalie HEINCH, *Le triple jeu de l’art contemporain*, p. 253

In questo modo egli ha i mezzi per esprimere il suo rifiuto passivamente, attraverso il mezzo più silenzioso ma più efficace, il rifiuto di accettare, di esporre o di trattenere²¹³.

C'è una zona di transizione artistica ed è tanto più estesa quando si è un amatore e non un professionista, dal momento che l'imperativo d'opinione e di decisione è minore quando non si ha la responsabilità di mettere un'opera in relazione con un pubblico, né come mercato che lo deve vendere, né come critico che lo qualifica e né come conservatore o esperto che lo acquista e lo espone. Lo stesso per il pubblico molto informato e motivato dell'arte contemporanea, Heinich la definisce «zone d'indécidibilité²¹⁴»

A cavallo tra amatori e pubblico stanno i consumatori esperti: come rilevato da Herbert Gans, ogni attività creativa attira consumatori con diversi gradi di coinvolgimento, e i cosiddetti esperti sono i più coinvolti perché coltivano una personale conoscenza estesa di quell'attività se non addirittura possiedono una formazione diretta, per questo sono in grado di assegnare un valore ponderato alla parte introspettiva oltre che all'azione dell'artista²¹⁵.

Altra figura dal confine sottile rientrante più che parzialmente nella schiera degli amatori è sicuramente il collezionista, personaggio già esplorato sotto un altro aspetto, spesso egli stesso artista, magari pittore per passione e/o per capacità, ma senza aspettativa di carriera, motivo per cui spesso riversa questa sua passione nel collezionismo.

²¹³ *ivip*.226-227;

²¹⁴ Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, p.250

²¹⁵ Richard E. CAVES, *Creative industries: contracts between art and commerce*, 2000, trad. It G. Negro, *L'industria della creatività. Economia delle attività artistiche e culturali*, Milano, Etas, 2001, p.237-238

2.9 I pubblici

Quando si parla di pubblico si parla evidentemente di ricezione, cioè dell'attività dell'artista esposta agli occhi del mondo, delle persone.

Perché usare il termine pubblici e non pubblico? Semplice ma non scontato, perché si tratta di una moltitudine di gruppi di genere diverso. L'uomo ha bisogno di convenzioni, di codici, di simboli ai quali si rifà continuamente nel corso della vita e che sono stati stabiliti da lui stesso per comunicare.

Una di queste convenzioni è il suddividere il pubblico eterogeneo per sua stessa natura, in gruppi omogenei accomunati dagli stessi gusti.

Su quest'ultima parola sono stati fatti ampi studi, uno per tutti fra i più autorevoli è certamente quello di Bourdieu, ma invece di riferirci subito alla sua celebre *Distinction*, si vuole considerare prima uno studio antecedente, *L'amore dell'arte*, realizzato nel 1966 in collaborazione con Alain Darbel e Dominique Schnapper, il cui primo risultato ottenuto dall'indagine empirica fatta in équipe è stato il non poter parlare di pubblico in generale, come era avvenuto fino ad allora ma dei pubblici²¹⁶. Per «ragionare in termini di pubblici socialmente differenziati a seconda delle fasce di appartenenza²¹⁷», emergeva da quell'analisi un forte squilibrio, «disuguaglianza sociale»²¹⁸, all'accesso alla frequentazione dei musei con un tasso di presenze annue dello 0,5% per gli agricoltori, 43,3% per i quadri superiori e un mercato 151% per insegnanti e specialisti d'arte.

Come secondo risultato si ha la spiegazione del perché di tali risultati, e Bourdieu intraprende una critica spiegando che l'inclinazione innata alla cultura non esiste, ma che sia indiscutibilmente influenzata dall'ambito familiare inteso come livello di istruzione, di studi soprattutto della madre²¹⁹.

Difatti aggiunge alla nozione marxista di «capitale economico» quella misurata sui titoli di studio di «capitale culturale», da qui emerge molto bene la

²¹⁶v. Nathalie HEINCH, *La sociologie de l'art*, 2001, trad. it. G. Zattoni Nesi, *La sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 2004, p.68

²¹⁷ *ibidem*

²¹⁸ *Ibidem*

²¹⁹ *Ivi* p.69

spaccatura della piramide sociale, orientata lungo l'asse delle risorse economiche, ora divisa in due, con un secondo asse che misura invece le risorse del capitale culturale.

Questo studio ha forse aperto gli occhi ai numerosi musei che perseveravano nel creare ostacoli invisibili di accesso, in prima fila la mancanza di spiegazioni delle opere esposte, ritenute superflue per gli adepti ma necessarie ai profani²²⁰.

Ora si potrebbe quasi affermare di essere giunti ad un problema inverso, negli ultimi dieci anni alle mostre, soprattutto temporanee dedicate ai pittori e alle correnti dell'Ottocento e primi del Novecento²²¹, le più in voga per garantirsi il pubblico della fascia ampia di media età, dai 45 ai 65 anni, l'unico sicuro di avere un seppur minimo, reddito fisso. Le didascalie informative narranti il periodo storico, la vita e gli aneddoti dei pittori, sono numerose, tanto che almeno venti minuti dall'entrata in mostra dovrebbero essere impiegati solo per la lettura. Questo non significa che le didascalie non andrebbero messe, ma forse sarebbe necessaria una via di mezzo tra il troppo e il niente.

Non è affatto vero secondo il mito sfatato da Bourdieu che i valori artistici sono comprensibili a chiunque indipendentemente dal livello culturale²²². Preferisco personalmente l'uso di «livello culturale» e non «livello di istruzione», dal momento che col primo si intende tutto quello che un soggetto ha potuto apprendere presso la scuola e da autodidatta, attraverso la lettura, tenendosi informato; mentre il secondo sembra rifarsi ad un ambito più ristretto, appunto, quello scolastico, come se bastasse. Sulla base di una soggettiva esperienza si è notato che vi sono una larga fascia di persone di età media (40-60 anni), che pur avendo conseguito il diploma e non la laurea, ama frequentare i musei, leggere riviste di storia dell'arte e documentarsi, mentre la fascia dai 20 ai 35, a parità di istruzione è meno dedita alla frequentazione dei medesimi luoghi. La domanda che sorge spontanea è allora la seguente: quanto questo fenomeno, seppur visualizzato in un'area circoscritta, è imputabile ad un questione economica intesa come priorità di spesa delle risorse, dove la cultura viene ritrovata agli ultimi gradini, mentre la pizza in compagnia o l'*happy hour* stanno sempre al primo posto?

²²⁰ *Ibidem*

²²¹ Parlo in qualità di visitatore ricorrente quale sono

Ogni individuo non è sensibile all'arte, quasi fosse una dote personale, il sociologo segnalava negli anni Sessanta, ai musei come alle università una forte mancanza di democratizzazione accentuando invece il divario tra dominanti e dominati²²³. Oggi cinquant'anni dopo, i suoi studi sono certamente serviti a sensibilizzare questi aspetti da parte delle strutture museali e dei sistemi, tuttavia le affermazioni da me sopra citate sono dovute ad una constatazione degli attualmente diversi e molto cambiati elementi sociali di condivisione.

È difficile, dice Bourdieu, fare un discorso sociologico, perché richiede un rigore lineare e non può cadere nel semplicismo di una visione limitata o di intuizioni a senso unico. Per questo per ogni discorso, esempio e gruppo preso in considerazione si dovrebbero richiamare tutti i rapporti con cui si intersecano²²⁴.

Egli prende in considerazione gli indici del patrimonio e osserva che la gerarchia che si va a stabilire tra le diverse frazioni per il possesso del capitale economico (che chiameremo anche primo tipo di capitale) non è più così chiara e scontata, quando si trattano indici di consumo²²⁵. Ma l'aspetto che si vuole tenere in considerazione legato ai pubblici è ancora il *capitale culturale*, in cui a parte alcune variabili come il luogo di residenza, che può portare con sé una maggiore o minore offerta culturale, e il reddito che di per sé assicura dei mezzi maggiori o minori in base alla quantità, le diverse frazioni hanno una gerarchia simmetrica ed inversa rispetto al primo tipo di capitale.

Ne risulta che:

Il volume del capitale economico aumenta in modo continuo quando decresce quello del capitale culturale, passando dagli artisti agli industriali ed ai grossi commercianti, si può constatare che la classe dominante si organizza in base ad una *struttura a chiasmo*²²⁶.

²²³v. Nathalie HEINCH, *La sociologia dell'arte* p. 69

²²⁴ Pierre BOURDIEU, *La distinction*, 1979, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 2001, p. 129

²²⁵ *Ivi* p.121

²²⁶ *Ivi* p. 120;

TAB. 4. Variazioni di alcuni indici del capitale economico in base alla frazione della classe dominante

	Professori	Quadri del settore pubblico	Liberi professionisti	Tecnici di alto livello	Quadri del settore privato	Industriali	Grossi commercianti
Alloggio di proprietà	51	38	54	44	40	70	70
Automobile di categoria superiore	12	20	28	21	22	34	33
Natante privato	8	8	14	10	12	14	13
Vacanze in albergo	15	17	23	17	21	26	32
Reddito medio (in migliaia di F)	33	32	41	36	37	36	33
Tasso di non dichiarazione del reddito	6	8	27	9	13	28	24

Fonte: App. 2, l.c., V.

TAB. 5. Variazioni di alcuni indici della pratica culturale tra le diverse frazioni della classe dominante

	Professori	Quadri del settore pubblico	Liberi professionisti	Tecnici di alto livello	Quadri del settore privato	Industriali	Grossi commercianti
Letture di libri non professionistici ^a	21	18	18	16	16	10	10
Spettacoli teatrali ^b	38	29	29	28	34	16	20
Ascolto della musica classica	83	89	86	89	89	75	73
Visite ai musei	75	66	68	58	69	47	52
Visite alle gallerie	58	54	57	45	47	37	34
Possesso di una radio MF	59	54	57	56	53	48	48
Non hanno la TV	46	30	28	33	28	14	24
Lettori di <i>Le Monde</i> ^c	410	255	230	145	151	82	49
Lettori di <i>Figaro Littéraire</i> ^c	168	132	131	68	100	64	24

^a 15 o più ore di lettura alla settimana. ^b Almeno una volta ogni due o tre mesi. ^c Indice di diffusione per 1.000.

Fig. 4 Indici elaborati da un'inchiesta che mette a confronto i quadri del settore pubblico da quelli del privato²²⁷

Ad esempio, il successo scolastico dipende non dal capitale economico quanto da quello culturale, i quadri intermedi, i tecnici e gli impiegati di ufficio stanno in mezzo, mentre passando dai maestri elementari agli industriali e commercianti aumenta l'economico e diminuisce il culturale.

Spiccano nel distinguersi, artigiani e mercanti d'arte, punto interessante perché, anche se assimilati a "piccoli padroni" dal momento che il loro sostentamento è dato da proventi di natura industriale e commerciale, mantengono un buon capitale culturale che li avvicina alla piccola borghesia di tipo nuovo²²⁸ della quale si dà un breve cenno tramite le parole di Bourdieu:

si realizza nelle professioni di presentazione e di rappresentanza [...] ed in tutte le istituzioni destinate alla vendita di beni e servizi simbolici: si tratti di assistente medico-sociale o di produzione e animazione culturali [...], o anche professioni già consolidate come quella di artigiano d'arte o di infermiera: così accanto agli artigiani d'arte, nel senso antico del termine, tappezzeri, artigiani del ferro battuto, [...], da una quindicina d'anni a questa parte hanno fatto la loro comparsa fabbricanti di gioielli, [...], i quali forniti di un'istruzione generale maggiore, [...], si avvicinano per il loro stile di vita agli operatori culturali²²⁹.

²²⁷ Ivi Tabella p. 122

²²⁸ Ivi p. 125;

²²⁹ Ivi p. 366;

Vi sono poi, sempre tra la piccola borghesia di tipo nuovo, soggetti provenienti dalle classi superiori ma che per mancanza di capitale scolastico hanno dovuto guardare al ricoprire professioni nuove come l'artigiano d'arte o l'operatore culturale. Questi dispongono di un capitale culturale di familiarità e un capitale consistente di relazioni che li porta ad avere competenze comunque alte e ad orientarsi ad un sistema di scelte simile a quello della borghesia²³⁰.

Per ritornare ai maggiori possessori di capitale culturale, essi frequentano musei d'arte "normali", mentre nei musei a forte attrattiva turistica, il tasso di presenza della classe dominante è più elevato. Per le frazioni abbastanza ricche di capitale culturale il prezzo del museo è considerato "economico", per quelle con alto capitale economico, invece il prezzo è giudicato anche "molto economico"²³¹.

Fatto sta che per gli intellettuali, pratiche come la frequentazione di teatri, mostre o cinema d'arte, appartengono alla loro routine quasi professionale, rispondendo alla ricerca di un massimo rendimento culturale, con il più basso costo economico, rinunciando a qualsiasi spesa che possa declinare in ostentazione. In pratica «si va a vedere uno spettacolo di teatro per interesse non per mettersi in mostra», esattamente il contrario delle frazioni dominanti che fanno delle serate un'occasione di lustro e di esposizione.

Rivolgiamo lo sguardo ora al rapporto tra il pubblico e gli artisti. Questi ultimi infatti, specialmente di teatro, musica e letteratura cercano di conquistare l'attenzione di quel pubblico che più se ne intende, che di quell'opera ha visto, ascoltato o letto diverse versioni, perché esso comprende con più profondità ciò che l'opera vuole dire. Con l'uso delle convenzioni proprie di quella forma artistica, questo è possibile e si evidenziano i membri qualificati del pubblico. Emerge lo spettatore assiduo ed esperto rispetto all'occasionale²³².

Soprattutto per le arti visive, come la danza, il pubblico "momentaneo" cerca gli elementi più formali, convenzionali che l'artista innovatore di ricerca tende ad eliminare. Questo pubblico non va ad uno spettacolo di danza per vedere correre, saltare e cadere (seppur fatto apposta) i ballerini. Sono tutte azioni normali e soprattutto facili, che non fanno parte della danza tradizionale.

²³⁰*Ivi* p. 367;

²³¹*Ivi* p. 284-285;

²³²v. Howard S. BECKER, *I mondi dell'arte..* p.64

Tuttavia anche il pubblico “iniziato”, spesso non conosce tutto l’aspetto organizzativo proprio di chi svolge i ruoli professionali all’interno dell’organizzazione (un tecnico audio e luci ad esempio, a teatro lo scenografo ecc..), ma sa quanto basta per svolgere il suo ruolo, sociale in un certo senso e comunque collaborativo che è proprio quello di spettatore che apporta anche un sostegno di tipo finanziario²³³.

A pensarci bene si tratta della componente più effimera di un’opera d’arte, in quanto dedica un briciolo del tempo che vi dedicano i professionisti del settore, eppure decide dell’esistenza di un’opera in quanto tale partecipando o meno ad un evento artistico, dedicando o meno la sua attenzione ad un oggetto d’arte e così via. Per Becker la sua analisi non concerne nell’opera d’arte come oggetto o evento isolato, ma come l’intero processo che la crea e ricrea ogni volta che qualcuno la apprezza. Qui il pubblico ha particolare rilievo, le opere appaiono e scompaiono a seconda della percezione del pubblico, quindi ciò che il pubblico sa costituisce l’opera anche se solo temporaneamente. Le reazioni selettive del pubblico incidono sull’opera tanto quanto le scelte degli artisti e del personale di supporto.

Maleaux Eliot e altri critici osservano che la comparsa di una nuova opera d’arte modifica il carattere di quelle che l’hanno preceduta, Danto suggerisce che questo avviene perché la nuova opera richiama l’attenzione su una proprietà che le altre opere già possedevano ma che non era stata notata perché restava invariata da un’opera all’altra.

Così le opere d’arte concettuale hanno fatto capire ad una parte del pubblico che la realtà concreta dell’oggetto non era una componente determinante dell’arte visiva. L’oggetto materiale è solo un modo per dare corpo all’idea che può essere realizzata probabilmente in molti altri modi: l’artista ha scelto quello.

Un pubblico che accetta questa premessa guarda le opere precedenti come a realizzazioni di idee oltre che a oggetti belli. Il pubblico fa nuove scelte circa gli aspetti da osservare e di conseguenza l’opera muta: “Il valore muta quando scopre un mutamento”²³⁴.

²³³Ivi p. 66;

²³⁴Ivi p. 233-234;

A questo proposito è importante soffermarsi su Heinich che segnala qualcosa al di là dell'accettazione e come già era stato osservato dal filosofo José Ortega y Gasset nel 1925 parlando di «disumanizzazione dell'arte», l'arte moderna più orientata verso la forma che verso il contenuto è «per sua stessa natura impopolare», dal momento che divide il pubblico in una minoranza di iniziati e maggioranza di profani, ancora più vero oggi con l'arte contemporanea²³⁵.

Per questo abbiamo il diritto di dire no, o meglio «It's ok to say no », come proclama il titolo dell'esposizione di Bernard Bazile, il cui programma e obiettivo è di provocare il pubblico fino al punto in cui esso non potrà più non dire «no». Lavorare su questo punto di rottura, questo filo del rasoio, questa frontiera instabile tra accettazione e rifiuto, e provocare così l'istituzione, testare la sua capacità di accettazione, esprimere il punto limite in cui un conservatore rifiuterà di dare il suo accordo. Le frontiere dell'arte si postano sempre di più, ciò da bene il senso di uno spettacolare ingrandimento del suo territorio, più esteso, più lontano verso nuove zone di esperienza.

Così tale proposizione è esemplare di una certa tendenza dell'arte contemporanea che porta in sé già per definizione l'eventualità di un rifiuto.

Il rifiuto è in un certo senso “compreso nel prezzo”, grazie proprio al suo lavoro di esplorazione dei limiti dell'accettabilità, questo gioco con le frontiere di ciò che può o non può rientrare nell'essere considerato arte, sia per il pubblico che per le istituzioni. Ed è alla luce di questo che sono compresi i rifiuti in quanto essi fanno parte del gioco, quindi non sono fuori dal gioco stesso. L'artista ha già in qualche modo previsto quel “no” del pubblico, poco importa a quale grado di coscienza²³⁶.

Per questo, suggerisce Heinich, ad una sociologia delle opere è necessario che si aggiunga una sociologia della ricezione ed una sociologia della mediazione, intendendo con questo termine, una sociologia del mercato, degli intermediari culturali, dei critici, delle istituzioni. Questa disciplina permette di distinguere quel che l'arte ha in comune con altri campi come: interessi finanziari, egoismi professionali, calcoli, oppure l'importanza attribuita alla nozione di rarità, fattore costante nell'aumento del prezzo delle opere. Si indaga nell'arte contemporanea sulla funzione basilare delle istituzioni che contribuisce a

²³⁵v. Nathalie HEINICH, *La sociologia dell'arte* p. 70;

²³⁶v. Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain* p. 172;

determinare nella produzione la dicotomia tra «un'arte orientata verso il mercato» e «un'arte orientata verso il museo»²³⁷.

²³⁷v.Nathalie HEINC, *La sociologia dell'arte* p. 82

CAPITOLO 3

3.1 Perché parlare di industrie culturali e della creatività, in arte?

Parlare di industrie culturali in riferimento alle arti figurative come pittura, scultura, video art, sembra una forzatura. Solitamente come industrie della cultura vengono intesi gli ambiti musicali, cinematografici, pubblicitari, di editoria e marketing.

In realtà sono numerosi i punti in comune con lo specifico sistema dell'arte e, a conferma della pertinenza, il termine "industria culturale" (suggerisce Throsby) non deve essere inteso come qualcosa che mette sul piano lucrativo o di produzione a catena di montaggio quello che è il mondo artistico, anche se molti artisti tendono a considerarlo tale. Ecco cosa distingue un professionismo in qualunque ambito (finanziario, economico, giuridico ad esempio) da un professionista in ambito artistico. Il settore artistico è sempre e continuerà ad esserlo, e forse è bene così, e non vogliamo che lo perda del tutto, stato avvolto in un velo di mistico, romantico, poetico, meraviglioso, incredibile; tutte definizioni che per gli altri ambiti non si usano di certo dato che

l'economista di professione che impiega parole come «struttura di mercato», «indice di concentrazione», «domanda di lavoro» e «valore aggiunto», deve certo sembrare insensibile agli scopi più raffinati dell'arte²³⁸

Applicare la parola industria all'arte significa in fondo ragionare su quei processi economici che già sono insiti nella formazione e creazione materiale di beni. Questi hanno un potenziale economico per generare degli output, bisogna prendere consapevolezza di questo. La video art, l'arte multimediale, le performance e la più tradizionale pittura, senza contare danza, teatro e musica, e letteratura, tutte queste discipline producono beni che sono di

²³⁸ David THROSBY, *Economics and Culture*, 2001, trad. It. C. Bartolini, *Economia e cultura*, ed. ita, a cura di Walter Santagata, Il Mulino, Bologna, 2005, p. 157

consumo. Secondo alcune interpretazioni i confini sarebbero molto più estesi: dalla cinematografia, alle riviste, ma in realtà questi sono due settori che hanno categorie a parte e tali le vogliamo considerare.

Anche il modo in cui misurare l'output dei settori artistici cambia a seconda dell'arte di cui trattiamo. Così nel settore teatrale l'output sarebbe il numero di spettacoli messi in scena dalla compagnia in un certo periodo, per uno scrittore sarebbe invece il numero di copie vendute.

Ma la cosa interessante arriva quando si cerca di far rientrare l'artista come categoria professionale:

varia molto a seconda delle classificazioni adottate a tal punto che persone considerabili artisti secondo criteri appropriati, potrebbero essere escluse mentre altre che non rientrano nei criteri appropriati potrebbero essere prese in considerazione. Molti impiegati nelle industrie culturali svolgono «mestieri non culturali»: contabili, tecnici, amministratori e così via. Eppure ancora una volta il confine che separa, poniamo un lavoro artistico da uno non artistico potrebbe essere incerto a seconda di come è avvenuta la raccolta dei dati. Ad esempio i tecnici del montaggio [...], sono da considerare artisti creativi o sono semplicemente dei tecnici?²³⁹

Secondo la nostra ottica, la risposta è semplice: «no», non sono degli artisti i tecnici, sono tecnici, siano essi elettricisti, audio o di altra natura.

A delineare dei veri e propri tratti distintivi delle industrie culturali si è dedicato Hesmondhalgh²⁴⁰, e premettendo che gli artisti non tengono sempre conto di tutte queste condizioni, con alcuni dei punti, soprattutto sono “costretti” a misurarsi.

Partiamo dai *problemi* :

- 1 Attività rischiosa
- 2 Creatività vs Commercio
- 3 Alti costi di produzione, relativamente bassi costi di riproduzione
- 4 Beni semi-pubblici: il bisogno di creare la scarsità

²³⁹ Ivi p. 162-163

²⁴⁰ David Hesmondhalgh, *The cultural industries*, 2007, ed. It. V. Innocenti, *Le industrie culturali*, Egea, Milano, 2008, p.16

Risposte:

- Compensazione dei mancati successi mediante creazione di un repertorio
- Concentrazione, integrazione e aggregazione della pubblicità
- Scarsità indotta artificialmente
- Ricorso ai format: star, generi e serializzazione
- Controllo debole sui creatori di prodotti culturali, controllo forte sulla distribuzione e il marketing

Per le risposte ne considereremo alcune più di altre, infatti i primi due punti non si addicono molto bene all'ambito dell'arte contemporanea in quanto l'artista non ha sempre un repertorio preciso ma tende più spesso a variarlo continuamente e la pubblicità viene studiata in modo diverso rispetto ad un settore puramente commerciale.

Tra i problemi il primo è il più inerente: l'attività artistica è rischiosa, contiene in se un grado di incertezza elevato soprattutto per i pubblici che utilizzano le merci culturali in un modo difficile da pianificare,²⁴¹ inoltre nel momento della creazione le società che vorranno poi avere il controllo sul prodotto sono momentaneamente in attesa perché è il creatore, l'artista che deve avere l'idea e realizzarla nel miglior modo e deve essere lasciato autonomo, dunque la loro influenza qui è relativamente bassa, anche se in seguito saranno pronte ad una lotta per accaparrarsi il controllo sulla distribuzione del prodotto o del brevetto. Un altro rischio da aggiungere riguardante l'attività è quello inerente al prodotto stesso, quando si produce su ordinazione stabilendo un accordo con il cliente il produttore è abbastanza tutelato, ma se immaginiamo per un momento che l'artista voglia cercare di produrre anche sperimentando e progettando per una sua ricerca, molti di loro oggi dichiarano di accogliere i consigli del curatore o del gallerista aprendosi a nuove proposte nell'utilizzare materiali o strumenti nuovi ma al tempo stesso vogliono cercare di far conoscere e apprezzare quello che fanno senza dover semplicemente accontentare una clientela creando su richiesta, è necessario formare i gusti del pubblico.

²⁴¹ *Ivi* p. 21

Il secondo punto enuncia che la creatività e il commercio sono una opposta all'altro, la creatività nella sua natura originaria²⁴² non è compatibile con l'obiettivo del guadagno, tuttavia anche in altri campi come quello scientifico sono presenti contrapposizioni simili: mettere a disposizione la conoscenza ma al tempo stesso volerci ricavare un vantaggio economico.

Il terzo punto, gli alti costi di produzione e bassi di riproduzione, è delicato, infatti non è sempre così e per l'arte non lo è quasi mai. I costi di produzione sono sempre alti, è difficile che abbia, come nel caso di un disco, alti costi fissi e bassi costi variabili perché l'artista produce continuamente opere diverse e ha bisogno di nuovi materiali specialmente se vuole sperimentare.

Per quanto riguarda le riproduzioni cartacee o su altri supporti come la creazione dei gadget con il quadro del tal pittore ad esempio, allora in effetti i costi sono più bassi ma relativamente.

Quando si produce un'opera che non viene riconosciuta, cioè che non ha successo nel mercato, i costi che non sono recuperabili in francese detti «noyés²⁴³», sono importanti perché rappresentano i costi in base ai quali viene deciso se finanziare o meno un certo lavoro, una certa opera. Si vede molto bene con l'esempio di un film in cui il costo del negativo rappresenta la spesa per produrre l'opera, senza contare tutto il resto (staff, pubblicità...).

Vi sono due modi di coprire questi costi: il primo consiste nel fare pressione e abbassare la remunerazione dell'artista, il secondo è quello di associare l'artista ai successi futuri della sua produzione riconoscendogli una retribuzione superiore a quella iniziale, data per scontata in caso di successo ma ridotta nel caso contrario²⁴⁴, in pratica si tratta di promesse incerte.

Sarebbe sufficiente che la remunerazione degli artisti fosse fatta sulla base del profitto netto, non su quello lordo, come spesso accade. E poi, suggerisce Greffe²⁴⁵, bisognerebbe definire come trattare la remunerazione dell'artista, se va detratta dalla determinazione del profitto lordo e trattata come un mancato guadagno per il produttore²⁴⁶.

²⁴² Si veda il capitolo 1 con la definizione di creatività

²⁴³ Immerse, v. Xavier GREFFE, *Art set artistes au mirror de l'economie*, Unesco, Paris, 2002

p.76

²⁴⁴ *Ivi* p.79

²⁴⁵ *Ivi* p. 80

²⁴⁶ Si chiama produttore in questo caso parlando del finanziatore

Il quarto problema inerente alla natura stessa di questi beni è il loro essere come beni pubblici, la visione di un quadro, la lettura di un libro, l'ascolto di un cd se viene ascoltato da me non toglie la disponibilità dell'ascolto ad un'altra persona. Proprio per questo si usano mezzi artificiali per limitare l'accesso a questo tipo di beni, come il copyright o la limitazione di accesso ai mezzi di riproduzione per non facilitare la produzione di copie.

Delle risposte saltiamo il primo punto e andiamo direttamente alla concentrazione, integrazione e aggregazione della pubblicità²⁴⁷, una tecnica che si usa anche nell'arte l'integrazione può essere verticale o orizzontale.

Nel primo caso si acquistano le compagnie che operano nelle altre fasi del processo ad esempio riviste o media, o perché no? Una casa d'aste.

Oppure nel secondo caso si raggruppano altri soggetti che fanno parte della stessa fase del processo.

Anche il ricorso ai format lo trascuriamo volutamente perché non è pertinente nel nostro studio, anche se negli ultimi anni si è assistito più di qualche volta a casi di serializzazione nell'arte, si tratta sia di escamotage per ridurre i rischi economici che di un modo diverso di creazione assimilato al prodotto industriale.

Si veda il caso di Damien Hirst che ha modificato il concetto di arte e di carriera artistica, un esempio tra i tanti, il caso del bar ristorante Pharmacy a Notting Hill, inaugurato nel capodanno del 1997 da Hirst e alcuni amici, con le divise dei camerieri disegnate da Prada e gli arredi da Jasper Morrison. Fuori l'insegna luminosa era una croce verde come quella delle vere farmacie e dopo sei anni nel 2003 chiuse per via del cessato clamore della stampa. Mentre portavano via gli arredi, l'esperto d'arte contemporanea di Sotheby's Oliver Barker ebbe l'idea geniale di metterli all'asta, vennero venduti a cifre da capogiro, sei posacenere a 1660 sterline, 2 bicchieri da Martini a 4800 sterline, una coppia di sale e pepe e molto ancora²⁴⁸.

Andiamo all'ultima delle risposte, il controllo debole sui creatori, già illustrato in realtà con il primo problema, e il controllo forte sulla distribuzione e il marketing. Questo è esercitato dai senior manager per assicurarsi che la

²⁴⁷ v. David Hesmondhalgh, *The cultural industries..* p. 24

²⁴⁸ Donald THOMPSON, *The \$12 Million Stuffed Shark*, 2008, trad. It. G. Amadasi, *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, Mondadori, Milano, 2009, pp. 85-94

circolazione sia corrispondente alle loro decisioni e ai loro allineamenti sopravvisti con altre compagnie dello stesso tipo, (allineamento orizzontale) o da monte a valle (allineamento verticale).

3.1.1 La domanda e l'offerta di forme artistiche nelle industrie culturali

La domanda nasce da gusti e preferenze del consumatore e secondo gli economisti la funzione di domanda si sposta al cambiare dei gusti tra i soggetti, inoltre c'è un particolare aspetto che riguarda il campo dell'arte nella determinazione della domanda: il gusto per questi beni e servizi è cumulativo²⁴⁹, crea quindi una sorta di addiction, che secondo la regola dell'utilità marginale sta a significare che più se ne consuma e più se ne consumerebbe, come per gli oggetti o per la frutta, dire che dopo aver consumato tre mele ne consumo anche una quarta perché il costo è inferiore rispetto alla soddisfazione che mi dà consumarne una parte in più, così può essere per la musica o per un dipinto.

Perché più l'arte, la musica, la lettura, il teatro fanno parte delle conoscenze del soggetto più questo è incline a pagare un prezzo per consumare questi beni²⁵⁰.

«Studi empirici della domanda» dice Throsby, hanno verificato che in arte, l'elasticità al prezzo e al reddito è in linea in modo aprioristico con le aspettative, nel senso che la domanda è più elastica al prezzo per assistere ad eventi di cultura popolare che per arte di più alto livello, nel caso in cui la qualità conta molto più del prezzo da sostenere²⁵¹.

I mercati del lavoro artistico hanno 4 caratteristiche che li denotano:

- 1- la forza lavoro è formata da pochi artisti che scelgono o che riescono a lavorare a tempo pieno alla loro occupazione creativa,
- 2- vi è estrema asimmetria della distribuzione del reddito con molti individui anonimi guadagnano poco e pochi famosi che guadagnano molto.
- 3- la formazione tradizionale artistica, specialmente per quello che a noi interessa cioè l'arte figurativa, non è un fattore determinante per raggiungere il

²⁴⁹ David THROSBY, *Economics and Culture*.. p. 164

²⁵⁰ *ibidem*

²⁵¹ *Ivi* p. 165

successo finanziario, spesso imparare sul posto per avanzare di carriera è molto più importante.

Inoltre molti pensano che il successo sia da imputare al “talento” individuale:

4- Il rischio è un fattore di influenza nella carriera scelta e di conseguenza influisce anche sui livelli di reddito ottenibili anche se questo resta discutibile²⁵² perché dipende dalla persona, per alcuni il successo ricopre un ruolo fondamentale, per altri niente viene posto davanti alla carriera artistica nemmeno il denaro, quindi si corre il rischio.

Sistema dell'industria culturale elaborato da Hirsch nel 1972 che propone Griswold²⁵³:

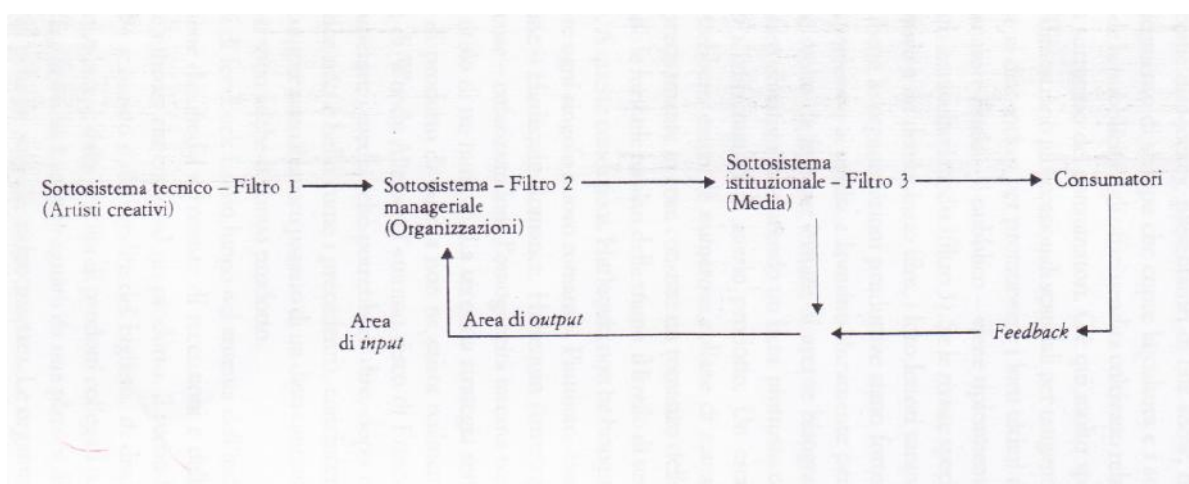


Fig. 5 Il sistema dell'industria culturale²⁵⁴

Secondo lo schema ideato da Hirsch, i beni-oggetti culturali sono caratterizzati da un'incertezza della domanda e un'offerta artistica in eccesso, per questo il sistema dell'industria culturale il cui esempio è più riferito ai film ma si adatta bene anche alle nostre arti figurative, tende a trasformare la creatività in prodotti commerciali più vendibili.

Partendo comunque dal sottosistema tecnico, si ribadisce che vi sono molti più aspiranti di quanti verranno poi “accettati”, questi nel caso di un artista o di uno scrittore si propongono al sottosistema manageriale come agenti di se stessi. Quest'ultimo sottosistema è quello che poi si occupa di produrre il

²⁵² *Ivi* p. 174

²⁵³ v. Wendy GRISWOLD, *Cultures and Societies in a changing world*, 1994, trad. It. M.Santoro, Il Mulino, Bologna, 2005, p. 108-109

²⁵⁴ Fonte: Adattato da Hirsch, *ivi* p. 109

prodotto stesso o meglio, nel caso dell'opera d'arte a cui ci riferiamo, sono coloro che acquistano, come i collezionisti.

I *gatekeepers*, invece sono gli intermediari, i mediatori come un agente per l'autore letterario che spesso si rifà a questa figura per avere il giusto aggancio e presentare il proprio lavoro nel momento più opportuno alla casa editrice. Mentre un tempo gli agenti erano mal visti dalle case editrici perché accusati di speculare su scrittori inesperti ora sono ben voluti perché accorciano i tempi di selezione²⁵⁵. Altri intermediari sono la casa discografica per il cantante o musicista-compositore. Specialmente agli inizi, gli artisti sono disposti ad accettare salari molto bassi dai loro intermediari, considerandolo un investimento per il successo futuro, l'intermediario veicola l'artista ma al tempo stesso ha bisogno di lui per esistere.

Per le arti figurative i *gatekeepers* sono proprio i collezionisti, tra i più importanti si ricordano Peggy Guggenheim, Leo Castelli e i più recenti Damien Hirst, François Pinault, Miuccia Prada e Patrizio Bertelli.

Secondo Griswold

Hirsch ha sviluppato il suo modello specificamente per i prodotti culturali di massa tangibili, ma con poche modifiche esso può essere applicato alla cultura alta, alle idee²⁵⁶

Il pubblico, consumatore finale, viene a conoscenza dei prodotti attraverso i media, come le riviste specializzate che se danno giudizi positivi su quell'artista e quell'opera invogliano maggiormente i consumatori ad andarla a vedere, se poi l'artista si è diciamo "fatto un nome", ormai un'altra strategia è quella di promuovere l'ultimo capolavoro o l'ultima mostra monografica, mettiamo di Andy Warhol²⁵⁷, cercando così di convincere il pubblico che se ha apprezzato i lavori passati apprezzerà anche questi.

In questo passaggio ci sono due forme di feedback evidenziate dallo schema²⁵⁸: il primo viene dai media e si tratta di recensioni, interviste e attenzione mediatica in generale, il secondo arriva dai consumatori e si misura in vendite

²⁵⁵ v. Richard E. CAVES, *Creative industries: contracts between art and commerce*, 2000, trad. It. G. Negro, *L'industria della creatività. Economia delle attività artistiche e culturali*, Milano, Etas, 2001, p. 67

²⁵⁶ Ivi p.112

²⁵⁷ Si ipotizza in questo esempio di pubblicizzare un artista ancora in vita

²⁵⁸ v. Wendy GRISWOLD, *Cultures and Societies..* p.112

di biglietti, in acquisto di gadget, cataloghi o testi di arte inerenti magari alla corrente dell'artista esposto.

Entrambi i tipi di feedback sono analizzati dalle organizzazioni produttive per valutare la popolarità dell'artista e l'efficacia delle loro attività promozionali, questo anche e non in misura minore, per capire una prossima volta come organizzare la promozione in termini di risorse economiche da investire.

Le organizzazioni cercano in vari modi di produrre un flusso regolare di prodotti e ridurre l'incertezza ma in realtà resta un'alta percentuale di aleatorietà del mercato²⁵⁹.

3.1.2 L'Imprenditore Culturale

La parola "Culturepreneur" formulata inizialmente da Davies e Ford nella rivista *Art Capital* e successivamente segnalata da Bourdieu,²⁶⁰ sta ad indicare una figura intermedia in grado di interpretare i settori della cultura e dei servizi; i confini tra cultura ed economia si fanno così ancora più imprecisi.

Cosa può voler dire imprenditore creativo? Gli intermediari sulla scena delle arti visive ci sono sempre stati, questa figura però appare diversa, non ha a che fare solo con l'arte, si inserisce piuttosto nel contesto urbano, Lange cerca di individuare i luoghi spaziali di cui ha bisogno interrogandosi sulla possibilità che ne vada a creare di nuovi o si faccia bastare quelli già esistenti.

Il suo ruolo nelle industrie culturali è quello di fornitore comunicativo di servizi di trasferimento tra i "sub sistemi", servizi connessi alle imprese e "scena creativa"²⁶¹ trattando la città come un incubatore, una sorta di laboratorio urbano.

Si veda il caso di Berlino, in cui ogni anno sono invitati un certo numero di imprenditori del web, del settore moda per il successo esportato della giovane e trendy Berlino²⁶². Lange suggerisce che la loro attività creativa ed innovativa

²⁵⁹ *Ivi* p. 114

²⁶⁰ B. LANGE, *From Cool Britannia to Generation Berlin? Outlines of Creative Knowledge Economies in Berlin* in "Cultural Industries. The British Experience in International Perspective", a cura di C. EISENBERG, R.GERLACH, C. HANDKE, Humboldt University, Berlin, 2006, p. 145

²⁶¹ *Ivi* p. 146

²⁶² *Ivi* p. 148

unita alle pratiche artistiche sia combinabile con le competenze locali ed usufruibile in un momento di stagnazione dell'economia urbana.

Alla fine degli anni Novanta i responsabili delle politiche economiche avevano previsto nuove forme di lavoro, nuovi posti e mercati innovativi ma dopo un primo entusiasmo, all'inizio del nuovo millennio si è visto come le attività culturali fossero pressoché stilizzate e le professioni creative generalmente sottopagate o direttamente non pagate²⁶³.

Il tentativo di capitalizzare il lavoro creativo e ricondurlo quindi alle industrie della creatività è ancora in atto ma ha perso il fascino che aveva inizialmente.

Più che mediare il "Culturepreneur" è una figura di imprenditore che fa da ponte, che connette i sistemi di comunicazione tra i due sottosistemi dell'economia e della cultura. I suoi luoghi non sono il campo puramente economico ma i trasferimenti collegati con i luoghi urbani. Resta aperta la questione di come tali spazi vadano modificati o adattati per²⁶⁴.

²⁶³ *Ivi* p. 147

²⁶⁴ *Ivi* p. 153

3.2 La struttura dei mercati d'arte Contemporanea

Non è sempre detto che i mercati debbano influenzare la produzione culturale di alcuni a scapito di altri oggetti culturali, più mercati possono anche coesistere come nel caso esempio dell'arte israeliana dove vi sono due correnti parallele di consumo culturale, arte astratta da un lato e figurativa dall'altro, ogni sistema ha i suoi artisti, il suo mercato e pubblico. Il primo è sostenuto da intellettuali e burocrati statali che acquistano opere per le collezioni dei musei, il secondo mercato è sostenuto dalla borghesia, dalle gallerie e dalla sfera dei commercianti²⁶⁵.

Benhamou attraverso Moulin individua tre mercati:

- il mercato delle oleografie comprendente dipinti di buona qualità ma stereotipati, si trova in situazione di monopolio e ha un largo pubblico e un'ampia offerta;
- il mercato delle opere catalogate, con un giudizio storico e di valore sicuro, in cui l'offerta è rigida;
- il mercato delle opere contemporanee con un'offerta più elastica, ma in entrambi gli ultimi due casi il pubblico è circoscritto e siamo in situazione di oligopolio²⁶⁶.

Secondo analisi più recenti il mercato dell'arte si può dividere in due sottomercati. Il mercato primario in cui le opere originali sono vendute per la prima volta durante il processo di distribuzione. Transazioni di questo tipo sono le più rischiose sia per i clienti che per i venditori giacché vi è un numero minore di informazioni al riguardo, le opere sono presentate per la prima volta²⁶⁷ nel mercato, sia presso fiere d'arte che gallerie.

Questo spazio però è anche il più innovativo in termini di tendenze e valori estetici, il punto di rischio sta nel fatto che l'artista non ha altri lavori precedenti su cui confrontarsi. Anche se le opere, soprattutto di artisti

²⁶⁵ v. Wendy GRISWOLD, *Cultures and Societies*.. p. 117

²⁶⁶v. Françoise BENHAMOU, *L'économie de la culture*, 1996, trad. it. B. Amici, *L'economia della cultura*, Il Mulino, Bologna, 2001, p.64

²⁶⁷ v. Alessia ZORLONI, *Structure of the Contemporary Art Market and the Profil of Italian Artist*, in "International Journal of Arts Management", n.1 vol. 8, 2005, p. 93

emergenti, sono principalmente vendute su questo mercato, sono in crescita i giovani artisti che stanno entrando nel mercato secondario.

Le commissioni caricate dal commerciante d'arte sono di solito la prima entrata di una galleria e vanno dal 33 al 44% sul prezzo di vendita anche se in alcune può arrivare al 60%. Occasionalmente con un giovane e promettente artista la galleria sceglie di pagare una quota annuale avendo in scambio il diritto di vendere l'opera dell'artista e pagarla dai profitti ricavati, senza trattarsi quindi una commissione²⁶⁸.

In ogni caso il meccanismo delle commissioni è il più comunemente adottato, vi sono poi molti commercianti che acquisiscono il monopolio su tutta la produzione dell'artista senza una particolare area geografica di mercato, spaziando da UK, Italia, Germania. Si crea così un oligopolio in cui gli attori collaborano strettamente tra di loro e concordano sui prezzi così da massimizzare tutti il profitto²⁶⁹.

L'altro è il mercato secondario che permette lo scambio delle opere già conosciute, di conseguenza è più prevedibile e sono minori i rischi che presenta perché i partecipanti sono ben informati sugli artisti e i loro lavori. Le case d'asta praticano una percentuale variabile sul prezzo di vendita dell'opera.

Quest'ultimo ha la tendenza ad essere internazionale per gli artisti celebri e locale per quelli meno conosciuti.

A proposito delle case d'asta, facciamo una lieve digressione per vedere che dal 2000 in poi la gestione delle aste in Francia ha preso una nuova piega. Mentre fino a quel momento la gestivano i banditori d'asta, beneficiando di avere il monopolio sulle vendite pubbliche, con l'intervento della Commissione europea viene eliminato e le aste vengono impugnate da Sotheby's e Christie's²⁷⁰ che tutt'ora sono le due principali case d'asta europee.

Il valore delle opere viene determinato dagli esperti in base sia ai canoni estetici che all'andamento del mercato, mode, evoluzione della storia dell'arte, sia per artisti non viventi già affermati che per i nuovi entranti facenti parte del contemporaneo.

²⁶⁸ *Ivi* p. 62

²⁶⁹ *ibidem*

²⁷⁰ v. Françoise BENHAMOU, *L'economia della cultura..* p. 66;

Chi determina il valore ha anche il potere della certificazione,

su 280 dipinti di Rembrandt esaminati ad Amsterdam nell'ambito di un piano di ricerca, solo 146 gli sono stati attribuiti con certezza²⁷¹

I prezzi sono dati comunque in base a variabili oggettive,²⁷² alla notorietà dell'artista, alla qualità del dipinto e al tempo trascorso dalla prima mostra.

Il Kust-Kompass nel 1970 (la lista dei cento migliori artisti contemporanei dell'epoca) misura ad esempio la notorietà in base alla presenza delle opere nei musei o alla loro appartenenza a correnti significative.

Il prezzo quindi riassumendo è fatto da tre componenti:

- 1- Riconoscimento sociale dell'artista
- 2- Valutazione delle caratteristiche specifiche dell'opera
- 3- Effetto aleatorio di variabili sconosciute, imprevedibili e dunque non misurabili o difficili da misurare²⁷³

Riportiamo l'attenzione ai due sottomercati, essi sono a loro volta segmentabili in funzione della qualità del prodotto offerto, della gamma di prezzo e della dimensione del mercato. Si hanno così: il mercato d'arte contemporanea classica, il mercato di avanguardia, il mercato dell'arte alternativa e il mercato della junk art.

Questi mercati hanno differenti accordi a seconda del grado di monopolio, dell'inelasticità dei fornitori e delle varie caratteristiche della domanda.

Mentre il mercato della junk art comprende molti fornitori che operano in mercati di concorrenza perfetta e si caratterizza per una debole inelasticità, il mercato dell'arte contemporanea classica comprende un piccolo numero di fornitori che formano un oligopolio e la sua inelasticità è molto forte.

Il mercato d'avanguardia è internazionale, altamente speculativo e dominato da una manciata di operatori, qui l'inelasticità è moderata²⁷⁴.

Vediamoli uno alla volta.

²⁷¹ Ivi p. 67;

²⁷² *ibidme*

²⁷³ Ivi p. 68

²⁷⁴ Alessia ZORLONI, *Structure of the Contemporary Art Market..* p.63

Il *mercato d'arte contemporanea classica* comprende le opere degli artisti del XX secolo, la sua caratteristica è l'unicità del prodotto. Non vi sono leggi che impediscano ai fornitori di accedervi, ma il controllo è esercitato dalle maggiori aziende che sono ben dotate di capitale e di una riserva di lavori artistici, perciò è difficile per un giovane con relativamente poco capitale, principiante, accedervi.

Si sta parlando di un mercato in cui i dipinti hanno raggiunto un'immagine di brand molto forte, il mercato è fornito a livello internazionale, i lavori sono acquistati dai collezionisti tramite le aste di cui sopra.

Il *mercato d'avanguardia* e quello che più attira l'attenzione dei media, si riferisce ad opere fortemente collegate al settore no profit, c'è un ristretto numero di artisti rappresentati da ancor meno gallerie, i lavori sono offerti ad una manciata di grandi collezionisti rintracciabili tra privati e istituzioni.

Il mercato è gestito da un ridotto numero comprendente i curatori dei principali musei di arte moderna e contemporanea, ne sono un esempio a New York il Guggenheim Museum, il Whitney Museum of American Art²⁷⁵.

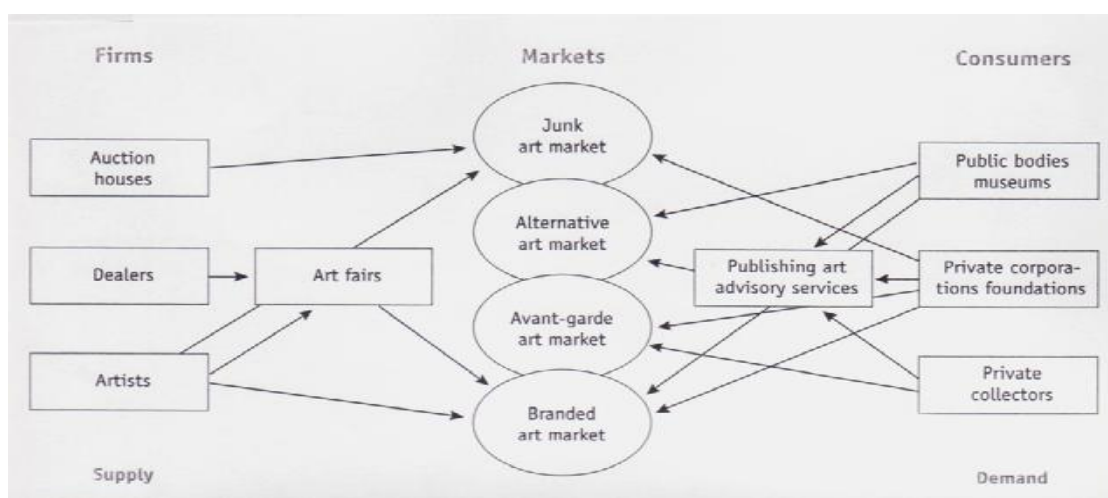


Fig. 6 The Contemporary Art Market²⁷⁶

²⁷⁵ *Ivi* p. 64

²⁷⁶ Si è ricreato lo schema presente *ivi* a pag. 64 tradotto

Il *mercato dell'arte alternativa* si differenzia dal mercato della junk art prima di tutto per gli alti prezzi e per il fatto che gli artisti sono legati ad un commerciante o ad una piccola cerchia lavorando sotto contratto con la clausola di esclusività.

Si tratta di un mercato nazionale e i prezzi sono collocati dalla domanda cioè determinati dalle opinioni dei critici e altri esperti del settore.

L'ampia schiera di opere scartata da entrambi i mercati, sia da quello di avanguardia che dal mercato di arte alternativa è scelto alla base del mercato dell'arte e venduto in un nuovo supermercato d'arte o magazzino e resta lì in attesa di entrare nel mercato della junk art²⁷⁷.

3.2.1 Valutare i prezzi e attribuire valore alle opere secondo gli esperti

Il valore monetario di un'opera è determinato da vari fattori che sono costantemente influenzati dai componenti del mercato dell'arte. Un fattore che può avere effetto frontale sul valore e il prezzo è la reputazione dell'artista, che comprende il numero di esposizioni in cui è stato rappresentato, onori ricevuti, prezzi riportati e la relativa predisposizione della galleria a rappresentarlo.

Si deve tener presente che la sola ricezione di pochi pezzi può determinare il futuro di un'intera produzione per l'artista²⁷⁸.

Quindi la reputazione è un indicatore chiave nel processo di determinazione del prezzo, la teoria del brand invece viene molto applicata all'industria dell'arte e deriva dall'interazione di più dimensioni, molto al di là del controllo dell'artista. Il brand si forma anche con dei segni di riconoscimento, quando il nome dell'artista già fa capire ancor prima di vedere l'opera che stile e che genere di opera si troverà davanti, si pensi a Vanessa Beecroft o ad un più storicizzato Mario Merz o ancora a Claes Oldenburg.

Poi a parità di qualità estetica delle opere i prezzi variano in base ad altri fattori come tecnica, mezzo utilizzato e dimensione dell'opera. Inoltre da quando

²⁷⁷ Ivi p. 65

²⁷⁸ Ivi p. 66

pochi acquirenti possono mostrare le opere acquistate esponendole nelle loro dimore, molti lavori sommati alla fama dell'artista fanno aumentare il valore della sua produzione e promuovere la vendita delle opere più piccole²⁷⁹.

3.2.2 Come il mercato italiano potrebbe rifarsi ad alcuni esempi europei

Il mercato italiano d'arte contemporanea è principalmente nazionale quindi con poco potere di attrarre acquirenti esteri, inoltre è composto da numerose barriere per gli artisti che desiderano entrare nell'arena internazionale.

Già all'inizio degli anni Novanta Vettese evidenziava due aspetti: che il modello predominante nel mercato in Italia era l'acquirente piccolo-medio imprenditore del centro nord che comprava di tanto in tanto seguendo i propri gusti o consultando galleristi esperti²⁸⁰.

Si aggiungono a questo riscontro le affermazioni dell'artista Paolo Patelli in merito al collezionismo:

C'è un fenomeno stranissimo ci pensavo ieri sera, ti da l'idea della decadenza dell'Italia, negli anni '50, '60 e ancora '70, c'era un collezionismo diffuso, si regalavano i quadri anche per le nozze o altre ricorrenze, quadri figurativi magari mediocri, ma si comprava, e quando lo raccontavo agli inglesi non ci credevano perché da loro assolutamente non era in uso.

Ora si è totalmente spenta questa pratica mentre in paesi come l'Austria o l'Inghilterra, senza assumere il livello italiano, si è un po' diffusa.

Ed è un male che non ci siano più i piccoli collezionisti, i piccoli acquirenti.

Ma si era già partiti col piede sbagliato. Negli anni '80 lavoravo con una galleria molto importante di Verona con cui facevamo tutte le fiere internazionali importanti circa 10-12 fiere all'anno tra Stoccolma, Basilea, Colonia, Parigi e mentre i collezionisti stranieri vedevano un quadro e prima lo compravano, poi chiedevano se era famoso l'artista, se era giovane o vecchio, segno che a loro interessava di più il quadro che il valore commerciale che poteva avere, gli

²⁷⁹ *ibidem*

²⁸⁰ v. Angela VETTESE, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato*, Milano, Media economici, 1991, p.35

italiani entravano già chiedendo -Hai un Guttuso?- Perché compravano la firma²⁸¹.

Il secondo aspetto evidenziato è che stava iniziando a manifestarsi l'interesse di istituzioni private quali banche ed imprese per l'arte, che iniziavano ad acquistare opere da incamerare nel loro patrimonio aziendale.

Tuttavia, riflette Zorloni, in materia di storicizzazione c'è ancora oggi una scarsità di musei d'arte contemporanea²⁸² in quanto si tende molto di più a supportare i musei di arte moderna ed archeologici cioè quelli che hanno al loro interno opere molto storicizzate, ed è in questi luoghi che prevalentemente le scuole conducono in visita gli studenti, soprattutto di medie ed elementari, coinvolgendoli magari in laboratori didattici.

Per non parlare della scarsa attenzione prestata ai giovani artisti e delle tassazioni molto elevate per collezionisti e commercianti, come segnalato anche dall'artista Maria Morganti:

Una cosa che economicamente non aiuta è il fatto che anche il collezionista non ha la riduzione dell'iva per l'acquisto delle opere, quindi ad esempio, su un'opera di 10.000 euro, il 21, tra poco 22% è di Iva, il 4% va alla Siae per i diritti di autore quindi teoricamente poi ritorna, però tagliato²⁸³.

Ne risulta che le opportunità per gli artisti di diventare stabili sono molto ristrette in Italia dove un ristretto gruppo ha il controllo dell'intero mercato.

Una possibilità per incentivare la visibilità dell'artista anche a livello internazionale è costruendo una forte identità nazionale e una banca dell'arte a Milano, suggerisce Zorloni²⁸⁴, prendendo esempio anche dalle banche e fondazioni bancarie come la Deutsche Bank (vista nel capitolo 2), che vanta sedi in tutta Europa e una vasta collezione di arte contemporanea e artisti emergenti.

²⁸¹ Per l'intervista integrale si veda alla voce Appendici: interviste in esteso inserite nel Capitolo 2, intervista all'artista Paolo Patelli

²⁸² *Ivi* p.70

²⁸³ Per l'intervista integrale si veda alla voce Appendici: interviste in esteso inserite nel Capitolo 2, intervista all'artista Maria Morganti

²⁸⁴ *ibidem*

Lo sviluppo di strategie come questa è il passo più grande per stabilire l'emergere degli artisti italiani e introdurre elementi di alta competizione nella scena artistica.

3.3 Studi e riflessioni sulla costruzione di un'identità artistica

Ad analizzare la creatività artistica cercando di trattarla come una pratica convenzionale, non diversa dalle altre, ci hanno provato anche gli psicologi, ma non è servito, l'unica conferma emersa è stata proprio l'unicità della personalità artistica: ipersensibile, aggressivo, autonomo, indipendente, preoccupato di lavoro, intollerante all'ordine, alla ricerca di novità e cambiamento, contrario al convenzionale e al banale²⁸⁵, questo sarebbe il quadro del carattere tipo dell'artista, ben al di là della letteratura e dei romanzi. Per indagare su come avviene il processo di costruzione dell'identità professionale per gli artisti visivi, professionali, Alison Bain alla fine degli anni Novanta ha dedicato dieci mesi all'intervista di 80 artisti tra i 24 e gli 80 anni, 40 uomini e 40 donne a Toronto, nell'Ontario. Per la selezione ha tenuto conto di una definizione ampia di artista comprendendo un serio impegno verso l'arte come attività centrale e come professione proclamata pubblicamente.

Gli anni di pratica professionale andavano da 1 a 56, la media di ore di lavoro artistico settimanali era di 35 e il 74% di loro ha avuto un grado di formazione presso una scuola d'arte o un'università. Tra la gamma di forme artistiche praticate rientravano: scultura, incisione, fotografia, pittura, tecnica mista, installazione e disegno ma molti di loro lavoravano con più di un mezzo, in ogni caso il 58% indicava la pittura come prima tecnica²⁸⁶.

C'è una molteplicità di modi in cui si può interpretare il titolo professionale di artista, il CARFAC, (Canadian Artists Representation le Front des Artistes

²⁸⁵ v. Alison BAIN, *Constructing an artistic identity*, in "Work, Employment and Society", n. 1 vol. 19, 2005, p.30

²⁸⁶ *Ivi* p. 31

Canadiens), include nella definizione chiunque fa una vita attraverso l'arte, che possiede un diploma in una delle belle arti, chi insegna in una scuola d'arte, chi espone regolarmente in mostre personali, in spettacoli di gruppo o che è riconosciuto da altri artisti professionisti come artista²⁸⁷.

Un artista di nome Jaan ad esempio dice che

i veri artisti sono persone che espongono regolarmente in gallerie e sono riconosciuti dai loro coetanei come artisti seri e sono nuovamente vicino alla mezza età, come me (23 novembre, 1999)²⁸⁸

L'artista prende se stesso come esempio significando che a suo dire gli artisti sono individui già di una certa maturità che hanno una reputazione solida e una stabilità nel mondo dell'arte.

Una considerazione piuttosto cinica che significherebbe identificare i giovani ancora sconosciuti come una massa indistinta che deve faticare per farsi conoscere attraverso numerose esposizioni personali, acquisizioni di loro opere presso i musei, recensioni e critiche che dimostrino quanto valgono.

Gli artisti più giovani di Toronto ipotizzano invece, criticamente, che gli artisti più anziani utilizzano la loro posizione oramai affermata per considerare i giovani degli eterni emergenti. Emergente è un termine molto comune, osserva Reid, (altro artista facente parte delle interviste), usato oggi a profusione visto che anche chi ha 30 o 40 anni e quindi una certa esperienza viene chiamato così, mentre un tempo non erano nemmeno considerati tali quelli che oggi sono i maestri.

Qui emerge la somiglianza con le altre professioni, gli artisti hanno l'abitudine di classificare i loro colleghi, accettando i coetanei e diffidando dei più piccoli. Forse c'è anche una certa paura di essere scavalcati, di imbattersi in artisti più giovani e più talentuosi o che hanno maggior successo per un linguaggio più fresco che convince il gallerista?

²⁸⁷ *Ivi* p. 32

²⁸⁸ *ibidem*

Un altro artista, di nome Nasco riflette:

Ci sono persone che si definiscono artisti, è un problema perché tutti possono farlo. Potrebbe trattarsi di una casalinga o di un avvocato che fa qualsiasi altra cosa per tutto il giorno e poi prende lezioni la domenica e dipinge fiori . Questo non è un artista per me²⁸⁹

Nasco vuole dire che il pittore della domenica non è un'artista, questo è motivato e coerente, un'altra che esprime un pensiero simile è Lynn:

Ci sono quattro madri in classe di mio figlio che si vedono come artisti eppure non fanno mostre, non sono professionali.

Quando hai impegnato la tua linfa vitale, il nucleo del tuo essere per fare arte, e qualcuno dice casualmente di essere un'artista, questo è davvero logorante.

Loro si aspettano che avendo la stessa età, siamo nuovamente allo stesso livello²⁹⁰.

Apporre l'etichetta di artista professionista significa che hai lasciato un segno di te, che sei riconosciuto e che ti guadagni da vivere con quello. Notiamo con attenzione come l'identità professionale per questi artisti comporta: ed è inevitabile, forse non va tacciata di discriminazione nei confronti del dilettante o del professionista irregolare, o di soprastima di se stessi.

C'è poi la società che identifica o meno la persona come artista, in base anche al prestigio, alla reputazione e alla capacità che ha di esercitare su di se la visibilità che, una volta conquistata, andrà sostenuta con fatica e richiederà sempre una forte credibilità.

Purtroppo quel che manca spesso a chi guarda è un'educazione visiva insegnata nella scuola primaria e secondaria. Anche questa riflessione la ritroviamo nelle parole di Maria Morganti:

Un secondo problema è che nelle scuole si vogliono ridurre sempre di più le ore delle materie ricreative come musica, arte, quindi così facendo come si fa a formare della gente pensante, che si faccia delle domande, che sia curiosa di scoprire?

²⁸⁹ *Ivi* p. 33

²⁹⁰ *ibidem*

Le persone non sono esercitate nell'arte, e alla disciplina non è data la stessa importanza delle altre materie per la loro crescita. Si intende dire che così come viene insegnato il linguaggio con la lettura e la scrittura, non viene insegnata la costruzione di un'immagine, la storia, l'iconografia²⁹¹. Sono tutte materie che se vuole la persona potrà approfondire successivamente, per scelta personale, ma come si è visto nei capitoli precedenti la nascita di una passione nasce anche dalla conoscenza precoce delle cose, come per la musica, così sarà più probabile che un bambino che ha sempre a disposizione tempere o acquerelli e pennelli si cimenti a dipingere, inizialmente per gioco ma successivamente con più impegno.

Una dura riflessione che emerge è l'assenza, già più volte rimarcata, di prerequisiti sociali, di licenze, per distinguere gli artisti dai non artisti ed in parte forse ciò è dovuto al presupposto dell'ipotetico talento artistico, non una competenza che si può insegnare²⁹².

Ci sono poi artisti che si considerano come il postino o l'operaio, dicendo «sono solo un'artista», con questa affermazione racconta uno degli intervistati Joan che facente parte della categoria non si trovava affatto d'accordo, perché dice «Non c'è qualcosa come “solo un'artista”, io non penso a me stesso così²⁹³»

3.3.1 Come si dispone la concentrazione degli artisti nella città e nella rete

Gli artisti spesso lavorano anche in gruppo, per diversi motivi: sia se si tratta di opere impegnative, sia per le risorse economiche che richiedono, sia per la mole di lavoro e perché magari sono richieste più tecniche artistiche da fondere assieme. Collaborando si danno anche coraggio a vicenda, si spronano. Tendono così a concentrarsi nei grossi centri più che nelle periferie urbane, perché la posizione più centrale è accessibile, perché c'è maggiore possibilità di un sostegno istituzionale.

²⁹¹ *Ivi* p. 34

²⁹² Queste affermazioni seppur già viste sono considerate dal momento che, ritrovarle su più fonti rafforza il parere già sostenuto, *ibidem*

²⁹³ *Ivi* p. 35

L'immagine di questa situazione ha il potere di attrarre altri artisti.

Quando raccolsi l'intervista al Professore e artista Paolo Patelli egli mi condusse nel suo studio situato in una filanda dismessa dove tutti gli edifici, mi spiegò, erano affittati da architetti, artigiani o fotografi della zona.

È evidente che anche un'esigenza di costi può indurre alla concentrazione, così racconta un'altra delle artiste intervistate, Yvonne²⁹⁴, come residente in un quartiere ricco di artisti. Interessante tendenza delle persone di simile background culturale e simili mezzi finanziari, questo è dimostrato da Steinfeld²⁹⁵, persone con valori simili, vita e aspettative, tendono a gravitare uno verso l'altro, non solo in riferimento ad una comunità artistica, ed oltre a comunicare più facilmente, hanno un grado elevato di rispetto l'uno per l'altro. Così parla del suo rapporto con i colleghi artisti Maria Morganti:

Ci sono due cose che proteggero fortemente e sono il mio spazio, e il mio rapporto con gli altri artisti, le amicizie con loro. Per dieci anni ho tenuto un incontro settimanale solo tra artisti, tra tutti coloro che si definivano tali. Non era riservato per escludere gli altri, ma perché in quegli incontri ci si metteva a nudo, si parlava dei propri problemi lavorativi, ci si esponeva diciamo ai propri pari. Ci ho creduto fortemente in questi incontri e poi venivano artisti anche da altre città e nazioni, li ospitavo da me. In tutto sono stati circa 250 incontri e anche questo lo considero completamente parte della professione

Ci sono per favorire queste situazioni anche le associazioni degli artisti, molte presenti in rete dove si possono iscrivere per farsi conoscere e pubblicare i loro lavori, una molto numerosa è il G.A.I., Giovani Artisti Italiani²⁹⁶.

²⁹⁴ *Ivi* p. 36

²⁹⁵ *ibidem*

²⁹⁶ Per ulteriori approfondimenti si veda il sito <http://www.giovaniantisti.it/>

3.3.2 Lucrare sul proprio lavoro o giungere a compromessi con una seconda attività?

Come fare per inserire la pratica artistica nella concezione del lavoro definito come

ciò che è progettato per produrre o realizzare qualcosa, ma comporta un certo grado d'obbligo o necessità essendo un compito che altri ci impongono o che ci siamo imposti per guadagnare, ed è difficile perché sforzo e persistenza arrivano al punto in cui l'attività smette di essere interamente piacevole²⁹⁷

Nell'idea delle persone il lavoro "vero" viene svolto solitamente non in casa o almeno non nella propria casa, (pensiamo ad una tata o una colf), e fornisce remunerazione, stipendio, regolato da contratto in base alle ore giornaliere.

Anche se alcuni pittori spiegano che i luoghi comuni, per cui gli artisti hanno talento, sono "portati", e quindi non devono impiegare lo stesso impegno che richiedono altri lavori, sono sbagliati: non tutte le parti del lavoro d'artista sono piacevoli. Altro errore frequente è presumere che le arti siano un settore dell'economia a carico dello stato e quindi necessitino di contributi pubblici sulle spalle dei contribuenti che lavorano sul serio.

Una forma di opportunismo invece, sempre da parte della società in generale è quella di apprezzare, lodare il lavoro finito senza considerare il processo che ha condotto al risultato. Racconta l'artista Lynn

La gente non ha realmente la minima idea di quello che fai tutto da solo in studio. È molto difficile per le persone concepire che avere un dipinto sul muro vuol dire pensare al tuo lavoro. Potrei stare qui per tre giorni e sembra che non abbia fatto assolutamente niente, mentre invece sto lavorando²⁹⁸.

In questo frangente cogliendo l'espressione di Lynn, bisogna riflettere che il fulcro della pratica artistica sta anche nel bisogno di solitudine professionale, il tempo in cui l'artista si ritira per un raccoglimento necessario a rielaborare le idee per creare. Il problema è che non c'è un netto distacco tra le ore di lavoro e le ore di non-lavoro, per l'artista le ore più proficue in termini di creazione

²⁹⁷ *Ivi* p. 37

²⁹⁸ *Ivi* p. 38

possono essere nel cuore della notte, le stesse in cui lavora un panettiere o un netturbino che inizia alle 3. L'artista Winsome dice di lui:

Provo e vado nel mio studio al più tardi alle nove e lavoro fino alle due, mi fermo un'ora per mangiare e da quel momento lavoro fino alle dieci. Torno a casa per cena e poi lavoro al computer fino alle tre. Lavoro più duro di persone che si recano a lavoro dalle nove alle cinque e non sono pagato per farlo²⁹⁹

L'opinione più diffusa che emerge anche dal campione di interviste è che l'artista debba lavorare lungamente per il desiderio istintivo di creare e non per un fattore monetario, un'artista è immerso in quello che fa e non lo fa per una busta paga. Un'artista devoto al suo lavoro fa arte per vivere o fa un altro lavoro per poter fare l'artista ma non lascia che il guadagnarsi da vivere interferisca con l'arte.

Con quest'ultima considerazione ci si trova più concordi rispetto alle due precedenti, come già visto da alcuni miei campioni di interviste, il secondo lavoro può aiutare a racimolare le risorse per finanziare la propria arte, perché è necessario avere un budget a disposizione per portarla avanti. E come secondo lavoro l'occupazione più diffusa nel campione selezionato da Bain era l'insegnante presso Università, accademia o scuola superiore, anche questo è un dato da noi molto riscontrato.

La visione romantica o mitizzata è sorpassata, l'artista deve necessariamente conoscere i principi di efficacia ed efficienza, magari sul lato dell'efficienza che implica il minimo dispendio di risorse non sarà molto rigido visto il suo obiettivo è ottenere il massimo risultato, anche se con un margine di spreco necessario, ma sull'efficacia punterà moltissimo.

Inoltre ci sono casi in cui, purtroppo, gli artisti sono costretti per motivi economici a mettere in stand by anche per diversi anni la loro arte cercando di guadagnare una somma di denaro sufficiente a sostenere il loro lavoro per un lungo periodo. Questa si rivela un'arma a doppio taglio, non sempre chi si butta a capofitto in un altro lavoro, riesce poi a tornare indietro sull'arte³⁰⁰, ancora si ritiene molto utile l'esperienza di Paolo Patelli sull'argomento:

²⁹⁹ *Ivi* p. 39

³⁰⁰ *Ivi* p.40

Io stesso che ho avuto per molti anni un altro lavoro ho visto la differenza, finché avevo l'altro lavoro mi raccontavo che ero più libero, che non ero spinto a vendere, invece c'è un impegno di vita e la quotidianità in cui credo molto, per cui direi che un artista professionista è colui che fa quasi solo quello e possibilmente lo fa tutti i giorni.

Sopportare turni pesanti sul posto di secondo lavoro e poi tornare a casa e lavorare alla propria creazione può essere un ritmo estenuante e a lungo andare non si riesce a mantenerlo. In più il lavoro secondario ruba tempo creativo ed energie alla parte artistica che va a rimetterci inevitabilmente³⁰¹.

Su di un fronte collegato risultano sconcertanti le parole dell'artista Thelma

Non scrivo nel mio curriculum che ero un'insegnante di scuola superiore a 34 anni, perché questo mi svantaggerebbe. Non sei considerato un vero artista se hai fatto altri lavori per vivere³⁰².

Per ottenere l'ingresso nel mondo dell'arte un artista che ha iniziato a dipingere seriamente nel corso della vita, deve modificare il proprio curriculum selezionando una parte della sua vita³⁰³.

Questo comportamento cautelativo nella professione viene adottato moltissimo anche oggi e accomuna tutti i lavori.

Nel curriculum vitae si indicano solo gli impieghi inerenti alla candidatura per cui si vuole concorrere. Molte persone redigono due, tre curriculum differenti a seconda delle candidature, questo è coerente, prendiamo ad esempio un ragazzo che ha studiato presso un istituto alberghiero, lavorato per molte stagioni come aiuto cuoco ma durante l'anno ha anche lavorato come commesso per diversi negozi, e per alcuni anni come metalmeccanico in una fabbrica. Viene da sé che elencare tutte le attività in ogni curriculum sarebbe, oltre che dispersivo, una cattiva presentazione agli occhi di un datore di lavoro che potrebbe presupporre (ipotizzando che sia alla ricerca di una persona da prendere a tempo indeterminato) non tanto la flessibilità del soggetto ma la mancanza o l'incapacità di continuità in un impiego.

³⁰¹ *Ivi* p. 41

³⁰² *ibidem*

³⁰³ *ibidem*

3.3.3 Artista imprenditore di sé stesso: da un modello di pura creatività ad un modello allargato che comprenda le variabili economiche. Tentare di analizzare il processo artistico come ordinato

Se l'artista dovesse curarsi solo del processo creativo in quanto tale, ovvero il partire da un'idea per poi cercare di metterla in pratica, concretizzandola quindi ma dove la sua unica preoccupazione sia l'arte senza altre dimensioni di cui tenere conto, già ci sarebbero dei vincoli a limitare il campo, riflette Throsby³⁰⁴, i limiti sono le «regole del gioco» cioè le esigenze espressive di forma e contenuti che l'artista, a questo punto definibile anche *decision maker*, deve considerare.

Per non parlare poi degli scopi ipotetici per cui realizza prodotti artistici che se già prendono il nome di *prodotti* farebbero pensare che lo scopo sia quello di venderli ed è da questa intenzione che dobbiamo partire per la nostra riflessione, se nel caso contrario l'artista realizzasse le sue creazioni solo per sé stesso senza l'obiettivo di esporle alla collettività, non avrebbe nemmeno senso discuterne quindi il presupposto di base è l'aprirsi, l'esporsi verso un esterno, verso persone che vedranno la sua arte.

Se come fin qui detto le creazioni sono fatte per essere vendute, tenendo conto che per realizzarle l'artista sostiene delle spese, immaginiamo che un vincolo prima non considerato debba essere il *reddito*.

A partire dalla produzione di una singola opera, come un quadro, una scultura, un'installazione, il guadagno potrebbe coincidere con il prezzo di vendita.

Ma come fare per i costi sostenuti per la produzione? Materiali, affitto del locale, di cui si parlava nel capitolo due. Poniamo per il momento l'ipotesi che le spese siano al netto delle entrate lorde, quindi il reddito viene riferito al guadagno netto detratti i costi operativi³⁰⁵.

³⁰⁴ v. David THROSBY, *Economics and Culture*, 2001, trad. It. C. Bartolini, *Economia e cultura*, ed. it, a cura di Walter Santagata, Il Mulino, Bologna, 2005, p. 140

³⁰⁵ *Ivi* p. 143

Riprendiamo l'esempio di Throsby per vedere come il reddito rientra nel modello del processo creativo in due modi: come vincolo e come oggetto di massimizzazione congiunta³⁰⁶.

Nel primo caso l'artista ha bisogno del reddito per il suo sostentamento, in poche parole per vivere e mantenersi, ma non gli fornisce finanziamenti successivi per proseguire la produzione artistica. Tenendo conto che l'obiettivo resta massimizzare il valore culturale, con questa situazione finanziaria è chiaro che le scelte dell'artista sono limitate perché il vincolo del reddito, se basso, va ad interferire sulla produzione inducendo ad esempio l'artista ad orientarsi verso una produzione culturale con maggiore potenzialità di generare almeno il reddito minimo piuttosto che guardare solo alla sua ispirazione creativa libera.

Sempre tale vincolo potrebbe indurre l'artista all'utilizzo di materiali (input) meno costosi rispetto a ciò che potrebbe acquistare se il vincolo non ci fosse.

Questo esempio si adatta bene per un pittore o uno scultore che utilizza solo materiale che può permettersi, in modo che il vincolo del reddito minimo sia soddisfatto dal risultato finanziario netto³⁰⁷.

Ora vediamo il secondo caso in cui il reddito è oggetto di massimizzazione congiunta del valore economico e culturale derivante dall'opera.

Si suppone di aver a che fare con artisti che aspirano o sono professionisti e vogliono produrre arte di alta qualità «rispetto agli standard professionali della loro disciplina³⁰⁸», e a differenza del primo caso per loro il denaro occupa un posto importante, diciamo quindi che l'utilità dell'artista è derivata da soddisfazioni culturali e compensi finanziari, si tiene anche il vincolo del reddito minimo.

In questo modello l'impostazione è molto più orientata a trattare la produzione artistica in un'ottica commerciale che influenza la qualità del risultato: così artisti sconosciuti, se danno al guadagno un peso abbastanza alto, devono realizzare un genere di opere abbastanza commerciali per massimizzare il valore economico, mentre artisti affermati a livello internazionale, potrebbero riuscire a tenere di pari passo entrambi i valori senza sacrificare quello culturale.

³⁰⁶ *ibidem*

³⁰⁷ *Ivi* p.144

³⁰⁸ *ibidem*

Anche se si è partiti dal presupposto che il reddito dell'artista derivi solo dal valore economico delle sue opere c'è da dire che il guadagno ricavato da un'opera potrebbe essere talmente basso da non permettere all'artista di avere delle entrate che soddisfino il vincolo della sussistenza, inoltre l'artista potrebbe avere occasioni di guadagno molto più veloce facendo un'attività diversa che gli consente di guadagnare a sufficienza e di avere tempo a disposizione per potersi dedicare ampiamente all'attività artistica con scopo a questo punto meno lucrativo.

3.3.4 Come si forma il valore dall'opera degli artisti

Sempre riferendoci ad un artista che crea opere come un'installazione, un quadro o una performance, vediamo che l'opera esiste in forma fisica o sotto forma di diritti di proprietà, quindi o l'opera in sé o i diritti, o entrambi, possono essere negoziati. A tutelare il diritto d'autore è il copyright, questo indica che l'opera ha un valore economico, il valore in questione è detenuto quindi dal proprietario, l'artista all'inizio e l'acquirente poi. Inoltre il prezzo con cui l'opera viene stimata è un indice, anche se non sempre perfetto, del valore economico³⁰⁹.

L'esistenza dell'opera è dovuta anche alla sua idea, questa non è tutelata dal copyright ma può essere scambiata e passare ogni volta da un proprietario ad un altro. L'idea è in sé un bene pubblico ma proprio per questo, per limitarne il suo utilizzo gli viene applicato un costo, altrimenti sarebbe copiata da tutti³¹⁰.

Ora vediamo quello che è stato detto, cioè il modello di produzione artistica trasformato in funzione lineare con «il reddito minimo come vincolo che non va ad influenzare le variabili decisionali se il reddito da non lavoro è abbastanza consistente.

³⁰⁹ La quotazione di un'opera può essere fatta anche dall'artista stesso ma è più attendibile se viene fatta dal sistema, si veda il capitolo due nell'intervista alla gallerista Rizzo. Accade poi che la quotazione di un artista scenda, per molteplici ragioni.

³¹⁰ La copia è legale secondo le regole che la legiferano mentre la riproduzione dell'opera no perché c'è solo un originale per ogni opera. Al di là del concetto di unicità già esplorato nei precedenti capitoli, i problemi maggiori sorgono oggi con la stampa e la computer art che rendono il confine più facile da valicare.

Uno svantaggio insito nel lavoro artistico è la dispersione del proprio guadagno: per gli artisti nella fase iniziale di apprendistato i ricavi ottenuti dall'attività creativa sono pari a poco o nulla mentre un netto contrasto si evidenzia con gli artisti affermati i cui ricavi sono decisamente alti. Caves parla della dispersione dei ricavi che crea la classificazione di artisti professionisti divisi in *serie A* e *serie B* e di effetto «superstar³¹¹».

Nella fase di assemblaggio delle parti creative è richiesto prima il personale di serie A se questo non richiede un salario che va oltre i vantaggi, solo se la serie A non è disponibile allora si fa ricorso al personale di serie B.

Non è stato verificato con precisione un confronto tra la dispersione dei redditi degli artisti e quella dei redditi dei lavoratori non creativi, secondo uno studio americano però il reddito da lavoro creativo e il reddito totale degli artisti nelle arti visive sono tanto più variabili rispetto ad altri impieghi. Il coefficiente di variazione dei redditi artistici era 1,20 mentre il coefficiente più elevato riferito alle altre professioni era 0,79³¹².

Si riporta la tabella di Wassal e Alper con il calcolo di una misura standard di dispersione, il coefficiente di variazione per rilevare la differenza tra reddito complessivo da lavoro e reddito ottenuto dalle attività creative per gli artisti che svolgono e quelli che non svolgono attività creative, è dato dal rapporto tra la deviazione standard e la media³¹³:

	Tutti gli artisti	Solo attività creativa
Attività non creativa		
Reddito complessivo da lavoro 0,92	1,17	1,70
Reddito da attività creativa 2,49	2,48	1,70

³¹¹ Richard E. CAVES, *Creative industries..* p.104

³¹² *Ivi* p.487

³¹³ *Ivi* p. 105

Si nota come il reddito ottenuto dall'attività creativa è distribuito in modo meno uniforme rispetto al reddito per attività non creativa ed è ancora non uniforme la distribuzione tra gli artisti che svolgono attività non creative rispetto a coloro che possono dedicarsi solo alla creazione³¹⁴.

L'artista ha un basso grado di controllo e di prevedibilità sulle linee di carriera rispetto agli altri gruppi professionali, questo comporta la forte disoccupazione nell'attività creativa, quando è poco o non remunerata, oppure sottoccupazione, sia nell'attività creativa che nella non creativa dove sovente è costretto a ripiegare anche come unica attività.

³¹⁴ *ibidem*

CONCLUSIONI

La creatività, come si è visto è una caratteristica fondamentale dell'artista per l'ideazione dell'opera. Economicamente si può tradurre senza tante forzature nel rischio d'impresa. Se presupponiamo che l'opera d'arte si trasla materialmente in una merce o perché no, in un servizio, in una relazione, la problematica principale sorge dalla sua natura di prodotto singolare.

In questa ragione primaria sta la responsabilità di chi si assume le decisioni principali, che si rivelano molto diverse a seconda di chi le prende, facciamo solo due esempi sulla base di quello che abbiamo trattato nei capitoli.

Nel caso in cui l'artista ragioni come un libero professionista, con la partita iva aperta, senza dipendenti ma con a carico tutti i costi come: affitto del locale (studio d'artista o simile), materiali (colori, vernici ecc.), ed aggiornamenti vari, (solo per citarne alcuni), ecco che se il soggetto riuscisse a sostenere questi costi, potrebbe valutare quali rischi può permettersi di correre.

Ad esempio decidere di realizzare un'opera molto grande o complessa pur sapendo che sarà difficile per la sua galleria di riferimento trovare degli acquirenti; o invece decidere di andare sul sicuro, realizzando opere in un formato facilmente accettato sul mercato.

Teniamo presente che con questi esempi stiamo tralasciando l'aspetto "qualità dell'opera". Ciò non toglie che l'artista, dal momento in cui è libero e deve rendere conto solo a se stesso e alle sue spese, cercherà di trovare il giusto compromesso tra qualità e commerciabilità dell'artefatto.

Se invece, nella seconda ipotesi, l'artista si esprime in un contesto dove la remunerazione dipende da chi commissiona l'opera, allora è tutto molto diverso. La sua libertà diventa circoscritta ad alcuni ambiti e con molti confini, come abbiamo avuto modo di considerare nelle industrie culturali e della creatività.

Il *decision maker* deve ragionare in termini di profitto, la qualità passa spesso in secondo piano, si guarda alla vendibilità del prodotto, ai costi da sostenere per produrlo nel rispetto di efficacia ed efficienza sulla base dell'economicità.

Il mercato non deve esser visto in un'ottica di buono o cattivo, dipende sempre da come agiscono le componenti, da come le forze esercitano la loro pressione, se in senso speculativo o allo scopo di promuovere e incentivare la creazione (anche di idee).

Tra questi due esempi estremi ci sono poi un'innumerabile serie di "vie di mezzo", dove i vincoli della più o meno libertà sono spostati a seconda dei casi.

A questo punto potremo dire che il cerchio si chiude, ma non è così.

Allora tutto questo ragionamento a cosa è servito se siamo al punto di partenza?

Sulla base del percorso che si è fin qui delineato direi che si possono suggerire alcune conclusioni, che hanno dei contorni marcati da un lato e più sfumati dall'altro.

Nella volontà di rompere alcuni stereotipi diremo che: l'artista è colui che vive solo del proprio lavoro ma che se non ci riesce vive facendo anche un secondo lavoro, sia questa attività il professore, il gondoliere o l'impiegato, non importa, l'importante è che le sue opere sia riuscito a farle conoscere, ad esporle e ad essere riconosciuto da un pubblico, almeno una volta o almeno ogni tanto.

Un artista è tale anche se non è sempre sulla cresta dell'onda, se ha smesso di esporre ma continua a progettare senza tregua, se porta avanti un'idea artistica in maniera coerente pur di esprimerla.

Un'artista che sta sul mercato perché riesce a vendere è un professionista ma non è detto che sia sempre un buon artista. Ad esempio se accontenta la domanda e non cerca di proporre una sua offerta, di far conoscere ed apprezzare quello che lui fa, di formare i gusti. Un artista non è un mercenario. Con questa affermazione non si vuole assolutamente dire che essere professionisti sia sbagliato. Ci sono e ci sono stati artisti eccellenti di grande successo professionale. Ma se per professione si intende anzitutto l'appagamento di essere chiamati al riconoscimento pubblico³¹⁵ dove quest'ultimo è assimilabile alla proclamazione di una sentenza che decide tra

³¹⁵ R. DREON, G. GOLDONI, R. SHUSTERMAN, *Stili di vita. Qualche istruzione per l'uso*, Mimesis, Milano-Udine, 2012, p. 67

l'esserci o il non esserci di un soggetto, del contare qualcosa o non contare niente, allora il "professionista" potrebbe anche essere un cattivo artista.

APPENDICI

Interviste in esteso

Si fornisce di seguito l'elenco delle domande stilate inizialmente per le interviste, le questioni sono state formulate ed adattate a seconda della figura intervistata e quindi modificate nel corso dell'intervista perché, come si noterà leggendo, molte volte gli intervistati hanno risposto direttamente durante il proseguire del loro discorso, senza la necessità che si formulasse la domanda.

- 1) Da quando è nato l'interesse per quello che fa?
- 2) Vien da una formazione accademica o autodidatta?
- 3) Riesce a vivere facendo questo come primo lavoro?
- 4) Se no, cosa fa oltre a questo?
- 5) Ritiene che il suo lavoro sia abbastanza pagato?
- 6) Come fa a mantenere viva l'ispirazione, la creatività?
- 7) I critici per lei che ruolo hanno in correlazione alla sua professione? Ritiene che siano utili? Detengono una forma di potere di demolizione e/o di innalzamento dell'artista e della sua carriera?
- 8) È vero secondo lei quel che spesso si legge nei testi, cioè che per soddisfare le richieste di un promotore o di un gallerista si rischia di abbandonare la propria ricerca stilistica per mantenere un consenso di pubblico?
- 9) Si ritieni soddisfatto del suo successo?
- 10) Di solito quando decide di creare, lo fa pensando anche a cosa piace e potrebbe volere il pubblico o agisce solo in base al suo progetto?

Interviste le cui parti sono inserite nel Capitolo 1

Intervista a Simone Toffanin, attore

Simone Toffanin, attore di teatro di anni 36 nato e tutt'oggi residente a Pernumia, un piccolo paese della provincia di Padova. Il suo interesse per il teatro nasce fin da bambino, all'età di 4 anni.

La famiglia lo ha sempre lasciato libero di scegliere e lo ha appoggiato fin da quando lui espresse il desiderio di coltivare questa grande passione, ma dice: «per il background socio-culturale che mi circondava, dire “voglio fare teatro” è sempre stata una cosa da tenere quasi nascosta.»

«Nell'ambiente della campagna veneta, il teatro non era considerato un lavoro», ed anche per questo motivo, Simone decide di farsi stampare delle magliette di “protesta” o meglio di rivendicazione con scritto davanti «faccio teatro» e sul retro «ed è un mestiere», «proprio perché troppe volte ancora oggi mi sento chiedere :-che lavoro feto ti? Ed io rispondo -: mi occupo di teatro. -: No ma digo, par vivere- facendo con la mano il gesto dei soldi. Questo perché c'è ancora un concetto di lavoro come qualcosa di manuale, di concreto.

Ma l'opera d'arte è tangibile? Sì, se si tratta di un quadro o una scultura, però l'opera letteraria non la puoi toccare, e così lo spettacolo teatrale che richiede un lavoro di retroscena notevole. Spesso mi sento dire “costa troppo”, senza aver nemmeno visto di cosa si tratta».

Riesci a vivere di questo lavoro?

«Molto fortunatamente sì, riesco a vivere con il mio mestiere³¹⁶.»

³¹⁶ Simone preferisce chiamarlo mestiere, perché dice: «è una cosa che mi si cuce addosso, il lavoro mi fa pensare più ad un timbrare il cartellino e quando termini l'orario di lavoro hai finito. Mentre a me se mi si toglie il teatro, automaticamente io non ci sono più. »

Quali altri lavori ti sei trovato a fare nei primi anni quando ancora non riuscivi a vivere solo di teatro?

«All'inizio ho dato tante ripetizioni, poi ad esempio nel dicembre del 2003 feci il Babbo Natale davanti ad un centro commerciale, e dentro di me pensavo: - però, ore e ore di Stanislavsky per dire -ciao bel bambino sono Babbo Natale-. Ma se questo mi è servito per poter investire negli spettacoli che metto in scena, anche come regista, allora il sacrificio è valso, però siamo noi a decidere se e cosa è giusto.»

Che forma giuridico economica ti sei dato per lavorare in proprio nell'ambito del teatro?

«Ho aperto una vera e propria ditta, perché ho deciso che volevo vivere di questo lavoro e per vivere bisogna anche avere un guadagno. Sono da 11 anni sul mercato teatrale, con tutte le tasse da sostenere e non ho mai ricevuto contributi pubblici. So che questa parte può sembrare poco artistica ma se si vuole realizzare uno spettacolo ci vuole il sostegno economico, ci vuole un budget, senza la parte finanziaria non si fa niente.

Il mio maestro di teatro ripeteva che l'artista deve essere come un gabbiano, che con un'ala sfiora il cielo e con l'altra sfiora la terra.»

Quando metti in scena uno spettacolo scegli qualcosa che può compiacere il pubblico o fai di testa tua?

«Cerco di gestirmi, entro certi limiti vado a compromessi, ad esempio sono stato scritturato per tre puntate con Maccio Capatonda in cui dovevo interpretare un rapper, è ovvio che quello non era esattamente una manifestazione delle mie capacità di attore, ma dall'altro lato serve anche a farsi conoscere. Si può essere bravissimi attori ma non essere affatto noto, passare la vita nell'anonimato più totale. Trovo splendido Menandro nel *Dyskolos* quando parla degli ideali ma dice anche che gli ideali hanno un prezzo. Cerco di perseguire i miei ideali il più possibile senza perdere di vista la parte concreta.»

«Quando invece opero con la mia compagnia mi sbizzarrisco, deve essere qualcosa che mi piace, deve completarmi, la sento mia, sento di aver dato un

briciolo di più al mondo. L'artista è un po' vanaglorioso, in un certo senso, magari può non piacere, non essere condiviso ma il messaggio deve arrivare. Il teatro è un mezzo di comunicazione, deve smuovere qualcosa.

Il pubblico va se non esattamente educato almeno abituato ad un certo tenore di spettacolo.»

Come si chiama la tua compagnia?

«La mia compagnia si chiama CAST, ed è l'acronimo di Comunicazione Arte Spettacolo Teatro, e poi la parola cast ricorda il casting.

Ho dovuto affidarmi ad un commercialista per la parte economica anche se mi occupo io dell'organizzazione, la vedo strettamente legata al fattore produttivo e poi col tempo ho imparato a fare delle stime sui costi che andrò a sostenere per una messa in scena.»

Quanto conta per te il giudizio dei colleghi?

«L'arte è confronto, non è scontro, ma mi interessa molto parzialmente, perché loro non sono i fruitori finali, lo spettatore guarda tutto con occhi diversi, recepisce quel che metto in scena. Anche perché tra i colleghi ci può essere concorrenza, invidia perché a te va meglio che a loro.»

Quanto conta invece il giudizio del pubblico?

«Se partiamo ad esempio dal primo metro di misura che di solito si guarda, ovvero gli applausi, certo più ce ne sono e meglio è, ma si deve anche tener conto dell'ipotesi non rara, che l'attore si sia portato dietro la clac. Poi so per esperienza che il pubblico un "bravo" non lo nega a nessuno, ma nessuno può assicurare che non sia detto tanto per dire, la verità non la saprai mai, tu attore devi essere sempre convinto delle scelte che hai fatto.»

Se dovessi dare una definizione di opera d'arte cosa diresti?

«Pensa che la più bella definizione di opera d'arte me la diede un meccanico, l'opera d'arte è quella cosa che ti prende di testa, di cuore e di pancia.»

Intervista a Cesare, violinista

Per la terza intervista ho scelto un ragazzo di 26 anni, si chiama Cesare studente di lettere antiche all'università Federico II di Napoli, suona il violino dall'età di 9 anni, residente in un piccolo paese della provincia di Avellino.

Come è nato l'interesse per quello che fai? Da che tipo di formazione provieni?

«Da sempre ho avuto il desiderio di iniziare a suonare ma da piccolo pensavo di più al pianoforte, solo che al conservatorio i posti per entrare erano pochi così a dieci anni anche se suonavo già da prima, ho cominciato con il violino e poi mi ci sono appassionato.

Il conservatorio l'ho iniziato in prima media, ad Avellino che era la città più vicina e l'ho proseguito per dieci anni ma senza diplomarmi, mi mancava poco.»

Quando hai iniziato a suonare nei primi gruppi?

«Durante i primi anni delle superiori, avevo un gruppo con dei compagni di scuola e facevamo dei laboratori teatrali.

Poi a diciotto anni ho iniziato a suonare nei primi gruppi seri, suonavamo un repertorio composito, d'estate si lavorava molto ma tutti facevano un altro lavoro durante il giorno, con questo non potevano mantenersi.

I compensi erano distribuiti da un responsabile del gruppo.»

E poi prosegue:

«Nel contempo ho suonato in un gruppo da me fondato nel 2009, si chiamava Jazzi Banni, era formato da 5 elementi, io curavo l'arrangiamento, e i compensi venivano distribuiti al gruppo.»

Suonavate solo d'estate o tutto l'anno? In che raggio di chilometri?

«Suonavamo tutto l'anno, nel periodo invernale quasi una volta a settimana nel periodo estivo anche 3 serate alla settimana. In tutta la provincia di Avellino a volte ci spingevamo fino alla provincia di Salerno.»

Come vi siete fatti conoscere? Che tipo di pubblicità usavate?

«Ci siamo promossi in molti modi, sicuramente via internet tramite i social network, e inviando mail agli organizzatori degli eventi e alle pro loco,

telefonavamo anche nei locali per spiegare chi eravamo e se erano interessati a sentirci suonare.»

Perché suoni?

«È un modo che ho per spiegare una mia sensibilità, una visione delle cose che arrivi alla gente.»

Usi mai l'improvvisazione? Quante ore suoni in media a settimana?

«Sì moltissimo, amo l'improvvisazione, come violinista pop in realtà sono molto jazz. Non faccio mai la stessa improvvisazione due volte, quando faccio l'assolo lo cambio anche ogni sera. Ovviamente si deve sempre creare il legame fra palco e pubblico per poter improvvisare, deve essere il pubblico a darti corda.

A casa però mi esercito ugualmente molto sulla tecnica e sui pezzi da fare. Suono circa 8 ore a settimana poi dipende dal tempo a disposizione.»

Non pensi che il tuo percorso di studio nel conservatorio ti abbia aiutato in questo?

«Vedi, chi ha un percorso accademico difficilmente riesce ad improvvisare, lo noto nei miei colleghi che suonano, spesso si tende a seguire senza variazioni lo spartito e basta, anche quando provavamo con i vecchi gruppi, gli altri elementi se andavi fuori dallo spartito e improvvisavi non riuscivano più a seguirti.

Lo studio accademico, in musica, schiaccia molto il lato artistico, il conservatorio è il canale per fare poi musica classica.

Quel che più mi ha aiutato fin da piccolo è l'aver sempre suonato in tanti contesti diversi, non è un fatto di autodidattismo ma di incanalazione.

Anche perché il violinista solitamente non è mai autonomo sul palco, io invece ho raggiunto questa posizione.»

Intervista all'artista Luigi Masin pittore e scultore

Luigi Masin, classe 1950 nato e residente a Monselice,

«L'arte io credo che ognuno di noi ce l'abbia dentro, ma tutto sta a tirarla fuori a manifestarla, proporla, per cui penso che tutti potenzialmente potremmo essere artisti, nel mio caso, ci sono stati tre fattori ad influire positivamente.

La passione fin da bambino, poi all'epoca il liceo artistico c'era solo a Venezia, a Padova non c'erano tutti gli istituti superiori come adesso, quindi farmi 60 km tutti i giorni, era lontano, seconda cosa, ci vuole il professore che ci veda giusto, la Professoressa Mainardi di artistica delle medie, diceva che dovevo fare l'artistico, mio padre non avrebbe voluto, ed era più che comprensibile, potevo fare ragioneria, il geometra, qualsiasi altro indirizzo che era più vicino, ma la professoressa non ha mollato e l'ha spuntata con mio padre che ha detto "proviamo".»

«Un tempo il ruolo del professore delle medie era molto importante perché riusciva ad indirizzare bene il ragazzo, già alle medie la professoressa aveva capito che doveva vedere cosa sapevo fare mi dava da fare la copia dal vero..

La prima mostra personale l'ho fatta a 14 anni, lei ha incorniciato tutti i disegni che avevo fatto a spese sue e ha chiesto il permesso al sindaco di Monselice dell'epoca per allestire la mostra sotto la loggia in Piazza Mazzini.»

E prosegue:

«Al liceo c'era l'esame d'ammissione per entrare perché era a numero chiuso.

Si lavorava mattina e pomeriggio dal lunedì al sabato, era dura. Io da un lato studiavo e dall'altro facevo i miei quadri a casa con il cavalletto e i colori ad olio, e contemporaneamente alla scuola facevo altre mostre, inizialmente a Monselice, e poi i concorsi, cercavo di partecipare a tutti quelli che riuscivo.»

Che cosa definisce un artista?

«Quello che fa grande un artista è la coerenza del percorso che fa, non è che uno un giorno fa una cosa e poco dopo si mette a fare tutt' altro.

Io non ho nessun gallerista, mantengo una mia filosofia, il piatto di minestra non mi manca, quindi perché devo andare a fare quello che mi dicono gli altri? Certo che se ti metti con un commerciante d'arte forse diventi anche milionario, dall'altra parte, farai l'artista, magari non diventi miliardario però lasci un segno, e quello conta. Perché dietro una galleria o un mercante ci sono tanti interessi e tutti devono essere soddisfatti.

L'arte è lasciare un segno del tuo passaggio, attraverso il colore, attraverso il disegno, le mostre e quello che sei riuscito a fare.»

Interviste le cui parti sono inserite nel Capitolo 2

Intervista all'artista Maria Morganti con sede a Venezia

Chi è il curatore e che ruolo ha?

«Il curatore deve avere un buon rapporto con l'artista perché è una figura molto vicina a lui, è una forma di traslazione tra un dentro e un fuori.

Il rapporto tra artista e curatore è importante, questa figura ti permette la trasposizione dell'opera verso il fuori, prima di tutto perché ti aiuta a verificare quello che hai fatto perché lui magari ha una visione allargata di quel che accade fuori mentre tu talvolta sei talmente concentrato su quello che fai che non ti rendi conto dell'esterno. È colui che ha le relazioni con le istituzioni, con le gallerie, con gli spazi espositivi».

Il curatore ti aiuta anche a trasformare le cose, non nell'opera in sé ma nel secondo passaggio che per me è parte dell'opera cioè il portare l'opera a contatto con l'architettura e lo spazio esterno.

Perché il modo in cui io lavoro è che produco materia dentro lo studio cioè dipingo questi quadri, uno dietro l'altro ed è come sedimentare una materia che si stratifica, che sta lì, che va avanti, che lascia una traccia della sua esistenza, che continua a costituirsi davanti ai miei occhi e poi tuta questa cosa, questa materia, io lo chiamo “magma”, decido di portarla all'esterno ma non è che vado in un white cube , in una stanza vuota e inizio ad appendere i quadri a caso. Comincio a mettermi molto in ascolto con quello che ho intorno a me.

«Cosa mi aspetto io dal curatore? il curatore dovrebbe essere la persona che ti apre a delle possibilità»

Quando ha iniziato a dipingere o meglio a fare l'artista?

«Io sono cresciuta a Milano, il mio bisnonno era un ingegnere e col tempo è diventato collezionista, nel suo studio passavano proprio gli artisti come Carrà, Sironi, Fontana, con i quadri sotto braccio.

Ora la collezione è in una galleria civica a Milano che si chiama Boschi di Stefano.»

«Quindi la premessa è che per me è stato naturale aver a che fare con questa dimensione, poi i miei genitori mi hanno sempre appoggiata, spronata, che mi ritengo fortunata da tale punto di vista.

Poi al liceo ho conosciuto l'artista Carmen Gloria Morales che è stata significativa nella mia vita e da lì ho deciso cosa volevo fare.

Adesso per entrare nel tema della tua tesi, direi faccio l'artista a 17 anni non lo so se sai cosa può significare. Devi essere pronto a tutto per riuscire a dedicarti a quello che vuoi che sia il tuo lavoro, che vuoi vivere di quello e che sì, sei pronto anche a fare dei sacrifici e a fare altri lavori, ma non lavori che ti portano via troppo tempo e ti conducano ad altre strade rispetto al tuo obiettivo che è l'arte.

E non voglio che sia una vocazione astratta ma che sia riconosciuta diciamo dal mondo.»

«Premettiamo, non penso che ci sia un modo giusto per fare l'artista, o lo sei o non lo sei nel senso che ti ci senti. Non è che se tu decidi di farne la tua professione questo fa sì che tu sia un artista più bravo di un altro. Quel che è importante per me è che se io lo metto al centro della mia vita e penso che questo deve essere tutto; più riesco a dilatarci nel mondo e riesco anche a guadagnarci, più riesco a fare ricerca e sperimentare.»

Cose pratiche, quante risorse economiche servono per questa attività?

«Per il tipo di lavoro che faccio io, ho bisogno prima di tutto di uno spazio fisico ma questa esigenza non è per tutti gli artisti, c'è chi progetta al computer e magari lo può fare anche a casa. Io ho bisogno di uno studio perché mi ci devo muovere, quindi spese di mantenimento, bollette, affitto.

Anche se prima di tutto il mio luogo è il mio corpo, è ciò che contiene le mie idee ma contiene anche la cosa stessa.

Poi le tele, i colori a olio, la trementina e non solo, da tre anni tengo un archivio del mio lavoro di 30 anni quindi spese di fotografo, un assistente che mi aiuta e i computer, la strumentazione informatica che deve essere sempre aggiornata, e i viaggi di aggiornamento a vedere esposizioni, mostre...»

Che forma giuridico-economica si è data per questo lavoro?

«Come inquadramento professionale ho aperto la partita iva come libera professionista, in Italia non esiste la professione di artista.

Una cosa che economicamente non aiuta è il fatto che anche il collezionista non ha la riduzione dell'iva per l'acquisto delle opere, quindi ad esempio, su un'opera di 10.000 euro, il 21, tra poco 22% è di Iva, il 4% va alla Siae per i diritti di autore quindi teoricamente poi ritorna, però tagliato.»

«Per tanti anni non riuscivo mica a guadagnare, ora da qualche anno riesco a fare solo questo e per esempio l'anno scorso ho tenuto due corsi allo IUAV, sono molti gli artisti al tempo stesso insegnano.»

Come realizza le sue opere?

«Fisicamente l'atto del dipingere mi richiede poco tempo, ma sento di doverlo fare tutti i giorni, andare nello studio e passare il pennello sulla tela, veder questa materia, questo magma come lo chiamo io, che si deposita.

Poi nello studio il lavoro è anche quello di tenere i contatti, rispondere alle mail, tenere la contabilità delle spese aggiornata, informarmi, documentarmi, vedere quello che fanno gli altri artisti.»

«Io non cerco di fare qualcosa che nessun altro ha mai fatto prima, non mi ritrovo nell'opera d'arte che nessuno capisce, astrusa o enigmatica, anzi mi riscontro molto di più nel contrario cioè il qualcosa che accomuna.»

Dove espone?

«Ho due gallerie di riferimento, una a Venezia, l'altra a Milano»

Che rapporti ha con i colleghi?

«Ci sono due cose che proteggero fortemente: il mio spazio, e il mio rapporto con gli altri artisti, le amicizie con loro. Per dieci anni ho tenuto un incontro settimanale solo tra artisti, tra tutti coloro che si definivano tali.

Non era riservato per escludere gli altri, ma perché in quegli incontri ci si metteva a nudo, si parlava dei propri problemi lavorativi, ci si esponeva diciamo ai propri pari. Ci ho creduto fortemente in questi incontri e poi venivano artisti anche da altre città e nazioni, li ospitavo da me. In tutto sono

stati circa 250 incontri e anche questo lo considero completamente parte della professione.»

A proposito dello scambio con gli altri artisti, c'è la paura di una forma di concorrenza, può accadere che ci si copi tra artisti?

«Si c'è di tutto, ci sono artisti che si aiutano e artisti che si scontrano.

Può accadere, ad esempio che si faccia una performance o che di realizzare qualcosa e di ritrovarlo poi molto simile nella vetrina di un negozio come allestimento. Diciamo che in certi casi comunque l'idea viene presa, ma dipende dal contesto in cui la si utilizza.

Un esempio accaduto nel mondo dello spettacolo è quello di Lady Gaga che ha ripreso completamente l'opera di Orlans un'artista che fa operazioni chirurgiche cucendo cose su sé stessa per sperimentare, e ora sono per vie legali. Basta solo pensare all'impatto, alla potenza dell'immagine data da Lady Gaga, che comunque è famosa a livello mondiale, e quindi milioni di persone che vedono quell'immagine la riconducono a lei invece che all'artista che ne è stata veramente l'ideatrice, questo è proprio un uso dei diritti di autore.. »

Perché c'è ancora tanta gente, che pensa che l'arte contemporanea non sia arte?

«In questo il mondo dell'arte stesso ha una responsabilità e una colpa dovuta ad un atteggiamento direi a volte di supponenza e di autoreferenzialità che ci si attribuisce.

Un secondo problema è che nelle scuole si vogliono ridurre sempre di più le ore delle materie ricreative come musica, arte, quindi così facendo come si fa a formare della gente pensante, che si faccia delle domande, che sia curiosa di scoprire?»

«Certo che per esempio una persona che viene a vedere le mie opere e non è pronta, resta un attimo così, non le capisce subito, lì c'è bisogno del mio racconto. Poi attenzione, non vuol dire che si debba cercare di creare massificazione, che tutti devono andare a vedere le mostre di arte contemporanea perché fa bello»

E prosegue:

«La massa non è per forza un indicatore positivo, anzi, le domande se le fa la gente che pensa, che si documenta che fa ricerca. Per essere curiosi di conoscere le cose bisogna anche essere preparati.»

Cosa si dovrebbe fare per migliorare le cose?

«I soldi pubblici non ci sono per tutto, si investe solo su ciò che ripaga di più, nella mia visione del mondo invece lo stato dovrebbe garantire la sopravvivenza di tutte le forme di cultura e non che gli artisti debbano rinunciare al loro lavoro perché non riescono più a finanziarsi.»

Ci sono pressioni per l'artista? Quali sono le problematiche per restare sul mercato?

Sì, certo le pressioni sono continue, le stesse spese da sostenere sono delle pressioni. La difficoltà è riuscire ad essere liberi perché ormai da cosa si parte per realizzare qualcosa? Dalla richiesta del mercato, si vende il prodotto che il mercato vuole, invece se sei un artista di ricerca, non puoi sottostare a certe condizioni, quindi qui diventa ambiguo il fatto che l'artista sia un professionista perché se intendiamo una persona che punta solo ad assecondare il mercato è un conto, personalmente cerco di non giungere mai a compromessi. Questo non vuol dire che se la gallerista mi dice: "Mi piacerebbe che provassi a fare qualcosa con il vetro" io dico: "no assolutamente il vetro non lo userò mai", perché anche gli spunti dati dall'esterno spesso possono rivelarsi utili. »

Intervista alla Galleria Michela Rizzo con sede a Venezia

Inizio abbastanza anomalo come poi tutto il resto, proviene dal mondo dell'imprenditoria con 80 dipendenti per diversi punti vendita di Rizzo pane.

Inizia 10 anni fa. Inizialmente pensava ad uno spazio culturale di tipo associativo ma in realtà poi si è subito costituita impresa. Aveva uno spazio espositivo di 30 mq e una parte di casa sua che ha smembrato per poter esporre anche lì. L'esperienza se l'è fatta sul campo. Usava gli spazi museali proponendo mostre a costo zero dove la galleria doveva però coprire tutti i suoi propri costi.

Alcune delle mostre che avete fatto negli ultimi anni?

«Abbiamo avuto Maurizio Pellegrino con la mostra dal titolo *Isole*, poi Lawrence Carrol al museo Correr, Toni Creg a Ca' Pesaro e Barry X Ball a Ca' Rezzonico.»

«I meccanismi della galleria mi sono stati sempre un po' stretti specialmente dal punto di vista commerciale. Mi piace l'idea della progettualità e quindi non solo degli spazi della galleria. Mi sono confrontata con i problemi d'impresa lavorando ed investendo nel lavoro.

Preferisco dare attenzione alla qualità delle mostre prediligendo la mostra e non l'idea di vendere qualcosa, anche l'installazione più difficile e invendibile era ben accetta non mi sono mai tirata indietro.»

Come è venuta a conoscenza degli artisti con cui ha lavorato?

«Gli artisti li ho conosciuti incontrati strada facendo, Venezia è una piazza molto interessante grazie alle università, Muntadas e Carroll insegnano allo IUAV, Opalka aveva casa a Venezia. L'ambito veneziano è fertile, ricco come territorio.

Sono rare le volte in cui ho invitato esplicitamente un artista, ad esempio Vito Acconci che adesso espone a palazzo Papafava. Barry X Ball mi è stato presentato da una collezionista, Lawrence Carrol da Maria Morganti.»

Con che logica sceglie le opere?

«Seguo un mio filo conduttore, Opalka è definito un concettuale ma alla fine non lo è perché l'opera è molto importante, Vaccari è un concettuale ma poi per me devono avere un'opera importante tra le loro.»

Come si accorda sul prezzo?

«Non parlo quasi mai di accordi economici, a me non interessa la parte economica, con i maestri la percentuale che prende la galleria non è il 50% come sarebbe in genere ma molto meno. Io non pago l'artista per esporre né mi faccio pagare, gli pago ovviamente il soggiorno e la permanenza qui. Questa è una galleria vecchia maniera.»

Secondo lei un artista è un professionista?

«Di artisti ce ne sono milioni ma ci sono tanti artisti della domenica, non sono quelli con cui lavoro, personalmente lavoro con professionisti, ovviamente un artista di 30 anni è difficile che riesca a vivere di arte ma di solito tutti fanno dei lavori che li lasciano assolutamente liberi di creare ecco. Mentre i maestri spesso come secondo lavoro insegnano.»

Che rapporti ha con i critici?

«I critici d'arte ci sono, ci lavoro, la galleria ha un buon rapporto. Diciamo che la nuova generazione di critici non è straordinaria, dopo Achille Bonito Oliva e Celant..

Stringere questi rapporti è importante per sperare poi che possa notare un tuo artista e lo coinvolga in qualche progetto. La galleria ha lo scopo di promuovere e fare mercato, nelle collezioni è importante, sono i collezionisti oggi che fanno l'artista. Fino a prima di questa crisi che sta mettendo in discussione tante cose, era facile dire: -faccio l'artista-. Magari il tenore economico lo permetteva e non essendoci parametri che imponevano delle capacità tecniche, così c'è stato un boom di persone che solo perché prendevano in mano la macchina fotografica e facevano tre foto si definivano

artisti. Le capacità tecniche non sono importanti cioè fondamentali, ci deve essere il connubio tra capacità e idea.

Per scegliere di lavorare assieme si deve conoscere il percorso dell'artista, è fondamentale, dalla formazione a tutto. Questo per un maestro o un mid career, se invece è un giovane, è ovvio che non ha già fatto un lungo percorso ma certamente deve avere un linguaggio fresco quantomeno. Non mi può far vedere un'opera di arte povera tipica degli anni'60, ci possono essere dei rimandi ma un giovane di 25 anni mi aspetto che abbia un determinato linguaggio.

I mid career invece sono i più difficili, dal punto di vista del mercato è più facile vendere un giovane che so che costa ancora relativamente poco, o un maestro anche di un'opera da 50.000 euro che li vale tutti perché il mercato l'ha deciso, mentre se proponi a 10.000 un mid career e non lo vendi vuol dire che non li vale e si inizia a calare il prezzo.

Tante volte gli artisti fanno le loro quotazioni ma se sono fatte senza cognizioni di causa non hanno valenza.»

Come funziona il mercato?

«Il mercato è un meccanismo che non deriva dall'incontro tra domanda e offerta, Achille Bonito Oliva molto tempo fa parlava di una catena: artista, collezionista, curatore, museo, gallerista; quando è in accordo allora l'artista funziona.

Ci deve essere il collezionista che compera, il museo che storicizza, la galleria che promuove, il curatore che contestualizza e allora l'artista ha credibilità.

In percentuale di artisti giovani ce ne sono pochi in galleria, ma seri, che lavorano bene come Davi Richard, la difficoltà è che il giovane è molto in carriera e vorrebbe essere promosso, quindi i rapporti si interrompono se lui si aspetta delle cose che la galleria non riesce a dargli.

Mi trovo meglio a lavorare con i maestri di 60-70 anni che garantendogli una serie di cose sono più stabili e con i quali si lavora in armonia.»

Con quanti artisti lavora all'incirca?

«In tutto una trentina di artisti ma poi c'è un nucleo più piccolo con cui lavori costantemente, che porto alle fiere e che espongo periodicamente.»

Intervista a Marco, liutaio.

La scelta di un liutaio tra le interviste a degli artisti è dovuta al fatto ch'egli rappresenta il mondo dell'artigianato che realizza nel suo caso gli strumenti musicali con i quali il musicista suona la sua arte, ma non è forse arte essa stessa quella di averlo realizzato?

In un gruppo di improvvisazione musicale mi è stato raccontato dal Prof. Goldoni che si cerca di riprodurre i suoni immaginando e usando lo strumento come un prolungamento del corpo della persona, non importa se il suono viene bello, gradevole, se la nota è esatta o no. Si cerca di ascoltare quali suoni si riproducono, azzerando tutta la tecnica che si è fino ad allora appresa ed esercitata.

Allora il liutaio in questa visione realizza tali prolungamenti del corpo, un corpo da aggiungere col nostro, non basta la tecnica, non è come comporre un mobile, il liutaio deve provare e riprovare.

Se la cassa dello strumento non fa un suono perfettamente armonico allora dovrà fare delle modifiche o forse ricominciare addirittura da capo, e poi realizza tutti pezzi unici trattandosi di un lavoro estremamente manuale, non è che acquista le parti già fatte e le incolla, non si tratta di modellismo.

Ecco cosa mi è stato raccontato da Marco 33 anni, liutaio.

Da quando è nato l'interesse per quello che fai?

«Sono da sempre appassionato di lavori manuali, è una cosa di famiglia.

La passione per creare e aggiustare le cose mi accompagna fin da piccolo.

Ho studiato meccanica all'Istituto tecnico industriale, come mio padre e mio fratello, poi ho cercato qualcosa di più creativo e mi sono iscritto al corso di laurea in disegno industriale a Treviso dove mi sono appassionato sia di design che di grafica e comunicazione. Dopo la triennale sono andato a Milano per la specialistica.

La musica è sempre stata la cosa più importante per me, a 14 anni ho imparato a suonare la chitarra però non ho mai studiato chitarra classica che è il genere di strumenti che costruisco.

Alla fine dell'università non avevo più voglia di fare il designer e ho cercato qualcosa di diverso, non ricordo bene come mi è venuto in mente di cercare un liutaio, un giorno ho preso un nome dalle pagine gialle di Milano e sono andato a trovare Dario Pontiggia, costruttore di chitarre e arpe. Mi ha letteralmente stregato e da quel giorno ho pensato che poteva essere un mestiere.»

Hai imparato da solo o ti sei rivolto a qualche corso?

«Mi ha seguito questo liutaio di Milano. Non sono andato a lavorare da lui, il suo metodo è "vai a casa, fai una chitarra poi me la porti e ne parliamo".

Così ho fatto, è stato un sistema perfetto che credo ripeterò se mi capiterà di avere degli allievi un domani, si imparano un sacco di cose velocemente e dai propri errori.

La mia formazione tecnica da designer mi è stata molto utile, mi ha predisposto ad una certa creatività nello sviluppo dei progetti, cosa che non vedo nei miei colleghi più impostati della serie "si è sempre fatto così".»

In che città vivi? Ti sei spostato per il lavoro?

«Vivo a Pordenone, si mi sono spostato qui per lavoro ma potevo lavorare bene anche a Portogruaro, è un mestiere che si può fare un po' ovunque, chiaramente una città da più possibilità.»

Riesci a vivere di questo mestiere? Ritieni che il tuo lavoro sia abbastanza pagato?

«Sì, vivo con questo mestiere, riesco a costruire con molta calma una chitarra al mese e mi resta tempo per fare altre cose. Se riesco a venderla ci ricavo uno stipendio medio che per me è ottimo, il problema è che non sempre si riesce a vendere.»

Cosa fai per farti conoscere dai clienti?

«La cosa che funziona di più è il passaparola. Mi presento agli insegnanti di chitarra e visito i conservatori con strumenti da provare.

In più vengono organizzate in giro delle piccole esposizioni di liuteria che sono spesso molto poco frequentate, ed ho un sito internet.»

È un lavoro che richiede molta concentrazione?

«Abbastanza, dipende da che genere di strumento si vuole realizzare, se ad esempio è molto decorato o si usano spessori molto sottili dei legni ci vuole molta attenzione.»

Che strumenti musicali realizzi? Pensi di ampliare la tua creazione in futuro?

«Realizzo chitarre classiche, copie di strumenti storici.

sicuramente fra un po' farò anche altro, probabilmente passerò a qualcosa di più grosso e impegnativo, tipo clavicembali.»

La situazione economica attuale influisce su un'attività come la tua? Se no, perché? Se si, come?

«Influisce perché spesso i miei clienti sono studenti che vogliono cambiare il loro vecchio strumento perché sono cresciuti artisticamente e le esigenze sono diverse. Purtroppo se non riescono a piazzare la loro vecchia chitarra non possono comprarne una nuova, e anche il mercato dell'usato è abbastanza fermo.»

Intervista a Paolo Patelli Artista, ex docente di Arte Contemporanea presso l'Università Ca'Foscari di Venezia

«La mia idea di pittore è un'idea datata, io posso portarti l'idea di cos'è il lavoro di pittore tradizionale. Però io non penso che una volta era meglio, ma che una volta era diverso, non guardo al passato con nostalgia.

La musica elettronica, la poesia che è sempre in via di sperimentazione, ci si deve mettere a farla da artista, invece molti giovani cercano di farla aspirando a quell'altro successo e si fanno confondere dal denaro.

Io mi annoiavo a rifare le cose già fatte e fin da giovane spesso cambiavo stile, mi viene in mente la biografia di Rothko che diceva- con questi colori grigi non capiranno che sono io-, se la linea non è riconoscibile dicono che non si riconosce il segno e questo tarlo poi ti si insinua nella mente. »

Come si distingue un artista professionista da un dilettante o comunque di livello più amatoriale?

«Se voglio definire un artista professionista direi che è colui che vive della sua arte e se non riesce a viverne perché è troppo difficile fa un altro lavoro ma comunque fa in modo preponderante quello. Io stesso che ho avuto per molti anni un altro lavoro ho visto la differenza, finché avevo l'altro lavoro mi raccontavo che ero più libero, che non ero spinto a vendere, invece c'è un impegno di vita e la quotidianità in cui credo molto, per cui direi che un artista professionista è colui che fa quasi solo quello e possibilmente lo fa tutti i giorni. Questo l'ho imparato dagli americani, possibilmente un artista va nello studio tutti i giorni, non aspetta di trovarsi a ridosso della mostra per creare, cosa che invece fanno molti dei giovani oggi che poi si rinchiudono nello studio e lavorano febbrilmente.»

E se un artista che va nello studio in quei giorni, in quel momento non ha l'ispirazione?

«Ma sai, l'ispirazione è una delle molte favole che si raccontano gli artisti, indubbiamente ci sono giorni o periodi in cui ti riesce tutto e giorni in cui non ti

riesce quasi nulla, però il lavoro dell'artista come lo intendo io è fatto di un'infinità di cose materiali da preparare o da catalogare quindi non è che hai bisogno che arrivi la fiamma per creare. L'artista sa che quando c'è il periodo buono deve lavorare tanto e quando arriva il momento in cui tutto quello che fa gli viene male allora deve rallentare.»

C'è un percorso accademico che è meglio fare?

«Personalmente no, sono autodidatta anzi ho una laurea scientifica, facevo il farmacista, anche se ho finito per insegnare all'accademia, a Ca' Foscari, a New York, in Inghilterra. Quando avevo la farmacia pensavo che mi tenesse la mente libera e invece no, quando circa trent'anni fa ho mollato tutto ho capito che mi portava via solo tempo. Ci sono artisti che fanno sempre due lavori però sono eccezioni.

Quello che io non credo, che non mi convince è l'idea che sia necessaria una preparazione accademica, ma forse perché io non l'ho avuta.

L'accademia in Italia purtroppo è un po' antiquata, se hai avuto Beyus come insegnante è logico che a qualcosa ti conduce.»

E l'amatore, il dilettante, chi è?

«L'amatore può essere anche molto bravo, ma per fare l'artista professionalmente occorre molto tempo, bisogna essere padrone del proprio tempo e se si fanno due cose è difficile tenere la concentrazione sull'arte, anche se insegni.

Nei periodi in cui ho insegnato specie non storia dell'arte ma proprio arte, quando seguivo gli americani in studio nel loro lavoro di pittura e scultura, non avevo più energie per il mio lavoro avevo messo tutto in loro.

In America c'è un'idea dell'insegnamento molto impegnata, gli studenti pagano molto e quindi pretendono un livello alto ma non c'è il veleno della burocrazia che c'è in Italia, che soffoca. »

I critici che ruolo hanno per un artista?

« Anche i critici hanno cambiato ruolo, perché fino a fine anni '70 erano al 95% critici e al 5% curatori adesso è l'inverso, ogni tanto pubblicano ma per gran parte si occupano di organizzare mostre, biennali ecc. La loro importanza è

molto aumentata come curatori ma diminuita come critici, hanno perso di credibilità, come alcuni editori di riviste d'arte molto importanti.»

Un critico può innalzare o demolire un artista?

«Sicuramente, la cosa molto triste è che un artista che diventa importante non lo diviene mai solo per se stesso, c'è sempre dietro un compagno o una compagna, un curatore, un critico, insomma c'è dietro una schiera di persona che lo aiutano nella costruzione della sua immagine, in America quasi per tutti era così tranne che per Pollock che forse era talmente intrattabile.»

«Il gioco dei grandi galleristi è quello di dire che è un investimento, Damien Hirst per esempio nel 2012 ha fatto circa 6000 quadri coi tondini ma quello su cui ho forti dubbi è che chi li compra riesca poi a rivenderli.»

E prosegue:

«C'è un fenomeno stranissimo ci pensavo ieri sera, ti da l'idea della decadenza dell'Italia, negli anni '50, '60 e ancora '70, c'era un collezionismo diffuso, si regalavano i quadri anche per le nozze o altre ricorrenze, quadri figurativi magari mediocri, ma si comprava, e quando lo raccontavo agli inglesi non ci credevano perché da loro assolutamente non era in uso.

Ora si è totalmente spenta questa pratica mentre in paesi come l'Austria o l'Inghilterra, senza assumere il livello italiano, si è un po' diffusa.

Ed è un male che non ci siano più i piccoli collezionisti, i piccoli acquirenti.

Ma si era già partiti col piede sbagliato. Negli anni '80 lavoravo con una galleria molto importante di Verona con cui facevamo tutte le fiere internazionali importanti circa 10-12 fiere all'anno tra Stoccolma, Basilea, Colonia, Parigi e mentre i collezionisti stranieri vedevano un quadro e prima lo compravano, poi chiedevano se era famoso l'artista, se era giovane o vecchio, segno che a loro interessava di più il quadro che il valore commerciale che poteva avere, gli italiani entravano già chiedendo -Hai un Guttuso?- Perché compravano la firma.

Adesso paradossalmente sono in crisi anche quelli che fanno i paesaggi con le mucche, che hanno sempre venduto, a prezzi molto contenuti ma magari ne vendevano diversi, è paradossale, mi è già successo più volte di avere persone

che entrano nello studio, vedono un quadro e se costa poco non comprano dicendo: -no io sotto i 10.000 non compro-. È una forte distorsione.»

«L'artista se uno è abbastanza fortunato da farlo seriamente e con testardaggine, è quasi una nobile causa, quasi una missione, come un monaco.»

BIBLIOGRAFIA

Alison BAIN, *Costructing an artistic identity*, in “Work, Employment and Society”, n. 1 vol. 19, 2005, pp.25-46

George BATAILLE, *La Part maudite: précédé de La Notion de dépense*, 1967, trad. it. Di F. Serna, *Il dispendio*, a cura di E. Pulcini, Armando editore, Roma, 1997

Hans BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte*, 1983, trad. it. di F. Pomarici, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino, 1990

Howard S. BECKER, *Art Worlds*, 1982, ed. It. di M. Sassatelli, *I mondi dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 2004

Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkei*, 1936, trad. It. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000

Françoise BENHAMOU, *L'économie de la culture*, 1996, trad. it. di B. Amici, *L'economia della cultura*, Il Mulino, Bologna, 2001

Albert BOIME, *Entrepreneurial Patronage in Nineteenth- Century France*, 1976, trad. it. di B. Tarozzi, *Artisti e imprenditori*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990

Pierre BOURDIEU, *La distinction*, 1979, trad. it. G.Viale, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 2001

Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, 1998, trad. it. di M. E. Giacomelli, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano, 2010

Cesare BRANDI, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 2000

L'arte al tempo dei media, profili e tendenze sella scena artistica italiana, a cura di F. Casetti, Postmedia, Milano, 2012

Richard E. CAVES, *Creative industries: contracts between art and commerce*, 2000, trad. It. di G. Negro, *L'industria della creatività. Economia delle attività artistiche e culturali*, Milano, Etas, 2001

Geoff COLVIN, *Talent is overrated*, 2008, trad. It. di S. Brogli, *La Trappola del talento. Da Mozart a Tiger Woods è il duro lavoro a fare di te un genio*, Rizzoli, Milano, 2009

Jean Pierre COMETTI, *Art et facteurs d'art. Ontologies friabile*, Presse Universitaires De Rennes, Rennes, 2012

Arthur Coleman DANTO, *Beyond the brillo box: the visual arts in post historical perspective*, 1992, trad. it. Di M. Rotili, *Oltre il brillo box: il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Christian Marinotti, Milano, 2010

Giorgio DE NOVA, *Codice civile e leggi collegate*, Zanichelli, Bologna, 2003,

John DEWEY, *Art as experience*, 1934, trad. it. di C. Maltese, *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze, 1951

Giacomo e Giancarlo DEVOTO OLI, *Il DEVOTO-OLI, vocabolario della lingua italiana*, Mondadori, Milano, 2010

R. DREON, G. GOLDONI, R. SHUSTERMAN, *Stili di vita. Qualche istruzione per l'uso*, Mimesis, Milano-Udine, 2012

B. LANGE, *From Cool Britannia to Generation Berlin? Outlines of Creative Knowledge Economies in Berlin* in "Cultural Industries. The British Experience in International Perspective", a cura di C. EISENBERG, R.GERLACH, C. HANDKE, Humboldt University, Berlin, 2006, pp.145-172

Alberto FIZ, *Investire in arte contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 1995

Marc FUMAROLI, *L'État culturel essai sur une religion moderne*, 1991, trad. it. di R. de Letteriis, *Lo stato culturale. Una religione moderna*, Adelphi, Milano, 1993

Xavier GREFFE, *Art set artistes au miror de l'economie*, Unesco, Paris, 2002

Wendy GRISWOLD, *Cultures and Societies in a changing world*, 1994, trad. It. di M. Santoro, Il Mulino, Bologna, 2005

Nathalie HEINCH, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Editions de Minuit, 1998

La sociologie de l'art, 2001, trad. it. di G. Zattoni Nesi, *La sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 2004

David HESMONDHALGH, *The cultural industries*, 2007, trad. It. di V. Innocenti, *Le industrie culturali*, Egea, Milano, 2008

Emmanuele KANT, *Kritik der Urteilkraft*, 1790, trad. It. di A. Gargiulo, *Critica del giudizio*, La Terza, Bari, 1997

Ernst H. KANTOROWICZ, *La sovranità dell'artista: mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, trad. it. di M. Bacci, Marsilio, Venezia, 1995.

E. KRIS, O.KURZ, *Die Legende vom Künstler: Ein historischer Versuch*, 1934, trad. It. di G. Niccoli, *La leggenda dell'artista, un saggio storico*, Torino, Boringhieri, 1980

K. LISBONNE, B. ZÜRCHER, *L'art avec pertes ou profit?*, 2007, trad. It. di C. Cavalli, *Arte contemporanea: costo o investimento? Una prospettiva europea*, a cura di Pierluigi Sacco, arte economia, Milano, 2009

Alberto MELUCCI, *Creatività: miti, discorsi, processi*, Feltrinelli, Milano, 1994

Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Falmarion, Paris, 1992

Francesco POLI, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Bari, 1999

Jeremy RIFKIN, *The Age of Acces*, 2000, trad. It. di P. Canton, *L'era dell'accesso*, Mondadori, Milano, 2009

Walter SANTAGATA, *Simbolo e merce. I mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 1998

Joost SMIERS, *Arts under pressure. Promoting cultural diversity in the age of globalization*, Zed Book, London 2005

Aldo SPRANZI, *Arte ed economia: I presupposti estetici dell'economia dell'arte*, Milano, EGEA, 1994

Wladyslaw TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics*, *Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa*, 1976, trad. It. di O. Burba, K. Jaworska,

Storia di sei Idee. L'Arte, il Bello la Forma la Creatività l'Imitazione l'Esperienza Estetica, Aesthetica, Palermo, 1993

Donald THOMPSON, *The \$12 Million Stuffed Shark*, 2008, trad. It. di G. Amadasi, *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, Mondadori, Milano, 2009

David THROSBY, *Economics and Culture*, 2001, trad. It. C. Bartolini, *Economia e cultura*, ed. it. a cura di W. Santagata, Il Mulino, Bologna, 2005

Angela VETTESE, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato*, Milano, Media economici, 1991

Andrea VILLANI, *Arte, potere, mercato : economia e politica dell'arte*, Milano, F. Angeli, 1980

Max WEBER, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, 1904-1905, trad. It. di A.M. Marietti, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano, 2011

Janet WOLFF, *The social production of art*. 1981, trad. It. Di R. De Romanis, *Sociologia delle arti*, Il Mulino, Bologna, 1983

Alessia ZORLONI, *Structure of the Contemporary Art Market and the Profil of Italian Artist*, in "International Journal of Arts Management", n.1 vol. 8, 2005, pp. 61-71

SITOGRAFIA :

- Corriere della Sera, dizionari italiani, *Il Sabatini Coletti* alla pagina:
http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/D/dilettante.shtml

- Treccani, l'enciclopedia italiana, vocabolario online, alle pagine:
<http://www.treccani.it/vocabolario/amatore/>
<http://www.treccani.it/vocabolario/tag/creare/>
<http://www.treccani.it/vocabolario/mestiere/>
<http://www.treccani.it/vocabolario/tag/professione/>
<http://www.treccani.it/vocabolario/tag/professionista/>
<http://www.treccani.it/vocabolario/tag/talento/>
<http://www.treccani.it/vocabolario/tag/vocazione/>

- G. A. I. Giovani Artisti Italiani alla pagina:
<http://www.giovaniantisti.it/>

- Rivista online Flash Art alla pagina:
<http://www.italica.rai.it/galleria/numero17/riviste/flashart.htm>

- Rivista online Exibart alla pagina:
<http://www.exibart.com>

- Rivista online Colormagazine alla pagina:
<http://www.colormagazine.com/about/>

- Rivista online Artreview, alla pagina:
<http://artreview.com/>

