GIULIA BONDI
SILVIA SITTON

NON DI SOLA ARTE

VIAGGIO IN ITALIA TRA VOCI E NUMERI DELLA GIOVANE ARTE CONTEMPORANEA

ARTE
CONT

Edizioni
Fondazione Giovanni Agnelli

UniCredit Private Banking

Fondazione Giovanni Agnelli

Borsa di ricerca Giovanni Agnelli per l'Economia dell'arte contemporanea

Al progetto di ricerca *Carriere di giovani artisti visivi in Italia: generazioni e opportunità a confronto* di Giulia Bondi, Silvia Sitton e Albert Samson, del quale in questo volume si pubblicano i risultati, è stata conferita la «Borsa di ricerca Giovanni Agnelli per l'Economia dell'arte contemporanea», nella sua prima edizione. La Borsa di ricerca è stata ideata e promossa a partire dal 2004 da UniCredit Private Banking e dalla Fondazione Giovanni Agnelli, in ricordo dell'Avvocato Giovanni Agnelli e della sua grande passione per l'arte contemporanea.

www.unicreditprivate.it www.fondazione-agnelli.it

Giulia Bondi e Silvia Sitton

Non di sola arte

Viaggio in Italia tra voci e numeri della giovane arte contemporanea

Edizioni
Fondazione Giovanni Agnelli

via Giacosa 38, 10125 Torino
tel. 011 6500500, fax 011 6502777
e-mail: edizioni@fga.it Internet: http://www.fondazione-agnelli.it

ISBN 978-88-7860-205-2

Indice

Prefazione

I giovani artisti italiani contemporanei. Osservati, interrogati, interpretati da due giovani studiose.

Vi è certamente un forte segno generazionale nei risultati e nello stile del lavoro di ricerca pubblicato in questo volume. Che si traduce in una lettura partecipata, empatica, qualche volta verrebbe da dire anche 'complice', pure nel necessario distacco critico. Dei percorsi culturali e professionali dei giovani artisti italiani le autrici non ci danno solo i numeri, che non mancano e forniscono l'impianto necessario del volume. Allo stesso tempo, dei giovani artisti indagano anche le ragioni di senso, artistico ed esistenziale, e ne ricercano gli umori, quasi sempre complessi e non univoci, raramente sereni e appagati. Ci aprono finestre a volte inattese sulle loro ambizioni, il disincanto, i successi faticosi, la molta precarietà, le critiche talvolta feroci alle istituzioni culturali e formative italiane, gli sforzi di 'fare rete'. Soprattutto, ci raccontano della loro grande fatica a muoversi e ad affermarsi nel difficile mercato dell'arte contemporanea, per coglierne le opportunità, evitandone le trappole.

Colpisce molto, in *Non di sola arte*, la voglia di fuga all'estero dei giovani artisti italiani, diffusissima, impellente. Al di là dell'ovvia considerazione che non vi è giovane artista al mondo che non desideri prima o poi soggiornare in una delle grandi capitali dell'arte contemporanea – soprattutto New York, Londra e Berlino – per immergersi negli stimoli creativi che queste offrono, pur tutta-

via, il costante orientamento a lasciare l'Italia, nella convinzione che altrove le *chances* siano migliori, va attentamente meditato. Per capire se anche in questo caso siamo rimandati a quel problema vasto e serio – la valorizzazione delle risorse giovanili – che oggi sembra finalmente preoccupare l'opinione pubblica e la classe politica italiane.

È stato, in ogni caso, un bene che la Borsa di ricerca Giovanni Agnelli per l'Economia dell'arte contemporanea, promossa da UniCredit Private Banking e dalla Fondazione Giovanni Agnelli con la finalità di incoraggiare e sostenere in avvio il percorso di giovani ricercatori e ricercatrici non solamente italiani, sia stata nella sua prima edizione conferita a un progetto sui *giovani* artisti contemporanei. Perché nell'arte, come in ogni altra manifestazione d'ingegno, il nesso fra giovani e innovazione è forte. Perché, quasi per definizione, è innanzitutto dai giovani che ci si deve aspettare la capacità di rinnovare le forme della creatività, di osare sempre con l'immaginazione e la curiosità oltrepassare i confini del già visto e del già noto. E queste sono qualità che l'Avvocato Giovanni Agnelli, al ricordo del quale la Borsa di ricerca è dedicata, apprezzava al massimo grado, come al massimo grado s'appassionava per l'arte contemporanea.

È da un felice incontro di due istituzioni diverse, una banca e una fondazione culturale, che nasce la Borsa di ricerca Giovanni Agnelli per l'Economia dell'arte contemporanea, che al momento di questa pubblicazione sta avviandosi alla sua quarta edizione. Due istituzioni diverse che, però, condividono parecchie convinzioni, due sopra le altre. La prima è di avere entrambe una responsabilità seria nel contribuire, nei rispettivi mestieri, allo sviluppo del nostro Paese, aprendosi alle sollecitazioni che provengono dai molti universi e dalle diverse generazioni che compongono la società italiana, cercando di ascoltarla anche nelle sue voci meno tonanti, ma spesso più stimolanti e innovative. La seconda è il valore del radicamento nella Torino che entrambe le istituzioni ospita. Una città dove si sperimenta e si crea la nuova arte contemporanea di grande livello, come confermano anche le pagine di questo libro. Una città, più in generale, che sta dimostrando di non avere timore del cambiamento e del-

l'innovazione. Una città, soprattutto, che nell'economia come nella cultura dà a chi vi vive e lavora la possibilità di partecipare pienamente alle reti europee e mondiali con sempre maggiori possibilità di successo.

Maria Sole Agnelli Teodorani Fabbri
Presidente della
Fondazione Giovanni Agnelli

Luigi Guidobono Cavalchini Garofoli
Presidente di
UniCredit Private Banking

A Davide, per la sua compagnia silenziosa

RINGRAZIAMENTI

Desideriamo ringraziare per il loro prezioso contributo tutte le persone che hanno accettato di entrare in questa rete, citate in ordine alfabetico negli Allegati, pp. 198-99. Ringraziamo inoltre Marco Demarie, Marco Gioannini, Enrico Gozzi, Silvia Greco, Giulia Luppi, Luca Mongiorgi, Enrico Pavesi, Gabriele Pedullà, Catterina Seia. Grazie infine a Albert Samson, che ha lavorato con noi a parte di questa ricerca.

Abbiamo lavorato a questa ricerca con attenzione, impegno e passione. Tuttavia, nel caso il lettore s'imbattesse in eventuali inesattezze, lo invitiamo a contattarci agli indirizzi e-mail gnomade@gmail.com, sittons@gmail.com.

AVVERTENZE

Le citazioni, ove non sia espressamente nominato l'autore, sono sempre tratte dalle interviste realizzate per la ricerca o dai commenti liberi nei questionari. Le traduzioni, se non è diversamente indicato, si intendono a cura delle autrici.
Quando, nelle figure, le somme dei valori percentuali non sono uguali a cento, questo può dipendere da risposte multiple, mancate risposte o risposte non codificabili, oppure arrotondamenti.
Abbiamo chiamato convenzionalmente *giovani* gli artisti fino a 35 anni e *non giovani* gli artisti da 36 a 50 anni.

I capitoli 2, 6, 7, 8 e 11 sono di Giulia Bondi, i capitoli 3, 4, 5, 9 e 10 sono di Silvia Sitton. Gli altri capitoli, come tutto il lavoro di ricerca sul campo, sono stati realizzati insieme, e il progetto di ricerca è stato ideato dalle autrici insieme ad Albert Samson.

L'idea e gli obiettivi del progetto

L'artista in Italia è CONTEMPORANEO perché fa l'artista e CONTEMPORANEAMENTE deve trovarsi un'altra attività per vivere.

Non di sola arte. Appare così, dopo un anno d'indagine su una rete di persone attive nel sistema dell'arte contemporanea, la condizione economica e sociale dei giovani artisti visivi in Italia. Un risultato non sorprendente, se si pensa, ad esempio, ai titoli che l'Australia Council of the Arts dà agli studi economici sugli artisti professionisti che pubblica periodicamente, come *When are you going to get a real job?*, *But what do you do for a living?* e *Don't give up your day job*[1]. Una condizione di precarietà che vale per molte professioni creative o di ricerca e anche per noi, che ci siamo dedicate a questo progetto facendo sempre, contemporaneamente, almeno un altro lavoro.

Partecipare al bando per la borsa di ricerca in economia dell'arte contemporanea promosso dalla Fondazione Giovanni Agnelli e da UniCredit Private Banking ci è sembrata un'opportunità per coniugare capacità e competenze con una comune passione. Nonostante alcuni contatti già esistenti, nessuno dei componenti del gruppo di ricerca – una giornalista e un'economista di Modena e un artista padovano che di lì a poco si sarebbe trasferito a Madrid – poteva dirsi propriamente introdotto nel sistema dell'arte. La ricerca è stata così anche un esperimento di penetrazione in un mondo in parte chiuso, dove il passaparola tra coloro che abbiamo via via conosciuto è stato determinante per acquisire contatti, informazioni, credibilità e soprattutto disponibilità a partecipare.

[1] «Quando troverai un vero lavoro?», «Ma cosa fai per campare?» e «Non lasciare il tuo lavoro diurno»: si vedano in bibliografia i volumi del 1989, 1994 e 2003 di David Throsby e altri.

L'idea di una ricerca empirica è nata analizzando la letteratura esistente e, in particolare, alcuni studi che valutano le condizioni economiche e sociali di chi si dedica professionalmente all'attività artistica[2]. Abbiamo così suggerito di prendere in considerazione un campione di *giovani artisti in Italia nel campo delle arti visive* – tema proposto dal bando – analizzando le loro condizioni di vita e lavoro con questionari e interviste aperte. Proponendosi di fornire un quadro delle loro caratteristiche demografiche, sociali ed economiche e delle opportunità offerte da mercato e istituzioni, il progetto si poneva come obiettivi un confronto tra i percorsi di carriera di due gruppi di età, la definizione di una metodologia di analisi utilizzabile anche come riferimento futuro e la costruzione di una base empirica a potenziale supporto di decisioni politiche.

Per tentare di fornire un quadro conoscitivo e interpretativo della situazione dei giovani artisti visivi in Italia, abbiamo ritenuto utile approfondire in particolare tre aree tematiche:

1) le caratteristiche demografiche, sociali ed economiche dei giovani artisti, funzionali allo studio delle loro condizioni di vita e di lavoro. Sono stati considerati aspetti rilevanti quali il genere, la provenienza geografica, la scelta di dove vivere e lavorare, l'estrazione sociale, le opportunità formative, l'eventuale appartenenza a un gruppo, il reddito artistico e non artistico;

2) le opportunità offerte dal mercato, con particolare attenzione alla differenza tra for-profit e non-profit[3]. Si sono analizzati fattori significativi quali: il ruolo dei critici, galleristi e curatori, il ruolo degli spazi autogestiti o pubblici, l'importanza dell'internazionalizzazione nelle carriere dei giovani artisti in Italia; le strutture di potere del mercato dell'arte e il modo in cui eventualmente condizionino lo sviluppo del mercato; l'indipendenza/subordinazione dei giovani artisti alle logiche del mercato;

[2] Per approfondimenti si veda la Rassegna bibliografica ragionata.

[3] La definizione è stata indagata in modo critico nella ricerca – si veda il capitolo nono – ma per semplicità si può ricondurre il concetto di for-profit al mercato delle gallerie d'arte, al collezionismo privato e alle case d'asta, mentre il concetto di non-profit fa riferimento alle istituzioni pubbliche, enti e associazioni che si occupano di arte non a scopo di lucro.

3) l'evoluzione nel tempo da un lato delle condizioni di vita e di lavoro degli artisti, dall'altro dei percorsi di carriera e delle opportunità offerte da mercato, istituzioni pubbliche e spazi non-profit. Sono stati indagati i cambiamenti che si stanno verificando nel mercato del lavoro, anche non artistico; i cambiamenti nelle opportunità formative, istituzionali o informali; i cambiamenti nella definizione di arte visiva in direzione di una sempre maggiore permeabilità delle discipline; le opportunità di internazionalizzazione offerte sia dalle tecnologie sia dal contesto socio-politico europeo e mondiale; i mutamenti nei meccanismi di funzionamento del sistema dell'arte e nel ruolo svolto dagli attori di questo sistema.

Una prospettiva interessante emersa durante il lavoro, congeniale alla stessa natura di ricerca su una rete di persone, è stata l'applicazione di tecniche d'analisi relazionale per sintetizzare e visualizzare i rapporti che intercorrono tra gli attori del sistema.

Come spesso accade, in corso d'opera abbiamo parzialmente adattato gli strumenti scelti, utilizzando i suggerimenti e analizzando le risposte di alcuni artisti su cui è stato testato il questionario: è emersa in particolare la difficoltà di applicare metodi economici, sociologici e statistici a un ambito come quello artistico, caratterizzato da un lato da un forte valore emozionale e dall'altro, soprattutto in Italia, da un sistema di transazioni commerciali particolarmente opaco.

Il metodo d'analisi, sviluppato a livello teorico, è stato applicato sul campo utilizzando un approccio relazionale, che si è rivelato particolarmente funzionale all'accesso nel sistema dell'arte: le piccole dimensioni del sistema italiano, la sua chiusura verso i non addetti ai lavori e la mancanza di sindacati, ordini professionali o altri gruppi formalizzati che riuniscono chi lavora nell'ambito dell'arte contemporanea hanno infatti fortemente condizionato la scelta di utilizzare criteri relazionali per sviluppare i contatti necessari alla ricerca e alla costruzione del campione d'analisi. Questa integrazione tra rigore scientifico e approccio relazionale più casuale, insieme al lavoro di gruppo con cui è stata progettata e realizzata la ricerca, ha consentito di approfondire aspetti non considerati nel progetto di ricerca, di analizzare percorsi poco battuti e di ottenere risultati originali e inattesi.

Le risposte ai questionari sono l'ossatura della ricerca e hanno consentito un'analisi approfondita del mercato dell'arte giovane in

Italia attraverso lo studio di dati e di informazioni che non erano mai stati *quantificati* prima. A integrazione dell'analisi quantitativa si aggiungono le osservazioni qualitative emerse da colloqui e interviste, che hanno arricchito le definizioni proposte, dando alla ricerca un taglio più interpretativo e diacronico.

L'importanza dei risultati ottenuti e la validità delle indicazioni fornite sono comunque strettamente dipendenti dall'assunto che quello proposto non è che uno dei possibili sguardi al sistema dell'arte contemporanea in Italia.

La forcina piegata: un'introduzione alla ricerca*

Trattandosi di uno studio di economia dell'arte contemporanea, nella nostra ricerca ci siamo subito sentiti in dovere di circoscrivere uno spazio di riflessione per non rischiare di perderci, inoltrandoci in troppi ambiti. Atteggiamento diligente insomma... Occupandoci fondamentalmente di arte giovane e mercato, abbiamo subito individuato la necessità di dare una definizione netta dei termini, per non generare equivoci. Definire subito che cosa si intende per *giovane* e che cosa si intende per *mercato*. Nella scelta della definizione abbiamo poi scelto il metodo con cui affrontare la ricerca. Ci si presentavano, in modo piuttosto schematico, due vie principali: quella pragmatica di una definizione quantitativa che consiste nel dire, dati alla mano: «si è giovani fino a 35 anni e il mercato sono le gallerie». Oppure una via, diciamo così, 'poetica', secondo la quale: «si è giovani quando si è nuovi e il mercato è il riconoscimento della qualità». Visto che si trattava di uno studio di economia dell'arte, e considerato che ci eravamo proposti un'investigazione rigorosa, la scelta non poteva che cadere sulla definizione quantitativa. La metodologia poetica – commentavamo tra di noi – la lasciamo al calderone di critici, artisti, direttori, curatori, opinionisti e quant'altro... Tutti bravissimi a scrivere d'arte con arte.

Che ingenuità la nostra! Che ingenuità tremenda. Lo scriviamo a lavoro concluso, ma lo abbiamo capito quasi immediatamente. È stato come non riuscire ad aprire una porta bloccata e dover chiamare i pompieri, – salvo poi che questi la aprono con la tua forcina dei

* Questo testo è stato redatto da Albert Samson.

capelli... Abbiamo cioè ben presto verificato l'inadeguatezza della nostra metodologia di fronte a una materia così imprevedibile, così anarchica e violenta qual è l'arte contemporanea.

In ogni caso, anche optando per l'approccio 'poetico' ci siamo imbattuti in difficoltà di pari intensità, poiché è una strada, questa, che alla fine dei conti ingrossa il materiale senza però riuscire a penetrarlo. Tornando all'esempio della porta bloccata da aprire: è stato come provarci con la propria forcina e dover poi chiamare i pompieri perché questi la pieghino con l'angolo giusto per far scattare la serratura... E tu, ancora una volta: «Grazie grazie, scusate il disturbo» – «Non c'è problema, signora».

Immersi in queste situazioni problematiche, abbiamo però imparato in fretta che pompieri non ci si improvvisa, ma nemmeno si nasce: si diventa. E per diventarlo l'atteggiamento migliore è quello, guarda un po', dell'apprendista: osservare e cercare di interpretare; con un'umiltà che non è falsa modestia ma una sana necessità, del tipo *ubi maior*...

La definizione senz'altro indispensabile di «giovane» e di «mercato» non era quindi possibile a priori, ma doveva mettersi a fuoco a poco a poco, quale risultato della nostra ricerca.

L'arte, fra le sue definizioni meno imprecise, ha quella ben nota di non essere quantificabile attraverso formulazioni matematiche esatte. Ricordate la scena dell'*Attimo fuggente* di Peter Weir in cui il professor Keating fa strappare ai suoi allievi la pagina dell'antologia pedante che spiega la letteratura attraverso un diagramma? È questo il destino di un trattato 'ortodosso' di economia sull'arte contemporanea: finire nel cestino.

Ci siamo quindi rassegnati a utilizzare tutti i nostri strumenti anche se fallaci, sviluppando una fruttuosa logica del paradosso. Osservando, ricoprendo i nostri interlocutori di domande, osservando di nuovo, ma soprattutto riflettendo sui dati raccolti, abbiamo imparato a diffidare della coerenza, a dubitare della sincerità e a maledire qualsiasi risultato cristallizzato. È stato l'unico modo per mettersi al passo e in sintonia con una materia mutevole, magmatica e sempre pronta a tradirsi.

Perciò, al posto di un trattato che non fa una piega, troverete in questo lavoro il gusto per la piega, un rilevatore di anomalie: un libro che proprio perché non spiega molto, vuole dire tanto.

Degli ottimi propositi iniziali ne resta valido alla fine solamente uno, dichiarato ad alta voce il giorno della cerimonia di conferimento della borsa: «il risultato di questa ricerca non vuole proporsi tanto come analisi esaustiva, quanto piuttosto come strumento per studi futuri».

Questo libro non è che una forcina piegata il meglio possibile da tutti coloro che, con passione e precisione, hanno collaborato a questo progetto.

Capitolo primo
I risultati in sintesi

Molte sono le cose meravigliose e terribili incontrate nel corso di questo *viaggio in Italia tra voci e numeri della giovane arte contemporanea*, una ricerca sul campo che ha visto la collaborazione di circa 250 tra artisti e altri esponenti del sistema dell'arte. Per cercare di tracciare un identikit economico e sociale degli artisti visivi in Italia, sono state realizzate 76 interviste e raccolti 150 questionari: 113 più strutturati ad artisti tra i 20 e i 50 anni, 37 più brevi ad altri importanti testimoni della situazione italiana. Lavoro artistico, reddito, mercato delle opere d'arte, politiche pubbliche e spazi indipendenti, reti di potere e di relazioni all'interno del sistema dell'arte sono stati oggetto di conversazioni, dibattiti con piccoli gruppi di persone, fitti scambi di posta elettronica. Se questo libro punta a restituire un ritratto degli artisti visivi in Italia, questo capitolo ne è un primo schizzo, dato dalla sintesi di alcune risposte ai questionari compilati da 69 artisti e 44 artiste.

Gli artisti intervistati vengono soprattutto da famiglie benestanti, quasi due terzi hanno un secondo lavoro, molti si fidanzano o si sposano all'interno del sistema dell'arte. Pochi tuttavia si riconoscono nell'espressione *giovane artista*, spesso considerata soltanto una moda o addirittura un espediente per dare meno valore al loro lavoro.

Sono soprattutto di sinistra, viaggiano molto e ritengono importante lavorare in Italia. Oltre la metà, però, indica una città straniera come luogo in cui vorrebbe vivere e molti considerano le esperienze all'estero un momento formativo fondamentale. Quasi il 70% ha studiato all'Accademia di Belle Arti, con una percentuale ancora maggiore nel gruppo dei più giovani.

Oltre tre quarti degli intervistati hanno avuto esperienze di collaborazione con altri artisti e uno su quattro lavora stabilmente in gruppo o in coppia. Solo il 12% dichiara di dedicarsi a una sola disciplina artistica e si tratta soprattutto di pittori. La forma di espressione più diffusa è l'installazione, seguita da pittura e fotografia; poco più di metà degli artisti intervistati sperimenta anche la videoarte e il 43% la scultura. Due artisti su cinque si dedicano anche ad altre forme d'arte, soprattutto musica, teatro o scrittura.

A vivere soltanto di arte è circa un quinto degli artisti. Altrettanti però non lavorano stabilmente con nessuna galleria d'arte, cioè non hanno accesso a quella che per un artista italiano è in genere la principale fonte di reddito. Nessuno degli intervistati basa tutto il proprio reddito sui proventi di borse di studio e concorsi, e il reddito medio si attesta intorno ai 13.000 euro, un dato calcolato sull'80% degli intervistati perché gli altri hanno scelto di non rispondere. Le donne guadagnano il 20% in meno dei colleghi maschi e nessuna di loro supera i 30.000 euro di reddito annuo. Molti ritengono il sistema dell'arte italiano troppo esterofilo e sbilanciato verso il Nord, ma meno del 40% vede differenze tra uomini e donne.

L'affermazione «il mercato è un meccanismo imperfetto ma comunque indispensabile» è sottoscritta da circa tre quarti degli intervistati, e oltre metà di loro dichiara che il legame con il mercato è stato decisivo per la propria carriera. A questi si aggiunge un quarto di artisti che considera la propria carriera basata su una combinazione di opportunità offerte dal mercato e altre promosse da istituzioni pubbliche. Soltanto un quarto degli intervistati attribuisce maggiore importanza al settore non-profit. È però interessante notare che quasi metà considera musei, manifestazioni pubbliche, fondazioni e associazioni attive nell'arte come appartenenti al for-profit.

Mentre il mercato gioca dunque un ruolo chiave a livello sia concreto che simbolico, gli artisti intervistati ritengono che le politiche pubbliche siano importanti soprattutto per garantire visibilità presso gli addetti ai lavori e, in misura minore, presso il grande pubblico.

> Ci sono luoghi di sperimentazione, archivi come Viafarini, luoghi che fanno sistema, c'è un piccolo spazio a Firenze, ci sono posti dove c'è unità di intenti... ma che gli artisti si soccorrano gli uni con gli altri

non si è proprio mai visto. Se non c'è il mercato o qualcuno di munifico alle spalle non si va da nessuna parte. Anche voi, pensate che avreste potuto fare un gruppo non-profit di ricercatrici? Sì, simpatico, ma dove andate?

Alcune apparenti contraddizioni emergono a livello geografico: come capitale dell'arte contemporanea italiana la maggioranza degli intervistati indica Milano, ma sempre Milano si classifica seconda tra le zone depresse, subito dopo il Meridione. La debolezza del Sud non coinvolge Napoli, che guida la classifica dei luoghi emergenti. È interessante la situazione di Torino, al secondo posto sia tra i luoghi chiave sia tra quelli emergenti, caratterizzata secondo molti da una sinergia tra istituzioni e mercato tanto efficace quanto inedita nel panorama nazionale.

Continuando con le classifiche, l'artista più citato dagli intervistati è Maurizio Cattelan, seguito da Alberto Garutti, Eva Marisaldi e Diego Perrone. Tra gli eventi citati spiccano la Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo e la Biennale di Venezia, seguite da Documenta di Kassel.

I milanesi Viafarini e Care Of guidano la classifica degli spazi indipendenti, anch'essa molto dispersa. Merita di chiamarsi indipendente, secondo gli intervistati, chi promuove sperimentazione e collaborazione. Non sembrano invece importanti l'indipendenza dal mercato o dai finanziamenti pubblici.

Oltre ai numeri, alle statistiche e alle classifiche, l'indagine ha consentito di raccogliere umori e opinioni di artisti e addetti ai lavori sulla realtà dell'arte contemporanea italiana, certo più difficili da sintetizzare ma più ricchi di sfumature e complessità. Accanto all'entusiasmo, alla passione e alla dedizione, non sono mancate le lamentele di chi ha sottolineato difficoltà e disagi.

> Oggi per emergere devi fare la valigia e andare all'estero, oppure fare il corso alla Fondazione Ratti e andare ad abitare a Milano. Ma in altri posti, come il Sud, dove mancano le gallerie che contano e sei fuori dalla forza centripeta milanese come si fa a emergere? Le opportunità e gli spazi pubblici possono essere un'alternativa alle gallerie? Si può pensare a forme di mercato miste, in cui intervengono pubblico e privato insieme? Io la risposta sicura non ce l'ho, ma un tentativo vale la pena farlo.

In Italia uno sport nazionale è parlare male degli altri, perciò è chiaro che questo sistema non riesce a costruire. Se tu vai all'estero nessuno parla male di nessuno, poi magari si parlano male fra di loro, si massacrano anche, ma quando devono parlare dei loro artisti al di fuori sono tutti uniti. In Italia, quando si lavora nelle istituzioni si pensa all'istituzione come a una cosa personale, si ragiona per la propria carriera personale. È sbagliatissimo, perché se riesci a creare una buona istituzione questo di conseguenza sostiene la tua carriera personale.

Se è vero che la competizione è uno dei principali stimoli all'innovazione e alla ricerca della qualità, è però opinione di molti intervistati che nel sistema dell'arte contemporanea italiana ce ne sia anche troppa. Come si vedrà nel corso dei prossimi capitoli, molti dei suggerimenti che sono emersi per aiutare l'arte contemporanea italiana a migliorare la propria visibilità anche a livello internazionale riguardano proprio gli incentivi alla collaborazione e allo scambio di informazioni ed esperienze.

Capitolo secondo
Il sistema dell'arte contemporanea in Italia

Il sistema dell'arte? Dog eat dog.

Diversi sono i modi, in letteratura, di identificare il sistema dell'arte[1]. Ne fanno parte mercanti, collezionisti, studiosi, critici, case d'asta, speculatori finanziari, musei, fondazioni culturali, il pubblico e, naturalmente, gli artisti, le cui condizioni sociali ed economiche sono al centro di questa ricerca. In un'ottica più ampia e con un ruolo comunque più passivo, si possono considerare parte di questo scenario anche gli spazi urbani e i loro cittadini, che pure quando non consumano arte contemporanea in modo consapevole possono essere influenzati, nel quotidiano, da interventi culturali o di arte pubblica, che sono chiamati a finanziare come contribuenti e a fruire come spettatori[2].

Il modo in cui questi attori interagiscono e si confrontano, la loro forza contrattuale relativa, le regole scritte e no che determinano le relazioni variano a seconda dei contesti e dei luoghi. Ad esempio, il forte legame con il mercato delle gallerie che si riscontra tra i giovani artisti italiani non è così comune in altri paesi, mentre anche le più forti gallerie italiane sono comunque in una posizione di relativa debolezza sul mercato dell'arte internazionale[3].

[1] Per approfondimenti si veda la Rassegna bibliografica ragionata.

[2] Si può collocare all'interno di questa visione un programma come «Nuovi committenti» della Fondazione Adriano Olivetti, sul quale si ritornerà nel capitolo settimo.

[3] Si veda a questo proposito in particolare la tesi contenuta nell'articolo di Pierluigi Sacco, «La giovane arte italiana nel contesto internazionale: opportunità, vincoli e incentivi», in Martina De Luca *et al.* (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Roma, Luca Sossella editore, 2004.

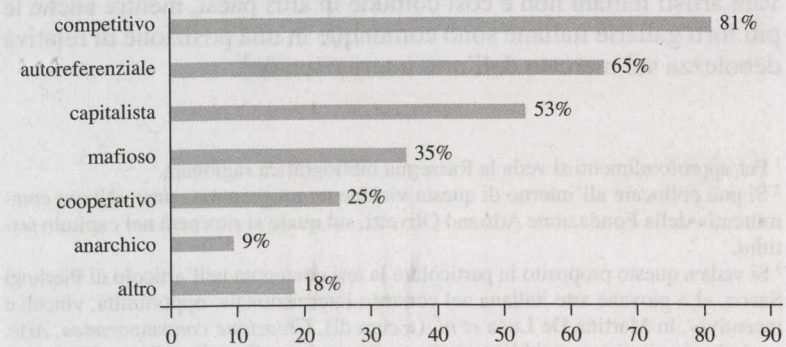
In Italia si tende un po' a nascondere il fatto che molti artisti giovani, anche se hanno rapporti con gallerie, hanno anche un altro lavoro che consente loro di vivere; io invece metterei in evidenza questo aspetto, per far capire che in Italia non c'è un vero sistema dell'arte, ci sono tutti questi giovani che tendono a fare gli artisti, ma che non vivono facendo arte.

L'arte italiana non è rappresentata nelle biennali, non c'è nelle fiere; i nostri artisti sono presenti in collezioni private, ma non in grandi collezioni istituzionali, non fanno esperienza all'estero, non sono imprenditori di se stessi, non conoscono le lingue, ci sono criticità nel sistema della formazione, manca una rete, non esiste un sistema.

Agli artisti intervistati è stato chiesto, nel questionario, di definire il sistema dell'arte scegliendo tre fra sei aggettivi, oppure inserendo un commento alla voce *altro* (fig. 2.1). Emerge che in Italia il sistema è percepito come competitivo e autoreferenziale, ma anche *ipocrita*, *massonico*, *lobbistico*, *corrotto*, *politico*, *di nicchia*, *a circolo chiuso* e perfino, o forse per tutto questo, *morente*. Il termine *competitivo* è indicato dall'81% degli intervistati, *autoreferenziale* dal 65% e *capitalista* dal 53%. Hanno meno fortuna gli altri tre aggettivi proposti, *mafioso*, *cooperativo* e *anarchico*.

I commenti sono per la maggior parte negativi, sebbene ci sia anche chi scrive *libero* e *solidale*, chi sottolinea la complessità del si-

Figura 2.1. *Il sistema dell'arte (valori percentuali, risposte multiple)*



stema: «rispetto a tutti gli altri sistemi che conosco è il più aperto e in qualche modo il meno prevedibile»; o il modo in cui vorrebbe che fosse: «cooperativo, al di fuori delle logiche di mercato e di competizione e soprattutto mai autoreferenziale».

In Italia manca proprio il sistema. Parliamo di sistema dell'arte perché qualcosa di simile esiste e perché chi ci lavora dentro deve pur dare un nome a quel circuito con cui ha a che fare, ma stando all'estero e avendo a che fare con un vero sistema dell'arte, quello italiano risulta essere più una combinazione di persone che operano in un campo, senza che esista effettivamente un sistema. Per chiamarsi sistema dovrebbero esserci dei meccanismi più complessi.

Manca del tutto un sistema-paese in grado di sostenere l'arte contemporanea. Il problema è che per ideare una politica culturale bisognerebbe sapere almeno di che cosa si stia parlando. E l'arte contemporanea, in parlamento e spesso anche al ministero, è davvero una grande sconosciuta. Varrebbe la pena provare ad affidarne la competenza al ministero dell'Innovazione o a quello delle Attività produttive.

C'è un disinteresse totale da parte della politica per l'arte contemporanea, ma soprattutto non si è ancora capito che l'arte contemporanea potrebbe essere come la Ferrari, il *fashion*, la moda, le scarpe o la pizza, un elemento fondamentale per l'Italia.

L'arte è anche mercato, è un sistema che decide che questo foglio, questo stesso medesimo foglio firmato vale 50.000 euro. Non voglio mercificare, ma si chiama mercato dell'arte e non, che ne so, associazione benefica, ed è un mercato che non risparmia colpi a nessuno.

Che l'arte possa evolversi al di fuori dalle regole del mercato fa parte di quella categoria che i filosofi chiamano dell'impensato.

Sebbene largamente influenzato dalle regole del mercato, il sistema dell'arte non coincide con esso, ma è determinato dall'interazione di diversi soggetti, dai galleristi ai direttori di musei, dagli artisti ai giornalisti di editoria specializzata, i cui obiettivi sono solo in parte comuni. L'intervento delle istituzioni pubbliche, ad esempio, parte dal presupposto che i meccanismi di mercato non possano garantire l'efficienza nella produzione o nel consumo delle opere d'arte.

Non necessariamente, però, deve svolgersi in contrasto con il mercato. Anzi, secondo molti intervistati, l'atteggiamento ideale è quello di un'istituzione che, pur conservando la propria indipendenza nelle scelte critiche, agisca in sinergia con il mercato: con adeguati programmi di acquisizioni e forme di sostegno ad artisti e gallerie, soprattutto nei tentativi di internazionalizzazione, che non li rendano però dipendenti dai finanziamenti pubblici.

Al ruolo del mercato, delle istituzioni pubbliche, delle possibilità formative e degli spazi autogestiti, sempre affrontati partendo dalle opinioni espresse dagli intervistati, sono dedicati alcuni capitoli, in modo da poter inquadrare il tema delle condizioni di vita e lavoro degli artisti nel contesto del sistema italiano. Attraverso l'analisi relazionale si è poi cercato di proporre una chiave di lettura dei legami che intercorrono nella rete di artisti contemporanei e operatori presa in esame, mentre suggerimenti e proposte per innovare il sistema sono raccolti sotto il nome di «percorsi possibili per l'arte contemporanea».

Capitolo terzo
Identikit degli artisti

Porta gli occhiali? Ha il cappello?
(*Indovina chi?*)[1]

Nella mia generazione, io ho 45 anni, il 90% non parla le lingue: a scuola non ce le insegnavano perché non c'era questa esigenza e di viaggi se ne facevano pochi.

Condizioni economiche della mia famiglia di origine? Mia madre era una prof di francese, mio padre un docente universitario, non ricchi ma molto benestanti. Però, pensando agli artisti che conosco, tutto sommato ero una delle più povere. In Italia, o fai degli altri lavori o sei ricco di famiglia.

Questo capitolo illustra le caratteristiche demografiche e sociali del campione di artisti tra i 20 e i 50 anni che hanno compilato il questionario strutturato. Oltre a sesso, anno e luogo di nascita, vengono studiate altre caratteristiche sociologiche quali l'ambiente di provenienza (condizioni economiche della famiglia d'origine, atteggiamento della famiglia verso la carriera artistica, professione artistica di genitori o parenti, casa di abitazione), gli stili di vita (amicizie, rapporti di coppia, orientamento politico), l'apertura verso l'estero (lingue straniere conosciute, paesi visitati, contatti con artisti stranieri).

[1] Gioco da tavolo, MB giochi, 1960.

3.1. *Caratteristiche strutturali*

I 113 artisti del campione sono per il 61% maschi e per il 39% femmine. Inoltre, sono giovani fino ai 35 anni oltre due terzi del totale, il 73%, e non giovani (più di 35 anni) il 27%, come illustrato nella tabella 3.1.

L'insieme giovani / non giovani è relativamente disomogeneo, sia perché la popolazione di artisti da cui abbiamo estratto il campione era sbilanciata verso i giovani (65%), sia perché questi ultimi si sono dimostrati più disponibili a collaborare alla ricerca. Per rispettare la numerosità dei gruppi, nell'analisi dei dati, le risposte sono pesate tenendo conto delle proporzioni per sesso e per età del campione.

Uno degli obiettivi iniziali della ricerca era confrontare i percorsi di carriera degli artisti in base alla prevalenza del ricorso a opportu-

Tabella 3.1. *Le caratteristiche strutturali del campione di artisti (valori assoluti e percentuali)*

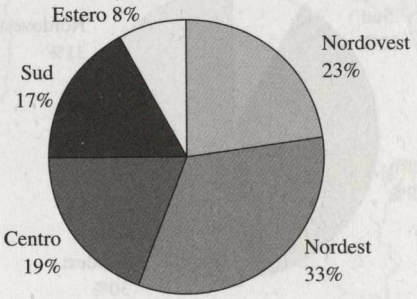
	v.a.	%
giovani (fino a 35 anni)	*82*	*73*
maschi	49	60
femmine	33	40
for-profit	39	48
non-profit	18	22
entrambi	16	20
non sa	9	11
non giovani (oltre i 35 anni)	*31*	*27*
maschi	20	65
femmine	11	35
for-profit	12	39
non-profit	7	23
entrambi	10	32
non sa	2	6
maschi	*69*	*61*
femmine	*44*	*39*
totale	113	100

nità for-profit e non-profit. Dalle risposte raccolte, di cui si parlerà più diffusamente nel capitolo nono, emerge innanzitutto l'impossibilità di suddividere gli artisti in base alla dicotomia cercata, che si è arricchita, nel corso della ricerca, di due ulteriori categorie: chi dichiara di aver usufruito allo stesso modo di entrambe le tipologie d'opportunità (for-profit e non-profit) e chi invece non riesce a collocarsi in nessuna di quelle proposte. Incrociando questi dati con l'età degli artisti si nota un peso maggiore delle opportunità for-profit per gli under 35 rispetto ai loro colleghi più anziani, e percorsi di carriera misti, con il ricorso a opportunità non-profit e for-profit insieme, più frequenti tra artisti over 35. Il crescente ricorso alle opportunità for-profit va di pari passo con la crescita del mercato delle gallerie, a cui, in particolare in Italia, non si è accompagnata una crescita di opportunità pubbliche e non-profit.

La distribuzione per luogo di nascita (fig. 3.1) mette in luce che la maggioranza degli artisti del campione è originaria del Nord (il 33% è nato nel Nordest e il 23% nel Nordovest), il 19% del Centro Italia e il 17% del Sud. Appartiene al campione anche un 8% di artisti nati all'estero e trasferitisi successivamente in Italia (il 67% nel Nord). Di questi, uno è nato in Francia, due sono originari dei Balcani, due del Centro e Sud America, uno è africano e un altro asiatico. Sono nati in Nord America due artisti, entrambi di cittadinanza italiana.

Confrontando il luogo di nascita con quello di domicilio, cioè il luogo in cui si sceglie di vivere (fig. 3.2), si può misurare la mobilità

Figura 3.1. *Area geografica di nascita (valori percentuali)*



degli artisti, definita come il trasferimento da una regione all'altra o dall'Italia all'estero o viceversa (escludendo gli spostamenti all'interno della regione di nascita). I dati evidenziano una mobilità all'interno dell'Italia e tra Italia ed estero piuttosto elevata, pari al 39%. Limitandosi alla mobilità tra regioni italiane, questa percentuale scende al 15%, con un movimento evidente verso le regioni del Nord, mentre nessuno ha scelto di spostarsi al Sud e solo il 13% al Centro (Firenze e Roma).

I dati sul luogo di domicilio evidenziano una maggioranza netta di artisti che hanno scelto di vivere al Nord: il 31% di loro abita nel Nordovest e il 30% nel Nordest; al Centro vive il 19% e al Sud il 12%. Si sono trasferiti all'estero, tutti per motivi legati all'attività artistica, l'8% degli artisti del campione.

Le figure 3.3 e 3.4 riportano sulla mappa dell'Italia la distribuzione degli artisti per sesso ed età.

Gli artisti maschi che abitano in Italia sono 64, pari al 57% del campione, mentre le femmine sono 40, pari al 34%. Fra gli artisti che vivono all'estero (8%), la percentuale di maschi è uguale a quella di femmine. Le città estere scelte sono New York (dove vivono in 3), Berlino (2), Parigi, Londra, Amsterdam e Rotterdam.

È evidente da questi dati la forza d'attrazione che l'estero esercita sugli artisti e, in particolare, la scelta di vivere in grandi capitali, ricche di stimoli e opportunità, prime fra tutte New York e Berlino.

Figura 3.2. *Area geografica di domicilio (valori percentuali)*

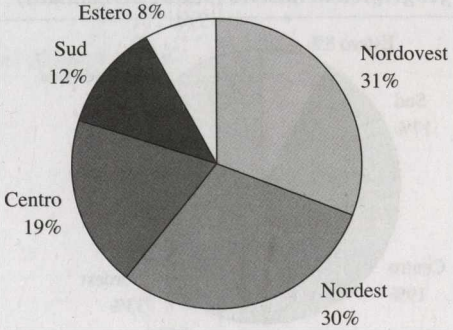


Figura 3.3. *Mappa della distribuzione geografica degli artisti per sesso (valori assoluti)*

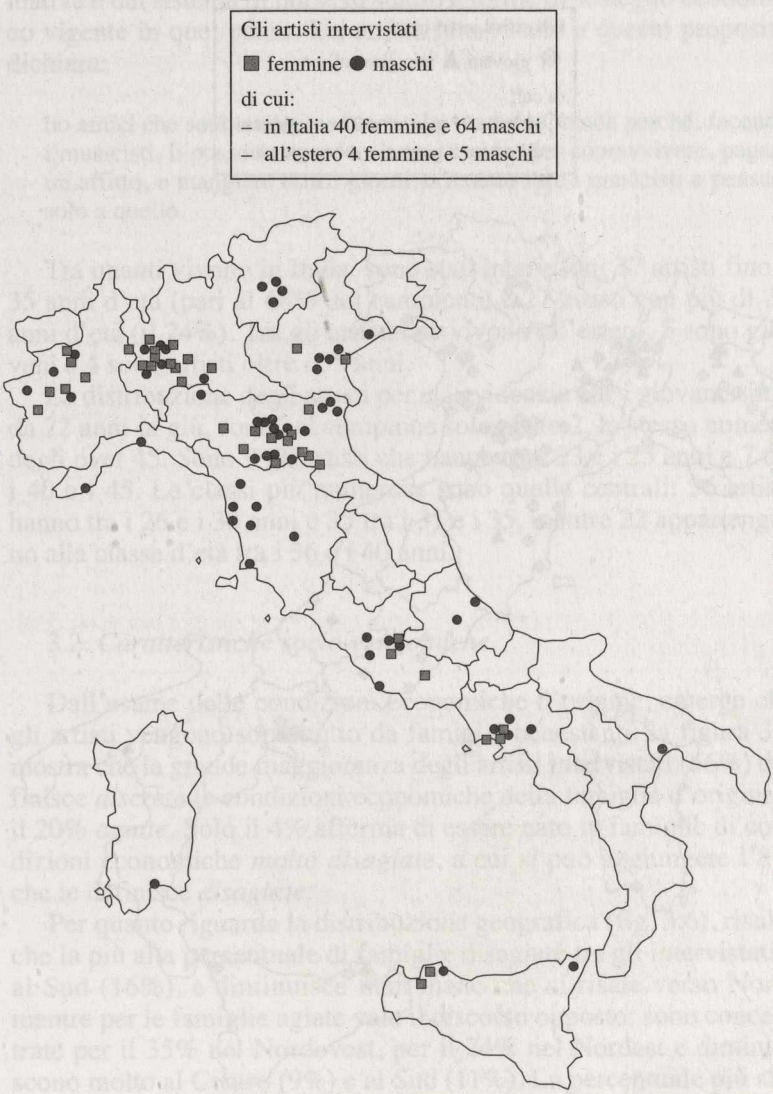
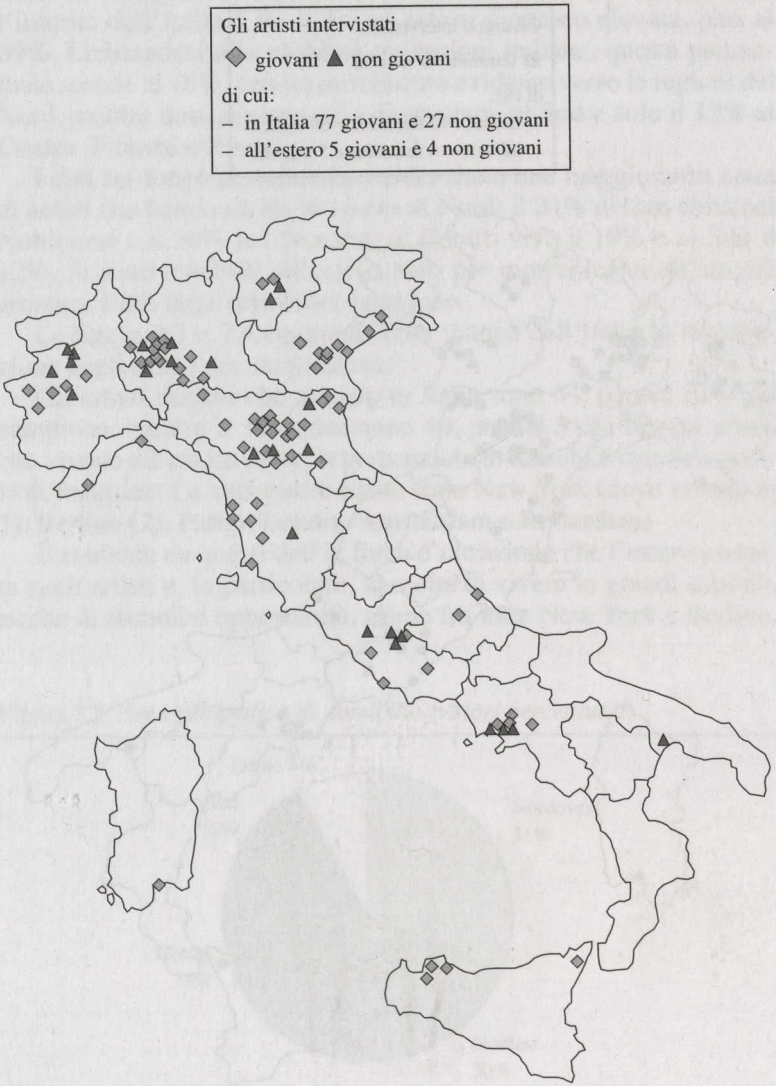


Figura 3.4. *Mappa della distribuzione geografica degli artisti per età (valori assoluti)*



Interessante è anche la scelta dell'Olanda come luogo di domicilio, determinata nel caso degli artisti del campione dalle opportunità formative e dal sistema di borse di studio e forme di sostegno economico vigente in quel paese. Un artista intervistato a questo proposito dichiara:

> ho amici che sono andati a vivere e lavorare in Olanda perché, facendo i musicisti, lì possono accedere a un sussidio per sopravvivere, pagare un affitto, e mangiare tutti i giorni, e intanto fare i musicisti e pensare solo a quello.

Tra quanti vivono in Italia, sono stati intervistati 77 artisti fino a 35 anni d'età (pari al 68% del campione) e 27 artisti con più di 35 anni d'età (il 24%). Tra gli artisti che vivono all'estero, 5 sono giovani e 4 sono artisti oltre i 35 anni.

La distribuzione degli artisti per età evidenzia che i giovanissimi, da 22 anni in giù, sono nel campione solamente 2, lo stesso numero degli over 45. Sono 9 gli artisti che hanno tra i 23 e i 25 anni e 7 tra i 40 e i 45. Le classi più numerose sono quelle centrali: 36 artisti hanno tra i 26 e i 30 anni e 35 tra i 31 e i 35, mentre 22 appartengono alla classe d'età tra i 36 e i 40 anni.

3.2. *Caratteristiche socio-economiche*

Dall'esame delle condizioni economiche d'origine, emerge che gli artisti vengono soprattutto da famiglie benestanti: la figura 3.5 mostra che la grande maggioranza degli artisti intervistati (66%) definisce *discrete* le condizioni economiche della famiglia d'origine e il 20% *agiate*. Solo il 4% afferma di essere nato in famiglie di condizioni economiche *molto disagiate*, a cui si può aggiungere l'8% che le definisce *disagiate*.

Per quanto riguarda la distribuzione geografica (fig. 3.6), risulta che la più alta percentuale di famiglie disagiate tra gli intervistati è al Sud (16%), e diminuisce man mano che si risale verso Nord, mentre per le famiglie agiate vale il discorso opposto: sono concentrate per il 35% nel Nordovest, per il 24% nel Nordest e diminuiscono molto al Centro (9%) e al Sud (11%). La percentuale più alta

di famiglie disagiate si concentra tra gli artisti nati all'estero: il 44% dichiara che le condizioni economiche della famiglia di origine sono disagiate.

Figura 3.5. *Condizioni economiche delle famiglie d'origine (valori percentuali)*

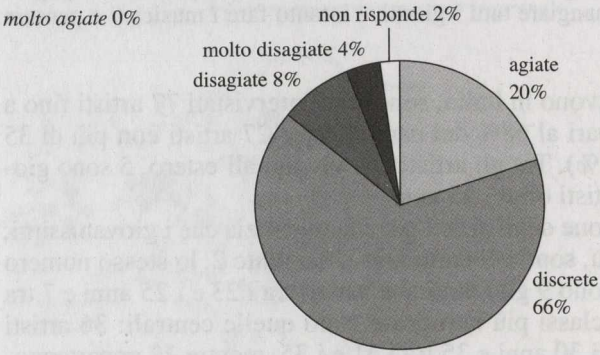
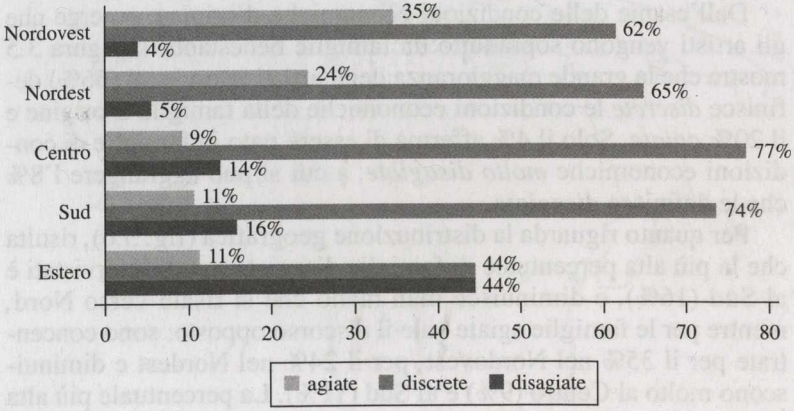


Figura 3.6. *Condizioni economiche delle famiglie d'origine per area geografica di nascita (valori percentuali)*

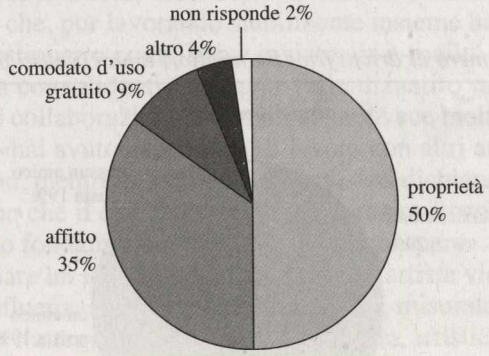


È curioso notare che nessuno considera *molto agiate* le condizioni economiche della propria famiglia d'origine.

I dati sulle condizioni economiche di partenza confermano la stretta relazione tra posizione occupata dai genitori e posizione raggiunta dai figli che caratterizza non solo il mondo dell'arte, ma tutta la nostra società. Una recente ricerca del Censis sulla mobilità sociale in Italia[2] mette in luce la difficoltà crescente a scalare con le proprie forze la piramide sociale, a conferma della modesta mobilità sociale nel passaggio generazionale. Come, in generale, la possibilità di entrare nel mercato del lavoro appare fortemente condizionata dalla classe d'origine, così, nel mondo dell'arte, sembra esistere un rapporto stretto tra posizione sociale ed economica della famiglia d'origine e carriera artistica.

A conferma delle condizioni economiche più che discrete degli artisti intervistati c'è il dato sulla casa d'abitazione (fig. 3.7): il 50% vive in una casa di proprietà (molti tra i più giovani precisano che si tratta della casa dei genitori), un altro 9% ha un contratto di comodato d'uso gratuito, mentre il 35% paga un affitto, spesso grazie al contributo economico della famiglia.

Figura 3.7. *Tipologia di contratto della casa di abitazione (valori percentuali)*



[2] Censis, *Meno mobilità, più ceti, meno classi*, rapporto, giugno 2006.

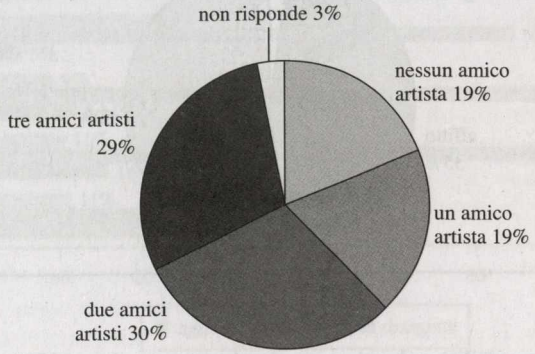
Nel questionario sono state inserite due domande rispettivamente sulle relazioni di amicizia e sul partner, per valutare quanto gli artisti appartengano a un gruppo sociale chiuso e se sia vero che per diventare artisti bisogna frequentare altri artisti. Le risposte raccolte (fig. 3.8) evidenziano l'importanza delle dinamiche di gruppo, dello scambio di idee, della complicità, collaborazione e competizione tra artisti, come stimoli all'innovazione.

Alla richiesta di specificare quanti, fra i tre migliori amici, sono artisti, un'ampia maggioranza dichiara di avere fra i tre amici più cari almeno due artisti (il 30% ne ha due e il 29% tre) e solo il 19% dichiara di non avere amici artisti.

È stata anche posta la domanda se il partner è artista o ha a che fare con il mondo dell'arte. Il dato che emerge sui rapporti di coppia evidenzia l'elevata endogamia del gruppo degli artisti e una certa chiusura del mondo dell'arte: il 53% dichiara di avere un partner artista o che ha a che fare con il mondo dell'arte; il 3% non risponde; si osservi che del 44% che risponde di no fa parte anche chi non ha rapporti di coppia.

Il gruppo è stato indagato anche sotto un altro punto di vista, ossia l'appartenenza degli artisti a gruppi formalizzati, che cioè si presentano con un lavoro unitario sviluppato in gruppo e con un sodalizio artistico stabile. La domanda «appartieni a un gruppo o a un

Figura 3.8. *Numero di artisti fra i tre migliori amici (valori percentuali)*



movimento?» ha creato agli intervistati diversi problemi d'interpretazione. Uno dei motivi è stato probabilmente l'uso della parola *movimento*. Un artista, a questo proposito dichiara:

> No, non esiste oggi un movimento come quello della Transavanguardia o dell'Arte povera, anche perché in generale è il mondo che è tutto diverso. Questo non vuol dire che non ci saranno mai più movimenti, però in questo momento storico è così anche in Francia, in Germania. Al massimo esistono dei raggruppamenti, però sono raggruppamenti di amici, di artisti che si frequentano, ma non sono accomunati da una tendenza precisa. Anche se è chiaro che alcuni hanno delle caratteristiche comuni perché fanno un lavoro simile, si frequentano, si conoscono, però i movimenti sono un'altra storia.

L'unica citazione di un possibile movimento interno all'arte giovane in Italia giunge da uno dei critici intervistati e si riferisce al gruppo dei *garuttini*, giovani artisti allievi di Alberto Garutti, usciti dall'Accademia di Brera e trasferitisi in massa a Berlino. In questa etichetta, pur sottolineando la sua validità solo in Italia, si è riconosciuto anche uno degli artisti intervistati.

Dai dati raccolti emerge che il 74% dichiara di non appartenere a un gruppo o a un movimento, mentre circa un quarto (26%) degli intervistati appartiene a un gruppo; questa percentuale scenderebbe però al 19%, se non fosse stato corretto l'errore di interpretazione di alcuni artisti che, pur lavorando stabilmente insieme hanno risposto di no nel questionario compilato e inviato via e-mail.

Pur senza consolidarsi in gruppi formalizzati o movimenti, le esperienze di collaborazione tra artisti sono invece molto diffuse: alla domanda «hai avuto esperienze di lavoro con altri artisti» il 24% risponde di no, mentre il 76% degli intervistati dichiara di sì, e molti sottolineano che il confronto e la collaborazione con altri artisti è «un momento fondamentale nella genesi di un'opera».

Per tracciare un identikit sociologico dell'artista viene analizzata anche l'influenza della famiglia di origine, misurata direttamente chiedendo l'atteggiamento verso la carriera artistica (fig. 3.9) e indirettamente indagando l'attinenza con l'arte della professione dei genitori.

La maggioranza degli artisti (58%) ha ricevuto dalla famiglia un appoggio, chi a livello morale:

> mia madre era preoccupatissima, me lo ha detto mia sorella dieci anni dopo, ma non me lo ha mai fatto vedere, mi ha sempre appoggiato…

chi anche economico:

> la mia famiglia mi ha sempre appoggiato, anche economicamente, aiutandomi a pagare l'affitto, e questo è molto importante perché tanti mollano proprio perché non ce la fanno economicamente.

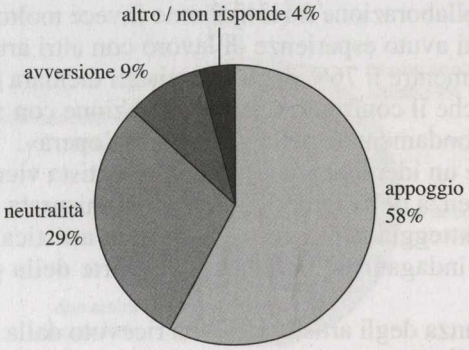
Il 29% dichiara che l'atteggiamento della propria famiglia di fronte alla scelta di fare l'artista è stato neutrale, mentre un 9% ritiene di essere stato ostacolato:

> inizialmente i miei genitori hanno cercato di contrastare la mia scelta, per preoccupazione, penso, perché l'artista è quello che non riesce a procurarsi da vivere.

Altri ancora sottolineano un atteggiamento mutevole della famiglia:

> all'inizio i miei genitori erano contrari, poi hanno capito, oggi sono orgogliosi. Mi considerano, anche se non sono né un medico né un ingegnere né un architetto.

Figura 3.9. *Atteggiamento della famiglia d'origine verso la carriera artistica (valori percentuali)*



Un caso particolare d'influenza della famiglia d'origine sul percorso artistico riguarda quel 29% di intervistati che dichiara di avere i genitori o altri parenti artisti; il 71% dichiara di non averne.

Alcuni intervistati si soffermano invece sull'importanza di altri fattori, quali l'ambiente culturale:

> è tutto l'ambiente culturale in cui sono cresciuta che mi ha influenzato, perché mia madre era una femminista e fin da bambina ho frequentato molti artisti, sono cresciuta in un ambiente molto liberale e in contesti formativi sperimentali, in cui c'era proprio la gioia di creare...

e la voglia di dimostrare le proprie abilità:

> i miei genitori sono stati importanti per contrasto: sono artista anche per dimostrare alla mia famiglia che ero capace di fare qualcosa che loro non avevano previsto per me.

La presenza in famiglia di figure legate al mondo dell'arte è considerata talvolta importante per influenzare positivamente l'atteggiamento dei genitori:

> dopo un primo momento in cui i miei genitori avevano un atteggiamento se non proprio di avversione quanto meno di poca convinzione, anche grazie a una persona di famiglia abbastanza 'artistica', si sono tranquillizzati fino ad appoggiare la mia scelta.

Questi primi tratti dell'identikit dell'artista si ritrovano perfettamente nei risultati di due ricerche – una sul mondo dell'arte in Francia, realizzata da Raymond Moulin, l'altra sull'Italia di Danila Bertasio[3] – che confermano l'importanza delle condizioni economiche della famiglia d'origine, da cui spesso dipende la possibilità per un artista di mantenersi agli inizi della carriera e a cui spesso è legato il sostegno e l'appoggio alla scelta artistica.

I dati sull'orientamento politico (fig. 3.10a-b) si possono confrontare con le preferenze dei giovani italiani, contenute nell'ultimo

[3] Si vedano Raymond Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, e Danila Bertasio, *Professione artista*, Bologna, Clueb, 1997.

Figura 3.10a-b. *Orientamento politico degli artisti per fasce d'età (valori percentuali)*

a) giovani (fino a 35 anni)

b) non giovani (oltre i 35 anni)

rapporto Iard sulla condizione dei giovani tra i 15 e i 29 anni in Italia[4]. La prima differenza degna di nota è che nessuno dei giovani artisti dichiara di essere di destra o estrema destra (fig. 3.10a), mentre sono il 35% i giovani intervistati dallo Iard che si definiscono di de-

[4] Carlo Buzzi, Alessandro Cavalli e Antonio de Lillo (a cura di), *Giovani del nuovo secolo. Quinto rapporto* IARD *sulla condizione giovanile in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2002.

stra. Si definisce di sinistra o estrema sinistra quasi un 20% in più di giovani artisti rispetto ai giovani in generale (57% contro il 39%), mentre si colloca al centro il 9% dei giovani artisti e il 26% dei giovani. Tra gli artisti è molto alta la percentuale (30%) di coloro che si collocano fuori dai comuni schieramenti politici, e fra questi la maggior parte si definisce anarchico o apolitico. Sebbene in questo caso i dati non siano direttamente confrontabili, nell'indagine dello Iard il 29% risponde di non sapere dove collocarsi in politica.

Come illustrato nella figura 3.10a-b, il confronto generazionale tra artisti under 35 e artisti over 35 sull'orientamento politico non evidenzia significativi mutamenti, se non un maggior radicalismo a sinistra degli artisti della generazione meno giovane (il 67% degli artisti con più di 35 anni si definisce di sinistra o estrema sinistra, contro il 57% dei giovani, e la percentuale degli *estremisti* è doppia tra gli over 35).

Sebbene solo il 5% di tutti gli artisti intervistati non risponda alla domanda, i commenti fanno tuttavia emergere poca convinzione e fiducia nella politica:

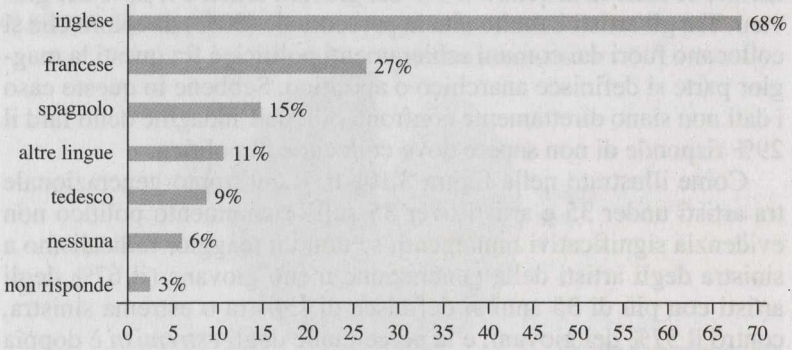
> Ho molte idee, ma non le vedo tradotte in nessuna forza politica. Penso che in ogni partito ci sia qualcosa di buono e molto di non buono, ma nessuno singolarmente mi convince, quindi non voto.

Il commento forse più emblematico è quello di un artista che alla domanda «qual è il tuo orientamento politico?» ha risposto: «culturale (sinistra)».

La conoscenza delle lingue straniere può essere utile per valutare l'apertura verso l'estero degli artisti intervistati. Dal questionario emerge che conosce almeno due lingue il 15% degli intervistati, mentre quelli che ne parlano più di due sono l'11% (di questi, oltre metà sono stranieri oppure italiani che vivono all'estero). Solo 6 artisti su 100 non parlano alcuna lingua straniera; a questi però se ne potrebbero aggiungere altrettanti che indicano di conoscere una sola lingua aggiungendo *poco*, *non bene* o *scolastico*.

Dalla figura 3.11 emerge che la lingua più conosciuta è l'inglese, parlata da 68 intervistati su 100, seguita dal francese (27%), dallo spagnolo (15%), dal tedesco (9%). Un ulteriore 11% parla altre lingue (albanese, catalano, greco, olandese, portoghese, russo, dialetti africani e italiano come seconda lingua).

Figura 3.11. *Lingue straniere conosciute (valori percentuali, risposte multiple)*



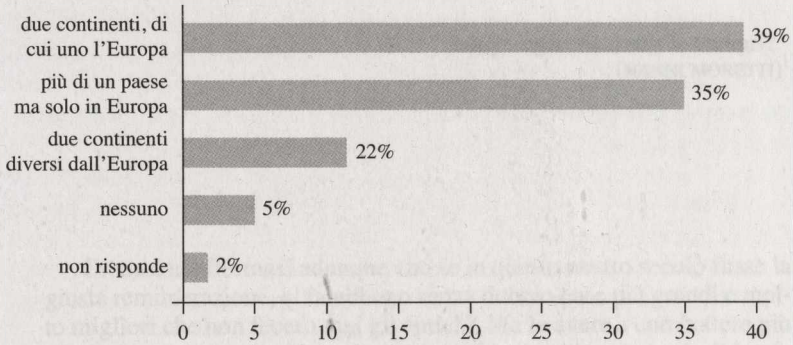
Una certa attitudine all'internazionalità[5] viene confermata dai dati relativi ai paesi stranieri visitati (fig. 3.12) e ai contatti con artisti stranieri. Il 39% dichiara di avere viaggiato in Europa e almeno in un altro continente, il 35% ha visitato almeno due diversi paesi europei e l'11% ha viaggiato in almeno due continenti diversi dall'Europa. Solo il 5% degli intervistati ha trascorso gli ultimi due anni senza mai muoversi dall'Italia.

Sono stati in Francia il 39%, negli Stati Uniti o in Canada il 34%, in Germania il 33%, nel Regno Unito il 27%, in Spagna il 25%, in Centro e Sud America il 14%, in Asia il 16%, in Africa il 4%.

> I giovani artisti italiani di un certo livello cercano di emergere anche a livello internazionale: se vuoi entrare nei libri di storia dell'arte devi avere esposto a New York o Londra. Un percorso classico è trasferirsi all'estero dopo l'Accademia di Brera o dopo aver frequentato il corso estivo della Fondazione Ratti.

[5] Una fitta rete di scambi con l'estero è uno dei tratti che risultano dal campione di artisti coinvolti dall'interessante ricerca a cura di Pier Paolo Giglioli e Pina Lalli, *Giovani artisti d'Europa. Una ricerca sui giovani partecipanti alla Biennale '88 «Produzioni culturali giovanili dell'Europa Mediterranea»*, Bologna, 12-21 dicembre 1988, Consorzio Università Città di Bologna e Arci Nova Nazionale, 1990.

Figura 3.12. *Paesi visitati negli ultimi due anni (valori percentuali, risposte multiple)*



Il caso degli Stati Uniti è l'unico dal quale emerge una differenza d'età significativa: a fronte del 42% degli over 35, soltanto il 26% dei più giovani vi si è recato. Questi 16 punti percentuali di differenza, così come tutti i dati raccolti sul tema, scontano presumibilmente il fatto che la domanda è stata posta genericamente in termini di paesi visitati, anziché chiedere di precisare solo i viaggi più strettamente connessi all'attività artistica. La differenza comunque non è così marcata né per l'Asia, dove sono stati il 19% degli over 35 e il 15% dei più giovani, né per la Germania, visitata dal 42% degli over 35 e dal 37% dei più giovani, mentre c'è una leggera prevalenza dei più giovani per quanto riguarda il Regno Unito (il 30%, contro il 26% dei più maturi).

Infine, alla domanda «hai contatti con artisti stranieri?» l'84% dichiara di sì; chi dichiara di non avere contatti è una minoranza (19%), nella quale la differenza d'età non sembra essere particolarmente marcata (20% dei più giovani, 16% degli over 35), così come la differenza di sesso (20% dei maschi, 16% delle femmine).

Capitolo quarto
Lavoro artistico e reddito

Ma le sigarette come le compri?
(NANNI MORETTI)[1]

Credasi et affermasi adunque che se in questo nostro secolo fusse la giusta remunerazione, si farebbono senza dubbio cose più grandi e molto migliori che non fecero mai gli antichi. Ma lo avere a combattere più con la fame che con la fama tien sotterrati i miseri ingegni, né gli lascia (colpa e vergogna di chi sollevare gli potrebbe e non se ne cura) farsi conoscere. (GIORGIO VASARI)[2]

Sans argent et sans temps, la fantaisie n'est qu'un rêve passager et ne peut pas se transformer en action. (CHARLES BAUDELAIRE)[3]

La protezione e la preservazione del mondo contro i processi naturali richiedono il compimento monotono di faccende ripetute quotidianamente. [...] Dal punto di vista della natura è l'opera piuttosto del lavoro che è distruttiva, perché il processo dell'operare sottrae la materia alla natura senza restituirgliela. (HANNAH ARENDT)[4]

[Artists] are not a labor force... An artist's success is completely unquantifiable (ROBERT STORR)[5]

[1] Nanni Moretti, *Ecce bombo*, 1978.
[2] Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986.
[3] «Senza denaro e senza tempo, la fantasia non è che un sogno passeggero e non può trasformarsi in azione».
[4] Hannah Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, trad. it., Milano, Bompiani, 2004.
[5] «Gli artisti non sono forza lavoro... il successo di un artista è impossibile da quantificare». Robert Storr è *senior curator* del Museo di Arte Moderna di New York.

4.1. *Il lavoro artistico*

È difficile applicare al mercato del lavoro artistico le stesse logiche dei mercati del lavoro tradizionali ed è utopistico pensare che attraverso un modello economico si possano determinare i redditi degli artisti e il numero di artisti che vivono del proprio lavoro. Concetti quali produttività del lavoro, utilità marginale, salari trasparenti, simmetria informativa appaiono estranei al mercato dell'arte.

Per l'occupazione artistica, e soprattutto per la percezione che di essa hanno gli intervistati, è quasi inadeguata anche la stessa parola *lavoro*, ad esempio se si accoglie la distinzione proposta da Hannah Arendt tra *lavoro* come ciclo di attività ripetitive necessarie a perpetuare la vita umana e *opera* come risultato permanente di un processo creativo di trasformazione della natura.

Studiare il mercato del lavoro nell'arte può tuttavia essere utile, più che per trovare l'equilibrio tra domanda di prodotti artistici e offerta di lavoro artistico, per comprendere le condizioni di lavoro degli artisti e i riflessi del lavoro artistico sulla loro qualità di vita, e per distinguere chi svolge professionalmente il mestiere di artista da chi invece lo fa per hobby (fig. 4.1a-b).

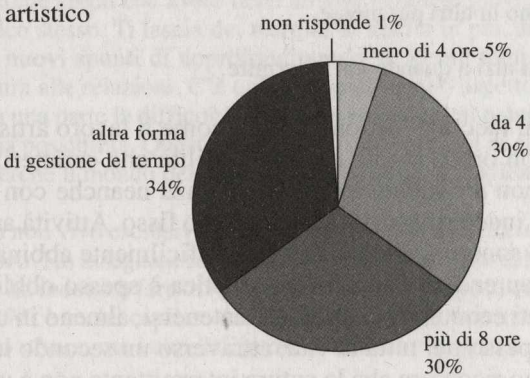
Il tempo dedicato al lavoro artistico (fig. 4.1a) è uno dei criteri più utilizzati in letteratura per definire chi è un artista professionista. Tra gli intervistati solo il 5% dichiara di dedicare al lavoro artistico meno di 4 ore al giorno, mentre la maggior parte vi dedica un tempo consistente: il 30% più di 8 ore e altrettanti tra le 4 e le 8 ore al giorno. Molti artisti (34%) dichiarano di avere una diversa forma di gestione del tempo, mentre alcuni specificano che è difficile quantificare in ore il lavoro artistico e che per un artista la vita e l'arte non sono separabili:

> lavoro 24 ore al giorno, nel senso che ogni momento quotidiano entra a far parte di riflessioni che influenzano la ricerca e il prodotto artistico finale. Tutto contribuisce alla formalizzazione di un lavoro, indipendentemente dal tempo dedicato alla sua realizzazione pratica (affermazione da prendere *tout court*, al di là di annose questioni vita-arte).

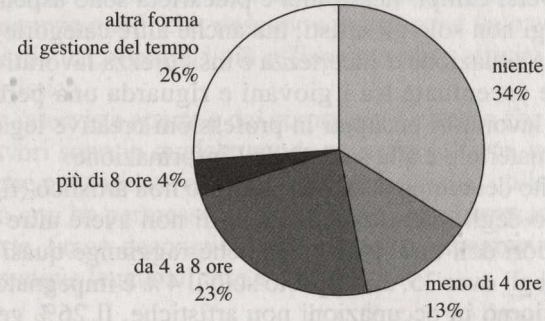
> non c'è orario...

Figura 4.1a-b. *Tempo dedicato al lavoro artistico e non artistico (valori percentuali)*

a) lavoro artistico



b) lavoro non artistico



il lavoro artistico non si quantifica in ore... il pensiero è costantemente rivolto al lavoro. La tua vita è il tuo lavoro d'artista!

per me, non c'è un momento nella mia giornata in cui non pensi a progetti o non legga dei testi che servano al mio lavoro artistico. Pure le vacanze sono fonte di ispirazione per il lavoro...

vivo, penso, per sei mesi non faccio niente, poi per due o tre mesi non smetto mai...

> mentalmente ogni giorno, fisicamente molto meno...

> non ho un'attività metodica e costante: in certi periodi posso lavorare tutto il giorno in altri per niente...

> da quando ti alzi a quando vai a dormire.

Le opinioni raccolte mettono in luce come il lavoro artistico mal si coniughi con orari, regole e responsabilità che caratterizzano le occupazioni non artistiche, e di conseguenza neanche con un contratto a tempo indeterminato e uno stipendio fisso. Attività artistica e reddito sicuro sono quindi due concetti difficilmente abbinabili: chi decide di intraprendere una carriera artistica è spesso obbligato, se non riceve aiuti economici esterni, a mantenersi, almeno in un primo periodo, ma spesso per tutta la vita, attraverso un secondo lavoro.

È opportuno ricordare che la natura intermittente non è un'esclusiva del lavoro artistico, ma caratterizza sempre di più il mercato del lavoro in diversi campi: flessibilità e precarietà sono aspetti che riguardano oggi non solo gli artisti, ma anche altre categorie di lavoratori. Questa situazione d'incertezza e insicurezza lavorativa è particolarmente accentuata tra i giovani e riguarda una percentuale crescente di lavoratori occupati in professioni creative legate all'economia immateriale e alla società dell'informazione.

A proposito del tempo dedicato al lavoro non artistico (fig. 4.1b), oltre un terzo degli intervistati dichiara di non avere altre occupazioni al di fuori dell'arte, percentuale che raggiunge quasi la metà nel gruppo degli over 35; all'opposto solo il 4% è impegnato per più di 8 ore al giorno in occupazioni non artistiche. Il 26% gestisce il tempo di lavoro non artistico secondo altre modalità, non quantificabili in ore giornaliere.

Avere un secondo lavoro non a tempo pieno risulta comunque una pratica molto diffusa. Alcuni la vedono come una necessità e un obbligo per guadagnarsi di che vivere:

> purtroppo per guadagnare faccio un altro lavoro, la grafica pubblicitaria, abbastanza impegnativo, che non mi permette di programmare un'attività artistica costante.

Altri, al contrario, ne sottolineano i lati positivi:

È difficile, soprattutto se fai un lavoro artistico poco commerciale, riuscire a mantenersi; questo però può avere anche degli aspetti positivi, perché credo che avere delle attività parallele giovi anche al lavoro artistico stesso. Ti lascia dei margini di libertà in più, anche mentali, ti offre nuovi spunti di approfondimento su alcuni temi, una maggiore apertura alle relazioni. C'è quindi questo doppio aspetto legato al lavoro: da una parte la difficoltà, dall'altra la volontà di poter contare su una doppia possibilità. Questo presuppone dei problemi di gestione del tempo, perché il mondo dell'arte ingloba tutto molto rapidamente.

Io non vivo esclusivamente di quello che faccio da un punto di vista artistico. Ho insegnato fisica e matematica, poi l'arte della sopravvivenza mi ha indotto a fare diverse cose. Ho avuto rapporti con gallerie, contratti. Mi è anche capitato di avere avuto offerte e contratti con cui avrei potuto vivere, ma i condizionamenti sono molto grossi.

Così, se da un lato la maggior parte degli artisti sembra provenire da famiglie di condizioni economiche medio-alte, dall'altro sono una minoranza quelli che riescono a mantenersi solo con la propria attività artistica, mentre i più affiancano altre attività lavorative a quella artistica.

Dalle interviste aperte e dai commenti è emerso che molti dei secondi lavori sono in qualche modo attinenti all'arte, un dato che la distinzione netta tra attività artistica e non artistica utilizzata nel questionario non ha permesso di individuare con chiarezza. Molti insegnano arte, fanno decorazioni e restauri o s'impegnano in altre attività comunque legate all'arte e alla cultura:

insegno in un'accademia di belle arti privata dodici ore a settimana...

insegno in una scuola qualche ora a settimana, poi vado a decorare case private...

per vivere faccio il restauratore...

per 6 mesi lavoro come vicedirettore artistico di un festival, per circa 18 ore al giorno, gli altri 6 mesi lavoro come restauratore 5 o 6 ore al giorno...

facciamo alcune serate per guadagnare qualcosa, ma sempre legate alla performance.

Il secondo lavoro quindi, oltre a essere un modo per sopravvivere o per elevare il proprio standard di vita, può avere anche effetti positivi sulla formazione e sulla creatività, soprattutto quando è in qualche modo attinente al lavoro artistico. Inoltre, i guadagni derivanti dal secondo lavoro vengono in parte investiti nella produzione di opere.

4.2. *Il reddito degli artisti*

Da dove viene il reddito degli artisti? Mah, secondo me è interessante fare una griglia e dividere gli artisti secondo il loro modo di lavorare: da una parte ci sono quelli che non guadagnano per nulla e che quindi devono lavorare per vivere. Dall'altra, ed è una distinzione più sottile, ci sono quegli artisti che fanno un altro lavoro, non semplicemente perché non avrebbero la possibilità di mantenersi con il lavoro artistico, cioè con quanto la galleria vende, ma che fanno un altro lavoro perché hanno bisogno di introiti per investire sul loro lavoro e per continuare a produrre. Se non hanno alle spalle produttori generosi, e se hanno progetti particolarmente ambiziosi, ad esempio per dimensioni, allora lavorano non semplicemente per arrivare a fine mese, ma per poter avere strumenti maggiori per investire sul proprio lavoro. E questa è una distinzione importante.

Il mito dell'artista squattrinato è una palla: se un artista ha un minimo di successo diventa ricco. Poi come in tutti i campi dove c'è un alto grado di rischio, per uno che ce la fa ce ne sono molto altri che non ce la fanno.

In una ricerca di argomento socio-economico non poteva mancare il tentativo di valutare il livello e le fonti del reddito degli artisti. Ottenere risposte è stato però molto difficile, soprattutto da parte degli artisti che hanno compilato il questionario individualmente via e-mail e con i quali non c'erano stati contatti precedenti. Le mancate risposte riguardano il 20% degli intervistati, e alcune si accompagnano a commenti come «insignificante, avanti così e non sarò mai ricco», «assolutamente variabile» o «instabile».

Dalle risposte ricevute (fig. 4.2) emerge un reddito medio di oltre 13.000 euro annui (13.279), un dato che diminuisce di poco (12.887)

se si calcola invece la media ponderata, escludendo dunque il valore più alto (60.000 euro) e quello più basso (1.000 euro). La mediana, cioè il valore attorno al quale si concentrano più dati, è 10.000 euro.

Sempre all'interno dell'80% di risposte ricevute, dichiara di guadagnare tra 1.000 e 5.000 euro l'anno il 23% degli intervistati, mentre il 29% ha un reddito compreso tra i 5.000 e i 10.000 euro e il 30% tra i 10.000 e i 20.000. Poco più di un decimo degli artisti dichiara redditi superiori ai 20.000 euro annui: l'8% tra i 20.000 e i 30.000 e il 4% da 30.000 euro in su.

È interessante considerare i dati distinguendo il campione per sesso e per età (fig. 4.3). Se si guarda soltanto alle femmine, il reddito medio scende a 11.538 euro annui: quasi il 20% in meno dei 14.252 euro guadagnati in media dagli artisti maschi intervistati. Se si considera soltanto il gruppo dei più giovani, la media è di 10.736 euro l'anno, contro un reddito medio annuo di 21.630 per i colleghi che hanno superato i 35 anni. Nessuno degli artisti oltre i 35 anni dichiara di guadagnare meno di 5.000 euro, e nessuna artista donna ne guadagna oltre 30.000. La percentuale delle femmine è proporzionalmente più bassa di quella dei maschi sia nei redditi inferiori ai 5.000 euro sia in quelli compresi tra 20.000 e 30.000 euro, mentre si concentra maggiormente nelle due fasce tra 5.000 e 10.000 e tra 10.000 e 20.000 euro l'anno.

Non è stato facile ottenere risposte precise nemmeno alla domanda sulle fonti di reddito (tab. 4.1). Anche qui la percentuale di casel-

Figura 4.2. *Stima del reddito (valori percentuali)*

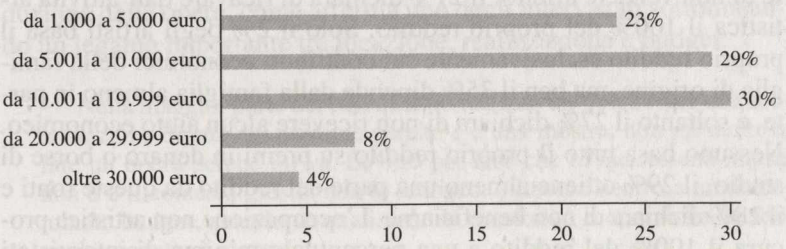
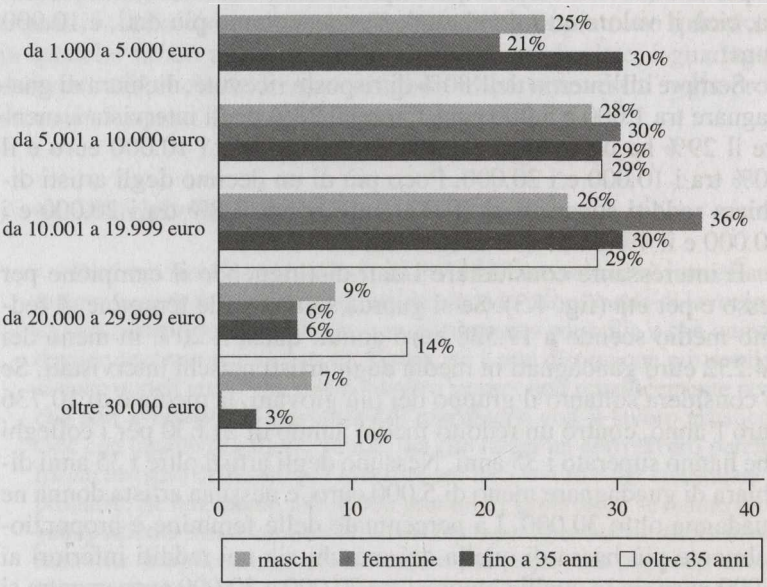


Figura 4.3. *Stima del reddito annuo per sesso e per età (valori percentuali)*



le bianche è molto elevata in ciascuna voce, così come la percentuale di risposte imprecise o generiche, dalle quali è stato difficile ottenere dati quantificabili.

Dichiara di trarre almeno parte del proprio reddito dalla valorizzazione delle opere il 76% degli artisti, rispetto all'11% che ammette di non vendere affatto. Il 21% dichiara di ricavare dall'attività artistica il 100% del proprio reddito. Solo il 2% degli artisti basa il proprio reddito esclusivamente sui contributi economici della famiglia di origine, ma ben il 35% dipende dalla famiglia almeno in parte, e soltanto il 27% dichiara di non ricevere alcun aiuto economico. Nessuno basa tutto il proprio reddito su premi in denaro o borse di studio, il 29% ottiene almeno una parte del reddito da queste fonti e il 28% dichiara di non beneficiarne. L'occupazione non artistica procura il 100% del reddito a una percentuale minima di intervistati

Tabella 4.1. *Fonti di reddito (valori percentuali)*

fonti di reddito (% su campione)	no, per niente	sì, almeno in parte	*il 100%*	*meno di metà*	non risponde
valorizzazione delle opere	11	76	*21*	*4*	13
premi in denaro o borse di studio	28	29	*0*	*3*	42
occupazione non artistica	15	57	*7*	*28*	28
contributi economici della famiglia	27	35	*2*	*4*	38

(7%), ma sono oltre metà (57%) quelli che dichiarano di trarre almeno una quota del reddito dal lavoro non artistico, mentre soltanto il 15% non ha alcun reddito derivante da occupazione non artistica.

Tra quanti dichiarano di vivere del proprio lavoro artistico, cioè della valorizzazione delle opere, c'è una minima differenza rispetto al sesso (il 20% delle femmine e il 22% dei maschi), mentre è molto maggiore quella per fasce d'età: i più giovani che vivono solo d'arte sono il 13% del totale, gli over 35 sono il 42% (comunque meno della metà). La distribuzione degli intervistati per sesso ed età è invece più omogenea tra coloro che dichiarano di trarre dalla vendita delle opere una percentuale del proprio reddito compresa tra il 50% e l'80%. Se si guarda infine all'11% di chi dichiara di non guadagnare nulla dalla vendita delle opere, si tratta in proporzione più di maschi che di femmine (non vende affatto il 13% degli artisti maschi, contro il 7% delle femmine). Nessuno di costoro ha più di 35 anni, mentre i giovani sotto i 35 che non vendono nulla rappresentano il 15% del totale.

Considerazioni economiche influenzano anche il tema della produzione delle opere, come afferma uno degli intervistati sottolineando un legame importante tra ideazione, realizzazione e budget:

> Nella maggior parte dei casi quando realizzo un'opera è per una sollecitazione diretta, ad esempio perché c'è una mostra; non mi metto a fare un'opera perché mi va. Lavoro per idee che m'interessano ma se non c'è il contesto giusto, non le realizzo... Lavoro dentro a un determinato budget, quando so quali sono le possibilità economiche decido quale progetto è idoneo.

Nel questionario abbiamo cercato di capire se i costi di produzione delle opere ricadano sugli artisti stessi oppure sulle loro gallerie o su istituzioni pubbliche (fig. 4.4). Emerge che l'autofinanziamento è la modalità prevalente (81%), non mancano casi in cui gallerie o istituzioni intervengono a sostegno della produzione (42%). Secondo alcuni intervistati, questa pratica risulta meno diffusa per i giovani artisti a inizio carriera:

> producono certi galleristi, ma si contano sulle dita di una mano o due. È più facile che possa produrre un collezionista...

> le gallerie che producono sono normalmente quelle che lavorano con artisti sedimentati, che non hanno bisogno di essere promossi da zero e su cui si può investire magari anche decine di migliaia di euro per realizzare, ad esempio, una grandissima installazione, per fini promozionali più che commerciali.

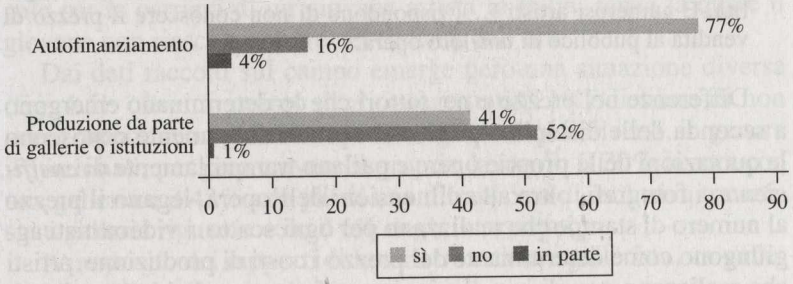
Dai questionari, tuttavia, tra coloro che ricevono contributi alla produzione delle opere da parte di gallerie e istituzioni non emergono significative differenze di età; i contributi alla produzione sono anzi più concentrati tra i giovani (il 43% dichiara di riceverne) che tra gli over 35 (39%). Alcune differenze nei costi di produzione emergono invece a seconda delle discipline praticate, come sottolinea un artista intervistato:

> se ti fai fare dei bei telai dal falegname, se usi la tela di lino, se usi colori puri, se usi pennelli in pelo di bue, eh beh, sono tutti materiali che costano... Certo fare un quadro non costerà mai come fare un video tipo quelli che fa Matthew Barney, però sai, chi gira i video all'inizio usa materiali *low fi*, a bassa definizione, poi man mano che cresce il budget a disposizione, viene migliorata anche la tecnologia...

I costi di produzione possono diventare un problema per quegli artisti che utilizzano tecnologie avanzate e costose oppure per opere di grandi dimensioni ad ambizione museale. Le sezioni «Constellations» di Artissima e «Unlimited» di ArtBasel[6] sono un tentativo nella dire-

[6] Artissima (www.artissima.it) è una delle fiere d'arte contemporanea più importanti d'Italia e si tiene ogni anno a novembre a Torino. ArtBasel (www.artbasel.com) è

Figura 4.4. *Fonti di finanziamento delle opere (valori percentuali)*



zione di contribuire ai costi di produzione di opere particolarmente complesse o monumentali, prodotte in questo caso da gallerie private.

Sempre nella sezione del questionario dedicata a lavoro e reddito, si chiedeva agli artisti di fornire una quotazione media di un'opera rappresentativa e ai pittori di indicare il proprio coefficiente[7]. I dati raccolti sono così disomogenei da poter essere difficilmente sintetizzati in un grafico o in una tabella: e se da un lato questo è uno specchio della molteplicità di mezzi espressivi del contemporaneo, e della conseguente difficoltà di comparazioni, dall'altro evidenzia anche la poca chiarezza nei prezzi che caratterizza il mercato dell'arte italiano. In Italia è difficile entrare in una galleria o in una fiera, luoghi per eccellenza destinati alla vendita di opere, e trovare, insieme al nome dell'artista e al titolo dell'opera, il prezzo. Come ha sottolineato tra gli altri Giancarlo Politi, direttore di *Flash Art*[8]:

> quasi tutte le gallerie alla richiesta di fornire il prezzo di un'opera si trincerano dietro reticenze e silenzi imbarazzanti. Numerosi galleristi

oggi la fiera d'arte contemporanea più qualificata del mondo, organizzata ogni anno a giugno a Basilea, in Svizzera.

[7] Per attribuire il prezzo a un'opera pittorica si usa spesso una formula legata alle dimensioni e a un moltiplicatore, detto coefficiente, che varia a seconda del valore di mercato dell'artista.

[8] Giancarlo Politi e Luca Beatrice, *Dizionario della giovane arte italiana 1*, Milano, Giancarlo Politi editore, 2003, p. 2.

> abbassano la voce e si guardano attorno smarriti nel timore di orecchi indiscreti. Come se il dichiarare il prezzo di un'opera fosse un'illegalità. E numerosi artisti [...] rispondono di non conoscere il prezzo di vendita al pubblico di una loro opera.

Differenze nel prezzo e nei fattori che lo determinano emergono a seconda delle discipline praticate: i pittori solitamente conoscono le quotazioni delle proprie opere e parlano tranquillamente di *coefficiente*, i fotografi, oltre alle dimensioni dell'opera, legano il prezzo al numero di stampe che realizzano per ogni scatto, i videoartisti aggiungono come determinante del prezzo i costi di produzione, artisti che realizzano grandi installazioni o performance dichiarano di non vendere sul mercato le loro opere, ma di realizzarle su committenza, per grandi collezionisti o per istituzioni pubbliche.

Le gallerie d'arte in Italia sono oltre 1.100 (il 59% al Nord, il 25% al Centro e il 16% al Sud)[9] e, seppur economicamente deboli e poco inserite nel mercato internazionale, hanno un peso molto alto, forse perché non esistono sufficienti spazi pubblici e non-profit per la promozione e la diffusione dell'arte contemporanea[10]. Anche diversi commenti raccolti nelle interviste sia da critici sia da artisti sottolineano questa debolezza del sistema italiano:

> ci sono artisti che riescono ad avere una galleria, anche importante, in Italia, ma non riescono a fare il salto all'estero perché la galleria che dovrebbe gestirli non ha la forza e la potenza per esportarli...

> si creano dei piccoli fenomeni italiani, che appena varcano i confini non reggono il confronto o non li conosce nessuno; l'artista straniero è supportato dalle istituzioni pubbliche, non dalla conoscenza di qualcuno...

[9] Stima effettuata utilizzando i dati contenuti in Giancarlo Politi, *Art Diary 2005*, Milano, Giancarlo Politi editore, 2005.

[10] Si veda l'articolo di Pierluigi Sacco, «La giovane arte italiana nel contesto internazionale: opportunità, vincoli e incentivi», in Martina De Luca *et al.* (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Roma, Luca Sossella editore, 2004.

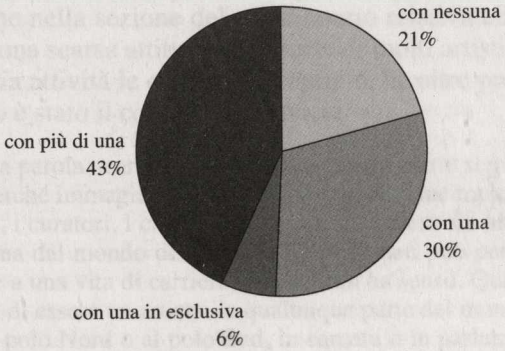
Diversi studiosi[11] proprio per questa peculiarità italiana sostengono che il passaggio in una galleria sia una delle prime tappe obbligate per la carriera di un giovane artista in Italia, senza la quale il giovane non riesce a entrare nel sistema dell'arte.

Dai dati raccolti sul campo emerge però una situazione diversa (fig. 4.5): oltre un quinto degli intervistati (21%) dichiara di non avere rapporti con gallerie, ma di scegliere canali diversi, in genere istituzionali, per promuovere il proprio lavoro[12]. Il 30% lavora con una galleria e il 43% con più di una. Il rapporto di esclusiva tra artista e galleria riguarda solo il 6% degli intervistati.

A proposito dei rapporti di lavoro tra artista e gallerista, un gallerista in un'intervista ha dichiarato:

> gli artisti della passata generazione hanno avuto un successo più lento, mentre i più giovani si sono trovati immersi nello *star system* dell'arte. Questo ha comportato una grande differenza nei rapporti di lavoro tra

Figura 4.5. *Rapporti con gallerie (valori percentuali)*



[11] Oltre al già citato articolo di Pierluigi Sacco, si veda anche: Pierluigi Sacco, Walter Santagata e Michele Trimarchi, *L'arte contemporanea italiana nel mondo*, Milano, Mibac/Darc, Skira editore, 2005.

[12] Come osservato poco prima, c'è però un 11% di artisti che dichiara di non guadagnare niente dalla vendita delle opere.

artista e galleria: con gli artisti di 50 anni c'è un rapporto più diretto e umano con il gallerista, mentre con i giovani i rapporti sono diventati molto più professionali, sono molto più diffusi agenti e manager, contratti scritti, mentre prima tutto era basato sulla parola.

Sullo stesso tema diversi artisti hanno sottolineato che è molto difficile, soprattutto all'inizio della carriera, avere rapporti stabili con una galleria. Nella maggioranza dei casi si lavora in conto vendita, e si dividono i guadagni a metà, quando va bene. In casi meno frequenti la galleria compra in blocco la mostra all'artista e successivamente decide il prezzo di vendita, tenendosi tutti i guadagni. Molti artisti intervistati vorrebbero riuscire a instaurare rapporti di lavoro con gallerie all'estero.

Capitolo quinto
I percorsi di formazione

Anche Caravaggio per diventare
Caravaggio è andato a Roma.

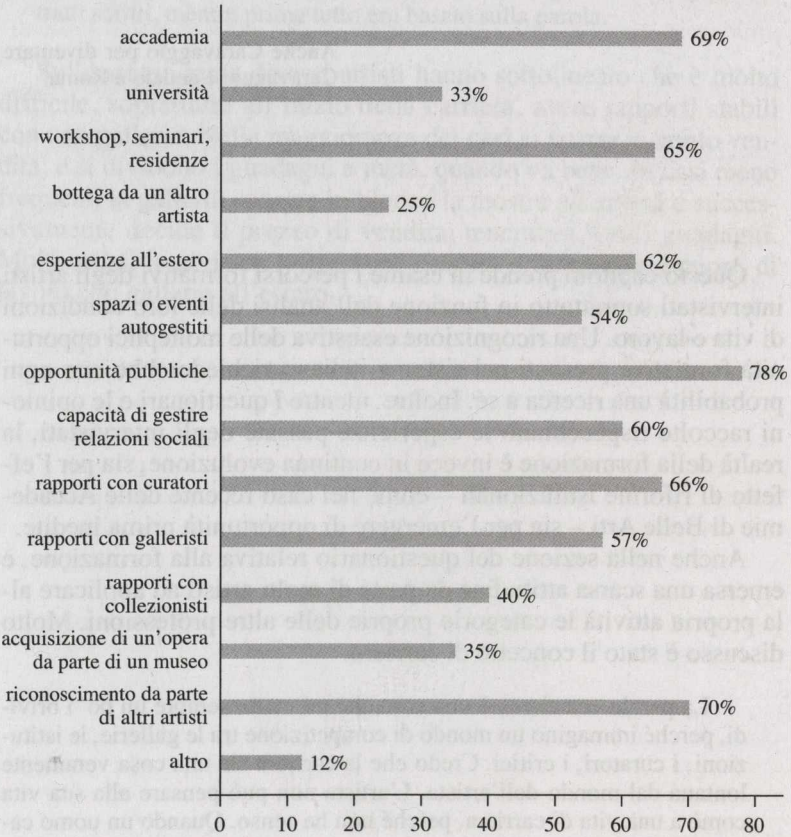
Questo capitolo prende in esame i percorsi formativi degli artisti intervistati soprattutto in funzione dell'analisi delle loro condizioni di vita e lavoro. Una ricognizione esaustiva delle molteplici opportunità formative presenti nel sistema italiano richiederebbe con ogni probabilità una ricerca a sé. Inoltre, mentre i questionari e le opinioni raccolte rispecchiano le esperienze passate degli intervistati, la realtà della formazione è invece in continua evoluzione, sia per l'effetto di riforme istituzionali – come nel caso recente delle Accademie di Belle Arti – sia per l'emergere di opportunità prima inedite.

Anche nella sezione del questionario relativa alla formazione, è emersa una scarsa attitudine da parte di molti artisti ad applicare alla propria attività le categorie proprie delle altre professioni. Molto discusso è stato il concetto di carriera.

> La parola «carriera» è una cosa che mi mette sempre un po' i brividi, perché immagino un mondo di competizione tra le gallerie, le istituzioni, i curatori, i critici. Credo che la carriera sia una cosa veramente lontana dal mondo dell'artista. L'artista non può pensare alla sua vita come a una vita di carriera, perché non ha senso. Quando un uomo capisce di essere un artista, in qualunque parte del mondo si trovi, sia esso al polo Nord o al polo Sud, in carcere o in parlamento, non cambia nulla.

L'esperienza che più artisti indicano di avere provato nel proprio percorso, come appare dalla figura 5.1, è il ricorso alle opportunità messe a disposizione da istituzioni pubbliche, quali ad esempio premi, concorsi, borse di studio, seguita da: riconoscimento da parte di altri artisti, accademia, rapporti con curatori, workshop, seminari e

Figura 5.1. *Esperienze formative e di carriera (valori percentuali, risposte multiple)*



residenze[1]. Più del 50% degli intervistati dichiara (erano in questo caso possibili risposte multiple) di aver partecipato a iniziative in

[1] Nelle residenze d'artista si mette a disposizione degli artisti un luogo nel quale soggiornare per un periodo di tempo limitato, per dedicarsi alla realizzazione di un

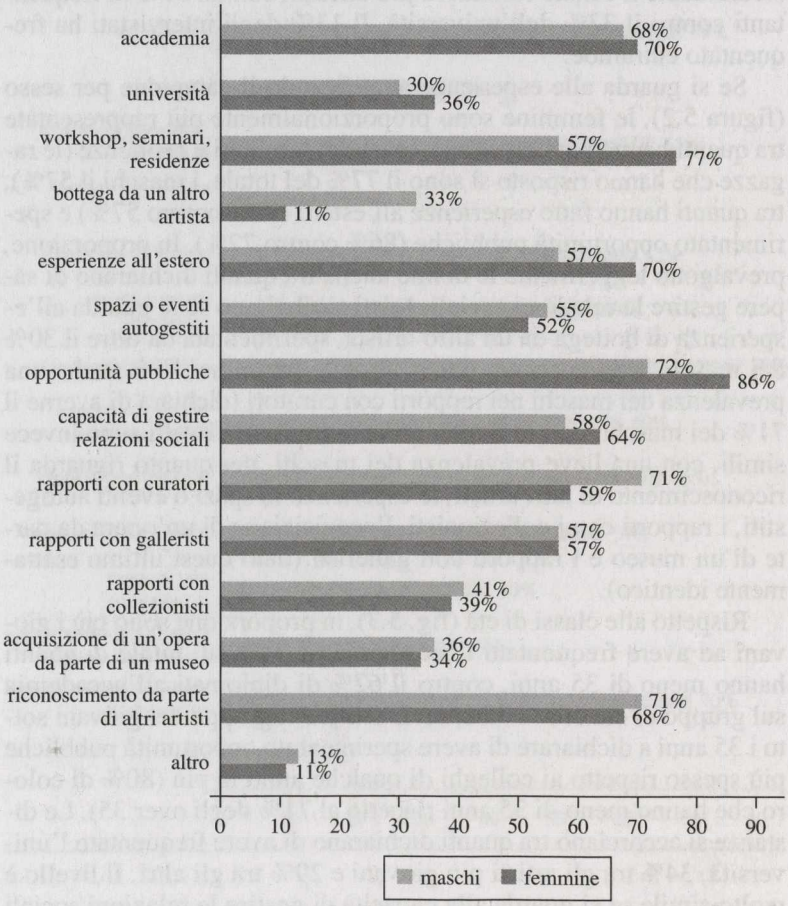
spazi autogestiti, mentre solo il 25% è stato a bottega da un altro artista per imparare il mestiere. L'accademia, rispetto all'università, è sicuramente il canale formativo più diffuso, con un 69% di frequentanti contro il 33% dell'università. Il 13% degli intervistati ha frequentato entrambe.

Se si guarda alle esperienze stratificando il campione per sesso (figura 5.2), le femmine sono proporzionalmente più rappresentate tra quanti hanno partecipato a workshop, seminari e residenze (le ragazze che hanno risposto sì sono il 77% del totale, i maschi il 57%), tra quanti hanno fatto esperienze all'estero (70% contro 57%) e sperimentato opportunità pubbliche (86% contro 72%). In proporzione, prevalgono leggermente le donne anche tra quanti dichiarano di sapere gestire le relazioni sociali. I dati si ribaltano se si guarda all'esperienza di bottega da un altro artista, sperimentata da oltre il 30% dei maschi e da poco più del 10% delle femmine. Vi è anche una prevalenza dei maschi nei rapporti con curatori (dichiara di averne il 71% dei maschi, contro il 59% delle femmine). I livelli sono invece simili, con una lieve prevalenza dei maschi, per quanto riguarda il riconoscimento di altri artisti, le esperienze in spazi o eventi autogestiti, i rapporti con i collezionisti, l'acquisizione di un'opera da parte di un museo e i rapporti con galleristi (dato quest'ultimo esattamente identico).

Rispetto alle classi di età (fig. 5.3), in proporzione sono più i giovani ad avere frequentato l'accademia: il 72% sul totale di quanti hanno meno di 35 anni, contro il 62% di diplomati all'accademia sul gruppo di età oltre i 35 anni. È sempre il gruppo dei giovani sotto i 35 anni a dichiarare di avere sperimentato opportunità pubbliche più spesso rispetto ai colleghi di qualche anno in più (80% di coloro che hanno meno di 35 anni rispetto al 71% degli over 35). Le distanze si accorciano tra quanti dichiarano di avere frequentato l'università, 34% tra gli artisti più giovani e 29% tra gli altri. Il livello è molto simile se si guarda alla capacità di gestire le relazioni sociali che, verrebbe da dire, non s'impara con l'età. Tutte le altre esperien-

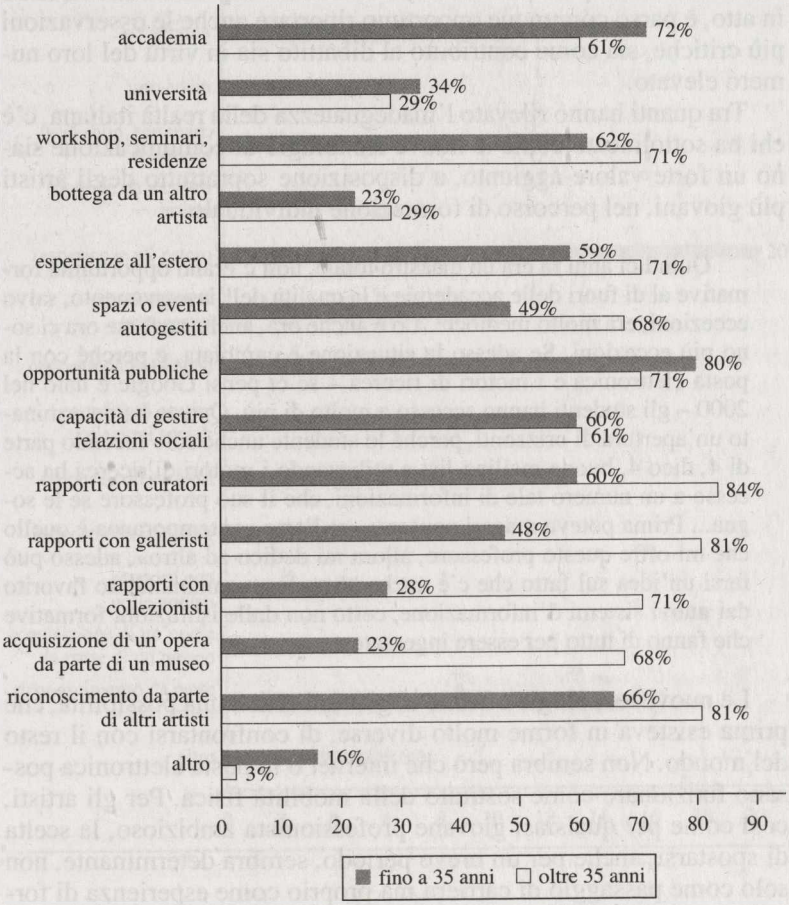
progetto e mettersi a confronto con altri artisti, anche di diverse nazionalità. Vi si accede generalmente per concorso o su invito. Spesso un'istituzione sostiene le spese, mettendo talvolta a disposizione tutor o workshop formativi.

Figura 5.2. *Esperienze formative e di carriera per sesso (valori percentuali, risposte multiple)*



ze elencate nella domanda sono invece state sperimentate più spesso, in proporzione, da quanti hanno già superato i 35 anni. Le differenze maggiori si riscontrano, naturalmente, nei rapporti con galleristi (indicano di averne l'81% degli over 35 contro il 48% dei più

Figura 5.3. *Esperienze formative e di carriera per età (valori percentuali, risposte multiple)*



giovani), collezionisti (71% contro 28%) e musei (68% contro 23%), ma anche nel riconoscimento da parte di altri artisti, annoverato tra le esperienze dall'81% degli over 35 e solo dal 66% dei più giovani.

Il sistema della formazione, e in particolare il ruolo delle accademie, è stato un argomento molto dibattuto sia nei focus group sia nelle interviste aperte. Sebbene parzialmente superate dalle riforme in atto, è parso comunque opportuno riportare anche le osservazioni più critiche, sia come contributo al dibattito sia in virtù del loro numero elevato.

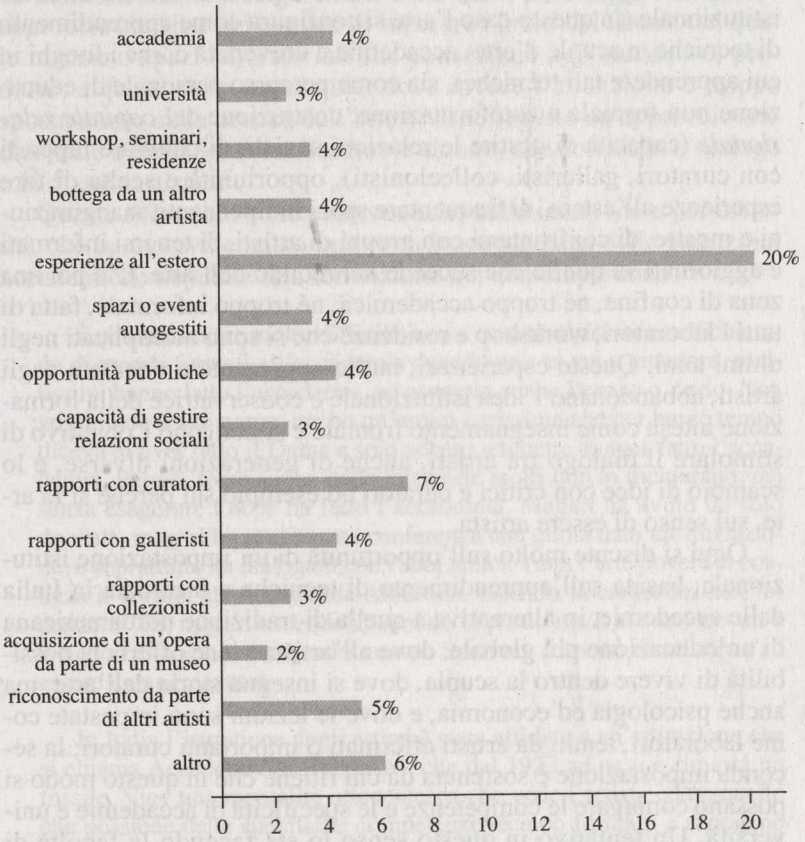
Tra quanti hanno rilevato l'inadeguatezza della realtà italiana, c'è chi ha sottolineato come le nuove tecnologie di comunicazione siano un forte valore aggiunto, a disposizione soprattutto degli artisti più giovani, nel percorso di formazione individuale.

> Quindici anni fa era un disastro totale, non c'erano opportunità formative al di fuori delle accademie e la qualità dell'insegnamento, salvo eccezioni, era molto mediocre. Lo è anche ora, anche se forse ora ci sono più eccezioni. Se adesso la situazione è cambiata, è perché con la posta elettronica e i motori di ricerca – se ci pensi Google è nato nel 2000 – gli studenti hanno accesso a molto di più. Questo ha determinato un'apertura di orizzonti, perché lo studente anche solo facendo parte di 4, dico 4, buone mailing-list e utilizzando i motori di ricerca ha accesso a un numero tale di informazioni, che il suo professore se le sogna... Prima poteva magari pensare: «se l'arte contemporanea è quello che mi offre questo professore, allora mi dedico ad altro», adesso può farsi un'idea sul fatto che c'è anche altro. È un cambiamento favorito dai nuovi sistemi d'informazione, certo non dalle istituzioni formative che fanno di tutto per essere ingessate.

Le nuove tecnologie offrono ai giovani artisti una possibilità, che prima esisteva in forme molto diverse, di confrontarsi con il resto del mondo. Non sembra però che internet o la posta elettronica possano funzionare come sostituto della mobilità fisica. Per gli artisti, così come per qualsiasi giovane professionista ambizioso, la scelta di spostarsi, anche per un breve periodo, sembra determinante, non solo come passaggio di carriera ma proprio come esperienza di formazione, crescita culturale, acquisizione di idee e di contatti.

Infatti, quando si chiede di citare la più significativa tra le esperienze (fig. 5.4), anche in questo caso con possibili risposte multiple, il 20% degli intervistati indica le esperienze all'estero, seguite a grande distanza da rapporti con curatori (7%), riconoscimento degli altri artisti (6%), accademia, opportunità pubbliche e rapporti con galleri-

Figura 5.4. *L'esperienza di formazione e carriera più significativa (valori percentuali, risposte multiple)*



sti (4%). Si può riflettere sul fatto che solo il 2% degli artisti intervistati indichi l'acquisizione di un'opera da parte di un museo come esperienza più significativa nel proprio percorso: da un lato, si tratta di un'esperienza che riguarda soltanto il 35% degli artisti del campione, dall'altro sembra essere percepita come il coronamento di un

percorso di formazione e carriera i cui momenti chiave sono da individuare altrove.

La formazione, quindi, può essere intesa sia come accademica e istituzionale (in questo caso l'arte si configura come apprendimento di tecniche, e scuole d'arte, accademie e università come i luoghi in cui apprendere tali tecniche), sia come percorso personale di educazione non formale e autoformazione: costruzione del *capitale relazionale* (capacità di gestire le relazioni sociali, di coltivare rapporti con curatori, galleristi, collezionisti), opportunità e scelta di fare esperienze all'estero, di frequentare spazi indipendenti, inaugurazioni e mostre, di confrontarsi con gruppi di artisti, di tenersi informati e aggiornati su quello che succede nel mondo dell'arte. C'è poi una zona di confine, né troppo accademica, né troppo informale, fatta di tutti i laboratori, workshop e residenze che si sono moltiplicati negli ultimi anni. Queste esperienze[2], molto apprezzate e ricercate dagli artisti, abbandonano l'idea istituzionale e conservatrice della formazione intesa come insegnamento frontale e si pongono l'obiettivo di stimolare il dialogo tra artisti, anche di generazioni diverse, e lo scambio di idee con critici e curatori ad esempio sul perché si fa arte, sul senso di essere artista.

Oggi si discute molto sull'opportunità di un'impostazione istituzionale, basata sull'apprendimento di tecniche e incarnata in Italia dalle accademie, in alternativa a quella di tradizione nordamericana di un'educazione più globale, dove all'artista viene offerta la possibilità di vivere dentro la scuola, dove si insegna storia dell'arte, ma anche psicologia ed economia, e dove le lezioni sono impostate come laboratori, tenuti da artisti affermati o importanti curatori; la seconda impostazione è sostenuta da chi ritiene che in questo modo si possano coniugare le competenze e le specificità di accademie e università. Un tentativo in questo senso lo sta facendo la facoltà di Design e Arti dello Iuav di Venezia, che ha attivato lauree specialistiche nelle quali i laboratori degli artisti sono il fulcro attorno al quale si sviluppano insegnamenti non solo artistici, ma anche econo-

[2] Si pensi ad esempio al corso superiore di arti visive della Fondazione Ratti, al progetto «Prototipi» promosso dalla Fondazione Adriano Olivetti, ai workshop di Cittadellarte o a esperienze all'estero come l'«Italian Program» del PS1 di New York.

mici e di comunicazione. Come sostiene Angela Vettese, direttrice del corso specialistico in Progettazione e produzione delle arti visive della facoltà di Design e Arti dello Iuav, il vantaggio di questo approccio consiste nel cercare di superare i limiti del Dams, nel quale mancano spazi laboratoriali che consentano agli studenti di produrre, e quelli delle accademie, dove invece l'attenzione è troppo spostata solo sulla pratica dell'arte e viene seguito un approccio tradizionale e prolungato tra docente e alunno, che non aiuta il dialogo e la ricerca artistica[3].

Queste riflessioni sono emerse anche nelle interviste e nei dibattiti, che hanno evidenziato una certa inadeguatezza delle istituzioni accademiche deputate alla formazione nel contemporaneo.

> È una situazione molto difficile, non a caso tanti artisti non dichiarano di essersi formati all'accademia quando poi, se vai a guardare, moltissimi hanno fatto l'accademia, ad esempio anche Penone o Zorio. Non voglio fare il suo nome, ma ho un'amica carissima che per lungo tempo diceva di aver fatto il Dams e solo adesso ammette di aver fatto l'accademia. Perciò, forse anche nelle interviste molti non lo dichiarano, ma senza esagerare l'80% ha fatto l'accademia. Magari ha avuto un solo docente, magari ha sentito una conferenza che gli ha dato un'iniziazione, e soprattutto ha dialogato con i suoi amici. Tutta l'arte povera si coalizza a Torino, all'Accademia Albertina, facendo la contestazione, facendo il '68, magari uscendo sbattendo la porta, ma lì si sono trovati e lì hanno dialogato, poi hanno trovato Sperone. Almeno riuscissimo ad essere un aggregante!

> In Italia l'istruzione degli artisti è stata affidata a un'istituzione che si chiama Accademia di Belle Arti, che dal 1923 ad oggi è rimasta un fossile. Vige una mentalità ottocentesca che vede l'artista come quello che possiede delle specifiche competenze tecnico-formali, e sappiamo che l'insistenza sulla tecnica va di pari passo con il tramandare una cultura moderata, centrista, democristiana in senso artistico. Sarebbe ingiusto dimenticare che fino agli anni cinquanta l'accademia è stata il

[3] Si vedano gli atti del seminario del 14 marzo 2003, *L'esperienza della nuova Facoltà di Arti Visive di Venezia* per il ciclo di incontri «La sfida del contemporaneo. Spazi e prospettive di formazione», disponibili sul sito internet www.cultura.toscana.it/artecontemporanea.

luogo di formazione degli artisti, anche se basterebbe fare un paragone con il Bauhaus per vedere che durante quella rivoluzione da noi l'artista doveva ancora lavorare in uno studio con un maestro, fare l'apprendistato, eccetera. Accanto a questo tramandare una tradizione, c'è il problema che l'artista non è considerato come un intellettuale, quindi una persona che deve essere formata con materie umanistiche e no, bensì come una persona che basa la sua identità sull'ispirazione e sulla grandezza dell'anima. Oggi questo sistema deve essere riformato, comprendendo che insegnare l'arte vuol dire praticarla, criticarla e metterla sempre in discussione. L'Italia da questo punto di vista è retrograda, deficitaria, impantanata in un sistema moribondo che nonostante vari tentativi è privo ormai di ogni rispettabilità. Si tratta di aspettare che i capitali arrivino in queste aree, e si formeranno delle scuole in cui si professionalizzerà la figura dell'artista. Dove poi si andranno a formare i veri artisti non lo so, probabilmente all'estero, dove di fatto vanno già in massa.

Punti di forza non ne vedo molti, nel senso che il sistema di formazione è una delle ragioni chiare dell'insuccesso all'estero dell'arte contemporanea italiana.

Alla formazione in Italia manca una rete, e i soldi!

Molti hanno sottolineato la necessità di integrare maggiormente insegnamenti teorici e insegnamenti pratici, con tanti laboratori e artisti diversi come insegnanti, per stimolare il confronto con gli artisti giovani[4].

Mi sembra fondamentale formare gli artisti in modo che considerino importante il dialogo tra le discipline, il confronto, il pluralismo. Dal punto di vista della formazione sarebbe auspicabile che si abbandonasse l'idea dell'arte come apprendimento di tecniche e che diventasse invece un'attività intellettuale, con componenti filosofiche, letterarie...

[4] In questa direzione si è mossa anche la legge, con la riforma delle Accademie di Belle Arti (legge 508/1999), in cui tra l'altro si prevede che le accademie allestiscano insieme alle università dei «Politecnici delle Arti».

Le opportunità formative in Italia sono solo le accademie e il Dams. Servirebbero molte più residenze per artisti.

Per fortuna il sistema della formazione sta cambiando: sono nate recentemente alcune realtà più autonome rispetto alle accademie, che magari organizzano workshop, tipo quello della Fondazione Ratti.

Capitolo sesto
L'arte e il suo mercato

> L'arte non consiste nel fare un quadro, ma nel venderlo.
>
> (JEFF KOONS)

L'arte contemporanea conosce una sola forma di censura: quella sulle opere che non si vendono.

Alla fiera non fa fine chiedere il prezzo.

Il mercato dell'arte è tutto questo ed esiste.

Parlare di economia dell'arte è per molti quasi un ossimoro: sia perché applicare strumenti economici, matematici e statistici a una sfera emozionale come quella dell'arte può sembrare una violenza, sia perché nel sistema dell'arte il valore economico viene attribuito in base a elementi difficilmente quantificabili quali emozione, reputazione, speculazione.

Le opinioni degli intervistati sul mercato delle opere d'arte oscillano apparentemente tra due poli: i favorevoli al mercato per la sua funzione selettiva e di scambio, non solo monetario ma culturale, si contrappongono a quanti credono che la valutazione data dal mercato a un'opera d'arte sia legata a meccanismi speculativi e relazionali che hanno poco o nulla a che vedere con il valore reale della ricerca artistica.

Nell'insieme delle tante possibili sfumature tra questi due estremi si colloca anche il parere delle autrici: è vero che il mercato degli artisti viventi appare inevitabilmente legato a dinamiche reputazionali, a un rapporto di fiducia tra collezionisti e galleristi, a cordate tra riviste, critici, curatori e istituzioni che determinano i cicli di visibilità di un artista in modo complesso e non sempre trasparente, e che questi fattori tendono a trasformare l'investimento su un giova-

ne in qualcosa di molto vicino a una scommessa. Eppure, il singolo interprete, anche il più informato e attento, non rappresenta che la propria opinione, mentre il prezzo di mercato, anche quando il bene in questione è un'opera d'arte, sintetizza per definizione opinioni, desideri e bisogni di una molteplicità di soggetti. Se è vero, dunque, che la valutazione di mercato dell'arte contemporanea, e in particolare dei giovani, raramente coincide con il giudizio della storia, è pure innegabile che il meccanismo di mercato, nonostante imperfezioni e opacità, rimane tra i più potenti strumenti a disposizione per attribuire un valore condiviso a un oggetto o a un fenomeno.

Il binomio arte e mercato è tra le cifre dominanti della cultura occidentale contemporanea, e i due elementi appaiono legati da una relazione bidirezionale: non è solo il mercato a determinare dinamiche, cicli, successi o insuccessi di artisti, curatori e gallerie, ma sono gli artisti stessi, consapevoli della forza di questo legame, a giocare con le leggi del mercato forzandole, interpretandole o prendendole in giro in un numero crescente di opere e performance. *Lavorare è un brutto mestiere* di Maurizio Cattelan[1] è un esempio di questa tendenza e questo capitolo ne proporrà alcuni altri, realizzati in prevalenza da quanti sono stati intervistati per la ricerca. Parallelamente, i galleristi cominciano a proporre formule innovative che vanno dalla galleria on-line ad opere progettate ad hoc per adattarsi a tutte le case e a tutte le tasche, sacrificando l'unicità per avvicinarsi sempre più a linguaggi come quello del design.

> Non c'è arte senza mercato. L'arte occidentale è quella che vede l'artista produrre e il mercato comprare: almeno dalla Francia rivoluzionaria in poi l'artista produce e vende la propria opera. Se fino agli anni cinquanta o sessanta si poteva pensare che il percorso degli artisti avvenisse fuori dal riconoscimento della società, credo che da trent'anni a questa parte non sia più possibile. Inoltre, anche se questa probabil-

[1] Cattelan, invitato per la prima volta alla Biennale di Venezia nel 1993, vendette lo spazio assegnatogli a un'agenzia pubblicitaria, intitolando l'opera *Lavorare è un brutto mestiere*. Si veda anche Marco Senaldi, «Il plusvalore immaginario dell'arte», in Martina De Luca *et al.* (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Roma, Luca Sossella editore, 2004.

mente non è che una fase, il mercato oggi investe tutti gli aspetti dell'esistenza e non si vede perché non dovrebbe investire l'arte.

Con l'espressione «mercato dell'arte» si identifica prima di tutto la compravendita delle opere, mercato primario attorno al quale si dispiega il più ampio mercato del lavoro artistico, che include le professionalità legate a editoria, curatela, critica d'arte, organizzazione e promozione di eventi artistici, e così via. In realtà, più che di un mercato è opportuno forse parlare di tanti mercati, disgiunti o solo in parte sovrapponibili, come ad esempio i diversi mercati nazionali o locali. Anche il mercato delle opere degli artisti più giovani appare almeno in parte distinto da quello degli artisti affermati, se si guarda al sistema di attribuzione dei prezzi, alle dinamiche speculative o ai canali di distribuzione dell'opera, che difficilmente, ad esempio, arriva a essere battuta all'asta nei primi anni della carriera di un artista.

In ciascuno di questi mercati circola denaro di privati, ma anche di istituzioni pubbliche e grandi investitori, che operano secondo criteri parzialmente diversi. Un'opera di grandi dimensioni, o che necessita di uno sforzo produttivo iniziale, sarà più probabilmente acquistata o commissionata da un investitore pubblico, mentre il piccolo collezionista privato tenderà a orientare le proprie preferenze su opere più adatte a essere esposte tra le mura domestiche. Un'altra caratteristica del mercato italiano, emersa chiaramente dalle risposte ai questionari, è l'opacità: mancanza di abitudine a esporre i prezzi, diffusione dell'evasione fiscale, difficoltà a dichiarare il proprio reddito. Parlare di denaro, evidentemente, «non è fine». Eppure, tra i desideri degli artisti, soprattutto i più giovani, compaiono sia l'ambizione di passare alla storia dell'arte, sia la più prosaica e quotidiana necessità di vivere del proprio lavoro, pagare l'affitto dello studio e, perché no, dell'appartamento. Del resto la notorietà in vita viene proprio dal mercato: i pochi artisti contemporanei noti al grande pubblico internazionale lo sono grazie alle quotazioni vertiginose delle loro opere, e anche i principali indici di notorietà, come la classifica «Kunst Kompass»[2], si basano su criteri legati soprattutto alla fortuna sul mercato.

[2] «Kunst Kompass», realizzata per la prima volta da Willy Bongard nel 1970, è la classifica dei migliori cento artisti internazionali in attività, pubblicata ogni anno dalla rivista tedesca *Capital*.

Quello tra arte e denaro è un rapporto essenziale e complesso, sul quale non mancano, appunto, le riflessioni da parte degli artisti stessi, con opere o performance che si interrogano sui meccanismi di attribuzione del valore o di remunerazione del lavoro artistico.

> Quando l'oggetto artistico post-duchampiano viene valutato in termini di denaro assistiamo al realizzarsi di una situazione paradossale: il segno artistico, in cui il lavoro, più che occultato, è stato negato, viene scambiato con il denaro, che è il segno del lavoro garantito dalla società.
>
> C'è ragione di credere che il paradosso sia solo apparente perché in questo scambio non si esaurisce, come per le altre merci, la transazione, ma, attraverso un meccanismo di ribaltamento, questa è la fase dove, perversamente, è proprio il denaro che si fa garante del segno artistico e prelude alla fase successiva dello scambio vero e proprio dove il denaro verrà risarcito del suo investimento.
>
> In sostanza vediamo che qui il denaro, da neutro mezzo di scambio, diventa attivo strumento di promozione e può manifestare tutto il proprio potere operando una autentica transustanziazione del segno[3].

Il procedimento, iniziato con Duchamp, è di contestualizzare come opera d'arte un oggetto di uso comune, attribuendo ad esso un valore non più legato alla maestria e all'abilità. Come Franco Vaccari ha spiegato anche nell'intervista realizzata per questa ricerca,

> un lavoro come quello di Maurizio Cattelan, che sostituisce la manifestazione del lavoro con la battuta di spirito, va nella stessa direzione. Nel Novecento, il paradosso è una delle cifre dell'arte, ma anche della filosofia o di linguaggi altamente formalizzati come la matematica. Per questo è un punto di vista interessante, e forse non ancora abbastanza esplorato, quello che vede il territorio dell'arte come un laboratorio in cui si attua un'esperienza sulla produzione del valore.

Sul filo del paradosso si muovono anche molte performance di Cesare Pietroiusti: in *10.000 opere d'arte in distribuzione gratuita*[4],

[3] Franco Vaccari, *Duchamp e l'occultamento del lavoro*, documento non pubblicato presso l'artista, 1978.

[4] *10.000 opere d'arte in distribuzione gratuita*, performance all'interno della mostra «NowHere Europe», Biennale di Venezia, 2005.

l'artista ha realizzato e distribuito gratuitamente altrettante stampe firmate, su ognuna delle quali si precisa che la vendita dell'opera annulla la validità della firma e la trasforma automaticamente in un falso. Di segno uguale e contrario un'altra performance realizzata a «Sold Out - svenduto», mostra nata per esplorare la dimensione intermedia fra «oggetti che non possono esser venduti e opere che non sono oggetti»[5]. Qui lo spettatore-collezionista poteva scegliere tra una lista di argomenti e acquistare una «unità narrativa», cioè 25 minuti di racconto da parte dell'artista, portando poi a casa regolare fattura. Basta pensare alle performance di Tino Sehgal alla Biennale di Venezia del 2005[6] per rendersi conto che Cesare Pietroiusti non è solo in questa riflessione: l'apparenza, forse non soltanto nell'arte, è che il valore stia sempre meno in un'opera materialmente composta da atomi, e sempre più invece nella parola, nel pensiero, nel bit, o comunque nella capacità di creare accordo attorno a un segno o a un'azione, anche senza bisogno di associarla a nulla di tangibile.

A giocare con i meccanismi di mercato c'è anche la napoletana Betty Bee, che con il progetto «Adozione a distanza» propone un'insolita modalità di vendita delle proprie opere, con una provocazione che sembra voler ovviare alla proverbiale instabilità del reddito artistico:

> Il meccanismo è simile a quello che regola le adozioni dei bambini sfortunati del Terzo Mondo: versi una cifra mensile per sostenerli e diventi «genitore» di un bimbo che vedi solo in fotografia. Qui la cifra corrisponde a soli 20 euro, da versare su un conto corrente, con scadenza mensile, per la durata di 12 mesi. Ricevi la fotografia dell'opera scelta ma, allo scadere dell'anno, l'opera diventa tua. E ti è costata la modica cifra di 240 euro![7]

[5] «Sold Out - svenduto», a cura di More Fools in Town, Torino, novembre 2005 (http://mfit.blogspot.com).

[6] Le sale dedicate a Tino Sehgal nel Padiglione tedesco erano vuote, occupate da performer di mezza età con uniformi da custodi che accoglievano i visitatori canticchiando «This is so contemporary!» o ponendo domande sull'economia di mercato. La performance interattiva, riflessione sul ruolo dell'arte nel sistema economico globale, si concludeva con una parola magica sussurrata all'orecchio, che dava diritto a presentarsi alla cassa per avere restituita parte del biglietto di ingresso.

[7] Helga Marsala, in Betty Bee, *Incantesimo lunare*, catalogo della mostra, Museo Castel Nuovo Napoli, Sala Carlo V, 15 maggio - 18 giugno 2004, p. 194.

Navigando nella rete, gli esempi di performance, mostre o opere che prendono in qualche modo di mira il commercio o il sistema di mercato sono molto numerosi e abbracciano sia progetti istituzionali sia fenomeni autogestiti o indipendenti. Gli esempi vanno dalla mostra «Interessi zero! Strategie artistiche per un'economia in crisi» alla Galleria Civica di Trento, a mostre collettive o spazi espositivi nelle gallerie di centri commerciali, fino a progetti web come il «Giubileo degli stagisti», sito internet che si propone, attraverso un sondaggio tra i visitatori, di quantificare il numero di ore e calorie regalate dai giovani lavoratori ai propri datori di lavoro, sotto forma di stage o tirocini. Punta il dito contro la precarietà anche il fenomeno «Serpica Naro», citato da un'artista intervistata come uno dei più brillanti esperimenti creativi del 2005: presentata come una stilista anglo-giapponese la cui collezione doveva sfilare alla Settimana della moda di Milano, era in realtà una fortunata bufala mediatica, ideata dai lavoratori precari del settore della moda per attirare l'attenzione sulle proprie condizioni[8].

Sul fronte delle gallerie si possono invece citare gli esperimenti innovativi di Piziarte, galleria teramana nata prima come galleria online che come spazio fisico, e della napoletana NotGallery, che cerca di coinvolgere gli artisti nella realizzazione di progetti seriali e di laboratorio in modo da rendere la fruizione e l'acquisto dell'opera d'arte accessibile a un pubblico più ampio.

> Sia da un punto di vista materiale che da un punto di vista teorico, cerchiamo di diffondere i frutti della ricerca artistica la quale, a nostro parere, serve a migliorare la qualità della vita. Chi può godere delle opere d'arte è solo una classe agiata e stiamo cercando di contrastare questo sistema con i suoi stessi meccanismi: lavoriamo come una galleria, cercando di trovare degli artisti che siano innovativi dal punto di vista estetico e dei mezzi che usano. Dopo la mostra, si innesca un meccanismo di lavoro per cui il laboratorio produce oggetti accessibili a tutti, perché magari chi non si può permettere una tela si può invece permet-

[8] Per approfondimenti sugli esempi citati si vedano i siti web www.workartonline.net, www.giubileodeglistagisti.org, www.serpicanaro.com.

tere una stampa. Non opere di serie A destinate ai ricchi e opere di serie B destinate ai poveri, ma opere che nascono all'origine con questa dimensione progettuale. Siamo un po' i Robin Hood dell'arte... una filosofia che piace moltissimo anche agli artisti, il cui messaggio può arrivare a molte più persone, come succede, ad esempio, per uno scrittore o per un musicista.

In un excursus che non pretende di essere esaustivo, ma punta a restituire parte della complessità di riflessioni riscontrata tra gli artisti intervistati, vale la pena di ricordare infine la performance di Tom Johnson, artista e massaggiatore newyorkese, che per la Triennale 2006 di Torino ha realizzato *Standing date*: per oltre un mese ha trascorso otto ore al giorno – «volevo farlo come fosse un lavoro, con le pause caffè e tutto quanto» – all'esterno del Castello di Rivoli, ingabbiato in una struttura in metallo che lo costringeva a un «appuntamento in piedi» con i visitatori del museo.

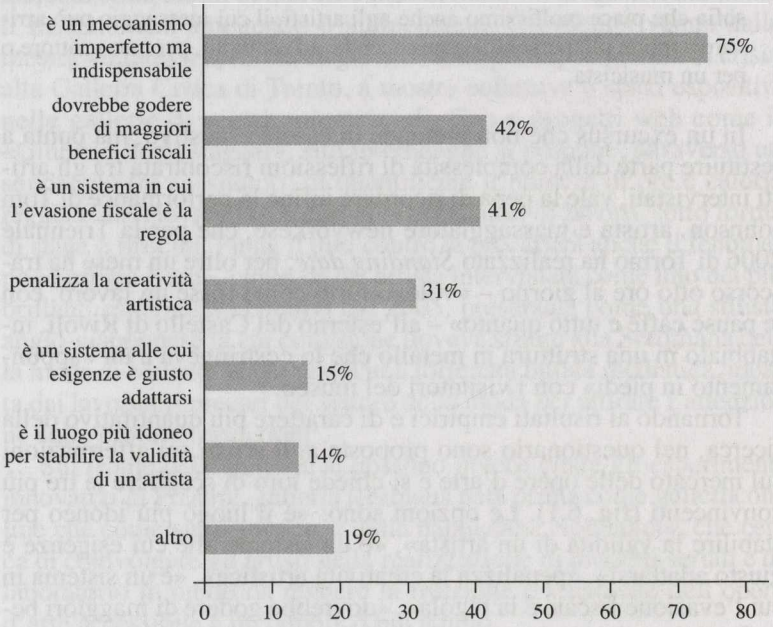
Tornando ai risultati empirici e di carattere più quantitativo della ricerca, nel questionario sono proposte agli artisti sei affermazioni sul mercato delle opere d'arte e si chiede loro di scegliere le tre più convincenti (fig. 6.1). Le opzioni sono: «è il luogo più idoneo per stabilire la validità di un artista», «è un sistema alle cui esigenze è giusto adattarsi», «penalizza la creatività artistica», «è un sistema in cui l'evasione fiscale è la regola», «dovrebbe godere di maggiori benefici dal punto di vista fiscale», «è un meccanismo imperfetto ma comunque indispensabile».

La frase «il mercato è un meccanismo imperfetto ma comunque indispensabile» è indicata da tre quarti degli artisti, seguita dalle affermazioni sugli aspetti fiscali («dovrebbe godere di maggiori benefici dal punto di vista fiscale», 42%, e «è un sistema in cui l'evasione fiscale è la regola», 41%).

Sul tema fiscale sono emerse considerazioni interessanti nel corso dei colloqui e delle interviste aperte, soprattutto con i galleristi, ma non solo:

> C'è una grande evasione determinata da vari fattori, tra cui il fatto che i musei non fanno acquisti di opere, l'iva è al 20% e le opere di arte contemporanea non si possono ammortizzare, quindi per un'azienda non è conveniente comprarle. La presenza di incentivi fiscali sarebbe un forte stimolo sia per il collezionismo sia per la regolarizzazione fiscale.

Figura 6.1. *Affermazioni sul mercato delle opere d'arte (valori percentuali, risposte multiple)*



Secondo me il problema dell'arte italiana, il fatto che noi non riusciamo ad esportare la nostra arte, è tutto un fatto fiscale, perché a differenza di altri paesi si fa pagare l'iva. Non si permette la sperimentazione naturale che avverrebbe all'interno di una logica di mercato, facendo in modo che i collezionisti iniziassero loro a promuovere delle associazioni, che non sarebbero più non-profit, ma basate sull'esenzione dalle tasse dei loro acquisti. In Italia il non-profit è una fregatura, perché puoi fare sperimentazione, ma automaticamente sei escluso dal mercato e quindi non sei competitivo.

Il 30% degli intervistati è poi d'accordo con l'affermazione che «il mercato penalizza la creatività artistica», un risultato che va di pari passo con la frequente compresenza di lavoro artistico e non artistico nelle vite professionali: non soltanto per necessità, ma anche

per potersi permettere di sviluppare la propria ricerca al di fuori di quello che il mercato richiede.

Trovano invece un accordo molto più limitato, rispettivamente il 15% e il 14%, le affermazioni secondo le quali il mercato delle opere d'arte «è un sistema alle cui esigenze è giusto adattarsi» e «è il luogo più idoneo per stabilire la validità di un artista».

«È il luogo più idoneo per stabilire la sua validità commerciale», «è un sistema alle cui regole è difficile non sottostare», hanno precisato due intervistati, parafrasando il contenuto delle affermazioni proposte.

Altri commenti ricevuti, come «mi fa paura», «brucia chi non sa difendersi» o «un bel luogo, insomma» sottolineano la difficoltà di interagire con il sistema di mercato, la sua chiusura («è una setta»), la sua instabilità («è di poco valore perché cambia tendenza troppo rapidamente», «è una questione di moda», «è un sistema facilmente influenzabile»). Non mancano commenti che auspicano un miglioramento, come «dovrebbe essere un non-sistema, totalmente libero e svincolato da restrizioni di ogni genere, basato solo sull'amore verso l'opera», o definizioni come «sostentamento sacrosanto dell'arte», ma anche «un mondo per ricchi, per chi ha già risolto altri problemi». Altri, infine, colgono l'occasione per far notare la scarsa rilevanza del mercato italiano:

> Il vero mercato lo vedono in tre o quattro. Gli altri, noi compresi, vivono con le briciole. Il vero mercato persino un gallerista come De Carlo lo vede con il binocolo.

Una domanda sul mercato dell'arte è stata posta anche nel questionario breve, somministrato ad artisti fuori campione, a galleristi, critici e altri attori del sistema dell'arte, nella forma «esiste arte fuori dal mercato?». Meno del 10% degli intervistati risponde che l'arte non può esistere senza mercato. Sono in molti a dichiararsi favorevoli al mercato come luogo di incontro e selezione:

> Perché una cosa abbia senso deve partecipare al circuito dello scambio. Il compito profondo e non detto dell'arte è la continua sperimentazione di tecniche di produzione del valore, non solo e non tanto economico.

L'arte esiste sempre fuori dal mercato, poi va a finire nel mercato: gli artisti per primi ricercano il mercato, perché in qualche modo devono vivere. Poi l'arte moderna nasce col mercato, nel senso che quando finisce la committenza pubblica di papi e principi, questa viene sostituita dai mercanti. Quindi l'arte nasce fuori dal mercato, poi ha bisogno del mercato per essere sostenuta, per essere esposta, prodotta. Bisogna aggiungere che il mercato dell'arte, e questo è un po' un paradosso, non è solo quello delle gallerie, ma è anche quello della committenza pubblica.

Non può esistere, imploderebbe. La musica non potrebbe esistere senza mercato, a meno che non si sia talmente ricchi da non doversene interessare; ma credo che il mercato sia importante anche perché è come se creasse una selezione naturale. Durante il procedimento creativo questa cosa non deve contare, ma poi è necessario, se si vuole vivere di questo, che quello che si produce incontri in qualche misura la gente. Non credo a chi dice che l'arte non deve essere venduta.

Esiste, ma non c'è arte fuori dal commercio, ossia da un'economia di valori, anche simbolici o politici, che necessitano di audience e corrispondenza.

Può esistere, ma il mercato è molto importante, sia per la diffusione dell'opera, sia per la sopravvivenza dell'artista.

Altri sostengono che il meccanismo è indispensabile ma ampiamente imperfetto:

Il mercato aiuta a finanziare progetti altrimenti irrealizzabili, ma a volte crea meccanismi autoreferenziali e stimola l'artista a rispondere alla domanda, più che a se stesso.

Altri ancora sembrano credere nell'esistenza di due sistemi, uno commerciale e l'altro estraneo al mercato:

Esistono la creatività spontanea e indipendente dei giovani artisti, e poi i rapporti con i musei e le istituzioni.

L'arte è quasi tutta fuori dal mercato, anche perché la debolezza italiana del mercato dell'arte non corrisponde, fortunatamente, a quella artistica.

Sì e no, può esistere solo agli esordi di un artista, ma non per un lungo periodo.

Di arte fuori dal mercato ne esiste molta, e non necessariamente migliore.

Certo che esiste, è solo più difficile vederla, a meno che non sia arte fatta per le strade o su internet; ma il mercato è solo un canale di distribuzione.

Ci sono degli artisti meravigliosi che creano per il piacere di creare e che io non ho mai visto. Ma dire che siano quelli gli artisti veri è un luogo comune che non mi trova d'accordo. Il mercato non è una cosa di cui vergognarsi, è una cosa che fa parte legittimamente dell'arte, ma non è detto che chi non ha mercato non faccia parte del mondo dell'arte. Se un artista può permettersi di vivere senza preoccuparsi di vendere il proprio lavoro e senza farlo vedere se non alla moglie, al marito o al vicino di casa, buon per lui.

Ci sono infine i detrattori del mercato, secondo i quali la valutazione commerciale non solo non è in sintonia con il reale valore della ricerca artistica ma tende, anzi, a soffocarla:

Esiste solo arte fuori dal mercato. O almeno così dovrebbe essere.

Esiste, e meno male.

Esiste, anche se il mercato a mio parere condiziona l'arte all'80%.

Spero di sì, e comunque l'origine dell'arte non dovrebbe contemplare il mercato.

Basta girare per una delle fiere del contemporaneo in Italia per rendersi conto che l'arte sta soprattutto fuori dal mercato. L'omologazione ai gusti del pubblico dell'offerta di arte proprio da parte delle principali gallerie è ormai arrivata a un livello preoccupante. La maggior parte della produzione artistica più interessante nasce ormai fuori dalle accademie e dalle gallerie dei mercanti d'arte: i veri luoghi della creatività sono i gruppi di aggregazione spontanea di artisti, i centri sociali, le associazioni culturali. Lì, davvero, si ha la consolazione di rendersi conto che all'Italia non manca la creatività. Mancano solo operatori profes-

sionali coraggiosi, consapevoli che quello sul talento è sempre un buon investimento.

Basta un esempio solo, Fontana e Burri: tutti sapevano quale dei due era l'artista, il genio, la creatura speciale. Tutti, tranne il mercato.

Osannato o criticato, il mercato rimane comunque il più importante strumento di selezione, sostegno e diffusione della creazione artistica. Per non essere fagocitata, omogeneizzata o ridotta a fotogrammi da spot pubblicitario dall'inesorabile azione dei meccanismi del mercato, all'arte contemporanea forse non resta che allearsi con esso e tentare di fare in modo che «la provocazione, la bellezza, l'arte, le idee e soprattutto la complessità entrino in questi potentissimi canali di distribuzione»[9].

Nel panorama dell'arte contemporanea italiana, un tentativo in questo senso è quello di Cittadellarte, la fondazione creata dall'artista Michelangelo Pistoletto per promuovere la responsabilità sociale dell'arte.

Attualmente il potere globale è gestito dal cosiddetto «sistema economico». Un sistema in cui non c'è spazio per l'offerta gratuita del pensiero umano, quindi non c'è spazio per il polo opposto alle norme del giuoco di profitto; dunque non ci può essere l'iniziativa progettuale di una integrale configurazione di civiltà. Tuttavia non possiamo non riconoscere che l'organismo economico, responsabile di mantenere ed alimentare lo squilibrio mondiale, è l'interlocutore principale dell'artista-architetto e che il nuovo corso deve condurre a ritrovare l'antica connessione tra arte e potere[10].

Nel suo Manifesto, come nell'intervista realizzata per questo lavoro, l'artista rivendica per l'arte un ruolo fondamentale: dare voce alle differenze e indicare le possibili direzioni alternative a un sistema che, pur potendosi permettere quella libertà dal bisogno che appare una delle condizioni necessarie al prosperare dell'arte, rischia

[9] Amy Larkin, «Art vs. Economy - A Cultural Emergency?», in Oreste, *Oreste alla Biennale*, Milano, Charta, 2000.
[10] Manifesto di Michelangelo Pistoletto, 1994 (www.cittadellarte.it).

però di soccombere al dominio incontrastato del profitto e del consumo.

Se noi accettassimo l'idea che il sistema occidentale potrebbe risolvere i problemi del mondo intero, io non avrei niente in contrario. Il fatto è che questo sistema sta distruggendo la terra, sta consumando la terra, la sta portando a uno stato di pericolo per l'uomo stesso. Quindi bisogna capire come identificare i nuovi processi mentali, i nuovi processi creativi, come indicare, dal punto di vista anche dell'arte, un processo di interazione, di comunicazione e di responsabilità, perché più c'è libertà e più c'è responsabilità.

Capitolo settimo
Le politiche pubbliche

Quali sono?
Quale sostegno delle istituzioni?

Le politiche pubbliche per l'arte in Italia sono per tradizione legate ad azioni di conservazione del vasto patrimonio storico e artistico che caratterizza il passato del nostro paese. Negli ultimi anni, la crescente attenzione ai legami positivi tra cultura e benessere economico e al ruolo sociale dell'arte per lo sviluppo di un territorio ha stimolato le istituzioni pubbliche a studiare interventi non solo di tipo finanziario, ma anche progettuale, a sostegno delle diverse forme di arte contemporanea, allargando al presente l'azione delle politiche pubbliche.

In questo scenario, nel 2001 nasce la Darc (Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanee), con l'obiettivo di promuovere la conoscenza e la produzione dell'arte contemporanea ed elaborare azioni per sostenerla[1] e, legato a questa, il Maxxi (Museo nazionale delle Arti del XXI secolo), con la missione di promuovere l'arte contemporanea e costituire una collezione permanente dell'arte del XXI secolo. Alla formazione del patrimonio della collezione contribuisce anche il Premio della Giovane Arte Italiana, un concorso rivolto a giovani artisti italiani, ai quali offre possibilità di promozione e visibilità.

Tra i compiti della Darc ci sarebbe anche quello di indirizzare l'azione degli enti pubblici periferici, i quali a loro volta hanno adottato sempre più strumenti per intervenire a sostegno dell'arte con-

[1] La Darc gestisce anche il Piano per l'Arte Contemporanea che stanzia finanziamenti e propone interventi per acquisizioni, committenze, concorsi e premi, attività didattica e promozione, in particolare dell'arte giovane.

temporanea e della creazione artistica: da forme di sostegno diretto agli artisti quali borse di studio, sussidi, concorsi e premi, residenze per artisti e programmi di mobilità, ad azioni volte ad allargare la domanda di arte e cultura (tutela dei diritti d'autore, politiche di informazione e formazione, commesse pubbliche, e così via), ma anche a interventi di finanziamento di istituzioni culturali, di progetti specifici e di infrastrutture culturali[2], anche se non sempre questi strumenti sono compresi e apprezzati dai destinatari diretti.

Parlando di politiche pubbliche a sostegno dell'arte contemporanea in Italia, il campione degli intervistati è infatti diviso tra chi le ritiene insufficienti o inesistenti (soprattutto a paragone di quanto accade in altri paesi), chi le reputa dannose o perlomeno foriere di illusioni in giovani artisti non dotati di capacità adeguate per emergere da soli:

> Non sono d'accordo sul sostegno economico ai giovani artisti, perché comunque chi cerca l'eternità la deve ricercare con grande sacrificio. È la ricerca che porta ad essere un grande artista, un buon artista, o solo un artista. Servirebbe un intervento di tipo fiscale a favore delle gallerie, di chi sostiene l'arte dei giovani. Agli artisti, invece, servono strumenti per essere aggiornati su tutto quello che avviene nel mondo dell'arte contemporanea, stage, master, concorsi, fiere importanti.

> Il Gai [Giovani artisti italiani] è nato all'interno delle politiche giovanili, dove il sostegno ai giovani artisti era un'operazione contro il disagio giovanile; da questo deriva una concezione elitaria e un po' snob dei giovani artisti, inserita in una concezione più ampia di arte elitaria. Adesso l'arte ha allargato il suo pubblico, è più democratica, e le politiche per i giovani artisti sono seguite dagli assessorati alla cultura.

C'è chi, invece, analizza limiti e opportunità della situazione italiana, anche confrontandola con l'estero, in alcuni casi avanzando proposte:

[2] Si veda il contributo di Luca Dal Pozzolo, «Programmi, progetti, milieu: problemi aperti nel sostegno della creazione contemporanea in Europa», in Martina De Luca *et al.* (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Roma, Luca Sossella editore, 2004.

In Italia, a differenza di altri paesi europei come l'Olanda, non ci sono fondazioni o altre istituzioni che finanziano direttamente gli artisti, dando loro uno stipendio. Gli scarsi finanziamenti sono forse il più grande limite dell'arte contemporanea italiana. Mancano opportunità e bandi per gli artisti; all'estero tramite le fondazioni gli artisti riescono ad avere uno stipendio, magari non alto, però 600 euro al mese sicuri ad un giovane artista cambiano la vita. Pensa che a un'artista italiana che è a Rotterdam grazie a Movin'Up – una delle cose che funziona meglio in Italia – il Gai ha dato 2.000 euro per mantenersi sei mesi, per i viaggi e per realizzare il progetto artistico.

All'Italia servirebbe fare molto di più, ma senza inventarsi nulla, basta guardare quello che esiste già in altri paesi. Prima di tutto serve un cambio di mentalità, poi lavorare su una rete di strutture, su un contesto in cui l'arte contemporanea possa vivere: spazi e luoghi dove gli artisti possano fare quello che non possono fare in una galleria privata, perché per quanto il gallerista sia aperto e illuminato, investe e chiede di poter vendere il prodotto. Il pubblico dovrebbe avere il ruolo di aiutarti a dire realmente quello che vuoi dire, per non iniziare subito con la galleria privata che ti tarpa le ali.

Secondo me è molto interessante fare un confronto con la Germania. In Italia gli artisti quando si conoscono non si domandano «che cosa fai», ma «con chi lavori», perché tutti lavorano con le gallerie. In Germania invece è normale che ci siano artisti, anche non più giovanissimi, che non hanno mai lavorato con gallerie o soltanto in maniera periferica, in qualche collettiva. Artisti di 35 anni che non hanno mai venduto un lavoro, ma che sono professionisti perché vivono del loro lavoro, di borse di studio e dei fidi che danno loro i musei per fare mostre.

Nel questionario somministrato agli artisti si chiede di scegliere tre fra cinque affermazioni sui programmi volti a sostenere le attività dei giovani artisti da parte delle istituzioni pubbliche. Le opzioni sono: «offrono visibilità presso gli addetti ai lavori», «offrono visibilità presso il grande pubblico», «premiano sempre le stesse persone», «sono un valido sostegno al reddito», «sono i luoghi più idonei per stabilire la validità di un artista».

Come già visto per il mercato delle opere d'arte, nemmeno i programmi promossi dalle istituzioni pubbliche sono, secondo il campione degli intervistati, «i luoghi più idonei per stabilire la validità di

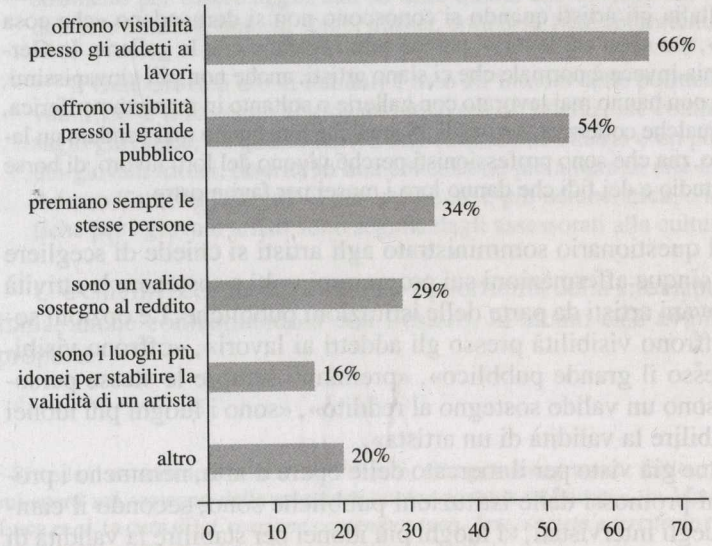
un artista» (fig. 7.1): soltanto il 16% sceglie questa opzione, mentre il 29% è d'accordo con il fatto che «sono un valido sostegno al reddito», e l'idea che siano sempre le stesse persone a ricevere riconoscimenti è condivisa da 34 intervistati su cento:

> Premiano sempre le stesse persone: posso fare l'esempio di un'artista che ha vinto tutte le borse di studio e tutti i premi a disposizione in Italia negli ultimi cinque anni.

Sulla visibilità che le istituzioni possono offrire ai giovani artisti c'è invece l'accordo della maggioranza: visibilità presso il grande pubblico secondo il 54% del campione e presso gli addetti ai lavori secondo il 66%.

Se si passa però ai commenti, indicati sotto la voce «altro», sono in molti a rilevare la scarsa diffusione di questo tipo di interventi nel

Figura 7.1. *I programmi di sostegno ai giovani artisti da parte delle istituzioni pubbliche (valori percentuali, risposte multiple)*



nostro paese: «ma in Italia non esistono», «sono insufficienti in Italia», «non ne conosco tanti», «non esistono». Ancora più grave della scarsità di risorse è, secondo i commenti degli intervistati, la loro inadeguatezza: «sono inutili», «sono pochi e inadeguati», «sono spesso organizzati male», «in Italia guardano e si concentrano solo su chi non ne avrebbe bisogno», «spesso sono attività fini a se stesse, gestite da personale non totalmente competente», «spesso non sono luoghi capaci di dare visibilità alle ricerche migliori», «ti illudono e nient'altro».

Non tutti i commenti sono così critici, anzi alcuni riconoscono la potenzialità delle istituzioni pubbliche di mettere a disposizione opportunità, soprattutto in termini di relazioni, che poi sta all'artista consolidare: «un buon modo per iniziare», «funzionali», «luogo di scambio e confronto», «danno la possibilità del confronto con gli altri», «offrono possibilità senza garanzia», «è fondamentale contare sempre su se stessi, tutto il resto è surplus».

Oltre alla Darc, in Italia operano diversi altri organismi per la promozione dell'arte contemporanea, che sono più volte stati citati nelle interviste e nei questionari. Senza nessuna pretesa di fornire un elenco esaustivo, può essere utile illustrare sinteticamente i principali attori che si occupano di politiche pubbliche per l'arte in Italia. Come già detto, la Darc è l'organismo centrale di coordinamento per la promozione e il sostegno alla produzione di arte contemporanea e il Maxxi il museo deputato a raccoglierne il patrimonio. A livello locale operano gli assessorati alla cultura, diverse fondazioni, le università e le accademie e enti ramificati come Amaci, un'associazione composta da oltre venti musei d'arte moderna e contemporanea italiani, nata nel 2003 con l'obiettivo di costituire una politica culturale comune per promuovere l'arte contemporanea e per sostenere lo sviluppo di politiche istituzionali in questo ambito, e il Gai (Giovani artisti italiani), organismo che raccoglie diverse amministrazioni locali, attivo da oltre 15 anni per sostenere la creatività giovanile attraverso iniziative di formazione, promozione e ricerca.

Accanto a questi enti ufficiali operano, in accordo con gli indirizzi delle istituzioni pubbliche e spesso dipendendo dal loro finanziamento, diverse realtà associative e non-profit ben radicate sul territorio.

La necessità di costruire sinergie tra questi diversi attori e di sviluppare una strategia comune per l'arte contemporanea italiana e per la sua promozione all'estero è un obiettivo condiviso da molti intervistati, che sottolineano l'importanza delle relazioni tra pubblico e privato, nel rispetto dell'indipendenza reciproca.

> In Italia finora il museo, la fondazione privata e la galleria commerciale operavano separatamente. Questo non ha mai permesso di costituire una piattaforma comune dove il giovane artista o la giovane galleria possano costruirsi un'identità. Se si costruisce un sistema nazionale forte, che dà fiducia ai collezionisti italiani e stranieri, si crea un ciclo di natura commerciale di cui beneficiano tutti, da chi fa l'arte a chi la presenta. Questo in Italia non è mai esistito, ma sembra che piano piano ci siano aziende e fondazioni bancarie che iniziano a costruire alleanze di questo genere, che all'Italia possono solo giovare.

> Gallerie e istituzioni devono restare separate perché hanno compiti completamente diversi: alle prime tocca vendere l'arte, alle seconde esportarla sul piano della conoscenza culturale, sostenendo all'estero il lavoro di ricerca del paese attraverso un sistema ben oliato di finanziamenti, musei e mezzi d'informazione. Basta pensare ai giovani scultori Young British Artists, e alla fama che, con il sostegno delle istituzioni, hanno guadagnato per se stessi e per le istituzioni. È un compito difficilissimo, perché il rischio è quello di supportare cose sbagliate, o piccoli orticelli. Un'istituzione può assolverlo solo se si avvale di collaboratori integerrimi e validi, e i trabocchetti sono infiniti. Soprattutto in Italia.

Opinioni sulle possibili politiche pubbliche per l'arte sono state chieste anche nei questionari brevi. La grande maggioranza delle risposte verte sul tema della formazione: potenziare accademie, università, workshop e residenze, ma anche puntare sul sistema educativo per formare un pubblico più vasto per l'arte contemporanea («spazi, laboratori, e alla base di tutto una migliore formazione nelle scuole») o mettere a disposizione studi e atelier per gli artisti.

C'è chi lamenta in generale la scarsità di risorse («più soldi pubblici da investire in spazi, sovvenzioni, produzione») e chi invece punta il dito contro lo «spreco di risorse ed energie» degli Istituti italiani di cultura o di altre istituzioni:

Se il governo foraggia e sostiene economicamente l'arte, vista la natura umana, probabilmente vengono fuori forme di bassa speculazione...

Ci vuole gente autenticamente di cultura e disinteressata, capace di fare sistema.

Altri, con suggerimenti come «poco assistenzialismo e abbasso il "beniculturalismo" dilagante», sottolineano una mancanza di attenzione non tanto per la cultura in generale, ma per il contemporaneo.

Molte risposte insistono, anche partendo da esempi locali, sull'importanza delle politiche pubbliche nel promuovere il dialogo, l'incontro e lo scambio, in sinergia con il mercato e le altre istituzioni: «una rete capace di far dialogare gli artisti migliori, allacciando contatti internazionali», «investimenti nell'acquisto di opere d'arte, creazione di musei d'arte contemporanea, riduzione dell'iva nel mercato dell'arte», «confronto, mobilità e socializzazione degli artisti».

Fino a un anno fa, la Regione Toscana investiva ampiamente sull'arte contemporanea ed era un punto di riferimento anche per altri enti. Con la legge 33 i finanziamenti saranno concentrati su pochi, grandi progetti a lungo termine, cosa che smantellerà ogni forma di dialogo e confronto tra idee diverse.

Le politiche pubbliche dovrebbero mettere in condizione di lavorare in maniera sinergica le strutture – pubbliche e private – che già ci sono, e ce ne sono tante. In Italia molte cose collidono tra loro, ma l'iniziativa c'è: il pubblico dovrebbe sostenere questa iniziativa, sia con fondi, sia con altre forme di sostegno come dare ufficialità, dare un riconoscimento. Serve un riconoscimento economico, ma anche istituzionale di quello che si fa. Il pubblico deve poi lavorare per dare una coscienza sociale dell'arte contemporanea e degli artisti.

Arte e musica avrebbero bisogno di essere incentivate e aiutate dall'amministrazione pubblica, cosa che accade solo in alcune città. Credo che il ruolo del curatore sia fondamentale per riuscire a creare un collegamento tra gli artisti e i possibili finanziatori, e che la relazione che ci può essere con un'istituzione pubblica sia qualitativamente migliore rispetto alla relazione con uno sponsor privato.

Le politiche pubbliche dovrebbero incoraggiare a fare arte bella, non solo arte.

Ma esistono?

Il retroterra teorico della necessità dell'intervento pubblico sta nell'idea che l'arte, così come la ricerca e la creatività, si possa ritenere dal punto di vista economico un bene pubblico o collettivo. Caratterizzati dalla possibilità di essere usati contemporaneamente da più individui e dalla correlata difficoltà di renderne esclusivo il consumo, i beni pubblici servono collettivamente alla società, o a sottoinsiemi di cittadini, ma difficilmente i meccanismi di mercato possono garantire che siano prodotti e distribuiti in modo ottimale.

Applicare questa idea all'arte significa pensare che il mercato delle opere possa funzionare in modo imperfetto e arrivare a ostacolare, per un effetto di selezione avversa, lo sviluppo e la diffusione delle forme artistiche più dirompenti, innovative e rischiose (quindi meno vendibili). In questa casistica rientrerebbero le proposte degli artisti meno noti e più giovani, ma anche tutte quelle forme d'espressione che hanno alti costi di produzione e sono difficilmente collocabili nel mercato del collezionismo privato.

Acquistare o addirittura produrre il lavoro di un artista non affermato è un rischio che pochi desiderano assumersi in un mercato che attribuisce gran parte del valore sulla base di un sistema di reputazione e riconoscimento. La crescita della creatività, in particolare giovanile, rischierebbe dunque di essere ostacolata sul nascere da meccanismi di mercato troppo conservatori e titubanti di fronte alle innovazioni.

Dall'altra parte della barricata, naturalmente, stanno coloro che credono che la selezione del mercato, dove gli investitori scommettono il proprio denaro e si impegnano in prima persona anche di fronte a un alto rischio, sia la migliore e la più efficiente per fare emergere quegli aspetti di genialità che devono caratterizzare la produzione artistica. O ancora, chi reputa che sia le regole del mercato sia il sistema di valori delle istituzioni sono incapaci di riconoscere la reale qualità artistica, elemento che solo una ristretta cerchia di persone e soprattutto il tempo e la storia sono in grado di far identificare con sufficiente approssimazione.

L'orientamento prevalente nelle istituzioni e nelle amministrazioni pubbliche sembra quello dell'opportunità di un certo grado di intervento nel settore culturale. La complessità sta però nel capire quali sono le forme di sostegno adeguate a promuovere e incentivare un'arte che sia di qualità e soprattutto che abbia effetti positivi sui territori nei quali viene prodotta e diffusa, o, per così dire, consumata.

Se è vero che i linguaggi del contemporaneo hanno bisogno per crescere di scambio e confronto internazionale, vale però anche la considerazione, soprattutto per chi investe denaro pubblico, che gli effetti degli investimenti devono dispiegarsi anche a livello locale. In questo senso, la cosiddetta «fuga di cervelli» che tanto affligge il nostro paese potrebbe essere aggirata sostenendo opportunità di mobilità internazionale e di scambio tra realtà diverse (molti degli intervistati hanno rimarcato l'inefficienza delle istituzioni che dovrebbero ricoprire questo ruolo, come gli Istituti italiani di cultura), ma allo stesso tempo promuovendo, per chi resta o per chi rientra da un'esperienza all'estero, opportunità occupazionali legate all'arte e alla creatività sui singoli territori.

Può trattarsi di arte pubblica, magari sotto forma di esperimenti innovativi come il progetto «Nuovi committenti», promosso in Italia dalla Fondazione Adriano Olivetti e «finalizzato alla creazione di opere d'arte innescate da una domanda concreta di singoli cittadini o associazioni da realizzare non in spazi espositivi, ma nei luoghi di vita o di lavoro dei committenti stessi»[3]. Spesso, soprattutto nel caso degli artisti giovani, anzi dei *giovani artisti*, le forme di intervento consistono in borse di studio, concorsi, premi o in qualche caso in bandi di concorso per l'assegnazione di spazi da utilizzare temporaneamente come atelier: quello che si offre sono dunque spazi espositivi, occasioni di visibilità o introiti economici, modesti e temporanei. Vanno inoltre diffondendosi interventi che promuovono effetti di *spillover*, interventi cioè che cercano di sfruttare le risorse dell'arte a vantaggio non solo del pubblico dell'arte ma anche di tutta la comunità: ad esempio, nell'intervento educativo e sociale, attraverso forme di arteterapia o laboratori che portano l'arte contemporanea

[3] Flaminia Gennai Santori, «Ricerca, mediazione e co-produzione per lo spazio pubblico: i progetti Cultura e Società della Fondazione Olivetti», in De Luca *et al.* (a cura di), *Creazione contemporanea* cit., p. 228.

nelle scuole. Interventi di questo tipo hanno il duplice effetto di creare opportunità di occupazione per gli artisti (seppure instabili o «a progetto») e di contribuire a fertilizzare il terreno su cui l'arte cresce, raggiungendo nuove fasce di potenziale pubblico[4]. Per l'istituzione l'arte diventa così uno strumento per coinvolgere e promuovere categorie sociali marginali, ma anche territori in crisi per condizioni di isolamento geografico o magari necessità di riconversione produttiva, un'opportunità che appare particolarmente affascinante se si pensa alla bellezza paesaggistica di molte aree del Meridione e al loro potenziale come luoghi residenziali per artisti[5].

Altri interventi interessanti, infine, vanno nella direzione di incentivare non tanto singoli individui ma realtà associative, gruppi di artisti che gestiscono spazi espositivi e propongono iniziative per le città o i quartieri. Il limite, in questo caso, sta spesso nelle forme di finanziamento mirate a singoli progetti, che difficilmente consentono di remunerare il lavoro organizzativo e rendono complesso programmare le attività in modo continuativo su tempi lunghi o medio-lunghi.

Musei e gallerie civiche, luoghi istituzionalmente deputati alla conservazione della cultura, si trovano sempre più spesso a voler svolgere anche un ruolo di promozione degli artisti più giovani, soprattutto locali: si destina spesso a questo scopo una specifica *project room*, in sostanza un'anticamera dove far attendere le opere per cui non c'è ancora spazio nelle sale del museo.

Nei confronti dei giovani, gli spazi istituzionali scontano una difficoltà che è di tutte le politiche pubbliche: come emerso da interviste e questionari, porre l'accento espressamente sui giovani può trasformarsi in un boomerang per gli stessi beneficiari che rischiano, da un lato, di trovarsi alla scadenza dei 35 anni senza più opportunità a cui accedere e, dall'altro, di portare fino ai 50 il nome, considerato riduttivo, di giovane artista. Questo handicap non riguarda solo il

[4] Un esempio in questo senso può essere Arteteca (www.arteteca.org), progetto promosso da un'associazione culturale di artisti in convenzione con il Comune di Modena: l'idea è di mettere a disposizione di scuole e cittadini uno spazio per l'arte a libero accesso, con atelier e materiali, da fruire proprio come una biblioteca. Oltre all'attore pubblico, c'è un coinvolgimento di sponsor privati che forniscono i materiali.

[5] Si pensi ai progetti di residenze d'artista curati da Oreste (www.undo.net/oreste) per alcuni anni a Montescaglioso (Matera).

sistema dell'arte, in un paese nel quale l'accesso alle professioni, dall'avvocatura alla carriera universitaria, richiede anni di tirocinio sottopagato dopo gli studi. E la conseguenza più grave non è certo il paradosso di sentirsi chiamare giovane professionista all'età di 40 anni, ma la limitazione di libertà individuale e di mobilità sociale connessa agli anni di gavetta e dipendenza dalla famiglia di origine necessari per potersi liberare dall'ingombrante aggettivo, camminare economicamente con le proprie gambe e avere accesso a ruoli decisionali di rilievo.

Gli uffici che promuovono giovani artisti e gli assessorati alla cultura partono dal presupposto, non del tutto erroneo, che i giovani abbiano uno specifico bisogno di essere sostenuti nei loro primi passi. L'altra faccia della medaglia è che la mostra o il concorso per giovani artisti diventino una sorta di moda, o di ghetto, una foglia di fico con la quale le istituzioni mascherano una carenza di opportunità strutturali, con l'aggravante di creare illusioni e procrastinare il momento in cui l'artista dovrà essere in grado di muoversi con le proprie forze nella giungla del mercato *adulto*. Il ruolo, non semplice, della politica dovrebbe invece essere quello di creare le condizioni di trasparenza e uguaglianza nelle quali ciascuno possa giocare ad armi pari per conquistare il proprio posto al sole.

Certamente, per le istituzioni, l'accento sulla politica giovanile, e in questo caso sul giovane artista, può essere un modo di concentrare le risorse, in assenza di una strategia diversa e più articolata. Eppure, sia dal punto di vista di chi eroga opportunità e finanziamenti, sia da quello di chi li utilizza, è forse più utile avere il coraggio di liberare il sostegno alla creatività dai vincoli anagrafici, per esplorare inediti meccanismi di collaborazione intergenerazionale.

> Rompere «filosoficamente» i cicli rigidi dell'età della specie, destandardizzare le epoche di vita implica l'intensificazione dei fenomeni di responsabilizzazione dei gruppi e dei soggetti, l'obsolescenza del superpotere adulto, il recupero di elementi autogestionari e l'inversione in un tempo di vita come risorsa coerentemente messa a disposizione di una proliferazione di identità nello stesso individuo[6].

[6] Stefano Cristante, *Matusalemme e Peter Pan. Giovani e vecchi nella società di fine secolo*, Ancona-Milano, Costa & Nolan, 1995, p. 90.

Un sistema già sottoposto alle tensioni incrociate delle rivalità tra gruppi, fazioni e cordate, come è quello dell'arte contemporanea italiana, non ha bisogno di incentivi che mettano una contro l'altra anche le generazioni.

Ripensare il sistema di limiti di età per l'accesso a concorsi o agevolazioni può essere un'interessante opportunità per promuovere i tanti progetti che artisti e curatori organizzano già da sé, barcamenandosi tra istituzioni, autofinanziamento e sponsor privati: spazi ed eventi espositivi, laboratori, esperimenti editoriali, progetti collettivi che comprendono momenti di formazione reciproca informale e in generale tutte quelle iniziative che prevedono la creazione di reti e la collaborazione. Una prassi che sarebbe opportuno si instaurasse anche tra le diverse istituzioni territoriali italiane e magari anche con l'estero, per favorire, con percorsi bilaterali o multilaterali, lo scambio di esperienze e la costruzione di relazioni.

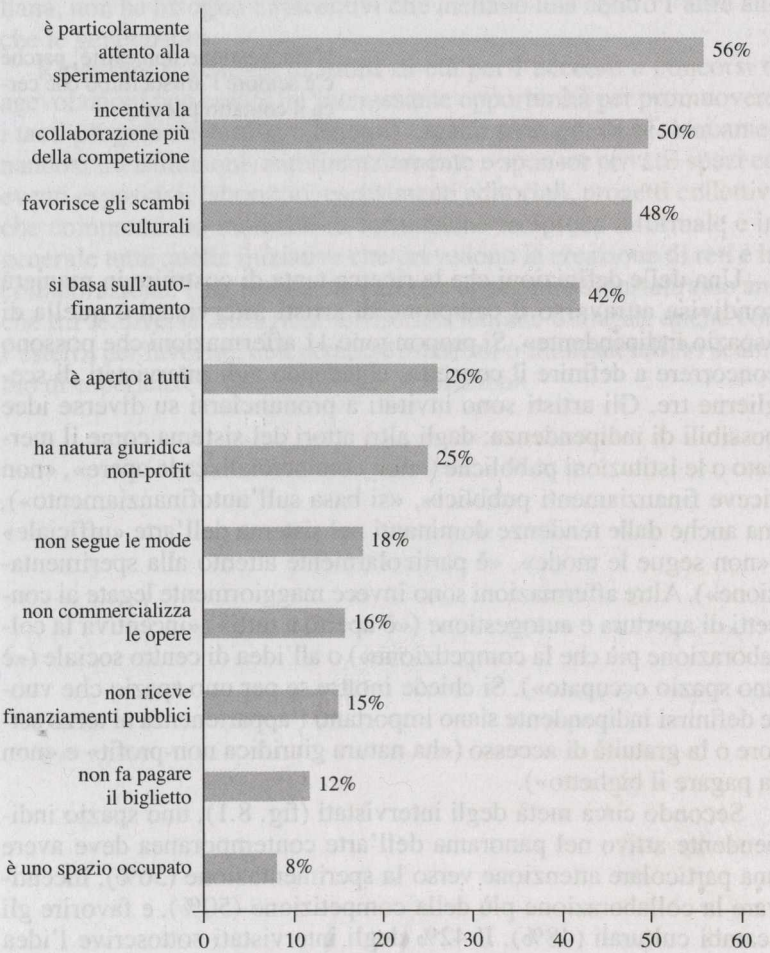
Capitolo ottavo
Gli spazi indipendenti

> L'autogestione non esiste, perché c'è sempre l'artista furbo che cerca il contatto per sé.

Una delle definizioni che la ricerca tenta di costruire in maniera condivisa attraverso il campione di artisti intervistati è quella di «spazio indipendente». Si propongono 11 affermazioni che possono concorrere a definire il concetto, chiedendo agli intervistati di sceglierne tre. Gli artisti sono invitati a pronunciarsi su diverse idee possibili di indipendenza: dagli altri attori del sistema come il mercato o le istituzioni pubbliche («non commercializza le opere», «non riceve finanziamenti pubblici», «si basa sull'autofinanziamento»), ma anche dalle tendenze dominanti nel sistema dell'arte «ufficiale» («non segue le mode», «è particolarmente attento alla sperimentazione»). Altre affermazioni sono invece maggiormente legate ai concetti di apertura e autogestione («è aperto a tutti», «incentiva la collaborazione più che la competizione») o all'idea di centro sociale («è uno spazio occupato»). Si chiede inoltre se per uno spazio che vuole definirsi indipendente siano importanti l'appartenenza al terzo settore o la gratuità di accesso («ha natura giuridica non-profit» e «non fa pagare il biglietto»).

Secondo circa metà degli intervistati (fig. 8.1), uno spazio indipendente attivo nel panorama dell'arte contemporanea deve avere una particolare attenzione verso la sperimentazione (56%), incentivare la collaborazione più della competizione (50%), e favorire gli scambi culturali (48%). Il 42% degli intervistati sottoscrive l'idea che lo spazio indipendente debba basare la propria attività sull'autofinanziamento, mentre tutte le altre affermazioni trovano l'accordo di meno del 30%. Stando alle risposte ricevute, si può essere indipendenti facendo pagare un biglietto d'ingresso (solo il 12% afferma il contrario), ricevendo finanziamenti pubblici o vendendo le opere

Figura 8.1. *Affermazioni sullo spazio indipendente (valori percentuali, risposte multiple)*



(dicono di no solo il 15% e il 16% degli intervistati). Un quarto degli intervistati ritiene che indipendenza e appartenenza al settore

non-profit vadano di pari passo, e meno di un quinto descrive lo spazio indipendente come quello che «non segue le mode». Le proposte che hanno accesso allo spazio devono essere in qualche modo selezionate, infatti solo il 26% sceglie l'affermazione «è aperto a tutti». Infine, nell'arte contemporanea non sembra esistere una coincidenza tra luoghi di ricerca e centri sociali, poiché l'idea di spazio indipendente come spazio occupato raccoglie soltanto l'8% dei consensi.

Apertura allo scambio culturale, collaborazione e sperimentazione sembrano le caratteristiche decisive per poter definire indipendenti spazi che hanno però bisogno, per sopravvivere, di un legame o con il mercato o con le istituzioni. Dai questionari, come dalle interviste aperte e dalle giornate di dibattito, emerge un'idea di indipendenza conquistata più con la coerenza delle proposte culturali che con una generica gratuità e apertura delle iniziative, o con l'antagonismo. L'idea di promuovere la collaborazione sembra però scontrarsi con la realtà del sistema dell'arte; l'autofinanziamento espone gli spazi al rischio di compromessi, e la selezione, critica o di mercato, rimane un aspetto con il quale è indispensabile confrontarsi.

Bisognerebbe dare una definizione di spazio indipendente/autogestito. Indipendente da chi? Mi sembra che un po' tutta la lista di definizioni vada bene, senza che nessuna sia davvero adatta. Ad esempio, autofinanziamento: significa finanziato con lo stipendio di chi gestisce o grazie alla ricerca di sponsor, i quali se proprio non pongono condizioni possono almeno avere un ritorno in termini di immagine, acquisizioni future o altro?

Non capisco che cosa voglia dire. Perché, le gallerie non sono indipendenti? Da cosa dipendono, dal denaro? Il punto è il senso della nascita di uno spazio indipendente. Se un artista deve vivere delle proprie opere, lo spazio indipendente non serve a nulla, perché non ha la struttura della galleria, che assicura una continuità di vendita. Ho visto e ho partecipato alla nascita di spazi indipendenti. Era un momento di crisi delle gallerie e c'era la necessità di colmare un vuoto, ma facendo così si commetteva un errore di fondo, si ignorava che la galleria ha un ruolo preciso nel mondo del mercato dell'arte. Lo spazio indipendente fa solo vedere le opere, ma non costruisce un mercato. La nascita di questi spazi denuncia una mancanza da parte delle gallerie, una mancanza di ricerca e di coraggio. Dovrebbe essere un campanello d'allarme, perché quando le gallerie funzionano al meglio, gli spazi indipendenti non

servono più, se non per mettere in mostra cose senza senso, di artisti o presunti tali, smaniosi di mostrare i propri lavori. Ma se uno spazio non fa selezione critica, allora a cosa serve?

Nella domanda sulla definizione di spazio indipendente manca la categoria «altro», dalla quale forse sarebbero emerse indicazioni e osservazioni interessanti. Comunque, dai commenti non emerge come caratteristica importante di uno spazio indipendente la natura del soggetto che lo ha fondato. È vero che la maggior parte degli spazi nasce per iniziativa di artisti, ma spesso, quando lo spazio sopravvive, si istituzionalizza: agli artisti organizzatori si affianca un curatore e in un secondo momento all'autofinanziamento si affianca un supporto pubblico.

Il ruolo degli spazi indipendenti è cambiato anche col tempo, come sottolinea il responsabile di uno spazio non-profit:

> Care Of è nato per iniziativa di alcuni artisti nel 1987, con l'intento di offrire un luogo per esporre e promuovere il proprio lavoro artistico, ma anche quello di tanti altri. Allora non c'erano gallerie di scoperta, attente ai giovani artisti, poi il mercato ha iniziato a muoversi, e anche per i giovani artisti è diventato più facile lavorare con gallerie. Così, da luogo di promozione alternativa ci siamo trasformati in un archivio.

Oltre a luoghi fisici volti alla promozione della ricerca artistica degli artisti esordienti, come ad esempio Viafarini e Care Of, stanno sotto l'etichetta di spazi indipendenti anche spazi virtuali, come Undo.net e Traart, e collettivi di artisti come il gruppo Lazzaro Palazzi o quello dell'ex fabbrica Brown Boveri di Milano, o ancora Oreste, gruppo informale di persone aggregatesi a metà degli anni novanta con l'obiettivo di creare spazi di espressione per idee e progetti[1]. L'esperienza di Oreste alla Biennale di Venezia, e il paradosso di presentarsi come artista a una mostra, pur essendo una rete di persone e idee, ha messo in crisi il collettivo e se da un lato ha segnato l'apice della visibilità del gruppo, dall'altro ha anche contribuito al suo

[1] Per altre informazioni su Oreste si vedano dello stesso, *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa - Progetto Oreste 0 (zero)*, I libri di Zerynthia - Charta, Milano, 1998, e *Oreste alla Biennale*, Milano, Charta, 2000.

sfaldamento. È come se i tentativi di ufficializzare l'indipendente, per sua natura poco incline alla programmazione e al rispetto delle regole del sistema, portassero alla fine dell'esperienza alternativa, o, in altri casi, alla sua trasformazione in qualcosa di totalmente diverso e più istituzionale.

Ma anche quando lo spazio riesce a sopravvivere, il problema che si pone è spesso quello della mera sussistenza.

> Ci siamo dovuti adattare a molte situazioni, soffrire molti traslochi, ma resistiamo. Ora non abbiamo più finanziamenti pubblici e invece per realizzare il nostro programma abbiamo bisogno di grossi finanziamenti. Li stiamo cercando. Il nostro è un lavoro improduttivo, produce informazioni che non si possono vendere: gli artisti che invitiamo non ci danno soldi, quando va bene riusciamo a rimborsarli, l'archivio e la biblioteca non danno utili e neanche i consulenti e i curatori portano denaro. Noi abbiamo sempre chiesto denaro al pubblico, dai privati più di una mezza forma di grana non si cava fuori. I privati finanziano le istituzioni pubbliche ma non le associazioni culturali e gli spazi non-profit.

Nel questionario viene posta una domanda sull'esistenza in Italia di spazi indipendenti («esistono in Italia spazi indipendenti?») e si richiede inoltre di citarne tre, attivi in Italia o all'estero. Soltanto il 4% degli intervistati ritiene che in Italia non esistano spazi indipendenti, autogestiti o di ricerca; il 16% non sa rispondere o non risponde, mentre secondo l'80% degli intervistati gli spazi indipendenti esistono e il 61% ne cita almeno uno. La classifica che emerge dalle 128 citazioni raccolte è naturalmente influenzata dalla composizione della rete. Sebbene la domanda non sia presente nella versione breve del questionario, la classifica include anche citazioni raccolte nelle interviste aperte[2].

In testa alla graduatoria (tab. 8.1), che comprende gli spazi con almeno tre citazioni, ci sono i milanesi Viafarini e Care Of, seguiti dal fiorentino Base per l'arte, da Isola dell'arte a Milano e dalla galleria Neon Campobase a Bologna. Raccoglie tre citazioni, probabilmente anche per la composizione non casuale della rete, lo spazio modene-

[2] Negli Allegati è disponibile l'elenco di tutti gli spazi indipendenti citati dagli intervistati con i riferimenti web, pp. 203-5.

Tabella 8.1. *Classifica degli spazi indipendenti*

numero di citazioni	spazi indipendenti
15	Via Farini, Milano
9	Care Of, Milano
7	Base, Firenze
6	Isola dell'arte / Stecca degli artigiani, Milano
4	Neon Campobase, Bologna
3	Assab, Milano
3	Dulcisinfundo, Modena
3	Fuori Porta, Mestre
3	Tacheles Kunsthaus Berlino

se Dulcisinfundo, creato con un bando pubblico che avrebbe dovuto assegnare a giovani artisti un atelier per due anni nel centro della città. L'artista vincitrice, anziché insediare il proprio studio personale, ha creato una piccola galleria, con un programma di esposizioni di altri artisti e laboratori didattici rivolti a bambini e ragazzi.

Il ruolo importante e la presenza significativa di spazi non-profit all'estero trovano conferma nel fatto che 2 spazi citati su 5 sono fuori dall'Italia. Rispetto al diverso peso degli spazi indipendenti tra Italia e estero è però emblematico il commento di un artista: «all'estero ce ne sono un sacco, però sono istituzionali, come dei musei!».

Se si collocano geograficamente le risposte ricevute (fig. 8.2), è Milano a ricevere il maggior numero di segnalazioni di spazi indipendenti sul suo territorio, seguita a una certa distanza da Bologna e Firenze. Milano e Bologna sembrano così smentire, almeno dal punto di vista dell'esistenza di spazi aperti alla ricerca e alla sperimentazione, l'appellativo di luogo depresso che molti intervistati attribuiscono loro in un'altra delle domande poste[3].

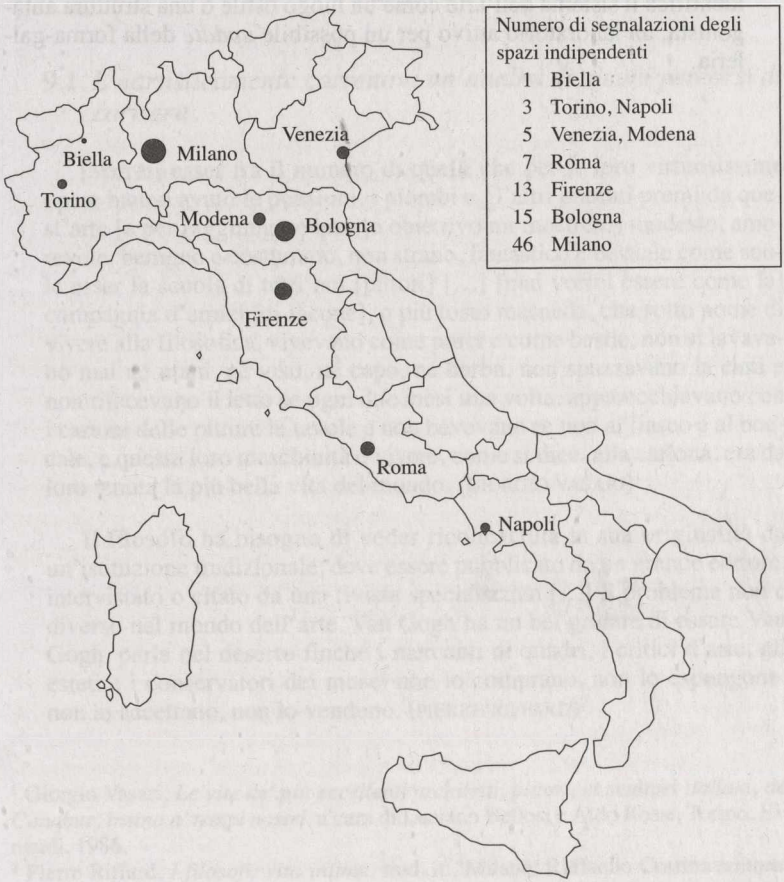
È interessante anticipare anche un risultato di analisi relazionale[4], rinviamo perciò alla Tavola 1 riprodotta nell'inserto a colori: anche

[3] Si veda il primo paragrafo del capitolo decimo.

[4] Per approfondimenti sull'analisi relazionale rimandiamo al secondo paragrafo del capitolo decimo.

in questa visualizzazione della rete degli spazi indipendenti appare come alcune delle frecce che indicano il rapporto tra i soggetti e gli spazi da loro citati si concentrano su due grappoli collocati al centro della rete, mentre tutte le altre si disperdono in una grande quantità di altri nodi, che rappresentano gli spazi indipendenti citati soltanto

Figura 8.2. *Mappa degli spazi indipendenti*



una o due volte, e che la visualizzazione prescelta colloca automaticamente nelle zone più periferiche della mappa della rete.

Lo spazio indipendente appare comunque di difficile descrizione, a cavallo tra pubblico e privato, tra istituzionale e autogestito, come tra l'altro emerge bene dalla definizione che dà di sé lo spazio Neon di Bologna:

> Neon è un progetto *border-line* che pratica un territorio di confine fra il mondo del non-profit e il mercato, uno spazio di ricerca che non identifica il sistema dell'arte come un luogo ostile o una struttura antagonista, un laboratorio attivo per un possibile *update* della forma-galleria.

Capitolo nono
Generazioni e opportunità a confronto

Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi.
(GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA)

9.1. *L'«artisticamente corretto»: un'analisi di alcuni percorsi di carriera*

[Vorrei] esser fra il numero di quelli che per le loro virtuosissime opere hanno avuto le pensioni, i piombi e gl'altri onorati premi da quest'arte [e per raggiungere questo obiettivo mi mostrerò] modesto, amorevole, benigno e costumato, non strano, fantastico e bestiale come suole esser la scuola di tutti noi [pittori] [...] [mai vorrei essere come la] compagnia d'amici [di Iacone], o più tosto masnada, che sotto nome di vivere alla filosofica, vivevano come porci e come bestie, non si lavavano mai né mani, né viso, né capo, né barba, non spazzavano la casa e non rifacevano il letto se ogni due mesi una volta, apparecchiavano con i cartoni delle pitture le tavole e non bevevano se non al fiasco e al boccale, e questa loro meschinità e vivere, come si dice, alla carlona, era da loro tenuta la più bella vita del mondo. (GIORGIO VASARI)[1]

Il filosofo ha bisogno di veder riconosciuta la sua originalità da un'istituzione tradizionale, deve essere pubblicato da un grande editore, intervistato o citato da una rivista specializzata [...] Il problema non è diverso nel mondo dell'arte. Van Gogh ha un bel gridare di essere Van Gogh, parla nel deserto finché i mercanti di quadri, i critici d'arte, gli esteti e i conservatori dei musei non lo comprano, non lo espongono, non lo accettano, non lo vendono. (PIERRE RIFFARD)[2]

[1] Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986.
[2] Pierre Riffard, *I filosofi: vita intima*, trad. it., Milano, Raffaello Cortina editore, 2005.

Per un giovane artista è facile ostacolarsi da solo, quasi tutto dipende da lui. Le cause possono essere mille: carattere, difficoltà di inserimento, orsitudine, avere pochi amici, vivere isolati, lontano da una grande città, non capire cosa succede intorno...

Il mondo dell'arte contemporanea è un circolo chiuso, non solo in Italia, ma funziona così dappertutto. Le differenze sono nei percorsi per emergere. Se non sei ancora nessuno, per poter emergere, devi poter scegliere dove fare la mostra. In Italia lo puoi fare solo se hai fatto un corso come quello della Fondazione Ratti o se entri in una galleria con le spalle robuste. All'estero invece ci sono molte più opportunità pubbliche, borse di studio e bandi di concorso che sostengono gli artisti all'inizio del loro percorso.

Come si ottiene la patente di *artista*? Esistono dei criteri riconosciuti? È vero che basta non avere una o due caratteristiche dell'*artisticamente corretto* oppure saltare una tappa del *curriculum vitae et studiorum* per essere catalogato tra i dilettanti? A queste domande, che vengono abbastanza spontanee dopo un'indagine come quella realizzata, è molto difficile dare una risposta secca. Dai dati raccolti e dall'esperienza accumulata si può però tentare di fare alcune considerazioni utili per formulare giudizi sulle variabili che possono condizionare in positivo o in negativo la carriera di un artista, analizzando alcuni percorsi di carriera a titolo di esempio. Si è scelto di selezionare un gruppo di artisti appartenenti al campione ed esaminare i loro curricula artistici, per verificare l'esistenza di percorsi privilegiati o di tappe di carriera obbligatorie.

Gli artisti selezionati sono 16, scelti in modo da rappresentare maschi e femmine, under 35 e over 35 e artisti singoli o gruppi, per verificare cambiamenti nei percorsi di carriera negli ultimi trent'anni, mettendo a confronto gli artisti definiti *giovani* con quelli definiti *non giovani*. Dall'analisi incrociata dei 16 curricula si può provare a tracciare un percorso ideale di carriera, fatto di tappe che sembrano obbligate, come la partecipazione a una mostra collettiva, l'allestimento di una personale, la pubblicazione di articoli e recensioni su riviste specializzate o su cataloghi, che si ripetono infatti in tutti i curricula esaminati. Tra la collettiva e la personale l'artista ottiene per la prima volta articoli e recensioni su riviste specializzate, mentre le pubblicazioni monografiche sono più frequenti dopo la

mostra personale, in una fase di carriera più matura. Il confronto dei curricula mette in luce altre esperienze piuttosto ricorrenti, ma non obbligatorie in un percorso di carriera di successo: due terzi degli artisti esaminati hanno frequentato l'accademia o un'università artistica[3], anche se solo poco più della metà, in gran parte giovani, lo dichiara nel curriculum; esplicita di aver esposto in spazi non-profit il 44% degli artisti e questa esperienza avviene sempre all'inizio del percorso artistico.

La prima tappa comune nella carriera di un artista è la partecipazione a una mostra collettiva di giovani e il secondo passaggio importante, dopo la partecipazione in media a cinque collettive, si configura nella mostra personale. Nei curricula è sempre riportato accanto al nome della galleria o dello spazio pubblico dove sono state organizzate, anche il nome del curatore delle mostre.

Le esperienze all'estero sono molto diverse tra loro: quando avvengono nei primi periodi di attività artistica sono di solito di tipo formativo, e si configurano nella partecipazione a corsi di specializzazione, master, workshop e seminari, residenze, mentre in una fase di carriera più matura sono esperienze di lavoro vere e proprie, come mostre in gallerie o in musei esteri o ancora partecipazione a biennali. Metà degli artisti di questo sottocampione ha partecipato a biennali[4] (tranne un caso di partecipazione alla Biennale di Venezia, tutti gli altri artisti sono stati invitati a biennali estere) e due terzi hanno esposto in strutture museali.

Questa prima analisi conferma alcune tappe note e ricorrenti nella carriera degli artisti, ma non emergono differenze significative negli *scatti di carriera* tra i due gruppi di età esaminati, come se le generazioni fossero molto sfilacciate e le esperienze fatte molto simili[5].

[3] Per università artistica si intende, in questo caso, le Facoltà di Lettere (indirizzo Arte), Architettura e Dams.

[4] Tra le biennali non è stata inclusa la Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo (www.bjcem.org), in quanto non confrontabile con le altre biennali per valutare il percorso di carriera di un artista. Gli artisti infatti non vengono invitati, ma selezionati per concorso, con criteri diversi a seconda degli enti che compongono l'associazione Bjcem.

[5] Per valutare eventuali cambiamenti nei percorsi di carriera degli artisti sarebbe interessante aumentare il periodo d'analisi, confrontando i curricula degli artisti

9.2. *Generazioni a confronto*

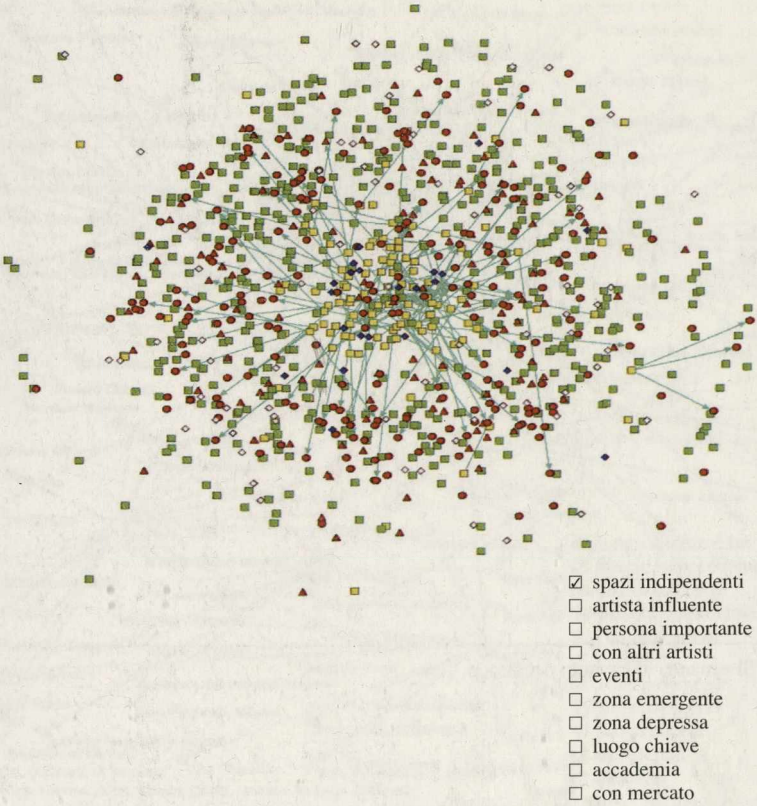
Tentare di tracciare un'analisi intergenerazionale era uno degli obiettivi originari del progetto di ricerca, che nasceva dall'idea di mettere a confronto da un lato artisti i cui percorsi di carriera fossero riconducibili a dinamiche for-profit o non-profit, indagando il ruolo delle gallerie private e quello del settore non-profit (istituzioni pubbliche e altri spazi per l'arte), dall'altro artisti appartenenti a due sottogruppi di età (20-35 anni e 36-50 anni), in modo da trarne indicazioni utili sull'evoluzione nel tempo dei percorsi di carriera nel sistema dell'arte contemporanea in Italia.

Come già sottolineato, dai dati raccolti non sembra possibile tracciare un identikit delle due tipologie generazionali di artisti, in quanto non sono emerse differenze nette e caratteristiche distintive di giovani e non giovani. Le conversazioni con artisti ventenni sono state naturalmente piuttosto diverse da quelle con artisti di quaranta o cinquant'anni. Gli artisti meno giovani appaiono più liberi e sicuri di sé rispetto alle dinamiche del sistema, ma per poter dare una valutazione di questa differenza generazionale depurandola dall'influenza degli aspetti puramente anagrafici sarebbe necessario intervistare nuovamente alcuni degli stessi soggetti a distanza di tempo. In ogni caso, ripercorrendo quanto già emerso nell'analisi, di seguito si dà un quadro di sintesi di alcune differenze generazionali.

Si nota innanzitutto, dalla composizione per età degli intervistati e dai contatti che sono stati avviati, una maggiore disponibilità dei giovani a collaborare alla ricerca e una concentrazione più alta, in proporzione, di non giovani che si sono trasferiti all'estero (13%) rispetto ai giovani (6%). Dalle elaborazioni sui contatti con artisti stranieri e sui paesi esteri visitati, non emerge però un'apertura verso l'estero maggiore per uno dei due gruppi di età; l'unica differenza di età significativa si nota per i viaggi negli Stati Uniti, dove si è recato il 42% degli over 35 e il 26% dei più giovani.

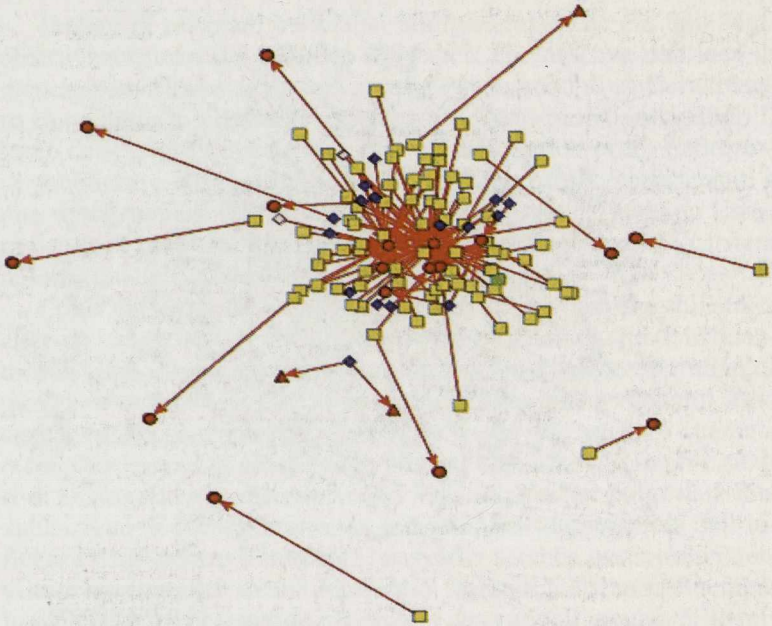
del nostro campione con quelli di artisti di altre generazioni ed epoche: ad esempio un artista del dopoguerra, uno di inizio Novecento, uno della seconda metà dell'Ottocento e un altro della prima metà, fino ad arrivare al Rinascimento.

Tavola 1. *Rete degli spazi indipendenti**



* Si rimanda al capitolo ottavo, p. 94. Per un'illustrazione della metodologia delle reti relazionali si veda il capitolo decimo, in particolare i sottoparagrafi 10.2.1 e 10.2.2. La serie completa delle figure è disponibile sul sito www.fondazione-agnelli.it.

Tavola 2. *I luoghi chiave nella rete di relazioni completa**



* Si rimanda al capitolo decimo, p. 124.

Tavola 3. *Un particolare della rete delle relazioni dissipata**

* Si rimanda al capitolo decimo, p. 125.

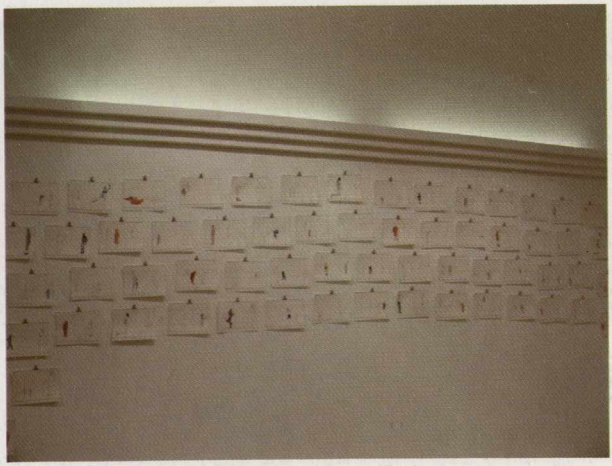
Giovane contemporanea italiana

In questa sezione si riproducono alcune opere di artisti che hanno collaborato alla ricerca.
Se non diversamente specificato, la riproduzione di queste opere s'intende come gentilmente concessa dagli autori. Li ringraziamo per questo.

Lorenzo Aceto, *Speranze*, 2005, acrilico su legno, 50 x 70 cm.

Anonymous Art studio (Elena Bertoni e Simone Romano), *$*, 2005, stampa fotografica.

Santo Arizzi, *L'illusione*, 2005, scultura, 68 x 120 x 39 cm.



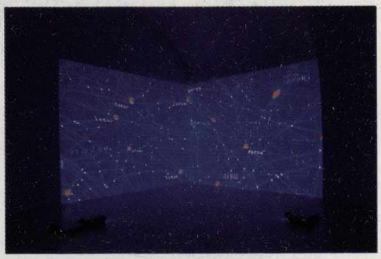
Oreste Baccolini, *N&O, fenomeno rappresentato da un piccolo bambino*, 2004, collage e tecnica mista su carta, installazione di dimensioni variabili, ogni pezzo 20 x 15 cm.

Maura Banfo, *Round Trip*, 2003, stampa lambda/alluminio, 190 x 130 cm (per gentile concessione di Maura Banfo e UniCredit).

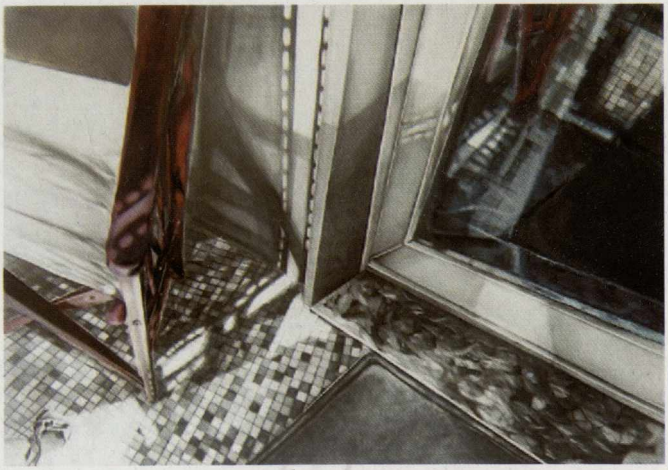
Simone Barresi, *In-natura*, 2005, frame da video in dvd.

Betty Bee (Elisabetta Lionetti), *Essenza*, 1993, 33 x 48 cm, cartoncino.

Davide Bertocchi, *Ordem e Progresso*, 2004, frame da videoanimazione 3D (per gentile concessione di Davide Bertocchi e Cristian Dubroca).



Bianco-Valente (Giovanna Bianco e Pino Valente), *Relational domain*, 2005, videoinstallazione.



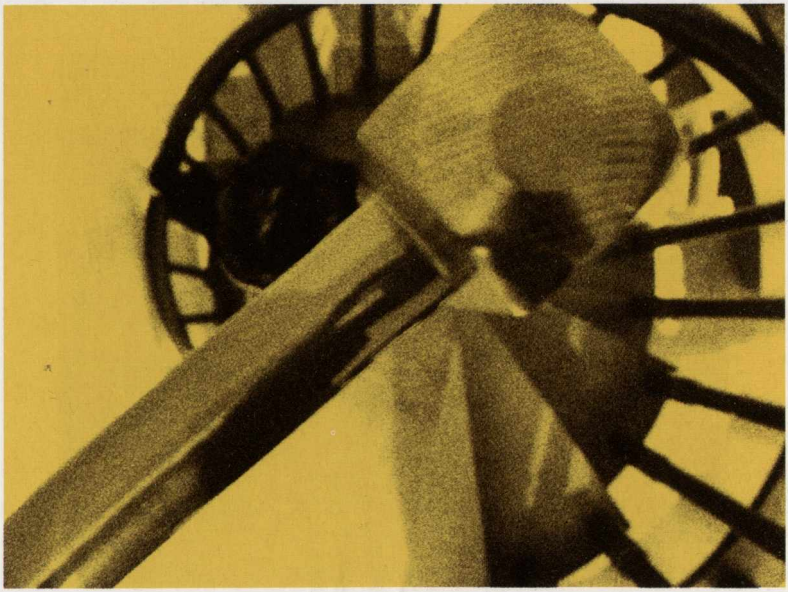
Valentina Biasetti, *Luce cannibale I. Sulla Luna*, 2004, matita su carta montata su pvc light, 50 x 70 cm.

Maura Biava, *Doride, through dimensions*, 2004, dittico, stampa fotografica, plexiglass fronte e retro, distanziatori in alluminio, 200 x 125 cm.

Rossella Biscotti, *L'Italia è una repubblica democratica fondata sul lavoro*, 2004, frame da video.

Alvise Bittente, *Strappalacrime, o il pianto del coccollirio tra Fabrici d'Acquapendente e «Arden of Feversham» (anonimo elisabettiano)*, 2005, installazione di disegni a penna china su carta gialla da spolvero Modil 24,5 x 34,5 cm, inserzioni a collage, plastificazione e applicazione su tavoletta profonda 1 cm.

Lorenza Boisi, *Family Tree*, 2005, olio su tela, 180 x 180 cm.



Fabio Bonetti, *Da dove sto chiamando*, 2006, stampa a solvente su tela, 60 x 80 cm (per gentile concessione della galleria San Salvatore, Modena).

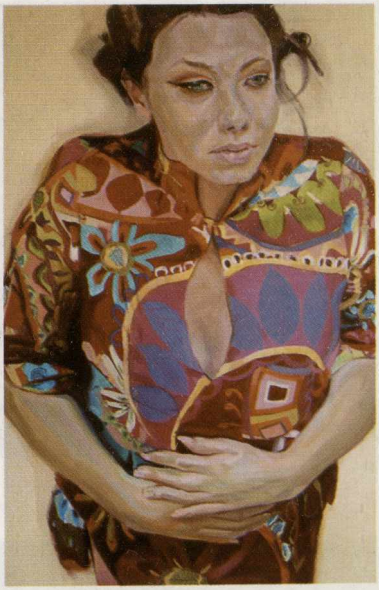
Botto e Bruno (Gianfranco Botto e Roberta Bruno), *Music Street*, 2005, stampa vutek su pvc (per gentile concessione di Oliva Arauna, Madrid).

Rita Casdia, *Leccalecca*, 2006, frame da video.

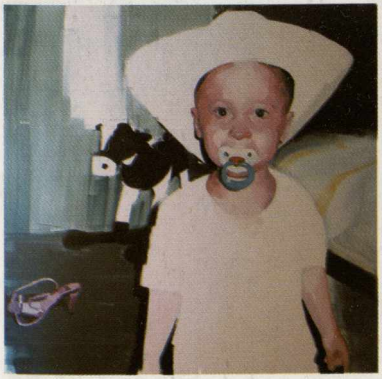
Federica Cavalli, *Ely & Arold*, 2005, acrilico, carta e filo d'acciaio su tela, 80 x 40 cm.

Vittorio Cavallini, *L'impossibilità di procedere oltre*, 2005, ombrelli, legno e ferro, installazione di dimensioni variabili.

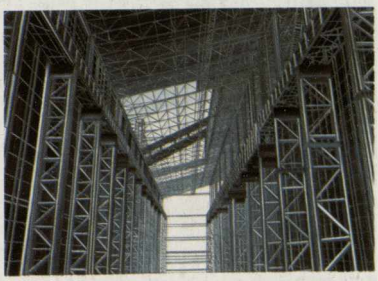
ceccoRagni (Francesco Ragni), *Decanta*, 2005, damigiana da olio, fili di nylon, longherina in ferro, luce, 300 x 300 x 200 cm.



Sonia Ceccotti, *Assente*, 2005, olio su tela, 90 x 145 cm.



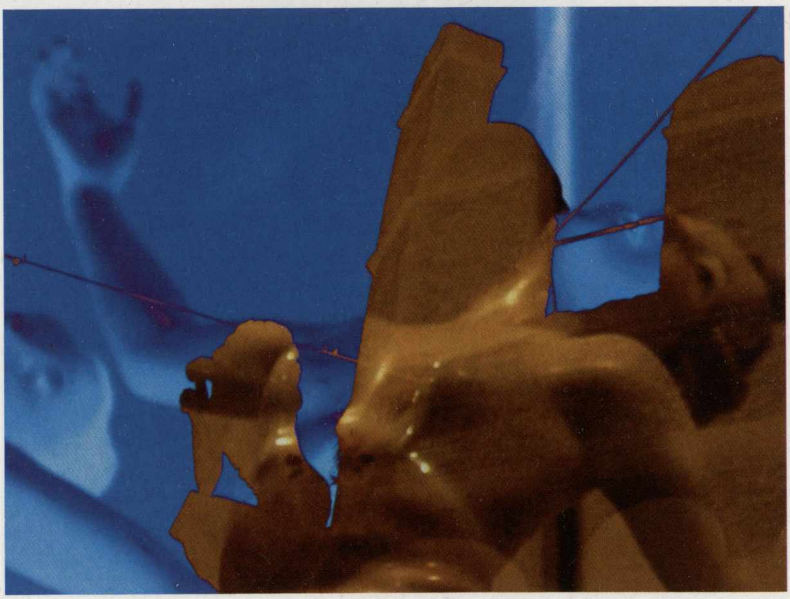
Manuele Cerutti, *Where is my gun?*, 2005, tempera su tela (per gentile concessione di Luca Mongiorgi, Modena), 180 x 180 cm.



Andrea Chiesi, *Tempo 09-06*, 2006, olio su lino (per gentile concessione di Allegretti, Torino), 100 x 140 cm.

ConiglioViola (Fabrice Coniglio e Andrea Raviola), *La Colazione di Venere*, 2006, pittura digitale, 300 x 150 cm (per gentile concessione di bnd tomasorenoldibracco contemporaryartvision, Milano).

Roberto Cuoghi, *Senza titolo*, 2005, smalto, acrilico e cartoncino su vetro, 50 x 50 cm.

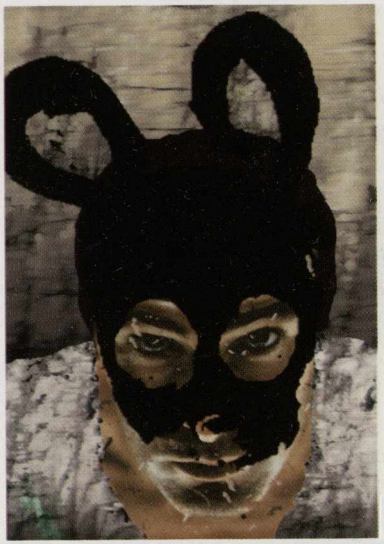


Cuoghi Corsello (Monica Cuoghi e Claudio Corsello), *Città felsinea*, 2006, fotografia digitale di dimensioni variabili.

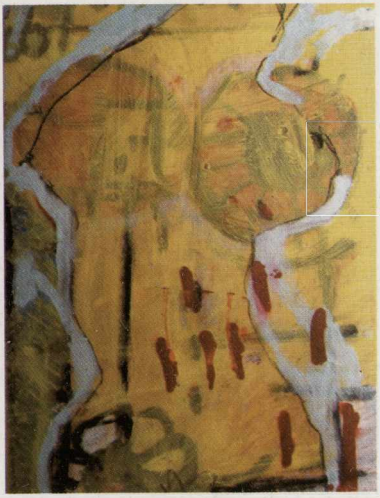
Alessandro Di Giugno, *Autoritratto con sette confrati*, 2005, c-print, 76 x 91 cm.

Matteo Farolfi, *You are my sister*, 2005, tecnica mista su carta applicata su tela, 100 x 70 cm.

Matteo Fato, *Autoritratto Innamorato Blu Giallo Rosso*, 2003, olio su lino e carta, 103 x 173, 101 x 171, 103 x 173 cm.



Massimo Festi, *Bunny Boy*, 2006, pittura mediale su tela, 100 x 70 cm.



Andrea Forlani, *Donna gialla*, 2004, tecnica mista su cartone, 100 x 70 cm.

Armida Gandini, *Dove sei?*, 2005, progetto di installazione, stampa digitale su vetro e disegno a pennarello su muro, 150 x 150 cm.

Paolo Garau, *Only Skin*, 2004, silicone da formatura, plexiglas, acrilico, fotocopie montate su legno, serie di sei, teca 45 x 60 x 22 cm, stampa 29 x 42 cm.

Lorenzo Gatti, *# 1 dalla serie «ad occhi chiusi»*, 2006, polaroid, 9 x 7,5 cm.

Michela Gioachin, *Sposi*, 2004, acrilico su tela, 100 x 70 cm.

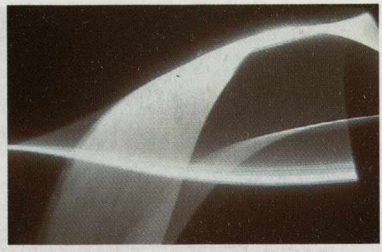
Bernardo Giorgi, *Patterns Torino*, 2004, wall painting, parte dell'installazione, (per gentile concessione di Bernardo Giorgi e galleria Nicola Fornello, Torino).

Clearco Giuria, *Gioco*, 2006, fotografia, 50 x 100 cm.

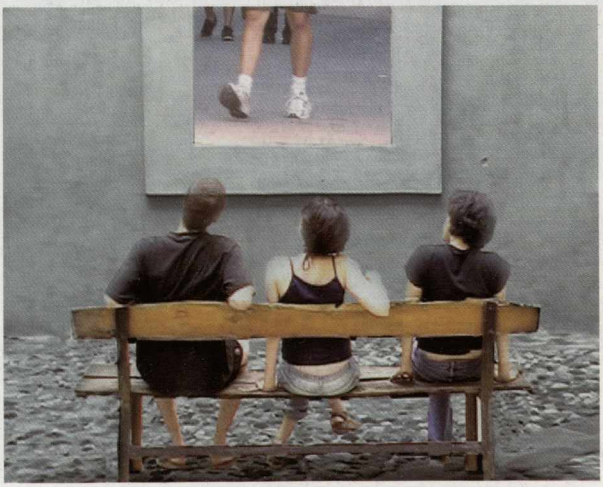
Yonel Hidalgo Perez, *Itinerarios para estar más lejos y más cerca*, 2006, disegno a lapis e acquarello su libri, mobile in legno, matrici in piombo e lampade, dimensioni variabili.

Wilma Kun, *Sisifo*, 2004, velluto, filo e gomma, ingombro variabile, 80 cm circa (per gentile concessione di Giorgio Galante, Milano).

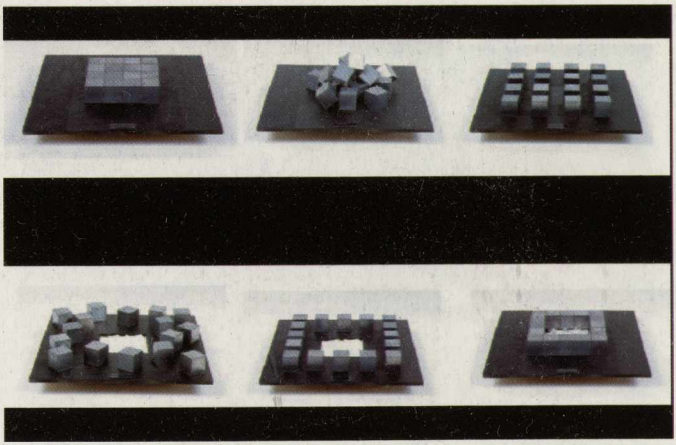
Chiara Lecca, *Do you want to be a sow?*, 2004, tecnica mista con pelle di suino, installazione.



Luther Blisset (Leonardo Boldrin, Serena Borgatello e Alessandro Ragazzo), *sub_liminal*, 2005, frame da video.

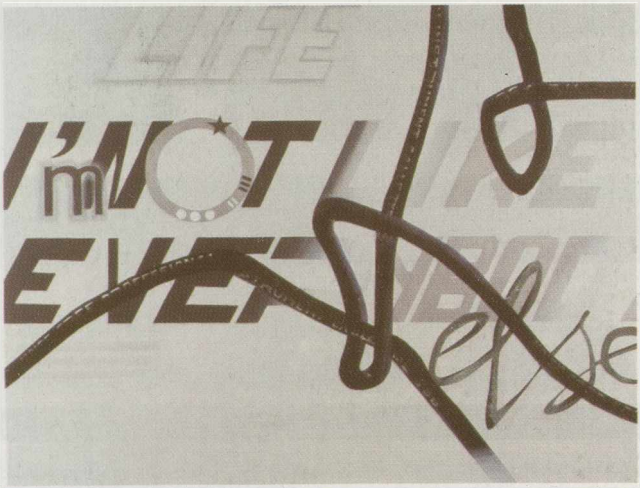


Gianfranco Masi, *Bypasso, passo, passo*, 2005, frame da video.

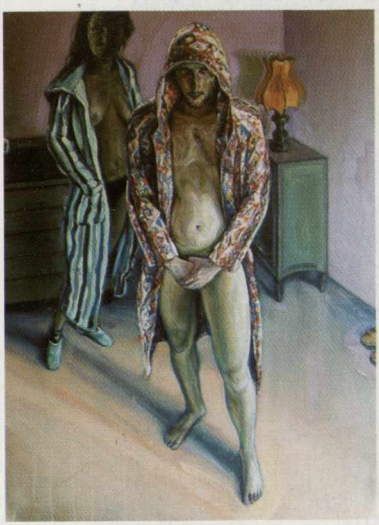


Fabio Masini, *Risveglio di luce*, 2002, installazione sceno-coreografica in piombo, vetro e legno, 550 x 550 cm.

Walter Materassi, *Hot flashing in the winter main*, 2006, olio su tela, diametro 35 cm (per gentile concessione di Serafino Fiocchi, Ascoli Piceno).



Bartolomeo Migliore, *Garage 9*, 2006, acrilico e matita su tela, 170 x 220 cm (per gentile concessione della galleria Pack, Milano).



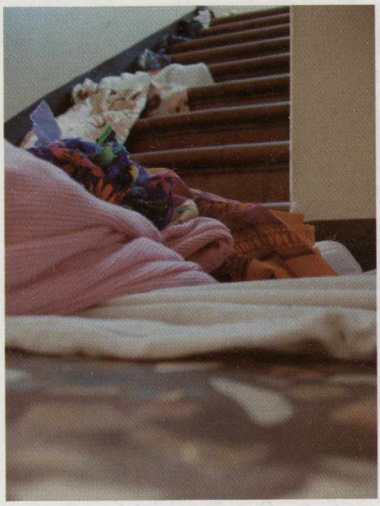
Constantin Migliorini, *Erostrato e Lulù*, 2005, olio e smalto su tela, 210 x 165 cm.

Marica Moro, *Non ho più possibilità-trasformazione*, 2006, stampa plotter.

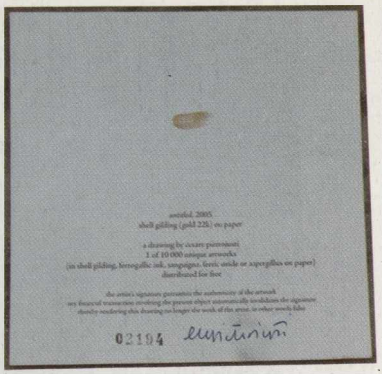
Marino Neri, *Domu*. 2006, olio su tela, quattro tele da 100 x 100 cm.

Vito Pace, *Tagliaunghie*, 2005, oro, dimensioni variabili.

Perino & Vele (Emiliano Perino e Luca Vele), *Porton Down*, 2005, cartapesta, ferro zincato, tempera, stufa alogena, 214 x 298 x 373 cm.

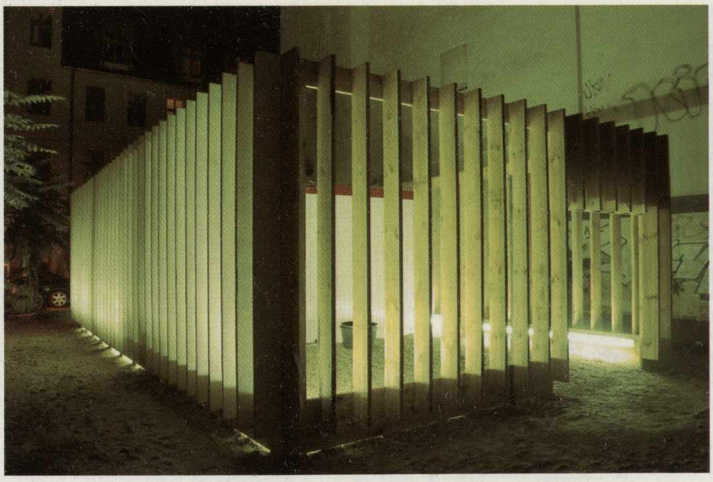


Maria Vittoria Perrelli, *Relativamente leggeri*, 2006, installazione, abiti e suono, lunghezza 13 metri.



Cesare Pietroiusti, *senza titolo # 01294*, 2005, oro 22 carati su carta, dalla serie *10.000 opere d'arte in distribuzione gratuita*, 15 x 15 cm.

Giuseppe, Pietroniro, *Landscape*, 2005, videoinstallazione.

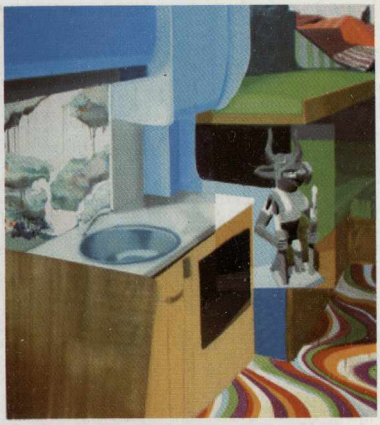


Riccardo Previdi, *Green Light Pavillon*, 2005, Berlino, legno, acciao, idropittura, tubi fluorescenti verdi, 2 container, 600 x 1100 x 300 cm.

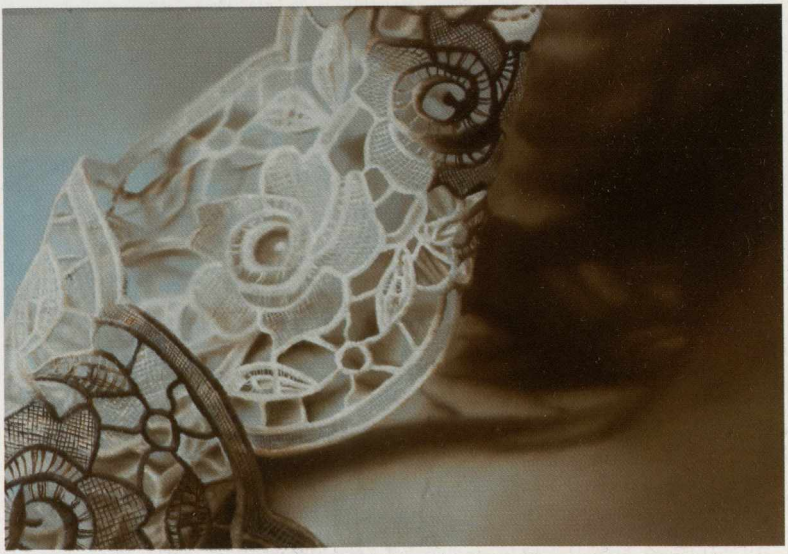
Laura Pugno, *Susa*, 2006, acrilico su tela, 40 x 30 cm.

Laura Ragazzi, *Via!*, 2003, olio e acrilico su tela, 120 x 100 cm.

Davide Rivalta, *Gorilla in bronzo per il Tribunale di Ravenna*, 2002, sei sculture in bronzo, dimensione ambiente (per gentile concessione della galleria Gentili, Prato).



Alessandro Roma, *Senza titolo*, 2005, olio e smalto su tela, 180 x 200 cm (per gentile concessione della galleria Marabini, Bologna).



Elisa Rossi, *Corredo 03*, 2005, olio su tela, 35 x 50 cm.

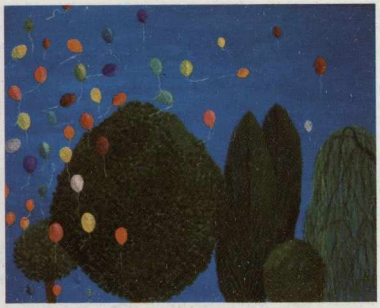
Mirko Saracino, *Mediterraneo*, 2005, matite colorate su carta, 25 x 35 cm.

Anila Rubiku, *Milan-Tokyo a round trip*, 2006, 1600 x 500 x 70 cm, 50 telai in legno con base e lino ricamato.

Carlotta Sennato, *Prato - Italia*, 2006, stampa lambda su alluminio, 30 x 40 cm.

Felice Serreli, *4MHz*, 2006, frame da video.

Laura Serri, *Bullette selvatiche*, 2006, tecnica mista su sedute reali, ingombro variabile.



Simone Settimo, *LooKING UP*, 2006, olio su tela, 50 x 40 cm.

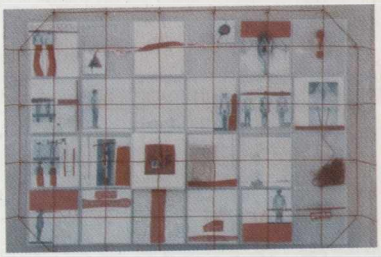
Federico Solmi, *Brangelina Perversion in Africa*, 2006, tecnica mista, 150 x 100 cm (per gentile concessione della Gallery Sixty-seven, New York).

Donatella Spaziani, *Paris*, 2005, autoscatto, stampa fotografica, 60 x 40 cm.

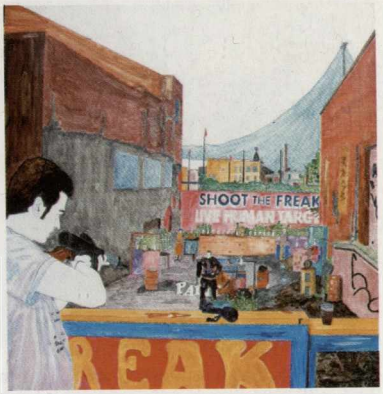
Alessandra Spranzi, *Cose che accadono # 12*, serie di foto a colori realizzate fra il 2002 e il 2004 (per gentile concessione di Alessandra Spranzi e della galleria Fotografia Italiana, Milano).

Gabriele Talarico, *Love # 1*, 2005, olio su tela, 150 x 180 cm (per gentile concessione della galleria Bonelli, Mantova).

Simone Tosca, *Ear*, 2006, Palazzo Re Enzo, Bologna, proietto-installazione, durata del loop 8 minuti, dimensioni ambiente, lampada a immagine variabile, progetto Viabizzuno.



Angela Viola, *Passioni infrante*, 2004, filo rosso, pannello in plexiglas, cofanetti in plastica, disegni a tecnica mista su carta, 70 x 50 cm.



Enrico Vezzi, *Piattaforma di Relazione N. 15*, 2006, tecnica mista su tavola, 120 x 120 cm.

Non sembrano esistere differenze generazionali nemmeno sul senso di appartenenza a un gruppo da parte degli artisti: le percentuali per età relative al numero di amici artisti e al partner artista sono molto simili, così come la percentuale sulle esperienze di lavoro con altri artisti. Anche sul fronte dell'orientamento politico non si evidenziano significativi mutamenti tra gli artisti under 35 e over 35, se non il maggior radicalismo a sinistra degli artisti della generazione meno giovane.

Tra le esperienze formative, l'accademia ha un peso maggiore tra i giovani, che hanno sperimentato più spesso rispetto ai non giovani anche le opportunità messe a disposizione dalle istituzioni pubbliche. Non si riscontrano differenze significative di età tra quanti dichiarano di aver frequentato l'università e per quanto riguarda la capacità di gestire le relazioni sociali. Gli artisti con più di 35 anni sembrano invece più abili nei rapporti con galleristi, collezionisti e musei e sono più consapevoli dei loro colleghi più giovani del riconoscimento che hanno da parte di altri artisti. I giovani, d'altra parte, sono sicuramente più attenti alle nuove tecnologie di comunicazione, che offrono possibilità anche solo nel recente passato inimmaginabili di confrontarsi con altri artisti, acquisire contatti, conoscere nuove forme d'espressione, promuoversi, tanto che un artista intervistato ha sottolineato che «l'artista giovane, anche solo utilizzando internet, può accedere facilmente a un numero di informazioni molto superiore a quello del suo docente».

Le differenze di età più evidenti si registrano rispetto a lavoro e reddito: il reddito degli artisti non giovani è infatti il doppio di quello degli artisti fino a 35 anni, e nessuno dei non giovani guadagna meno di 5.000 euro. Per evidenziare la maggiore fragilità economica dei giovani artisti rispetto ai loro colleghi con più esperienza, si sottolinea che ha un secondo lavoro, non artistico, il 74% dei giovani contro il 42% dei non giovani e che si guadagna da vivere esclusivamente vendendo le proprie opere solo il 13% dei giovani (rispetto al 42% dei non giovani); all'opposto sono solo giovani quelli che non guadagnano niente dalla vendita delle proprie opere. Si nota ancora un peso maggiore delle opportunità for-profit per gli under 35 rispetto ai loro colleghi più grandi (48% contro 39%), e percorsi di carriera misti, con il ricorso a opportunità non-profit e for-profit insieme, più frequenti tra artisti over 35 (32% contro 20%).

Tra una generazione e l'altra sembra siano cambiati i rapporti di lavoro, sia psicologici sia professionali, tra artista e galleria, nel senso che da alcune interviste, in particolare con artisti over 35, emerge che i rapporti umani sono diventati più distaccati e professionali e anche i contratti di lavoro sono oggi più formali e diffusi.

Questo non vuol dire che non esista o non si ricerchi una sorta di cooperazione e confronto tra generazioni, come si evince da una serie di iniziative che si sono sviluppate negli ultimi anni. Il progetto «Prototipi», ad esempio, promosso dalla Fondazione Olivetti, è nato proprio con l'obiettivo di mettere a confronto generazioni e discipline su temi quali il ruolo dell'arte e dell'artista e promuovere un approccio multidisciplinare e intergenerazionale, dando visibilità ai giovani artisti in Italia[6]. La rassegna «Nuovi Arrivi» del 2004, organizzata dal Centro Documentazione Arti Visive dell'Ufficio Creatività e Innovazione della Città di Torino, ha proposto per la prima volta, accanto a dieci giovanissimi esordienti, altrettanti artisti affermati nati tra gli anni sessanta e settanta, scelti tra i partecipanti alle edizioni precedenti, per fare il punto della situazione su dieci anni di creatività artistica a Torino e provare a delinearne gli sviluppi futuri[7]. Il dialogo tra artisti di diverse generazioni, per stimolare la creatività e come canale formativo, è anche al centro del programma del Corso Superiore di Arte Visiva organizzato annualmente dal 1998 dalla Fondazione Ratti, nel quale vengono selezionati giovani artisti italiani e stranieri per svolgere un periodo di perfezionamento di linguaggi, temi e tecniche sperimentali. Il periodo didattico è articolato in ventuno giorni durante i quali vengono organizzate conferenze di artisti, critici ed esponenti di discipline diverse, lezioni teoriche e un'attività quotidiana in forma di workshop coordinata da un artista affermato nel ruolo di *visiting professor*; la possibilità offerta ai giovani di lavorare a fianco di grandi artisti e di confrontarsi con loro e con altri studenti di cultura e formazione diverse è sicuramente l'aspetto peculiare del corso[8].

[6] Si veda il sito internet www.fondazioneadrianolivetti.it, inoltre Stefano Chiodi e Bartolomeo Pietromarchi, *Prototipi*, Roma, Luca Sossella editore, 2004.
[7] Si veda il sito internet www.comune.torino.it/gioart.
[8] Si veda il sito internet www.fondazioneratti.org e i cataloghi della Fondazione Antonio Ratti, *Quaderni del Corso superiore di Arti Visive*.

9.3. *Opportunità a confronto*

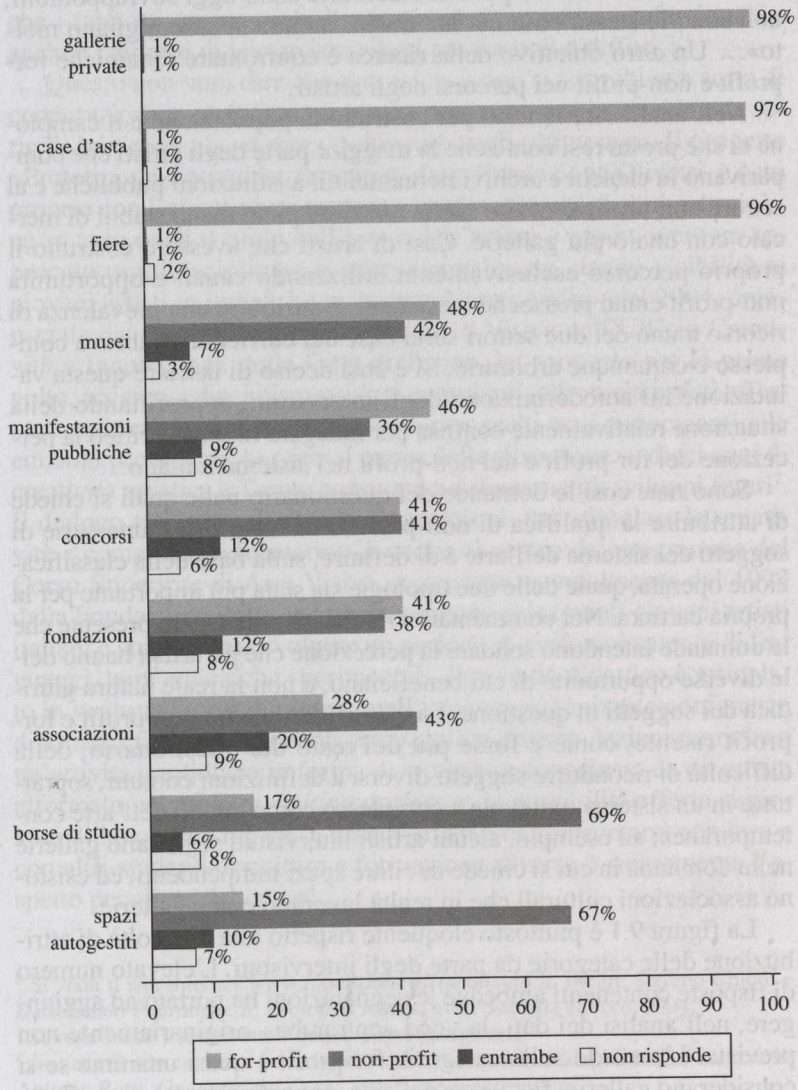
«Mercato e sistema pubblico dell'arte sono oggi sovrapponibili, non sono la stessa cosa ma nel nostro mondo si assomigliano molto»... Un altro obiettivo della ricerca è confrontare dinamiche for-profit e non-profit nei percorsi degli artisti.

Nell'analizzare le fonti per costruire la popolazione e il campione ci si è presto resi conto che la maggior parte degli artisti che comparivano in elenchi e archivi riconducibili a istituzioni pubbliche e al settore non-profit avevano anche relazioni più o meno stabili di mercato con una o più gallerie. Casi di artisti che avessero costruito il proprio percorso esclusivamente utilizzando canali e opportunità non-profit erano pressoché inesistenti, e attribuire una prevalenza di ricorso a uno dei due settori sulla base dei curricula sembrava complesso e comunque arbitrario. Si è così deciso di lasciare questa valutazione all'autodefinizione degli intervistati, approfittando della situazione relativamente confusa per indagare in senso critico la percezione del for-profit e del non-profit nel sistema italiano.

Sono nate così le domande del questionario nelle quali si chiede di attribuire la qualifica di non-profit o di for-profit a una serie di soggetti del sistema dell'arte e di definire, sulla base della classificazione operata, quale delle due tipologie sia stata più importante per la propria carriera. Nel commentare i risultati è utile tenere presente che le domande intendono sondare la percezione che gli artisti hanno delle diverse opportunità di cui beneficiano, e non la reale natura giuridica dei soggetti in questione. La classificazione tra non-profit e for-profit risente, come e forse più del resto del questionario, della difficoltà di ricondurre soggetti diversi a definizioni comuni, soprattutto in un sistema mutevole e complesso come quello dell'arte contemporanea; ad esempio, alcuni artisti intervistati segnalano gallerie nella domanda in cui si chiede di citare spazi indipendenti, ed esistono associazioni culturali che in realtà lavorano come gallerie.

La figura 9.1 è piuttosto eloquente rispetto alla difficoltà di attribuzione delle categorie da parte degli intervistati. L'elevato numero di risposte contenenti ambedue le segnalazioni ha portato ad aggiungere, nell'analisi dei dati, la voce «entrambe» originariamente non prevista. L'accordo sulla categoria for-profit è quasi unanime se si considerano gallerie, fiere e case d'asta, soggetti rispetto ai quali an-

Figura 9.1. *La dicotomia tra le categorie for-profit / non-profit (valori percentuali)*



che l'assenza di risposta è quasi nulla. La confusione, segnalata dal crescente numero di artisti che non risponde, aumenta per le categorie successive. La maggioranza degli artisti considera gli spazi autogestiti e le borse di studio come appartenenti al settore non-profit, sebbene con un accordo ampiamente inferiore (69% e 67%). Nessuno degli altri soggetti (musei, manifestazioni pubbliche, concorsi, fondazioni e associazioni) raggiunge la maggioranza assoluta nell'attribuzione dell'una o dell'altra categoria. Le associazioni sono ritenute non-profit dal 43%, for-profit dal 28% e appartenenti a entrambe le categorie dal 20% del campione. Simile sebbene opposto è il risultato dei musei, indicati come for-profit dal 48% degli intervistati e come non-profit dal 42%. Anche per le manifestazioni pubbliche (voce che riportava tra parentesi gli esempi «biennali, mostre a invito, eccetera») l'opinione prevalente è che appartengano alla categoria for-profit (46% contro il 36% del non-profit). Per i concorsi l'attribuzione è di parità (41% sia per for-profit sia per non-profit), con un numero più elevato di artisti che danno come risposta «entrambe» o non rispondono.

Alla luce di questa difficoltà di classificazione, l'obiettivo iniziale di confrontare gli artisti per opportunità di riferimento, anche modificato con il ricorso all'autodefinizione, si complica ulteriormente. Risulta impossibile suddividere gli artisti in base alla dicotomia cercata, e anche adottando una tripartizione in for-profit, non-profit o entrambe le categorie, un decimo degli artisti del campione non è in grado di collocarsi e lascia la casella vuota oppure commenta «mah, dipende». È illuminante, a questo proposito, la risposta di un artista che ha compilato il questionario e al quale abbiamo chiesto via e-mail di completare la casella lasciata vuota relativa alla propria autodefinizione:

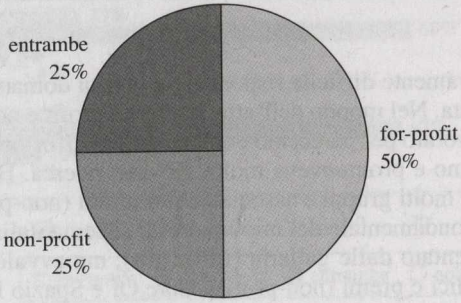
> Mi è veramente difficile rispondere a questa domanda e per questo l'ho sorvolata. Nel mondo dell'arte le attività profit e non profit si sfiorano. Ho lavorato per parecchio con una galleria (for-profit) che vendeva pochissimo e promuoveva molta giovane ricerca. Ho partecipato e partecipo in molti gruppi e associazioni d'artisti (non-profit), che sono un aspetto fondamentale del mio lavoro. Il sistema italiano è indubbiamente alimentato dalle gallerie (for-profit), ma avvalorato da musei, eventi pubblici e premi (non-profit). Care Of e Spazio Farini a Milano

promuovono il lavoro dei giovanissimi, che per fare un salto di qualità passano poi alle gallerie. I collezionisti comprano (for-profit) e aprono fondazioni (non-profit). Le opere pubbliche devono essere finanziate e richiedono una mole di lavoro che è giusto retribuire sia all'artista sia ai curatori. I musei dovrebbero produrre le installazioni più importanti, ma non hanno soldi, per cui le producono i galleristi che poi qualcosa devono vendere. Trattandosi di una domanda sulla carriera, non credo sia francamente possibile dare una risposta precisa.

Tra quanti provano a schierarsi rispondendo alla domanda, la prevalenza del for-profit è netta: la metà dichiara che sono le opportunità di tipo for-profit ad avere contato di più, contro un quarto che sceglie la risposta non-profit e altrettanti che rispondono «entrambe». Nella figura 9.2 non sono visualizzati gli artisti che non hanno risposto, corrispondenti all'11% degli intervistati.

Può essere interessante notare le differenze di età e di sesso nella risposta a questa domanda (fig. 9.3a-b). Se si considerano soltanto le femmine (fig. 9.3a), aumenta al 32% la percentuale di coloro che attribuiscono importanza alle opportunità non-profit, a discapito di entrambi gli altri gruppi. Anche in questo caso le percentuali sono calcolate su quante hanno risposto (il 93% delle femmine, dunque con una percentuale più bassa di mancate risposte).

Figura 9.2. *Importanza delle opportunità for-profit o non-profit (valori percentuali)*

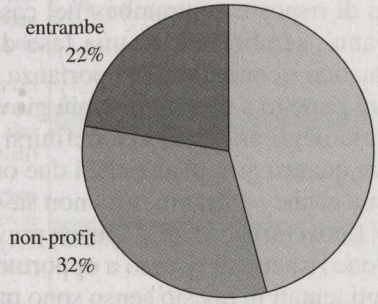


Nel gruppo di chi ha più di 35 anni (fig. 9.3b), coloro che rispondono a questa domanda sono il 94%, e tra questi risulta più elevata, rispetto al campione, la percentuale di chi considera importanti per la propria carriera entrambe le opportunità: sceglie «entrambe» il 34% di chi ha più di 35 anni, una variazione di autodefinizione che va soprattutto a discapito della categoria for-profit (42% contro il 50% del campione), mentre rimane quasi invariata, rispetto al totale del campione, la percentuale di coloro che attribuiscono importanza alle opportunità non-profit (24%).

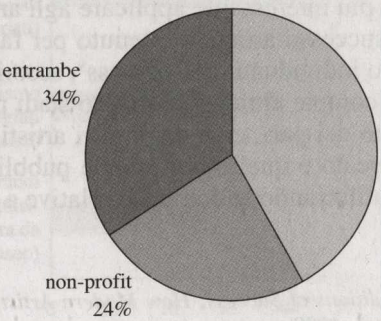
I soggetti del mercato dell'arte come gallerie, fiere e case d'asta sono chiaramente riconosciuti come appartenenti al settore for-pro-

Figura 9.3a-b. *Importanza delle opportunità for-profit o non-profit per le femmine e per gli over 35 (valori percentuali)*

a) femmine



b) gli over 35



fit, mentre sembra che gli artisti intervistati abbiano parecchi dubbi sul riconoscere l'appartenenza di musei, fondazioni, manifestazioni pubbliche e concorsi al settore non-profit. Stando anche ai commenti ricevuti, sembra che non ci sia una sufficiente chiarezza di ruoli e sono molti gli artisti che sottolineano che «tutto è per il profitto».

La risposta in cui si chiede agli artisti di indicare le opportunità più importanti per la propria carriera risente sicuramente della confusione tra for-profit e non-profit che emerge dalla domanda precedente. Il fatto che metà degli artisti definisca più importanti le opportunità for-profit è però probabilmente anche un sintomo della maggiore rilevanza delle opportunità legate al mercato nel sistema italiano. Guardando ai dati stratificati per sesso, emerge tra le femmine un maggiore riconoscimento del ruolo del non-profit: un dato che potrebbe essere interpretato come una maggiore importanza delle istituzioni nel dare alle donne artiste una visibilità che il mercato offre apparentemente meno rispetto ai colleghi maschi. Se si considera invece l'aumento di risposte «entrambe» nel caso degli artisti che hanno più di 35 anni, sembra che in una fase di carriera più avanzata sia più automatico riconoscere l'importanza della sinergia tra mercato e istituzioni rispetto a quando si è più giovani.

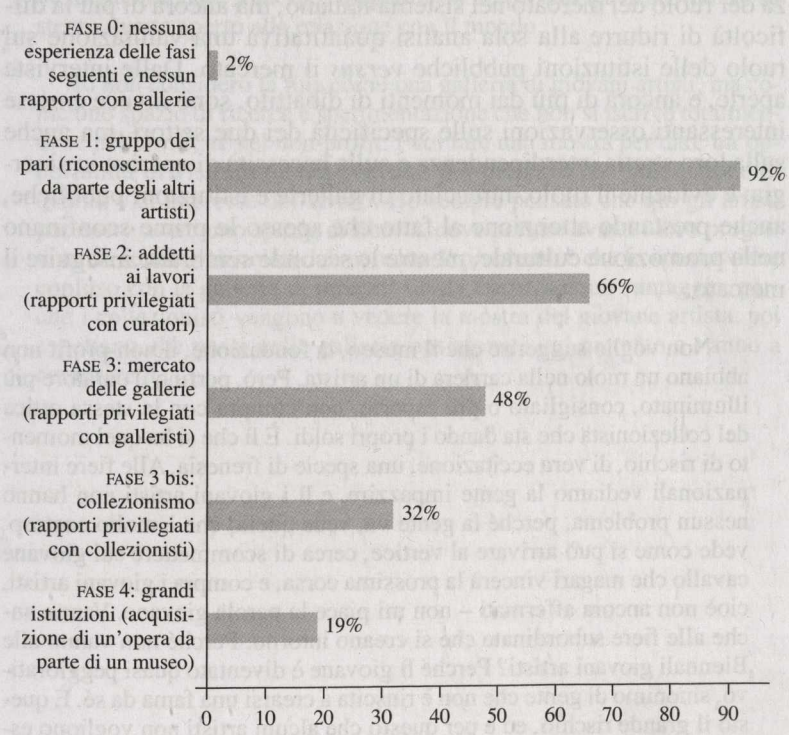
La difficoltà da parte degli artisti di autodefinirsi, insieme alla necessità di individuare quattro gruppi anziché i due originari («for-profit», «non-profit» ma anche «entrambe» e «non sa»), ha progressivamente complicato, fino a farla cadere, l'ipotesi prevista all'inizio di stratificare il campione rispetto al ricorso a opportunità pubbliche o di mercato. I confronti tentati in questo senso sono parsi infatti poco significativi.

È sembrato invece più interessante applicare agli artisti del campione un modello di successo artistico ottenuto per fasi, ispirato ai cicli di riconoscimento individuati da Bowness[9], secondo il quale la carriera dell'artista si compie attraverso quattro stadi precisi di crescita: il riconoscimento dei pari, cioè degli altri artisti, quello della critica, quello del mercato e quello del grande pubblico. L'esperimento è stato tentato utilizzando le domande relative a formazione e

[9] Alan Bowness, *The Conditions of Success: How Modern Artist Rises to Fame*, London, Thames and Hudson, 1989.

carriera, adattando però il modello di Bowness ai percorsi di carriera giovanili. Restano invariate le prime due fasi, cioè il riconoscimento tra i pari e quello degli addetti ai lavori, mentre la fase del mercato è stata sdoppiata in mercato delle gallerie e collezionismo. Alla quarta fase, quella del riconoscimento del grande pubblico, si è sostituito il riconoscimento delle istituzioni, semplificato nell'indicatore dell'acquisizione di un'opera da parte di un museo. In base alle risposte ricevute (fig. 9.4), il 92% degli artisti del campione ha vissuto almeno la prima fase del percorso di carriera, quella del riconoscimento all'interno del gruppo dei pari, che per i giovani artisti

Figura 9.4. *I cicli di riconoscimento di un artista (valori percentuali, risposte multiple)*



sono spesso i loro compagni di studi, con cui scambiano opinioni e riflessioni, esperienze di vita e contatti. La percentuale scende al 66% se si passa alla seconda fase, riconoscimento degli addetti ai lavori, identificata con la domanda sulla costruzione di rapporti privilegiati con curatori. I rapporti privilegiati con galleristi, che individuano la fase 3, interessano il 48% degli intervistati, mentre dichiarano di avere costruito rapporti con il mondo del collezionismo, fase di mercato considerata successiva, il 32%. Solo il 19% ha sperimentato la fase 4, di riconoscimento delle grandi istituzioni. Completamente al di fuori di qualsiasi ciclo di riconoscimento c'è soltanto il 2% degli intervistati, che dichiara di non avere sperimentato nessuna di queste fasi e anche in un'altra domanda afferma di non avere nessun rapporto con gallerie.

I dati raccolti con i questionari sembrano confermare l'importanza del ruolo del mercato nel sistema italiano, ma ancora di più la difficoltà di ridurre alla sola analisi quantitativa una valutazione sul ruolo delle istituzioni pubbliche *versus* il mercato. Dalle interviste aperte, e ancora di più dai momenti di dibattito, sono invece emerse interessanti osservazioni sulle specificità dei due settori, ma anche sulla loro stretta interdipendenza e sulla necessità di operare in sinergia: è evidente il ruolo intrecciato di gallerie e istituzioni pubbliche, anche prestando attenzione al fatto che spesso le prime sconfinano nella promozione culturale, mentre le seconde sembrano inseguire il mercato.

> Non voglio suggerire che il museo, la fondazione, il non-profit non abbiano un ruolo nella carriera di un artista. Però, perfino il curatore più illuminato, consigliato o più esperto, non compra con la stessa ottica del collezionista che sta dando i propri soldi. È lì che si ha quel momento di rischio, di vera eccitazione, una specie di frenesia. Alle fiere internazionali vediamo la gente impazzire, e lì i giovani artisti non hanno nessun problema, perché la gente va, vede quello che è molto costoso, vede come si può arrivare al vertice, cerca di scommettere sul giovane cavallo che magari vincerà la prossima corsa, e compra i giovani artisti, cioè non ancora affermati – non mi piace la parola giovane. Vanno anche alle fiere subordinate che si creano intorno. Perché non vanno alle Biennali giovani artisti? Perché lì giovane è diventato quasi peggiorativo, sinonimo di gente che non è riuscita a crearsi una fama da sé. È questo il grande rischio, ed è per questo che alcuni artisti non vogliono es-

sere chiamati giovani artisti. Se ci sono soldi pubblici o non-profit, è molto importante che diano aiuto all'artista ad inserirsi nel vero sistema dell'arte, senza creare un sistema parallelo al mercato dell'arte, ma deformante. Mi dispiace dover parlare di mercato dell'arte, ma è quello che alla fin fine serve all'artista.

Ho avuto la sensazione in questi anni che in Italia e in Europa occidentale si stia diffondendo una percezione del giovane artista come, passatemi il termine, impiegato in carriera nell'arte. In Spagna, Francia, Portogallo, Grecia, c'è un grande lavoro sulla creatività giovanile e decine di assessorati che seguono i giovani artisti. Alle Biennali i giovani artisti di queste aree chiedono il letto, il pasto vegetariano, il buono per bere, mentre l'artista dei Balcani ti chiede di incontrare qualcun altro. L'impressione è che gli artisti dei paesi emergenti siano molto più protagonisti e si portino a casa una ricca rete di contatti, e che il giovane artista italiano, francese, spagnolo sia un po' più barricato dentro se stesso, meno aperto alla relazione con il mondo.

Io non considero la mia come una galleria di giovani artisti, ma come uno spazio di ricerca e sperimentazione che non si iscrive totalmente né nel profit, né nel non-profit. Puoi fare una mostra per dare un'opportunità di visibilità a dei giovani, poi però c'è una valutazione di qualità e di interesse del lavoro. Ho sempre pensato che qui gli artisti potessero avere uno spazio di libertà, dove portare avanti i loro progetti senza sentirsi vincolati dal mercato. Il problema è che lo spazio viene confuso con la galleria di mercato senza trarne nessun vantaggio, perché i collezionisti vengono a vedere la mostra del giovane artista, poi aspettano che passi nella galleria posizionata sul mercato e vanno a comprare lì.

Capitolo decimo
Geografia, reti e classifiche

Destino dell'arte: chi passa alla storia e chi alla geografia.
(ACHILLE BONITO OLIVA)

Ho questa idea, che l'Italia sia un paese troppo lungo e troppo stretto, una specie di tagliatella, e ognuno di noi ha poco terreno alle spalle su cui contare, il cosiddetto bacino di utenza: io, per esempio, mi spingo difficilmente a Roma, gravito su Milano e anche Torino è un luogo con il quale ho rapporti saltuari. Probabilmente se uno vive in paesi più quadrati tipo la Germania, la Francia, gli Stati Uniti o la Spagna ha la possibilità di muoversi a trecentosessanta gradi. Mentre qui ci si muove soltanto verso nord o verso sud, perché se si va a est si capita a Sassuolo o a Finale Emilia...

10.1. *Una mappa dell'arte contemporanea in Italia*

Sebbene il campo d'indagine della ricerca sia l'Italia, si è tentato comunque di tenere presente il contesto internazionale e il confronto tra l'Italia e i paesi esteri. Numerosi autori evidenziano la difficoltà dell'Italia nell'esportare i suoi giovani artisti, in quanto il sistema appare privo della forza e del peso internazionale che contribuiscono a determinarne le potenzialità di affermazione. Se si concorda sul fatto che, a parità di valore artistico, il successo di un artista dipende dalla possibilità di mobilitare a proprio favore una quota crescente di addetti ai lavori che ne sostengano la reputazione e ne accompagnino il processo selettivo, le difficoltà dell'Italia ad assumere un ruolo di primo piano nel contesto internazionale dell'arte possono contribuire a spiegare perché i pochi artisti contemporanei italiani riconosciuti all'estero operino tutti prevalentemente al di fuori del sistema italiano. In alcune interviste è emerso da un lato il problema della scarsità di contributi pubblici per sostenere i giova-

ni artisti all'estero, dall'altro i limiti delle rare esperienze di borse di studio all'estero organizzate da enti italiani: viene sottolineato che di solito queste esperienze sono importanti per aumentare la visibilità del giovane artista in Italia, ma non hanno lo stesso effetto fuori dai confini nazionali, soprattutto perché

> non sono per nulla impostate in modo tale da far conoscere gli artisti ai galleristi e ai curatori esteri, cercando di metterli in contatto, e molto spesso sono male organizzate, nel senso che rimangono esperienze isolate e chiuse: sei a New York, ma non te ne accorgi neanche, perché gli unici contatti che hai sono con gli altri artisti che hanno vinto la borsa.

Il questionario cerca di fornire una geografia ragionata dell'arte giovane in Italia, partendo dal valutare l'importanza per gli artisti di lavorare in Italia: il 66% risponde di sì, il 32% dice di no, un 2% non sa o non risponde. È sicuramente indicativo che due terzi degli intervistati ritengano importante lavorare in Italia, anche se, analizzando i commenti qualitativi, emergono molte difficoltà legate alla situazione dell'arte in Italia così come, d'altro canto, emerge anche la volontà di contribuire a migliorare tale situazione lavorando nel proprio paese.

Le percentuali sulla preferenza per l'Italia si ribaltano se dal piano lavorativo passiamo alle scelte di dove vivere. Alla domanda «in quale città ti piacerebbe vivere?», il 43% degli artisti intervistati indica una città italiana (e di questi un quarto conferma la scelta della città in cui vive), mentre gli altri preferirebbero vivere all'estero: il 35% sceglie come luogo in cui abitare una capitale europea – Berlino e Londra in testa – e il restante 27% New York, oggi percepita come il centro mondiale dell'arte contemporanea.

Concentrandosi sull'Italia, si è cercato di mettere in luce sia nelle interviste sia nei questionari quali siano i luoghi chiave, le zone depresse e le aree con alte potenzialità di sviluppo per l'arte giovane in Italia.

> A Roma si parla, a Milano si vende, a Torino si fa.

> A Roma si decidono le politiche per l'arte, a Napoli e Torino si crea, intorno a Milano ruotano l'economia e il mercato.

Milano non è più il luogo chiave, perché c'è una guerra fra gallerie e non ci sono istituzioni, mentre ci sono luoghi più periferici, ma non di periferia, dove le cose si stanno muovendo: a Napoli stanno nascendo nuovi musei, a Roma nascono gallerie come funghi... però poi mancano i collezionisti e manca una scuola che a Milano c'è.

I risultati delle domande sulla geografia dell'arte sono rappresentati nelle tre mappe seguenti (figg. 10.1-10.3), e comprendono le risposte a tutti i 150 questionari, inclusi artisti fuori dal campione, curatori, galleristi e altri rappresentanti del sistema dell'arte.

È interessante esaminare il ruolo di Milano, prima in classifica tra i luoghi chiave e seconda, anche se con un ampio margine di distacco, tra le zone depresse. Da molti artisti infatti Milano è considerata il centro del mercato, dell'informazione e dell'editoria dell'arte contemporanea in Italia ed è sicuramente la città italiana con il maggior numero di gallerie. In un sistema come il nostro, in cui sembra che le opportunità per i giovani artisti siano fortemente limitate alle gallerie, questo implica che la città con la più alta concentrazione di gallerie sia quella attorno alla quale ruotano gli artisti e che da questi è ritenuta il luogo chiave (su 64 preferenze, 55 sono di artisti).

D'altra parte molti sottolineano una latitanza di Milano nel panorama artistico, in rapporto alle potenzialità della città e a quello che potrebbe esprimere, e la indicano quindi prima tra le aree depresse dopo il Sud Italia, che è in testa a questa deprimente classifica. La posizione del capoluogo lombardo può essere spiegata anche dal fatto che, in un'epoca in cui, grazie alle tecnologie, i confini perdono importanza, emerge con più forza il problema della marginalità del sistema dell'arte italiana e in particolare la debolezza economica e i problemi d'inserimento nel contesto internazionale delle gallerie italiane, e quindi in primo luogo di Milano.

Una zona depressa... io direi Milano: anche se rimane l'unico mercato in Italia, a livello di creazione è morta.

Milano, che fa di tutto per non sembrarlo, è il luogo depresso per eccellenza, mentre al Nord vedo grandi potenzialità in Torino, che è stata, è, e continua a essere una città propositiva, in cui convivono insieme e si mescolano in un vortice positivo Nord e Sud, aristocrazia e classe operaia.

Figura 10.1. *Mappa dei luoghi chiave per l'arte giovane in Italia (valori assoluti)*

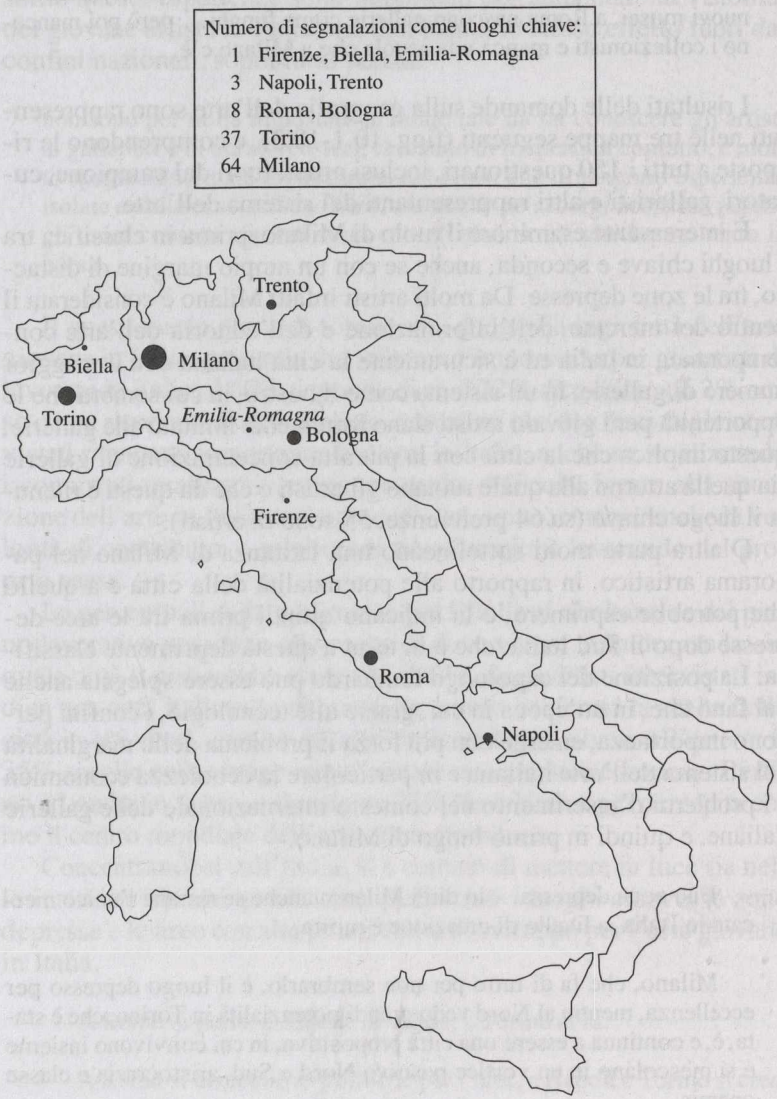


Figura 10.2. *Mappa delle zone depresse per l'arte giovane in Italia (valori assoluti)*

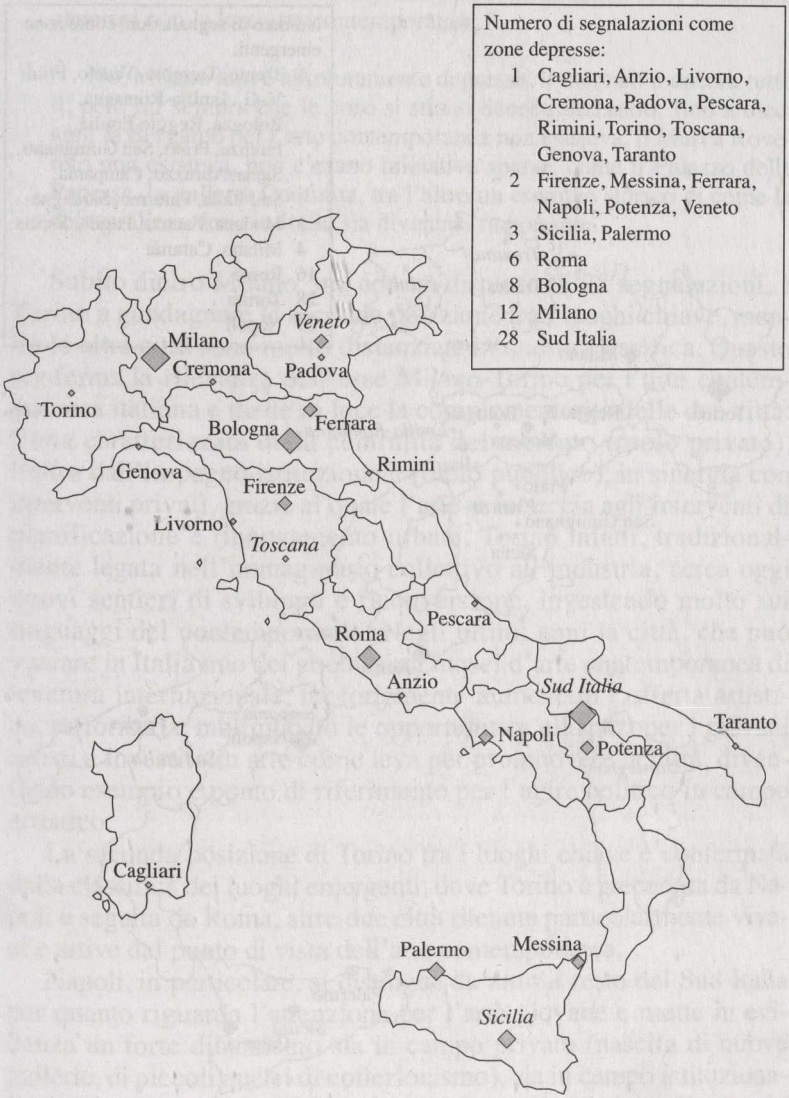
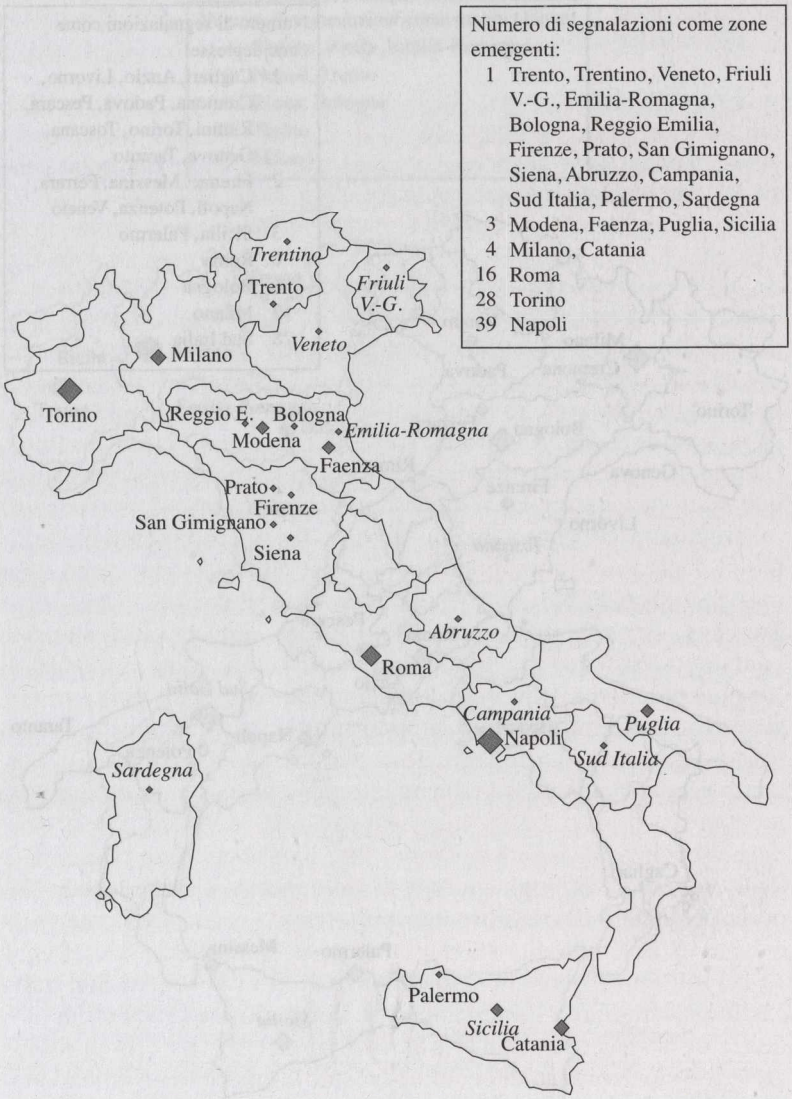


Figura 10.3. *Mappa delle zone emergenti per l'arte giovane in Italia (valori assoluti)*



Una città come Milano non ha una galleria d'arte moderna se non il Pac, che è una piccola galleria. Senza bisogno di fare un confronto con New York o con la Tate Gallery di Londra, gli spagnoli sono molto più generosi con la loro arte contemporanea.

No, Milano non è assolutamente depressa, il mercato è ancora tutto lì, però mi sembra che le cose si stiano decentralizzando: fino a dieci anni fa Bergamo per l'arte contemporanea non esisteva, il Mart a Rovereto non esisteva, non c'erano iniziative sparse, come il Palazzo delle Papesse, la galleria Continua, tra l'altro un esempio storico di come la decentralizzazione in Italia sia diventata importante.

Subito dietro Milano, ma con un distacco di 27 segnalazioni, è Torino a guadagnare la seconda posizione tra i luoghi chiave, mentre le altre città sono molto distanziate in questa classifica. Questo conferma la rilevanza dell'asse Milano-Torino per l'arte contemporanea italiana e mette in luce la complementarità delle due città: l'una caratterizzata dalla centralità del mercato (ruolo privato), l'altra dall'impegno istituzionale (ruolo pubblico), in sinergia con interventi privati, grazie al quale l'arte si intreccia agli interventi di pianificazione e rinnovamento urbani. Torino infatti, tradizionalmente legata nell'immaginario collettivo all'industria, cerca oggi nuovi sentieri di sviluppo e riconversione, investendo molto sui linguaggi del contemporaneo. Negli ultimi anni la città, che può vantare in Italia uno dei pochissimi musei d'arte contemporanea di levatura internazionale, ha fortemente aumentato l'offerta artistica, rafforzato e moltiplicato le opportunità e gli spazi per i giovani artisti e investito in arte come leva per promuovere la città, diventando esempio e punto di riferimento per l'agire politico in campo artistico.

La seconda posizione di Torino tra i luoghi chiave è confermata dalla classifica dei luoghi emergenti, dove Torino è preceduta da Napoli e seguita da Roma, altre due città ritenute particolarmente vivaci e attive dal punto di vista dell'arte contemporanea.

Napoli, in particolare, si distingue da tutto il resto del Sud Italia per quanto riguarda l'attenzione per l'arte giovane e mette in evidenza un forte dinamismo sia in campo privato (nascita di nuove gallerie, di piccoli nuclei di collezionismo), sia in campo istituzionale, con la promozione e il sostegno a interventi artistici nello spazio

pubblico (arte in metropolitana, opere in piazza del Plebiscito) e con l'apertura di nuovi musei.

Meno condiviso è il giudizio su Roma, che si colloca in terza posizione nella classifica dei luoghi chiave e di quelli emergenti e quarta in quella delle aree depresse. C'è infatti chi vede come un segno di rinascita e risveglio il forte movimento istituzionale legato alla nascita dei musei Macro e Maxxi, e chi, al contrario, considera troppo disperse e poco efficaci le energie impiegate in questi progetti.

> Mi verrebbe da dire che l'area depressa è Milano, relativamente a quanto potrebbe esprimere sia a livello nazionale che internazionale, forse anche per motivi politici; con un po' di euforia dico che l'area più emergente è Roma, in cui vedo una generazione di ragazzi che escono dall'università, più che dall'accademia, liberi dai condizionamenti dei loro docenti, che stanno formando una rete vivace, supportata da nuove fondazioni come l'Olivetti e la Baruchello e da gruppi esistenti legati all'arte contemporanea che operano fuori dai poteri consolidati. Non è una cosa grossa, ma mi sembra che, se non altro per motivi di spazio fisico, questa generazione di giovani un po' di monopoli, provincialismi e vecchi poteri li farà saltare.

Un'altra città sulla quale i giudizi sono discordi è Bologna, che ottiene 8 segnalazioni sia tra i luoghi chiave sia tra quelli depressi. È interessante rilevare che l'etichetta di «depressa» a Bologna la danno per oltre il 60% persone residenti a Bologna.

Il Sud, come già accennato, con 28 segnalazioni tra le zone depresse, è in maglia nera in una classifica che vede citate esplicitamente anche sette città del Mezzogiorno.

La prima posizione di Napoli tra i luoghi emergenti sembra suggerire che la situazione statica e depressa del Sud non tocchi il capoluogo campano, interessato invece da una forte crescita di interesse per l'arte contemporanea.

> Napoli non è un luogo emergente, Napoli è un posto centrale nell'arte, ma non in particolare per quella contemporanea, è centrale a partire da Caravaggio; ha oggi lo stesso ruolo che aveva quando era la capitale del Regno delle due Sicilie, un regno importante ma non centrale in Italia. E io sono dell'idea che adesso il concetto di centro sia un po' in crisi: Milano ad esempio è in crisi perché rappresenta un centro, io guarderei fuori dai centri per cercare i luoghi emergenti. Qui alla Bien-

nale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo lavori molto interessanti sono quelli di ragazzi arabi, marocchini, balcanici.

Nonostante non previsto dalle domande, alcuni intervistati segnalano luoghi esteri: in particolare in 3 segnalano Londra, Berlino, Parigi e New York tra i luoghi chiave, 2 ritengono che Polonia, Cina, Brasile siano le nuove aree emergenti per l'arte giovane, e altri 2 indicano Francia e Albania come aree depresse.

10.2. *Reti di relazioni nel sistema dell'arte*

> Se tu domandi a dieci curatori americani, o a dieci curatori di Londra, o a dieci curatori francesi o tedeschi di fare dieci nomi di giovani interessanti, puoi stare sicuro che otto sono gli stessi, magari due cambiano, però su otto sono tutti d'accordo. Se in Italia chiedi di fare dieci nomi a dieci critici sono tutti diversi. Su due forse concordano, forse, ma neanche.

L'analisi quantitativa dei risultati dell'indagine sul campo ha il limite di dare una rappresentazione statica dei fenomeni e dei meccanismi che caratterizzano il sistema dell'arte in Italia.

Nello studio di realtà complesse e mutevoli, nelle quali le relazioni interpersonali, i rapporti informali e i cambiamenti hanno un ruolo centrale, è utile affiancare a un'indagine quantitativa classica un'analisi di network, per tentare di ricostruire l'intelaiatura complessa delle relazioni e capire meglio il funzionamento del sistema.

Abbiamo così proposto un esempio di analisi relazionale su un sottoinsieme di artisti appartenenti al campione di analisi, selezionati e raggruppati in modo da essere più o meno rappresentativi del campione rispetto a caratteristiche quali età, sesso, area geografica di domicilio e autovalutazione di importanza delle opportunità «for-profit», «non-profit» o «entrambe».

10.2.1. *Costruzione della mappa della rete per l'analisi relazionale*

In ottica relazionale il sistema dell'arte è una rete di relazioni tra persone che si attribuiscono reciprocamente un ruolo e un'importanza condivisi, nella quale non tutti si conoscono e interagiscono.

Visivamente i diversi soggetti della rete sono rappresentati come nodi, o ragni, da cui si diramano molteplici fili che formano una complessa e mutevole ragnatela. Tutte queste reti personali intersecano l'organizzazione del sistema e ne modificano continuamente le linee di articolazione interna, ripercuotendosi sulla sua stabilità e influenzandone il funzionamento; allo stesso tempo, la struttura del network complessivo influenza l'azione individuale.

Gli attori del sistema dell'arte – artisti, galleristi, critici, curatori, collezionisti, decisori politici, responsabili di istituzioni, giornalisti – sono i ragni, e i legami e le relazioni tra loro formano la complessa ragnatela dell'arte. Studiare questa rete consente di mettere in luce le logiche di funzionamento di sistema, i soggetti forti e i soggetti deboli, i flussi di comunicazione, i limiti e le potenzialità di sviluppo, e ha il vantaggio di visualizzare relazioni e legami, tracciando una mappa non geografica, ma relazionale, del mondo dell'arte.

Un esempio artistico di analisi relazionale è il progetto di Roberto Cuoghi intitolato *In camera caritatis*[1], nel quale l'artista ha realizzato una mappa del mondo dell'arte, in cui i nomi di collezionisti, galleristi, direttori di musei e fondazioni, editori, critici e curatori sono raccolti in un database interattivo tramite il quale è possibile attribuire a ogni nome una dimensione del carattere proporzionale alla sua importanza, ottenendo un'immagine del sistema diversa dopo ogni interazione con il database.

Nel caso di Roberto Cuoghi i legami sono nascosti e le relazioni non visualizzate, se non tramite una rappresentazione grafica legata alla posizione e alla dimensione del carattere; nel nostro caso invece le relazioni che scaturiscono dai dati raccolti con i 150 questionari sono identificate sotto forma di frecce.

La rete è costituita dalle relazioni legate alle esperienze formative, ai percorsi di carriera e alle relazioni sociali che derivano dal percorso artistico, e quelle con luoghi, eventi e spazi, desumibili dalle citazioni di luogo chiave, zona depressa, zona emergente, eventi e dalla segnalazione di spazi indipendenti.

[1] *In camera caritatis* è stato realizzato nell'ambito del progetto «Globale Positionen», a cura di Massimiliano Gioni e Museum in progress, Wien, Der Standard, 1999.

Le variabili che confluiscono nell'analisi relazionale sono suddivise in *agenti* (artisti e non artisti che hanno compilato il questionario) e *non agenti*, rappresentati da luoghi, eventi, spazi e persone citate (persona importante per la carriera artistica, artista o movimento che ha influenzato il percorso artistico, citazione di altri artisti, accademia frequentata, gallerie, luogo chiave, zona depressa, zona emergente, evento locale, evento nazionale, evento internazionale e spazi indipendenti).

Gli agenti e i non agenti sono legati da una serie di relazioni, suddivise e ordinate in base a quattro categorie principali e visualizzate con frecce di colore diverso:

– relazione di mercato: tra artista e gallerie (colore nero);

– relazione di partecipazione: tra artista e accademia (colore marrone);

– relazione di citazione: tra intervistato e luogo chiave (colore rosso), tra intervistato e luogo depresso (colore blu), tra intervistato e luogo emergente (colore lilla), tra intervistato e eventi (colore celeste), tra intervistato e spazi indipendenti (colore verde acqua);

– relazione di collaborazione, conoscenza o influenza: tra intervistato e artisti citati (colore arancio), tra artista e persone importanti per la carriera artistica (colore viola), tra artista e altri artisti o movimenti influenti per il percorso artistico (colore azzurro).

Ogni agente e non agente citato nei questionari è rappresentato nella rete da un nodo (o vertice), e messo in relazione con gli altri utilizzando la tassonomia di relazioni sopra definita. I nodi della rete sono suddivisi in quattro categorie per evidenziare le diverse tipologie:

– agli artisti corrisponde un quadrato giallo;

– ai non artisti un rombo blu;

– ai luoghi un cerchio rosso;

– agli eventi un triangolo verde.

La mappa delle relazioni è generata con Pajek, un software per l'analisi di reti sociali di grandi dimensioni, sviluppato dall'Università di Ljubljana con un approccio matematico e sociologico e disponibile gratuitamente per usi non commerciali[2]. L'analisi di Pajek

[2] Pajek può essere scaricato dal sito internet http://vlado.fmf.uni-lj.si/pub/networks/pajek/default.htm.

visualizza le reti sociali con elaborazioni grafiche e statistiche descrittive. Nella nostra ricerca si è optato per l'analisi grafica, in quanto la composizione non casuale del campione influisce sulla composizione della rete, rendendo i nodi di partenza quelli più densi di relazioni e fornendo solo un punto di vista, la fotografia delle relazioni del *nostro* sistema dell'arte italiano.

La rete costruita è un primo esperimento dell'uso di Pajek ed è sicuramente molto migliorabile; è formata da 1.060 nodi associati a 1.794 relazioni. Visualizzare interamente un network così esteso e un sistema così complesso produce uma mappa che, allo stato attuale, risulta pressoché illeggibile, non consentendo quindi di analizzare le dinamiche della rete.

Le singole relazioni possono comunque essere isolate per fornire rappresentazioni tematiche, riproducendo ad esempio solo la mappa dei luoghi o solo le relazioni di mercato. Ad esempio, nella Tavola 2, riprodotta nell'inserto a colori, sono rappresentate solo le relazioni con i luoghi chiave, e questo evidenzia più chiaramente due punti centrali su cui si concentrano le preferenze degli agenti, che si rivelano essere Milano e Torino, le due città in testa alla classifica delle citazioni per luoghi chiave.

10.2.2. *Un esempio di analisi relazionale*

Per indagare più in profondità il sistema di relazioni è necessario restringere l'analisi, diminuendo il numero di nodi coinvolti. Tra i 41 artisti che oltre al questionario hanno anche partecipato a un'intervista aperta, sono stati selezionati 16 casi emblematici, scelti incrociando età (giovani e non giovani), sesso (maschio, femmina, gruppo), luogo di domicilio (Nordovest, Nordest, Centro, Sud, Estero) e tipologia di carriera for-profit, non-profit o mista. L'idea è che ciascuno degli artisti selezionati per questo esempio possa essere ritenuto rappresentativo di un percorso di formazione e carriera comune anche ad altri.

In una prima sperimentazione[3] si sono visualizzati i 16 agenti scelti e le loro relazioni utilizzando l'algoritmo di Fruchterman-

[3] La serie completa delle figure generate con Pajek è disponibile nella versione online di questo testo pubblicata sul sito internet www.fondazione-agnelli.it.

Reingold di tipo 2D, che posiziona i nodi sulla mappa in base al numero di relazioni che li interessano minimizzando le intersezioni tra le frecce. Compaiono così al centro i nodi più densi di legami, mentre man mano che ci si sposta verso i bordi si trovano i nodi più periferici e marginali: tra i luoghi, le posizioni più centrali sono occupate da Milano e Roma, mentre tra gli artisti sono Maurizio Cattelan e Alberto Garutti a raccogliere più preferenze.

Questa mappa non consente però di visualizzare in maniera chiara i vari nodi, che risultano in parte sovrapposti e con etichette spesso illeggibili. Per dissipare la rete e renderla di più facile lettura i nodi sono stati ricollocati manualmente, così come rappresentato nella Tavola 3, nell'inserto a colori, che riproduce un particolare ingrandito. I nodi agenti sono identificati dal carattere grassetto e la loro etichetta non riporta nome e cognome, ma solo sesso, età e indicazione di carriera rivolta più al for-profit (*fp*), non-profit (*np*) o a entrambe le categorie (*both*).

Dall'analisi della rete delle relazioni dissipata, la relazione in verde che lega gli agenti al luogo di domicilio mostra una gravitazione significativa intorno a Milano, dove operano 5 dei 16 artisti, anche se 2 di loro scelgono Milano come secondo domicilio e operano più stabilmente altrove.

Un esempio del carattere relazionale e non casuale della tecnica di campionamento, ampiamente basata sul passaparola, è offerto invece dalla concentrazione intorno alla città di Modena, dove vivono le ricercatrici.

Come nel campione dei 113 questionari, anche tra questi 16 artisti i giovani sono circa i due terzi e le femmine sono meno della metà; si è deciso di includere anche due artisti che lavorano in coppia.

Il 37% vive e lavora dove è nato, mentre gli altri si sono trasferiti, tre dei quali all'estero. Le città scelte sono New York e Berlino, le stesse che la maggioranza degli intervistati indica come città nelle quali vorrebbe vivere.

Oltre il 55% ha frequentato un'accademia (Brera in primis) e il 75% ha rapporti con le gallerie e il mercato. È interessante notare che nessuno degli artisti che vive all'estero dichiara di lavorare con gallerie estere, ma tutti continuano ad avere un mercato nel sistema dell'arte italiano. La scelta della galleria da parte degli artisti non

sembra dipendere da ragioni geografiche, sebbene molti abbiano relazioni anche con gallerie non lontane dal luogo d'origine.

Le linee verde acqua, corrispondenti alle segnalazioni di spazi indipendenti e di ricerca, non sono concentrate, ma piuttosto diffuse sulla mappa. Tuttavia, il polo centrale rimane Milano, con in testa Viafarini e Care Of.

Appare molto più dispersa la rete di legami con altri artisti, che vede nelle parti più esterne della mappa gli artisti meno citati e di conseguenza più isolati; da sottolineare la concentrazione di segnalazioni di artisti che hanno frequentato Brera da parte di artisti che hanno studiato nella stessa Accademia, oltre alla citazione da parte di artisti di area non-profit di artisti con percorsi in qualche modo simili.

Tra gli eventi, anche in questa classifica relazionale vincono le biennali: da un lato la Biennale di Venezia, citata soprattutto da artisti con una carriera avviata, si posiziona al centro della rete con quattro segnalazioni dirette e una indiretta (la sezione Aperto); dall'altro la Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo raccoglie le preferenze di artisti più giovani e a inizio carriera[4].

Torino e Milano sono segnalate come luogo chiave senza apparenti distinzioni di età, sesso, area geografica e tipologia di carriera. Milano però è il luogo più citato anche tra quelli depressi, a pari merito con il Sud Italia, Napoli esclusa. Non entra invece nella rete delle aree emergenti, i cui nodi centrali sono Torino, Roma e Napoli.

La rete costituita dagli artisti del sottogruppo, selezionati in modo da essere più o meno rappresentativi del campione, non rientra nella categoria dei *best performance groups*: in questo tipo di gruppi esistono infatti nodi comuni che tengono insieme l'intera rete, anche in presenza di relazioni individuali molto sviluppate ma slegate tra loro. Milano, il nodo più centrale di questa sotto-rete, non si configura come un punto di incontro comune, e la mancanza di un *addensante di relazioni* comporta che le singole reti personali non riescano a potenziarsi a vicenda in una rete di reti. Nel sistema dell'arte, così come in altri gruppi ai quali si può applicare la sociologia delle reti, l'eccessiva competizione si traduce in mancanza di

[4] L'evento è forse sovrarappresentato per la concentrazione di interviste alla Bjcem di Napoli del 2005.

punti d'incontro, impoverisce gli stimoli e le possibilità combinatorie di innovazione, diffusione e sopravvivenza, in questo caso del lavoro artistico prodotto nei singoli nodi della rete.

L'analisi relazionale, sia di tutta la mappa[5] sia dello specifico esempio scelto, propone una visualizzazione alternativa di molti aspetti già emersi dai risultati dell'analisi quantitativa e qualitativa:

– la visualizzazione grafica mette in luce una grande complessità e densità di relazioni;

– non appaiono differenze sensibili nella rete di relazioni tra chi si è dichiarato non-profit e chi invece ha sottolineato una carriera più orientata al mercato;

– non sembrano esistere gallerie con un ruolo centrale di promozione dell'arte giovane italiana, ma piuttosto emerge un sistema di molte piccole gallerie, poco influenti e in concorrenza tra loro;

– l'apertura verso l'estero degli artisti italiani non si traduce in una conquista del mercato estero (rapporti di lavoro con gallerie estere);

– Milano e Torino sono i due luoghi che catalizzano le energie del mondo dell'arte. Milano, mai citata tra i luoghi emergenti e spesso tra i luoghi depressi, sembra rivestire un ruolo di capitale in declino, insidiata da Torino, che molti indicano come luogo chiave o emergente e quasi nessuno come luogo depresso;

– esistono, intorno a Milano, nuclei di energia creativa e indipendente, soprattutto Viafarini e Care Of, ma anche l'Isola dell'arte e lo spazio Assab;

– i nodi più periferici corrispondono a tre artisti maschi, di cui due molto giovani, che lavorano in aree lontane rispetto ai luoghi chiave;

– le biennali sono le manifestazioni più citate dagli artisti, e quella di Venezia sembra mantenere un ruolo chiave;

– l'artista più citato è Maurizio Cattelan, l'artista italiano vivente più conosciuto e quotato a livello internazionale;

– appare un solido flusso di relazioni tra città di Milano, Accademia di Brera, gli artisti che l'hanno frequentata e l'artista e docente Alberto Garutti;

[5] Per la visione di questa e di altre mappe, rinviamo ancora alla versione on-line, sopra citata, di questa ricerca.

– le citazioni reciproche tra artisti intervistati non sono particolarmente diffuse;

– d'altra parte, la caratteristica di autoreferenzialità che il 65% degli intervistati riconosce al sistema sembra confermata dalla presenza di un ristretto nucleo centrale di artisti sul quale si concentrano la maggior parte delle citazioni;

– il segnale che arriva dalla visualizzazione della rete è di una scarsa collaborazione tra gli agenti, con la presenza di molti legami unidirezionali e indipendenti che difficilmente si congiungono in reti comuni.

Con tutti i limiti già esposti dovuti alla scelta del campione, l'insieme delle quasi 1.800 relazioni codificate rende visivamente l'idea di un sistema complesso e articolato. Analisi più approfondite di sottogruppi di artisti e no possono offrire diversi punti di vista dai quali tentare di approfondire altri meccanismi di funzionamento del sistema.

10.2.3. *Classifiche di notorietà interne alla rete*

Il crescente interesse per l'arte contemporanea e in particolare per il suo mercato, il mondo sempre più globalizzato e spettacolarizzato che ruota intorno all'arte contemporanea sono fattori che hanno stimolato il proliferare di classifiche e graduatorie degli artisti più noti e quotati e dei protagonisti del mondo dell'arte, che ogni anno vengono stilate da riviste specializzate. Tra le più famose, la «Kunst Kompass» pubblicata dalla rivista tedesca *Capital*, quelle di *Art Review* e di *Forbes*, mentre in Italia sia *Flash Art* sia il *Giornale dell'arte* propongono sondaggi per individuare i migliori giovani artisti, le mostre più interessanti e così via.

Utilizzando i dati sottoposti ad analisi relazionale, è stato possibile costruire alcune classifiche di notorietà, rigorosamente interne alla rete (tabb. 10.1-10.4).

L'artista più citato è Maurizio Cattelan, con 14 segnalazioni, seguito da Alberto Garutti, Eva Marisaldi e Diego Perrone con 7 ciascuno. Su oltre 700 citazioni raccolte, solo 27 artisti ne ottengono almeno 4: di questi, uno su tre è nato dopo il 1970 e le donne sono il 15% (Eva Marisaldi, Roberta Botto, Deborah Ligorio e Lara Favaretto).

Tabella 10.1. *Classifica degli artisti per numero di citazioni dei partecipanti alla ricerca (minimo 4 citazioni; in corsivo i nomi degli artisti che hanno compilato il questionario)*

numero di citazioni	artisti
14	Maurizio Cattelan
7	Alberto Garutti
7	Diego Perrone
7	Eva Marisaldi
6	*Cesare Pietroiusti*
6	Giuseppe Gabellone
6	Patrick Tuttofuoco
5	*Botto e Bruno*
5	Christian Frosi
5	Damien Hirst
5	Deborah Ligorio
5	Italo Zuffi
5	Luca Vitone
5	Massimo Bartolini
5	*Roberto Cuoghi*
5	*Simone Berti*
4	Alessandro Pessoli
4	*Andrea Chiesi*
4	*Davide Bertocchi*
4	*Lara Favaretto*
4	Loris Cecchini
4	Marcel Duchamp
4	Marco Cingolani
4	Matthew Barney
4	Neo Rauch
4	Stefano Arienti

Gli artisti intervistati segnalano 82 diverse gallerie con cui hanno rapporti di lavoro, di cui il 17% con sede all'estero. Le gallerie che hanno ottenuto almeno due citazioni sono 16, tutte italiane, e per metà operanti nel Nord del Paese. Al primo posto, a pari merito con la galleria Nicola Fornello di Prato, troviamo Neon Campobase, galleria sperimentale di Bologna, che ottiene un buon piazzamento anche nella classifica degli spazi indipendenti.

Tabella 10.2. *Classifica delle gallerie per numero di citazioni dei partecipanti alla ricerca (minimo 2 citazioni)*

numero di citazioni	gallerie
4	Nicola Fornello, Prato
4	Neon Campobase, Bologna
3	Alberto Peola, Torino
3	Alfonso Artiaco, Napoli
3	Andrea Arte Contemporanea, Vicenza
3	Studio Gennai, Pisa
2	41artecontemporanea, Torino
2	De Carlo, Milano
2	Estro, Padova
2	Gianluca Collica, Catania
2	Image Arte Contemporanea, Arezzo
2	galleria in casa di Gigiotto del Vecchio, Napoli
2	Lipanjepuntin, Trieste
2	Pananti, Firenze
2	Paris, Brescia
2	Piziarte, Teramo

Tabella 10.3. *Classifica degli eventi per numero di citazioni dei partecipanti alla ricerca (minimo 5 citazioni)*

numero di citazioni	eventi
25	Bjcem
24	Biennale di Venezia
12	Documenta, Kassel
10	Premio Furla, Bologna
7	Espresso, Italia
7	mostra Sensation, Londra
6	Big, Torino
6	borsa di studio PS1, New York
6	Gemine Muse, Italia
5	Arte in Contemporanea, Modena
5	Biennali
5	Exit, Torino
5	Fuori Uso, Pescara

Tabella 10.4. *Classifica delle accademie frequentate dai partecipanti alla ricerca (minimo 3 citazioni)*

numero di citazioni	accademie
20	Milano
13	Bologna
9	Firenze
8	Venezia
4	Roma
4	Torino
3	Napoli

Tra i 114 eventi citati un quarto sono esteri e si conferma la moda delle biennali: nelle prime posizioni, con 25 e 24 citazioni, spiccano la Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo e la Biennale di Venezia, seguite da Documenta, che raccoglie 12 segnalazioni. Rientrano in classifica anche le Biennali di Berlino, Istanbul e Praga, oltre a quelle dei Caraibi e del Whitney Museum di New York.

Dei due terzi di artisti che hanno frequentato un'accademia, il 26% si è diplomato a Brera; le altre accademie più frequentate sono quelle di Bologna, Firenze e Venezia.

10.3. *Reti di artisti e reti telematiche*

Se la *network analysis* studia e interpreta i legami esistenti tra i soggetti che compongono la rete, può essere invece interessante analizzare le esperienze virtuali e gli organismi reali che operano per produrre relazioni. Dai questionari e dalle interviste emergono realtà molto diverse tra loro: da undo.net al gruppo Oreste, alla fondazione Cittadellarte di Michelangelo Pistoletto[6]. In tutti questi ca-

[6] Undo.net (www.undo.net) è un network di arte contemporanea che sviluppa progetti di gruppo legati all'informazione (si veda «press release», inteso come esperimento di arte pubblica e di diffusione dell'arte contemporanea) e alla web art, ossia

si, seppure con strumenti molto diversi – piattaforma tecnologica, rete informale di persone, luogo fisico – l'obiettivo è simile e volto a sviluppare legami, relazioni, scambi all'interno del mondo dell'arte contemporanea e a stimolare il dibattito e l'interesse verso questo mondo.

Il concetto di rete, inteso come rete telematica, in campo artistico coinvolge tutte le forme di ricerca creativa che operano su internet o vi sono strettamente connesse. Le nuove tecnologie legate alla rete possono infatti diventare sede virtuale delle opere d'arte (si pensi alla mail art e ora alla net art); strumento di diffusione del lavoro (attraverso i siti internet degli artisti) o di diffusione di un'opera virus (come Biennale.py, virus informatico realizzato per la 49° Biennale di Venezia da 0100101110101101.org), conferendo all'opera d'arte una nuova dimensione di riproducibilità, accessibilità e fruizione. Possono inoltre diventare *non luoghi* per esporre (si veda ad esempio il sito internet www.nostylearte.com); vere e proprie gallerie, come la già citata Piziarte di Teramo (www.piziarte.net), nata prima in rete poi diventata anche spazio fisico; veicoli di informazione (a livello italiano undo.net e a livello internazionale e-flux.com); espe-

sviluppo di complesse installazioni tecnologiche e progetti artistici strettamente connessi all'utilizzo dei nuovi media, anche per la loro fruizione.
Il gruppo Oreste è una realtà nata nel 1997, che uno dei suoi fondatori ha definito «più che un'associazione o spazio non-profit nel senso classico, un'esperienza a rete, non un gruppo di artisti, ma una situazione aperta, un campo di possibilità, che ha creato una rete di conoscenze e poi la consapevolezza dell'esistenza di un territorio virtuale comune». L'esperienza comunitaria di soggiorno e lavoro che coinvolse oltre sessanta artisti visivi, genesi del progetto Oreste, è documentata nel libro *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa - Progetto Oreste 0 (zero)*, precedentemente citato. Sui motivi della crisi del gruppo si è già accennato nel capitolo ottavo.
Cittadellarte (www.cittadellarte.it), nata nei primi anni novanta a Biella per volontà di Michelangelo Pistoletto, è un luogo di confronto e scambio in cui si organizzano workshop e progetti di arte sociale; secondo le parole del fondatore, «è un organismo cellulare, che si moltiplica attraverso processi di divisione, basati sulla condivisione. La condivisione chiama a partecipare diversi soggetti che operano nella trasformazione della società: sia le persone che lavorano a Cittadellarte, sia i giovani che vi arrivano per frequentare i workshop, la cui ricchezza è data dal fatto che hanno diverse origini culturali, gusti, abitudini, religioni, economie, filosofie, da cui, tramite il confronto e la condivisione, si sviluppano nuove energie creative».

rienze di creazione digitale su web come quella del ConiglioViola (www.coniglioviola.com), scoperto prima dalle riviste di costume e solo dopo entrato nel sistema vero e proprio dell'arte.

Le reti infine possono configurare lo sviluppo di relazioni e legami stabili, create per aumentare la massa critica dell'arte contemporanea italiana: un esempio in questo senso è Amaci, la rete dei musei d'arte contemporanea, ed eventi quali la giornata del contemporaneo che hanno l'obiettivo di suscitare interesse e avvicinare il pubblico all'arte.

In qualche caso l'ordine si ribalta e non è l'evento a configurarsi come rete, ma piuttosto è la rete di collaborazione, ad esempio tra due critici di successo, a diventare essa stessa l'evento, come nel caso della mostra «La santa alleanza» curata insieme da Luca Beatrice e Maurizio Sciaccaluga nel 2005 a Sassuolo (Modena).

Senza una rete di persone disposte a collaborare mettendo a disposizione tempo, informazioni e contatti, e senza la possibilità di utilizzare la rete internet per le comunicazioni, questo lavoro di ricerca avrebbe avuto un aspetto molto diverso. La posta elettronica, discreta, istantanea e a costo zero, è stata uno strumento indispensabile, che pure non ha potuto sostituire completamente l'incontro e il contatto umano.

Tra i momenti più proficui del lavoro ci sono stati, infatti, quelli in cui al rapporto bilaterale tra ricercatrici e singoli intervistati è subentrata una sotto-rete di relazioni, come nel caso delle interviste realizzate con più persone o dei momenti di dibattito. Qui, sebbene la maggior parte dei partecipanti si conoscesse già, senza bisogno della nostra mediazione, l'insolito argomento di discussione *economia dell'arte* ha dato vita a contraddittori autentici e vivaci, nei quali artisti, galleristi, curatori e rappresentanti di istituzioni si sono sentiti liberi di spogliarsi del proprio ruolo per confrontarsi davvero sui contenuti[7].

La rete di persone che hanno collaborato a questa ricerca è nata e si è sviluppata attorno alla volontà di rispondere ad alcune domande sull'arte contemporanea, e in particolare sui suoi aspetti economici e sociali. Sebbene in modo disomogeneo, copre quasi tutta la penisola e coinvolge persone che hanno ruoli e posizioni anche molto di-

[7] Si veda anche la Metodologia della ricerca.

versi nel sistema dell'arte: giovanissimi alle prime armi, artisti citati nei manuali di storia dell'arte, galleristi più o meno affermati, critici, docenti e responsabili di importanti istituzioni[8].

Il nostro auspicio è che questa rete sopravviva al pretesto da cui è nata, magari dando vita ad altre micro-reti, a relazioni inattese, a nuove idee e nuove domande. Perché una delle priorità per l'arte contemporanea del nostro paese, come è stato detto dagli intervistati, chi tra le righe, chi esplicitamente, è che le idee e le esperienze creative e innovative, che non mancano, possano trovare più momenti di dialogo e di incontro.

[8] Le reti di relazioni incontrate nel corso del lavoro si sviluppano invece, più frequentemente, sui singoli territori, oppure attorno ad alcuni eventi, ai quali però difficilmente sopravvivono con legami saldi e stabili. Interessante sarebbe fare in modo che queste micro-reti di relazioni scavalcassero la loro dimensione locale o tematica e si incontrassero, contaminandosi.

Capitolo undicesimo
Pensieri sull'arte

Un pintor es un hombre que pinta lo que vende. Un artista, en cambio, es un hombre que vende lo que pinta. (PABLO PICASSO)[1]

Pregare sempre, dice san Paolo, significa pregare all'infinito. Essere artista significa esserlo.

11.1. *L'arte e l'artista*

«Che cos'è l'arte?» è una domanda a cui sono state date moltissime risposte, ma forse è impossibile trovare un'unica definizione condivisa. Con l'aumento dei mezzi di espressione e lo sviluppo di nuove possibilità comunicative che caratterizzano il mondo attuale, dare una definizione di arte diventa un compito ancora più complesso, anche perché l'arte è un concetto mutevole, che dipende da molte condizioni di contorno e che non riguarda solo la sfera culturale, ma diversi aspetti della vita umana.

Anche in questa ricerca alcune delle domande delle interviste aperte e dei questionari mirano a sondare l'opinione di artisti e addetti ai lavori sulle definizioni di *arte*, *artista*, *giovane artista*, per verificare l'eventuale accordo su alcuni criteri identificativi di questi concetti. Le difficoltà e le critiche non sono mancate, perché l'esigenza di semplificazione e certezza dei dati tipica dell'analisi economica si è scontrata ancora una volta con la mutevolezza della materia in esame e il suo alto valore simbolico.

Alla domanda «qual è la cosa più bella che ti abbiano mai detto sulla tua arte?» alcuni danno risposte ironiche ma emblematiche, da «la compro!» a «dov'è il rinfresco?», o ammonimenti spiritosi come «ogni volta che ne parlano troppo bene comincio a preoccuparmi».

[1] «Un pittore è uno che dipinge ciò che vende. Un artista, invece, è uno che vende ciò che dipinge» (traduzione Logos, www.logosdictionary.org).

Molte delle 84 risposte ricevute si possono ricondurre ai temi della capacità di creare emozione o identificazione (23 commenti), dell'unicità del proprio lavoro e dell'espressione personale (13 commenti), della possibilità di comunicare o proporre interpretazioni del mondo (9 commenti), mentre sono in pochi (3) a riportare osservazioni relative alla perizia tecnica. Alcuni citano frasi di critici d'arte e altri raccontano episodi specifici.

> In due occasioni diverse, per due lavori insomma, le persone si sono messe ad applaudire. Le soddisfazioni migliori vengono dal pubblico. Un altro episodio che mi ha emozionato è quando un operaio mi ha riconosciuta per strada per avermi visto in un video esposto nel museo in cui stava lavorando.

> Una volta a una mostra che ho fatto a Firenze nel '90, uno mi ha detto: ah, che bella questa cosa, è venuta in mente anche a me, l'avrei sempre voluta fare anch'io.

È ancora più complesso ricondurre a categorie unificanti le 83 risposte ricevute alla domanda «che cos'è per te l'arte?»[2]. Con una semplificazione estrema si potrebbe dire che molti commenti (26) identificano l'arte con la capacità di interpretare, comunicare o porre domande sul mondo; altri fanno riferimento alla sfera delle emozioni e della poesia (11 commenti), all'arte come necessità di vita (11) o alla possibilità di espressione personale (8), altri ancora alla perizia tecnica (5) o alla libertà (5). Ma la grande varietà e ricchezza delle osservazioni ricevute, sia nei questionari sia nelle interviste aperte, fa pensare che forse avrebbe altrettanto senso classificare i commenti per lettera iniziale o magari per lunghezza.

> Un tentativo di destabilizzare la convinzione illusoria diffusa nella nostra società che la realtà sia completamente esplicabile in termini scientifici. Qualsiasi teoria scientifica, dall'inizio dell'era moderna ad

[2] Nella prima versione del questionario, la domanda era posta in modo forse più provocatorio: «scrivi la prima cosa che ti viene in mente sull'arte usando al massimo una riga», ma lo scarso successo riscosso con i primi 12 intervistati ha spinto a riformularla. Anche nella nuova versione sono un quinto gli artisti che preferiscono non rispondere.

oggi, non è altro che un modello teorico, un tentativo di comprensione di un mistero che è in realtà molto più interessante della «logica» del Sapere stesso; è l'ambiguità che mi interessa e non la certezza. In questi termini metafisici arte e scienza si sovrappongono in un unico pensiero.

L'arte è una filosofia di vita, è un tatuaggio che si rivela col tempo, è l'espressione visiva del mio pensiero di uomo, è l'unica cosa che ci differenzia veramente dagli animali, è il racconto della persona che l'esercita, è libertà, è ribellione, è violenza ma anche tanto, tanto, tanto, tanto amore.

L'arte è quella attività umana che garantisce la possibilità di una coscienza critica e una libertà di pensiero; ed è l'unico mestiere che non è tanto basato sulla preparazione tecnico-professionale, quanto sulla possibilità di utilizzare l'effetto collaterale, la propria difficoltà come elemento fondamentale della propria attività.

È innanzitutto una scelta di vita. È mettere in gioco la propria soggettività e la propria visione della realtà sottoponendole al giudizio di altri, perché purtroppo l'arte e quindi l'artista stesso sottostanno a un mercato.

Per me l'arte è una disciplina, un mestiere che ha delle specificità, che si occupa di ciò che si vede o del vedere e questa ricerca sul vedere e sul visibile dovrebbe essere svincolata: è fine a se stessa, non è applicata e non è applicabile, però è un mestiere.

Henry Miller diceva: dipingere è amare ancora. Mario Mariotti: la pittura è un uomo che si mette a dipingere. Io credo che sia qualcosa che risiede in entrambe queste frasi e in altro.

Arte è ciò che chiamiamo arte, varia continuamente, quello che è arte adesso domani magari è un'altra cosa. Ha delle regole che sono messe continuamente in discussione.

È un dono inaspettato che dovrebbe pensare di rivolgersi a chiunque, per me è una grande consolazione rispetto alla dimensione e alle dinamiche della realtà.

È la massima espressione della passionalità o della riflessività di un uomo. Quando nell'arte c'è sia passione che riflessione si ha una grande opera.

Arte è la capacità di tradurre sensazioni, pensieri, sguardi, cultura in un oggetto che a sua volta fa vibrare le sensazioni e emozioni dell'altro.

È una parola composta da 4 lettere, una cosa che tutti vogliono fare, alcuni riescono ad avvicinarsi a quello che può essere.

È poter lavorare e realizzare un'idea che non abbia necessariamente una funzione pratica, commerciale, educativa, eccetera.

L'arte è quello che nessuno può togliermi, la possibilità di rendere cospicuo un universo privato, quasi un'esperienza demiurgica.

È un modo libero e anarchico di esprimere figurativamente le proprie riflessioni sulla realtà fisica e filosofica.

L'arte è un'attività regolata da accorgimenti tecnici e fondata sullo studio e sulle esperienze manuali/intellettuali.

Arte è saper tradurre il proprio tempo, analizzare la propria contemporaneità e riuscire a raccontarla.

Non chiamatela mai per nome. Fatela e qualcuno la chiamerà. È perdita di tempo.

È la possibilità di porsi delle domande senza necessariamente volere delle risposte.

È un microclima ad alta intensità, capace di rapire le persone dal quotidiano.

È la libertà assoluta e svincolata dell'espressione umana a grande livello.

L'arte per me è il sapersi arrangiare, è la possibilità di stare fuori.

L'arte è quella cosa che rende la vita più interessante dell'arte.

L'arte è lo specchio dell'anima e della società in cui viviamo.

L'unica forma che io conosca per esternare il mio sentire.

Una terapia per l'anima e una forma di comunicazione.

La ragione per cui sono nata e per la quale sopravvivo.

Il mio equilibrio, il mio intelletto, il mio linguaggio.

Il mio modo di comunicare, oltre che il mio lavoro.

Un lavoro come un altro, come fare il macellaio.

Un modo per non perdere tempo in questa vita.

L'arte è come l'aria da respirare: necessaria.

L'espressione dell'umanità nel suo tempo.

Libertà dell'anima – pura gioia di vivere.

L'Arte è la capacità di svelare il Mondo.

Non me la sento di dare una definizione.

Una chiacchierata con un mio amico.

Necessità per lo spirito e la carne.

Tutto quello che non è altro.

Determinata nullafacenza.

L'obbligo di non morire.

Esperienza terapeutica.

Il superfluo necessario.

Estetica del quotidiano.

Un gioco molto serio.

E che cosa sono io?

Un errore ottico.

È una domanda.

Vita, pensiero.

La vita stessa.

Un'esigenza.

Una festa.

Un'arma.

Libertà.

Arte.

In nessuna delle definizioni elencate si parla del valore sociale dell'arte o della responsabilità dell'artista, temi che pure sono emersi in alcune delle interviste aperte, quasi a suggerire che l'arte sia uno strumento particolarmente adatto a porre domande, ma non altrettanto funzionale a dare risposte.

La domanda «che cosa significa essere un artista?» chiede agli intervistati di esprimere il proprio grado di accordo su 10 criteri, scelti prendendo spunto dal lavoro di alcuni ricercatori sulla definizione di artista professionista: l'ammontare di tempo speso nell'attività artistica, l'ammontare di reddito derivante dall'attività artistica, il fatto che un individuo goda presso il pubblico della reputazione di artista, il riconoscimento proveniente dagli altri artisti, la qualità del prodotto artistico, l'appartenenza a gruppi o associazioni professionali di artisti, eventuali titoli accademici o professionali e infine il fatto che un individuo consideri se stesso un artista[3].

Non tutti i criteri proposti sono parsi azzeccati rispetto alla situazione degli artisti giovani in Italia, sia perché mancano ordini pro-

[3] Per approfondimenti e riferimenti alla letteratura sul tema si veda la Rassegna bibliografica ragionata.

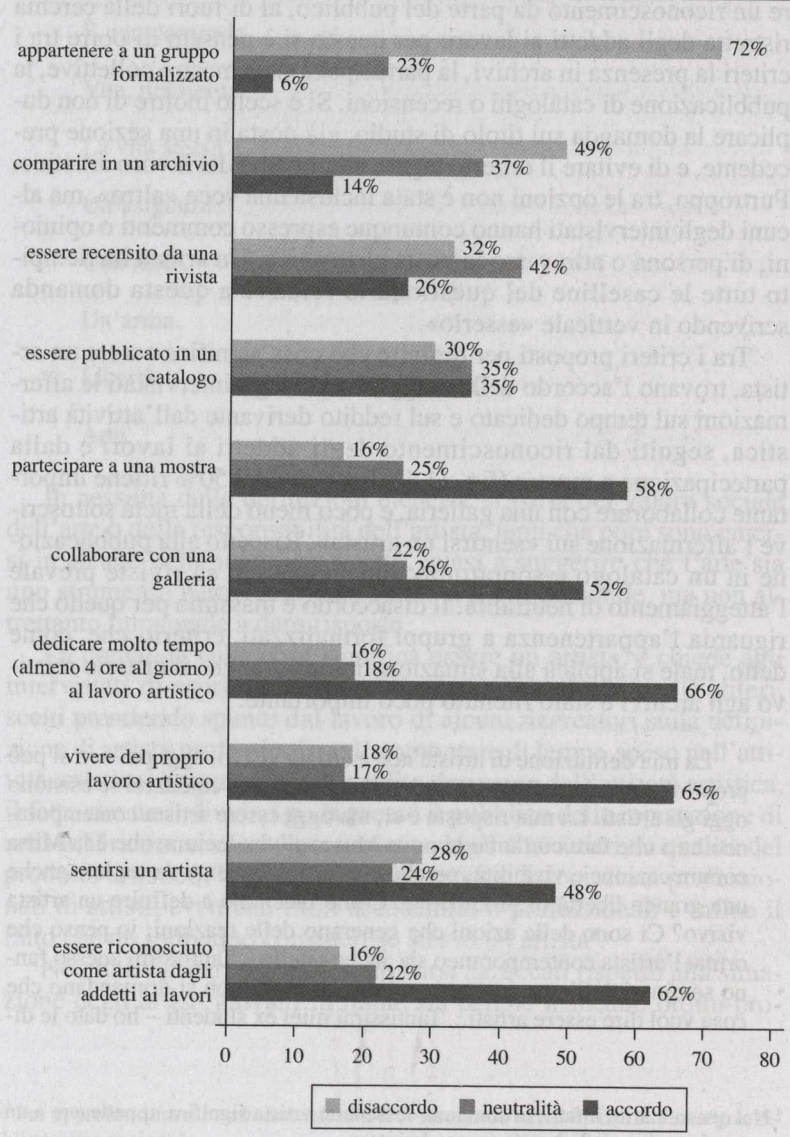
fessionali di artisti[4], sia perché nel caso dei giovani è assai raro avere un riconoscimento da parte del pubblico, al di fuori della cerchia ristretta degli addetti ai lavori: per questo si è pensato di porre tra i criteri la presenza in archivi, la partecipazione a mostre collettive, la pubblicazione di cataloghi o recensioni. Si è scelto inoltre di non duplicare la domanda sul titolo di studio, già posta in una sezione precedente, e di evitare il criterio legato alla qualità del lavoro artistico. Purtroppo, tra le opzioni non è stata inclusa una voce «altro», ma alcuni degli intervistati hanno comunque espresso commenti o opinioni, di persona o attraverso la posta elettronica. Un artista ha riempito tutte le caselline del questionario relative a questa domanda scrivendo in verticale «esserlo».

Tra i criteri proposti per definire che cosa significa essere un artista, trovano l'accordo della maggioranza degli intervistati le affermazioni sul tempo dedicato e sul reddito derivante dall'attività artistica, seguiti dal riconoscimento degli addetti ai lavori e dalla partecipazione a mostre (fig. 11.1). Poco più del 50% ritiene importante collaborare con una galleria, e poco meno della metà sottoscrive l'affermazione sul «sentirsi un artista». Rispetto alla pubblicazione in un catalogo e soprattutto alle recensioni su riviste prevale l'atteggiamento di neutralità. Il disaccordo è massimo per quello che riguarda l'appartenenza a gruppi formalizzati, criterio che, come detto, male si applica alla situazione italiana; anche il criterio relativo agli archivi è stato ritenuto poco importante.

> La mia definizione di artista non è artista visivo, oggi poi non si può proprio più parlare di artista visivo. Bisognerebbe chiedersi se esistono oggi gli artisti. La mia risposta è sì, ma oggi essere artista contemporaneo ha a che fare con tutte le nove Muse, più la decima, che è la Musa comunicazione e visibilità, perché c'è fortunatamente da un lato anche una grande libertà di produzione. Come facciamo a definire un artista visivo? Ci sono delle azioni che generano delle reazioni, io penso che ormai l'artista contemporaneo sia anche quello... Tantissimi adesso fanno seminari sull'arte, incontri sull'arte, e molti non si domandano che cosa vuol dire essere artisti... Tantissimi miei ex studenti – ho dato le di-

[4] Nel questionario, infatti, la domanda «essere un artista significa appartenere a un gruppo formalizzato?» è stata spesso fraintesa.

Figura 11.1. *Che cosa significa essere un artista (valori percentuali)*



missioni dall'università proprio per questa situazione poco simpatica – non ti domandano qual è il problema di fare arte oggi, che invece è ciò che spinge il motore, o qual è la condizione per fare arte oggi... Voi, come tutti gli altri, come tutti quelli della vostra generazione, in giù e in su, anche se io non penso di essere molto più vecchio di voi – ma lo sono – si domandano come si fa a diventare famoso, e su questo verte il vostro questionario, che ritengo perciò essere un po' ingenuo.

La domanda su quali siano le arti visive è stata una delle più criticate della ricerca, a conferma della crescente mescolanza e disintegrazione delle categorie tradizionali. Così come formulata, è una delle domande più quantitative dell'intera sezione del questionario «pensieri sull'arte», mentre si è rivelata nella pratica una delle più qualitative e aperte: quasi un quinto di quelli che hanno compilato il questionario ha lasciato vuote queste caselle. Le discipline proposte sono: *pittura*, *scultura*, *fotografia*, *videoarte*, *installazione*, *performance*, *computer art*, *grafica e design*, *fumetto e illustrazione*, *cinematografia*. Nell'elenco è inclusa la voce «altro», ma naturalmente sono in molti a far notare che l'elenco è incompleto e la definizione è continuamente variabile.

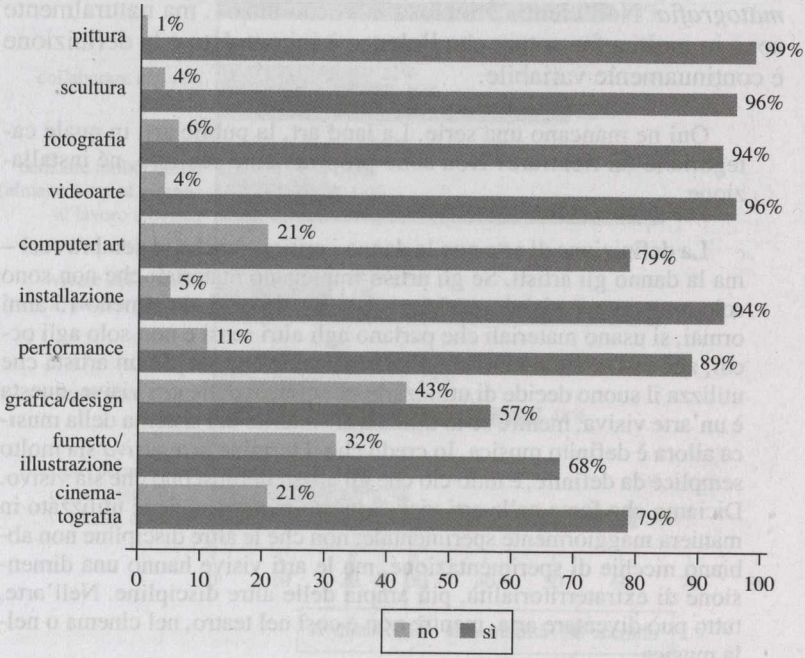
Qui ne mancano una serie. La land art, la public art, in quale categoria le fai rientrare? Non sono propriamente scultura, né installazione.

La definizione di arte non la danno i critici – anche se sembra così – ma la danno gli artisti. Se gli artisti impiegano materiali che non sono solo prettamente visivi, perché oggi, non solo oggi, da almeno 15 anni ormai, si usano materiali che parlano agli altri sensi e non solo agli occhi, arti visive è tutto ciò che l'artista decide che sia. Se un artista che utilizza il suono decide di utilizzarlo nel mondo delle arti visive, questa è un'arte visiva, mentre se lo utilizza all'interno del sistema della musica allora è definito musica. Io credo che il termine *arte visiva* sia molto semplice da definire, è tutto ciò che gli artisti definiscono che sia visivo. Diciamo che forse nelle arti visive questo materiale viene utilizzato in maniera maggiormente sperimentale; non che le altre discipline non abbiano nicchie di sperimentazione, ma le arti visive hanno una dimensione di extraterritorialità, più ampia delle altre discipline. Nell'arte, tutto può diventare arte, mentre non è così nel teatro, nel cinema o nella musica.

C'è accordo quasi unanime sull'appartenenza alle arti visive di pittura, scultura, videoarte e, in misura leggermente minore, della fotografia e della performance. Accordo inferiore, ma comunque vicino all'80%, si ha per il cinema e la computer art. Il fumetto e l'illustrazione sono da considerarsi arte visiva per poco meno del 70% degli intervistati, mentre ci sono più dubbi sul design e sulla grafica, dove l'accordo scende al di sotto del 60% (fig. 11.2).

Una volta avevo una curiosità inesausta, leggevo le riviste d'arte come fossero riviste scientifiche, perché avevo l'impressione che i linguaggi subissero delle innovazioni reali. Da parecchi anni a questa parte questo mio interesse è molto diminuito. Fino verso la fine degli anni settanta,

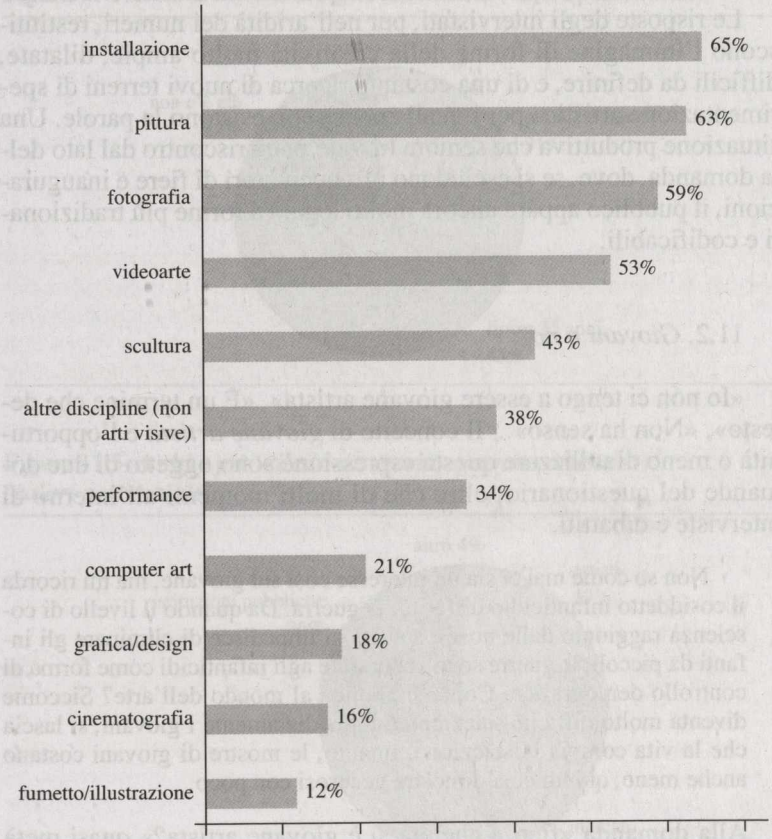
Figura 11.2. *Quali discipline appartengono alle arti visive (valori percentuali)*



quando esplose il fenomeno del ritorno della pittura, c'era questo continuo succedersi di linguaggi egemoni. Poi tutto si è un po' confuso e adesso viviamo in una specie di melassa dove contemporaneamente c'è pittura, arti tecnologiche, iperfotografia e manca una corrente egemone.

Nella stessa domanda si chiede agli intervistati di indicare su quali, tra le discipline proposte, orientano prevalentemente la propria ricerca

Figura 11.3. *Discipline praticate (valori percentuali, risposte multiple)*



artistica. Si può innanzitutto notare come quasi tutti diano risposte multiple (fig. 11.3): solo il 12% dichiara di dedicarsi a una sola disciplina e si tratta soprattutto di pittori. In testa alla classifica c'è l'installazione, praticata dal 65% dei 113 artisti intervistati. A breve distanza seguono la pittura (63%), la fotografia (59%) e la videoarte (53%), mentre sono praticate da meno di metà degli intervistati la scultura (43%), la performance (34%), la computer art (21%), la grafica e il design (18%), la cinematografia (16%) e il fumetto o l'illustrazione (12%). Quasi due quinti degli intervistati (38%) affermano di dedicarsi anche ad altre discipline artistiche, soprattutto la musica o il teatro.

Le risposte degli intervistati, pur nell'aridità dei numeri, restituiscono l'immagine di forme della creatività molto ampie, dilatate, difficili da definire, e di una costante ricerca di nuovi terreni di sperimentazione artistica per i quali ancora non esistono le parole. Una situazione produttiva che sembra trovare poco riscontro dal lato della domanda, dove, se si escludono i frequentatori di fiere e inaugurazioni, il pubblico appare ancora molto legato a forme più tradizionali e codificabili.

11.2. *Giovani o no?*

«Io non ci tengo a essere giovane artista», «È un termine che detesto», «Non ha senso»... Il concetto di *giovane artista* e l'opportunità o meno di utilizzare questa espressione sono oggetto di due domande del questionario, oltre che di molti momenti all'interno di interviste e dibattiti.

> Non so come mai ci sia un interesse così sul giovane, ma mi ricorda il cosiddetto infanticidio differito, la guerra. Da quando il livello di coscienza raggiunto dalle nostre società ci impedisce di eliminare gli infanti da piccoli, le guerre sono subentrate agli infanticidi come forma di controllo demografico. Come si applica al mondo dell'arte? Siccome diventa molto difficile selezionare immediatamente i giovani, si lascia che la vita compia la selezione. Intanto, le mostre di giovani costano anche meno, quindi ci si dimostra generosi con poco.

Alla domanda «fino a che età si è giovane artista?» quasi metà degli intervistati risponde indicando come limite i 35 anni. Il 31%

indica un'età superiore, mentre il 22% ritiene che il concetto di giovane non sia legato all'età anagrafica (fig. 11.4).

Agli intervistati si chiede inoltre di indicare chi tragga più vantaggi dall'uso dell'espressione «giovane artista» intesa come categoria rilevante all'interno del sistema dell'arte italiana. Secondo più di metà di loro, è il mercato a trarre vantaggio da questa definizione. Più di un quarto degli intervistati sottolinea come la categoria sia uti-

Figura 11.4. *Fino a che età si è giovane artista (valori percentuali)*

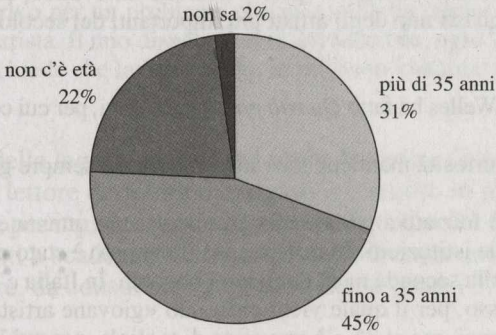
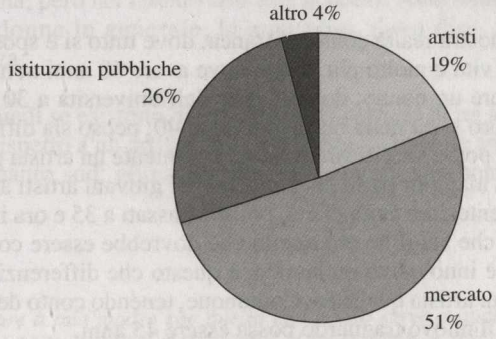


Figura 11.5. *A chi è più utile la categoria «giovane artista» (valori percentuali)*



le alle istituzioni pubbliche e poco meno di un quinto la trova utile agli artisti stessi (fig. 11.5).

Non c'è un'età, non me la sento di dare una definizione. Se dovessi scegliere direi 35, più per convenzione che per convinzione. Di fatto si è giovani artisti quando ancora si è percepiti come delle promesse, cioè fino a quando gli addetti ai lavori ritengano che tu non abbia ancora dato il meglio di te, delle tue possibilità.

Non ha a che vedere con l'età ma con il lavoro; ci sono artisti che hanno esordito dopo i 40 o 50 anni con un nuovo lavoro che viene incluso in mostre con nuove opere e ricerche innovative, cioè opere giovani. Fra questi uno degli artisti più importanti del secolo scorso, Kandinskij.

Orson Welles ha fatto *Quarto potere* a 26 anni, per cui cosa vuol dire?

Se la curiosità mantiene giovani, un artista è sempre giovane.

Se ne è iniziato a parlare alla fine degli anni ottanta e il concetto è partito dalle istituzioni. In questo caso il mercato è stato più lento e c'è arrivato nella seconda metà degli anni novanta. In Italia c'è questo strano paradosso, per il quale vieni chiamato «giovane artista» fino a non so quanti anni, ma ai 35 c'è una sorta di tagliola, per cui le opportunità istituzionali finiscono e si è tutti allo sbaraglio.

Ci atteniamo al limite di età prestabilito nei concorsi artistici, ma a nostro avviso è riduttivo e in molti casi controproducente differenziare tra chi sia e non sia «giovane artista».

Nella nostra realtà contemporanea, dove tutto si è spostato in avanti, dove la vita è molto più lunga, dove avere 60 anni non è più sinonimo di essere un nonno, dove si esce dall'università a 30 anni, dove il primo lavoro si ha nella fascia dai 30 ai 40, penso sia difficile stabilire un'età che possa specificare cosa sia veramente un artista giovane. Fino al 2000, la maggior parte dei concorsi per giovani artisti avevano come limite il trentesimo anno di età, poi si è passati a 35 e ora in molti casi a 40. Penso che sia il lavoro quello che dovrebbe essere considerato. Se un lavoro è innovativo o classico, è questo che differenzia un giovane artista da un artista qualsiasi. Comunque, tenendo conto delle premesse, penso che il nuovo traguardo possa essere 45 anni.

È chiaro che uno può essere artista giovane anche a 50 anni, se ha iniziato a 50 anni. Però abbiamo pensato che oltre i 35 anni l'artista abbia le capacità per potersi promuovere da solo, senza aver bisogno dell'amministrazione pubblica.

La condizione di incomprensione in cui spesso si trova un artista, alla ricerca della propria identità e di un ruolo nella società, è espressa brillantemente dalla lettera indirizzata a Susanna Agnelli e pubblicata nella sua rubrica del settimanale *Oggi* da Federico Pagliarini, artista del gruppo Oreste[5].

Le scrivo per un problema che mi assilla da tempo. Ho 25 anni e faccio l'artista. Il mio disagio deriva dal fatto che, ogni volta che qualcuno mi chiede che lavoro faccio, io mi sento imbarazzato nel rispondere.

Il tema della legittimazione del ruolo di *artista* (Susanna Agnelli consiglia al lettore di definirsi *artigiano*) è sentito in particolare dai più giovani, per i quali si aggiunge anche la difficoltà di essere considerati artisti a scadenza: l'artista giovane diventa quasi un prodotto alimentare, da consumarsi preferibilmente entro i 35 anni.

11.3. *Percezione delle differenze*

Io credo prima di tutto che l'uomo debba essere un uomo e una donna una donna. Nel mondo dell'arte non vedo nessuna differenza fra uomo e donna; però nel mondo dell'arte le donne sono uomini e gli uomini sono donne in generale, la qual cosa, devo dire, mi sconvolge abbastanza.

Mi chiedi se esistono differenze nella carriera di un artista che vive al Nord rispetto a un artista che vive al Sud? Dipende anche da quanto nord e quanto sud: gli eschimesi, ad esempio, non hanno una carrie-

[5] *Come spiegare a mia madre che quello che faccio serve a qualcosa - Progetto Oreste 0 (zero)*, Milano, I libri di Zerynthia - Charta, 1998, p. 23.

ra facile, mentre i maori al sud della Nuova Zelanda per motivi politici ricevono più attenzione.

> Dipende da dove lavori, non da dove vieni. Se rimani a Milano non farai mai niente di buono nella vita, allo stesso modo che se rimani a Matera.

Alcune domande del questionario e delle interviste cercano di valutare la percezione di eventuali differenze nella carriera di un artista legate a sesso, luogo di domicilio e nazionalità.

La maggior parte (52%) degli artisti intervistati non rileva differenze di carriera tra maschi e femmine, alcuni sottolineando che «sono altre le differenze che contano!», molti altri evidenziando che «le cose sono molto cambiate e migliorate negli ultimi dieci anni, tanto che oggi non si può più parlare di differenze tra uomini e donne in arte». La pensa diversamente il 39%, che vede ancora differenze nella carriera delle donne rispetto a quella degli uomini, mentre il 9% non sa o non risponde.

Tra coloro che rilevano differenze nei percorsi di carriera tra uomini e donne, c'è chi ritiene che per le donne sia più difficile fare carriera nel mondo dell'arte, «così come negli altri settori», sia a causa della «mentalità maschilista che ancora domina in Italia» che porta a considerare «la donna artista prima come donna, madre, moglie, e solo alla fine come artista», sia per l'impegno familiare legato ai figli («è più difficile per una donna fare carriera, come in tutti i lavori quando hai dei figli», «è difficile per un gallerista fidarsi delle donne, perché poi fanno figli»). Un artista ritiene che ci siano differenze tra uomini e donne legate alla visione del mondo:

> Credo che la sfera dell'arte sia fortemente connessa con la sfera dell'utopia, quindi, più consona al mondo maschile; la donna infatti è più concreta e legata al mondo terreno rispetto a un uomo.

Altri invece vedono nell'essere donna un vantaggio per la carriera artistica, sottolineando che «la donna è più fresca e appetibile sul mercato», «è una novità», «è una moda», «per le donne c'è meno concorrenza», «non esistono mostre per soli uomini, mentre per le donne ce ne sono sempre di più» e che

in Italia, soprattutto negli ultimi anni, viene dato molto spazio nelle mostre alle artiste donne, basta guardare i cataloghi delle ultime tre Biennali di Venezia.

Non emergono comunque differenze nelle risposte in base al sesso e all'età degli intervistati.

Per quanto riguarda invece la valutazione della percezione di eventuali differenze nella carriera in base al luogo di domicilio, la percentuale di risposte positive alla domanda sulle differenze di carriera tra un artista che vive al Nord e un artista che vive al Sud è molto più alta di quella tra uomini e donne. Il 65% degli intervistati ritiene che tra le due aree ci siano notevoli differenze, il 22% dice di no, mentre il 13% non sa o non risponde. È interessante sottolineare che tutti gli artisti nati al Sud rispondono a questa domanda, e la percentuale di risposte positive sale, tra questi, all'84%.

Secondo alcuni le differenze sono legate al grado di visibilità e al numero di opportunità offerte: «i luoghi e le persone chiave sono al Nord»; «se hai fatto l'accademia di Brera invece di quella di Roma è più facile emergere, perché ci sono più opportunità»; «al Sud mancano strutture pubbliche e private per la promozione dei giovani artisti»; «gli artisti del Sud si confrontano con un sistema più piccolo e meno sviluppato».

> Quanti curatori o critici viaggiano da Milano verso Napoli o Bari per vedere una mostra? Nessuno. Gli artisti che vivono e lavorano nel Sud non hanno nessuna visibilità, non ci sono musei rilevanti, non c'è un collezionismo attento verso le nuove generazioni di artisti locali.

> Il Sud soffre di un grande isolamento culturale; sono pochi gli artisti che viaggiano, che escono dall'Italia per vedere cosa succede.

> Al Sud, Napoli esclusa, c'è differenza nell'accesso alle informazioni, maggiore difficoltà a muoversi, tradizioni pesanti. Una soluzione per tentare il lancio del Sud potrebbe essere trasformare le città del Sud in città degli artisti, con programmi e borse di studio per artisti internazionali.

Per altri il divario tra Nord e Sud è principalmente determinato dal forte squilibrio di risorse economiche: «al Sud ci sono meno gal-

lerie, meno istituzioni, meno opportunità e soprattutto meno soldi!», «le probabilità di emergere avvengono dove la città offre più servizi, dove gira l'economia, il soldo, al Nord quindi», «al Sud c'è più povertà e l'arte è un lusso», «al Sud non c'è lavoro, mancano opportunità, non solo artistiche», «il contesto sociale al Nord è più favorevole», «penso che al Nord si possano avere più possibilità, ci sono più spazi e iniziative, probabilmente si investono anche molti più soldi».

Queste differenze obbligano gli artisti a muoversi e a trasferirsi al Nord, e da questo punto di vista alcuni artisti sottolineano che «per chi è nato al Nord è più facile, perché è già lì, non deve spostarsi». Altri intervistati, infine, sottolineano che le differenze tra Nord e Sud Italia esistono, ma sono in ogni caso più piccole di quelle tra Italia e estero: «il Sud è forse più isolato, ma anche il Nord è molto provinciale e alla fine ha un ruolo marginale in un contesto internazionale», «nascere al Sud presuppone, per fare l'artista, uno spostamento al Nord», «certo che ci sono differenze, ma solo se chi è nato al Sud non si muove».

L'ultima differenza di percezione indagata è quella tra artisti italiani e stranieri. Il 68% degli intervistati ritiene che esistano anche differenze di carriera legate alla nazionalità degli artisti e la percentuale aumenta al 71% se si valutano solo le risposte dei giovani. Il 19% risponde di no: si tratta soprattutto di artisti con più di 35 anni e solo l'11% dei nati all'estero. Non sa o non risponde il 13%. Tra gli artisti italiani che vivono o hanno rapporti stabili con l'estero, il 63% ritiene esistano differenze tra stranieri e italiani, soprattutto a vantaggio degli stranieri.

In un capitolo come questo, tra quantificare e dare i numeri il passo è sembrato molto breve, e i tentativi di misurare e classificare le risposte sono parsi un po' ingenui. D'altra parte, la ricchezza qualitativa delle risposte mette in luce l'importanza della riflessione degli artisti stessi sul significato dell'arte e sul proprio ruolo.

Capitolo dodicesimo
Alcuni percorsi possibili per l'arte contemporanea in Italia

Da questo lavoro di ricerca, come pure dagli incontri e frequentazioni nel sistema italiano dell'arte contemporanea, sono emersi moltissimi spunti e diverse chiavi di interpretazione. Abbiamo avuto il privilegio di entrare in contatto con persone, luoghi, esperienze che ci hanno permesso di conoscere dall'interno regole e meccanismi caratteristici del sistema dell'arte, sconosciuti ai *non iniziati*. Forse perché estranee e lontane dal mondo dell'arte contemporanea, il nostro accesso non è stato in alcun modo ostacolato, ma al contrario accompagnato dagli artisti e dagli addetti ai lavori che hanno voluto collaborare con noi. Ne usciamo arricchite, non solo di conoscenze tecniche, ma anche di esperienze umane, e con un bagaglio di suggerimenti per orientarsi nel sistema dell'arte, che abbiamo progressivamente raccolto da diverse voci e pensiamo possano essere un contributo utile da girare ai lettori.

Dalle conversazioni e dagli incontri nascono questi consigli ad artisti, galleristi, istituzioni, critici e curatori, ovvero percorsi possibili per l'arte contemporanea in Italia.

«CARO ARTISTA,

fai esperienze di studio e lavoro all'estero; studia le lingue; coltiva e investi nelle relazioni personali; non pagare per esporre; sii molto determinato; sii curioso, informati e tieniti aggiornato; visita musei, mostre e gallerie; fai esperienze di lavoro con altri artisti; confrontati con loro e cerca di sviluppare rapporti di collaborazione; seleziona con attenzione le esposizioni a cui partecipare; concentrati sul tuo lavoro e sul tuo percorso di ricerca senza farti influenzare troppo; impara a conoscere il sistema dell'arte e le sue regole e sii

professionale; non pensare solamente al mercato: devi conoscerlo bene, senza diventarne dipendente; rifletti sul tuo essere e sentirti artista, per capire se è quello che vuoi fare veramente, o se invece è meglio che cerchi un altro lavoro».

«CARO GALLERISTA,

investi nella produzione delle opere degli artisti in cui credi; collabora con le istituzioni, mantenendo comunque la tua indipendenza; punta alle migliori fiere specializzate; cerca di acquisire credibilità anche all'estero, promuovendo artisti italiani; agisci come un talent scout, frequenta mostre e inaugurazioni, entra in contatto con gli artisti delle accademie; rendi la tua galleria uno spazio aperto e facilmente accessibile anche ai non addetti ai lavori; esponi i prezzi delle opere; investi in promozione della galleria e dei tuoi artisti; scegli una strategia curatoriale coinvolgendo più persone; cerca di incentivare il collezionismo aziendale; non condizionare le scelte di un artista; coltiva e investi nelle relazioni pubbliche; ricordati che il tuo obiettivo è vendere, lascia fare il resto agli altri».

«CARO CRITICO, CARO CURATORE,

imparate ciascuno a fare il proprio mestiere: il critico scrive, il curatore organizza; se non ci riuscite, fondete insieme le vostre competenze e create una nuova figura che sia insieme commentatore di mostre, direttore di museo, consulente di istituzioni pubbliche, gallerie o collezionisti, talent scout e uomo di marketing; cercate di aiutare il *non pubblico* a capire l'arte contemporanea e a diventare pubblico consapevole; investite molto nella vostra formazione; costruitevi un percorso indipendente, soprattutto per i contenuti; spostatevi fuori dai soliti giri, dai soliti posti, andate a cercare le realtà emergenti; curatore, fai vedere il tuo lavoro agli artisti e fai in modo che non avvenga solo il contrario; critico, stimola la nascita di spazi qualificati di dibattito sia in ambito accademico che di pubblicistica».

«CARA ISTITUZIONE PUBBLICA,

lavora per far emergere gli artisti sul piano internazionale; scegli con attenzione i tuoi collaboratori; crea reti di collaborazione effettive, con altre istituzioni, ma anche con gallerie, spazi non-profit, as-

sociazioni, sia in Italia che all'estero; prendi esempio dalle esperienze estere che funzionano; promuovi programmi di residenza per artisti italiani all'estero, se questi offrono opportunità di stabilire contatti e relazioni con galleristi, curatori, musei e artisti esteri; incentiva e sostieni viaggi in Italia di curatori e galleristi esteri; copri i costi (di viaggio, soggiorno, produzione, promozione) degli artisti italiani che riescono a esporre all'estero; investi in formazione degli artisti, ma anche degli altri attori del sistema e del pubblico; investi in politiche di riqualificazione estetica delle città; promuovi e sostieni gli spazi non-profit con programmi di qualità per i giovani artisti; progetta interventi senza date di scadenza legate all'età, per incentivare rapporti tra le generazioni».

La cultura non funziona a compartimenti stagni e non può essere separata dalla società in cui si sviluppa. Nonostante questa ricerca sia stata pensata per il sistema dell'arte visiva contemporanea in Italia, e in particolare per i giovani, la sua metodologia potrebbe essere utilmente applicata ad altri settori della produzione culturale. Così, i risultati raccolti in questa analisi, seppure parziali, mostrano a nostro avviso la necessità di azioni, sia politiche sia individuali, che promuovano la trasparenza, l'uguaglianza e la cooperazione, condizioni indispensabili senza le quali nessuna politica per la cultura e la creatività in Italia è destinata a trovare un terreno fertile sul quale crescere.

L'indagine sul campo

La ricerca è stata condotta tra ottobre 2004 e gennaio 2006 su un campione di artisti visivi operanti in prevalenza in Italia e su altre persone attive nel sistema dell'arte italiano, adottando quindi un criterio di residenza e non di nazionalità. I dati sono stati rilevati principalmente con due strumenti – un questionario strutturato e un'intervista in profondità – affiancati in alcuni casi a giornate di discussione con più partecipanti.

Poiché in Italia non esistono sindacati, ordini professionali o altri gruppi formalizzati che riuniscano chi lavora nell'ambito dell'arte contemporanea, la popolazione di artisti da sottoporre a indagine è stata costruita incrociando diverse fonti (archivi, cataloghi, siti web, riviste, gallerie) e si è progressivamente ampliata e qualificata con il passaparola. Le persone con le quali abbiamo scambiato informazioni sul progetto, inclusi gli intervistati e coloro che hanno compilato il questionario, sono circa 250.

Abbiamo inviato via e-mail oltre 350 richieste di partecipazione alla ricerca, alle quali si aggiunge un numero non calcolabile di e-mail che le persone contattate hanno inoltrato ad altri (tre esempi nelle figure 1-3). Includendo le risposte ricevute, parte delle newsletter e degli inviti a mostre che progressivamente abbiamo cominciato a ricevere, il numero di messaggi scambiati supera i 1.500. Per acquisire informazioni e contatti e realizzare le interviste abbiamo percorso, nell'arco di 15 mesi, circa 18.400 chilometri, in due, sul territorio italiano da Trieste a Catanzaro, più un viaggio a New York.

Figure 1-3. *Alcune e-mail scambiate con i partecipanti alla ricerca*

Buongiorno.
Grazie alla prima borsa di ricerca in Economia dell'arte contemporanea finanziata dalla Fondazione Giovanni Agnelli insieme a Unicredit PB stiamo svolgendo una ricerca sul tema "Giovani artisti in Italia ieri e oggi". La ricerca intende analizzare e mettere a confronto i percorsi di carriera giovanili di due generazioni di artisti, prendendo come anni di riferimento il 1990 e il 2005. Si basa su questionari e interviste aperte agli artisti e a testimoni privilegiati del sistema dell'arte contemporanea in Italia (critici, curatori, galleristi, collezionisti, operatori culturali). Dall'analisi dei dati raccolti vorremmo emergesse un quadro delle condizioni di vita e di lavoro e dei fattori di affermazione dei giovani artisti in Italia, con particolare attenzione alle differenze tra spazi forprofit e nonprofit e all'evoluzione nel tempo di criteri e opportunità di successo.
Il tuo nominativo fa parte del campione di artisti che abbiamo estratto per realizzare la ricerca. Chiediamo quindi la tua collaborazione alla ricerca e nello specifico a compilare il questionario che trovi allegato alla mail e a restituircelo via mail, insieme ad un tuo curriculum aggiornato. Chiaramente ti garantiamo l'anonimato delle dichiarazioni. Per poter procedere all'elaborazione dei dati, i questionari compilati dovrebbero arrivarci entro il 30 settembre 2005.
Per qualsiasi informazione o richiesta di chiarimento puoi contattarci ai recapiti che trovi in fondo alla mail.
Grazie della disponibilità,

Silvia, Giulia, Albert

Cari artisti, critici, galleristi, curatori, operatori o docenti che ricevete questo messaggio, come sapete stiamo svolgendo per conto della Fondazione Agnelli e di Unicredit private banking la ricerca dal titolo "Giovani artisti in Italia ieri e oggi". Molti di voi si sono già sottoposti alla nostra lunga intervista o hanno avuto con noi frequenti contatti via email. In allegato trovate una versione breve del questionario per gli artisti, che include tutte le istruzioni per la compilazione e la riconsegna. Il campione di indagine include di preferenza artisti tra i 20 e i 50 anni di età, operanti in Italia. Quello che chiediamo è la vostra disponibilità ad inoltrare il questionario ad artisti che conoscete o che lavorano con voi, possibilmente caldeggiando una compilazione completa e accurata e una rapida restituzione.
Vi ringraziamo in anticipo per la disponibilità.
Cordiali saluti
Giulia Bondi, Albert Samson, Silvia Sitton

> ciao silvia
>
> ti ringrazio per l'invito a compilare il questionario.
>
> tuttavia, avendo ormai raggiunto i 36 anni, credo di essere fuori dal limite di età
> oggetto di questa ricerca.
>
> più in generale, in questo periodo, soffro molto il dovermi rapportare in maniera
> così "schematica" al fare artistico.
> per cui spero non ti offenderai se mi sottraggo alla compilazione, rimandando
> invece un nostro incontro ad un momento in cui questo possa avere una tensione
> più, diciamo così, poetico/emotiva.
> buon lavoro e a presto

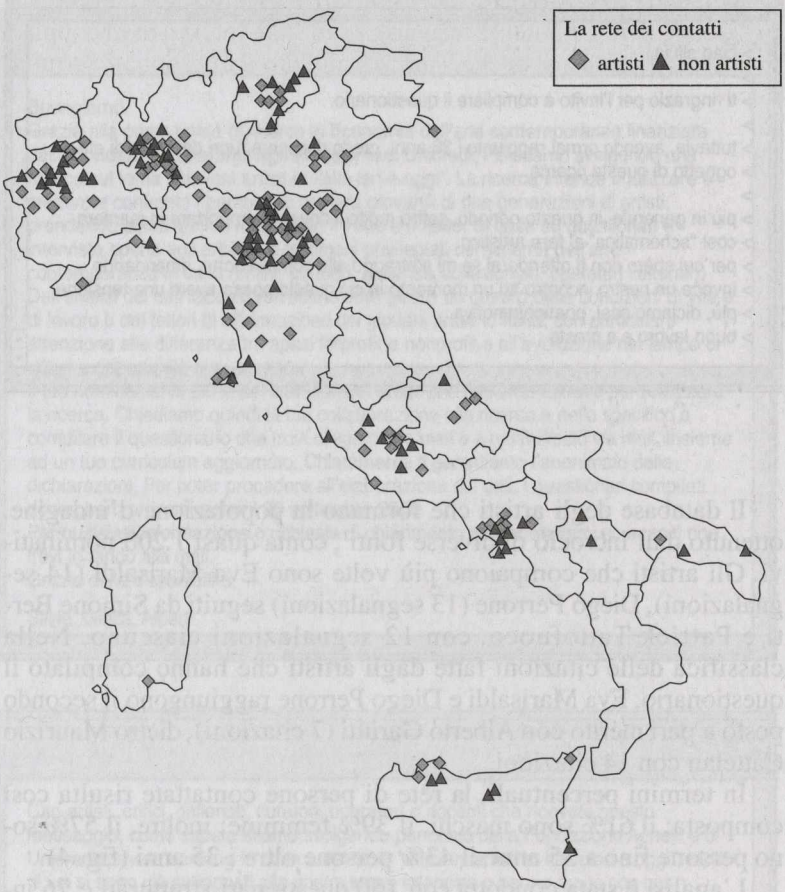
Il database degli artisti che formano la popolazione d'indagine, ottenuto dall'incrocio di diverse fonti[1], conta quasi 1.200 nominativi. Gli artisti che compaiono più volte sono Eva Marisaldi (14 segnalazioni), Diego Perrone (13 segnalazioni) seguiti da Simone Berti e Patrick Tuttofuoco, con 12 segnalazioni ciascuno. Nella classifica delle citazioni fatte dagli artisti che hanno compilato il questionario, Eva Marisaldi e Diego Perrone raggiungono il secondo posto a pari merito con Alberto Garutti (7 citazioni), dietro Maurizio Cattelan con 14 citazioni.

In termini percentuali, la rete di persone contattate risulta così composta: il 61% sono maschi, il 39% femmine; inoltre, il 57% sono persone fino a 35 anni, il 43% persone oltre i 35 anni (fig. 4).

L'analisi è stata condotta con 150 questionari strutturati e 76 interviste aperte ad artisti e altre persone attive nel sistema dell'arte. 113 artisti visivi di età compresa tra i 20 e i 50 anni hanno compilato, in nostra presenza o via e-mail, altrettanti questionari strutturati:

[1] Le fonti utilizzate per la costruzione della popolazione sono elencate negli Allegati, pp. 200-2.

Figura 4. *Mappa della rete di persone contattate (valori assoluti)*



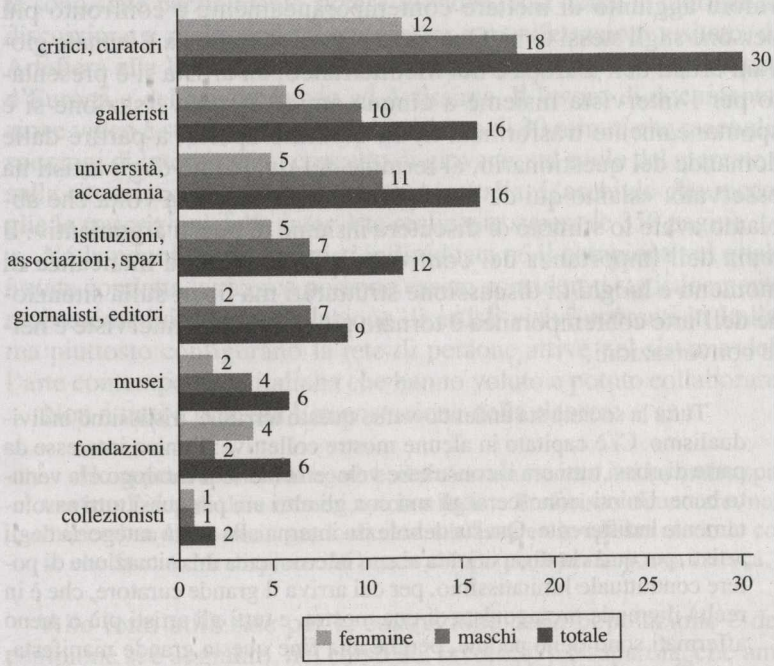
dopo la valutazione fatta su un modello sperimentale di questionario utilizzato con 12 artisti, si è formalizzata la versione definitiva, composta da 50 domande, che è stata compilata dagli altri 101. A questi 113 questionari se ne aggiungono 37 più brevi, composti da 15 domande in tutto, somministrati a curatori, galleristi, altri rappresen-

tanti del sistema dell'arte (fig. 5) e altri artisti, anche non appartenenti al campione per età o discipline artistiche di riferimento.

Alcune delle 76 interviste aperte sono state realizzate in coppia o in gruppo, 41 con artisti che hanno compilato il questionario strutturato, 13 con altri artisti e 22 con curatori, critici, galleristi o responsabili di spazi e istituzioni. Considerando anche il campione delle interviste aperte, il più giovane degli artisti partecipanti alla ricerca è nato nel 1989 e il più vecchio nel 1933.

Nell'ambito della ricerca abbiamo organizzato tre giornate di discussione, ciascuna delle quali ha visto tra i 15 e i 20 partecipanti. La prima, a Torino nella sede della Fondazione Giovanni Agnelli, ha coinvolto soprattutto rappresentanti di istituzioni (Gai, Bj-

Figura 5. *La rete dei non artisti contattati (valori assoluti)*



cem, Arte giovane, Torino internazionale), curatori, critici, galleristi e due artisti ed è stata un'occasione di presentare alcune elaborazioni intermedie dei dati raccolti. Nei due incontri successivi, organizzati a Bologna e Firenze, in collaborazione rispettivamente con Gino Gianuizzi di Neon Campobase e con il progetto «Rotte metropolitane» a cura di Lorenzo Bruni, gruppi composti soprattutto da artisti, critici e curatori hanno discusso dei temi chiave della ricerca, dal ruolo del mercato a quello delle istituzioni e degli spazi indipendenti o di ricerca, fino al concetto di *giovane* e alle possibilità di affermazione dell'arte giovane in Italia e nel contesto internazionale.

L'idea delle giornate di discussione era inizialmente prevista come momento di valutazione del metodo di ricerca proposto. Si è poi deciso di concretizzarla in questo modo, creando occasione di dibattito tra più persone potenzialmente interessate ai temi della ricerca, soprattutto dopo avere sperimentato, in alcune interviste, il valore aggiunto di mettere contemporaneamente a confronto più persone sugli stessi temi. Quando a Napoli, durante la Biennale giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo, un artista si è presentato per l'intervista insieme a cinque amici, la conversazione si è spontaneamente trasformata in un dibattito aperto, a partire dalle domande del questionario, al termine del quale uno degli artisti ha osservato: «siamo qui da dieci giorni, ma è la prima volta che abbiamo avuto lo stimolo di discutere insieme di questi argomenti». Il tema dell'importanza del confronto e della relativa mancanza di momenti e luoghi di discussione strutturati ma liberi sulla situazione dell'arte contemporanea è tornato più volte nelle interviste e nelle conversazioni.

> Tutta la società sta andando verso questo terribile, tristissimo individualismo. Ci è capitato in alcune mostre collettive: l'unico interesse da parte di quasi tutti era il consultare velocemente se il catalogo era venuto bene. Unirsi, conoscersi gli uni con gli altri era per quasi tutti assolutamente indifferente. Questa debolezza interna alla vasta categoria degli artisti, per quando diversificata al suo interno, crea una situazione di potere contrattuale limitatissimo, per cui arriva il grande curatore, che è in realtà il grande protagonista di una mostra, e tutti gli artisti più o meno affermati sono delle pedine, perché alla fine questa grande manifestazione è uno spettacolo soprattutto per lui...

> Mi viene in mente l'esperienza del cinema, per esempio del festival di Berlino, dove c'è un'agorà in cui tutte le persone che frequentano il festival possono incontrarsi e partecipare a workshop. Io credo che il ruolo degli enti locali sia più che altro quello di creare occasioni di confronto e di socializzazione e incentivare gli artisti locali alla mobilità, in collaborazione con e soprattutto sostenendo le istituzioni che operano nel settore, – in particolare mi riferisco a quello formativo, – dando un ruolo di primo piano a chi lo deve avere, dalle accademie, ai curatori, ai critici.

> Mi sono giunte diverse richieste di collaborazione a questionari, ma quello che è mancato è stata una collaborazione successiva, un incontro diretto con gli interessati in un forum o in una conferenza dove si potesse discutere sulla situazione dell'arte.

Per offrire un ulteriore supporto di documentazione, utile soprattutto a una ricerca che tratta di arti visive, 56 delle interviste realizzate sono state parzialmente riprese in video, così come le giornate di discussione e molte delle fiere, mostre e manifestazioni visitate, da Artefiera alla Biennale di Venezia, dalla Biennale dei giovani artisti d'Europa e del Mediterraneo ad Artissima. Il lavoro di documentazione video è stato sintetizzato in un demo di 30 minuti che raccoglie spezzoni di interviste sul concetto di giovane, sul ruolo del mercato e sulla situazione del sistema dell'arte in Italia. L'archivio che raccoglie le trascrizioni delle interviste realizzate supera le 350 pagine.

Né la popolazione di artisti individuata né il campione sul quale è stata condotta la ricerca possono essere considerati statisticamente rappresentativi della popolazione di artisti visivi operanti in Italia, ma piuttosto configurano la rete di persone attive nel sistema dell'arte contemporanea italiana che hanno voluto e potuto collaborare.

Non a tutti è piaciuta l'impostazione della ricerca:

> Ho appena aperto l'allegato e, devo essere sincero, mi ha molto spaventato l'idea di dare numeri e voti a tutto... Preferisco rinunciare, non mi sembra di essere in grado di «contabilizzare» in questo modo le cose che faccio. Mi dispiace. In bocca al lupo però per la vostra ricerca.

Alle fonti utilizzate per la costruzione della popolazione e del campione si è aggiunto, nel corso del lavoro, il passaparola, che am-

plia e qualifica la popolazione attraverso la richiesta fatta agli intervistati di citare altri artisti, ed è stato valorizzato nella ricerca con la sperimentazione di un'analisi relazionale sui dati raccolti.

Il ricorso a un criterio relazionale per la costruzione del campione dipende dal fatto che, una volta individuate le persone da intervistare, le informazioni per poterle contattare e somministrare loro i questionari o la possibilità di raggiungerle per realizzare le interviste si sono rivelate scarse. Pochissime delle fonti utilizzate riportavano anche i recapiti, perciò è stato necessario acquisirli poco alla volta, chiedendo alle persone contattate di segnalare a loro volta altre persone interessate a partecipare o collaborare. Inoltre, molti di quanti hanno risposto al questionario o hanno partecipato all'intervista hanno ricevuto la richiesta di collaborare alla ricerca attraverso un intermediario, appartenente al sistema dell'arte (critico, curatore, gallerista, e così via), che in qualche modo ha garantito per noi.

Rispetto agli obiettivi inizialmente stabiliti nel progetto, il campione avrebbe dovuto essere articolato in 4 sottogruppi, in base alla duplice dicotomia giovane/non giovane e for-profit/non-profit, per mettere a confronto generazioni e opportunità.

Scegliendo lo spartiacque più comunemente utilizzato per concorsi e manifestazioni pubbliche, abbiamo definito giovani gli artisti di età compresa tra i 20 e i 35 anni, e non giovani quelli della generazione immediatamente precedente, tra i 36 e i 50 anni. Se la suddivisione per età anagrafica, pur discutibile, è oggettiva, quella for-profit/non-profit invece è più complessa. In fase di realizzazione della ricerca, fin dalla selezione della popolazione d'indagine, è subito apparsa chiara la difficoltà di assegnare a priori un artista al gruppo non-profit o a quello for-profit. Perciò si è scelto di sottoporre a tutti lo stesso questionario, che nell'idea originaria avrebbe dovuto essere differenziato tra i gruppi, e di lasciare questa classificazione all'autodefinizione degli intervistati, attraverso la domanda «definiresti più importanti per la tua carriera le opportunità for-profit o non-profit?».

Rispetto alle definizioni di giovane, di non-profit e for-profit, ma anche di artista e di arti visive, è stato adottato un approccio critico, avvalendosi dei questionari per cercare di costruire definizioni condivise. In alcuni di questi casi gli artisti che hanno risposto via e-mail hanno trovato difficoltà ed eccessiva rigidità, a differenza di

quanti sono stati intervistati e hanno potuto discutere apertamente sulle definizioni: una conferma di come l'analisi quantitativa, per non essere sterile, debba essere integrata con gli elementi qualitativi raccolti nelle interviste e nei dibattiti.

Per dare una lettura più approfondita e completa dei risultati, nell'analisi dei dati raccolti con i 113 questionari si è cercato di mettere in luce le eventuali differenze per sesso e per gruppi di età tenendo conto, quando utile, delle risposte dei 37 questionari brevi e dei commenti raccolti con le interviste qualitative.

Gli strumenti utilizzati: questionari e colloqui

La metodologia scelta, basata su questionari e interviste, consente una combinazione di approccio quantitativo e qualitativo che si è rivelata adatta ad analizzare aspetti sia economici sia sociologici.

Il questionario sottoposto agli artisti è composto da 50 domande quantitative e qualitative suddivise in 6 sezioni: «identikit», «formazione e carriera», «lavoro e reddito», «luoghi, eventi, nomi», «pensieri sull'arte» e «a mano libera».

La sezione «identikit» esamina le caratteristiche demografiche, sociali ed economiche attraverso domande come età, sesso, luogo di nascita e di domicilio abituale, condizioni economiche della famiglia di origine, numero di amici artisti, partner o genitori artisti, atteggiamento della famiglia rispetto all'attività artistica, orientamento politico, lingue straniere conosciute, paesi visitati negli ultimi due anni e contatti con artisti stranieri.

La sezione «formazione e carriera» invita l'artista a una ricognizione e autovalutazione delle proprie esperienze: accademia, università, workshop o seminari, esperienze all'estero, bottega da altri artisti, spazi autogestiti, gestione delle relazioni sociali, rapporti con curatori, galleristi, collezionisti o musei, riconoscimento di altri artisti, e si conclude con tre domande sulla percezione delle differenze tra uomini e donne, Nord e Sud Italia, italiani e stranieri.

La sezione «lavoro e reddito» approfondisce gli aspetti più economici del lavoro artistico, attraverso domande su tempi di lavoro dedicati all'attività artistica e a eventuali occupazioni non artistiche, anni di attività artistica professionale, esperienze di lavoro di grup-

po, reddito e fonti di reddito, numero di opere prodotte e vendute, costi di produzione e quotazioni, rapporti con gallerie ed eventuale partecipazione a mostre o concorsi a pagamento.

La sezione «luoghi, eventi, nomi» è quella più marcatamente relazionale del questionario: all'artista viene chiesto di indicare un luogo in cui vorrebbe vivere, 3 eventi chiave tra il 1990 e il 2005 (locale, nazionale, internazionale), 3 luoghi in Italia (luogo chiave, area depressa, zona emergente) e 12 o più nomi (persona importante, artista o movimento che ha influenzato il lavoro, 10 nomi di artisti tra 20 e 50 anni). Si chiede inoltre una valutazione sull'importanza del lavorare in Italia.

Più qualitativa è la sezione «pensieri sull'arte», in cui viene chiesto all'artista di indicare il più bell'apprezzamento ricevuto, di spiegare cos'è l'arte, di definire il concetto di artista in base al proprio grado di accordo su dieci criteri proposti, di discutere il concetto di giovane artista, indicando fino a quale età può essere usata e a chi serve questa definizione. Si chiede inoltre di definire quali discipline rientrano tra le arti visive e di indicare quelle praticate. La sezione infine stimola gli artisti a una riflessione su sistema dell'arte, spazi indipendenti, mercato delle opere d'arte e istituzioni pubbliche che sostengono e promuovono l'arte, attraverso domande parzialmente chiuse: in ciascuno di questi casi all'artista viene chiesto di indicare le tre affermazioni tra quelle proposte con le quali concorda maggiormente. Sempre a questa sezione appartiene la classificazione delle opportunità (gallerie private, case d'asta, fiere, concorsi, borse di studio, manifestazioni pubbliche, fondazioni, musei e spazi autogestiti) in non-profit o for-profit, insieme alla richiesta di valutare quali di queste abbiano contato di più nel proprio percorso di carriera.

Nell'ultima sezione, «a mano libera», si chiede un commento sul questionario e sul significato di indagare il mondo dell'arte da un punto di vista economico.

> Il rischio è che la freddezza di risposte secche o comunque parole e pensieri sintetizzati in silenzio di fronte a uno schermo, piuttosto che in una piacevole discussione diretta, non arrivi veramente lì dove probabilmente vorreste andare. Quello che insieme faremo emergere con questo questionario non sarà mai l'esatta condizione dell'arte, ma solo il meglio di ciò che abbiamo scoperto.

Come ben evidenziato dai commenti, soprattutto da parte di chi ha compilato il questionario via e-mail, lo strumento, insieme a evidenti vantaggi in particolare di tempi e costi, presenta alcuni limiti tipici dei questionari postali, dovuti all'assenza di interazione tra intervistato e intervistatore, quali la bassa flessibilità delle risposte, la possibilità di avere distorsioni nelle risposte dovute a una cattiva interpretazione delle domande, l'impossibilità di approfondire o chiarire aspetti che si sono rivelati interessanti o ambigui e anche un maggior numero di domande senza risposta. Tali limiti sono stati almeno in parte superati affiancando all'analisi dei dati il materiale raccolto nelle interviste, nelle conversazioni e nei dibattiti. Interviste e dibattiti sono stati utili per chiarire domande che si sono rivelate di difficile comprensione o ambigue, e per approfondire definizioni complesse, quali quella di arti visive, di for-profit e non-profit, di artista, di spazio indipendente.

Tra le difficoltà a compilare il questionario evidenziate nei commenti ci sono la complessità e l'eccessiva lunghezza:

> ci vorrebbero dei giorni per compilare un questionario così!
>
> distribuito via e-mail si fa un po' fatica a incasellare le risposte;
>
> penso sarebbe meglio un dialogo diretto;
>
> penso che il questionario sia un po' troppo denso. Ho risposto alla maggior parte delle domande ma ad altre, per epidermide, proprio non ci sono riuscito;
>
> troppo lungo!
>
> i questionari hanno sempre diversi limiti, perché ci sono domande un po' strane e anche un po' stupide;
>
> non è semplice formulare e compilare un questionario del genere;
>
> è molto difficile raccogliere informazioni significative e analizzabili somministrando un questionario del genere a distanza; secondo me, andrebbe sempre somministrato di persona;

l'imprecisione di alcune definizioni o la loro eccessiva semplificazione:

alcune cose sono imprecise, come la definizione di arti visive, che si rifà a un modello di categorie obsolete;

penso che non sia possibile fare una stima realistica del reddito di un artista, che è troppo fluttuante e instabile;

a tratti è una forzatura;

il rapporto tra economia e arte è un'invenzione: qualsiasi applicazione di categorie altre all'interno dell'arte non funziona. Non si possono applicare i meccanismi dell'economia all'arte senza toglierle valore e senso;

mancanze e aspetti da approfondire maggiormente:

mi sembra un po' troppo «tagliato» su un sistema artistico e galleristico tradizionale;

mancano forse domande sulla fase d'inizio per il giovane artista, sulle difficoltà nel proporre il proprio lavoro;

la vostra ricerca è piuttosto sterile e il questionario mi sembra un po' ingenuo. Questo è un documento di un documento di un documento...

la vostra ricerca mi pare basata fondamentalmente sull'economia dell'arte, quindi l'avrei indirizzata più verso i galleristi o chi crea il mercato dell'arte... gli artisti sono paradossalmente i meno indicati a rispondere... è come se tu andassi dal contadino che produce carciofi a chiedergli come funziona il mercato generale degli ortaggi: può dire delle cose, ma la sua opinione conta veramente poco, per un'analisi precisa del mercato;

e problemi legati al campione:

la vostra ricerca ha un grande senso potenziale che si scontra con problemi pratici: se il campione è ristretto non ha senso. È necessaria una base dati molto vasta perché il sistema è molto eterogeneo e le risposte, anche dal punto di vista qualitativo, potrebbero essere infinite;

penso che un lavoro di ricerca come questo dovrebbe essere fatto con un campione molto più ampio; inoltre, se non viene ripetuta, l'indagine ha poca utilità.

La maggior parte degli intervistati ha invece apprezzato il questionario e sottolineato la sua utilità:

il questionario è molto efficace e credo sia importantissimo; mi sembra un ottimo strumento di ricerca e di approfondimento per chi debba relazionarsi alla realtà artistica contemporanea;

troviamo interessante l'idea di un questionario sulla giovane arte. Soprattutto speriamo serva a tracciare un quadro il più fedele possibile alla situazione reale;

stimolante!

se non ci aveste posto questo questionario tutte le vostre teorie fino ad ora supposte non avrebbero trovato una certezza. Bravi voi;

è giusto iniziare a fare luce su un mercato che non risponde proprio alle regole convenzionali;

compilare il questionario mi ha dato l'opportunità di riflettere sul sistema dell'arte in Italia;

trovo che sia molto interessante; mi sembra che sia una sorta di 'censimento' per un settore di persone che generalmente non vengono considerate come lavoratori;

questionario dettagliato per fare il punto sulla situazione dell'arte contemporanea in Italia;

è un ottimo questionario. Molto aderente alla realtà. Complimenti!

molto dettagliato e analitico;

interessante… anche perché alcuni 'conti' non li avevo mai fatti.

e infine altri commenti di dubbia interpretazione:

è incredibile!

Rassegna bibliografica ragionata

Esistono diverse definizioni di *artista*, che condizionano il modo in cui s'identifica la popolazione da sottoporre a ricerca. Negli ultimi anni numerosi ricercatori hanno studiato i problemi metodologici legati all'identificazione di *chi è l'artista* (Frey e Pommerehne 1991, Mitchell e Karttunen 1992, Alper e Wassal 2003). La prima definizione moderna compare nell'edizione del 1762 del Dizionario dell'Accademia di Francia, secondo cui l'artista è «colui che lavora in un'arte in cui debbano concorrere il genio e la mano». Gli otto criteri per definire un artista identificati da Frey e Pommerehne (1991) sono stati ripresi da Towse (1996) e da Davies e Lindley (2003): l'ammontare di tempo speso nell'attività artistica, l'ammontare di reddito derivante dall'attività artistica, il fatto che un individuo goda presso il pubblico della reputazione di artista, il riconoscimento proveniente dagli altri artisti, la qualità del prodotto artistico, l'appartenenza a gruppi o associazioni professionali di artisti, eventuali titoli accademici o professionali nel campo delle arti e infine il fatto che un individuo consideri se stesso un artista. La maggior parte degli studi economici sugli artisti utilizza più criteri insieme per identificare la popolazione; di solito però si esclude il criterio legato alla qualità artistica, di difficile determinazione, e se ne aggiunge uno sulla presenza in elenchi di artisti (ad esempio Jeffri e Greenblatt 1997; Throsby e Hollister 2003; Creative New Zealand 2003; Rensujeff 2003). L'Unesco (1980) propone una definizione piuttosto vaga (Vettese 1998), che si rifà all'ottavo criterio di Frey e Pommerehne.

È molto difficile definire gli artisti una categoria professionale e spiegare come si ottiene la patente di artista, come mostra ad esem-

pio il titolo del convegno organizzato dal gruppo Progetto Oreste al Link di Bologna «Come spiegare a mia madre che quello che faccio serve a qualcosa» (Oreste 1997).

Rispetto a quella di artista, meno controversa è la definizione di *giovane*: negli studi sugli artisti si usa comunemente la classe di età compresa tra i 18 e i 35 anni. È questo il criterio adottato nella ricerca sui giovani artisti torinesi da Santagata (1995). Compare nel bando di partecipazione alla Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo (Bjcem) e in molti altri concorsi; è inoltre una convenzione adottata da archivi di giovani artisti, come quelli del Gai o di Viafarini e Care Of. L'indagine di Giglioli e Lalli (1990) adotta invece i criteri della Bjcem del 1988, tenutasi a Bologna, che fissavano il limite superiore di età a 30 anni.

I confini incerti e in continua evoluzione del mercato dell'arte contemporanea hanno portato la definizione di *arti visive* a mutare nel tempo, includendo nuove forme di espressione. Ad esempio, la Bjcem del 1988 includeva nelle arti visive pittura, scultura, grafica, fumetto, illustrazione, video, cinema e fotografia. La definizione del bando di partecipazione all'edizione 2005 comprende invece, oltre a pittura, scultura, incisioni, fumetto e fotografia, anche installazioni, performance, video art e cyber art. Vettese (1991) sottolinea l'evoluzione dell'oggetto artistico, dalla mescolanza alla disintegrazione delle categorie tradizionali di pittura, scultura e decorazione.

Il problema dei rapporti tra settore pubblico, privato e non-profit emerge dall'analisi economica dei *mercati dell'arte contemporanea*, che identifica i meccanismi razionali nella produzione e nello scambio dei beni artistici e il modo in cui questi sono influenzati dall'organizzazione del mercato dell'arte (Trimarchi 1997). I mercati dell'arte contemporanea (Trimarchi 2004) sono caratterizzati da espansione in campi tradizionalmente esclusi dalle attività artistiche, da fenomeni di stratificazione e molteplicità, da imprecisione dei confini a causa dell'incontrollabilità delle fonti di offerta, e da processi di democratizzazione che tendono ad aumentare la fruibilità dell'opera d'arte da parte del grande pubblico.

Brosio e Santagata (1992) individuano tra le caratteristiche salienti dei mercati dell'arte la forte incertezza che circonda il successo delle produzioni artistiche. Caves (2001) definisce *incertezza della domanda* quella associata al valore che i consumatori assegnano a

un nuovo prodotto creativo. Allo stesso tempo individua la *sindrome dell'artista indigente*, cioè il fatto che coloro che svolgono attività creative provino per il prodotto realizzato un interesse superiore alla sua remunerazione.

Bonito Oliva (1976) afferma che essenziale alla sopravvivenza dell'arte è stato il formarsi del *sistema dell'arte*, in cui interagiscono artisti, mercanti e collezionisti. Riprende questo concetto Tamburini (1997), parlando di un sistema-arte, nel quale interagiscono artista, studioso, mercante, critico, casa d'asta, galleria, collezionista, speculatore finanziario, museo, fondazione culturale e pubblico. Secondo Barilli (1997) artista, critico e mercante formano un *triangolo ineliminabile*, mentre per Santagata (1998b) il sistema di accesso all'arte contemporanea è racchiuso nel triangolo artista-gallerista-collezionista e per Guglielmino (2005) *la grande giostra dell'arte contemporanea* ruota intorno a quattro categorie: artisti, collezionisti, curatori e galleristi. Non molto lontana è la teoria delle *3M* proposta da Gaudibert (1973), secondo il quale il successo di un artista vivente dipende dall'accordo delle tre maggiori parti in causa: museo, mercato, media. Eloquente è anche il titolo della ricerca di Santagata sui giovani artisti a Torino (1995), nel quale con l'espressione *campo artistico* si fa riferimento al sistema che lega i giovani, le istituzioni e il mercato della pittura contemporanea. Sacco (1997), affiancando al punto di vista economico quello sociologico, parla di un grande numero di micro-mercati altamente segmentati e dalla comunicazione imperfetta, nei quali opera una micro-comunità di attori le cui relazioni oscillano tra complementarità e competizione.

Fervore economico e fervore artistico sono, secondo Barilli (1997), strettamente legati. La domanda di opere artistiche è infatti caratterizzata da un andamento fortemente prociclico: nelle fasi di espansione del mercato aumenta il numero di aspiranti artisti, come sottolineato anche da Frey e Pommerehne (1991) e da Sacco (1997). Anche Guglielmino (2005), prendendo come esempio il gruppo del G8, sottolinea la correlazione esistente tra paesi industrializzati e grandi nazioni dell'arte, che conferma l'equazione Kunst=Kapital proposta nel 1979 dall'artista Joseph Beuys.

La teoria di Santagata (1998b) sui beni artistici come portatori di una doppia anima, che li fa essere al tempo stesso merce e significato, evidenzia tuttavia il trade-off che esiste per gli artisti tra libertà e

dipendenza dal mercato. La libertà dal mercato, in base alla logica dell'*art pour l'art*, ha come risultato la negazione di tutto ciò che è commerciale e l'esaltazione del momento creativo; all'opposto, la dipendenza dal mercato spinge artisti e collezionisti a diventare manager di se stessi, curando, insieme ai mercanti, il sistema di distribuzione, vendita e valorizzazione delle opere. Da qui nascono l'atteggiamento ambiguo degli artisti verso il denaro e il classico trade-off per gli artisti emergenti tra tempo impiegato nella creazione artistica e tempo perso a generare reddito (Caves 2001).

Nonostante, dagli anni sessanta, si siano moltiplicati studi e analisi sull'*economia dell'arte*, l'organizzazione economica di questo settore è stata un ambito a lungo snobbato dagli economisti, come rilevano tra gli altri Throsby (1994a e 1994b) e Caves (2001). I motivi vanno dalla scarsa disponibilità di dati statistici, all'etichetta di *triste scienza* data a un ambito di ricerca al quale male si applicano metodologie quantitative. Per lo studio del settore si può tuttavia ricorrere alle abbondanti informazioni derivanti da fonti eterogenee e largamente qualitative. L'opportunità di intrecciare le poche informazioni quantitative con quelle qualitative è sottolineata tra gli altri da Brosio e Santagata (1992); anche Vettese (1998) ricorda che il suo studio nasce soprattutto da «una lunga frequentazione del mondo dell'arte contemporanea».

A partire dagli anni novanta, sempre più ricerche hanno analizzato le *condizioni di vita e di lavoro degli artisti*, visto il numero sempre maggiore di persone che tentano di entrare nel mondo dell'arte. Restringendo il campo alle arti visive, esiste una ricca letteratura che approfondisce temi ricorrenti quali tipologie di lavoro svolto dagli artisti per mantenersi, reddito *artistico* e reddito *non artistico*, formazione, percorsi di carriera, opportunità fornite dal mercato, condizioni di lavoro degli artisti e politiche pubbliche a loro sostegno. Un importante filone di ricerca empirica è costituito da indagini che utilizzano questionari scritti e interviste aperte; il campione da analizzare intreccia fonti diverse, in primis elenchi di artisti forniti da associazioni, archivi, circoli o sindacati, che sopperiscono alla carenza di dati derivanti dalle fonti ufficiali quali censimenti e indagini sulle forze lavoro. Rientrano in questo campo gli studi periodici di Throsby sugli artisti professionisti in Australia (Throsby e Mill 1989, Throsby 1994a e 1994b, Throsby e Hollister 2003), le ricerche di Ren-

sujeff sulla condizione degli artisti in Finlandia (2003), di Patrizio e altri sugli artisti visivi scozzesi (2003), del Creative New Zealand sugli artisti neozelandesi (2003). Quest'ultimo, ad esempio, esamina, da un punto di vista economico e sociologico, i percorsi di carriera che portano al professionismo (formazione accademica, corsi specialistici, opportunità di visibilità, esperienze internazionali, barriere all'entrata), le occupazioni e le retribuzioni degli artisti e le modalità di promozione. L'ultima indagine di Throsby e Hollister (2003) si focalizza su formazione, carriera, occupazione, reddito e spese, con approfondimenti sulla provenienza regionale e sulle tematiche di genere. In Italia, Giglioli e Lalli (1990), adottando una metodologia combinata basata su questionari e interviste aperte, hanno realizzato una ricerca sui giovani artisti partecipanti alla Bjcem di Bologna del 1988, per individuarne le caratteristiche di tipo sia artistico sia socio-economico e culturale.

Diversi studiosi hanno sviluppato modelli teorici sulle *carriere artistiche*. La stima di una funzione dei guadagni (Alper e Wassal 1992, tra gli altri) consente di stabilire l'influenza di fattori quali sesso, situazione familiare, livello di istruzione (Filer 1990), esperienze lavorative e regione di residenza sui redditi degli artisti. Filer (1986) ha sfatato il *mito dell'artista morto di fame*, dimostrando come il reddito medio di un artista sia inferiore solo del 10% a quello di un non artista con caratteristiche personali e produttive comparabili. D'altra parte gli studi sulla funzione dei guadagni evidenziano che il solo reddito artistico è insufficiente per la maggior parte degli artisti, che spesso necessitano di un secondo lavoro non artistico. I modelli di *work-preference* (Throsby 1994b, ripreso da Abbing 2002) formalizzano il trade-off tra il tempo e le risorse dedicate al lavoro creativo e quelle dedicate alla sussistenza. In alternativa a un secondo lavoro, la presenza di una famiglia economicamente solida alle spalle può essere una garanzia sufficiente per il mantenimento dell'artista (Jeffri 1991; Alper e Wassal 1992; Throsby e Hollister 2003).

Bowness (1989), confutando la credenza diffusa che il successo di un artista sia qualcosa di arbitrario e che dipende dalla fortuna, sostiene, al contrario, l'esistenza di un chiaro e regolare processo che porta al successo artistico. Secondo la sua teoria dei cicli di riconoscimento, che risulta particolarmente efficace per esemplificare il

complesso sistema nel quale si muove il giovane artista, il percorso di carriera che porta al successo può essere diviso in quattro fasi: il riconoscimento da parte dei pari, della critica, del mercato e del grande pubblico.

La fase del riconoscimento dei pari evidenzia l'importanza delle dinamiche di gruppo e l'elevato livello di concorrenza che esiste tra aspiranti artisti. Queste tematiche ritornano in molte ricerche sui giovani artisti, come in Lalli e Giglioli (1990), in Sacco (1997, 1998, 2004) o in Santagata (1998b), che sottolinea l'insieme di «relazioni pubbliche, amicizie e complicità» che hanno contribuito al successo dell'Arte Povera.

A questo proposito, diventa rilevante esaminare gli *spazi non-profit e autogestiti*, ovvero i luoghi, anche virtuali, deputati alla ricerca e alla sperimentazione dell'arte giovane. Sacco (2004) analizza le opportunità for-profit e non-profit in diverse aree geografiche, sottolineando il disequilibrio italiano tra sovrannumero di gallerie private e quasi totale assenza di spazi autogestiti. Vettese (1998) li ritiene, per tre motivi, gli strumenti più efficaci per fare esperienza: lontani dalla dimensione commerciale delle gallerie private, consentono una maggiore sperimentazione; coinvolgono un pubblico eterogeneo e diverso da quello delle gallerie; sono centri attentamente studiati da critici e galleristi di scoperta. Sacco (1998), confrontando le esperienze di alcuni paesi europei con il caso italiano, trova una relazione positiva tra tempi di affermazione dei giovani artisti e presenza di strutture a loro supporto (spazi museali pubblici e privati, associazioni di collezionisti, di gallerie, di istituzioni). In Italia un'esperienza di questo tipo è quella dei Canm, i centri d'arte non museale che, come le Kunsthallen tedesche e i Centres d'art contemporain francesi, si collocano in una dimensione ibrida tra pubblico e privato. Santagata (1998b) accomuna il modello di selezione degli artisti di questi spazi non-profit alla logica delle corti medioevali e rinascimentali.

Figure sempre più poliedriche sono i *critici*, che svolgono funzioni di promozione, mediazione e interpretazione dell'arte. Descritti da Sacco (1997) come un'istituzione creata dal mercato per ridurre i costi di transazione legati allo scambio, sono soprattutto dei promotori, che si giocano la reputazione segnalando e sostenendo gli artisti emergenti con cui collaborano e in cui credono. Svolgono,

insieme ai galleristi, il ruolo di *gatekeepers*, quel gruppo di intermediari che hanno il compito di selezionare gli artisti (Caves 2001).

La scelta del *gallerista* (ma anche del *collezionista*) di investire su un giovane è caratterizzata da asimmetria informativa e incertezza. Brosio e Santagata (1992) mettono in luce, tra i comportamenti-segnali che le minimizzano, la formazione accademica dell'esordiente, la sua attività artistica ed espositiva, la continuità nel lavoro. Santagata (1998b), esaminando le gallerie di scoperta, individua tre convenzioni (prezzo di acquisto basso, rinuncia al diritto sulla valorizzazione delle opere e reputazione) che danno credibilità al giovane artista e sono la base per costruire una collaborazione con il gallerista.

Per destare l'interesse dei *gatekeepers* e avanzare in *carriera*, il giovane artista deve lavorare sul suo progetto artistico, cioè costruirsi un solido capitale specifico, senza però prescindere dall'accumulare un sufficiente capitale relazionale. Le strategie di carriera sono così comprese tra due estremi: una ad alto investimento specifico, incentrata sullo sviluppo del lavoro artistico, l'altra, meno rischiosa, a basso investimento, rivolta alla costruzione di legami relazionali (Sacco 1998 e 2004). Vettese (1998) sostiene che la maggiore opera di un artista oggi sia la costruzione del proprio carisma, condizione indispensabile per tentare di entrare in quello che Santagata (1998b) chiama un «mercato minimo nelle mani di pochi».

Il processo di selezione è caratterizzato, secondo Adler (1985), da fenomeni di *density-dependence*: quanto maggiore è il numero di operatori che sostengono un artista, tanto più velocemente crescono le sue opportunità e il suo prestigio nel sistema dell'arte. Sacco (1997 e 2004) identifica nel meccanismo di selezione dei giovani artisti una *cascata informativa*, che può causare forti distorsioni, legittimando la domanda «il nostro fortunato artista è bravo perché è qui o è qui perché è bravo?». Un'ulteriore ambiguità è data dal coinvolgimento in questa fase di un gruppo di persone molto ristretto, che diventa arbitro della carriera dei giovani artisti e «assegna le coppe ai vincitori» (Wolfe 1987). Vettese (1998) definisce la carriera dei giovani artisti «aleatoria, volatile ed estremamente competitiva», per tutta quella serie di barriere all'entrata informali che caratterizzano il mondo dell'arte (Abbing 2002).

Partendo dalle proprie ricerche sul percorso di successo degli esponenti dell'Arte Povera degli anni sessanta, Santagata (1995 e 1998b) effettua anche un confronto con le generazioni di giovani artisti attivi a Torino negli anni ottanta e novanta. Conti (1997) studia un gruppo di artisti operanti nel decennio 1983-1993 per confrontare l'attività orientata al mercato (gallerie private) con quella orientata a una dimensione pubblica (spazi pubblici e associazioni). L'analisi della *biodiversità* dei sistemi dell'arte giovane evidenzia nel caso italiano un forte squilibrio tra componente non-profit e for-profit, che si riflette sul processo di selezione (Sacco 2004). I giovani artisti italiani si rivolgono quasi esclusivamente alle gallerie private e sono tagliati fuori dai circuiti internazionali (Santagata 1998b).

In questo ambiente cresce il progetto «Prototipi» (Chiodi e Pietromarchi 2004), nato con l'obiettivo di mettere a confronto generazioni e discipline su temi quali il ruolo dell'arte e dell'artista, promuovere un approccio multidisciplinare e intergenerazionale, e dare visibilità ai giovani artisti in Italia. La rassegna «Nuovi Arrivi» del 2004, inoltre, propone per la prima volta, accanto a dieci artisti emergenti, altrettanti artisti *arrivati* scelti tra i partecipanti alle edizioni passate, per fare il punto della situazione su dieci anni di creatività artistica a Torino e provare a delinearne gli sviluppi futuri.

La diffusione internazionale dell'arte contemporanea italiana è al centro della ricerca promossa dalla Darc e curata da Sacco, Santagata e Trimarchi (2005), da cui emerge, in particolare, un problema di tenuta della reputazione e del successo conquistati nel mondo dagli artisti italiani del passato e la necessità di migliorare la promozione e la comunicazione dei giovani artisti.

Riferimenti bibliografici

Aa. Vv., *In compagnia. Materiali per la costruzione di un quadro di riferimento per lo sviluppo dell'occupazione degli operatori artistici teatrali: il teatro quale strumento di crescita sociale*, progetto promosso da Emilia Romagna Teatro, 1999.

Abbing, Hans, *Why Are Artists Poor: The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press, 2002.

Adler, Moshe, «Stardom and Talent», in *American Economic Review*, 1985, n. 75, pp. 208-12.

Alper, Neil e Wassall, Gregory, «Towards a unified theory of the determinants of the earnings of artists», in Towse, Ruth e Khakee, Abdul (a cura di), *Cultural Economics*, Heidelberg, Springer, pp. 187-200, 1992.

–, *Artists'Careers and Their Labor Markets*, Boston (MA), Northeastern University, 2003.

Arendt, Hannah, *Vita activa. La condizione umana*, trad. it., Milano, Bompiani, 2004.

Bain, Alison L., «Constructing contemporary artistic identities in Toronto neighbourhoods», in *The Canadian Geographer*, 2003, n. 47, pp. 303-17.

Baj, Enrico, *Scritti sull'arte. Dal futurismo statico alla merda d'artista*, Bertiolo (Udine), AAA edizioni, 1996.

Barilli, Renato, «L'artista, il critico, il mercante: un triangolo ineliminabile», in Candela, Guido e Benini, Monica (a cura di), *Produzione e circolazione dell'informazione nel mercato dell'arte*, Bologna, Clueb, 1997.

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976.

Bertasio, Danila, *Professione artista*, Bologna, Clueb, 1997.

Betty Bee, *Incantesimo lunare*, catalogo della mostra, Museo Castel Nuovo Napoli, Sala Carlo V, 15 maggio 2004 - 18 giugno 2004.

BoArt, «Quale futuro per la cultura a Bologna, Atti del convegno», *Quaderni di BoArt n° 1*, 2004.

Bodo, Carla (a cura di), *Rapporto sull'economia della cultura in Italia 1980-1990*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1994.

Bonito Oliva, Achille, *Arte e sistema dell'arte*, Roma, De Domizio, 1976.

Bowness, Alan, *The Conditions of Success: How Modern Artist Rises to Fame*, London, Thames and Hudson, 1989.

Brosio, Giorgio e Santagata, Walter, *Rapporto sull'economia delle arti e dello spettacolo in Italia*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1992.

Butler, Donnel, *Studies of Artists: An Annotated Directory*, Center for Arts and Cultural Policy Studies, Princeton (NJ), Princeton University, Working Paper no. 12, 2000.

Buzzi, Carlo, Cavalli, Alessandro e de Lillo, Antonio (a cura di), *Giovani del nuovo secolo. Quinto rapporto IARD sulla condizione giovanile in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Capozzi, Rocco, *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*, Lecce, Manni editore, 1991.

Caves, Richard E., *L'industria della creatività*, Milano, Etas, 2001.

Censis, *Meno mobilità, più ceti, meno classi*, rapporto, giugno 2006.

Chiodi, Stefano, *Una sensibile differenza*, Roma, Fazi editore, 2006.

Chiodi, Stefano e Pietromarchi, Bartolomeo, *Prototipi*, Roma, Luca Sossella editore, 2004.

Christov-Bakargiev, Carolyn e Pratesi, Ludovico, *Arte: Identità, Confini*, Roma, edizioni Carte Segrete (ciclo di incontri svoltosi al Palazzo delle Esposizioni di Roma), 1995.

Comune di Milano - Progetto Giovani, *La generazione delle immagini*, 1995.

–, *Modi e Luoghi. Pratiche e tematiche della nuova generazione artistica*, 1997.

Conti, Tiziana, *Generazione '80, tra sperimentazione concettuale e poetica pittorica*, Torino, Lindau, 1997.

Corgnati, Martina e Poli, Francesco, *Dizionario dell'arte del Novecento - Movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, Milano, Bruno Mondadori editore, 2001.

Creative New Zealand, *Portrait of the Artist: A Survey of Professional Practising Artists in New Zealand*, Wellington, Creative New Zealand, 2003.

Cristante, Stefano, *Matusalemme e Peter Pan - Giovani e vecchi nella società di fine secolo*, Ancona-Milano, edizioni Costa & Nolan, 1995.

Davies, Rhys e Lindley, Robert, *Artists in Figures. A Statistical Portrait of Cultural Occupation*, Arts Council England, Research Report 31, 2003.

De Cecco, Emanuela e Romano, Gianni (a cura di), *Contemporanee. Percorsi, lavori e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Ancona-Milano, Costa & Nolan, 2000.

De Luca, Martina, Gennari Santori, Flaminia, Pietromarchi, Bartolomeo e Trimarchi, Michele (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Roma, Luca Sossella editore, 2004.

Detheridge, Anna e Vettese, Angela, *Guardare l'arte. Cultura visiva contemporanea: le recensioni, i temi e gli appuntamenti 1997-1999*, Milano, Edizioni del Sole 24 Ore, 1999.

Di Gropello, Giulio, *Young Artists in Italy at the Turn of the Millennium - Behind and Beyond the Italian Studio Program at P.S.1/MoMA*, Milano, Charta, 2005.

Dorfles, Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 1999.

Echaurren, Pablo, *Il suicidio dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 2001.

Edigeo (a cura di), *Enciclopedia dell'arte Zanichelli*, Bologna, Zanichelli, 2004.

Filer, Randall, «The "Starving Artist" - Mith or Reality? Earnings of Artists in the United States», in *Journal Political Economy*, n. 94, pp. 56-75, 1986.

–, «The Arts and Academe: The Effect of Education on Earnings of Artists», in *Journal of Cultural Economics*, n. 14, pp. 15-38, 1990.

Fondazione Antonio Ratti, *Quaderni del Corso superiore di Arti Visive*: *Armleder*, 1996, *Allan Kaprow*, 1997, *Hamish Fulton*, 1998.

Frey, Bruno e Pommerehne, Werner, *Muse e mercati*, Bologna, Il Mulino, 1991.

Galenson, David, *The Careers of Modern Artists: Evidence from Auctions of Contemporary Art*, Cambridge (MA), Nber, 1997.

–, *Age and the Quality of Work: the Case of Modern American Painters*, Cambridge (MA), Nber, 1999.

–, *Young Geniuses and Old Masters: Life Cycles of Great Artists*, Cambridge (MA), Nber, 2001.

Gaudibert, Pierre, «Il sistema di mercato e le arti», in Galbraith, John Kenneth (a cura di), *L'economia e l'interesse pubblico*, Milano, Mondadori, 1973.

Giglioli, Pier Paolo e Lalli, Pina (a cura di), *Giovani artisti d'Europa. Una ricerca sui giovani partecipanti alla Biennale '88 «Produzioni culturali giovanili dell'Europa Mediterranea»*, Bologna, 12-21 dicembre 1988, Consorzio Università Città di Bologna e Arci Nova Nazionale, 1990.

Grampp, William D., *Pricing the Priceless: Art, Artists and Economics*, New York, Basic Books, 1989.

Guglielmino, Giorgio, *Ladies & Gentlemen - Duecento persone che contano nell'arte contemporanea internazionale*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2005.

Heilbrun, James e Gray, Charles M., *The Economics of Art and Culture*, Cambridge University Press (UK), 2001.

Hirst, Damien e Burn, Gordon, *Manuale per giovani artisti. L'arte raccontata da Damien Hirst*, Milano, Postmedia Books, 2004.

Jeffri, Joan, *The Artist Training and Career Project: Painters*, Research Center for Arts and Culture, New York, Columbia University, 1991.

Jeffri, Joan e Greenblatt, Robert, *Information on Artists-2*, Research Center for Arts and Culture, New York, Columbia University, 1997.

Kotler, Philip, *Alta visibilità: marketing della celebrità*, trad. it., Torino, Isedi, 1990.

Mitchell, Ritva e Karttunen, Sari, «Why and how to define an artist», in *Cultural Economics*, pp. 175-86, 1992.

Moulin, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

Ocse (a cura di), *Cultura e sviluppo locale*, Trento, Nicolodi editore, 2005.

O'Hagan John, «Stato e arte: la cassetta degli attrezzi», in *Economia della cultura*, 1/2003.

Oreste, *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa - Progetto Oreste 0 (zero)*, I libri di Zerynthia - Charta, Milano, 1998.

–, *Oreste alla Biennale*, Milano, Charta, 2000.

Osservatorio Impresa e Cultura, *Impresa e arti visive - Dalla sponsorizzazione alla progettualità*, Como-Pavia, Ibis edizioni, 2004.

Patrizio, Andrew, Catto, Amanda e Law, Wendy, *Making their Mark - An Audit of Visual Artists in Scotland*, Edinburgh, Scottish Arts Council, 2003.

Pinto, Roberto, *La città degli interventi*, Comune di Milano, Progetto Giovani, 1997.

Poli, Francesco, *Produzione artistica e mercato*, Torino, Einaudi, 1975.

–, *Il sistema dell'arte contemporanea - Produzione artistica, mercato, musei*, Roma, GLF editori Laterza, 1999.

–, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Milano, Electa, 2003.

Politi, Giancarlo, *Art Diary 2005*, Milano, Giancarlo Politi editore, 2005.

Politi, Giancarlo e Beatrice, Luca, *Dizionario della giovane arte italiana 1*, Milano, Giancarlo Politi editore, 2003.

Rensujeff, Kaija, *The Status of the Artist in Finland*, Helsinki, Art Council of Finland, 2003.

Riffard, Pierre, *I filosofi: vita intima*, trad. it., Milano, Raffaello Cortina editore, 2005.

Risaliti, Sergio (a cura di), *Espresso. Arte oggi in Italia*, Milano, Electa, 2000.

Romano, Mili, «Appunti metropolitani», in *Figure del Novecento 2. Oltre l'Accademia*, Accademia delle Belle Arti di Bologna, 2001, pp. 481-87.

Sacco, Pierluigi, «Arte come "gioco": selezione competitiva e formazione delle convenzioni», in *Economia Pubblica*, 27, n. 5, pp. 25-52, 1997.

–, «La selezione dei giovani artisti nei mercati delle arti visive», 1998, in Santagata 1998b.

–, «La giovane arte italiana nel contesto internazionale: opportunità, vincoli e incentivi», in De Luca *et al.* 2004.

Sacco, Pierluigi, Santagata, Walter e Trimarchi, Michele, *L'arte contemporanea italiana nel mondo*, Milano, Mibac/Darc, Skira editore, 2005.

Santagata, Walter, *Il «campo artistico», i giovani, le istituzioni e il mercato della pittura contemporanea*, Torino, Regione Piemonte, 1995.

–, *Economia dell'arte: istituzioni e mercati dell'arte e della cultura*, Torino, Utet, 1998a.

–, *Simbolo e merce - I mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 1998b.

Simpson, Charles R., *SoHo: the Artist in the City*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

Tamburini, Gualtiero, «L'informazione nei mercati dell'arte», in Candela, Guido e Benini, Monica (a cura di), *Produzione e circolazione dell'informazione nel mercato dell'arte*, Bologna, Clueb, 1997.

Throsby, David, *An Economic Survey of Australian Artists: A Supplementary Report*, Sydney, Macquarie University, 1990.

–, «A work-preference model of artist behaviour», in Peacock, Alan e Rizzo, Ilde (a cura di), *Cultural Economics and Cultural Policies*, Dortrecht, Kluwer Academic Publishers, pp. 69-90, 1994a.

–, «The Production and Consumption of the Arts: a View of Cultural Economics», in *Journal of Economic Literature*, 32, pp. 1-29, 1994b.

–, «Disaggregated earnings functions for artists», in Ginsburgh, Victor A. e Menger, Pierre-Michel (a cura di), *Economics of the Arts: Selected Essays*, New York - Amsterdam, North Holland Press, pp. 331-46, 1996.

Throsby, David e Hollister, Virginia, *Don't Give up Your Day Job - An Economic Study of Professional Artists in Australia*, Sydney, Australia Council of the Arts, 2003.

Throsby, David e Mills, Devon, *When Are You Going To Get a Real Job?*, Sydney, Australia Council of the Arts, 1989.

Throsby, David e Thompson, Beverly, *But What Do You Do for a Living? A New Economic Study of Australian Artists*, Sydney, Australia Council of the Arts, 1994.

Torino Internazionale, *Arte contemporanea a Torino - Da sistema locale a eccellenza internazionale*, Torino Internazionale, 2004.

Towse, Ruth, *The Economics of Artists' Labour Market*, London, Arts Council of England, 1996.

Trimarchi, Michele, «Snodi informativi, costi di transazione e processi di selezione nel mercato dell'arte», in Candela, Guido e Benini, Monica (a cura di), *Produzione e circolazione dell'informazione nel mercato dell'arte*, Bologna, Clueb, 1997.

–, «I mercati dell'arte contemporanea: preferenze individuali, azione pubblica e strategie private», in De Luca *et al.* 2004.

Unesco 1980, *Recommendation Concerning the Status of the Artist*, adopted by the General Conference at its twenty-first session, Belgrado, 27 ottobre 1980.

Vaccari, Franco, *Duchamp e l'occultamento del lavoro*, presso l'artista, 1978.

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori ita-*

liani, da Cimabue insino a' tempi nostri, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986.

Vettese, Angela, *Investire in arte*, Milano, Edizioni del Sole 24 Ore, 1991.

–, *Artisti si diventa*, Roma, Carocci, 1998.

–, *A cosa serve l'arte contemporanea. Rammendi e bolle di sapone*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2001.

Vinca Masini, Lara, *Enciclopedia dell'arte*, vol. 12: *L'arte del Novecento*, Firenze, Giunti - Gruppo editoriale L'Espresso (1999), 2003.

Wolfe, Tom, *Come ottenere il successo in arte*, trad. it., Torino, Allemandi, 1987.

Siti web

ITALIA

Amaci, www.amaci.org

Arteteca, www.arteteca.org

Arte e tecnologia contemporanea italiana, www.italica.rai.it/galleria

Arte.it, www.arte.it

Artissima, www.artissima.it

Associazione Darth, www.darth.it

Associazione Internazionale per la Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo, www.bjcem.org

Associazione per l'Economia della Cultura, www.economiadellacultura.it

Associazione Zerynthia, www.zerynthia.it

Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, www.castellodirivoli.it

Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, www.centropecci.it

Cittadellarte, www.cittadellarte.it

Concorso Iceberg - Comune di Bologna, www.comune.bologna.it/iperbole/iceberg

Direzione generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee - Ministero per i Beni e le Attività Culturali, www.darc.beniculturali.it

Exibart, www.exibart.com

Flash art, www.flashartonline.it

Fondazione Adriano Olivetti, www.fondazioneadrianolivetti.it

Fondazione Baruchello, www.fondazionebaruchello.com

Fondazione Bevilacqua la Masa, www.bevilacqualamasa.it

Fondazione Nicola Trussardi, www.fondazionenicolatrussardi.com

Fondazione Pitti Immagine Discovery, www.pittimmagine.it

Fondazione Ratti, www.fondazioneratti.org

Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, www.fondsrr.org

Fondazione Southeritage, www.southeritage.org

Gai - Giovani artisti italiani, www.giovaniartisti.it

Galleria Civica di Modena, www.comune.modena.it/galleria

Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Trento, www.workartonline.net

Giovani artisti - Comune di Torino, www.comune.torino.it/gioart

Giubileo degli stagisti, www.giubileodeglistagisti.org

Il giornale dell'arte, www.ilgiornaledellarte.com

Italian Factory, www.italianfactory.biz

More fools in town, http://mfit.blogspot.com

Nostyle arte, www.nostylearte.com

NOTgallery, www.notgallery.com

Nuovi Arrivi 2004 - Giovani artisti a Torino, www.comune.torino.it/gioart/n_arrivi/2004/welcome.htm

Pajek, http://vlado.fmf.uni-lj.si/pub/networks/pajek/default.htm

Piziarte, galleria, www.piziarte.net

Prometeo - Associazione culturale per l'arte contemporanea, www.prometeo-arte.it

Serpica Naro, www.serpicanaro.com

Traart - Rete regionale arte contemporanea, www.cultura.toscana.it/artecontemporanea

Undo - Network for contemporary art, www.undo.net

Università di Modena e Reggio Emilia - Centro di Analisi delle Politiche Pubbliche, www.capp.unimo.it

Università Iuav di Venezia - Corso di laurea in progettazione e produzione delle arti visive, www.iuav.it/homepage

Viafarini e Care Of, www.viafarini.org

ESTERO

Acei - Association for Cultural Economics International, www.acei.neu.edu

Americans for the Arts, www.artsusa.org

ArtBasel, www.artbasel.com

Art Council Silicon Valley, www.artscouncil.org/research.htm

Arts Council of England, www.artscouncil.org.uk

Australian Council for the Arts, www.ozco.gov.au

Canada Council of the Arts, www.canadacouncil.ca

Center for Arts and Cultural Policy Studies at Princeton University, www.princeton.edu/~artspol

Creative Europe, www.creativeurope.info

Cultural Policy and the Arts - National Data Archive, www.cpanda.org

E-flux, www.e-flux.com

European Council of Artists, www.eca.dk

International Federation of Arts Councils and Culture Agencies, www.ifacca.org

Research Center for Arts and Culture (Rcac) at Teachers College, Columbia University, www.tc.columbia.edu/rcac

Ulteriore documentazione su questa ricerca è reperibile on-line su www.fondazione-agnelli.it.

Allegati

Siti web

ESTERO

Acei - Association for Cultural Economics International, www.acei.net.edu

Americans for the Arts, www.artsusa.org

ArtBasil, www.artbasil.com

Art Council Silicon Valley, www.artscouncil.org/research.htm

Arts Council of England, www.artscouncil.org.uk

Australian Council for the Arts, www.oaca.gov.au

Canada Council of the Arts, www.canadacouncil.ca

Center for Arts and Cultural Policy Studies at Princeton University, (tiggell@princeton.edu - arspol

Creative Europe, www.creativeeurope.info

Cultural Policy and the Arts - National Data Archive, www.culpolicy.org

E-flux, www.e-flux.com

European Council of Artists, www.ace.de

International Federation of Arts Councils and Culture Agencies, www.ifacca.org

Research Center for Arts and Culture (Rcac) at Teachers College, Columbia University, www.tc.columbia.edu/rcac

Ulteriore documentazione su questo tipo è reperibile on-line su:
www.fondazione-agnelli.it

1. Questionario somministrato agli artisti

IDENTIKIT

A1 sesso (M O F)

A2 anno di nascita

A3 luogo di nascita

A4 luogo di domicilio abituale (possibile risposta multipla)

A5 condizioni economiche della famiglia di origine (molto agiate, agiate, discrete, disagiate, molto disagiate)

A6 casa di abitazione (di proprietà, in affitto, in comodato gratuito, altro da specificare)

A7 numero di artisti fra i tre migliori amici (0, 1, 2, 3)

A8 partner artista o che ha a che fare con il mondo dell'arte (S O N)

A9 genitori o parenti artisti (S O N)

A10 atteggiamento della famiglia di origine verso la tua carriera artistica (appoggio, neutralità, avversione)

A11 orientamento politico (estrema sinistra, sinistra, centro, destra, estrema destra, altro da specificare)

A12 lingue straniere conosciute (specificare)

A13 paesi visitati negli ultimi due anni (specificare)

A14 contatti con artisti stranieri (S O N più eventuale risposta aperta)

FORMAZIONE E CARRIERA

B1 tra le seguenti, segna con una X quello che hai fatto e specifica (ad es. Accademia di Brera, Movin'Up, viaggio a Berlino)
B1.1 accademia
B1.2 università

B1.3 workshop, seminari, residenze
B1.4 bottega da un altro artista
B1.5 esperienze all'estero
B1.6 spazi o eventi autogestiti
B1.7 opportunità pubbliche (concorsi, manifestazioni e borse di studio)
B1.8 capacità di gestire le relazioni sociali
B1.9 costruzione di rapporti privilegiati con curatori
B1.10 costruzione di rapporti privilegiati con galleristi
B1.11 costruzione di rapporti privilegiati con collezionisti
B1.12 acquisizione di un'opera da parte di un museo
B1.13 riconoscimento da parte di altri artisti
B1.14 altro da specificare

B2 quale delle esperienze indicate nella domanda precedente è stata a tuo avviso la più significativa per la tua carriera?

B3 la tua formazione è stata importante per (segna con una X, possibile risposta multipla)
B3.1 contenuti teorici
B3.2 esperienza pratica
B3.3 capitale relazionale e contatti
B3.4 altro da specificare

B4 è diversa la carriera di un artista uomo da quella di un'artista donna? (S O N più possibile risposta aperta)

B5 è diversa la carriera di un artista che vive al Nord da quella di uno che vive al Sud? (S O N più possibile risposta aperta)

B6 è diversa la carriera di un artista italiano e di uno straniero in Italia? (S O N più possibile risposta aperta)

LAVORO E REDDITO

C1 quanto tempo dedichi all'attività artistica? (meno di 4 ore al giorno, da 4 a 8 ore al giorno, più di 8 ore al giorno, altra forma di gestione del tempo - specificare)

C2 quanto tempo dedichi a una o più occupazioni retribuite non artistiche? (meno di 4 ore al giorno, da 4 a 8 ore al giorno, più di 8 ore al giorno, altra forma di gestione del tempo - specificare)

C3 da quanti anni ti dedichi professionalmente all'attività artistica? (1-3 anni, 4-7 anni, 8 anni e più)

C4 appartieni a un gruppo o a un movimento? (S O N, se S specificare)

C5 hai avuto esperienze di lavoro con altri artisti? (S O N, se S specificare)

C6 fai una stima del tuo reddito annuo (cifra in euro-anno di riferimento 2004)

C7 da cosa deriva questo reddito? (cifra in euro o percentuale)
C7.1 valorizzazione delle opere
C7.2 premi in denaro o borse di studio
C7.3 occupazione non artistica
C7.4 contributi economici della famiglia
C7.5 altro da specificare

C8 quante opere produci mediamente in un anno?

C9 quante delle tue opere vengono vendute?

C10 finanzi da solo la produzione delle tue opere? (S O N, se S fai una stima di quanto spendi)

C11 le tue opere vengono prodotte da gallerie o istituzioni? (S O N, se S fai una stima dei costi di produzione)

C12 quotazioni medie di tue opere rappresentative (descrizione e valore; per i pittori indicare anche il coefficiente)

C13 rapporti con gallerie (nessuno, con una, con una in esclusiva, con più di una; possibilmente specifica quali gallerie)

C14 hai mai pagato per esporre e/o partecipare a un concorso? (S O N più possibile risposta aperta)

LUOGHI, EVENTI, NOMI

D1 in quale città ti piacerebbe vivere? (risposta aperta)

D2 è importante per te lavorare in Italia? (risposta aperta)

D3 cita 3 eventi chiave per l'arte giovane tra il 1990 e il 2005
D3.1 un evento a livello locale
D3.2 un evento a livello nazionale
D3.3 un evento a livello internazionale

D4 cita 3 luoghi per l'arte giovane in Italia
D4.1 un luogo chiave
D4.2 una zona depressa
D4.3 una zona emergente

D5 fai il nome di qualcuno che è stato molto importante per la tua carriera artistica (maestro, gallerista, curatore, responsabile di uno spazio, ecc.)

D6 fai il nome di un artista o di un movimento artistico che ha particolarmente influenzato la tua attività

D7 cita 10 artisti a tua scelta nati tra il 1955 e il 1985 (se li conosci bene e credi vogliano partecipare alla ricerca, per favore indica il loro recapito – e-mail o telefono)
D7.1 artista 1
D7.2 artista 2
D7.3 artista 3
D7.4 artista 4
D7.5 artista 5
D7.6 artista 6
D7.7 artista 7
D7.8 artista 8
D7.9 artista 9
D7.10 artista 10

PENSIERI SULL'ARTE

E1 qual è la cosa più bella che ti abbiano detto sulla tua arte? (risposta aperta)

E2 che cos'è per te l'arte? (risposta aperta)

E3 cosa significa essere un artista? (1=disaccordo / 2=neutralità / 3=accordo rispetto alle seguenti affermazioni)
E3.1 appartenere a un gruppo formalizzato
E3.2 comparire in un archivio
E3.3 essere recensito da una rivista
E3.4 essere pubblicato in un catalogo
E3.5 partecipare a una mostra
E3.6 collaborare con una galleria
E3.7 dedicare molto tempo (almeno 4 ore al giorno) al lavoro artistico
E3.8 vivere del proprio lavoro artistico
E3.9 sentirsi un artista
E3.10 essere riconosciuto come artista dagli addetti ai lavori

E4 fino a che età si è giovane artista? (numero più eventuale risposta aperta)

E5 a chi è più utile la categoria «giovane artista»? (segna con una X)
E5.1 artisti
E5.2 mercato
E5.3 istituzioni pubbliche
E5.4 altro (specificare)

E6 quale delle seguenti discipline rientrano nella tua definizione di arti visive? (S O N più attribuisci una X a quelle che pratichi)

E6.1 pittura
E6.2 scultura
E6.3 fotografia
E6.4 video art
E6.5 computer art
E6.6 installazione
E6.7 performance
E6.8 grafica/design
E6.9 fumetto/illustrazione
E6.10 cinematografia
E6.11 altro da specificare

E7 ti dedichi ad altre discipline artistiche – non arti visive? (S O N e specificare)

E8 il sistema dell'arte è un meccanismo di tipo (segna con una X le tre affermazioni che più ti convincono)
E8.1 competitivo
E8.2 cooperativo
E8.3 autoreferenziale
E8.4 mafioso
E8.5 capitalista
E8.6 anarchico
E8.7 altro da specificare

E9 lo spazio indipendente/autogestito è quello che (segna con una X le tre affermazioni che più ti convincono)
E9.1 non fa pagare il biglietto
E9.2 si basa sull'autofinanziamento
E9.3 non commercializza le opere
E9.4 è particolarmente attento alla sperimentazione
E9.5 è aperto a tutti
E9.6 non riceve finanziamenti pubblici
E9.7 ha natura giuridica non-profit
E9.8 è uno spazio occupato
E9.9 non segue le mode
E9.10 favorisce gli scambi culturali
E9.11 incentiva la collaborazione più che la competizione

E10 esistono in Italia spazi indipendenti/autogestiti? (S O N)

E11 puoi citare tre spazi indipendenti attivi in Italia o all'estero? (risposta aperta)

E12 classifica in base alla dicotomia non-profit /for-profit le seguenti (NP O FP)

E12.1 gallerie private
E12.2 case d'asta
E12.3 fiere
E12.4 concorsi
E12.5 borse di studio
E12.6 associazioni
E12.7 manifestazioni pubbliche (biennali, mostre a invito, ecc.)
E12.8 fondazioni
E12.9 musei
E12.10 spazi autogestiti

E13 definiresti più importanti per la tua carriera le opportunità non-profit o for-profit o? (NP O FP)

E14 il mercato delle opere d'arte (segna con una X le tre affermazioni che più ti convincono)
E14.1 è il luogo più idoneo per stabilire la validità di un artista
E14.2 penalizza la creatività artistica
E14.3 è un meccanismo imperfetto ma comunque indispensabile
E14.4 è un sistema in cui l'evasione fiscale è la regola
E14.5 dovrebbe godere di maggiori benefici dal punto di vista fiscale
E14.6 è un sistema alle cui esigenze è giusto adattarsi
E14.7 altro da specificare

E15 i programmi volti a sostenere l'attività dei giovani artisti da parte delle istituzioni pubbliche (segna con una X le tre affermazioni che più ti convincono)
E15.1 sono i luoghi più idonei per stabilire la validità di un artista
E15.2 offrono visibilità presso gli addetti ai lavori
E15.3 offrono visibilità presso il grande pubblico
E15.4 premiano sempre le stesse persone
E15.5 sono un valido sostegno al reddito
E15.6 altro da specificare

A MANO LIBERA

F1 commenti sul questionario che hai compilato e, se vuoi, su che significato abbia fare una ricerca come quella che ci proponiamo

Recapito (nome, cognome, eventuale nome d'arte o del gruppo di appartenenza, e-mail, telefono/cellulare, indirizzo).

2. Questionario breve

1 nome
2 cognome
3 professione
4 quanti anni hai?
5 dove vivi?
6 che senso ha fare l'artista in Italia?
7 di che cosa vivi?
8 cosa vuol dire essere «giovane artista»?
9 esiste arte fuori dal mercato?
10 quali politiche pubbliche per l'arte contemporanea?
11 tre eventi chiave per l'arte giovane in Italia tra il 1990 e il 2005 (uno a livello locale, uno a livello nazionale, uno a livello internazionale)
12 tre luoghi per l'arte giovane in Italia (un luogo chiave, una zona depressa, una zona emergente)
13 tre artisti che abbiano meno di 50 anni
14 come e da chi hai ricevuto questo questionario?
15 se vuoi, lascia il tuo recapito

3. La rete

L'elenco include, in ordine alfabetico, le persone che hanno compilato uno dei questionari, rilasciato un'intervista o scambiato con noi informazioni utili alla ricerca.

Lorenzo Aceto, Tindara Addabbo, Rebecca Agnes, Ombretta Agrò, Umberto Allemandi, Giorgio Andreotta Calò, Martin Angioni, Santo Arizzi, Oreste Baccolini, Marta Balestrieri, Roberta Balma Mion, Francesca Banchelli, Maura Banfo, Luca Massimo Barbero, Laura Barreca, Simone Barresi, Luca Beatrice, Betty Bee, Elisabetta Benassi, Simone Berti, Davide Bertocchi, Chiara Bertola, Giorgina Bertolino, Elena Bertoni, Francesca Bianchi, Giovanna Bianco, Valentina Biasetti, Maura Biava, Rossella Biscotti, Alvise Bittente, Lorenza Boisi, Leonardo Boldrin, Fabio Bonetti, Serena Borgatello, Enrica Borghi, Paola Bortolotti, Silvia Bottinelli, Gianfranco Botto, Marco Brizzi, Lorenzo Bruni, Roberta Bruno, Lodovica Busiri Vici, Massimiliano Buvoli, Francesco Canale, Paola Capata, Andrea Caretto, Davide Carnevali, Massimo Carozzi, Rita Casdia, Annalisa Cattani, Federica Cavalli, Vittorio Cavallini, Loris Cecchini, Sonia Ceccotti, Luca Cerizza, Manuele Cerutti, Pierluca Cetera, Alvise Chevallard, Vincenzo Chiarandà, Andrea Chiesi, Stefano Chiodi, Fabrice Coniglio, Gianmaria Conti, Ornella Corradini, Claudio Corsello, Giacomo Cossio, Carlo Cremaschi, Stefano Cristante, Manuela Cucinella, Enzo Cucchi, Monica Cuoghi, Roberto Cuoghi, Guido Curto, Roberto Daolio, Emanuela De Cecco, Consuelo De Gara, Anna De Manincor, Gigiotto Del Vecchio, Sabine Delafon, Anna Detheridge, Alessandro Di Giugno, Benedetta Di Loreto, Umberto Di Marino, Giacinto Di Pietrantonio, Julia Draganovic, Alessandra Falca, Paolo Falcone, Emilio Fantin, Matteo Farolfi, Milovan Farronato, Luigi Fassi, Matteo Fato, Lara Favaretto, Simone Fazio, Massimo Festi, Carlo Fiorelli, Andrea Forlani, Christian Frosi, Manuele Fugiaschi, Stefania Galegati, Armida Gandini, Paolo Garau, Alberto Garutti,

Lorenzo Gatti, Gino Gianuizzi, Michela Gioachin, Bernardo Giorgi, Clearco Giuria, Piero Golia, Mario Gorni, Leonardo Greco, Alice Guareschi, Guido Guerzoni, Alban Hajdinaj, Yonel Hidalgo Perez, Marco Izzolino, Francesco Jodice, Tom Johnson, Wilma Kun, Salvatore Lacagnina, Chiara Lecca, Nicole Leghissa, Elisabetta Lionetti, Cristina Lipanje, Daria Lippi, Luca Lo Pinto, Mara Loro, Geoff Lowe, Mario Lugli, Stefano Luppi, Marco Mango, Zak Manzi, Gianfranco Maraniello, Matteo Marchesini, Gianfranco Masi, Fabio Masini, Mario Masullo, Walter Materassi, Anna Mattirolo, Emilio Mazzoli, Marta Melucci, Bartolomeo Migliore, Constantin Migliorini, Marica Moro, Raffaella Morra, Jasa Mrevlje, Maurizio Nannucci, Ilaria Navarra, Elena Nemkova, Gianluca Neri, Marino Neri, Vito Pace, Adrian Paci, Alice Padovani, Luca Panaro, Francesco Pantaleone, Paolo Parisi, Ida Parlavecchio, Antonella Pascucci, Nicola Pellegrini, Elga Pellizzari, Alberto Peola, Emiliano Perino, Maria Vittoria Perrelli, Francesco Pieralli, Andrea Perugi, Robert Pettena, Gabriele Picco, Cesare Pietroiusti, Bartolomeo Pietromarchi, Giuseppe Pietroniro, Michelangelo Pistoletto, Paola Potena, Riccardo Previdi, Vincenzo Pugliese, Laura Pugno, Marco Puntin, Davide Ragazzi, Laura Ragazzi, Alessandro Ragazzo, Francesco Ragni, Marco Raparelli, Luigi Ratclif, Andrea Raviola, Anna Rispoli, Jaqueline Riva, Davide Rivalta, Pietro Roccasalva, Alessandro Roma, Mili Romano, Simone Romano, Stefania Romano, Patrizia Rossello, Elisa Rossi, Sara Rossi, Anila Rubiku, Pierluigi Sacco, Stefania Saltini, Andrea Salvino, Massimo Salvoni, Walter Santagata, Mirko Saracino, Marco Schievenin, Fabio Sciortino, Giuliano Segre, Carlotta Sennato, Angela Serino, Felice Serreli, Laura Serri, Simone Settimo, Elisa Sighicelli, Joaquim Silué, Federico Solmi, Anna Somers Cocks, Raffaella Spagna, Donatella Spaziani, Marc Spiegler, Alessandra Spranzi, Alessandro Stillo, Anna Stuart Tovini, Gabriele Talarico, Francesca Telli, David Throsby, Nicola Toffolini, Massimiliano Tonelli, Simone Tosca, Luca Trevisani, Patrick Tuttofuoco, Franco Vaccari, Giulio Vaccaro, Pina Vaccaro, Pino Valente, Elvira Vannini, Luca Vele, Nicola Verlato, Enrico Vezzi, Angela Viola, Italo Zuffi.

4. Fonti utilizzate per la costruzione della popolazione

ARCHIVI

BO-Art, www.bo-art.it

Gai, www.giovaniartisti.it

Italian Area - Viafarini / Care Of, www.italianarea.it

Collezione UniCredit, www.unicredit.it

PUBBLICAZIONI E RIVISTE SPECIALIZZATE

Dizionario della giovane arte italiana 1 (di Giancarlo Politi e Luca Beatrice), Milano, Politi editore, 2005

Enciclopedia dell'arte Zanichelli (a cura di Edigeo)

Espoarte, associazione culturale Arteam

Espresso - arte oggi in Italia (a cura di Sergio Risaliti), Milano, Electa, 2000

Flash Art, Milano, Politi editore

CATALOGHI DI MOSTRE, ELENCHI DI PARTECIPANTI A CONCORSI E WORKSHOP

A'da area d'azione (Provincia di Bologna, Imola, anni vari)

Exit (Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino, 2002)

Italia '90 (Flash Art)

Italian Studio Program (PS1/Moma, New York, anni vari)

Movin'Up (anni vari)

Premio Furla (Fondazione Querini Stampalia, Venezia e Bologna, anni vari)

Prototipi (Fondazione Adriano Olivetti, prima, seconda e terza edizione)

Tracce di un seminario (Fondazione Ratti, Como, anni vari)
Vernice (Villa Manin, Udine, 2005)

ELENCHI DI PARTECIPANTI A BIENNALI E MANIFESTAZIONI INTERNAZIONALI

Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo (tutte le edizioni), www.bjcem.org
Biennale di Tirana, www.biennale.net
Biennale di Venezia, www.labiennale.org
Manifesta, www.manifesta.org

SITI WEB

Exibart.com, www.exibart.com
Undo.net, www.undo.net

GALLERIE

Amste Contemporary Art, Lissone (Mi), www.amste.it
Andrea Arte Contemporanea, Vicenza, www.andrea-arte.com
Antonio Colombo, Milano www.colomboarte.com
Arteincontri, Bologna, www.arteincontri.it
Artiaco, Napoli, www.alfonsoartiaco.com
Artwo, Roma, www.artwo.it
Astuni, Pietrasanta (Lu), www.galleriaastuni.com
Biagiotti, Firenze, www.artbiagiotti.com
Boxart, Verona, www.boxartgallery.com
Continua, San Gimignano (Si), www.galleriacontinua.com
De Cardenas, Milano, www.artnet.com/decardenas.html
Francesco Pantaleone, Palermo, www.fpac.it
Galica, Milano, www.galica.it
Galleria Cesare Manzo, Pescara, www.galleriamanzo.it
Galleria dello Scudo, Verona, www.galleriadelloscudo.com
Galleria Estro, Padova, www.galleriaaestro.com
Galleria Maze, Torino, www.galleriamaze.it
Galleria Next door, Roma, www.gallerianextdoor.com

Gas, Torino, www.gasart.it
Giorgio Persano, Torino, www.giorgiopersano.com
Guidi & Schoen, Genova, www.guidieschoen.com
Image, Arezzo, www.imageart.it
In Arco, Torino, www.in-arco.com
Lipanjepuntin, Trieste e Roma, www.lipuarte.it
Marella, Milano, www.marellart.com
Massimo De Carlo, Milano, www.massimodecarlo.it
Minini, Brescia, www.galleriaminini.it
Monitor, Roma, www.monitoronline.org
Nicola Fornello, Prato e Torino, www.enricofornello.it
Nicola Ricci, Pietrasanta (Lu), www.gallerianicolaricci.com
Obraz, Milano, www.obraz.it
Pack, Milano, www.galleriapack.com
Paolo Erbetta, Foggia, www.galleriapaoloerbetta.it
Pari & Dispari, Reggio Emilia, www.dispariedispari.org
Poggiali e Forconi, Firenze, www.poggialieforconi.it
Riccardo Arti Visive, www.riccardoartivisive.it
The Flat - Carasi, Milano e Verona, www.carasi.it
Umberto Di Marino, Napoli, www.umbertodimarino.it

5. Spazi indipendenti citati dagli intervistati

Amantes, Torino, www.arteca.org

Apexart, New York, www.apexart.org

Art in General, New York, www.artingeneral.org

Artist space, New York, www.artistsspace.org

Assab, Milano, www.assab-one.org

B.a.d. Foundation, Rotterdam, www.stichtingbad.nl

Base, Firenze, www.baseitaly.org

Binz 39, Zurigo, www.fischbau.ch/seiten/ausstellungen/04/2_binz.html

Bizart, Shangai, www.biz-art.com

Brancaleone, Roma, www.brancaleone.it

Bullet Space, New York, www.bulletspace.org

Buro Friedrich, Berlino, www.buerofriedrich.org

Circolo Culturale Bertolt Brecht, Milano, www.associazioni.milano.it/bertoltbrecht

Capri, Berlino, www.capri-berlin.de

Care Of, Milano, www.careof.org

Casa degli artisti, Milano, corso Giuseppe Garibaldi 89a

Castello Orsini, Nerola (Roma), www.manieri.it/it/nerola

Centro sociale Damm, Napoli, www.ecn.org/damm

Cpa, Firenze, www.cpafisud.org

CSO Rivolta, Marghera (Ve), www.csorivolta.org

Cubitt Londra, www.cubittartists.org.uk

De Appel, Amsterdam, www.deappel.nl

Dein club, Stoccarda, www.housefloor.de
Drawing Center, New York, www.drawingcenter.org
Dulcisinfundo piccola galleria, Modena, dulcisinfundo102104@libero.it
Elettropiù Firenze, www.elettropiu.org
Espacio Aglutinador, Cuba, aglutsan@cubarte.cult.cu
Ex podium, Utrecht, www.podium.nl
Ex-Mercato 24 Bologna, www.livello57.org
Fabbrica del vapore, Milano, www.fabbricadelvapore.org
Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, www.bevilacqualamasa.it
Fondazione Pistoletto, Biella, www.cittadellarte.it
Fuori Porta, Mestre (Ve)
Galleria in casa di Gigiotto del Vecchio, Napoli
Galleria Studio Gennai, Pisa, www.studioset.net/arte/galleriaGennai/gennai.htm
Gasworks, Londra, www.gasworks.org.uk
Generator Projects, Dundee, www.generatorprojects.co.uk
Il graffio, Bologna, via Sant'Apollonia 25, www.neoncampobase.com
Isola dell'arte/Stecca degli artigiani, Milano, www.lastecca.org
La Rada, Locarno, www.larada.ch
Le Lune, Modena, www.amigdala.mo.it
Leoncavallo, Milano, www.leoncavallo.org
Libera, Modena, www.libera-unidea.org
Link, Bologna, www.link.bo.it
Neon, Bologna e Milano, www.neoncampobase.com
Nth Art, Londra, www.nth-art.org
O'Artoteca, Milano, www.uovodicolombo.com
Participant inc, New York, www.participantinc.org
Platform Vaasa, Finlandia, www.platform.fi
Prinz Eugen, Torino, www.ecn.org/zero/torino.htm
Rialto Sant'Ambrogio, Roma, www.rialtosantambrogio.org
Rote Fabrik, Zurigo, www.rotefabrik.ch
Serpica Naro, Milano, www.serpicanaro.com

Signal, Malmo, www.signal-galleri.org

Smart Project Space, Amsterdam, www.smartprojectspace.net

Soros Center for Contemporary Art Almaty, Kazakistan, www.scca.kz

Spazio Aperto - Gam, Bologna, www.galleriadartemoderna.bo.it

Stalker, Roma, www.stalkerlab.it

Spazio Lima, Milano, www.spaziolima.it

Spazio Xing, Bologna, www.xing.it

Stabilimento Fiat occupato, Bologna, via Mazzini

Starter, Milano, via Maroncelli 15/2, starteronlus@libero.it

Studioventicinque, Milano, http://utenti.lycos.it/museo_teo/studioventicinque_cercasipersonale.html

Tacheles kunsthaus Berlino, http://super.tacheles.de/cms

Tares, Berlino

The Embassy, Edimburgo, www.embassygallery.co.uk

Tpo, Bologna, www.ecn.org/tpo/mainpage.php

Traart, rete, www.cultura.toscana.it/artecontemporanea

Undo.net, Milano, www.undo.net

Via Farini, Milano, www.viafarini.org

Villa Capriglio, Torino, www.villacapriglio.it

Villaggio globale, Roma, www.ecn.org/villaggioglobale

Volume, Roma, www.volumefnucci.it

6. Siti web degli artisti intervistati

Anonymous Art studio (Elena Bertoni, Simone Romano), www.anonymousart.it

Simone Berti, www.simoneberti.info

Bianco-Valente (Giovanna Bianco, Pino Valente), www.bianco-valente.com

Maura Biava, www.maurabiava.com

Fabio Bonetti, www.fabiobonetti.it

Pierluca Cetera, www.pierlucacetera.com

Andrea Chiesi, www.andreachiesi.com

ConiglioViola (Fabrice Coniglio, Andrea Raviola), www.coniglioviola.com

Matteo Farolfi, www.matteofarolfi.it

Massimo Festi, www.massimofesti.com

Stefania Galegati, www.galegati.net

Bernardo Giorgi, www.borders.de

Clearco Giuria, www.trestanze.it/clearco

Walter Materassi, www.waltermaterassi.it

Bartolomeo Migliore, www.bartolomeomigliore.com

Vito Pace, www.vitopace.it

Paolo Parisi, www.paoloparisi.net

Riccardo Previdi, www.riccardoprevidi.com

Davide Rivalta, www.darth.it/rivalta.htm

Massimo Salvoni, www.salvoni-art.com

Federico Solmi, www.federicosolmi.com

Undo - Premiata Ditta (Vincenzo Chiarandà, Anna Stuart Tovini), www.undo.net

Zimmerfrei (Massimo Carozzi, Anna De Manincor, Anna Rispoli), www.zimmerfrei.co.it

Nota sugli autori

Giulia Bondi, 30 anni, modenese, è giornalista e videoreporter. Laureata in Discipline economiche e sociali all'Università Bocconi di Milano, nel 2006 ha vinto con *Diversi sguardi olimpici* il Premio giornalistico «Ilaria Alpi» sezione giovane. Nel 2005 ha pubblicato con il Mulino *Ritorno a Montefiorino - Dalla resistenza sull'Appennino alla violenza del dopoguerra,* scritto insieme a suo nonno Ermanno Gorrieri.

Silvia Sitton, 31 anni, modenese, è responsabile dell'Ufficio progetti economici del Comune di Modena, dove si occupa di valorizzazione dell'economia locale. Laureata in Economia politica all'Università degli studi di Modena e Reggio Emilia, sta lavorando al progetto europeo «Urbe viva» per il confronto e lo scambio su progetti innovativi di economia urbana.

Ha partecipato alla redazione del progetto di ricerca:

Albert Samson, 30 anni, laureato in Storia dell'Arte contemporanea all'Università di Padova, vive a Madrid, dove lavora in una galleria d'arte contemporanea.

Finito di stampare nel mese di marzo 2007
dalla Tipolito Subalpina s.r.l. in Rivoli (To)
Grafica copertina di Gloriano Bosio

Finito di stampare nel mese di Maggio 2007
dalla Tipolito Sebelpress S.r.l. di Ricoli (To)
Grafica copertina di Giordano Bruno

NON DI SOLA ARTE

I giovani artisti in Italia: chi sono, che cosa fanno, quanto guadagnano.
Le ambizioni, il disincanto, la precarietà, i percorsi di formazione, i rapporti con il mercato, le critiche alle istituzioni culturali, il ruolo del non-profit, i tentativi di «fare rete», la voglia di fuga all'estero.

Una fotografia ravvicinata, inedita, empatica.

€ 18,00

ISBN 978-
9 788887