

ARTE AL FUTURO

Indagine sulle carriere artistiche emergenti
e la produzione culturale indipendente in Italia

Enrico Eraldo Bertacchini, Paola Borrione

Quali sono i percorsi formativi in ambito creativo e culturale? Quali sono le dinamiche professionali delle odierne comunità creative? Quali le opportunità e le fragilità nei diversi stadi delle carriere artistiche contemporanee? Quali fattori incidono maggiormente sullo sviluppo dei percorsi lavorativi in ambito culturale?

L'indagine qui presentata cerca di dare risposta a questi interrogativi, configurandosi come una delle prime ricognizioni sistematiche a livello nazionale sui percorsi formativi, sulle trasformazioni delle carriere artistiche e culturali e sui nuovi modelli organizzativi e di produzione culturale e artistica indipendenti.

Il Progetto è promosso da **GAI – Associazione per il Circuito dei Giovani Artisti Italiani** in partnership con **Fondazione Santagata per l'Economia della Cultura** e con il sostegno di **Fondazione Compagnia di San Paolo**.

Enrico Eraldo Bertacchini

è Professore associato di Scienza delle Finanze presso il Dipartimento di Economia "Cognetti de Martiis" dell'Università di Torino. Membro del consiglio direttivo del CSS-Ebla. È autore di diverse pubblicazioni nazionali e internazionali. Laureato in Economia (Università di Torino) ha conseguito il Master in Economia (CORIPE-Collegio Carlo Alberto) e il dottorato di ricerca in Analisi Comparata delle Istituzioni, Diritto ed Economia (Università di Torino e Università di Gent, Belgio).

Paola Borrione

è Head of Research di Fondazione Santagata per l'Economia della Cultura, che presiede dal 2018. Dottore di ricerca in Studi Culturali (Università di Siena), si occupa di economia della cultura e di produzione culturale contemporanea, in particolare modo in connessione con le nuove tecnologie, ambito su cui ha maturato un'ampia esperienza a livello aziendale. Ha condotto progetti di ricerca, consulenza strategica e formazione a maturando una vasta esperienza a livello nazionale e internazionale.

Bertacchini, Borrione

ARTE AL FUTURO

ISBN: 9788899745134

€ 18,00



Edizioni Fondazione Santagata

Copertina: foto di [Ronak Jain](#), via Unsplash

Progetto grafico: Ottavia Arenella, Erica Meneghin

Gli autori ringraziano per la collaborazione alla stesura del testo: la dott.sa Jessica Prieto, la cui tesi sui percorsi di formazione per le carriere artistiche ha contribuito all'impostazione del capitolo 3; Federica Rubino, i cui "Profili di artista" sono inseriti nel capitolo 4; Vincenzo Estremo, Olga Gambari, Bertram Niessen, Antonio Taormina, Michele Trimarchi per le riflessioni sulla ricerca, raccolte nel capitolo 6. Il percorso di ricerca ha inoltre beneficiato della preziosa collaborazione di Ottavia Arenella e Vittorio Falletti, e delle occasioni di discussione e confronto con Paola Picca Garin e Luigi Ractlif (GAI) e Francesca Gambetta, Enrico Melis e Arianna Spigolon (Fondazione Compagnia di San Paolo).

ISBN 9788899745134

Anno 2021

Fondazione Santagata per l'Economia della Cultura
Corso Duca degli Abruzzi 43, 10129 Torino
info@fondazionesantagata.it
www.fondazionesantagata.it

GAI - Associazione per il circuito dei Giovani Artisti Italiani
Presidenza e Segreteria Nazionale: Città di Torino
Via Corte d'Appello 16 – 10122 Torino, Italia
Tel. +39 011.011.30020
gai@comune.torino.it
www.giovaniantisti.it

ARTE AL FUTURO

Indagine sulle carriere artistiche emergenti e la produzione culturale indipendente in Italia

Enrico Eraldo Bertacchini
Paola Borrione

Progetto promosso da:



In partnership con:



Con il sostegno di:



La **Fondazione Santagata per l'Economia della Cultura** raccoglie le esperienze e le competenze acquisite e maturate negli anni passati dal Centro Studi Silvia Santagata-Ebla (CSS-Ebla) e si propone di proseguire l'attività di studio iniziata da Walter Santagata.

I temi di lavoro della Fondazione riguardano due filoni principali: un primo legato alla gestione del patrimonio culturale, con particolare riferimento allo sviluppo economico dei territori e ai programmi UNESCO, e un secondo legato alla produzione di cultura e all'innovazione culturale. È inoltre nella missione della Fondazione il supporto all'internazionalizzazione degli operatori economici e culturali piemontesi e italiani.

Organizzazione

Alessio Re, Segretario Generale
Paola Borrione, Head of Research
Martha May Friel, Responsabile Sede di Milano

Coordinamento scientifico

Francesco Bandarin, Consigliere Speciale ICCROM e membro dello Steering Committee dell'Aga Khan Trust for Culture
Enrico Bertacchini, Università di Torino
Sergio Foà, Università di Torino
Angelo Miglietta, Università IULM
Giovanna Segre, Università di Torino

Project Team

Erica Meneghin, researcher and Heritage and Development Area Project Manager
Andrea Porta, researcher and Culture and Innovation Area Project Manager
Giulia Avanza, researcher and Project Manager for International Projects
Ottavia Arenella, researcher and Project Assistant

International Advisors

Stefania Abakerli, The World Bank
Christian Barrère, Université de Reims Champagne-Ardenne
Pierre-Jean Benghozi, Ecole Polytechnique Université Paris Saclay
Francoise Benhamou, Université Paris XIII
Lluís Bonet, Universitat de Barcelona
Robert Govers, International Place Branding Association
Xavier Greffe, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Andy C. Pratt, City University of London
David Throsby, Macquarie University

GAI - Associazione per il Circuito dei Giovani Artisti Italiani è un'associazione non profit che raccoglie ad oggi 28 Amministrazioni pubbliche locali, tra Comuni capoluogo e Regioni, allo scopo di sostenere le nuove generazioni artistiche tramite iniziative di promozione, produzione, mobilità internazionale e ricerca.

Attraverso una rete di strutture presenti sul territorio il GAI opera per documentare attività, offrire servizi informativi, organizzare occasioni di formazione e visibilità, in rapporto con il mercato, a favore dei giovani e delle giovani che si muovono con obiettivi professionali nei diversi campi della creatività, delle arti e dello spettacolo. Realizza iniziative periodiche in collaborazione con le città socie e in convenzione con enti governativi, istituzioni pubbliche e private, fondazioni, università, network e associazioni di settore per la promozione nazionale e internazionale degli emergenti. Propone inoltre, tramite il suo sito web, opportunità, informazioni, risorse e una banca dati online con oltre 15.000 schede di giovani creativi e creative nelle diverse aree artistiche. www.giovaniantisti.it

PRESIDENTE

Marco Alessandro Giusta
Assessore a Diritti, Beni Comuni e Politiche Giovanili del Comune di Torino

SEGRETARIO

Luigi Ratclif

CONSIGLIO DI PRESIDENZA

Massimo Bray – Vicepresidente

Assessore alla Cultura, Tutela e sviluppo delle imprese culturali, Turismo, Sviluppo e Impresa turistica della Regione Puglia
Responsabile tecnico della Regione Puglia, Luigi De Luca

Laura Galimberti – Vicepresidente

Assessora all'Educazione e Istruzione del Comune di Milano
Responsabile tecnico del Comune di Milano, Fabrizio Chirico

Andrea Bortolamasi – Consigliere

Assessore alla Cultura, Politiche Giovanili, Città universitaria del Comune di Modena
Responsabile tecnico del Comune di Modena, Mila Bongiovi

Sergio Giordani – Consigliere

Sindaco del Comune di Padova

Responsabile tecnico del Comune di Padova, Fiorita Luciano

Barbara Grosso – Consigliere

Assessore al Marketing Territoriale, Politiche Culturali e Politiche per i Giovani del Comune di Genova

Responsabile tecnico del Comune di Genova, Cristina Lavanna

Michele Guerra – Consigliere

Assessore alla Cultura e Politiche Giovanili del Comune di Parma
Responsabile tecnico del Comune di Parma, Francesca Brugnoli

SEGRETERIA

Paola Picca Garin, Comunicazione e Progetti Speciali
Laura De Los Rios, Amministrazione
Marina Gualtieri, Relazione con i soci GAI

ASSEMBLEA GENERALE

Comuni di Ancona, Asti, Bari, Bologna, Campobasso, Como, Ferrara, Firenze, Forlì, Genova, Lecce, Mantova, Messina, Milano, Modena, Padova, Parma, Pavia, Prato, Ravenna, Reggio Emilia, Roma, Salerno, Torino, Trento, Trieste, Regione Piemonte, Regione Puglia.

INDICE

Introduzione.....VII

1. TRA MARGINALIZZAZIONE E LEGITTIMAZIONE:

le sfide per le carriere artistiche emergenti e la produzione culturale indipendente.....16

- 1.1 L'apparente paradosso delle professioni e dei mercati artistici
- 1.2 Le carriere artistiche in un ambiente in evoluzione
- 1.3 Le sfide per i percorsi di formazione artistica
- 1.4 Gli spazi artistici come incubatori per le carriere artistiche emergenti

2. IL CONTESTO ITALIANO.....31

- 2.1 La formazione artistica e culturale.
- 2.2 Carriere artistiche e condizioni di lavoro
- 2.3 Il dibattito sui centri culturali indipendenti

3. I PERCORSI DI FORMAZIONE.....43

- 3.1 La metodologia e le caratteristiche generali del campione
- 3.2 La motivazione a intraprendere il percorso formativo in ambito artistico/culturale e la valutazione dell'esperienza
- 3.3 Il ruolo delle istituzioni di formazione nella preparazione alla professione
- 3.4 Le sfide della carriera in ambito artistico/culturale
- 3.5 Le competenze necessarie per un futuro lavorativo
- 3.6 L'importanza della mobilità
- 3.7 Focus Nord-Ovest

4. LE CARRIERE ARTISTICHE EMERGENTI.....71

- 4.1 Il campione: caratteristiche socio-demografiche
 - 4.2 Professione e ambito culturale di riferimento: nuovi profili professionali e multidisciplinarietà
 - 4.3 Condizione economica e lavorativa
 - 4.4 Stadio e progressione di carriera
 - 4.5 Percorsi di mobilità
 - 4.6 Reti e collaborazioni lavorative
- Profili d'artista: un'esplorazione qualitativa nelle arti visive*

5. I CENTRI CULTURALI INDIPENDENTI.....104

- 5.1 Metodologia di selezione dei centri
- 5.2 Origine, mission, identità e storia
- 5.3 Spazi, reti, network e relazioni con il contesto locale
- 5.4 Aspetti organizzativi e di sostenibilità
- 5.5 Prove di futuro
- 5.6 Conclusioni
- 5.7 I centri che hanno partecipato all'indagine

6. VOCI E VISIONI.....160

- 6.1 Il modello del lavoro artistico (V. Estremo)
- 6.2 La carriera artistica tra burocrazia assistita e impresa culturale (M. Trimarchi)
- 6.3 Formazione artistica e mercato del lavoro: scenari e prospettive (A. Taormina)
- 6.4 I centri culturali indipendenti (O. Gambari)
- 6.5 Al centro degli ecosistemi culturali dei territori (B. Niessen)

Bibliografia.....182

Introduzione

PERCORSI DI CRESCITA E SPAZI DI FUTURO

L'Indagine sulle carriere artistiche emergenti e la produzione culturale indipendente in Italia promossa nel biennio 2019-2020 dal GAI – Associazione per il Circuito dei Giovani Artisti Italiani in partnership con la Fondazione Santagata per l'Economia della Cultura e con il sostegno della Fondazione Compagnia di San Paolo si è realizzata nel contesto delle rispettive linee di lavoro sull'innovazione culturale volta a favorire il tessuto della produzione contemporanea attraverso il sostegno alla creatività, alla sua conoscenza e divulgazione, alla sua promozione e valorizzazione.

La ricerca, in continuità con quanto fatto negli anni dalla rete delle città GAI, ha indagato le dinamiche professionali delle odierne comunità creative, le occasioni e le fragilità nei diversi stadi di crescita, i fattori che maggiormente incidono sulla definizione delle carriere artistiche contemporanee.

Partendo dai momenti di formazione e perfezionamento, mantenendo quale obiettivo di analisi principale il panorama under 35, si è inoltre voluto mettere in relazione la fase iniziale delle carriere con i passaggi successivi che, insieme, costituiscono un percorso lavorativo e professionale completo. Per rilevarne ele-

menti caratterizzanti, criticità, prospettive al fine di contribuire al dibattito generale sui temi, ad una puntuale comprensione delle trasformazioni in atto, alla raccolta delle istanze di artisti e artiste e di operatori e operatrici di settore, alla formulazione delle relative risposte in termini di azioni concrete con il convincimento della imprescindibile relazione tra cultura, economia, sviluppo territoriale e benessere sociale.

Come ideale prosecuzione dello studio Torino Creativa – I Centri Indipendenti di Produzione Culturale sul territorio torinese realizzato nel 2014, l'indagine ha inoltre considerato centri e pratiche indipendenti come nuovi soggetti economici e di innovazione culturale a livello nazionale, nelle città ma anche nei contesti extra-urbani.

Un modo di produrre cultura che impatta sulle metamorfosi dello spazio collettivo, sulla rivitalizzazione delle società, sul ripristino di capitale sociale, ed ha inoltre un ruolo fondamentale nella costruzione di processi di cittadinanza attiva e di linee di intervento da parte delle e dei policy maker.

Un focus con il quale il GAI negli anni ha anticipato riflessioni e temi di importanza strategica in relazione al riconoscimento delle nuove generazioni artistiche, ma anche allo sviluppo di un ecosistema creativo in cui crescita economica, inclusione sociale, innovazione, partecipazione, vocazione identitaria dei luoghi si connettono per determinare l'attrattività dei territori e la coesione delle comunità.

I risultati contenuti nel dossier finale parlano di una scena creativa italiana vivace, competente, motivata ma sottolineano anche l'importanza di investire sulla qualità della produzione artistica e culturale partendo dalla fase formativa delle carriere. Delineano opportunità, bisogni e sfide nei percorsi di affermazione professionale e ribadiscono quanto sia fondamentale sostenere i processi creativi – e gli spazi dove questi si generano – per contribuire alla formulazione di efficaci risposte a problemi reali della collettività.

Uno strumento di conoscenza e orientamento che auspichiamo possa contribuire ad individuare questioni chiave del presente

e del futuro, per trarre soluzioni praticabili e direzioni adeguate da intraprendere con interventi mirati e politiche nazionali di sistema.

Una consapevolezza che diviene oggi ancora più urgente alla luce degli stravolgimenti determinati dall'emergenza Covid-19 che hanno drammaticamente investito il settore culturale impattando prepotentemente sulle giovani generazioni.

Il Presidente GAI

Marco Alessandro Giusta

Assessore ai Diritti e alle Politiche Giovanili della Città di Torino

La Fondazione Compagnia di San Paolo, nel proprio Piano Strategico 2021-2024, in allineamento agli Obiettivi di sviluppo sostenibile delle Nazioni Unite n.8 -Lavoro dignitoso e crescita economica- e n.4 -Istruzione di qualità- ha individuato attraverso la Missione Sviluppare Competenze dell'Obiettivo Culturale due assi strategici interconnessi tra loro e legati al supporto delle carriere artistiche emergenti e della produzione culturale indipendente, perché siano sempre più risorse vitali per lo sviluppo. Il primo riguarda il supporto a giovani artisti e creativi nella costruzione della propria professionalità e nell'avvio dei percorsi di carriera. Il secondo intende promuovere un sistema formativo e di incubazione composito e interconnesso, fondato sulla corresponsabilità tra accademie, istituzioni, realtà indipendenti, player del comparto nella costruzione di professionalità artistico-creative, culturali e di servizio alla progettazione culturale capaci di rispondere pienamente ai bisogni del contesto.

In questa visione, l'indagine realizzata dal GAI e dalla Fondazione Santagata costituisce un importante elemento di approfondimento, utile a comprendere le evoluzioni e trasformazioni

recenti e sempre più intense del settore del lavoro artistico e culturale. La Compagnia di San Paolo ha sostenuto con convinzione la ricerca, che fornisce una fotografia delle giovani professionalità artistiche e delle istituzioni indipendenti, che offrono occasioni di valorizzazione e professionalizzazione degli artisti.

Il sostegno alle giovani generazioni, tra le più colpite dalle crisi e dalla stagnazione della società, costituisce un elemento di attenzione per la Fondazione, che avverte nei loro confronti una responsabilità speciale e che si propone di interpretare come dialogo e costruzione di opportunità nella sua azione. In questo l'Associazione per il Circuito dei Giovani Artisti Italiani si rivela un prezioso alleato grazie alle sue iniziative, alla capillarità delle sue azioni sul territorio italiano e in particolare del nord-ovest e alla rete delle amministrazioni pubbliche coinvolte.

Il settore delle professioni artistiche per le sue caratteristiche peculiari rappresenta un campo di indagine complesso, sul quale la ricerca contribuisce a far luce, evidenziando grazie a una solida impostazione metodologica alcune caratteristiche sulle quali occorrerà orientare le riflessioni e le azioni nei prossimi anni: la crescente precarietà, l'alta variabilità e la disparità di reddito rispetto ad altre categorie professionali, la combinazione con altre fonti di reddito da lavoro non culturale costituiscono elementi di attenzione, ai quali si affianca la rilevazione di un'evoluzione nei profili che porta alla necessità di sviluppare nuove competenze professionali per giovani artisti e operatori culturali, che possono trovare nei centri culturali indipendenti occasioni di professionalizzazione, produzione e valorizzazione ma che dovrebbero essere al centro anche dei soggetti formativi più istituzionali.

Nel lavoro sviluppato dal GAI e dalla Fondazione Santagata si rilevano inoltre elementi di coerenza con l'operato e le linee di azione della Missione Creare Attrattività dell'Obiettivo Cultura, che intende sostenere le produzioni di ricerca e creatività

contemporanea d'avanguardia, in stretta sinergia con i grandi player culturali di riferimento, e che proprio con questi ultimi intende confrontarsi per incentivarne il ruolo di accompagnamento e valorizzazione delle nuove proposte per alimentare una rete che valorizzi l'intero comparto.

Infine, l'indagine mette in evidenza l'importanza dei centri culturali indipendenti come luoghi di espressione giovanile, sperimentazione e innovazione culturale con un ruolo rilevante nel supporto alle carriere artistiche emergenti. L'Obiettivo Cultura, con la Missione favorire partecipazione attiva, riconosce e sostiene questa funzione nel ruolo più ampio che Nuovi Centri Culturali, Centri Culturali Indipendenti e Centri di aggregazione Civica svolgono come presidi civici e culturali diffusi sul territorio.

La ricerca individua dunque egregiamente il nodo che connette formazione, professionalizzazione, ricerca, creatività, incubazione e produzione e che trova rappresentazione nel connubio tra le Missioni dell'Obiettivo Cultura, alla base di una strategia che vuole far emergere il ruolo chiave della cultura e dei suoi professionisti per lo sviluppo della società.

Fondazione Compagnia di San Paolo

1. TRA MARGINALIZZAZIONE E LEGITTIMAZIONE: LE SFIDE PER LE CARRIERE ARTISTICHE EMERGENTI E LA PRODUZIONE CULTURALE INDIPENDENTE

1.1 L'apparente paradosso delle professioni e dei mercati artistici

La professione dell'artista, così come più in generale le dinamiche del mercato del lavoro artistico, sono sempre state oggetto di studio e di acceso dibattito per le problematiche inerenti alla delimitazione dell'ambito di lavoro, poiché esso è strettamente connesso alla definizione di arte e al riconoscimento sociale che tale attività comporta. Ma la letteratura economica e sociologica hanno anche evidenziato ed elaborato nel tempo quelli che potremmo definire dei veri e propri paradossi delle professioni e dei mercati del lavoro artistici, che rendono tale campo ricco di peculiarità e idiosincrasie rispetto ad altre professioni e mercati del lavoro.

Già Hall (1976), alcuni decenni fa, delineava alcune differenze sistematiche di valori, attitudini e criteri per definire il successo professionale tra le carriere artistiche e quelle più tradizionali che si sviluppano nel contesto delle imprese e delle organizzazioni. Se da un lato per l'artista conta l'autonomia creativa e la crescita intellettuale sostenuta dal successo psicologico come

maggior ricompensa, per i lavoratori inquadrati all'interno di gerarchie organizzative prevalgono invece come principali incentivi e ricompense l'avanzamento formale di carriera, il salario e la posizione all'interno dell'organizzazione.

Analogamente, diversi autori (Menger, 2001; Abbing, 2002) hanno evidenziato come gli artisti come gruppo professionale siano in media più giovani della forza lavoro generale, più istruiti, con tassi più elevati di lavoro autonomo, ma anche di disoccupazione e di sottoccupazione vincolata (lavoro part-time non volontario, lavoro intermittente, meno ore di lavoro) e spesso svolgano simultaneamente più lavori. In media coloro che intraprendono una carriera artistica guadagnano meno e sperimentano una maggiore disparità e variabilità di reddito rispetto ai lavoratori in altre categorie professionali affini, come quella dei professionisti e tecnici specializzati, i cui membri hanno caratteristiche di capitale umano comparabili (istruzione, formazione ed età). I mercati del lavoro artistico sono inoltre caratterizzati da una notevole disuguaglianza nella distribuzione del successo e dei guadagni, dove pochi talenti riescono ad attrarre la maggior parte della domanda mentre la maggior parte degli artisti riceve livelli di reddito inferiori alla media.

Questo quadro apparentemente cupo sulle condizioni economiche del lavoro artistico non sembra però aver scoraggiato chi vuole intraprendere questa professione. Infatti, l'evidenza di una crescita sostenuta dell'occupazione artistica negli ultimi decenni è ampiamente documentata nelle indagini sulle forze lavoro o censimenti, e queste tendenze sono abbastanza simili nei paesi più avanzati.

Tali considerazioni inducono quindi a chiedersi perché così tanti aspiranti artisti intraprendono la carriera in una professione dove le condizioni economiche sono così sfavorevoli? Perché gli artisti svolgono più lavori simultaneamente? Perché gli artisti investono molto in formazione quando i ritorni degli investimenti del capitale umano in questo ambito sono imprevedibili e mediamente bassi?

Una risposta alla prima domanda è riconducibile proprio alle

caratteristiche del lavoro artistico già evidenziate da Hall (1976) e riscontrate nella più ampia letteratura sul tema, tra cui, ricompensa personale, passione per la forma d'arte, status sociale, orgoglio, forte spinta interiore o capacità di avere autonomia nelle attività quotidiane, vocazione e propensione all'assunzione di rischi (Menger 2006; Brook 2013; Lena e Lindemann 2014). Caves (2001) sintetizza queste motivazioni con la formula "Arte per l'Arte", per cui gli artisti, proprio perché derivano una ricompensa psicologica e intrinseca dal proprio lavoro caratterizzato dal perseguimento dell'originalità e dall'uso creativo di abilità tecniche, sono disposti ad accontentarsi di condizioni economiche inferiori rispetto agli altri lavori. Entrando più nel dettaglio delle motivazioni che inducono i giovani a intraprendere il percorso artistico, Elias e Berg-Cross (2009) hanno ipotizzato tre modelli idealtipici: il modello del visionario (*Visionary Model*), il modello dell'autorealizzazione (*Self-Actualized Model*) e il modello merceologico (*Commodity Model*). Coloro che fanno parte del *Visionary Model* hanno una motivazione filosofica e di ricerca teorica. L'istinto è ciò che li guida nel loro atto artistico, percepito come un infinito dialogo tra l'artista, il mezzo e le proprie idee. Si definiscono come artisti, e questa concezione di sé modella la loro visione del mondo e della loro vita. Nel *Self-Actualized Model*, gli artisti sono mossi invece dalla necessità di capire meglio sé stessi e ciò che li circonda. L'arte è un atto di mediazione e il mezzo per capire meglio sé stessi. Si definiscono come artisti, ma è solo una delle tante definizioni di sé. L'ultimo modello, il *Commodity Model* vede gli artisti mossi dalla necessità di intraprendere "sfide visive" e di incontrare i gusti dei propri committenti. Coloro che si riconoscono in questo modello sono inclini a rinunciare alle proprie idee per produrre opere che il pubblico amerà. L'obiettivo di questi artisti è quello di dipingere per il proprio piacere e rendere l'arte il proprio mestiere. Si definiscono, e sono riconosciuti dagli altri come artisti. Dalle ricerche condotte applicando questi modelli, sembrerebbe che la maggior parte degli artisti o aspiranti tali si riconosca nel modello dell'autorealizzazione (*Self-Actualized*

Model) e/o nel modello visionario (*Visionary Model*), a sostegno, ancora una volta, delle motivazioni artistiche più comunemente identificate nella letteratura. Il risultato del prevalere di queste motivazioni è in definitiva un eccesso di offerta di artisti, a cui inoltre contribuiscono altri fattori, sia del sistema che individuali, come le basse barriere all'ingresso nella professione artistica, il forte richiamo per l'autonomia espressiva e una sottovalutazione cronica del rischio e delle possibilità di successo. Se tali considerazioni sulle motivazioni permettono di fare luce sulla costante crescita dell'offerta di lavoro in ambito artistico, rimane da spiegare come queste si conciliano con precarie condizioni occupazionali e un incerto ritorno dell'investimento in capitale umano.

Esistono in questo caso diversi approcci teorici per spiegare differenze e disparità nello sviluppo delle carriere artistiche e la loro relazione con la struttura del mercato del lavoro artistico. La teoria sulle preferenze lavorative degli artisti, formulata da Throsby (1994) cerca di spiegare il comportamento economico sottostante alle scelte di lavoro multiplo da parte degli artisti. Questa teoria parte dal presupposto che gli artisti hanno una preferenza dominante per il lavoro nella loro occupazione artistica primaria, ma possono non essere in grado di soddisfare il vincolo di reddito minimo solo lavorando nelle arti. Per questo, si affidano ad altre fonti di reddito, come i lavori indirettamente legati all'arte (come l'insegnamento) e il lavoro in ambito non culturale. Poiché gli artisti traggono utilità dal loro lavoro artistico (e non dal tempo libero), lavorano al di fuori delle arti fino a quando non soddisfano i loro requisiti di bilancio, mentre il resto del tempo lavorativo è dedicato alla loro occupazione artistica. Le differenze di salario e le ricompense economiche nelle tre diverse attività portano a scelte differenti di investimento del proprio tempo, influenzando anche in modo prospettico la possibilità di dedicarsi ad una carriera professionale in ambito artistico, piuttosto che in una professione indirettamente connessa all'arte o portando addirittura alla scelta di abbandonare il percorso artistico.

Diversi studi sulla situazione del mercato del lavoro degli artisti hanno adottato la suddivisione tripartita di attività lavorative proposta in questo modello, perché tale categorizzazione e interpretazione dei dati del mercato del lavoro del settore culturale permette di spiegare in modo abbastanza convincente le condizioni di contesto economico che portano gli artisti a svolgere più lavori simultaneamente. Tuttavia, il modello delle preferenze lavorative degli artisti dice poco sulle differenze di ricompense nei mercati dell'arte e sui meccanismi che portano a questa distribuzione.

Per spiegare tali differenze, sono stati utilizzati due principali approcci teorici alternativi, che tuttavia mostrano alcune complementarità nella interpretazione del fenomeno.

Il primo si basa sulla teoria del capitale umano. Nella sua forma di base, questa teoria presuppone che le persone investano in istruzione e formazione per aumentare la loro produttività e i loro rendimenti monetari nel mercato del lavoro. La teoria del capitale umano è stata la base teorica per la maggior parte degli studi empirici sul lavoro degli artisti (Towse, 2006). Si tratta essenzialmente di una teoria statica, in quanto differenze di carriera nel tempo possono essere spiegate dalla variazione individuale nell'istruzione e nell'esperienza accumulata.

Il secondo approccio è quello dei mercati *"winners take all"* (Frank e Cook, 2010). Alla base di questo approccio c'è l'idea che la ricompensa derivi dalla posizione relativa che un soggetto ha nel mercato. Questo approccio è essenzialmente dinamico: invece di concentrarsi su come differenze nel capitale umano individuale determinino differenze nella carriera in un dato momento, la teoria del *"winners take all"*, si concentra su come le carriere divergono nel tempo. Gli individui che ottengono il successo presto continuano ad avere carriere favorevoli non perché sono proporzionalmente più dotati, ma perché il mondo esterno vede il loro inizio di successo come un indicatore di qualità di per sé. Lo stesso vale per gli individui che affrontano un fallimento. Il successo genera successo, il fallimento genera fallimento. Questo approccio all'evoluzione delle

carriere fornisce una logica per i sistemi di ricompensa distorti che sono abbastanza evidenti nei mercati dell'arte e culturali. Infatti, in un contesto in cui l'informazione sul merito artistico è incompleta, l'attenzione del pubblico è la vera risorsa scarsa, i giudizi di qualità sono interdipendenti e non sono richieste qualifiche formali per lavorare come artista, allora la distribuzione del successo e delle ricompense economiche tende a essere sproporzionalmente più variabile rispetto alla distribuzione del talento e delle abilità.

A livello empirico, i due approcci, quello del capitale umano e quello dei mercati *"winners take all"* sembrano relativamente complementari per spiegare differenze in diversi ma collegati aspetti dell'avanzamento delle carriere artistiche. L'approccio del capitale umano risulta essere più adatto a spiegare differenze nelle ricompense economiche dei lavoratori in ambito artistico, evidenziando una relazione relativamente più lineare tra livello di istruzione e reddito individuale. L'approccio dei mercati *"winners takes all"* si è dimostrato più adatto a spiegare differenze non lineari nel successo artistico, indipendentemente dal successo commerciale (Menger, 2014).

1.2 Le carriere artistiche in un ambiente in evoluzione

Se gli studi sul mercato del lavoro artistico negli ultimi decenni hanno ampiamente riconosciuto le peculiarità di questo settore, bisogna anche evidenziare che il contesto lavorativo in ambito artistico è in continua evoluzione. Per quanto questo avvenga in molte altre dinamiche economiche e sociali, nel campo artistico si nota una accelerazione negli ultimi anni dei processi di cambiamento, guidati da diversi fattori correlati.

In primo luogo, gli effetti della globalizzazione hanno fortemente impattato la produzione culturale e il mercato del lavoro artistico. I progressi nelle tecnologie dell'informazione e della

comunicazione che hanno sostenuto i processi di globalizzazione hanno offerto nuove opportunità per gli artisti di far circolare le proprie opere, collaborare tra loro, comunicare con il pubblico ed esplorare nuove modalità espressive.

D'altra parte, le dinamiche economiche sottese alla globalizzazione rischiano di rendere più vulnerabili le espressioni culturali e artistiche a livello locale, portando ad una maggiore instabilità e incertezza.

La seconda fonte di cambiamento nelle condizioni degli artisti si riferisce alla natura mutevole del lavoro stesso. Nell'economia in generale vediamo una crescente precarietà della forza lavoro: il mercato del lavoro artistico non è stato esente da questo trend, con molti dati che ne evidenziano la crescita. Il contesto culturale è infatti sempre più caratterizzato da elevati livelli di flessibilità e precarizzazione occupazionale. L'occupazione a lungo termine nel campo delle arti e della produzione culturale è stata sostituita da sistemi di lavoro a progetto e di breve termine, così che gran parte del rischio di impresa è stato trasferito direttamente sulla forza lavoro.

Questo ha obbligato gli artisti e i professionisti culturali a una crescente consapevolezza nella gestione del rischio attraverso la versatilità professionale, l'impiego contemporaneo in diverse occupazioni, la diversificazione del proprio portfolio di competenze tecniche e creative, fino all'utilizzo dei sistemi di sicurezza sociale.

In tale contesto, sta emergendo una riflessione sempre più consistente sulla crescente marginalizzazione economica delle figure operanti in campo artistico e culturale (Bain e McLean, 2013; Donald et al., 2013; Pasquinelli e Sjöholm, 2015; Timberg, 2015), per cui il mondo dell'arte, da precursore di mercati del lavoro flessibili ma altamente qualificati, rischia di trasformarsi facilmente in un sistema di iper-precarizzazione e di *gig-economy* (Morgan e Nelligan, 2018).

Le principali tendenze in atto evidenziate nella letteratura sono le seguenti:

Iper-versalità (Protean Career)

La carriera versatile, definita in inglese Protean Career, dal nome del Dio greco Proteo (Πρωτεύς) che era in grado di cambiare forma in base al suo volere, identifica un modello di carriera in cui gli individui sono in grado di adattarsi, autodeterminare e modellare la propria carriera in base all'ambiente circostante, seguendo i propri valori sia lavorativi che personali e raggiungere il successo e la soddisfazione psicologica personale (Hall, 2004). L'emergere di questo modello di carriere iper-versatili influenza fortemente l'identità professionale dell'artista e lo espone a potenziali vulnerabilità. Implica, infatti, un contratto psicologico con sé stessi piuttosto che con un'organizzazione o organizzazioni, assumendosi la responsabilità personale per lo sviluppo della propria carriera, continuamente modificata in base alle esigenze dell'artista e alle esigenze del mondo del lavoro. Se in passato questa identità poteva essere sostenuta da forti motivazioni personali e dal riconoscimento identitario che l'artista trova nella ricerca e innovazione di linguaggi, oggi questa viene messa sempre più in discussione a causa dei confini sempre più labili delle pratiche artistiche rispetto alla sfera commerciale e a una pratica orientata verso produzioni più accessibili per i pubblici.

Multidisciplinarietà (Portfolio career)

Al giorno d'oggi pochi artisti seguono una traiettoria lineare iniziando con la formazione, passando per una fase emergente, raggiungendo l'affermazione e proseguendo con una vita dedicata esclusivamente a una disciplina creativa o artistica. Piuttosto, l'ambito artistico è maggiormente caratterizzato da carriere connotate da una forte multidisciplinarietà, definite nella letteratura anglosassone come "*Portfolio career*". Queste sono caratterizzate da una varietà di competenze professionali, alcune che implicano un lavoro creativo originale, altre in cui si

devono applicare le abilità in modo più ampio, altre ancora che richiedono il lavoro in team, periodi di studio, viaggio e ricerca. Il successo richiede sempre più meta-competenze, come ampie capacità creative, acume commerciale e capacità di lavorare su più piattaforme multimediali (Mietzner & Kamprath, 2013). E non solo il successo sembra richiedere di essere un tuttofare, ma gli stessi aspiranti artisti sembrano anche desiderosi di lavorare attraverso ruoli professionali differenziati e di sviluppare set di abilità diversificate (Throsby & Zednik, 2011). Inoltre, secondo Frenette e Tepper (2018), la multidisciplinarietà che si riscontra nelle *Portfolio Careers* trova anche una parallela tendenza nel lavorare contemporaneamente in diversi ambiti creativi.

Ipermobilità

Connessa alla multidisciplinarietà sollecitata dalle *Portfolio Careers*, la professione artistica contemporanea sembra essere caratterizzata da una crescente mobilità. Come evidenziato da uno studio europeo (EriCarts, 2008), la mobilità degli artisti oggi non deve essere intesa solo come spostamenti occasionali attraverso i confini nazionali - che possono essere utili per acquisire esperienze professionali necessarie per l'avanzamento di carriera -, ma piuttosto come parte integrante della regolare vita lavorativa di artisti e altri professionisti della cultura. L'ipermobilità degli artisti contemporanei è stata riconosciuta anche nel rapporto del 2012 "On AIR: Reflecting on the mobility of artists in Europe", sulla base dell'esperienza del programma Artists-in-Residence. In questo caso, Cata Marles (2012) mette in guardia contro i potenziali effetti indesiderati della natura sempre più mobile dell'artista, identificando il rischio di disconnessione degli artisti dai contesti locali.

Imprenditorialità

Se da un lato la crescente precarizzazione e flessibilità proiettano un'ombra sulle prospettive lavorative in ambito artistico, queste nuove condizioni mettono in luce la necessità di nuovi approcci interpretativi del lavoro artistico e culturale, meno

orientati a considerarlo in termini occupazionali, ma imprenditoriali (Scott, 2012; Lingo e Tepper, 2013). Questo implica, all'interno dello sviluppo di carriere versatili, che gli artisti e gli operatori culturali *free-lance* debbano sempre più dotarsi di competenze e attitudini imprenditoriali nel lavoro, come la progettazione, la capacità di strutturare un *business plan*, la comunicazione con gli *stakeholder* dei propri progetti.

Impegno sociale

Se in passato la visione del lavoro artistico era fortemente influenzata dall'idea dominante che l'artista avesse a cuore principalmente l'opportunità di esprimere il proprio talento individuale e la sua creatività, oggi si nota sempre di più come le scelte nel percorso artistico non siano solo orientate a ottimizzare le opportunità per la creatività individuale. Al contrario, spesso gli artisti cercano di essere socialmente impegnati nelle loro comunità, nei ruoli di educatori, assistenti sociali, attivisti politici o persino operatori sanitari (Lingo e Tepper, 2013).

Mentre gli artisti hanno usato spesso le loro opere per esprimere posizioni su questioni politiche e sociali, la differenza oggi è che l'arte contemporanea come pratica sociale è diventato uno dei modi in cui gli artisti possono costruire la propria carriera. Questa pratica artistica prevede il coinvolgimento delle comunità non tanto come pubblico, quanto come soggetti attivi del processo artistico per raggiungere determinati obiettivi sociali. In questo caso, la progettazione ed esecuzione sottostante le pratiche artistiche connotate da forte impegno sociale richiedono capacità che esulano dal mero ambito artistico, come stabilire processi partecipativi con i soggetti della comunità partner al di fuori delle arti, entrare in dinamiche politiche, imparare a dialogare con agenzie o organizzazioni non profit che perseguono finalità fuori dall'ambito artistico.

1.3 Le sfide per i percorsi di formazione artistica

Considerata l'evoluzione dei profili e delle condizioni delle carriere artistiche sopra delineati, è necessario domandarsi se e quanto i percorsi di formazione artistica siano adeguati alle nuove sfide. Non è semplice trovare una risposta univoca a questa domanda, sia per l'eterogeneità della formazione nei diversi campi artistici, sia per le differenze che esistono nei diversi sistemi di formazione. Se si considera ad esempio il contesto americano, dove c'è un monitoraggio capillare delle carriere degli studenti in discipline artistiche attraverso lo Strategic National Arts Alumni Project (SNAAP)¹, si riscontra, ad esempio, come questa categoria risulti essere tra le più soddisfatte in termini professionali rispetto a chi ha intrapreso altri percorsi di formazione, nonostante performance relativamente inferiori sul mercato del lavoro (Frenette e Tepper, 2016).

In termini di competenze fornite da parte degli istituti di formazione artistica, si evidenziano tuttavia alcuni segnali di discrepanza tra le competenze fornite e quelle necessarie per la futura carriera. Se da un lato i risultati dell'indagine SNAAP indicano come gli istituti di formazione artistica siano efficaci nel trasmettere saperi e pratiche sulle tecniche artistiche, nel favorire lo sviluppo di pensiero creativo e problem solving, o stimolare il miglioramento attraverso il confronto, queste competenze attengono principalmente alla sfera della produzione artistica e in parte contrastano con le esigenze pratiche delle future carriere dei diplomati e laureati in questo ambito.

Sempre in base ai dati SNAAP, almeno un laureato in discipline artistiche su tre ha lavorato, a tempo pieno o part-time, gestendo o amministrando programmi o persone per un'organizzazione culturale a un certo punto della sua carriera; uno su otto ha

¹ Dal 2008, il progetto SNAAP, attraverso indagini periodiche ha raccolto e analizzato i dati di oltre 200.000 diplomati e laureati in discipline artistiche di tutto il Nord America.

fondato un'organizzazione no profit o a scopo di lucro ad un certo punto della propria vita; e più della metà è stata un'insegnante. Nella stessa indagine i diplomati e i laureati segnalano considerevoli "discrepanze di competenze" per quanto riguarda le capacità di gestione finanziaria e aziendale, le capacità imprenditoriali e le capacità di insegnamento. Analogamente, molti laureati riferiscono che le loro scuole non hanno fatto abbastanza per aiutarli ad apprendere le competenze aziendali di base o come gestire i progetti o, soprattutto, per aiutarli a fare rete (Frenette e Tepper, 2016).

Analoghe considerazioni sui nuovi bisogni di competenze in ambito artistico emergono anche in studi più qualitativi e incentrati su professionisti dello spettacolo dal vivo, come ad esempio quello di Bennet condotto su ballerini e musicisti in Australia (Bennet, 2009). Dalle interviste raccolte emerge come a questa categoria vengano sempre più richieste non solo competenze relative alla creazione, progettazione e performance artistica, ma anche competenze imprenditoriali, di marketing e l'utilizzo delle nuove tecnologie.

Risulta quindi evidente come gli istituti di formazione artistica siano chiamati a nuove sfide nella costruzione di percorsi di formazione adeguati allo sviluppo di carriere professionali in un contesto dove nuove competenze e capacità sono sempre più richieste sul mercato del lavoro artistico.

Mentre la maggior parte degli artisti sono lavoratori autonomi, relativamente poche scuole d'arte tentano di sviluppare capacità per la creazione e gestione di imprese (Bauer et al., 2011). Tuttavia, gli artisti, immersi in carriere sempre più versatili e multidisciplinari, dovrebbero possedere capacità di imprenditorialità artistica ben sviluppate, insieme a quelle tradizionalmente associate alla pratica artistica, cioè alla creazione o realizzazione di opere.

Se quindi sembra necessario che agli artisti emergenti vengano offerte più opportunità di formazione in ambito manageriale e imprenditoriale, Bridgestock (2013) sottolinea tuttavia come la nozione di capacità imprenditoriali in ambito artistico debba

essere debitamente adattata, favorendo piuttosto lo sviluppo di un'identità imprenditoriale. Secondo l'autrice, si possono identificare almeno tre diverse dimensioni di imprenditorialità in ambito artistico: la creazione di nuove imprese/organizzazioni artistiche, la gestione della propria carriera e, infine, l'intraprendenza.

Corsi di management e business possono al più soddisfare la prima dimensione, mentre le restanti due riguardano capacità meno tangibili come il riconoscimento delle opportunità, il comportamento imprenditoriale o processi valutativi e decisionali basati sulla raccolta continua di informazioni sui propri bisogni e sui requisiti del mondo del lavoro nelle arti.

In questa prospettiva, gli istituti di formazione artistica devono sostenere gli studenti a sviluppare una identità imprenditoriale artistica che implica la capacità di identificare opportunità creative coerenti con i valori e gli obiettivi di carriera personali, e quindi generare iniziative o imprese, trovando collaboratori e perseguendo queste opportunità.

1.4 Gli spazi artistici come incubatori per le carriere artistiche emergenti

Un'ulteriore prospettiva per comprendere e analizzare le traiettorie di sviluppo delle carriere artistiche riguarda le scene artistiche emergenti. Queste sono composte da artisti e operatori culturali nelle prime fasi della loro carriera che spesso si aggregano o svolgono le loro pratiche in centri di produzione culturale indipendenti o autonomi dai circuiti istituzionali. Questo milieu è spesso caratterizzato da circuiti artistici che da un punto di vista sistemico si organizzano generalmente con bassi costi di gestione, ma sono fondamentali per la definizione e il mantenimento di un ambiente creativo, la generazione di innovazione delle pratiche, l'incubazione di nuovi talenti, l'attrazione di persone da altri contesti, la percezione della qualità della vita dei quartieri in cui si insediano.

A livello internazionale non mancano gli studi sul tema, come le ricerche sugli spazi artistici (*community art spaces*) (Markusen et al., 2006; Grodach, 2009; Grodach, Foster, Murdoch, 2014) o sulle subculture creative indipendenti (Vivant, 2009; Shaw, 2013; Lange e Bürkner, 2013). Il quadro che emerge da questi lavori è quello di un sistema articolato ed eterogeneo di spazi gestiti da persone e organizzazioni, che costruiscono nuove forme e significati attraverso pratiche alternative e innovative di produzione nei campi della creatività e della cultura. Sono spesso spazi del protagonismo giovanile, caratterizzati da esperienze multidisciplinari nel campo della produzione culturale e di momenti di interazione sociale che attivano processi di sperimentazione e scambio di conoscenza e idee, e per questo rappresentano un capitale culturale emergente e qualificante della catena del valore del sistema produttivo locale e una risorsa nei processi di empowerment dell'individuo e delle comunità. Allo stesso tempo, a causa della limitata dimensione economica, scarsa visibilità e mancato riconoscimento istituzionale, si contraddistinguono per la ricerca di nuove forme organizzative e pratiche per il raggiungimento della sostenibilità economica, tra cui ad esempio la cooperazione, la condivisione di spazi e risorse, il *networking*, il volontariato, i partenariati, e il *fundraising* innovativo.

Proprio per queste caratteristiche, gli spazi artistici indipendenti possono rappresentare oggi un tassello importante nelle traiettorie delle carriere artistiche emergenti e soprattutto un anello di congiunzione ancora non pienamente compreso tra i percorsi di formazione e le prime fasi della carriera artistica. Se, come si è visto, le condizioni di lavoro richiedono lo sviluppo di un'identità imprenditoriale da parte degli artisti, questi spazi possono fungere da incubatori di nuove progettualità in ambito artistico, offrendo allo stesso tempo opportunità di inserimento nel mercato del lavoro artistico e di sperimentazione nella produzione culturale contemporanea.

L'idea di incubatori artistici non è nuova nel contesto americano (Kahn, 1995; Essig, 2014). Con questa definizione si intendo-

no strutture sostenute da programmi pubblici o enti non-profit che creano un ambiente favorevole per organizzazioni artistiche piccole ed emergenti. Come per gli incubatori di impresa, gli incubatori artistici sono caratterizzati dalla co-ubicazione fisica di gruppi artistici e si occupano di sostenere le organizzazioni artistiche facilitando la loro crescita e sviluppo organizzativo, offrendo spazi e servizi a basso costo, risorse in condivisione e opportunità di consulenza tecnica e formazione su aspetti organizzativi e imprenditoriali.

In questo caso, la sfida principale è comprendere come e in quale misura spazi artistici indipendenti, che spesso nascono dal bisogno di autoorganizzazione e sperimentazione, e sono in alcuni casi esperienze temporanee di progettualità, abbiano le potenzialità di assolvere al ruolo di incubatori consolidando il loro ruolo nei sistemi artistici locali.

2. IL CONTESTO ITALIANO

2.1 La formazione artistica e culturale

L'educazione artistica viene declinata in modalità differenti in Unione europea, secondo due modelli principali (Sharp e Le Métais, 2000), quello "integrato" per il quale due o più ambiti artistici sono concepiti come un unico all'interno del curriculum e quello secondo il quale ogni materia artistica è considerata separatamente all'interno del curriculum senza stabilire collegamenti concettuali tra di esse.

Circa la metà dei paesi europei ha adottato un approccio integrato e tutti hanno scelto di rendere l'ambito dell'educazione artistica obbligatorio nel ciclo primario, e quasi tutti anche in quello secondario di I grado.

L'Italia adotta un approccio integrato per l'insegnamento dell'educazione artistica: lo studio della materia "Arte e Immagine" inizia con l'ingresso nella scuola primaria per poi continuare nella scuola secondaria di I grado dove dal 2003, con la riforma scolastica Moratti, è inserita tra le materie obbligatorie. Dopo la scuola secondaria di I grado la formazione artistica del nostro Paese continua in molti corsi di studio delle scuole secondarie

di II grado. Ad oggi gli indirizzi che prevedono l'insegnamento sono:

- Liceo Artistico (5 anni d'insegnamento)
- Liceo Classico (3 o 5 anni d'insegnamento sulla base degli indirizzi)
- Liceo Linguistico (3 anni d'insegnamento)
- Liceo Scientifico (5 anni d'insegnamento)
- Liceo Musicale e Coreutico (5 anni d'insegnamento)
- Liceo delle Scienze Umane (3 anni d'insegnamento)
- Istituto Tecnico indirizzo Turismo (3 anni d'insegnamento)
- Istituto Professionale indirizzo socio-sanitario (1 anno d'insegnamento)

Coloro che dopo la formazione secondaria di II grado decidono di proseguire la propria formazione in ambito artistico s'inseriscono nel sistema AFAM (Alta Formazione Artistica Musicale e Coreutica). Il sistema delle AFAM è regolato dalla legge 21 dicembre 1999, n. 508, che, per la prima volta dalla riforma Gentile del 1923, ha riorganizzato il sistema delle istituzioni artistiche e musicali italiane. Sulla base della riforma le Accademie Nazionali di Arte Drammatica e di Danza, le Accademie di Belle Arti, gli Istituti Superiori di Studi Musicali (Conservatori ed ex pareggiati) e gli Istituti Superiori per le Industrie Artistiche vengono a costituire un unico sistema finalizzato alla "valorizzazione delle specificità culturali e tecniche dell'alta formazione artistica e musicale e delle istituzioni del settore, nonché alla definizione di standard qualitativi riconosciuti in ambito internazionale". A queste istituzioni si affiancano istituzioni private autorizzate dal MIUR al rilascio di titoli accademici aventi valore legale, equipollenti alle lauree universitarie di primo e di secondo livello ai fini di un pubblico concorso, ma anche ai fini del riconoscimento dei crediti formativi da spendere nel proseguo degli studi indifferentemente in uno o nell'altro dei due sistemi formativi terziari (ANVUR, 2013).

Alle istituzioni del sistema viene riconosciuto un doppio ruolo, quello di formazione e ricerca, quali "sedi primarie di alta formazione, di specializzazione e di ricerca nel settore artistico e musicale" e quello di produzione poiché "svolgono correlate attività di produzione".

Il sistema AFAM si compone complessivamente di 154 istituzioni, e precisamente da:

- 20 Accademie di Belle Arti statali
- 18 Accademie di Belle Arti legalmente riconosciute
- 1 Accademia nazionale di Arte Drammatica
- 1 Accademia nazionale di Danza
- 77 Istituti Superiori di Studi Musicali, di cui: 59 Conservatori di musica (55 più 4 sezioni staccate) e 18 ex Istituti musicali pareggiati
- 5 Istituti superiori per le industrie artistiche (ISIA)
- 32 Istituti non statali, autorizzati al rilascio di titoli AFAM, ai sensi dell'art. 11 del DPR 212/2005 (29 più 3 sedi decentrate)

Poco meno della metà delle sedi si trova al Nord (68 su 155), mentre le restanti sono equamente distribuite tra Centro e Mezzogiorno (41 e 46 istituzioni). Tale concentrazione è guidata in particolar modo dalla maggiore presenza di istituzioni della formazione in ambito musicale, siano essi i Conservatori di Musica o gli Istituti Superiori di Studi Musicali.

L'istruzione artistica superiore si organizza in tre cicli:

- il primo, di durata triennale, è costituito dai Corsi di diploma accademico di primo livello, cui si accede con il diploma finale di scuola secondaria superiore o un titolo estero comparabile. L'ammissione può essere subordinata al superamento di eventuali prove di accesso finalizzate alla verifica di un'adeguata preparazione iniziale.
- il secondo ciclo si articola invece su due anni di insegnamento ed è costituito dai Corsi di diploma accademico di secondo livello. L'accesso è subordinato al possesso di un

Diploma accademico di primo livello o di una Laurea o di un titolo estero idoneo.

- Il terzo e ultimo ciclo è rappresentato dai Corsi di formazione alla ricerca, con l'obiettivo di fornire le competenze necessarie per la programmazione e la realizzazione di attività di ricerca di alta qualificazione.

Anche nel sistema AFAM sono presenti Corsi di specializzazione e Master di primo e secondo livello, che mirano a fornire competenze professionali elevate oltre ai corsi di specializzazione e di perfezionamento.

A fronte di un sistema complesso e che è stato riorganizzato da circa 20 anni, manca un'indagine approfondita e sistematica dei punti di forza e di debolezza del sistema, una valutazione che consenta di migliorarlo e apportare gli opportuni cambiamenti. Tale mancanza è stata rilevata anche dal MIUR che nel Rapporto "Chiamata alle arti" segnala la necessità di una valutazione rigorosa delle istituzioni che preveda di valutare in maniera obiettiva i risultati formativi e i progetti, anche nell'ottica di un'assegnazione meritocratica delle risorse.

Un primo tentativo di valutazione è stato compiuto tramite lo studio condotto da AlmaLaurea nel 2016, riguardante il Profilo dei diplomati accademici delle Istituzioni di Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM) del 2014.

L'indagine ha raccolto le risposte di 1.459 studenti, che si sono diplomati nel 2014 in 8 istituzioni AFAM (un'Accademia delle Belle Arti - la Rome University of Fine Arts - e sette Conservatori: il Bruno Maderna di Cesena, l'Evaristo Felice dall'Abaco di Verona, il Francesco Antonio Bonporti di Trento, il Giuseppe Tartini di Trieste, il Lucio Campiani di Mantova, il Giuseppe Martucci di Salerno e il Giacomantonio di Cosenza).

Nel rapporto si analizzano il livello di soddisfazione di studenti e docenti rispetto ai corsi di formazione, alle attrezzature delle sedi e al materiale didattico, alle intenzioni e aspettative post diploma di primo e secondo livello. In generale si è ravvisato un buon livello di soddisfazione sia dei docenti sia dei discenti, sia

ancora rispetto alle strutture e attrezzature a disposizione presso le sedi degli istituti di formazione. La maggior parte degli studenti, sia di primo, sia di secondo livello intende proseguire gli studi o completando il percorso accademico o attraverso attività di qualificazione professionale (AlmaLaurea, 2016).

Per quanto, quindi, l'indagine Almalaurea dia indicazioni incoraggianti, manca a livello italiano una ricognizione continuativa e di ampio raggio e una conseguente riflessione rispetto all'offerta formativa in campo artistico nel suo complesso e nelle diverse ramificazioni. Oltre al percorso di istruzione delineato bisognerebbe, infatti, comprendere nell'analisi anche i molteplici corsi di formazione professionale in ambito culturale e artistico gestiti dalle regioni e finanziati con fondi europei, un universo composito, di grande rilevanza soprattutto in alcune regioni, ma molto difficile da analizzare nel suo complesso.

Nasce quindi l'esigenza di approfondire un fenomeno rilevante, ma molto poco studiato in termini empirici nel nostro paese, e in questo modo alimentare il dibattito sulle sfide che interessano le politiche culturali e i programmi di formazione nel favorire la produzione culturale e le professionalità in ambito artistico.

2.2 Carriere artistiche condizioni di lavoro: mancano indagini complete e continuative

Alla mancanza di lavori di analisi sul sistema formativo in campo artistico corrisponde una scarsità di indagini sulle condizioni del lavoro artistico e culturale in Italia. Vi sono alcuni lavori, che esamineremo brevemente di seguito, ma la questione cruciale è il fatto che non sono mai state compiute indagini sistematiche e continuative che comprendessero i lavoratori di tutte le industrie culturali e creative. Vi sono indagini su singoli ambiti, su territori specifici o ancora sui dati relativi all'occupazione in campo culturale (dal 2011 Unioncamere e Fondazione Symbola realizzano un rapporto di monitoraggio del sistema

produttivo culturale e creativo che comprende dati sull'occupazione), ma mancano riflessioni rispetto alle caratteristiche delle carriere artistiche, alla frammentazione delle stesse, alla crescente condizione di precarietà della classe creativa e all'implicazione che tali condizioni e fenomeni hanno in termini di carriera professionale. Riflessioni fondamentali per valutare lo stato di salute delle nuove generazioni di artisti e produttori culturali del nostro Paese.

Negli ultimi dieci anni si possono tuttavia rintracciare una serie di lavori e riflessioni intorno al tema. Una delle prime analisi è "L'occupazione culturale in Italia" che presenta i risultati della ricerca sull'occupazione culturale in Italia negli anni 2004-2006, condotta a partire da dati Istat della rilevazione sulle forze di lavoro. La ricerca presenta il volume, l'andamento, le caratteristiche sociodemografiche e la ripartizione settoriale dei lavoratori della cultura, e riflette rispetto alla necessità di un rilancio dell'occupazione culturale e delle risorse da mettere a disposizione a tal fine. Nel 2010 Leon, nell'articolo "I beni culturali e la (dis)occupazione intellettuale" scritto per Astrid, la Fondazione per l'Analisi, gli Studi e le Ricerche sulla Riforma delle Istituzioni Democratiche e sulla innovazione nelle amministrazioni pubbliche, fa il punto sul tema della precarizzazione dei lavoratori del Patrimonio e sulla scarsa ricettività del sistema italiano nell'accogliere profili ad elevata specializzazione dando loro soddisfazione personale e di salario.

Unioncamere nel 2012 ha pubblicato l'indagine "Cultura e creatività: gli sbocchi di lavoro per i giovani", costruita grazie ai fabbisogni professionali e formativi registrati nel Sistema informativo Excelsior sulla base dello studio di Unioncamere e Fondazione Symbola, "L'Italia che verrà. Industrie culturali, made in Italy e territori" che ha individuato sono 127 figure professionali creative e culturali, di cui 59 di elevata specializzazione, cosiddette *high-skill*, (rientranti nel gruppo di quelle intellettuali, scientifiche e tecniche) e 61 di minore specializzazione, cosiddette *low-skill*, (riconducibili al gruppo delle professioni di natura artigianale-operaia), mentre solo 7 hanno carattere

intermedio, *medium-skill*. Il lavoro ricostruisce il fabbisogno delle imprese di professioni creative e culturali, individuando le figure più richieste nel 2012 e le opportunità per i giovani, anche con riferimento alle differenze geografiche e alle diverse opportunità che si aprono sulla base dei titoli di studio. La tendenza più evidente è il fatto che le imprese hanno una minore propensione ad assumere professionisti della creatività e della cultura giovani: a queste figure sono infatti richieste competenze in parte acquisibili solo attraverso l'esperienza.

Un'altra difficoltà espressa dalle imprese è legata al fatto che per le professioni creative e culturali tende ad ampliarsi il fenomeno del mismatch, ovvero il mancato incontro, il non allineamento, tra la domanda e l'offerta di lavoro, dovuto al fatto che i profili ricercati sono poco presenti.

Un ultimo argomento trattato nella ricerca è quello delle competenze: in campo creativo e culturale, accanto alle competenze specifiche, di alto livello, sono richieste competenze trasversali, la capacità di elaborare progetti complessi e a lavorare in autonomia, la propensione a risolvere i problemi, la capacità di adattarsi a contesti operativi mutevoli, l'abilità di concepire novità e ideare soluzioni non standardizzate.

Uno dei lavori più recenti e completi è "Vita da artisti. Ricerca nazionale sulle condizioni di vita e di lavoro dei professionisti dello spettacolo" (Di Nunzio, Ferrucci, Toscano, 2017) che, appunto, si focalizza sui lavoratori delle performing arts, grazie alle statistiche INPS (gestione ex Enpals) e ai dati del fondo pensioni dei lavoratori dello spettacolo. L'analisi ritaglia, all'interno dei settori dello spettacolo, solo le professioni artistiche come cantanti, attori, registi e sceneggiatori, direttori di scena, direttori e maestri d'orchestra, concertisti e orchestrali, ballerini, scenografi.

Il rapporto evidenzia la giovane età dei lavoratori, la frammentarietà delle carriere e la tendenza ad accumulare più lavori, una tendenza alla stabilizzazione solo nell'età più matura, un'ampia presenza del lavoro irregolare. A queste si accompagna anche una accentuata mobilità, la difficile conciliazione tra lavoro e

vita privata e la difficoltà ad assentarsi dal lavoro, anche in caso di problemi di salute. Fra le aspirazioni rilevate vi è la continuità occupazionale con più tutele e compensi più elevati.

La precarietà come tratto caratteristico del lavorare in ambito culturale è il tema di *Equilibri precari* (2018), una riflessione sul riconoscimento professionale, sull'equo trattamento e sulla precarietà che ha come focus i professionisti della cultura under 30. Il lavoro si concentra sui diversi aspetti del precariato: la svalutazione del valore intrinseco del lavoro svolto, la difficoltà di essere pagati, i contratti part-time che abbondano, la normativa carente e sconnessa.

La letteratura relativa alle professioni in ambito culturale, si è arricchita, nel 2019, dell'analisi *Almalaurea* sui laureati che, indipendentemente dal percorso formativo universitario intrapreso, svolgono una professione in ambito culturale: architetti e ingegneri edili, professioni nel settore del turismo, nella promozione e nella conservazione del patrimonio culturale, disegnatori artistici e tecnici, professioni nell'ambito dei media e intrattenimento, docenti, artisti, professioni nella tutela ambientale e nell'artigianato. In tutti gli ambiti si è riscontrata una tendenza alla minore valorizzazione economica rispetto alla media dei laureati occupati in altri ambiti (corrispondenti a circa 60 euro mensili netti in meno in media).

Nel 2020, infine, sono state numerose le indagini volte a fare il punto della situazione degli occupati nel settore culturale e artistico, con l'obiettivo principale di capire come e con quale estensione la pandemia di Covid-19 abbia colpito il settore o ambiti dello stesso.

Una di queste è l'indagine condotta da Acta e Slow News, rispetto agli occupati nel giornalismo e nella comunicazione in Italia. Fra le principali evidenze vi è la necessità per quasi metà dei giornalisti di svolgere anche altre attività per necessità economica, per diversificare il rischio e per la ricerca di varietà.

A questo impegno, tuttavia, non corrisponde un compenso adeguato né contratti con caratteristiche di stabilità, oltre a tempi di pagamento spesso oltre il dovuto, soprattutto per i giornali-

sti, che si sono aggravati nella crisi legata alla pandemia.

In questo senso vanno anche i lavori del Forum dell'arte contemporanea, attivo dal 2015 come organizzazione informale, che coinvolge più di 400 professionisti per discutere delle problematiche dell'arte contemporanea in Italia. Nello specifico il Forum 2020 ha evidenziato un problema che la situazione pandemica ha sollevato con grande evidenza, ovvero il mancato riconoscimento degli artisti nel sistema di welfare italiano. Oltre alle iniziative di medio e lungo periodo nel 2021 grazie ad AWI (Art Workers Italia) verrà condotto un'indagine molto particolareggiata sulle condizioni di lavoro degli artisti delle arti visive, con l'obiettivo di costruire la base informativa necessaria per proporre politiche e riforme.

2.3 Il dibattito sui centri culturali indipendenti

Come si è visto nel capitolo precedente, a livello internazionale non mancano gli studi sul tema. Nel caso italiano, tranne alcuni studi limitati a determinati contesti o iniziative maggiormente operative, manca ancora una comprensione sistematica e approfondita delle caratteristiche del fenomeno su scala nazionale.

Prima di ricostruire i principali lavori empirici sul tema, è interessante ricordare che accanto a questi vi sono una serie di riflessioni e mappature che nascono all'interno dei contesti di relazione e dialogo dei centri stessi. Uno di questi è il Forum dell'Arte Contemporanea di cui abbiamo scritto nei paragrafi precedenti, gli altri due, che con maggiore evidenza si concentrano sui centri indipendenti, sono il progetto *Remixing Cities* promosso dal GAI e NESXT – independent art festival.

Il progetto *Remixing Cities* promosso dal GAI ha favorito negli anni la condivisione di pratiche e idee su rigenerazione urbana attraverso la creatività giovanile. Nato nel 2014 come Seminario internazionale e Special Event nell'ambito del Forum Universale delle Culture Napoli e Campania, è cresciuto sino a diventare

una piattaforma di raccordo per connettere esperienze, attori, luoghi e scelte, cercando di coniugare l'evoluzione del dibattito teorico con azioni sperimentali concrete sui territori.

Se *Remixing cities* pone l'accento sulle città e sulla sensibilità che esse mostrano rispetto al supporto della creatività giovanile e ai temi della rigenerazione urbana, anche attraverso il creare le condizioni di esistenza e di sviluppo dei centri culturali indipendenti, NESXT – independent art festival, si configura come un festival dedicato alla produzione artistica indipendente e ai suoi protagonisti. Ideato e prodotto dall'Associazione ArteSera, mette a confronto artisti, curatori, critici, storici, ricercatori, professionisti e operatori provenienti da diversi ambiti e discipline, provenienti da tutta Italia. Inoltre, attraverso il progetto dell'Osservatorio, si propone di riflettere sugli spazi indipendenti sia dal punto di vista socio-economico, sia dal punto di vista delle pratiche artistiche.

Allo stesso modo, il progetto di ricerca "Independent" della fondazione MAXXI ha iniziato a mappare e monitorare spazi artistici autonomi sul territorio nazionale tramite una piattaforma che ad oggi – inizio del 2021 – raccoglie circa 40 esperienze italiane e straniere (<http://www.theindependentproject.it/independents-map/>), ma non sono stati ancora prodotti analisi di tale esperienza.

All'interno del dibattito italiano una prima definizione di centri culturali indipendenti è stata offerta da Ratclif e Castelli (2013) con la locuzione "Centri Indipendenti di Produzione Culturale (CIPC)" assegnata agli spazi del protagonismo e della produzione culturale giovanile. Si tratta di realtà che oltre a operare in ambiti della cultura materiale, dell'industria dei contenuti o del patrimonio artistico sono una risorsa nei processi di empowerment dell'individuo e delle comunità. Questo accade perché accanto a un'attitudine alla sperimentazione nelle pratiche artistiche i CIPC mettono in campo momenti di interazione sociale, di dialogo, di scambio di conoscenza e idee.

Nel 2014 uno studio di ASK Bocconi, che analizza la partecipa-

zione ai principali bandi per il finanziamento di imprese culturali, evidenzia la compresenza di diversi modelli di produzione indipendente e imprenditoria culturale che si formano all'intersezione di diversi fenomeni: dal welfare culturale alle start-up digitali fino ai modelli partecipativi.

Il lavoro Torino Creativa (Bertacchini e Pazzola, 2015) lungi dall'essere solamente un'analisi empirica sulle pratiche e i centri di produzione culturale indipendente sul territorio torinese, cerca di costruire una definizione di Centri Indipendenti di Produzione Culturale che delimiti l'oggetto di indagine. La proposta è quella di identificare quelle forme organizzative, dotate di uno spazio fisico o virtuale, in cui gli artisti si aggregano per fare rete e realizzare iniziative permanenti di produzioni culturali che possono avere dei riflessi reali sul territorio urbano.

Lo stesso lavoro si propone di identificare l'indipendenza come un campo di azione che si concretizza nell'incrocio tra la libertà decisionale/autonomia progettuale, autonomia di sperimentazione e innovazione estetica e delle pratiche rispetto al soddisfacimento della domanda culturale espressa dal pubblico, ed emancipazione dal valore economico a vantaggio del valore culturale, tutto questo mantenendo "la capacità di sostenere autonomamente la produzione culturale attraverso la generazione di flussi economici e liberarla da una visione spesso troppo assistenziale che trova nel sostegno pubblico o di singoli mecenati l'unica soluzione allo stimolo di processi creativi e artistici".

Ai lavori sul territorio torinese, come ad esempio quello sul quartiere Barriera di Milano (Salone, Bonini Baraldi e Pazzola, 2016), si affiancano le ricerche coordinate da CheFare nell'articolo "In Emilia Romagna, i nuovi centri culturali fanno rigenerazione informale e uniscono le comunità" di Razzoli, Montanari e Sgaragli (CheFare, 2016; Giuliani 2018), che offrono alcune evidenze in ambito milanese e lombardo sugli spazi informali e il loro impatto sul benessere sociale. Più di recente Che Fare ha iniziato un "censimento" dei "nuovi centri culturali", definiti come makerspace, biblioteche sperimentali, luoghi rigenerati, community hub e residenze d'artista, ovvero

presidi fondamentali della sperimentazione dei linguaggi, delle passioni civili e dell'attivismo di base. A questa iniziativa di autocensimento è seguito l'evento di riflessione "Molto Presto, prospettive d'azione dei nuovi centri culturali" sui nuovi centri culturali e sul loro ruolo nel tessuto culturali e civico italiano. La visione che emerge dai documenti di progetto è quella di centri caratterizzati dalla molteplicità di funzioni e progettualità, dalla commistione di pubblici diversi, da una tendenza all'internazionalizzazione e dalla capacità di attrarre i linguaggi innovativi. Ad essi, inoltre, si riconosce un'accentuata dimensione di impegno civico grazie alla capacità di attivare processi di inclusione sociale e di attivazione di imprenditoria giovanile.

3. I PERCORSI DI FORMAZIONE

Il percorso che porta ad esercitare professioni artistiche e creative non è sempre lineare: c'è chi sceglie sin dalla formazione secondaria superiore di intraprendere un percorso artistico, seguendo i diversi gradi di formazione specialistica, c'è chi invece affianca a percorsi di studio non specificamente in ambito artistico pratiche da autodidatta e/o corsi di formazione al di fuori del sistema scolastico. Si osserva spesso una compresenza di più discipline artistiche, o anche la scelta di specializzarsi nel corso del tempo in ambiti differenti, al fine di costruire una carriera artistica multidisciplinare.

I percorsi di formazione artistica possono quindi non essere lineari ma contemplare deviazioni e sovrapposizioni, con effetti e impatti sulla carriera successiva.

Nel capitolo che segue sono stati presi in esame attraverso un'indagine di rilevazione i percorsi di formazione artistica di chi si sta formando oggi e di chi è alle prese con le primissime fasi della propria carriera, al fine di comprendere quali siano le scelte di formazione di chi intende diventare un artista o lavorare in ambito creativo. Scelte, aspettative, giudizio sul percorso formativo rappresentano elementi che possono offrire preziose indicazioni sia per le politiche nel campo dell'istruzione formale, sia per quelle a sostegno della carriera artistica.

3.1 La metodologia e le caratteristiche generali del campione

La ricerca è stata condotta su un campione di soggetti dai 18 ai 35 anni attualmente inseriti in percorsi di formazione per carriere artistiche o che considerano terminato tale percorso da meno di 5 anni. Tale scelta è stata operata per comprendere quali siano i percorsi, le necessità e le valutazioni di chi sceglie di diventare un artista.

L'indagine si è svolta attraverso la somministrazione di un questionario online da maggio a luglio 2019. Rispetto ad altri progetti di monitoraggio dei percorsi di formazione (ad esempio quello del Consorzio AlmaLaurea in ambito di formazione universitaria), incentrati sulla rappresentatività del campione dei rispondenti per enti o istituti partecipanti all'indagine, in questa ricerca esplorativa si è adottato un approccio più flessibile, al fine di tenere in considerazione percorsi di formazione artistica più eterogenei o in discipline con percorsi formativi meno istituzionalizzati. Tale scelta è stata operata poiché, come ricordato, accanto ai percorsi formali di istruzione artistica, esistono una serie di percorsi alternativi o professionalizzanti per chi vuole intraprendere una carriera nel campo dell'arte e della creatività.

Il questionario ha affrontato i seguenti aspetti:

- Tipologia del percorso di formazione e tipologia di istituto formativo
- Motivazione a intraprendere la formazione artistica
- Valutazione dell'esperienza del percorso formativo
- Il ruolo delle istituzioni di formazione nella preparazione alla professione
- Le sfide nell'intraprendere la carriera in ambito artistico/culturale
- Esperienze di mobilità

La diffusione attraverso canali online/offline del questionario ha permesso di raccogliere 465 risposte valide. Il campione, pur non potendo essere rappresentativo della popolazione di soggetti che intraprendono percorsi di formazione artistica, ha una numerosità tale da permettere di delineare profili e tendenze a livello quantitativo, disaggregando per caratteristiche sociodemografiche individuali.

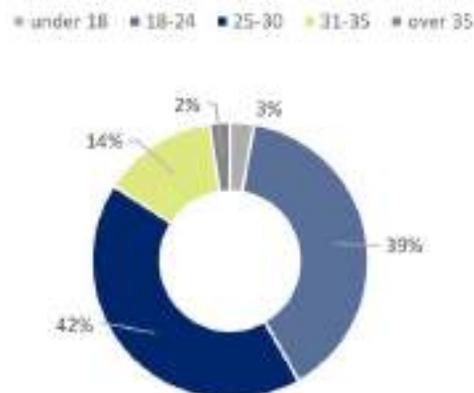
Le caratteristiche sociodemografiche del campione

Le caratteristiche sociodemografiche del campione offrono una prima lettura di coloro che intendono intraprendere una carriera artistica nel loro futuro e si stanno formando a tale scopo. Innanzi tutto, la maggior parte dei rispondenti è donna, al 71%, mentre gli uomini sono il 21% del campione (l'8% non ha dichiarato il proprio genere).

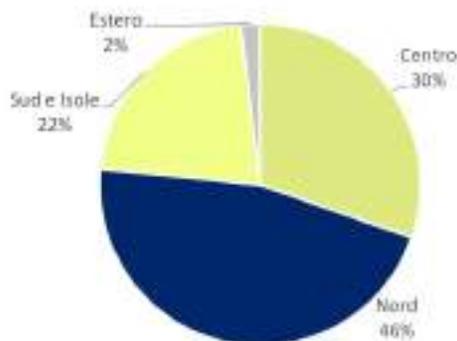
Il dato corrisponde alla popolazione analizzata dalle indagini AlmaLaurea effettuate nel 2019 su un campione di 1.168 intervistati su un totale di 1.650 laureati in discipline delle arti figurative, della musica, dello spettacolo e della moda (L-3, 23), dalle quali risulta che il 68% del campione è costituito da donne e il 32% da uomini. Leggermente inferiore è la percentuale di donne diplomate presso Istituti AFAM (Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica), dalla cui indagine risulta che nell'anno accademico 2018/2019 la percentuale di donne è pari al 59%.

Il 45% dei rispondenti sta ancora svolgendo il percorso di formazione, mentre il 55% dichiara di averlo già concluso. Il bilanciamento tra questi due gruppi di rispondenti consente nelle analisi successive di mettere a confronto le risposte di chi è ancora all'interno del percorso di studi con quelle di coloro che si sono affacciati da poco alla carriera artistica.

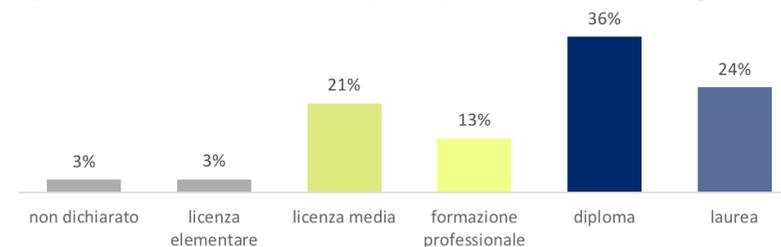
Come illustrato nella Figura 1, anche dal punto di vista dell'età, il campione si divide abbastanza equamente tra coloro che hanno meno di 25 anni e sono quindi di norma ancora all'interno del percorso formativo e coloro che hanno tra il 25 e i 30 anni, età in cui inizia il percorso lavorativo, con circa il 14% che ha tra i 30 e il 35 anni.

Figura 1 - Suddivisione del campione per fasce d'età

Quanto alla distribuzione geografica (Figura 2), il 46% del campione risiede nel Nord Italia, rispetto al 30% e 22% del Centro e Sud e Isole, con una sotto-rappresentazione rispetto alla popolazione residente del Centro (il 37% sul totale dei residenti secondo i dati Istat 2019) e una sovra-rappresentazione della popolazione residente del Sud (17% del totale dei residenti secondo i dati Istat 2019).

Figura 2 - Suddivisione del campione per provenienza

È stata, infine, raccolta anche un'informazione rispetto al nucleo familiare di provenienza (Figura 3), chiedendo il titolo di istruzione più elevato conseguito dai genitori: il 60% dei rispondenti è cresciuto in un nucleo familiare in cui almeno uno dei genitori ha il diploma (e fra questi, nel 40% dei casi la Laurea), mentre il 37% del campione si è formato in una famiglia in cui i genitori hanno un titolo di formazione professionale, la licenza media o la licenza elementare.

Figura 3 - Suddivisione del campione per titolo di studio dei genitori

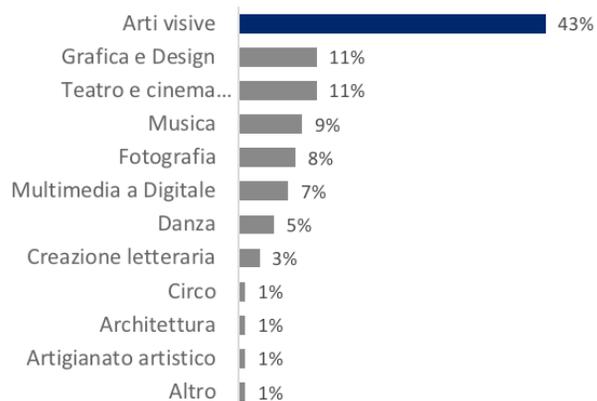
Tali informazioni sono state utilizzate all'interno della ricerca, al fine di comprendere se vi siano scelte, ambizioni o valutazioni differenziate sulla base del nucleo familiare di provenienza. Per quanto il numero di rispondenti sia relativamente ristretto, si segnala come chi abbia condotto il proprio percorso di formazione all'estero tenda a dare delle valutazioni quasi sempre più elevate su molte delle dimensioni indagate, sia per quanto riguarda la valutazione del percorso formativo sia sull'importanza di diverse capacità e competenze necessarie per sviluppare la professionalità in questo ambito.

Le caratteristiche dei percorsi formativi all'interno del campione

All'interno del campione il principale ambito di formazione riportato è quello delle arti visive (43%), cui si affiancano quello della Grafica e Design e della Fotografia, che, sommate insieme, rappresentano il 62% delle scelte. Le *performing arts* – Teatro e Cinema, Musica, Danza e Circo – rappresentano il 25%

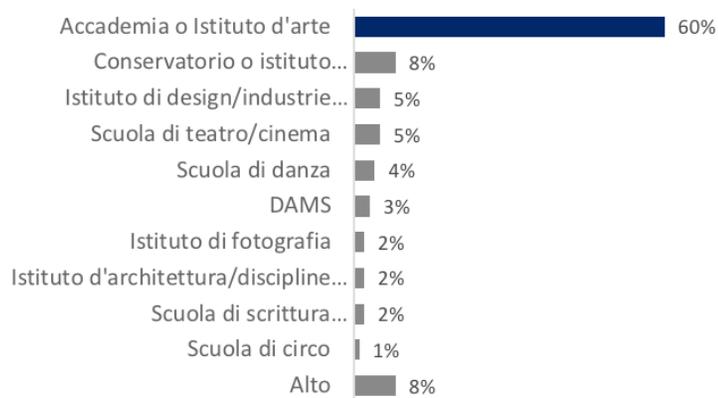
di coloro che hanno partecipato all'indagine. L'ambito del multimedia e digitale vede il 7% delle scelte, mentre le altre opzioni sono residuali.

Figura 4 - Ambiti di formazione



La composizione del campione per ambiti di formazione si riflette anche nelle risposte sull'istituto di formazione in cui si è svolto il percorso di studi e pratica, con le Accademie e gli Istituti d'arte rappresentanti il 60% delle risposte, cui seguono i Conservatori e le altre scuole dedicate alle arti performative.

Figura 5 - Istituti di formazione



Una geografia degli studi: Nord Italia scelto dal 50% dei rispondenti

Dalle risposte date si delinea anche una geografia degli studi: il Nord Italia è il luogo di studio prescelto dal 50% dei rispondenti, il centro dal 25%, il Sud e le Isole dal 20%, mentre il 5% circa si forma all'estero (torneremo su questo dato).

Scendendo nel dettaglio, chi risiede nel Nord e nel Sud Italia meno di frequente rispetto a chi risiede al Centro cambia macroarea per motivi di studio; sono soprattutto gli studenti del Centro Italia a spostarsi nelle città del Nord.

I poli di attrazione principale sono Milano, Torino, Bologna e Venezia nel Nord Italia, Roma e Firenze nel Centro, Napoli nel Sud; si tratta dei principali poli universitari non solo in ambito artistico ed è quindi normale che vi siano addensamenti in queste città. Dopo queste seguono una costellazione di città minori ma con reputazione elevata rispetto agli studi in ambito artistico, spesso anche grazie a specifiche specializzazioni fra cui Carrara, Genova, Macerata, Catania, Bari, Padova, Palermo, Brescia, Urbino.

AMBITI DI FORMAZIONE

Gli enti e le istituzioni che in Italia si occupano di formazione in ambito artistico sono molteplici, dalle Università agli enti di formazione privati, agli istituti riconosciuti AFAM.

Come indicato dal MUR, il sistema AFAM (Alta Formazione Coreutica e Musicale) è composto da 82 istituzioni statali e 63 non statali e, precisamente, da:

- 20 Accademie di belle arti statali;
- un'Accademia nazionale d'arte drammatica;
- un'Accademia nazionale di danza;
- 55 Conservatori di musica statali;
- 18 ex Istituti musicali pareggiati;
- 5 Istituti superiori per le Industrie Artistiche;
- 18 Accademie di belle arti legalmente riconosciute, tra cui le cinque storiche di Genova, Verona, Perugia, Bergamo, Ravenna;
- 27 altri Istituti autorizzati a rilasciare titoli con valore legale.

In particolare, da ultimo, la L. di stabilità 2016 (L. 208/2015: art. 1, co. 262) ha previsto l'istituzione dell'Istituto superiore per le industrie artistiche (ISIA) di Pescara.

In ambito universitario, oltre 20 atenei italiani offrono programmi dedicati alle discipline artistiche, tra cui i corsi di laurea triennale L-3 (DAMS – Discipline delle Arti Figurative, della Musica, dello Spettacolo e della Moda) classificazione all'interno della quale rientrano diversi corsi quali: arti e scienze dello spettacolo, arti visive e dello spettacolo, comunicazione artistica e multimediale, comunicazione nei mercati dell'arte e della cultura, cultura e stilismo della moda, culture e tecniche del costume e della moda, design e discipline della moda, televisione e nuovi media, arti teatrali e linguaggi creativi, lingue, letterature e spettacolo nelle culture moderne, progettazione e gestione di eventi e imprese dell'arte, scienze e tecnologie delle arti.

3.2 La motivazione a intraprendere il percorso di formazione in ambito artistico/culturale e la valutazione dell'esperienza formativa

Passione e competenze guidano le motivazioni di scelta

La scelta di un percorso di studi è frutto di una serie di stimoli, confronti, suggerimenti, inclinazioni personali, pressioni familiari. Valutazione tutt'altro che semplice da compiere, non beneficia ancora in Italia, se non in alcuni istituti o territori che si sono organizzati ad hoc, di figure professionali di supporto all'interno della scuola. Vi sono una serie di iniziative di informazione, di presentazione, anche di possibilità di seguire lezioni durante il percorso di studi precedente che spesso individuano quale valore aggiunto dei diversi indirizzi formativi la possibilità di acquisire un titolo spendibile nel mondo del lavoro.

Questa, tuttavia, non è la motivazione preponderante di coloro

innanzi tutto dalla passione personale (88% di consenso) e, in seconda battuta, da una ragione più operativa (70% di consenso), che è quella data di apprendere tecniche artistiche, che possono essere spese anche in ambiti non prettamente artistici.

È parimenti interessante evidenziare come la scelta di intraprendere questi percorsi di formazione sia per lo più una scelta individuale e poco motivata dal sostegno della famiglia (23%) o da indicazioni date degli insegnanti (15%), caratteristica che è connessa anche al fatto di avere una relativamente bassa concentrazione di consenso rispetto al fatto di scegliere tale percorso poiché consente di ottenere un titolo formale spendibile sul mercato del lavoro (37%), preoccupazione più presente tra gli adulti.

Figura 6 - Motivazioni rispetto alla scelta formativa (per ogni motivazione, percentuale di sì-decisamente sì)

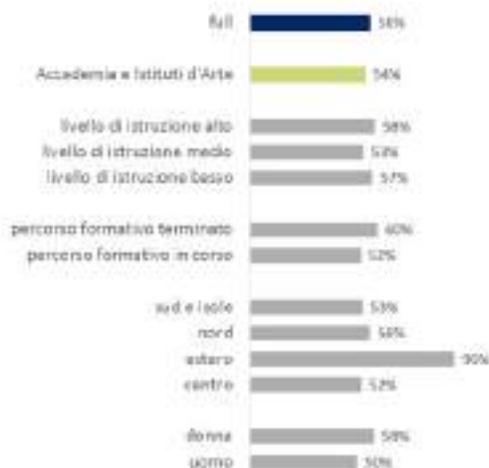


Valutazione dell'esperienza formativa: chi studia all'estero è più soddisfatto

Come mostrato in Figura 7, in generale poco più della metà (56%) di chi ha partecipato all'indagine ritiene positiva l'esperienza formativa che sta compiendo o ha compiuto presso l'istituzione indicata e dichiara che si iscriverebbe di nuovo (53%). Nel complesso la soddisfazione positiva accomuna tutti gli indirizzi di formazione: coloro che esprimono valutazioni più positive e maggiore unanimità nella valutazione assegnata sono gli studenti ed ex studenti delle scuole di Teatro e Cinema e di Danza. I giudizi sono leggermente meno positivi e hanno maggiore variabilità fra coloro che hanno scelto l'Accademia o

l'Istituto d'arte, il Conservatorio e gli altri indirizzi di studio presenti.

Figura 7 - Valutazione dell'esperienza nell'istituto di formazione frequentato o che si sta frequentando



Vi è inoltre una differenza maggiore di giudizio tra coloro che hanno studiato solo in Italia e coloro che hanno compiuto una parte del percorso di studio all'estero. Questi ultimi giudicano l'esperienza positiva nel 96% dei casi, con un effetto concreto sul giudizio dato dall'esperienza presso l'istituzione straniera, confermato anche dalla percentuale di coloro che confermerebbero la scelta compiuta (78% di coloro che hanno studiato anche all'estero rispetto al poco più del 50% di coloro che hanno studiato in Italia). Inoltre, se chi studia o ha studiato in Italia riporta indici di soddisfazione relativamente bassi sulla possibilità di esibirsi ed esporre il proprio lavoro, tale dimensione è giudicata in modo molto soddisfacente (65%) per chi ha intrapreso il percorso all'estero.

Punti di forza dei percorsi formativi: qualità del corpo docente e possibilità di sviluppare progetti in autonomia

Una valutazione su più dimensioni dell'esperienza formativa in ambito artistico (Figura 8) offre alcuni spunti di approfondi-

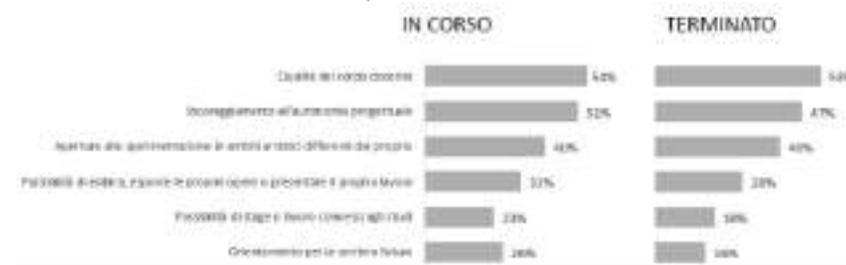
mento su quali siano i punti di forza e debolezza dei percorsi formativi.

Al primo posto per soddisfazione risulta essere la qualità del corpo docente (53% soddisfatti o ampiamente soddisfatti sul campione totale): anche in questo caso si osservano alcune differenze tra gli studenti dei diversi indirizzi, con Scuole di Teatro e Cinema, di Danza e DAMS valutati più positivamente della media rispetto al corpo docente.

Al secondo posto segue la possibilità di sviluppare progetti in autonomia (48%), con variazioni più importanti fra indirizzi di studio. Offrono maggiore autonomia progettuale, nei giudizi degli studenti, gli istituti di Design, di Fotografia e di Scrittura creativa: si tratta di corsi di studi che privilegiano la dimensione progettuale rispetto a quella di sviluppo di competenze di tipo accademico, in cui molti insegnamenti hanno come fulcro lo sviluppo di un progetto individuale o di gruppo.

L'apertura del corso di studi alla sperimentazione in ambiti artistici differenti dal proprio ottiene valutazioni medie e poco differenziate fra gli indirizzi, con l'eccezione negativa del Conservatorio, in cui la multidisciplinarietà, sulla base dei giudizi degli studenti, non sembra essere sostenuta e positiva delle Scuole di Circo, in cui è accentuata, per la natura stessa del percorso di formazione.

Figura 8 - Soddisfazione rispetto all'esperienza formativa: studenti e chi ha terminato il percorso di studi a confronto (percentuale di soddisfatto e molto soddisfatto).



Punti di debolezza dei percorsi formativi: scarso collegamento con il mondo del lavoro

Le valutazioni meno positive riguardano invece le prospettive di carriera professionale futura che il percorso scelto offre e la possibilità di trovare stage e lavori collegati al percorso di studi (solo 20% soddisfatti in entrambe le dimensioni).

Riguardo alle prospettive di carriera professionale futura è utile evidenziare come la soddisfazione sia inferiore per chi ha già terminato il percorso formativo (19% rispetto al 26% di chi si sta ancora formando) e per chi frequenta o ha frequentato Accademie o Istituti d'Arte (15%), mentre sono un po' più elevate tra chi ha frequentato Istituti di Design o scuole dedicate alle arti performative. Una maggiore specializzazione, probabilmente, risulta positiva in tal senso.

Per quanto riguarda, inoltre, la possibilità di trovare occasioni di stage collegati al percorso di studi, le differenze fra indirizzi di studio sono minime, con l'eccezione di chi sceglie le scuole di circo, una ristretta minoranza fra gli intervistati, che esprime valutazione in media positive.

Sempre bassi ma più differenziati i giudizi rispetto alla possibilità di esibirsi, esporre le proprie opere o presentare il proprio lavoro: i corsi dedicati alle arti performative sono più attrezzati in questa dimensione rispetto agli altri, raccogliendo giudizi in media più positivi. I percorsi dedicati alle arti visive sono invece giudicati più sfavorevolmente.

In generale chi ha studiato all'estero dà giudizi maggiormente positivi rispetto a tutte le dimensioni, ma le due che mostrano giudizi positivi doppi rispetto a chi studia in Italia sono la possibilità di esibirsi o presentare il proprio lavoro e la possibilità di stage o lavoro connessi agli studi. Questi giudizi, così netti, marcano una differenza importante con il sistema di istruzione universitaria italiano, che nel confronto internazionale pecca essenzialmente nella capacità di fornire occasioni e strumenti per mettersi alla prova rispetto alla professione futura. Considerata la difficoltà a entrare nel mercato del lavoro che caratterizza i più giovani nel nostro Paese, è necessario un profondo

ripensamento dei servizi e dei programmi volti ad assicurare che queste dimensioni vengano rafforzate.

In sintesi, i cambiamenti da apportare, a giudizio degli studenti ed ex studenti della formazione artistica, sono:

- una maggiore connessione con il mondo del lavoro durante e dopo il corso di studi;
- una maggiore presenza di opportunità per presentare i propri lavori o esibirsi, quale utile complemento alla formazione teorica o d'aula.

3.3 Il ruolo delle istituzioni di formazione nella preparazione alla professione

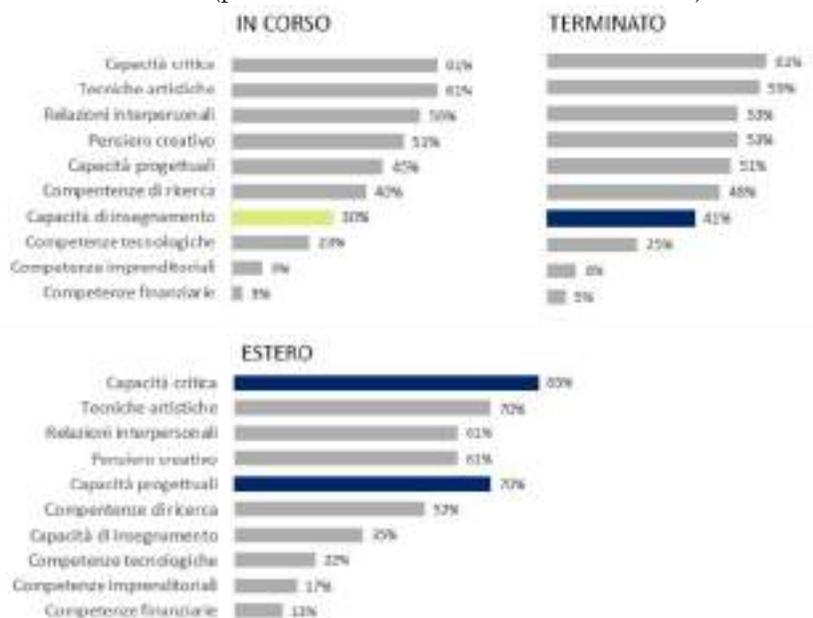
Un ulteriore aspetto indagato riguarda la percezione sulle abilità e competenze apprese durante il percorso formativo. Anche in questo, la Figura 9 riporta il giudizio dei rispondenti sul ruolo che l'istituzione che hanno frequentato, ha avuto nello sviluppo di diverse abilità e competenze. Un primo aspetto da sottolineare è il fatto che non ci siano grandi differenze di valutazione tra chi ancora sta studiando e chi ha da poco iniziato il proprio percorso lavorativo.

Istituzioni formative efficaci nel sostenere lo sviluppo delle tecniche artistiche e della capacità critica.

Il 60% degli intervistati considera positivamente il contributo dell'istituzione di formazione nello sviluppo delle tecniche artistiche (con una valutazione meno positiva da parte di chi frequenta DAMS, Istituto d'Architettura o di Design) e della capacità di critica. Si tratta di un risultato positivo, considerate le attese e motivazioni rispetto allo sviluppo di competenze in ambito artistico espresse da buona parte di coloro che scelgono tali percorsi, e anche, della conferma di un orientamento teorico e volto a sviluppare il pensiero critico che ha in generale

l'istruzione superiore in Italia. Tuttavia, per quanto riguarda lo sviluppo del pensiero critico chi ha studiato all'estero mostra una valutazione di circa 20 punti percentuali più positiva: una differenza probabilmente imputabile al metodo stesso di insegnamento e di studio, che richiede, più spesso all'estero rispetto a quando accade in Italia, di esprimere riflessioni e valutazioni personali rispetto agli argomenti di studio. Tale modalità di insegnamento ha l'indubbio risultato di abituare gli studenti – anche dai gradi di istruzione precedenti – a esercitare capacità critica e di argomentazione delle proprie idee.

Figura 9 - Il ruolo delle istituzioni formative nello sviluppo di competenze: studenti, studenti all'estero e chi ha terminato il percorso di studi a confronto (percentuale di molto e decisamente molto).



Buone valutazioni ottengono anche in generale lo sviluppo del pensiero creativo e del problem solving, la crescita delle competenze in ambito interpersonale, la capacità di collaborare e la capacità di organizzare progetti, tutte competenze rilevanti

soprattutto per lavorare in team. Rispetto a quest'ultima competenza, la capacità progettuale, si osserva nuovamente una differenza importante con chi è formato all'estero, con circa 20 punti percentuali di differenza di chi afferma che è una delle aree in cui la preparazione offerta dal percorso di istruzione è stata di grande importanza.

Istituzioni formative carenti nel preparare in ambito imprenditoriale e finanziario, didattico e tecnologico.

Le competenze imprenditoriali e in ambito finanziario sono, cosa che non sorprende, quelle su cui le istituzioni di formazione artistica forniscono meno opportunità di preparazione, con meno del 10% dei rispondenti che ritiene di aver ricevuto supporto nello sviluppo di tali competenze dalla propria istituzione durante il percorso formativo. Anche in questo, tuttavia, si riscontrano dei valori più alti per coloro che hanno studiato all'estero.

Per due ambiti relativamente importanti per la costruzione di sbocchi professionali nel mondo artistico e culturale, come le capacità di insegnamento e le competenze in ambito informatico/tecnologico, si ottengono valutazioni positive non elevate soprattutto da parte di chi sta ancora studiando. Solo il 35% dei rispondenti è d'accordo o fortemente d'accordo sul fatto che la propria istituzione abbia contribuito allo sviluppo di capacità di insegnamento: si tratta del 30% di chi sta studiando e del 41% di chi invece sta già lavorando. Tale differenza è probabilmente frutto del fatto che chi è già nel mondo del lavoro ha avuto modo di sperimentarsi nell'insegnamento e di verificare che le competenze acquisite hanno un buon grado di validità.

Solo il 24%, infine, ritiene di aver ricevuto una buona preparazione per quanto riguarda le competenze informatiche e tecnologiche. I percorsi di studio che vengono valutati più positivamente in questo caso sono Architettura, Design e Fotografia, molto probabilmente anche grazie all'ampio uso di software dedicati al settore all'interno delle lezioni, dei progetti individuali e di gruppo.

3.4 Le sfide della carriera in ambito artistico/culturale

La carriera in ambito creativo e artistico può essere un percorso difficile e soprattutto con un lungo periodo di apprendistato, in cui molti ricorrono a lavori complementari in ambiti liminari (e non) per poter avere introiti economici sufficienti a vivere in maniera indipendente, per riuscire a continuare a lavorare anche in ambito artistico.

Per quanto questo tema venga maggiormente approfondito nell'indagine sulle carriere artistiche illustrata nel Cap. 4, è stato compiuto un approfondimento rispetto a quali possano essere i fattori di rischio che gli studenti e chi muove i primi passi in ambito artistico individuano rispetto alla possibilità di interrompere la carriera in questo campo.

Oltre a motivazioni essenzialmente personali, quali le ragioni famigliari o il cambiamento dei propri interessi, sono stati individuati due ambiti principali, quello legato alla mancata possibilità di percepire un reddito adeguato, per mancanza di opportunità lavorative nell'ambito o per mancanza di stabilità economica, e quello connesso con le reti di supporto sia a livello professionale, sia a livello famigliare e amicale.

Fattori di rischio nella carriera artistica: instabilità economica e mancanza di reti

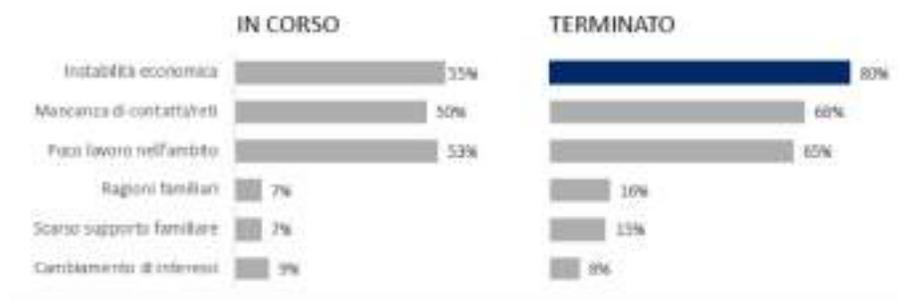
In generale i principali fattori di rischio percepiti per interrompere in futuro la carriera artistica o una professione in ambito culturale sono individuati nella sfera economica, nella difficoltà di trovare opportunità di lavoro, ma soprattutto nell'instabilità economica. Per chi frequenta o proviene dalle Accademie di Belle Arti e Istituti d'Arte la percezione di questi rischi è leggermente minore (59 e 68% contro i 63 e 71%, rispettivamente) rispetto agli altri indirizzi di studio.

La sensibilità verso questi rischi è molto maggiore per chi ha già terminato il percorso di formazione artistica rispetto a chi si sta ancora formando. Infatti, solo il 55% di coloro che stanno anco-

ra studiando ritiene che l'instabilità economica spesso associata alle prime fasi della carriera artistica lo indurrà ad abbandonare questo ambito professionale, contro il 79% dei rispondenti che sono già entrati nel mondo del lavoro. Più di venti punti percentuali di differenza che rendono conto dell'esperienza fatta di persona degli ostacoli e delle difficoltà che si sperimentano nella costruzione e ricerca di opportunità di lavoro e nel tentativo di rendere le proprie entrate stabili e continuative.

Oltre a questi primi due fattori vi è anche la percezione che la mancanza di contatti professionali, la scarsa capacità di costruire una propria rete di contatti e di collaborazioni possa causare difficoltà tali da indurre ad abbandonare la carriera in ambito artistico. Anche in questo caso sono coloro che hanno già iniziato un percorso professionale a ritenere tale fattore più preoccupante rispetto a chi studia ancora.

Figura 10 - Fattori di rischio nell'abbandonare la carriera artistica: studenti e chi ha terminato il percorso di studi a confronto (percentuale di rilevante – altamente rilevante).



Per quanto riguarda invece gli altri fattori si può affermare che, considerata la valutazione che riservano ai fattori precedentemente illustrati, siano molto convinti della scelta intrapresa a livello di interesse, non abbiano al momento o non intravedano possibili ostacoli famigliari e abbiano una rete di supporto famigliare ed amicale che approva la scelta compiuta.

3.5 Le competenze necessarie per un futuro lavorativo

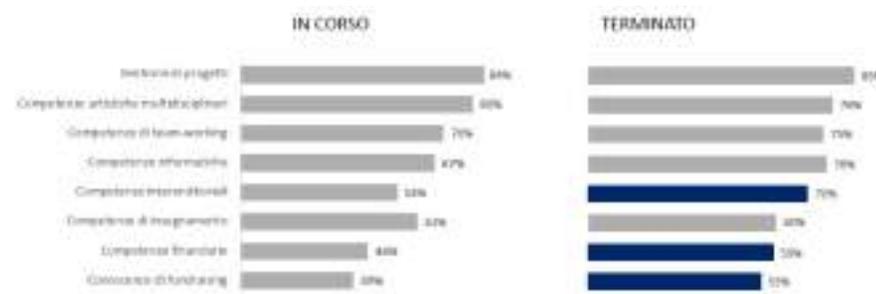
Pensando al futuro professionale è stato chiesto ai rispondenti di valutare anche l'importanza di diverse aree di competenza e capacità. Tra quelle ritenute più rilevanti, l'84% degli intervistati ritiene importante o molto importante le competenze nella gestione dei progetti, il 78% possedere conoscenze e tecniche di altre discipline artistiche e il 72% competenze di *team-working*, con un'accentuata valutazione positiva da parte delle donne rispetto agli uomini.

La capacità di gestire progetti da una parte e le competenze artistiche multidisciplinari dall'altra, vengono giudicate come le più importanti da tutti i soggetti intervistati, senza grandi differenze date dall'ambito di studio o dall'essere o no ancora studenti.

Come si evince più nel dettaglio nella figura 11, chi ha già iniziato la carriera in ambito artistico sembra inoltre ritenere maggiormente rilevanti aspetti come competenze imprenditoriali (70%), competenze informatiche (76%) competenze finanziarie e conoscenze di fund-raising (54%). Si tratta, essenzialmente, di competenze di ordine pratico che evidentemente solo – o principalmente – nel mondo in cui ci si scontra con le esigenze e richieste del lavoro emergono in tutta la loro importanza. Saper leggere un contratto, saper scrivere un preventivo, saper negoziare i propri diritti d'autore, capire la convenienza dei diversi regimi fiscali, comprendere come e attraverso quali canali far finanziare le proprie idee. Questi – e molte altri – sono i problemi di ordine pratico e anche strategico da affrontare.

Coloro che danno maggiore peso alle competenze di insegnamento sono coloro che si sono formati in ambito musicale, nei Conservatori, o presso le Scuole di Danza. Evidentemente si tratta di percorsi in cui l'insegnamento affianca e accompagna la carriera artistica in maniera meno dicotomica rispetto ad altri ambiti artistici.

Figura 11 - Le competenze rilevanti in campo lavorativo: studenti e chi ha terminato il percorso di studi a confronto (percentuale di rilevante – altamente rilevante).



Inizio carriera e aspirazioni: l'insegnante non è l'aspirazione, ma diventa uno dei lavori principali

L'inizio della carriera è un momento di grande fragilità per tutti, artisti e non. È il momento in cui ci si mette alla prova, si sceglie una strada in cui mettere in pratica le competenze apprese, si costruiscono le reti di collaborazioni, si pongono le prime basi per la reputazione futura.

Anticipare questi primi passi, iniziando sin da quando si studia ad affiancare esperienze lavorative, è una scelta che compie circa il 58% di coloro che si formano in ambito artistico e creativo, anche se solo per il 34% di coloro che lavorano tali esperienze si concretizzano in ambiti attinenti al percorso di formazione artistico e alle proprie aspirazioni, a scapito della possibilità di iniziare precocemente a misurarsi con le difficoltà (e soddisfazioni) della carriera in campo artistico.

Nello specifico, i lavori svolti dagli studenti di Accademie e Istituti d'Arte, risultano meno legati alle professioni artistiche rispetto a coloro che si formano in altri ambiti.

Un modo per rendere visibili le aspirazioni è quello di porre a chi si forma la fatidica domanda rispetto a quale professione desideri intraprendere nel futuro. Tale quesito permette, innanzi tutto, di discernere quanti sono gli studenti dell'ambito artistico che intendono continuare questo percorso come artista/creativo e quanti, invece, si orientano verso profili di progettazione,

percentuale relativamente alta, che probabilmente riflette un'aspirazione e la consapevolezza dell'importanza della mobilità internazionale per il percorso artistico. Si consideri infatti, che sulla base dei dati MIUR, Ufficio Statistica e Studi, solo il 2,79% degli studenti universitari italiani compie un periodo di studi all'estero grazie a tale programma. La propensione o l'effettiva mobilità all'estero per motivi di studio è solo uno degli indicatori di mobilità analizzati. Se si guarda ai dati di mobilità in ambito artistico, metà degli studenti non ha mai partecipato a percorsi di questo tipo, indipendentemente dalla propria propensione a studiare all'estero.

Se ci si concentra su chi ha terminato gli studi si possono compiere ulteriori considerazioni: la metà degli intervistati "continua" a non aver partecipato a progetti di mobilità artistica, e vi è una quota consistente, pari al 25%, che ha preso parte a progetti di mobilità artistica solo in Italia (con una maggiore presenza relativa delle donne rispetto agli uomini).

Chi non ha partecipato a progetti di mobilità artistica sono più di frequente uomini (il 60,5% del totale contro il 49% delle donne) con un'età compresa tra i 26 e i 30 anni o più giovani; al crescere dell'età diminuiscono le persone che non hanno compiuto tale esperienza. Non sembrano contare variabili quali la macroregione o regione di residenza, il fatto di essere o meno occupati o anche il fatto di lavorare prima della fine del percorso di studi.

Circa il 76% del campione afferma che i programmi di mobilità in ambito artistico e culturale siano molto o estremamente importanti per integrare il percorso di formazione e circa il 70% conferma l'importanza di spostarsi in altre città italiane o estere per la propria carriera professionale. La percezione del fatto che vivere ed operare in contesti differenti dal proprio sia rilevante, poiché esperienza foriera di stimoli, confronti e crescita personali, è chiara e diffusa, soprattutto tra coloro che si formano in Centro Italia, ma è molto meno diffuso mettere in pratica tale intuizione. Peraltro, non sembrano essere variabili di tipo concretamente ostativo (l'aver già un lavoro, ad esempio) a frenare

la mobilità, anzi chi lavora ha una percezione positiva superiore a quella degli studenti rispetto alla necessità di spostarsi per la propria carriera professionale.

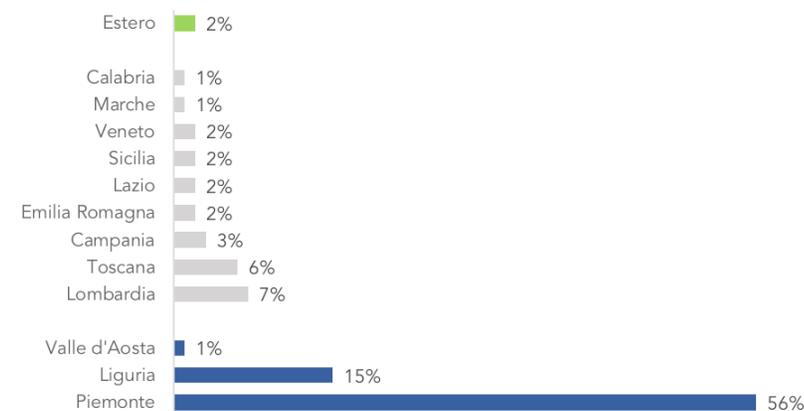
Figura 14 - Giudizio rispetto all'importanza della mobilità per la propria carriera: studenti e chi ha terminato il percorso di studi a confronto (percentuale di rilevante – altamente rilevante).



3.7 Focus Nord-Ovest

La sezione che segue presenta un breve approfondimento su coloro che nelle regioni del Nord Ovest (Piemonte, Valle d'Aosta e Liguria) hanno intrapreso un percorso di formazione artistica. A seguire un approfondimento relativo a coloro che hanno scelto

Figura 15 - Le Regioni in cui si è svolto il principale percorso di formazione.



di studiare nel Nord Ovest, arricchito, quando di interesse, dal confronto con il campione nazionale.

I residenti nel Nord Ovest che hanno intrapreso un percorso di formazione artistica si formano principalmente nel Nord Ovest.

Coloro che hanno deciso di formarsi in Piemonte, Liguria (Nord-Ovest) che hanno risposto al questionario sono 99 su 465 e rappresentano il 21% del campione. La maggior parte di essi risiede in Piemonte, il 21% in Liguria e il 2% in Val d'Aosta. Non vi sono grandi differenze rispetto alla composizione del campione generale in termini di genere, né di composizione per età.

Per quanto riguarda gli ambiti di formazione e specializzazione scelti, le distribuzioni sono abbastanza simili, con una minore presenza di chi sceglie di studiare fotografia e musica, redistribuiti principalmente fra le arti performative e visive. La scelta della tipologia di istituti segue queste stesse logiche, anche se si segnala una maggiore presenza di soggetti che scelgono di frequentare scuole di scrittura creativa e creazione letteraria, dovuta probabilmente alla presenza a Torino della Scuola Holden, una delle principali istituzioni in Italia che formano in questo ambito.

Chi risiede nel Nord Ovest sceglie di formarsi per la maggior parte presso le istituzioni del proprio territorio (72%), il restante 28% si divide tra Lombardia (7%), Toscana (6%), altre regioni italiane ed estero.

Le altre dimensioni dell'indagine non sono state prese in considerazione per il sotto-campione dei residenti nel Nord Ovest, perché sono riferite ad esperienze non comparabili rispetto a quelle del campione totale.

Chi sceglie di formarsi nel Nord Ovest?

Di maggiore interesse risulta l'analisi di chi sceglie di formarsi nelle istituzioni educative del Nord Ovest, poiché questo campione riflette le valutazioni, i giudizi e le aspirazioni che chi in Piemonte, Liguria e Valle d'Aosta trascorre o ha trascorso gli

anni della propria formazione. Tale analisi, quindi dà informazioni sia rispetto a chi sono le persone che scelgono tale territorio come luogo di formazione, sia rispetto alle istituzioni che su tale territorio insistono e operano. Ci soffermeremo solo sulle dimensioni che registrano le maggiori differenze rispetto al campione totale.

Coloro che hanno deciso di formarsi in Piemonte e Liguria (Nord-Ovest) sono 74 su 465 e rappresentano il 16% del campione. La maggior parte di essi ha studiato in Piemonte (79%) e il restante 21% in Liguria.

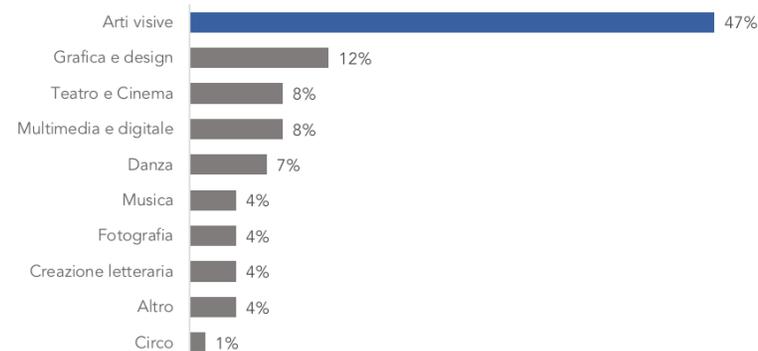
Dal punto di vista del genere, dell'età e delle caratteristiche del nucleo familiare non si discostano dal campione nazionale.

La scelta di formazione: arti visive e performing arts le scelte principali

Anche per chi studia nel Nord ovest le arti visive e performative sono la scelta principale di formazione, con una leggera prevalenza delle arti visive rispetto al campione italiano. Vi è una

Figura 16 - Gli ambiti di formazione nel Nord Ovest

minore presenza di chi si forma nella musica e nel campo della



Una differenza più marcata si evidenzia invece tra gli istituti di formazione (Figura 17): una percentuale molto più elevata di soggetti, l'8%, sceglie i corsi di formazione presenti presso

scuole di scrittura creativa/creazione letteraria, il 2% a livello nazionale. La presenza della Scuola Holden a Torino è quindi un fattore di attrazione consolidato nella formazione artistica e creativa del Nord Ovest. Non accade lo stesso per i Conservatori, scelti dal 4% dei soggetti, contro l'8% a livello nazionale.

Figura 17 - Gli istituti di formazione scelti da chi compie il proprio percorso di formazione nel Nord Ovest



La valutazione della scelta formativa: chi studia nel Nord Ovest è meno soddisfatto rispetto al campione nazionale

Chi studia nel Nord Ovest è meno soddisfatto del campione italiano rispetto alle diverse dimensioni per le quali è stata richiesta una valutazione. La “classifica” delle diverse dimensioni è simile, ma vi sono alcune dimensioni che hanno una percentuale di chi si dichiara “soddisfatto” e “molto soddisfatto” inferiori tra i 5 e i 10 punti percentuali, come illustra la figura 18, con l’eccezione della possibilità di stage o lavoro connessi agli studi. Anche rispetto alle singole competenze possiamo notare delle differenze tra chi si forma o si è formato nel Nord Ovest e il totale del campione (figura 19). In particolare, vengono valutate meno positivamente per chi si forma in Piemonte e Liguria il contributo delle istituzioni di formazione nello sviluppo delle tecniche artistiche (9 punti percentuali di differenza), nello sviluppo di capacità progettuale e di ricerca, ma in maniera ancora

più evidente nello sviluppo di capacità di insegnamento e nelle competenze in ambito tecnologico (10 punti percentuali di differenza per entrambe).

Figura 18 - Soddisfazione rispetto all’esperienza formativa di chi si forma nel Nord Ovest a confronto con il campione totale (percentuale di soddisfatto e molto soddisfatto).

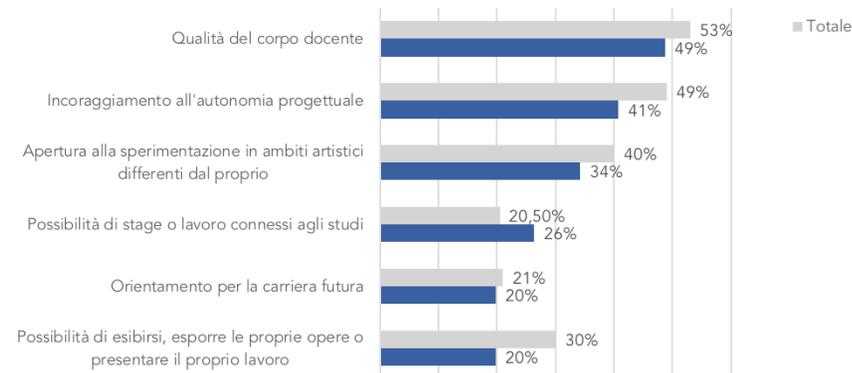


Figura 19 - Il ruolo delle istituzioni formative nello sviluppo di competenze: il Nord Ovest a confronto con il totale (percentuale di molto e decisamente molto).



Da questa prima analisi si origina un ritratto delle istituzioni formative del Nord Ovest leggermente scoraggiante: esse sono infatti valutate in maniera meno positiva rispetto al campione totale da parte di chi le frequenta, sia rispetto alle caratteristiche dell'istituzioni, ai metodi di insegnamento e all'organizzazione del percorso formativo, sia in merito alle singole competenze acquisite. Tale prima ricognizione andrebbe approfondita, con un'indagine strettamente focalizzata su Piemonte e Liguria, che permetta di analizzare dati rappresentativi a livello di singoli territori, ambiti di formazione o anche singoli istituzioni.

4. LE CARRIERE ARTISTICHE EMERGENTI

“Artist is taken to mean any person who creates or gives expression to, or recreates works of art, who considers his artistic creation to be an essential part of his life, who contributes in this way to the development of art and culture and who is or asks to be recognized as an artist, whether or not he is bound by any relations of employment or association”.

UNESCO, 1980

Il presente capitolo vuole offrire una fotografia di chi si definisce artista oggi. Una fotografia che presenta alcuni limiti che vedremo di seguito, dovuti al campione di intervistati, e che per questo motivo necessita di cautela nella lettura.

L'impianto di ricerca

Quali sono le dinamiche professionali delle odierne comunità creative? Quali le opportunità e le fragilità nei diversi stadi delle carriere artistiche contemporanee? Quali fattori incidono maggiormente sullo sviluppo dei percorsi lavorativi in ambito culturale?

Queste sono alcune delle principali domande a cui si cercherà di dare una risposta nel presente capitolo, grazie all'indagine

condotta sul campo nel 2020, il cui impianto si è ispirato ai principali approcci che ormai da alcuni decenni (Frey, Pommerhne, 1989) sono stati sviluppati nell'ambito dell'economia della cultura per tentare di definire e studiare la professione di artista. Considerata l'elusività delle pratiche artistiche come pura professione e una maggiore fluidità delle forme contrattuali nel mercato del lavoro culturale, la prima sfida risiede nel definire l'oggetto dell'analisi e la popolazione da investigare.

I principali criteri che sono stati comunemente adottati per tentare di circoscrivere chi opera professionalmente in ambito artistico sono:

- la quantità di tempo dedicata al lavoro artistico;
- l'essere membro di un gruppo (o un'associazione) di artisti professionisti;
- l'entità del guadagno direttamente derivante dalla propria attività artistica;
- il riconoscimento da parte della comunità artistica;
- le competenze specifiche (diploma/titolo di studio presso scuole d'arte/musica ecc.)

A partire da tale sistema di caratteristiche che definiscono l'artista secondo la prospettiva dell'economia della cultura, il presente capitolo intende sviluppare una riflessione rispetto a quali sono i percorsi compiuti da chi si definisce artista in Italia, quali sono gli ostacoli rispetto alla carriera, quali i modelli organizzativi e di produzione adottati per il raggiungimento della sostenibilità economica, quali le soddisfazioni di tipo economico e relazionale.

La ricerca è stata realizzata tramite un'indagine rivolta a coloro che lavorano nei settori creativi e culturali nei diversi stadi di carriera. Per intercettare la popolazione potenzialmente di riferimento dell'indagine si è scelto di somministrare il questionario, composto di 28 domande, attraverso canali di

comunicazione online (siti web) e annunci profilati attraverso social network (Schneider, Harknett, 2019). L'indagine è stata condotta tra marzo e maggio 2020, raggiungendo un totale di 326 risposte. Il numero ridotto di rispondenti è legato principalmente al periodo di somministrazione del questionario: la primavera del 2020 è infatti stata un momento di grande fragilità per il mondo della cultura e per tutti i lavoratori del settore culturale, a causa della pandemia di Covid-19, che ha portato alla chiusura di molte attività in Italia, fra cui quelle culturali. In questo difficile scenario e in un contesto di analisi, questionari, inchieste che si sono ripetute e sovrapposte, non è stato semplice far convergere l'attenzione dei lavoratori del settore rispetto allo strumento di analisi messo in campo.

Allo stesso tempo, poiché non è possibile dare una definizione oggettiva di carriera emergente, l'indagine è stata rivolta a tutti coloro che ritengono di operare in ambito artistico, indipendentemente dall'età anagrafica. Come si vedrà, il campione ottenuto è composto in buona misura di under 35, e per questo i risultati permettono di cogliere e raccontare quel vivaio di artisti che stanno provando a intraprendere una carriera in questo ambito, comparandola con le risposte di quelli che operano da più anni nello stesso ambito. È tuttavia risaputo - e riportato nell'analisi della letteratura presente nei capitoli precedenti - che nel mercato del lavoro artistico, più che in altri, vi è un forte processo di selezione che tende a scoraggiare nel proseguire il lavoro in questo settore. A una - apparente - facilità di entrata, che poggia su processi di autoselezione o autoproposizione, si contrappone, infatti, un forte tasso di uscita, che influenza fortemente il confronto fra artisti emergenti e artisti affermati, in termini di soddisfazione rispetto alla carriera, reti di relazioni, autonomia economica, livelli di reddito. Per questo motivo, la relazione tra anni di carriera e il miglioramento in diverse dimensioni professionali riscontrate nell'analisi che segue, può infatti sottendere a tali rilevanti fenomeni di selezione.

4.1 Il campione: caratteristiche socio-demografiche

Ad oggi non esistono in Italia dati statistici sistematizzati e continuativi relativi alla popolazione che opera in campo artistico con cui poter comparare le caratteristiche del campione e quanto emerso grazie all'analisi delle risposte al questionario.

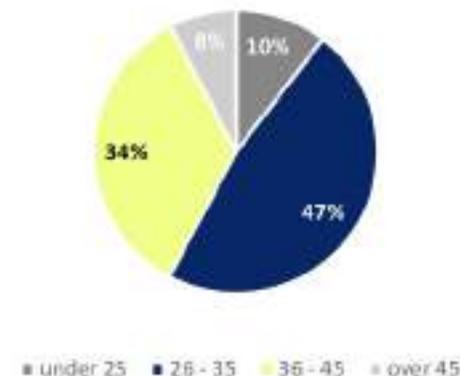
Vi sono diversi studi, esaminati nel Capitolo 2, che, di volta in volta, fanno il punto su settori specifici o su alcuni aspetti delle professioni, ma le diverse indagini sulle forze lavoro (Istat, ma anche Unioncamere) forniscono informazioni che non hanno una granularità sufficiente a definire nel dettaglio le caratteristiche di chi opera in ambito artistico e creativo, poiché:

- se si prende in considerazione la condizione occupazionale dei laureati non vi è un gruppo di laurea attinente alla formazione artistica. I gruppi considerati sono gruppo scientifico, gruppo chimico-farmaceutico, gruppo geo-biologico, gruppo medico, gruppo ingegneria, gruppo architettura, gruppo agrario, gruppo economico-statistico, gruppo politico-sociale, gruppo giuridico, gruppo letterario, gruppo linguistico, gruppo insegnamento, gruppo psicologico, gruppo educazione fisica, gruppo difesa e sicurezza. Anche volendo quindi ricostruire la condizione lavorativa solo di coloro che si siano formati in ambito artistico, questo non è definito come formazione a sé stante, ma si trova all'intersezione di gruppi di laurea diversi e non è possibile ricostruirlo ex post.
- se si considerano gli ambiti di lavoro, ovvero l'attività economica nella definizione Istat, vengono forniti dati non dotati della granularità necessaria per scendere in profondità nell'analisi delle professioni artistiche e creative
- se, infine, si guarda alle statistiche occupazionali per ATECO, non è possibile distinguere gli occupati in attività creative ed artistiche da quelli occupati in altre mansioni (amministrative ad esempio) all'interno di settori culturali e creativi.

Il campione dell'indagine condotta è composto principalmente da donne, per il 63% e dal 37% di uomini. Pur non potendo affermare che tale composizione sia corrispondente alla potenziale popolazione di riferimento, il dato riflette quanto osservato tra chi si sta formando in campo artistico e culturale (si veda il capitolo 3).

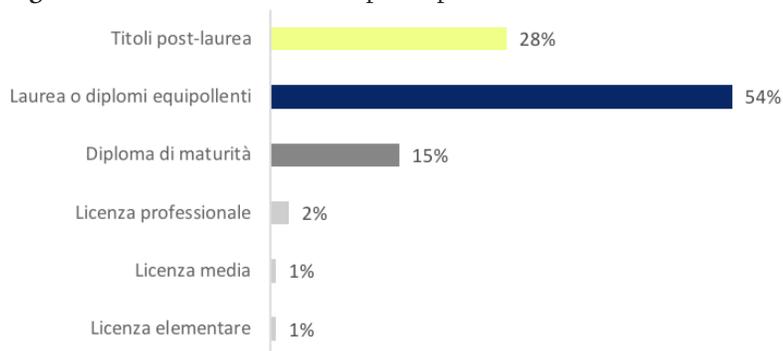
Per quanto riguarda gli ambiti, dalla nostra rilevazione emerge una relativa maggiore presenza femminile nel campo delle arti visive, e una relativa maggiore presenza maschile nelle arti performative e nell'ambito del Cinema, Media e Audiovisivi, mentre negli altri ambiti le differenze sono minori.

Figura 1 - Suddivisione del campione intervistato per fasce d'età.



Per quanto riguarda l'età del campione di intervistati (figura 1), vi è una prevalenza di giovani nella fascia 26-35, pari al 47%, poco più di un terzo sono coloro che hanno tra i 36 e i 45 anni, mentre si situano intorno al 10% sia gli under 25 (dato abbastanza prevedibile, considerato che in quella fascia di età stanno ancora studiando) e gli over 45.

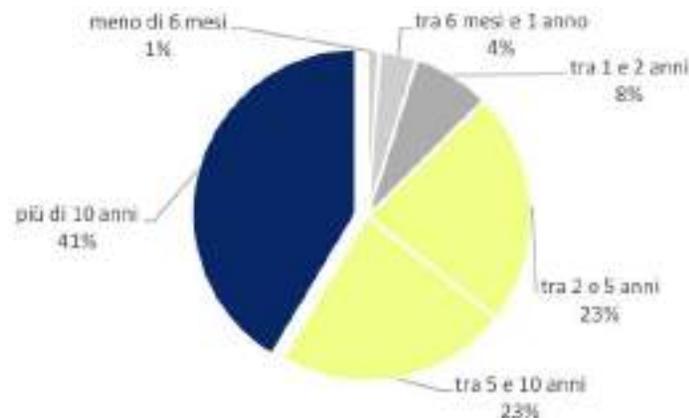
Come evidenziato dalla Figura 2, l'82% degli intervistati ha un livello di istruzione alto, avendo conseguito la Laurea o titoli post-Laurea: il dato totale italiano ufficiale è pari a circa il 45% e quello europeo è circa il 60% (dati 2018, UE-28) (Eurostat, 2019).

Figura 2 - Suddivisione del campione per titoli di studio.

La differenza tra il campione studiato e i dati totali è in parte imputabile alla prevalenza nel campione della fascia di età più giovane e si ripercuote anche sui dati degli altri livelli di studio. Nel campione solo il 4% degli intervistati ha un titolo di studio inferiore al Diploma di Maturità, il 15% nei dati italiani e il 10% a livello europeo. Si tratta comunque di una differenza molto pronunciata rispetto alla popolazione italiana, se si considera che, all'interno della popolazione 25-64 anni, il 19,6% ha un titolo di studio terziario e circa il 20% ha un titolo inferiore al Diploma di maturità (Istat, Livelli di istruzione e ritorni occupazionali, 2019). Più in generale, guardando ai dati totali italiani ufficiali permane un'ampia differenza tra i lavoratori del settore artistico e creativo e le forze lavoro totali: in Italia la quota di lavoratori con un livello di istruzione terziario è del 24%, contro il 45% di chi lavora nel settore culturale e creativo ricordato in precedenza (dati 2018, UE-28) (ibidem).

Osservando la durata della carriera in ambito artistico e creativo dichiarata dai rispondenti (figura 3), si nota come il campione sia suddiviso in modo relativamente omogeneo. Il 58% dichiara di svolgere la professione da meno di 10 anni, il 31% lavora nel campo da un tempo che va da 1 anno a 5 anni mentre solo il 5% degli intervistati è alle sue prime esperienze (da meno di 6 mesi a 1 anno). Allo stesso tempo, il restante 42% è attivo in ambito artistico da più di 10 anni. Tale variabilità nel campione permette di analizzare le dinamiche delle carriere emergenti

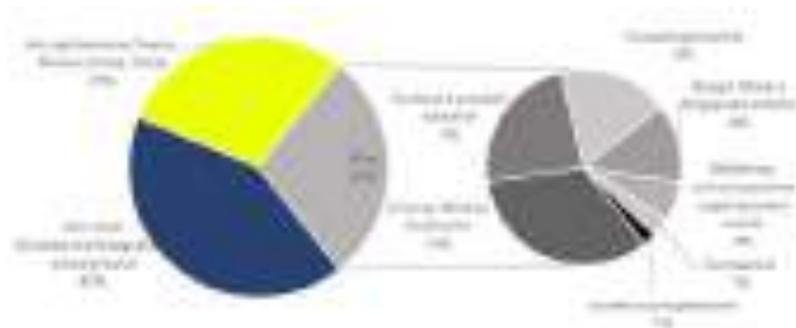
alla luce e in comparazione con le risposte di coloro che hanno maggiore esperienza nel settore.

Figura 3 - Suddivisione degli intervistati per anzianità nella professione.

4.2 Professione e ambito culturale di riferimento: nuovi profili professionali e multidisciplinarietà

Il mondo dell'arte e tutto il settore culturale sono caratterizzati da una fase di forte mutamento, dovuto soprattutto all'avvento delle nuove tecnologie, alla commistione tra le discipline artistico-creative e alla nascita di nuovi profili professionali sempre più multidisciplinari e trasversali tra diversi ambiti artistici.

In tutti i settori, dalle arti visive alle arti performative, emerge sempre di più la difficoltà nell'attribuire professioni specifiche ad un particolare settore creativo, così come è difficile isolare gli ambiti di riferimento ed inserirli in categorie più classiche e tradizionali. In questa prospettiva, il campione intervistato mostra una prevalenza di persone che operano delle arti visive (42%) e performative (29%), seguite da Cinema, Media e Audiovisivi (10%).

Figura 4 - Ambiti di lavoro degli artisti e dei creativi intervistati.

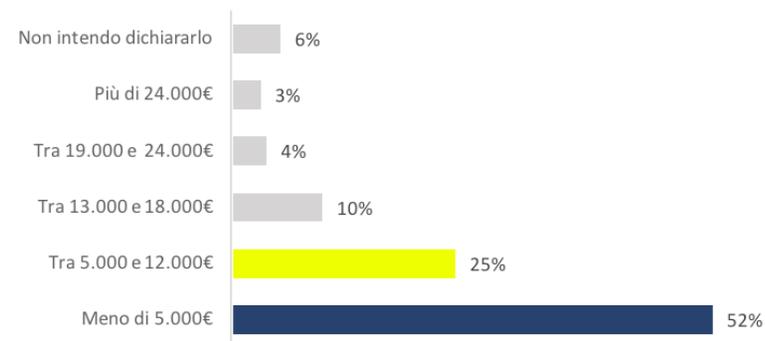
Più complessa è la definizione della professione artistico-culturale, infatti esistono una pluralità di professioni che si celano dietro la definizione di “artista” o “creativo”, tra cui anche il ricercatore, l'imprenditore, l'*event planner*, il *copy writer* o lo *story teller*. Come per l'ambito di lavoro, il 31% dei rispondenti dichiara di essere un'artista visivo o performativo (attore/danzatore, musicista/cantante, performer), seguiti però da una moltitudine di altre professioni nell'ambito delle arti visive e performative come, ad esempio, il regista, il visual artist, l'artigiano, l'artista installativo, il visual designer ecc., a conferma della sempre più forte commistione tra le discipline artistiche.

4.3 Condizione economico-lavorativa

Per comprendere il peso del reddito da lavoro artistico-creativo, è stato domandato agli intervistati di stimare il reddito degli ultimi 12 mesi derivante dal solo lavoro artistico/creativo, individuando una fascia di reddito in cui posizionarsi.

Per la maggior parte degli intervistati il reddito da lavoro artistico è insufficiente rispetto alle necessità di mantenersi: il 52% degli intervistati dichiara infatti che il proprio reddito da lavoro artistico/creativo è al di sotto dei 5.000 € annui, il 25% tra i 5.000 e i 12.000 € annui e solo il 17% dichiara di guadagnare

oltre i 12.000 € annui.

Figura 5 - Suddivisione in fasce di reddito.

Come ricordano anche Throsby e Zednik (Throsby, Zednik, 2010 pag. 44) la distribuzione dei redditi degli artisti è fortemente distorta verso l'estremità inferiore. Accanto, infatti, a un ristretto numero di artisti che ha redditi molto elevati, la maggior parte di essi non deriva dal lavoro artistico quanto necessario per vivere.

Correlazione diretta tra reddito ed esperienza

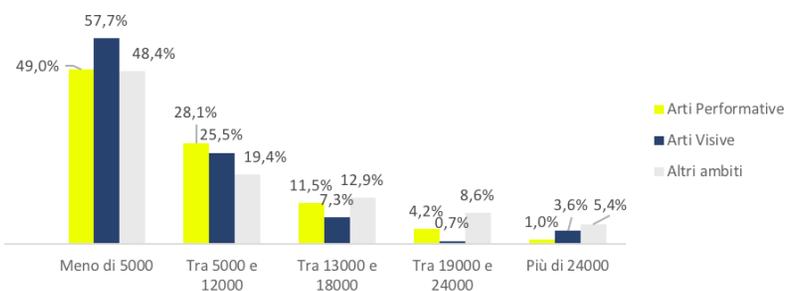
Come è prevedibile, vi è una relazione positiva tra reddito da lavoro artistico ed esperienza: il reddito derivante da lavoro artistico aumenta proporzionalmente con l'aumentare degli anni di lavoro nel settore, come dimostrato dalla figura 6.

Coloro che guadagnano più di 24.000€ annui corrispondono a coloro che hanno dichiarato di lavorare nel settore artistico-creativo da minimo 5 anni in avanti, confermando che coloro che sono nelle prime fasi della carriera (coloro con un'esperienza al di sotto dei due anni) hanno un guadagno annuale più basso (il 78% di loro dichiara di guadagnare meno di 5.000 € all'anno).

Figura 6 - Suddivisione delle fasce di reddito per anzianità nel lavoro.

Il settore delle Arti Visive è il meno remunerativo

Dai dati evidenziati dalla Figura 7, il settore delle Arti Visive risulta essere il meno remunerativo, mentre gli “Altri ambiti”, caratterizzati da professioni più legate ai settori delle industrie culturali e creative (es. editoria, cinema, design), sono quelli in cui sono impiegati coloro i quali dichiarano di avere un reddito più elevato, dai 19.000 € annui in su.

Figura 7 - Suddivisione delle fasce di reddito per ambito di lavoro.

Come ricordato in apertura del capitolo, uno dei criteri in base al quale si attribuisce alle persone la professione di artista è l'entità del proprio guadagno direttamente derivante dalla pro-

pria attività artistica. Al tal fine è stato chiesto agli intervistati di scomporre il reddito registrato nel corso degli ultimi 12 mesi dalla data di compilazione del questionario, suddividendolo in tre tipologie: reddito da lavoro derivante da occupazione artistico-creativa, reddito da lavoro indirettamente legato alla pratica artistica o al settore culturale (come insegnamento, organizzazione e gestione, amministrazione e fundraising, comunicazione) e reddito derivante da lavoro in ambito non artistico. È risultato che il 45% degli intervistati individua come principale fonte di reddito il lavoro derivante dalla propria occupazione in ambito artistico-creativo, seguita dal 36% al lavoro indirettamente legato alla pratica artistica e dal 19% da lavoro in ambito non culturale. Il lavoro prettamente artistico-creativo contribuisce per meno del 50% degli artisti al reddito complessivo annuale, e quindi la maggior parte di essi si trova costretto a svolgere molto spesso più lavori, anche non legati al settore culturale.

Il reddito derivante da lavoro artistico è quello principale per le arti performative e per il cinema

Se è vero che solo una quota degli artisti deriva la maggior parte del proprio reddito in ambito artistico, si osservano differenze anche importanti sulla base degli ambiti di lavoro. Le arti performative e il cinema sono gli ambiti in cui sono impiegati coloro che negli ultimi 12 mesi, hanno dichiarato di aver percepito un reddito maggiore derivante principalmente da lavoro in campo artistico/creativo. Per quanto riguarda il cinema, il fatto che sia un ambito in cui operano molte maestranze e profili tecnici può spiegare la preponderanza di reddito derivante dall'ambito artistico.

Il settore della scrittura e delle arti visive sono invece quelli in cui si trovano coloro che dichiarano di percepire reddito principalmente da un lavoro indirettamente legato alla pratica artistica e da lavoro non artistico.

Figura 8 - Suddivisione delle fonti di reddito per ambito di lavoro.

Con l'aumentare degli anni di lavoro nel settore, cresce la quota di reddito da lavoro artistico

L'esperienza maturata nel settore artistico/creativo è positivamente correlata alla capacità del lavoro artistico di diventare la principale fonte di reddito di un individuo. Con l'aumentare degli anni di lavoro nel settore infatti, la quota di reddito da lavoro artistico aumenta, con una contemporanea diminuzione del reddito da lavoro non artistico o indirettamente legato alla pratica artistica. Coloro che hanno meno di 2 anni di esperienza nel settore artistico-culturale hanno un reddito costituito principalmente da lavoro non artistico o indirettamente legato ad esso (si veda Figura 9).

Figura 9 - Suddivisione delle fonti di reddito per anzianità nel lavoro.

Infine, è importante analizzare quanto il titolo di studio possa influire sulla capacità dell'individuo di generare reddito da lavoro artistico-creativo e quanto l'ottenimento di titoli di studio più elevati e specifici possa favorire una progressione e un miglioramento delle condizioni economiche.

Sulla base dell'indagine condotta, la Figura 10 mostra come la percentuale di reddito derivante da lavoro artistico-creativo diminuisca al conseguimento di titoli di studio più elevati. Una possibile spiegazione di tale fenomeno può essere data dal fatto che il titolo di studio influenza le aspettative di reddito e quindi le scelte professionali. Chi ha titoli di studio più elevati tendenzialmente vuole avere un ritorno maggiore dall'investimento in istruzione e per questo motivo "sfrutta" i propri titoli per lavori indirettamente legati alla pratica artistica che possono essere più remunerativi, ad esempio lavorando anche nell'insegnamento o comunque sommando più lavori per avere un reddito congruente rispetto alle proprie aspettative.

Figura 10 - Suddivisione delle fonti di reddito per titolo di studio.

Come sono inquadrati dal punto di vista contrattuale i lavoratori del settore artistico culturale? Quali sono le forme contrattuali più diffuse?

Il lavoro autonomo è il più diffuso

Il 56% degli intervistati lavora in maniera autonoma e indipendente, attraverso contratti occasionali o con Partita IVA, seguiti

da soci di società, cooperative, associazioni (11%). L'occupazione culturale è caratterizzata anche a livello europeo da una percentuale relativamente alta di lavoro autonomo, che riflette la natura indipendente di molte professioni del settore culturale. Il 19% degli intervistati non ha alcun tipo di contratto e solo l'11% ha un contratto di lavoro stabile (a tempo determinato, indeterminato, apprendistato, ecc.).

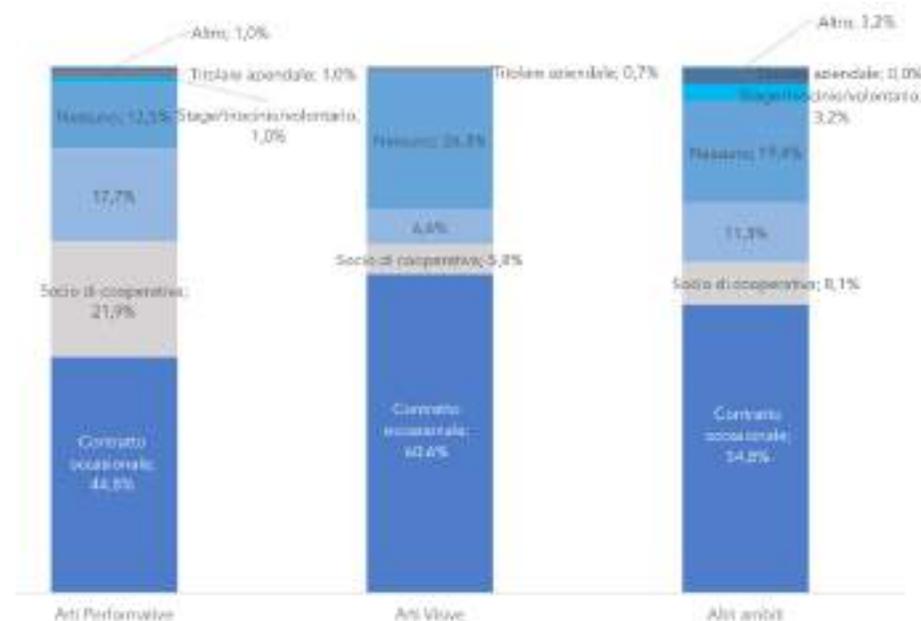
In Unione Europea un terzo (33%) della forza lavoro culturale è un lavoratore autonomo, rispetto a una media del 14% per l'intera economia; in Italia i lavoratori autonomi rappresentano quasi la metà di tutti gli impieghi culturali (46%) rispetto al 22% dei lavoratori del totale dei settori economici.

Il settore delle Arti Performative (teatro, musica, danza) è quello che permette di ottenere contratti di lavoro stabili in misura superiore agli altri

Il settore delle Arti Performative (teatro, musica, danza) è quello che permette di ottenere contratti di lavoro stabili in misura superiore agli altri, anche se tale dato potrebbe non rispecchiare tutti i sotto-settori di tale ambito, dove vi è una frammentazione molto ampia a seconda della tipologia di lavoro. Ad esempio, i lavoratori dello spettacolo dal vivo che si occupano di mansioni legate all'amministrazione, alla comunicazione, alla programmazione ecc. hanno maggiori possibilità di essere contrattualizzati e di entrare a far parte dello staff stabile di un ente culturale a differenza di quanto accade per gli attori, i danzatori e i musicisti che vengono assunti in base all'impegno necessario alla produzione artistica. Sovente infatti, gli artisti lavoratori delle Arti Performative lavorano con contratti occasionali o tramite Partita IVA.

Molto diffuso nell'ambito delle Performing Arts inoltre, è quello di entrare a far parte di società cooperative che gestiscono i contratti e le questioni amministrative direttamente con i datori di lavoro.

Figura 11 - Modalità organizzative e tipologie contrattuali per settore.



4.4 Stadio e progressione di carriera

Come ricordato in precedenza, il lavoro artistico nel tempo è cambiato: si assiste più di frequente a una carriera non lineare, in cui gli artisti si muovono fra diversi tipi di lavori, discipline e settori. Si tratta di una tendenza che si osserva anche all'interno degli altri settori produttivi, ma che è più pronunciata in quello artistico e creativo.

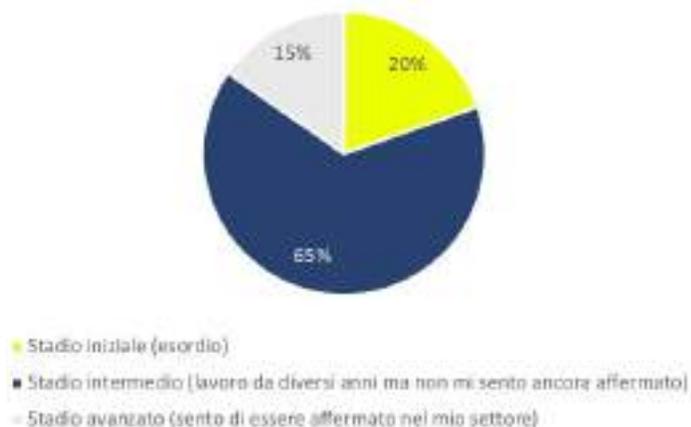
Nonostante queste considerazioni e prescindendo dal tipo di carriera più o meno lineare, ogni artista sa riconoscere il momento in cui realizza che il suo lavoro è apprezzato e che è riconosciuto in quanto artista. Tale riconoscimento può derivare dai ruoli che vengono offerti o dai teatri in cui si lavora (nel caso delle Performing Arts), dal riconoscimento del mercato (ad

esempio per gli scrittori o per i cantanti), dalle gallerie che mostrano interesse per il lavoro o dalle mostre in cui si espone (per gli artisti visivi), ...

Il 65% degli intervistati del campione ritiene di essere in uno stadio intermedio della propria carriera

Gli artisti che abbiamo interrogato hanno dichiarato in quale stadio della propria carriera si sentono, con lo scopo di capire se si identificano con artisti agli esordi o già affermati. Dai dati emerge che il 65% di essi ritiene di essere in uno stadio intermedio della propria carriera dove, pur lavorando da diversi anni, non sente ancora di potersi definire un'artista o un professionista affermato. Solo il 15% dichiara di sentirsi riconosciuto e apprezzato nel proprio settore, mentre il 20% ritiene di essere ancora in una fase di esordio. Tali affermazioni sono chiaramente influenzate dalla composizione per età del campione, in cui circa la metà è under 35.

Figura 12 - Artisti per stadio della carriera in cui si riconoscono.



L'autodefinizione di uno stadio della propria carriera in cui riconoscersi è però spesso complesso, come abbiamo ricordato in precedenza, motivo per cui si è tentato di individuare quali siano i fattori che danno maggiore gratificazione nello svolgi-

mento del proprio lavoro e che permettono quindi di auto-posizionarsi in uno stadio della carriera iniziale, intermedio o avanzato.

Indipendenza economica e possibilità di concentrarsi sulla fase creativa sono i fattori di gratificazione personale più importanti: un trade-off spesso di difficile risoluzione.

I fattori di gratificazione personale rispetto al proprio lavoro così come i fattori di rischio sono trasversali rispetto agli ambiti: non si notano differenze tra gli artisti e i creativi dei diversi settori. Fra gli intervistati il fattore più importante per la gratificazione personale, data dalle percentuali di chi lo ha valutato come "estremamente importante" e "molto importante", è la possibilità di ottenere autonomia e indipendenza economica attraverso il proprio lavoro esclusivamente legato all'ambito artistico-creativo (86%). L'indipendenza economica ottenuta grazie al lavoro artistico è quindi il fattore più importante dal punto di vista del riconoscimento della propria carriera.

Il secondo fattore in ordine di importanza (83%) è la possibilità di dedicare la maggior parte del proprio tempo alla fase creativa dei propri progetti, che spesso corrisponde alla fase di ricerca, progettazione e programmazione del lavoro artistico, senza il quale l'artista non potrebbe essere riconosciuto in quanto tale e senza il quale non avrebbe possibilità, quindi, di fare avanzamenti di carriera.

Figura 13 - Fattori di gratificazione (% di molto e decisamente rilevante).



Poter dedicare il proprio tempo alla creazione artistica ha anche il significato di non dover compiere altri lavori per essere economicamente autonomi e probabilmente anche poter affidare ad altri le funzioni amministrative o organizzative che il lavoro può richiedere.

Segue la possibilità di esporre o pubblicare le proprie opere (artisti visivi) o di esibirsi (artisti performativi) per l'80% delle risposte. Si tratta in questo caso del riconoscimento, indiretto, da parte dei pari e della comunità artistica: la selezione di un attore o di un artista visivo per una mostra passa infatti attraverso il lavoro di critica e di selezione della comunità artistica stessa. Per questo motivo stupisce che il fattore il riconoscimento da parte dei propri colleghi abbia una percentuale minore, pari al 71%, più vicino a quanto viene valutato l'apprezzamento del pubblico (68%), che non pare essere di importanza fondamentale rispetto alla gratificazione artistica personale. Infine, il basso peso dato al completamento del percorso di formazione (53%) riflette anche la scarsa importanza del possesso di titoli di studio elevati nella capacità dell'artista di fare carriera e anche di ottenere un reddito esclusivamente da lavoro artistico più elevato. Se da un lato l'indipendenza economica viene riconosciuta come un elemento fondamentale per la gratificazione artistica e personale, dall'altro questo si rispecchia quando viene richiesto di individuare quali siano gli elementi di criticità o gli aspetti negativi nel continuare la propria carriera in ambito artistico-creativo. Infatti, l'81% da un peso negativo pari a 4 (abbastanza) e 5 (molto) alla possibilità che la scarsa stabilità economica possa avere nella decisione di interrompere la propria carriera, seguito dal 71% che individua le scarse opportunità di lavoro nell'ambito come secondo fattore di criticità e il 65% nel mancato riconoscimento del proprio contributo alla scena artistico-creativa. La mancanza di contatti professionali adeguati può essere infine un fattore di criticità elevato per il 62% degli intervistati, mentre la mancanza di supporto da parte di amici e familiari viene percepito come un fattore negativo solo per il 15% degli intervistati.

4.4 Stadio e progressione di carriera

Nel corso del Capitolo 3 sono state analizzate le tendenze nei percorsi di mobilità relativi alla scelta di spostarsi in altre aree geografiche del paese per effettuare i propri percorsi di studio in luoghi diversi rispetto alla propria area di provenienza.

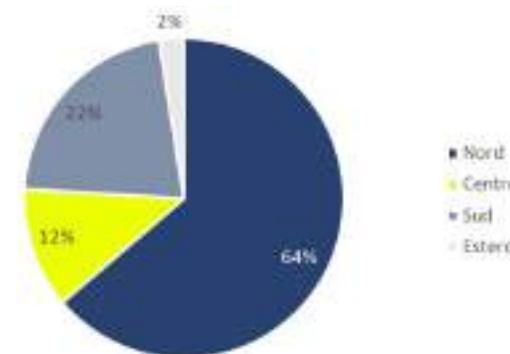
Il Nord Italia è il luogo prescelto per ragioni di studio, dove città come Milano, Torino, Bologna e Venezia, rappresentano i poli urbani di maggiore attrattività per chi si vuole formare in campo artistico.

Analizzando i percorsi di mobilità degli intervistati, è stato possibile elaborare una mappa degli spostamenti a livello territoriale, distinguendo in macro-aree (Nord Italia, Centro, Sud e Isole, Estero) in base a quanto dichiarato relativamente a:

- luogo di nascita/città in cui si è trascorsa infanzia e adolescenza;
- luogo in cui si è svolto il percorso di formazione;
- luogo in cui si vive/lavora

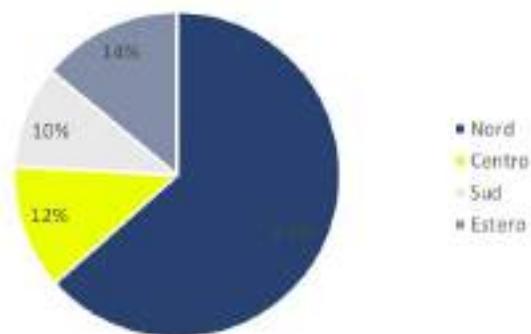
La maggior parte degli intervistati proviene da regioni del Nord Italia (64%), per lo più da Piemonte, Lombardia e Veneto, seguiti dal Sud Italia (22%) con prevalenza delle regioni Puglia e Campania (Figura 14).

Figura 14 - Luogo di nascita



Rispetto all'indagine sui percorsi di formazione rimane invariata la percentuale di intervistati che dichiara di aver svolto il proprio percorso di formazione al Nord Italia, a conferma di quanto già analizzato nel corso del Capitolo 3, dove si evidenziava la tendenza dei nati al Nord e al Centro di non spostarsi in altre aree della penisola per svolgere il percorso formativo. Aumenta significativamente il numero di coloro che si sono trasferiti all'estero per motivi di studio, tendenzialmente in stati europei quali Inghilterra, Germania, Francia e Olanda (Figura 15), i quali però, terminati gli studi, raramente permangono all'estero: sono un terzo coloro che hanno studiato fuori dai confini nazionali che dichiarano di intraprendere un percorso professionale all'estero.

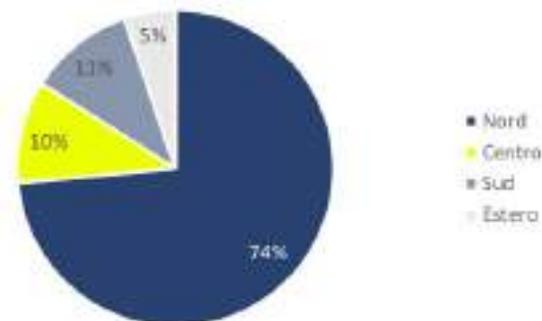
Figura 15 - Luogo in cui si è svolto il percorso di formazione



Il Nord Italia si conferma infine quale area che consente maggiormente di trovare sbocchi professionali relativi al settore artistico-culturale

Il Nord Italia si conferma infine quale area che consente maggiormente di trovare sbocchi professionali relativi al settore artistico-culturale. Il 74% degli intervistati dichiara di svolgere la propria professione in una regione del Nord Italia (Piemonte e Lombardia in maggioranza), contro il 10% del Centro Italia (con un calo del 2% rispetto all'area prescelta per il percorso di formazione) e l'11% del Sud Italia (-1%).

Figura 16 - Luogo in cui si vive/lavora



4.5 Reti e collaborazioni lavorative

I professionisti nei settori artistici-creativi hanno tradizionalmente una solida consapevolezza relativamente all'importanza di costruire reti di contatti e collaborazioni che permettano il riconoscimento del proprio operato in ambito artistico, ma soprattutto che consentano un arricchimento tra attori del territorio in cui si opera.

I percorsi formativi specialistici, i percorsi di mobilità, le esperienze all'estero contribuiscono a creare una solida rete di contatti personali che costituiranno poi il primo canale in ordine di importanza attraverso il quale sarà possibile trovare nuove opportunità lavorative. La rete dei contatti personali è giudicata di grande importanza dall'85% degli intervistati, seguita dai bandi emessi da enti pubblici o privati, che possono diventare soggetti con i quali vengono in seguito avviate nuove collaborazioni.

Il 67% degli intervistati dichiara di collaborare attivamente con soggetti che operano nello stesso ambito artistico-culturale o attivi in ambiti artistici differenti dal proprio per lo sviluppo di progetti lavorativi.

Figura 17 - Canali attraverso cui si intercettano nuove collaborazioni lavorative.



L'importanza delle collaborazioni appare molto più significativa nelle arti performative: soprattutto musica e teatro richiedono spesso la collaborazione di più soggetti per l'organizzazione di un progetto o di una produzione artistica.

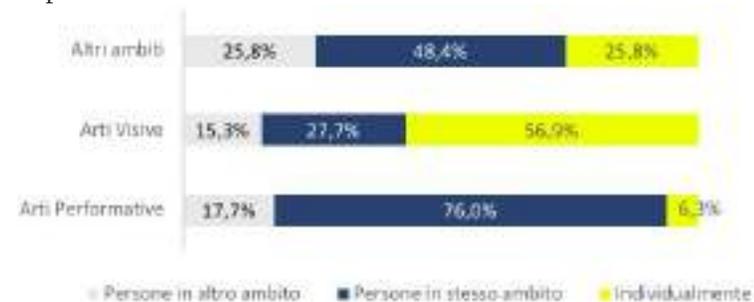
Prova di questo può essere riscontrato nella numerosità di enti e soggetti diversi che detengono crediti e diritti per le produzioni teatrali (sceneggiatori, attori, registi, musicisti, produttori, costumisti, progettisti, social media manager, grafici, ecc.) o nell'industria musicale, in cui un musicista deve interagire con una pluralità di professionisti prima di pubblicare una propria composizione.

Gli artisti visivi invece, a conferma di una tradizione che vede la figura del pittore o dello scultore come unico esecutore dell'opera e il cui unico nome è solitamente associato alla stessa, rappresenta la categoria che dichiara di sviluppare progetti individualmente, in assenza di collaborazioni esterne.

Ma non si tratta solo di collaborazioni che si attivano nel momento in cui si sviluppa un nuovo progetto artistico-culturale, spesso infatti, è necessario intessere legami molto solidi con tutti i possibili interlocutori presenti nel proprio territorio di

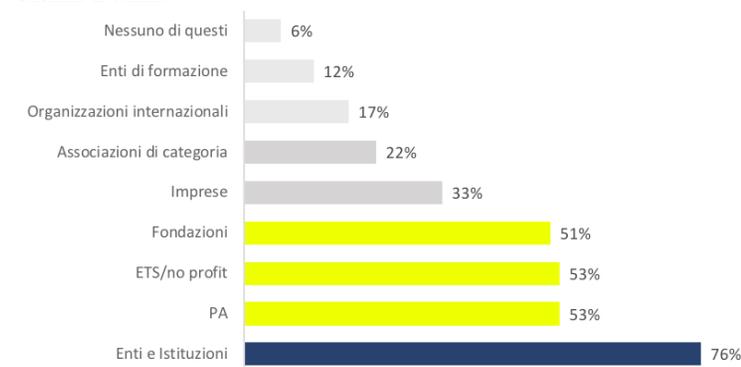
riferimento/area di intervento. Su 326 intervistati, solo 20 persone dichiarano di non aver collaborato nel corso degli ultimi 2 anni con soggetti quali associazioni, imprese, fondazioni, enti e istituzioni. Quasi la totalità del campione invece ha un legame molto solido con molteplici interlocutori, dove Enti e Istituzioni vengono selezionati dal 76% dei rispondenti, seguiti dalla Pubblica Amministrazione, da altri Enti non-profit e da Fondazioni (figura 18).

Figura 18 - Collaborazioni avviate e ambito di appartenenza dei rispondenti.



Spesso questi stessi soggetti rappresentano gli enti che a livello territoriale ricoprono anche la figura di finanziatori delle attività tramite finanziamenti, incarichi diretti, contributi derivanti da partecipazione a bandi.

Figura 19 - Soggetti con cui sono state avviate collaborazioni negli ultimi 2 anni.



Profili d'Artista: un'esplorazione qualitativa nelle arti visive

I seguenti profili d'artista sono frutto di una rielaborazione nella forma di brevi testimonianze di interviste svolte ad artisti visivi giovani e/o emergenti nel settembre 2020, in occasione della stesura della tesi magistrale "A study on the Italian Artistic Labor Market. A qualitative assessment of the impact of formal artistic education on the access to the Italian artistic labor market in the early career development of young Italian visual artists" (Federica Rubino, Università Luigi Bocconi in Economics and Management for Arts, Culture, Media and Entertainment). Lo studio è stato basato su un sistema di venti interviste semi-strutturate ad artisti visivi attivi in Italia e ha voluto indagare, dando voce agli artisti stessi, quei fattori che incidono sugli sviluppi di carriera dei giovani artisti, con un focus particolare sul ruolo dei percorsi di educazione formale artistica in Accademia di Belle Arti.

I criteri per profilare i tipi di artisti qui riportati sono ispirati allo studio di Baldin e Bille (2018), che hanno effettuato una segmentazione degli artisti visivi attivi in Danimarca, sulla base di condizioni professionali quali, ad esempio, le fonti di reddito, la gestione del tempo tra attività strettamente legate alla professione di artista e quelle non strettamente correlate e, dunque, l'attività da artista professionista part time e full time. La seguente formulazione di tipi d'artista non vuole essere una vera e propria segmentazione in questo senso – data, in primo luogo, la metodologia qualitativa di raccolta dati su un campione di 20 intervistati, nonché l'evidente difficoltà a tracciare delle linee nette per differenziare dei profili di artista diversi, soprattutto sulla base di tale metodologia. Piuttosto, l'intenzione è stata quella di rintracciare delle scelte, giudizi e comportamenti di giovani artisti attivi in Italia, che hanno permesso di tracciare dei profili d'artista sulla base di differenti pattern di risposte che si riferiscono a particolari situazioni professionali di giovani artisti che hanno terminato, o stanno per terminare,

la loro formazione in Accademia di Belle Arti.

Dalle 20 interviste di partenza è stato possibile rintracciare comportamenti e giudizi simili, che hanno dunque permesso la fusione di interviste diverse in tipi di artisti; ciascuna intervista è stata usata per un solo tipo di artista, nonostante sia importante specificare che talvolta è possibile accomunare gli intervistati sulla base di certi criteri, ma distinguerli sulla base di altri. I titoli sono stati dati sulla base di parole e concetti chiave usati dagli intervistati per evidenziare un elemento rilevante che ha determinato altre scelte di studio e carriera; i criteri principali che sono stati utilizzati per profilare gli artisti sono il percorso di formazione (in Accademia di Belle Arti pubblica e/o privata, solo in Italia, sia in Italia che all'estero), le modalità e i canali di accesso al mercato del lavoro, la scelta di lavorare in Italia piuttosto che all'estero ed altre scelte di mobilità, la gestione del tempo tra occupazione artistica e non artistica, e la presenza o meno di secondi lavori. I tipi di artista qui raccontati non vogliono in nessun modo esaurire la varietà, o semplificare la complessità, delle possibili situazioni professionali dei giovani artisti visivi in Italia.

Nelle parole degli intervistati ritroviamo molti dei temi e delle problematiche emerse nelle indagini condotte a livello nazionale presentate nei capitoli 3 e 4 della presente pubblicazione: la necessità di costruire relazioni per poter crescere nel proprio percorso di carriera, il trade-off tra una dimensione locale e la mobilità internazionale, la costruzione di percorsi condivisi con altri artisti, la necessità e lo stress legato ad avere più di una occupazione, i punti di forza e di debolezza del formarsi in Italia.

Relazioni feconde nella città di origine

“Alla fine del liceo artistico non volevo lasciare Brescia, rispetto ad altri compagni che sono andati a fare l'Accademia in città più importanti, per esempio a Bologna, Milano, o che sono andati all'estero. Io ho avvertito il bisogno di stare nella mia città per crescere in quelle relazioni che mi nutrivano, con amici e famiglia, che sono state per me fondamentali nella scelta dell'Ac-

cademia. Questo mi ha portato a rimanere a Brescia, sia per la triennale che per la magistrale, piuttosto che spostarmi altrove: si sono create delle relazioni feconde per la mia esperienza artistica e per quello che cercavo nella mia pratica.

L'Accademia che ho frequentato è privata e piccola, e la cosa che mi ha spinto a sceglierla è che il rapporto docente-studente è più stringente. So che la difficoltà del mio mestiere è entrare nel sistema, e avevo bisogno di sentirmi guardato in un rapporto uno a uno.

In Accademia ho avuto ottimi docenti che mi hanno fatto riflettere sulla pratica del fare arte, si è creato un dialogo umano con professori e compagni, e con alcuni sono ancora in contatto. Altre esperienze hanno inciso fortemente sulla mia formazione e sulla coscienza del mio lavoro: per esempio, tutt'ora lavoro per una collezione privata nel servizio didattico. Organizzo laboratori per bambini, lezioni e visite guidate, aiuto nell'allestimento di mostre. È un'esperienza che ha nutrito a tutto tondo il mio lavoro, sia visivamente che intellettualmente.

Prima del Covid, avrei sicuramente indicato Milano come centro nevralgico della scena artistica italiana contemporanea. Oggi non saprei: per quanto il primo lockdown sia stato relativamente breve, ha avuto delle importantissime conseguenze a livello di re-distribuzione geografica degli individui nella scena artistica italiana. Molte persone hanno fatto la quarantena nel paese o città di origine vicini alla famiglia, e ci sono rimasti. Ora le realtà più piccole o provinciali si stanno auto-organizzando in maniera nuova, decentrando le forze culturali ed economiche. Brescia, per esempio, è provinciale, ha una dimensione più intima rispetto, per esempio, a Milano: è una città che si sta avvicinando al contemporaneo per la presenza di realtà artistiche interessanti, sia gallerie che residenze d'artista.

Non ho mai avuto esperienze all'estero e al momento non ho ancora desiderato farle... forse sono una pecora nera, perché

vengo da una città piccola e prediligo una dimensione familiare. La scelta di andare all'estero è una questione strettamente legata alla storia dell'artista e di quello che vuole perseguire con il suo lavoro. Certamente è importante il confronto con l'estero e con artisti attivi in altri Paesi, ma per il momento non è quello a cui sono più orientato. Io accetto la sfida dell'Italia. Penso che se un artista debba emergere, emerge indipendentemente dal luogo in cui si trova: la questione che interessa a me è nutrirmi delle relazioni. Ho scelto di rimanere qua.

Nelle scelte su dove lavorare e dove studiare come artista è difficile separarsi dalla storia della persona: so che sicuramente andare a Londra, Berlino, New York, dove l'arte contemporanea è percepita diversamente rispetto che all'Italia, ci sono più opportunità. Ma non è detto che io all'estero sarei riuscito ad emergere, dunque paradossalmente la mia realtà provinciale può essere più fertile per me da questo punto di vista.

Il patrimonio relazionale è tra le cose più importanti del mio lavoro. La dimensione del contatto umano, della relazione è fondamentale. Il nostro lavoro necessita di lavorare insieme: il lavoro dell'artista sembra un lavoro solitario, quando invece chiama ad essere comunità tra tutti. Se si crea comunità è più facile avvicinare le persone al contemporaneo.”

Da studenti in Accademia a colleghi

“L'Accademia mi ha inserita all'interno di un contesto di amici e colleghi artisti, e probabilmente se non avessi fatto l'Accademia non li avrei conosciuti. Ho aperto con altri studenti uno spazio indipendente per artisti a Torino e tutt'ora siamo molto amici e collaboriamo.

Ti rendi conto presto della differenza che c'è tra frequentare l'Università e fare l'Accademia: mentre studiavo, ho vissuto in uno studentato dove vivevano dei dottorandi, che lavoravano nelle università. Ho visto che c'era un altro tipo di rapporto tra scuola e lavoro rispetto a quello che vivevo in Accademia. Dopo l'Accademia, per esempio, in Italia non ci sono veri e propri

dottorati in arte.

Nonostante questo, mi aspettavo che in qualche modo l'Accademia mi avrebbe aiutata ad entrare nel mondo dell'arte, specialmente tramite dei professori, e così è stato: dopo aver aperto lo spazio, tramite un insegnante l'Accademia ci ha dato l'opportunità di dare visibilità al nostro progetto, e negli anni abbiamo anche collaborato con realtà estere.

In passato, ho fatto insegnamento ai bambini e ai ragazzi autistici. Ho gestito lo spazio per artisti, e poi ho iniziato ad insegnare Pittura. La gestione del tempo per la pratica artistica dipende dai periodi, ma quando fai qualcosa di correlato al mestiere d'artista, come l'insegnamento, c'è sempre qualcosa in gioco della tua pratica, anche quando fai altro.

Quello dell'artista è un lavoro delicato, non è come gli altri mestieri, non siamo semplicemente dei "produttori". Nonostante io faccia altro oltre che a lavorare come artista, in qualche modo sto continuando a lavorare: uscire fuori con gli amici, vedere una mostra o visitare una città... magari non sto producendo nulla concretamente, ma in me il processo creativo è sempre in atto. Ogni cosa c'entra, la creazione è continua, ha un suo processo in divenire.

Considero Milano una città che offre tante opportunità per cominciare delle collaborazioni, anche con i settori della moda e del design. Continuo a suggerire Torino ai giovani artisti perché è una città relativamente economica, dove puoi aprire un tuo spazio e avere il tuo studio. Per me è importante lavorare in Italia, sono rimasta qui e penso di voler restare, pur mantenendo dei contatti con l'estero. Vorrei dimostrare che puoi vivere e lavorare in Italia come artista professionista."

Un senso di solitudine

"Ho studiato fashion design tra Milano e Londra in una scuola privata. Dopo essermi laureata, ho deciso di iscrivermi in Accademia di Belle Arti al corso di Scenografia. Dal giorno in cui mi

sono laureata ho visto davanti a me il vuoto totale, mi sono creata autonomamente dei contatti senza avere nessun confronto o aiuto. Essendo stata la mia formazione un po' anomala, è stato ancora più difficile inserirmi nel mercato dell'arte.

L'impressione che ho avuto è che, più che indirizzarti verso il mondo del lavoro, l'Accademia punti ad una formazione a 360 gradi, mettendo nel dimenticatoio cosa succede dopo. In Accademia non avevo stabilito un rapporto particolare con i professori, quindi quando ho finito di studiare mi sono ritrovata sola. Ho capito che quei compagni di classe e colleghi artisti che erano in stretta amicizia con gli insegnanti avevano più opportunità e lavori, indipendentemente dall'Accademia frequentata e dal tipo di formazione scelta. Ho affrontato la tesi finale senza pensare a quale sarebbe stata la mia carriera, e ho perseguito una ricerca indipendente dal mercato. È stato molto difficile abituarci alla concorrenza una volta terminata l'Accademia.

Ho sempre svolto secondi lavori, lavorando nell'ambito creativo ma in realtà lontane dalla mia pratica. Ho partecipato a diversi concorsi, ne ho vinti alcuni e sono riuscita a lavorare in un teatro importante e in uno spazio di arte contemporanea a Milano.

Ho deciso prima dell'estate scorsa di chiudere ogni rapporto lavorativo che non fosse legato alla mia ricerca artistica: subivo lo stress psico-emotivo del condurre due vite parallele. Quella dell'artista è un tipo di vita che comporta sacrificio, specialmente economico, quando si è giovani: bisogna fare una scelta di vita. Per anni non ho venduto un'opera attraverso una galleria o in un'asta ufficiale, ma guadagnavo attraverso bandi per la cultura, premi vinti, residenze per artista, borse di studio, commissioni, budget di produzione e fee artistiche.

Da un lato, ho una grande stima e considerazione da parte della mia famiglia, dall'altro non c'è una comprensione totale e vedo paura in loro, soprattutto negli ultimi mesi in cui ho deciso di

lasciare gli altri lavori. Per me è importante lavorare in Italia perché sono italiana, stravolgerei la mia ricerca se andassi a vivere completamente da un'altra parte. In Italia, a causa della pandemia, anche le province più piccole adesso si stanno riattivando culturalmente. Dopo anni di studio e lavoro su Milano, ho deciso di tornare in Abruzzo, la mia terra d'origine, e di aprire il mio studio a Pescara. Mantenere e coltivare i contatti è come un secondo lavoro per me, perché un artista non può sempre e solo rimanere in studio, deve fare in modo che il suo lavoro arrivi a qualcuno.

Credo che studiare all'estero sia un fattore fondamentale per la crescita artistica e la creazione di contatti. Purtroppo, le esperienze all'estero, a livello di eco sulla futura carriera in Italia, sono imparagonabili rispetto al fatto di iscriversi e laurearsi fin dal principio in un'Accademia straniera, e "figurare" sul mercato come artista tedesco piuttosto che inglese. Se all'estero vengono valorizzati gli artisti locali, nel nostro paese spesso non avviene."

All'estero per proseguire la formazione artistica

"A livello tecnico, l'Accademia è stata essenziale. Il confronto con allievi a livelli più avanzati della loro formazione, ed il giudizio critico ricevuto dai professori sono stati cruciali nella creazione della mia consapevolezza artistica di oggi. Esco dall'Accademia circa con gli stessi contatti che avevo quando sono entrata, ma certamente con un'idea un po' più chiara di ciò che occorre fare per costruirli.

Ho deciso di frequentare la specialistica in Fine Arts a Londra. Credo che per un artista sia quasi indispensabile spostarsi, anche se non necessariamente durante gli studi. Per me, la scelta di lasciare l'Italia e l'Accademia è stata dettata da una certa sensazione di provincialismo autocelebrativo che aleggia in tanti luoghi della formazione artistica in Italia. Vedo artisti con grande potenziale mettere radici in Italia, e credo che il loro

lavoro potrebbe ricevere molta più considerazione altrove. Ma mi rendo anche conto che non per tutti è così: vi è chi è riuscito a farsi strada partendo dal contesto locale, e allargandosi poi ad un contesto nazionale o internazionale."

Inoltre, non è detto che in Italia l'Accademia migliore per studiare Pittura sia una scelta altrettanto valida per chi volesse fare Grafica o Scultura. O ancora, un'Accademia con un livello di insegnamento tecnico e teorico scadente può fornire molti più agganci e contatti con il mercato dell'arte di un'altra, magari migliore a livello di qualità didattica. Venezia, ad esempio, è rinomata per Pittura, Bologna per Grafica, Firenze per Scultura, Milano per Arti Multimediali e per l'approccio più "internazionale.

Nelle Accademie italiane si presta molta attenzione alla tecnica, alla pratica del fare arte, che è uno dei motivi per cui sono più che convinta che aver svolto il triennio in Italia sia stata una buona scelta. Al tempo stesso, le varie discipline delle arti figurative rimangono separate quasi ermeticamente; l'approccio è piuttosto anacronistico se si considera che una buona parte dell'arte che vediamo esposta in mostre o fiere di grosso calibro gioca sull'interazione di medium diversi. L'Accademia ti dà una forte specializzazione: ogni corso è settoriale, se fai scultura fai scultura, se fai pittura dipingi... L'Accademia ti forma come "operatore d'arte", ma non come "artista", dandoti comunque la possibilità di sperimentare, indagare il tuo linguaggio, conoscere i materiali. Alcuni professori, però, ti possono formare come artista.

Di certo studiare in Accademia per un artista serve, ma non saprei dire se è indispensabile. Vi è chi riesce ad avviare una carriera nel mondo dell'arte ad un alto livello senza mai passare per un istituto di alta formazione artistica. Inoltre, "artista professionista" può voler dire molte cose: dall'artista che fa ritratti su commissione, all'artista-interior designer, all'artista da galleria. Non credo che si possano delineare requisiti necessari in senso

assoluto per professioni così diverse tra loro.

Per me, per la mia pratica, l'Accademia è stata fondamentale. Sono molto più cosciente di un tempo delle differenze che intercorrono tra l'essere artisti a tempo perso, per passione, ed esserlo a livello professionale.

Per quanto riguarda l'inserimento nel mercato del lavoro, credo che l'Italia sia anni luce indietro rispetto ad altri paesi europei, probabilmente anche per una questione di mancanza di investimenti nell'arte a livello nazionale. Goldsmiths a Londra, per esempio, permette, già nella fase di immatricolazione, di indicare una selezione di campi di interesse per un'eventuale carriera lavorativa; le risposte vengono poi trasferite al Goldsmiths Career Service, che si impegna a cercare possibilità lavorative nei contesti indicati.

Inghilterra, Svizzera, Belgio, Germania, Olanda, ma anche Stati Uniti e Cina, offrono programmi di formazione artistica in scuole di altissimo livello.

Penso che Milano rimanga il posto migliore in Italia per fare arte, perché è più internazionale, è ben affermata come capitale creativa "nuova", dove andare a scoprire gallerie giovani ed artisti emergenti. Ovviamente anche Bologna, Torino e Roma, che prendono vita nel periodo delle fiere. Penso che il problema di Venezia, ad eccezione del caso della Biennale, sia diffuso in tutta Italia: mi pare che chi visita l'Italia lo faccia più per l'Arte Rinascimentale che per quella contemporanea."

L'incontro con un collezionista

"Ho frequentato l'Accademia di Belle Arti di Macerata in triennale e mi sono trasferita a Napoli per fare la specialistica, dove ho anche iniziato a fare delle mostre. Attraverso un professore, che ha creduto nelle mie potenzialità, ho incontrato un collezionista che si è interessato molto al mio lavoro: mi ha seguita, ha voluto vedere le mie sperimentazioni ed è stato lui a comprarmi la prima opera. Sono cresciuta professionalmente incontrando

anche dei suoi amici collezionisti, e ho capito la differenza tra l'ambiente più protetto e chiuso dell'Accademia e il mercato. È stato questo collezionista a mettermi in contatto con la galleria con cui tutt'ora lavoro, e da lì sono iniziati anche i progetti in collaborazione con le fiere. Al momento non ho ancora svolto esperienze all'estero.

Ho sempre cercato di sfruttare al meglio le opportunità. L'Accademia, in quanto struttura, non mi ha particolarmente aiutata ad entrare nel mercato dell'arte, ma ho trovato dei docenti empatici che mi hanno insegnato a presentare il mio lavoro e le mie opere. In generale, penso che avere il diploma dell'Accademia non sia fondamentale per diventare un artista professionista. A volte le gallerie possono cercare studenti di Accademie prestigiose, ma generalmente non ci prestano attenzione. Quello che conta sono le tue esperienze e la qualità del tuo lavoro. Il lavoro artistico mi porta via giorno e notte in certi periodi. Per avere altre entrate, ho un secondo lavoro, lontano dalla pratica artistica e che spero sia momentaneo... mi piacerebbe lavorare come insegnante o trovare qualcosa di più simile alla mia formazione.

Oggi in Italia diverse realtà aiutano i giovani artisti, come fondazioni, bandi pubblici, premi; ci sono una serie di gallerie che sono interessate a portare avanti i giovani talenti e una cerchia di collezionisti che preferiscono supportare lavori giovani all'artista già quotato.

A volte mi chiedo cosa significhi "giovane artista", dato che lo si usa spesso per riferirsi anche ad artisti di 35 o 40 anni che lavorano da tempo. Forse questa etichetta serve più al mercato, che agli artisti stessi."

5. I CENTRI CULTURALI INDIPENDENTI

“li si fanno le cose strane, ma si va d'estate, è bello, ...”

Nel 2015 usciva “Torino Creativa. I Centri Indipendenti di Produzione Culturale sul territorio torinese”, indagine che metteva a fuoco il ruolo dei centri indipendenti rispetto alla capacità di favorire l’atmosfera creativa della città e rispetto alla trasformazione e rigenerazione urbana in atto. Il modello di indagine applicato su Torino estendeva in termini operativi e di mappatura territoriale l’intuizione delineata da Ratclif e Castelli (Ratclif e Castelli, 2013) sullo sviluppo a livello nazionale di queste nuove organizzazioni culturali ibride e voleva essere un primo tassello di un lavoro più ampio da condurre a livello nazionale, un format di analisi sul territorio utile per essere applicato ad altre realtà urbane. Il capitolo che segue prosegue quel lavoro iniziale, con l’obiettivo di testare il *framework* di analisi con un campione pilota di centri sul territorio nazionale, arricchendolo di una ulteriore dimensione analitica, ovvero il ruolo che i centri possono avere nel favorire la scoperta degli artisti emergenti, la loro crescita e la costruzione di relazioni e reti che avranno peso per la loro carriera futura.

Nella precedente ricerca su Torino, infatti, già appariva chiaro come i centri culturali indipendenti svolgessero un ruolo fondamentale per le carriere artistiche emergenti come spazi di so-

cialità, di protagonismo ed espressione giovanile, di sperimentazione e innovazione culturale, di crescita dei giovani artisti.

Si tratta di spazi che danno la possibilità ad artisti, creativi ed operatori culturali di dar vita ad una struttura che permetta uno sbocco lavorativo personale, con il chiaro vantaggio di consentire di sviluppare una propria carriera nell’ambito artistico senza dipendere dalle istituzioni culturali più affermate e conservando anche la propria prospettiva indipendente.

Spesso, inoltre, nascono dalla necessità di colmare un vuoto culturale nel territorio di riferimento in cui si insediano o di linguaggi artistici, diventando in questo modo anche un punto di riferimento per gli abitanti e professionisti culturali della zona, oppure operando come attori nei processi di trasformazione urbana e rurale. Tanto che alcuni di essi, come vedremo di seguito, sono nati e si sono strutturati proprio a seguito di politiche ad hoc in tal senso da parte delle amministrazioni locali.

5.1 Metodologia di selezione dei centri

Rispetto alle indagini quantitative condotte sui percorsi di formazione e sulle carriere artistiche i cui risultati sono stati restituiti nei capitoli precedenti, per raccogliere evidenza sui centri indipendenti di produzione culturale a livello nazionale è stato scelto di adottare un approccio qualitativo attraverso la selezione di un numero ristretto di casi studio in diversi contesti territoriali. Tale scelta è stata dettata in particolare dalle difficoltà inerenti a definire nei diversi contesti territoriali spazi e organizzazioni come centri indipendenti di produzione culturale.

Testare un modello di analisi richiede una scelta oculata dei casi, al fine di mettere in evidenza non tanto i punti di forza ma soprattutto quelli di debolezza, le criticità e gli aspetti che il modello non riesce a cogliere. Avendo in mente tali necessità, sono stati selezionati casi che rispondessero a criteri quanto più generali e trasversali, che vengono illustrati di seguito.

Il primo criterio di scelta è quello dell’arco temporale entro cui

è stato costituito il centro: si è deciso di guardare a centri che siano stati costituiti a partire dal 2005, e che abbiano un minimo di 3 anni di attività operativa. Ciò significa analizzare sia attori maturi e che magari hanno affrontato più di una mutazione nel corso del tempo, sia realtà molto più giovani, che si sono affacciate di recente sulla scena culturale.

Il secondo criterio di scelta dei casi è stata la decisione di confrontarsi con organizzazioni che non ricevono un supporto finanziario stabile e continuativo per la loro operatività da istituzioni pubbliche o private. Non abbiamo considerato alla stregua di supporto la concessione degli spazi, considerato che comunque comporta degli oneri in termini di utenze, manutenzione ecc. La scelta di analizzare centri che non hanno un supporto stabile è stata compiuta al fine di comprendere le dinamiche di coloro che affrontano maggiori difficoltà nell'elaborare e far funzionare un business model che contempra sostenibilità economica e produzione culturale allo stesso tempo.

Il terzo criterio riguarda l'identificazione di spazi attivi nella produzione o progettazione culturale e artistica in modo continuativo, declinato nel modo seguente:

- che non si dedichino solo ad attività di curatela/esposizione, pur essendo la programmazione una delle attività fondamentali dei centri culturali;
- che riservino un'importante parte del proprio lavoro alla produzione artistica (opere, festival, rassegne, stagioni teatrali, ecc), e non solo a ospitalità, organizzazione di eventi e residenze artistiche;
- che favoriscano l'innovazione culturale e multidisciplinarietà artistica, quali elementi di distinzione nella produzione culturale contemporanea.

L'ultimo criterio di scelta, non sempre possibile da verificare ex-ante, è il fatto che i membri fondatori siano ancora presenti nel direttivo del centro o attivamente coinvolti, aspetto che serve ad analizzare la situazione attuale dei casi in relazione alle loro origini e sviluppi.

Per l'individuazione dei centri si è partiti da un confronto con le

città appartenenti al GAI e con la rete Nexst, che hanno fornito supporto e indicazioni per una corretta scelta dei casi studio.

Rispetto alla natura giuridica ed organizzativa dei centri e rispetto alla prospettiva disciplinare non sono stati posti limiti: sono stati infatti esaminati consorzi, associazioni di associazioni e anche centri creati da singole organizzazioni. Dal punto di vista degli ambiti di lavoro sono stati esaminati spazi di collettivi volti principalmente alla sperimentazione artistica mono disciplinare, ma anche spazi multidisciplinari, ospitanti al loro interno diverse realtà (es. associazioni culturali), con una diversificazione di attività culturali e creative.

I centri individuati cercano di coprire le principali aree del Paese, da Nord a Sud e da Ovest a Est, e hanno sede sia in centri metropolitani, come Milano, sia in centri urbani minori, come Ferrara. Si è infine cercato di individuare casi di spazi operanti in ambito extra-urbano.

Tabella 2 - I centri culturali indipendenti intervistati.

CENTRO	SEDE	SITO INTERNET	NASCITA
Albumarte	Roma	http://www.albumarte.org/	2013
Artkademy	Milano	https://www.artkademy.org/	2015
Campidarte	Ussana (Cagliari)	http://www.campidarte.com	2012
Centrale Fies	Dro (Trento)	http://www.centralefies.it/	1999*
Consorzio Wunderkammer	Ferrara	http://www.consorziowunderkammer.org/	2012
DAS	Bologna	https://dasbologna.org/	2019
Dimora Oz	Palermo	https://www.dimoraoz.it/	2014
Flip Project	Napoli	http://flipprojectspace.blogspot.com/	2011
LinkinArt	Genova	https://linkinart.wordpress.com/	2006 (2012 formalmente)
Numero Cromatico	Roma	https://www.numerochromatico.com/	2011

CENTRO	SEDE	SITO INTERNET	NASCITA
OFF TOPIC	Torino	http://offtopictorino.it/	2018
Quartiere Intelligente	Napoli	https://quartiereintelligente.it/	2013
RAMDOM-Lastation	Lecce	https://www.ramdom.net/	2011
RAVE-East Village Artist Residency	Borgo Soleschiano (Udine)	http://www.raveresidency.com/	2011

*Centrale Fies è stato preso in considerazione, nonostante la data di fondazione antecedente rispetto ai criteri di selezione per il fatto di essere punto di riferimento importante nel settore

L'indagine è stata condotta grazie alla raccolta desk di informazioni da fonti secondarie e grazie a una serie di interviste ai responsabili dei centri che hanno avuto luogo tra luglio e novembre 2020. Le interviste, utilizzate per compiere una sintesi interpretativa, hanno coperto le seguenti aree di indagine:

- storia, mission e identità dell'organizzazione, con particolare attenzione alle esigenze e condizioni che hanno spinto a creare lo spazio, alle pratiche che lo contraddistinguono e al cambiamento culturale o sociale che si vuole raggiungere;
- network e collaborazioni, con riferimento alle realtà con cui si collabora, al livello territoriale e al tipo di collaborazione, al grado di permeabilità della programmazione del centro ad altre realtà artistico-creative;
- relazioni con il contesto locale: località o quartiere in cui si opera, motivazioni o fattori della scelta di localizzazione, ruolo dello spazio in cui si opera rispetto alle attività, posizionamento rispetto al territorio di riferimento (artisti e pubblico);
- fattori organizzativi e sostenibilità: forma organizzativa e staff, attività che permettono di essere sostenibili (attuali o previste), fattori e ostacoli nello sviluppo delle attività e dei progetti, differenze rispetto al periodo pre-Covid, sviluppi nel lungo termine, sostegni di cui si ritiene che i centri abbiano bisogno, errori da non ripetere.

5.2 Origine, mission, identità e storia

Da quale intento, vocazione, esigenza nascono i centri culturali indipendenti? Come emerge dalle interviste, i fattori e le condizioni alla base della nascita di uno spazio possono essere molteplici. E' tuttavia possibile riconoscere quattro principali schemi, in base sia alla natura delle motivazioni che hanno portato alla creazione del centro, sia in base al campo di intervento in cui vengono declinate le pratiche artistiche (Tabella 2).

Tabella 2 - Focus e motivazioni di creazione del centro

Focus/motivazioni	motivazioni intrinseche	motivazioni strumentali
Arte	centro come forma di innovazione artistica	centro come innovatore culturale
Intervento in campo spaziale, comunitario e sociale	centro come aggregatore di opportunità e contaminazione	centro come attore della riqualificazione urbana

Nella prima tipologia di motivazione individuata (centro come forma di innovazione artistica) si inseriscono quelle realtà che operano principalmente nel campo artistico, nella ricerca o nella produzione, e che nascono da motivazioni intrinseche, ovvero dall'esigenza di avere uno spazio autonomo di sperimentazione artistica che non trova sbocchi nel contesto territoriale di riferimento, o che intendono lavorare per costruire uno spazio di ricerca e sperimentazione per gli artisti. Alcuni si insediano in quartieri o luoghi in cui le occasioni e le strutture dedicate alla cultura sono totalmente assenti, con il preciso intento di lavorare in spazi di questo tipo.

La seconda tipologia di origine dei centri (centro come aggregatore di opportunità e contaminazione) vede esperienze che nascono per l'esigenza di aggregare percorsi ed esperienze creative di diversi attori territoriali che singolarmente sono troppo deboli e dispersi e che traggono dall'iniziare un percorso comune la capacità di progettare, creare forme di espressione artisti-

ca, produrre. I centri diventano occasione di contaminazione, opportunità di crescita, di collaborazione e di messa in comune di risorse.

Una terza tipologia di centri (centro di innovazione culturale) riflette la necessità di rispondere a bisogni (locali o meno) di cambiamento sociale/identitario attraverso pratiche artistiche-culturali connotate anche da una valenza di place-making. In questo senso i centri si pongono come attori di innovazione culturale e sociale, lavorando su problematiche di abbandono dei quartieri o aree dismesse, ma anche di crisi ambientale, pratiche di sostenibilità ambientale e sociale.

Nella quarta tipologia (centro come attore nella riqualificazione territoriale) rientrano infine i casi di soggetti singoli o in gruppo che colgono degli stimoli da parte delle amministrazioni locali o di altri enti, che mettono a bando la gestione di un luogo. Si tratta spesso di organizzazioni che già operano nel territorio di riferimento ma che colgono l'occasione di dare una dimensione differente alle proprie attività, proprio grazie alla gestione di uno spazio. L'intento delle amministrazioni è, nella maggior parte dei casi, quello di avviare un percorso di rigenerazione degli spazi ma anche dei quartieri in cui essi sono situati, in un processo virtuoso di rigenerazione urbana che ha visto in questi ultimi anni in Italia spesso protagonisti i centri culturali indipendenti. Non si tratta, necessariamente, di centri che hanno nei processi di rigenerazione il campo di azione principale, ma che sono stati coinvolti a tal fine.

Gli ambiti di lavoro in cui operano i centri intervistati sono in prevalenza le arti visive e le arti performative contemporanee con una tendenza molto pronunciata a lavorare in maniera multidisciplinare, anche in connessione con discipline esterne rispetto all'ambito artistico (digitale, neuroscienze, urbanistica, ...)

Ambiti, attività e pratiche di lavoro che contraddistinguono questi centri culturali si configurano come i prodromi di una mappa della produzione indipendente. Tale produzione, innanzi tutto, sembra strutturarsi in maniera differente a seconda del

pubblico cui si rivolge e sulla base degli obiettivi di produzione artistica o di intervento in campo sociale o territoriale.

Tabella 3 - Focus e target dei centri

	Professionisti	Pubblico generalista
Arte	Residenze artistiche pratica di artisti emergenti scouting laboratori format digitali arte pubblica mobilità giovanile Agenti per artisti masterclass	Festival Esposizioni forum di presentazione e dibattito con artisti pubblicazioni d'artista editoria indipendente attività performative istruzione/formazione artistica
Intervento in campo urbano e sociale	Coworking Mediazione acceleratore d'impresa per startup innovative legate all'ambiente	progetti legati alla sostenibilità mobilità urbana sostenibile

Rispetto al target dei pubblici, tutti i centri interpellati fanno riferimento sia al pubblico generalista, sia a quello dei professionisti. Per quanto riguarda il pubblico generalista utilizzano strumenti e format "canonici", quali festival, esposizioni, dibattiti, presentazioni, spettacoli per chi lavora ambito artistico o progetti legati a sostenibilità, innovazione sociale per chi opera in ambito urbano sociale.

Al pubblico dei professionisti offrono servizi in ambito lavorativo e di formazione (residenze, laboratori, ...), ma anche strumentazione, possibilità di *coworking*, ospitalità e *mentoring* per le start-up.

Come si vedrà di seguito, nella maggior parte dei casi il pubblico generalista non alimenta, se non limitatamente, la sosteni-

bilità economica dei centri (ad esempio attraverso lo sbiglietamento): ciò deriva dalla volontà di rendere sempre accessibili le produzioni dei centri. Più di frequente sono i servizi a favore dei professionisti che rappresentano una delle entrate economiche. Tra le tante attività proposte dai centri, è interessante notare come vi sia una spiccata attitudine a porsi come punto di riferimento per la creatività giovanile, sia per quanto riguarda la fase di formazione, sia per quanto riguarda i primi passi della carriera. Nelle parole di uno degli intervistati. “Gli spazi non profit sono conosciuti per essere stati un trampolino di lancio della scena giovane“. Tale inclinazione appare esplicita in alcuni centri, che la dichiarano come asse portante dei propri obiettivi, come nel caso di Quartiere Intelligente o di alcune attività specifiche, come nel caso di OFF TOPIC, mentre per altri emerge in maniera implicita, dall’esame dei programmi e delle attività che svolgono.

Volendo operare una sintesi rispetto a come i centri si pongono nei confronti dei giovani artisti, le linee di intervento più frequentemente riportate nelle interviste sono:

- lo scouting dei giovani artisti, anche di coloro che si stanno ancora formando con l’obiettivo di completare la formazione accademica;
- la messa a disposizione di spazi di produzione al fine di favorire la pratica di artisti emergenti giovani italiani e stranieri;
- il mentoring tramite i programmi del centro che mette a disposizione curatori, professionisti del settore, una comunità di artisti e curatori che seguono e indirizzano i giovani;
- il supporto nella partecipazione a bandi pubblici;
- il supporto in progetti indipendenti di artisti più giovani ma già riconosciuti;
- l’offerta di periodi di residenza e di scambio con altri centri;
- la facilitazione di collaborazioni con artisti del territorio o in progetti del centro.

5.3 Spazi, reti, network e relazioni con il contesto locale

La scelta e “costruzione” dello spazio

Lo spazio in cui operare è una necessità fondamentale: anche i gruppi che si costituiscono informalmente, utilizzando spazi diversi sulla base delle esigenze o delle possibilità, approdano alla consapevolezza della necessità di uno spazio fisico in cui lavorare. Per alcuni la mancanza di uno spazio è una situazione contingente, che viene superata grazie a un processo di acquisizione di solidità del gruppo stesso. Ad esempio, dopo anni di lavoro all’estero e in Italia si ha un’occasione per trasformare il lavoro compiuto e trovare uno spazio al progetto (è il caso di Albumarte), oppure vi è chi opera per anni all’interno di uno “spazio relazionale di progetto” in cui le attività vengono realizzate in altri contesti e solo successivamente materializza questi percorsi di collaborazione e progettualità in uno spazio fisico (come nel caso Numero Cromatico, Dimora Oz, Rave Residency). In altri casi, la concretizzazione di uno spazio fisico nasce dall’opportunità di sfruttare edifici in disuso in cui sviluppare e realizzare nuovi progetti. È il caso di Campidarte, centro nato dalla volontà di riutilizzare capannoni in disuso di un’azienda agricola per ospitare pratiche artistiche volte alla valorizzazione diretta dello spazio rurale. Oppure quello di Lastation, spazio creato dall’associazione Random in un’ex-stazione ferroviaria dismessa e ottenuta in concessione per uso temporaneo grazie al programma Mente Locale della Regione Puglia.

Per altri, ancora, la mancanza di uno spazio fisico in cui operare in un primo tempo deriva dalla tipologia di attività esercitata, come la street art o l’arte negli spazi pubblici, per divenire nel corso del tempo la manifestazione di una disattenzione della città (cittadini, amministrazioni, ...) rispetto alla produzione artistica contemporanea, agli spazi per gli artisti emergenti, alle necessità espressive dei più giovani. È il caso di Genova, testimoniato da Linkinart, in cui da anni non si apre un nuovo luogo di cultura, ma anzi vi sono una serie di chiusure, come quella del

Teatro Altrove nella Maddalena, chiuso da due anni dopo 5 anni di attività, o il “Peschiera”, lo spazio di coworking sorto nei basamenti di un edificio nobiliare sopra piazza Corvetto nel 2013, in cui si sono alternati decine e decine di artigiani e artisti (tra cui il Gruppo Informale, team genovese di ricerca e sperimentazione in architettura). Inoltre, i progetti di riqualificazione e recupero degli spazi più recenti, come quello concepito per l'ex Silos Granario Hennebique, così come la decisione della Giunta di rendere i “bassi”¹ abitabili, sono orientati a una dimensione principalmente commerciale, a discapito della grande necessità di spazi per la cultura e la produzione contemporanea e senza prendere in considerazione le conseguenze sociali di tali decisioni.

Il luogo in cui insediarsi

I luoghi in cui si insediano i centri culturali non sono sempre scelti sulla base di considerazioni di tipo strategico: si tratta, nella maggior parte dei casi, di edifici messi a disposizione da enti pubblici o in disuso da privati che rispondono alle necessità dell'organizzazione in termini di spazi per la produzione. Questo, tuttavia, non significa che il luogo in cui è situato il centro non assuma, nel corso del tempo, un'importanza anche per la produzione culturale. In buona parte dei casi, infatti, le attività del centro cercano di connettersi con la vita del luogo, di accogliere e ospitare le iniziative che si organizzano a livello locale e anche di uscire dalle proprie mura per portare il centro culturale ad essere visibile e a operare sul territorio. Questo accade nonostante il fatto che in alcuni casi i responsabili dei centri esprimano una certa fatica nell'accoglienza e relazione da parte del contesto culturale e istituzionale in cui ci si insedia. Il basso livello di “benvenuto”, almeno nei contesti urbani, è

1 I locali piani strada in centro storico, per i quali, pochi anni fa si era usato lo strumento della concessione gratuita per l'apertura di nuove attività o l'ampliamento di attività già esistenti ai fini di rigenerazione urbana del Centro Storico.

riconducibile da una parte al fatto che spesso l'offerta dei centri culturali indipendenti si esplica nelle ore serali e notturne, con il conseguente fastidio a livello di rumore che ne deriva, dall'altra al fatto che all'insediamento si accompagna una nuova frequentazione del quartiere, che non sempre è vista in maniera positiva dagli abitanti. Il valore di presidio territoriale, anche a livello di vita notturna e di conseguente minore pericolosità, anche solo percepita, del quartiere stesso, non è stato tuttavia messo in luce nelle interviste.

Molti degli spazi in cui si sono insediati i centri culturali intervistati si trovano spesso in contesti urbani periferici, o in quartieri liminari al centro. Non si tratta, necessariamente, di quartieri privi di un'identità culturale o privi di offerta culturale. Questo accade in alcune situazioni, urbane e non, in cui il centro culturale rappresenta l'unica occasione di incrociare una proposta culturale nel proprio quotidiano, in quartieri in cui non vi sono librerie, biblioteche, teatri o spazi per i concerti o in piccoli centri in cui la proposta culturale contemporanea incontra molte difficoltà nell'essere compresa e seguita, e in cui il centro può essere vissuto come un “alieno”. In altre, invece, i centri culturali si trovano in quartieri in cui sono presenti molti altri attori culturali, istituzionali o indipendenti: è il caso di DAS a Bologna, nelle immediate vicinanze del MAMbo - Museo d'Arte Moderna e della Cineteca di Bologna, di Artkademy, attivo nel quartier Barona a Milano, percepito come il nuovo distretto creativo della città, o di Dimora Oz, situato nel cuore della Kalsa, storico quartiere di Palermo, che presenta una consolidata e dinamica scena artistica.

I legami con il territorio: il lavoro con e per la comunità, la necessità di essere riconosciuti

Il legame con il territorio è stato declinato in numerose interviste su due principali dimensioni relazionali. La prima riguarda la rete con le altre organizzazioni e istituzioni culturali locali. Il rapporto con esse è considerato molte volte essenziale poiché insieme si costruiscono progettualità più solide, si allarga

il pubblico di riferimento (una debolezza importante, soprattutto nei centri minori, in cui vi sono meno persone interessate alla produzione del centro), si sperimentano forme di finanziamento tramite bandi. Spesso i centri si propongono come spazi espositivi o performativi per festival e rassegne già presenti in città che possono avere bisogno di nuovi spazi.

Lavorare in rete anche solo per singole progettualità è un modo per porsi come attore culturale locale, sia nei confronti della comunità culturale, sia nei confronti di finanziatori e stakeholders. Sono esempi abbastanza illustrativi di queste dinamiche Dimora Oz e Rave Residency e anche il Consorzio WunderKammer. Questi centri nascono infatti in parte per materializzare reti precedentemente costituite. Lo spazio Rave Residency, ad esempio, beneficia della rete di relazioni e progettualità che le sue fondatrici hanno stabilito negli anni con istituzioni e attori locali. Dimora Oz è invece al centro di un progetto di networking locale più ampio, il Kalsa Art District (KAD) nato per proseguire e mantenere vive le reti e i processi collaborativi della scena artistica cittadina in seguito all'edizione palermitana di Manifesta. Il Consorzio WunderKammer nasce fra associazioni che già si relazionavano in risposta a un bando del Comune di Ferrara per la gestione di uno spazio sui viali, che era stato oggetto di un recupero importante finanziato dalla Regione Emilia Romagna, e si struttura in forma di consorzio per rimanere aperto rispetto agli stimoli esterni, poter variare nel tempo, configurandosi come uno spazio favorevole al cambiamento.

La seconda dimensione relazionale è invece quella che il centro stabilisce con la comunità del quartiere o del luogo in cui ci si insedia. Il lavoro con e per la comunità emerge come una necessità della maggior parte dei centri, poiché risponde alla necessità di far riconoscere il proprio ruolo di operatore culturale anche a livello iperlocale. Nel racconto di Quartiere intelligente il territorio viene identificato come il punto di partenza che costituisce il significato stesso dei progetti. E da quel punto di partenza i progetti si irradiano verso le collaborazioni a livello

locale ma anche internazionale.

Lavorare con la comunità prevede rapporti articolati, che passano attraverso relazioni dirette con le persone, rapporti con le diverse forme di organizzazione del territorio (associazioni, circoli di volontariato) e con le istituzioni che su di esso insistono (scuole, amministrazioni locali, finanziatori pubblici e privati). L'ampiezza e quantità di relazioni da intrattenere richiede la capacità di padroneggiare linguaggi e registri differenti e anche di saper comporre interessi differenziati o divergenti. Il caso di OFF TOPIC è emblematico in questo senso: il centro si trova vicino agli edifici popolari di via Farini a Torino, caratterizzati dalla presenza di abitanti di circa 32 nazionalità differenti e le associazioni che lo compongono hanno sviluppato un elevato interesse nei confronti degli aspetti economico-sociali del quartiere in cui si trova. Per questo motivo hanno dato vita a una stretta collaborazione con le associazioni che operano in campo sociale all'interno del quartiere e a livello urbano (Torino Pride, Associazione Quore, Ass. +Cultura Accessibile, Rete di Cultura popolare, enti LGBTQ+) e pongono attenzione nella progettazione a tematiche psico-sociali.

Il riconoscimento passa spesso anche attraverso il fatto di essere riconosciuti come differenti: "lì si fanno le cose strane, ma si va d'estate, è bello, ...". "Le cose strane", oltre ad essere un modo per descrivere la produzione culturale contemporanea da parte di chi si avvicina con curiosità ma senza competenze specifiche, riconosce anche agli spazi indipendenti il fatto di collocarsi fuori dalle logiche correnti. Progetti non guidati da logiche commerciali, tempo dedicato alla ricerca, alla sperimentazione, "tempo a perdere" nelle parole di uno degli intervistati, possibile solo grazie alle condizioni create all'interno dei centri.

L'importanza delle reti nazionali ed europee; innovazione, confronto, frontiera

Se lo sviluppo di reti territoriali è motivato dall'essere riconosciuti come operatori e lavorare in un contesto favorevole, sono quelle a livello nazionale e internazionale a pesare per quan-

to riguarda la capacità di innovare, il confronto e il dialogo in campo artistico e culturale, la capacità di stare sempre sulla frontiera della sperimentazione e della produzione.

Lavorare in contesti europei e internazionali, in maniera più o meno formalizzata, grazie a contatti personali o grazie al lavoro del centro è la cifra che accomuna molti dei centri culturali indipendenti intervistati. Anche quando lavorano a livello locale o iperlocale i centri portano in dote le competenze e le reti di relazioni sviluppate a livello internazionale, cosa che ha due conseguenze importanti:

- la prima è quella di qualificare il lavoro svolto a livello locale, ospitando artisti importanti e mettendoli a contatto con i professionisti e il pubblico italiano. Questo accade normalmente nei centri che hanno sviluppato forme di residenze artistiche.
- la seconda è quella di utilizzare tale rete anche per esportare le proprie produzioni, fungendo così anche da anello della distribuzione, soprattutto dei giovani artisti.

Si tratta in entrambi i casi di un lavoro di grande importanza, che offre una valida risposta a una delle fragilità del sistema della produzione culturale contemporanea italiana, ovvero quella della scarsa capacità di distribuire la propria produzione. Le reti permettono, infatti, sia di creare nuove progettualità e di consolidare quelle già avviate, sia di favorire la mobilità degli artisti.

Nel loro complesso, infatti, i centri indipendenti possono rappresentare una importante vetrina della produzione contemporanea, in particolare di quella emergente. Grazie ai collegamenti con strutture omologhe in Europa, con i festival e le rassegne, essi possono configurarsi come una delle occasioni di rilievo per la distribuzione delle opere indipendenti.

5.4 Aspetti organizzativi e di sostenibilità

La sostenibilità è un tema centrale: essere in grado di avere le risorse per progettare, realizzare, distribuire la propria produzione culturale è fondamentale nel breve e nel lungo periodo. Per i centri culturali intervistati, uno dei problemi più importanti, cui vengono dedicate spesso lunghe sessioni di confronto, è come trovare un modello di sostenibilità economica che risponda non solo a problemi di ordine economico-finanziario, ma che sia soddisfacente anche dal punto di vista etico, dei rapporti con creatori e fruitori, della modalità scelte per lavorare nella comunità, dell'indirizzo culturale prescelto. Vi è, per tutti i soggetti coinvolti, la necessità di trovare una mediazione tra istanze difficili da comporre, spesso soggette a fattori esterni non controllabili direttamente (la risposta del pubblico alla propria offerta culturale, la cornice istituzionale in cui è possibile muoversi), talvolta a visioni diverse all'interno del centro stesso, o ancora a situazioni congiunturali, come quella pandemica presente, che danneggiano in maniera evidente il fragile equilibrio raggiunto negli anni precedenti.

Compiute queste prime considerazioni, si possono passare in rassegna le principali questioni emerse in modo più o meno esplicito nelle interviste che segnano il tema della sostenibilità dei centri culturali.

Il primo è quello della **fluidità della natura delle attività economiche**: le attività culturali possono essere considerate commerciali o istituzionali, a seconda dello statuto dell'organizzazione, della missione dell'ente, della sensibilità del legislatore. Vi è quindi un grado di incertezza elevato nel classificarle, che ha ripercussioni anche sull'equilibrio economico delle organizzazioni, poiché la diversa possibile classificazione implica inquadramenti fiscali e quindi anche costi differenti. Nell'ipotizzare e poi lavorare per raggiungere la sostenibilità dell'ente le scelte che vengono compiute in termini di natura giuridica, oggetto e statuto dell'organizzazione possono pesare molto.

Strettamente connesso a questo tema, vi è il fatto che talvolta le organizzazioni si trovano a dover optare per una natura giuridica che non corrisponde pienamente ai loro intenti, ma che consente di realizzare una serie di attività che altrimenti non sarebbero possibili.

Un esempio tra gli intervistati in questo senso è il caso di Campidarte: la volontà di trasformare in parco culturale la precedente azienda agricola potrebbe realizzarsi configurando il centro come agriturismo, quale soluzione pratico/burocratica per ottenere l'agibilità per organizzazione di eventi e attività culturali. Questa trasformazione e scelta di natura giuridica è avvenuta anche in altri territori rurali, si pensi ad alcuni casi nel Monferrato, nelle Langhe o in Toscana, in cui le aziende agricole hanno trovato motivazioni ed energie per attivare, accanto all'attività propria, spazi di sperimentazione per le arti, operazioni riprese anche in casi di aziende più strutturate o di cantine vitivinicole. In maniera simile vi è chi ha deciso di evitare la commistione di attività commerciali e attività culturali, dando vita a due strutture, una no profit di natura associativa e una società di natura commerciale, ad esempio una società a responsabilità limitata, per gestire gli aspetti commerciali. All'estremo rispetto a queste scelte, a segnare comunque una difficoltà nell'inquadrare l'operare culturale di ricerca e produzione contemporanea nelle categorie classiche degli operatori economici e organizzativi, vi è anche chi ha deciso di non dare vita a un'organizzazione e lavora, talvolta anche da anni, in un gruppo informale, come nel caso di Flip a Napoli.

La seconda questione, che non tutti affrontano in maniera esplicita, ma che sottende molte delle scelte operative e di sostenibilità, è il fatto che spesso i centri ritengono di dover affrontare un **trade-off tra sostenibilità dell'organizzazione e sostenibilità di chi vi lavora**. Questo trade-off si traduce in: precarietà di chi lavora all'interno dei centri, (molte) ore di lavoro non retribuite, priorità data alle spese per lo spazio rispetto a quelle per le persone. Se nel breve periodo tali scelte sono necessarie per dare l'abbrivio all'esperienza, nel lungo periodo divengono

fonti di mancata sostenibilità, fragilità dell'esperienza o anche chiusura della stessa. Nei fatti la sostenibilità dei centri di produzione culturale indipendenti è, innanzi tutto, la sostenibilità delle persone che vi lavorano, il fatto che le esigenze degli spazi prevarichino quelle delle persone è un problema importante da risolvere poiché senza le energie creative delle persone, quegli spazi tornano a svuotarsi, a perdere il loro significato culturale e la funzione all'interno della comunità. In alcune realtà, inoltre, che operano come consorzi o che comunque federano più soggetti nella gestione dello spazio, la sostenibilità del centro viene demandata e assicurata dalla sostenibilità dei singoli, grazie a un lavoro di regia, coordinamento e discussione dei modelli da adottare e delle strade evolutive da percorrere. In questa prospettiva, quando i centri sono espressione di un gruppo di artisti e professionisti culturali (simili a esperienze di Artist-Run Spaces), la sostenibilità può essere anche ricercata attraverso un bilanciamento tra impegno in progetti personali dei singoli e impegno nella progettualità del centro.

La terza problematica è rappresentata dal fatto di identificare un modello organizzativo che regga nel tempo e che consenta non solo di retribuire le persone e sostenere i costi degli spazi, ma anche di investire nella produzione. A questo problema si risponde tramite un mix di attività e canali di finanziamento differenti, che comprendono, in ordine di maggiore frequenza di utilizzo:

- la locazione degli spazi del centro culturale;
- la partecipazione a bandi ad hoc sulla produzione;
- la partecipazione, in cordate, a bandi di finanziamento per progetti che stanno al confine tra attività culturali e intervento nel campo sociale;
- l'affiancamento di attività commerciali (principalmente bar, ristorazione, co-working, attività ricettiva) alle attività culturali. Si tratta, in tutti i casi esaminati, di attività in stretta connessione progettuale ed etica, rispetto alle attività culturali, dalle quali traggono ispirazione e prospettive di sviluppo, ad esempio lavorando sulla dimensione del biologico,

del km0, del coinvolgimento dei produttori locali, ...;

- la produzione rivolta ai mercati della moda, del lusso o del beverage, che vedono gli interventi di arte contemporanea come un mezzo di posizionamento del proprio brand (si veda, ad esempio, il lavoro di Artkademy);
- la sponsorizzazione da parti di privati;
- la partecipazione a festival o eventi che hanno un riscontro di pubblico importante e che permettono di partecipare alle entrate generate dallo sbigliettamento e di fare conoscere gli spazi, ampliando così la propria rete. Lo sbigliettamento, in generale, non è una delle forme principali di sostenibilità: molti dei centri intendono infatti mantenere uno spazio di accesso libero per il pubblico;
- l'autofinanziamento da parte dei soci o tramite serate in cui gli artisti donano una propria opera, acquistata poi dal pubblico;
- l'internalizzazione di una serie di attività (ufficio stampa, comunicazione, produzione, realizzazione di attività di valorizzazione culturale) che possono anche essere realizzate per terzi;
- la partecipazione a progetti europei che consentano di ospitare artisti, come Europa Creativa;
- il ricorso al credito, anche se quello esplicitamente pensato per gli enti del terzo settore non è stato nominato dai soggetti intervistati, segnale della scarsa conoscenza degli strumenti finanziari a disposizione degli enti del terzo settore o della scarsa propensione all'utilizzo degli stessi, come segnalato anche da alcune indagini ad hoc (si veda a tale proposito il position paper di Nesta Italia, Fondazione Santagata, AICCON, Tiresia, Fu/iNDING CULTURE: Finanza e Impatto Sociale per l'Arte e la Cultura, in corso di pubblicazione).

Il quarto elemento che pesa rispetto alle scelte di sostenibilità è quello del contesto istituzionale e della cornice di accordi in cui si opera. In questo i territori sono profondamente differenziati sia per sensibilità degli amministratori che costruiscono qua-

dri più o meno favorevoli all'insediarsi dei centri o al recupero degli spazi, sia per la presenza di piani, accordi, progettazioni in cui inserirsi (PSR, GAL in ambito rurale, piani urbanistici, accordi pubblico-privati, ecc.), sia, infine alla presenza sul territorio di una rete di operatori più o meno capace di cooperare e di costruire spazi di lavoro condivisi.

È chiaro, infatti, che il poter gestire spazi con canoni di affitto ridotti o assenti, o con accordi che prevedano la partecipazione degli enti proprietari, spesso enti pubblici, alle spese delle utenze è una condizione che agevola i primi passi dei centri culturali e la tenuta economica dei primi anni. Rispetto a questa tematica si riscontra come ci sia completa disomogeneità di intervento da parte degli enti coinvolti. In mancanza di linee di indirizzo generali (ad esempio del MIC o dell'ANCI), ogni amministrazione cittadina si muove in maniera autonoma, probabilmente non conoscendo le altre esperienze o non riuscendo ad adattarle alla propria particolare situazione. Nei casi esplorati, inoltre, non sembrano trovare applicazione alcune normative relativamente semplici da attivare e da rendere operative rispettando esigenze e risorse sia dei centri sia delle amministrazioni, come ad esempio quella del baratto amministrativo².

Parimenti, operare in un contesto territoriale in cui esistono altre esperienze simili, consente di avere accesso alle informazioni in maniera più veloce ed efficace, di stabilire relazioni di cooperazione, di muoversi in un quadro anche istituzionale che ha già saputo accogliere altre esperienze, con il vantaggio di abbassare i costi di transazione, di velocizzare i passaggi e la crescita.

2 Il baratto amministrativo è stato introdotto dal decreto "Sblocca Italia" del 2014 (art. 24 D1133/2014) e consente a cittadini e organizzazioni del terzo settore di pagare debiti tributari ed extra-tributari attraverso prestazioni di utilità sociale che possono riguardare "la pulizia, la manutenzione e l'abbellimento di aree verdi, piazze e strade; la loro valorizzazione mediante iniziative culturali di vario genere; interventi di decoro urbano, di recupero e riuso con finalità di interesse generale, di aree e beni immobili inutilizzati."

L'ultima questione è quella della prospettiva di lungo periodo: l'equilibrio economico, infatti, va ricercato non solo nella gestione che vede l'anno fiscale quale periodo di riferimento, ma soprattutto con una prospettiva di lungo termine, che permetta di compiere delle riflessioni strategiche rispetto a possibili evoluzioni, crescita, consolidamento delle entrate, investimenti nelle attività e nelle persone. Interrogati rispetto alle visioni di lungo termine, la maggior parte dei centri rispondono relativamente al posizionamento culturale, alle produzioni, alle attività. Un numero più ristretto riflette anche sulla dimensione economica di lungo termine, in parte spiegando quanto sia difficile ragionare su un arco temporale di più di due anni, considerato il fatto che non vi è un sistema di supporto generale di lungo periodo e che, nei fatti, le risorse a disposizione sono legate più di frequente ai progetti rispetto all'organizzazione stessa, imponendo un ritmo di lavoro legato al breve termine.

Chi ragiona anche sulla dimensione economica pone tre temi al centro della riflessione:

- la differenziazione delle fonti di entrata: al fine di assicurare la sostenibilità del centro anche quando vengano a mancare alcune delle fonti;
- la possibilità di spostare le proprie competenze imprenditive culturali in altri contesti, nel caso in cui si trovi un humus fertile per la sostenibilità dei progetti;
- la capacità di remunerare completamente il lavoro dello staff: molte organizzazioni si basano sul lavoro volontario o solo parzialmente remunerato dello staff, uno degli obiettivi di lungo periodo è rendere più solida l'organizzazione al fine di poter diventare l'occupazione principale di coloro che hanno dato il via e fatto crescere l'organizzazione.

Gli strumenti di sostegno che mancano

Il pensiero di chi opera nei centri rispetto alle forme di finanziamento trae linfa dalle esperienze personali, ma anche dal dibattito diffuso e presente a livello nazionale, che si è molto ampliato nel corso del 2020, a causa delle difficoltà economi-

che causate dal diffondersi dell'epidemia di Covid-19.

Le caratteristiche ideali che dovrebbero avere gli strumenti di finanziamento, secondo chi lavora nei centri sono:

- sostegno non a pioggia ma concentrato su alcune realtà che possono dimostrare di avere impatto;
- archi di finanziamento lunghi, legati alla progettazione lungo direttrici pluriennali, piuttosto che su singoli progetti, anche con un rigido controllo da parte di una commissione scientifica, di addetti ai lavori rispetto alle proposte, ai risultati, agli impatti. Dover adattare la propria progettazione al "bando di turno" rischia di creare un circolo vizioso di adattamento alla contingenza del momento e limita la capacità di innovazione e di anticipazione che può avere la produzione culturale contemporanea.

Strumenti così configurati permetterebbero ai centri di poter progettare nel lungo termine, dare stabilità alle persone impegnate nelle attività, costruire impatti più durevoli e dare supporto alle esperienze più solide e capaci di strutturarsi. Nelle parole di uno degli intervistati è necessario compiere un passo avanti rispetto alla situazione attuale in cui "le politiche in questo comparto hanno mostrato il loro limite laddove i soggetti che nascono non riescono a durare. C'è una mortalità altissima. Ci sono esperienze, anche innovative, che durano pochissimo. In alcune interviste è stato anche rimarcato come l'utilizzo dei bandi, se non propriamente costruiti, rischia di "dopare" nel breve il sistema finanziando iniziative e progetti che poi non riescono ad essere sostenibili nel medio periodo.

Fra gli strumenti che vengono citati troviamo:

- il *capacity building* rispetto alle competenze economiche e imprenditoriali e alle capacità progettuali, al fine di colmare le lacune e anche il rifiuto a priori di molti artisti e creativi a entrare nel merito di sostenibilità economica, bilanci, ...;
- strumenti o occasioni di matching tra settore culturale e imprese di altri settori che potrebbero avere interesse nel costruire percorsi e attività con il comparto culturale;
- programmi di mecenatismo pubblico e privato indirizzati

alla produzione contemporanea indipendente;

- la possibilità di poter accedere all'Art Bonus per la riqualificazione degli spazi;
- l'estensione dei finanziamenti e del sistema della Residenze Artistiche riconosciute dal MIC nel settore della Performing arts anche ad altri settori;
- un fondo di sussistenza che possa aiutare in situazioni di difficoltà.

Bisogna comunque sottolineare il fatto che alcuni centri riconoscono che manca la capacità di programmare nel medio-lungo termine non solo a causa di condizioni oggettive (ad esempio affidamenti di anno in anno) ma anche per mancanza di competenze interne: il supporto organizzativo e di capacity building sembra quindi necessario in molti casi, come si evidenzia anche nel paragrafo successivo.

Le debolezze organizzative

L'impianto organizzativo dei centri culturali è un elemento fondamentale: nell'opinione di molti dei centri intervistati, può succedere che i centri chiudano o si sfaldino proprio perché non riescono a individuare un modello organizzativo aderente rispetto al modello di business e allo stesso tempo capace di rappresentare le istanze delle organizzazioni o degli artisti e creativi che partecipano alla direzione del centro.

Gli intervistati raccontano di moltissimo tempo iniziale e anche successivo all'avvio del centro speso in discussioni, consulenze, ragionamenti rispetto alla forma organizzativa migliore da utilizzare. Come abbiamo visto in precedenza, i centri possono assumere forme giuridiche differenti, ciò non toglie che in quasi tutti si ritrovino alcuni elementi comuni, che sovrintendono al funzionamento e che spesso non corrispondono agli organi previsti dal punto di vista giuridico. Comitati di coordinamento, organi di indirizzo, assemblee di discussione, questi e molti altri vengono citati come le strutture entro cui si prendono le decisioni strategiche dei centri.

E proprio rispetto a tali elementi emergono, nelle riflessioni de-

gli intervistati, gli errori più di frequente commessi:

- la costruzione di pratiche solamente orizzontali, senza strutture gerarchiche che possano, alla fine di un dibattito, prendere una decisione. Non è tanto questione di definire linee di potere precise, quanto di evitare di perdere troppo tempo...;
- la mancata ripartizione oggettiva delle mansioni e dei compiti, che porta, inevitabilmente, al sovraccarico di alcuni;
- l'aver sottostimato la cura della squadra e delle sue competenze;
- l'aver sottostimato la necessità di conoscere bene il quadro istituzionale e di burocrazia in cui è necessario muoversi;
- la mancanza di competenze specifiche in ambito organizzativo ed economico-gestionale.

Vi sono, inoltre, alcuni errori di tipo strategico-finanziario, quali:

- l'aver sottovalutato i costi di avviamento;
- l'aver virato verso forme commerciali, che mostrano i propri limiti nel contesto della produzione indipendente;
- il non aver fatto rete sin da subito con altre organizzazioni;
- il non aver pianificato, insieme alla produzione culturale anche l'aspetto economico-finanziario dell'organizzazione.

Effetti della pandemia

La pandemia globale da Covid-19 ha colpito duramente il settore culturale in tutti i suoi ambiti, portando alla luce problematiche e difficoltà di un settore caratterizzato già da molte debolezze, ancora più evidenti nei contesti non istituzionali.

Buona parte dei centri intervistati dichiara di essere stata colpita molto duramente dalla pandemia, soprattutto quando di recente costituzione, perché i meccanismi di produzione e il modello di sostenibilità erano ancora in fase di rodaggio quando si è reso necessario chiudere gli spazi. Sono stati così fermati percorsi e attività che stavano iniziando ad assumere un carattere di continuità e a dare un contributo alla capacità del

centro di sostenersi e nella maggior parte dei casi le attività già in produzione sono state rimandate.

Inoltre, la maggior parte dei centri intervistati sono stati esclusi dai vari ammortizzatori ed aiuti presenti a livello nazionale.

Coloro che operano da più tempo sono stati più celeri nel rispondere alle sfide della pandemia: hanno spostato i palinsesti, adottato formule di festival diffuso, attivato la rete di collaborazioni e spostato le attività da quelle di programmazione a quelle di produzione.

Un'altra ricaduta negativa importante è stata la dispersione del pubblico: anche quando l'emergenza sanitaria è in parte rientrata nell'estate 2020, il pubblico non è tornato a frequentare gli spazi come prima.

Tutti concordano rispetto al fatto che c'è bisogno di un lasso di tempo importante prima che le abitudini culturali pre-pandemia riprendano e che debbano essere fatti grossi sforzi sia organizzativi sia di comunicazione e questo senz'altro considerando le nuove chiusure di fine 2020 e inizio 2021.

La pandemia di Covid-19 non ha inciso solo sul quotidiano ma ha in molti casi imposto cambiamenti alla struttura, alla sua mission e alle sue azioni strategiche, soprattutto sul piano della sostenibilità economica. Sono molti, infatti, i centri che si stanno interrogando su possibili modifiche al modello di business, ad esempio cercando di ampliare la rete delle collaborazioni ma anche la fruibilità dello spazio per poter contare su un pubblico più ampio e differenziato.

Inoltre, considerati alcuni fenomeni organizzativi apparsi a livello più generale, come quello dello smart working, alcuni centri si stanno organizzando per proporre in maniera più strutturati i propri spazi come coworking o, quando possibile, stanno attrezzando gli spazi esterni, guidati dall'idea che saranno i primi a tornare a vivere e che saranno fondamentali, anche in futuro, per gestire più agevolmente situazioni come quella attuale.

5.5 Prove di futuro

I centri nascono per dare risposte a esigenze di produzione artistica, di rigenerazione urbana, di intervento in campo sociale tramite le arti e la cultura. Dopo le difficoltà legate alla creazione e all'apertura e i primi passi sulla scena culturale lo sguardo si volge al futuro e si provano ad immaginare le evoluzioni e gli sviluppi possibili.

I riferimenti di questa operazione di immaginazione del futuro sono stranieri – altri spazi simili a Berlino, in Olanda, a Londra – o anche italiani, con riferimento agli spazi più affermati, come Centrale Fies o Ex-Fadda, o alle operazioni più interessanti realizzate in anni recenti, come le OGR a Torino, con le dovute differenze in termini di modelli di business.

Un tema costante è il fatto di completare la ristrutturazione e la sistemazione dello spazio: spesso, infatti, i centri utilizzano solo la parte degli edifici che sono riusciti ad attrezzare, ma hanno l'obiettivo di ampliare gli spazi, sia per avere più possibilità legate alla produzione, sia anche per poter ospitare locali commerciali (ad esempio ristoranti o bar) o anche strutture residenziali per gli artisti. Questa aspirazione di espansione e miglioramento rischia però di scontrarsi con la temporaneità nell'uso degli spazi, se questi sono frutto di concessioni. È emblematica in questo caso l'esperienza di Lastation da parte dell'associazione Random, che proprio durante il periodo di indagine di questa ricerca, si è vista costretta dopo oltre cinque anni di attività a terminare la concessione a causa della richiesta della proprietà di riprendere possesso dei locali per adibirli ad altre funzioni.

Un secondo tema è quello della crescita delle attività e conseguentemente dell'apporto economico delle stesse, ai fini di poter remunerare adeguatamente il personale e di far crescere lo staff. Questo tema è di grande rilevanza, se si pensa che uno dei limiti importanti delle esperienze dei centri culturali indipendenti è il fatto che c'è una bassa capacità di durare nel tempo, dovuta a moltissime esperienze che vivono e muoiono nel vol-

gere di pochi anni o mesi.

Il terzo è quello di diventare un punto di riferimento non solo a livello locale rispetto alle proprie attività, rendendo più solide le collaborazioni, elevando la qualità della proposta culturale e diventando appetibili per gli artisti stranieri. Alla “fuga di cervelli” i responsabili dei centri rispondono con la volontà di stare in Italia e di far crescere la propria realtà, ora che queste forme organizzative e di produzione culturale stanno acquisendo importanza e riconoscimento da parte del settore culturale e delle istituzioni.

Questa volontà si accompagna con il riconoscimento della necessità di espandere i propri impatti, anche attraverso più progetti realizzati a cavallo di altri ambiti e con linee di finanziamento differenti, in modo da contribuire in maniera più decisiva alla qualità di vita del territorio in cui sono insediati.

Meno frequente è invece l’idea di replicare lo spazio in altri luoghi in Italia e all’estero, al fine di costruire una rete di soggetti che possano attrarre e attivare pratiche artistiche o di rigenerazione messe in atto dal centro. Si tratta di una posizione che in parte rispecchia meccanismi commerciali messi in atto da soggetti attivi in campi limitrofi (ad esempio i coworking o gli acceleratori di impresa), in parte risiede nella consapevolezza che serva una massa critica importante per cambiare rotta in campo artistico, ambientale o sociale.

5.6 Conclusioni

Nel capitolo 1 si era presentata, quale prospettiva di analisi, il fatto che i centri artistici indipendenti possano essere incubatori delle carriere artistiche emergenti. Sulla base delle interviste realizzate, possiamo affermare che, almeno nei casi esaminati, questa è una funzione ben presente fra i centri che sono stati intervistati, anche se non sempre viene colta nella potenzialità di sviluppo che vi è associata. I centri, infatti, operano nel concreto come anelli di congiunzione tra la formazione - talvolta pro-

ponendo essi stessi formazione, in maniera complementare rispetto alle istituzioni educative – e i primi passi di carriera degli artisti emergenti, grazie a una serie di attività che si configurano come il trampolino di lancio per i giovani (residenze, mobilità, collaborazioni, spazi di produzione, mentoring). Tuttavia, non tutti hanno chiaro il fatto di assolvere a questo ruolo e quanto esso sia prezioso a livello di sistema nazionale, soprattutto nel caso in cui diventasse più solido, continuativo e condiviso fra i tanti spazi che sono nati e che operano sull’intero territorio. Considerate infatti le critiche mosse al sistema di formazione in termini di scarse opportunità di misurarsi con il pubblico e le considerazioni rispetto all’importanza della mobilità per la propria carriera, i centri culturali indipendenti potrebbero porsi come interlocutori privilegiati del sistema educativo a livello locale e nazionale, attraverso una serie di programmi e progettazioni che diano spazio a tali attività e che, al contempo, possano aiutare a differenziare e sostenere il proprio modello di business.

5.7 I centri che hanno partecipato all'indagine

AlbumArte

- Dal 2013
- Roma
- <https://www.albumarte.org/>

AlbumArte è uno spazio indipendente e non profit con sede a Roma, che si caratterizza per le sue collaborazioni internazionali e i suoi cicli di approfondimento sui vari linguaggi del contemporaneo, offrendo gratuitamente al pubblico un programma di progetti indipendenti da vincoli commerciali e da collezioni pubbliche o private. È una piattaforma inclusiva per nuove proposte artistiche contemporanee di artisti italiani e internazionali, che riguardano videoarte, pittura, fotografia, scultura, installazioni, performance, sound art, privilegiando nella sua ricerca artisti e curatori giovani o emergenti.

AlbumArte inizia la propria attività ad Istanbul, dove si occupa di incontri, dibattiti e residenze con l'obiettivo di favorire la mobilità degli artisti italiani all'estero. Contemporaneamente, sviluppa un consolidato network internazionale che permette all'associazione di realizzare progettualità coinvolgendo artisti italiani e stranieri.

Nella sua mission c'è il sostegno all'arte e agli artisti indipendenti, motivo per cui ha un'attenzione particolare nei confronti dei giovani artisti, dando loro la possibilità di esporre le proprie opere e accedere ai canali internazionali dell'associazione.



ATTIVITÀ E PROGETTI ILLUSTRATIVI

AlbumArte | Flash!: ciclo di mostre brevi che vengono ospitate da AlbumArte per un periodo di massimo 15 giorni.

AlbumArte | VideoArtForum: Rassegna di Film e Video d'Artista con dibattito

Chasing Boundaries: serie di documentari sull'arte contemporanea orientati al superamento del tradizionale metodo narrativo e della struttura lineare e autoconclusiva in favore di una piattaforma aperta ai nuovi modi di percepire concetti ed informazioni

Bon Courage Mon Amour: ciclo di incontri in diretta Facebook con artisti, a partire dal 17 marzo 2021.

Artkademy

- Dal 2015
- Milano
- <https://www.artkademy.org/>

Artkademy, nasce dalla volontà di promuovere arte e cultura per tutti. È uno studio creativo e di produzione artistica e culturale che realizza interventi di comunicazione urbana non convenzionale. Lo spazio nasce nel quartiere periferico di Barona di Milano, in seguito a lavori di ristrutturazioni permessi da un bando di Fondazione Cariplo e ad oggi, è considerato una fucina creativa contemporanea. I fondatori avevano chiaro sin da subito quale dovesse essere l'obiettivo principale del progetto: la rivalutazione urbana di uno spazio fertile come quello delle periferie di una grande città. Da questa sensibilità deriva l'attenzione a creare e gestire rapporti continuativi con enti e organizzazioni a livello locale e internazionale che hanno lo stesso obiettivo.

Il gruppo si definisce come una bottega contemporanea, in cui l'arte è mestiere, e promuove un lavoro basato sulla collaborazione e sulla cooperazione. L'approccio nei confronti della pratica artistica è il considerare l'arte come strumento di rigenerazione urbana e di "luogo" in cui far partecipare la comunità. Oltre alle creazioni di arte pubblica, fra le attività che vengono organizzate vi sono eventi, mostre, laboratori e co-working, attività di team building creativo per aziende e anche progetti sponsorizzati da aziende.



ATTIVITÀ E PROGETTI ILLUSTRATIVI

- L'opera dell'artista **SMOE** dedicata a Gianni Rodari in piazza Tripoli a Milano, uno spazio che per molti anni è stato oggetto di degrado e sosta abusiva si è trasformato in uno spazio di incontro, di gioco e di socialità.
- I progetti per la comunicazione di impresa tramite opere di arte pubblica per Fred Perry, Unipol, Puma e altri brand
- Il progetto **Equo**, di laboratori e partecipazione nel campo profughi siriano di Zahlé in Libano



Campidarte

- Dal 2012
- Ussana, (Cagliari)
- www.campidarte.com

Campidarte nasce dalla volontà di convertire i capannoni in disuso di un'azienda agricola a conduzione familiare per realizzare un progetto di ricerca e sperimentazione nel campo della produzione artistica, con particolare riferimento al design, installazioni e eventi musicali. La motivazione alla base della nascita dello spazio culturale è quella di colmare un vuoto all'interno dell'offerta culturale e sociale del territorio circostante, e di mettere a sistema il design alla natura, oltre alla volontà di reinventare l'idea di lavoro in un luogo fuori dai contesti comuni.

L'organizzazione si muove a livello locale con una serie di collaborazioni attivate sull'area cagliaritano per quanto riguarda eventi, performances e concerti. Nel tempo sono state promosse delle collaborazioni a carattere internazionale grazie a momenti dedicati all'arte contemporanea, coinvolgendo artisti provenienti da paesi del Sud America ed Europa per molte installazioni e opere di street art. Lo spazio a disposizione per le attività di Campidarte è molto esteso, poiché il progetto si sviluppa nell'area dell'azienda agricola C.I.O. (operante da cinquant'anni nel settore avicolo): 16 ettari di pura campagna, che si affacciano sui due centri di Ussana e Monastir. Il piano di riqualificazione prevede il rinnovamento di tre capannoni agricoli in disuso, il rimboschimento e la cura del terreno per la creazione di un Parco Culturale, una galleria a cielo aperto, non permanente, di murales, sculture e installazioni.



ATTIVITÀ E PROGETTI ILLUSTRATIVI

- Residenze di gruppo o individuali per artisti volte allo sviluppo di progetti attraverso processi di creazione condivisa o alla realizzazione di installazioni e murales.
- Prodotti di design e collaborazioni per progettazione di scenografie ed allestimenti per spazi pubblici e privati.
- Organizzazione di eventi culturali e festival.



Centrale Fies

- Dal 1999
- Dro (Trento)
- <http://www.centralefies.it/>

Centrale Fies Art Work Space è un centro di ricerca per le pratiche performative contemporanee, situato all'interno di una centrale idroelettrica di inizio novecento, in parte ancora attiva, proprietà di Hydro Dolomiti Energia. Il progetto, avviato nel 1999 da Barbara Boninsegna e Dino Sommadossi con la Cooperativa il Gaviale sull'esperienza del "festival drodesera" (nato nel 1980), è il primo esempio in Italia di recupero di archeologia industriale a fini artistici e culturali all'interno del quale si rinnovano le sperimentazioni su pratiche, modalità e processi produttivi legati alle residenze artistiche e alle arti performative.

Centrale Fies ospita ogni anno decine di artisti e creativi da ogni parte del mondo, che supporta sotto ogni aspetto grazie alla realizzazione di residenze. Durante il periodo presso Centrale Fies gli artisti ricevono aiuto e supporto curatoriale, produttivo, tecnico, pratico. Si apre al pubblico più volte l'anno mostrando i momenti salienti dei suoi processi annuali di ricerca, trasformandoli in eventi live.

Il centro ha consolidato nel tempo relazioni con numerosi centri di produzione artistica e festival di performing art in Europa e nel mondo, con i quali cura progetti pluriennali, in particolare con le reti europee APAP (dal 2011) e FIT (dal 2015), e all'attivo ha più di 150 produzioni e co-produzioni



ATTIVITÀ E PROGETTI ILLUSTRATIVI

- **AUGMENTED RESIDENCY:** programma di residenze per artisti
- **FIES CORE:** hub culturale rivolto al settore pubblico e ad aziende private;
- **Live Works:** free school of performance internazionale per artisti e ricercatori nel mondo della live art
- **Agitu Ideo Gudeta Fellowship:** affirmative action con Razzismo Brutta storia e Black History Month Florence, una borsa di studio per artisti e artiste contro razzismo e classismo, intitolata all'imprenditrice etiope
- **Perform!** un format annuale dedicato agli allievi delle scuole primarie del territorio, con l'obiettivo di coltivare il pubblico di domani. Dal 2020 anche un format video sulla divulgazione della performance art.
- **COLLEZIONE:** è una raccolta, avviata nel 2014, di opere mutate dalle arti performative e dalle pratiche live.

DAS - Dispositivo Arti Sperimentali

- Dal 2018
- Bologna
- <https://dasbologna.org/>

DAS è un giovane spazio di produzione artistica nato da una co-progettazione portata avanti da 12 associazioni che operavano e continuano ad operare in differenti ambiti e settori culturali e sociali tra cui arti visive e multimediali, performative e sonore, attività formative, di integrazione e mediazione interculturale.

Le associazioni che inizialmente hanno dato vita a DAS, riunite in Comitato di scopo MacBO, sono: Architetti di Strada (disagi sociali ed abitativi), Emiliodoc (documentari e comunicazione), Senlima (settore sanitario ed educativo), La Balotta (educazione non formale), Future Film Festival (festival cinematografico dedicato all'animazione), METOCHÉ (nuovi processi artistici), ZimmerFrei (artisti trasversali), Teatro dei Servi Disobbedienti, Fucine Vulcaniche (arti performative e visive), Lele Marcojanni (narrazione visiva), Instabili Vaganti (compagnia teatrale), Zoopalco (poesia performativa). DAS APS è l'associazione formata da alcuni membri delle associazioni fondatrici e non solo, ed è l'ente gestore dello spazio che si configura anche come circolo ARCI.

Lo spazio dato in gestione dall'Assessorato alle Politiche Giovanili del Comune di Bologna attraverso ANCI, è un ex deposito di bare, completamente rivisitato e strutturato per raccogliere l'eterogeneità del panorama artistico contemporaneo e abbattere i confini tra le discipline. Si definisce come una piazza coperta in cui entrare in contatto diretto con le pratiche artistiche nel loro farsi.



Un luogo ibrido con poco più di 600 mq e suddiviso in openspace pavimentato con legno di abete che si presenta come una sorta di grande teatro senza palco, una sala prove dove vengono promosse attività di produzione audiovisiva, residenze artistiche; una sala multimediale con studio di montaggio e piccola sala cinema; una loggia adibita a punto ristoro, spazio più esterno adatto ad eventi aperti al pubblico.

ATTIVITÀ E PROGETTI ILLUSTRATIVI

- **Collagene - proteine culturali**, è un progetto di residenze artistiche e una rassegna culturale multidisciplinare che prevede eventi con restituzioni in progress di teatro, danza, musica, arte visiva e multimediale. I linguaggi dell'arte trovano spazio per poter generare nuove possibilità e proposte per il futuro del panorama culturale della città.
- **Termos**, live electronics, sperimentazioni elettroacustiche, sound performances e laboratori interdisciplinari.
- **RadioDAS**, nasce grazie al bando ANGINRadio dell'Agenzia Nazionale Giovani, con l'intento di favorire lo sviluppo e l'innovazione culturale e sociale attraverso una web radio rivolta principalmente ai giovani del territorio. Lo scopo è la divulgazione di temi che sappiano essere trasversali alle arti e alla marginalità sociale.

Dimora Oz

- Dal 2014
- Palermo
- www.dimoraoz.it

Dimora Oz è un laboratorio di arti visive, performative e multimediali, uno spazio transdisciplinare.

Nasce come progetto di place-making culturale grazie al supporto di Roberto Bilotti Ruggi d'Aragona, mecenate e operatore culturale, e viene animato da un gruppo di artisti e curatori operante sul territorio nazionale e internazionale da oltre un decennio.

Lo spazio in cui ha sede il progetto è il Palazzo Sambuca, (prima Palazzo Barlotta di San Giuseppe); precedentemente Dimora OZ è stata accolta in diverse sedi soprattutto in relazione alle attività promosse. All'interno degli spazi vi sono un coworking, uno spazio per le performance, un laboratorio multidisciplinare, uno spazio di ricognizione sulle coltivazioni urbane in spazi ristretti, uno store.

Dimora OZ si costituisce come associazione culturale. Nel corso del tempo ha sviluppato un network internazionale. Ha partecipato con 4 progetti collaterali ed 1 Main a Manifesta12 (4 Collateral, 1 Main). Dimora OZ è anche membro fondatore di KAD, Kasla Art District. Questa esperienza si configura come una rete di artisti, curatori e operatori culturali che si situa nel quartiere della Kalsa e che promuove una programmazione di mobilità e di curatela di arte contemporanea dedicata alla connessione tra ricerca locale ed internazionale.



ATTIVITÀ E PROGETTI ILLUSTRATIVI

- **Unicorn**, laboratorio di approfondimento sul tema della crisi
- **Origini**, laboratorio sulla costruzione dell'identità soggettiva e collettiva
- **Sine Die**, rassegna di Musica Elettronica ed Elettroacustica
- Nel 2020 partecipa con il progetto **ARKAD** a Les Parallèles du Sud, Manifesta 13, Marseilles, vincendo la settima edizione dell'Italian Council del Mibac.



Flip Project

- Dal 2011
- Napoli
- Instagram: flip_project
- Facebook: Flip Projectspace

FLIP Project, è un *artist-run space*, nato dal desiderio di creare una platform attiva al fine di produrre discussioni e collaborazioni. Lo spazio sito in un appartamento/studio nel centro della città di Napoli, vicino al Museo Madre, si caratterizza per essere una piattaforma per confronti e scambi creativi legati ai temi della pratica artistica e della cultura contemporanea.

Le attività di Flip Project si manifestano attraverso una molteplicità di situazioni ‘spaziali’ dove la discussione avviene sotto forma di mostre, pubblicazioni (web, digitali e cartacee), workshops, screenings, seminari.

Sin dall’inizio, inoltre, i fondatori hanno puntato a sviluppare un network internazionale, cercando di mantenere, al contempo una modalità di lavoro radicata ed improntata sul locale e sulle istituzioni che accompagnano la crescita sia economica che culturale del territorio

Flip è costantemente stimolato dai cambiamenti nella location e dall’organizzazione di eventi “spontanei” che nascono dal locale per affrontare l’ambiente attuale.

Grazie alla sua struttura “meno istituzionale” ha avvicinato nuovi soggetti al mondo dell’arte contemporanea, tra cui molti giovani.



ATTIVITÀ E PROGETTI ILLUSTRATIVI

- **Flip Print**, le pubblicazioni che accompagnano gli eventi, da questi profondamente connotate
- **How to make a delicious tea**, progetto in corso di lavoro cumulativo, che riflette sulla produzione artistica in termini di processi stratificati.
- **Display**: mediating landscape: progetto espositivo
- **Contemporaneamente**: apertura collettiva di oltre 30 spazi per l’arte contemporanea campana per celebrare la vivacità della cultura contemporanea sul territorio campano nel delicato periodo pandemico.



LinkinArt

- Nasce nel 2006, si costituisce formalmente come associazione culturale nel 2021
- Genova
- <https://linkinart.wordpress.com/>

LinkinArt è una piattaforma di ricerca interdisciplinare che colloca al centro del proprio campo di indagine la relazione tra uomo e spazio urbano, concentrando la propria attenzione su situazioni spaziali indefinite quali aree marginali del territorio, spazi interstiziali, vuoti urbani, luoghi di risulta, frammenti metropolitani. Adottando l'arte come metodologia di ricerca l'associazione promuove progetti multidisciplinari e trans-disciplinari sviluppando metodi di indagine fluidi, capaci di leggere il territorio attraverso linguaggi contemporanei.

Negli anni hanno intrattenuto una serie di collaborazioni con associazioni ed enti importanti sul territorio genovese, e hanno preso parte a numerose manifestazioni come il festival Cottonfioc, programmato presso l'ex Ospedale Psichiatrico di Quarto o Electropark di Forevergreen Fm. Inoltre intrattengono collaborazioni a livello cittadino con realtà commerciali private e con una serie di organizzazioni in altre città.



ATTIVITÀ E PROGETTI ILLUSTRATIVI

- **WALK the LINE:** un progetto di arte pubblica volto alla riqualificazione della Sopraelevata di Genova, che taglia la città da ponente a levante. Iniziato nell'estate del 2016, il progetto ha coinvolto 100 artisti nella reinterpretazione di 100 piloni della Sopraelevata. Il progetto è di Associazione Linkinart, insieme a PAGE Public Art Genoa, Trasherz Lost in Art, Magellano, Question Mark - Galleria di Arte Diffusa e Open Your Art - Museo di Villa Croce, supportato e patrocinato dal Comune di Genova.
- **On The Wall:** progetto del Comune di Genova realizzato in collaborazione con l'Associazione, che ha come obiettivo quello di rivalutare un luogo che è stato coinvolto nella disordinata urbanizzazione del periodo industriale genovese e recentemente colpito dalla tragedia del crollo del Ponte Morandi, il quartiere Certosa, situato in Valpolcevera. Il quartiere - in cui l'Associazione già operava - ospita uno straordinario intervento di street-art su dieci facciate di diversi stabili del quartiere, coinvolgendo alcuni tra i nomi più importanti del panorama dell'arte urbana internazionale e nazionale.

Numero Cromatico

- Dal 2011
- Roma
- <https://www.numerocromatico.com/>

Numero Cromatico è un centro di ricerca fondato a Roma nel 2011 da un gruppo di ricercatori provenienti dal mondo delle arti visive e delle neuroscienze che progetta e propone attività innovative sull'approccio scientifico alla ricerca artistica. Dopo 5 anni di attività viene riqualificata un'ex rimessa di distributori automatici, trasformandola in uno spazio culturale aperto al pubblico. Nel 2018 il centro sposta la propria sede presso il Pastificio Cerere, nel cuore dello storico quartiere romano di San Lorenzo. Il progetto collabora con realtà formative sia pubbliche che private come Università ed Accademie a livello nazionale e internazionale.

Oltre all'attività di ricerca, in nove anni, sono state ideate e prodotte mostre, conferenze, seminari, pubblicazioni, laboratori, performance ed eventi. Fin dalla fondazione il centro di ricerca è editore della rivista *Nodes*, unico periodico in Italia sulla relazione tra arte e neuroscienze. La rivista, come prodromo del progetto, è stato lo strumento che ha permesso di avviare in una prima fase delle collaborazioni con enti di ricerca e università in tutto il mondo.



ATTIVITÀ E PROGETTI ILLUSTRATIVI

- **Do we prefer a painting made by human being or one made by artificial intelligence? (2019)**, primo esperimento di neuroestetica sulla valutazione di opere d'arte realizzato in una fiera d'arte italiana.
- **Built on a Lie(2019)**, progetto espositivo che esplora gli effetti della relazione tra testo e immagine e il condizionamento della percezione dell'osservatore attraverso stimoli verbo-visivi.
- **Percorso urbano in deprivazione visiva (2017)**, progetto che coinvolge i fruitori in un'esplorazione della città, privandoli del senso della vista.
- **Iconic Film(2016)**, un film sull'esperienza sensoriale, nello specifico sull'esperienza del sovraccarico percettivo.

Quartiere Intelligente

- Dal 2013
- Napoli
- <https://quartiereintelligente.it/>

Quartiere intelligente è un centro culturale e laboratorio urbano di pratiche innovative che ha lo scopo di contribuire alla costruzione della metropoli ecologica e digitale, implementare nuovi modelli di sviluppo sostenibile e sperimentare le più avanzate forme d'arte che si generano nella relazione con la sfera urbana.

Un progetto pensato per trasformare un angolo di città degradato – QI si trova in un ex fabbrica di guanti -, ma strategico e centrale, quale avamposto della città intelligente, inclusiva e sostenibile del futuro. Posto ai piedi della collina di San Martino, porta di ingresso al centro storico, il quartiere Montesanto è un importante nodo di mobilità urbana, dove in meno di un chilometro quadrato convergono la metropolitana, la ferrovia cumana, una funicolare, e a poche centinaia di metri la nuova Linea 1 con le sue stazioni dell'arte.

Le attività del QI comprendono tutte quelle pratiche impegnate a migliorare la qualità culturale e biologica della città, generando nuove economie ecosostenibili e operando in maniera collaborativa tra cittadini, aziende e istituzioni e si pongono come un motore di rigenerazione urbana per l'intero quartiere, e come un attivatore di pratiche ecologiche, culturali, partecipative. Vi sono scambi proficui con alcune realtà internazionali che promuovono l'arte contemporanea, scambi intellettuali e mobilità tra artisti stranieri; molti dei progetti nascono in seno a dialoghi e discussioni intrattenuti con associazioni culturali ed artistiche straniere.



ATTIVITÀ E PROGETTI ILLUSTRATIVI

- **SFIDE**, un percorso di business acceleration dedicato ai talenti creativi del territorio
- **Monument di Igor Grubic**, un documentario poetico-sperimentale composto da una serie di nove ritratti di imponenti memoriali di cemento antifascisti commissionati dalla Ex Jugoslavia
- **GoBugsGo_Sugomania**, presentato in Italia per la prima volta al Quartiere Intelligente, è una performance collettiva di due giorni in cui l'artista "alchimista" insieme al pubblico ha preparato passate di pomodori, come nella migliore tradizione napoletana.



Lastation

- 2015-2020
- Gagliano del Capo
- www.random.net, lastation.it/

Lastation è stata fino a novembre 2020 la base operativa e spazio espositivo di Random, associazione di produzione culturale e artistica che ha gestito lo spazio, fondata nel 2011 da Paolo Mele e Luca Coclite per promuovere progetti d'arte contemporanea con respiro internazionale in dialogo con il territorio del Salento attraverso mostre, installazioni d'arte pubblica, residenze, workshop ed incontri.

Lastation è nata grazie al programma *Mente Locale* della Regione Puglia, attraverso il quale l'associazione Random ha ottenuto in concessione la stazione ferroviaria dismessa di Gagliano del Capo, trasformandola in spazio espositivo e di residenza, punto di snodo per la mobilità, luogo d'incontro, lavoro e ospitalità.



ATTIVITÀ E PROGETTI ILLUSTRATIVI

- **Indagine sulle Terre Estreme**, progetto di ricerca che intende sollevare una riflessione sul limite e la marginalità come metodologia capace di ribaltare la prospettiva del posizionamento geografico periferico rimettendo in discussione la nozione di centro/centri sia come luogo/luoghi geografici, sia come luogo/luoghi di produzione artistica o culturale.
- **Default**, progetto internazionale di masterclass biennale nato nel 2011 in piena crisi sistemica globale (politica ed economico-finanziaria) con l'intenzione di incentivare formati educativi sperimentali con un approccio teso alla ricerca.
- **Sino alla fine del Mare**, residenza aperta agli artisti italiani under 35 con la finalità di creare una nuova mappatura del territorio del Capo di Leuca. è la naturale continuazione dell'Indagine sulle Terre Estreme attraverso un focus specifico con artisti italiani under 35. Le prime due edizioni (2017-2018) sono state realizzate con il sostegno di SIAE.

Rave Residency

- Dal 2011
- Soleschiano di Manzano (Udine)
- <https://www.raveresidency.com/>

RAVE - East Village Artist Residency è un meta-progetto ideato dalle artiste Isabella e Tiziana Pers. Le attività del centro, attraverso un progetto di residenza artistica, esplorano il ruolo dell'arte contemporanea in relazione all'alterità rappresentata dagli animali, e più in generale della necessità di ripensare noi stessi e il nostro mondo attraverso il biocentrismo. Supporta la ricerca artistica contemporanea e il dialogo, promuovendo il pensiero non specista in un progetto artistico originale e innovativo.

Il progetto è ospitato in un cascinale situato in un contesto rurale all'interno di un borgo medievale, a contatto con animali salvati dal macello.

Il centro dialoga con associazioni e realtà attive soprattutto sul territorio nell'ambito delle arti visive e performative. Ha collaborato con enti ed istituzioni, tra i quali l'Università di Udine, il Museo di Storia Naturale di Trieste, il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Casa Carazzini di Udine, il Museo MAXXI di Roma, progetto The Independent, PAC Milano, L'Accademia di Belle Arti di Brera, NABA Milano, Vulcano (azienda di Marghera in comunicazione creativa), Trieste Contemporanea, Gallinae in fabula (associazione di loso a), Musiz foundation (Bulgaria).



ATTIVITÀ E PROGETTI ILLUSTRATIVI

- Unica residenza in Italia dedicata alla discussione sul ruolo e sulla responsabilità dell'arte contemporanea nei confronti dell'alterità animale e, più in generale, verso la necessità di ripensare e ripensarsi mediante la prospettiva biocentrica.
- **Revolution:** progetto ideato dall'artista Tiziana Pers con l'obiettivo di produrre una serie di 'oggetti performativi'



Consorzio Wunderkammer

- dal 2012
- Ferrara
- <http://www.consorziowunderkammer.org/>

Il **Consorzio Wunderkammer** è un centro di produzione culturale che dal 2012 reinterpreta in chiave contemporanea il concetto di “camera delle meraviglie”, per raccogliere e organizzare in maniera innovativa le capacità artistiche e produttive del territorio. Sede operativa del consorzio sono gli ex magazzini fluviali della darsena di Ferrara, edificio razionalista costruito nel 1940 dall'ingegnere Carlo Savonuzzi. Il Palazzo nel 2004 è stato oggetto di un importante restauro da parte del Comune di Ferrara, con il contributo della Regione Emilia-Romagna e, quindi, nel 2011, messo a bando dall'amministrazione locale per individuare il soggetto gestore. È risultato vincitore il consorzio composto da Associazione Basso profilo (attività di rigenerazione urbana, cultura ambientale e innovazione sociale), Fiumana (editore del Giornale del Po, viaggi in barca e attività culturali lungo il fiume, AMF – Associazione musicisti di Ferrara con la Scuola di Musica Moderna, Phorma Mentis (percorsi formativi).

L'idea di un consorzio nasce dalla possibilità di non vincolarsi al progetto iniziale, mantenendo invece una certa apertura nel rispetto del possibile cambiamento che ogni associazione avrebbe potuto o potrebbe vivere in futuro.

Data la natura progettuale dello spazio, il consorzio gode di una rete contatti sia a livello regionale sia a livello nazionale rispetto ai diversi temi su cui opera.



ATTIVITÀ E PROGETTI ILLUSTRATIVI

- **“SMART DOCK. Tattiche di riuso intelligente della darsena di Ferrara”**, vincitore della 2a edizione del bando ‘Giovani per il Territorio’ promosso dall’ Istituto Beni Culturali Emilia-Romagna. Con Smart Dock dal 2015 le associazioni e una nutrita rete di partner hanno avviato un processo -ancora in corso- di riappropriazione del lungo fiume ferrarese come bene comune.
- **“Idropolitana”**, un esperimento di mobilità urbana attraverso il fiume (dal 2016) ideato da Fiumana
- **“PIAZZE D’ORTI. Percorsi di agricivismo”**: percorsi per condividere pratiche agricole e civiche con l’obiettivo di fondare un nuovo senso di appartenenza e, quindi, di responsabilità verso lo spazio urbano e stimolare la partecipazione attiva delle parti più deboli della società alla trasformazione della città.

OFF TOPIC

- Dal 2018
- Torino
- <https://offtopictorino.it/>

OFF TOPIC nasce a Torino nel 2018, nello spazio in cui precedentemente operava Officine Corsare, con un aspetto rinnovato ed una strategia di programmazione e produzione culturale studiata e condivisa tra le associazioni che gli hanno dato vita. Off Topic è un progetto del Torino Youth Centre e delle associazioni The Goodness Factory, Cubo Teatro e Klug. La mission dello spazio è quella di offrire un servizio culturale completo, dalla musica al teatro, con un'attenzione particolare a tutte le forme dell'innovazione e della multi-disciplinarietà, ma soprattutto alla riqualificazione socio-culturale del proprio quartiere di riferimento. Oltre alla programmazione artistica e culturale, particolarmente incentrata sulla scena indipendente e sulle produzioni contemporanee innovative, lo spazio offre un servizio bistrò.

La ristrutturazione dello spazio avviene grazie ad un finanziamento della Regione Piemonte e all'investimento personale dei soci che lo hanno costituito. Attualmente, la direzione artistica e progettuale è gestita dalle 3 associazioni fondatrici, ma al suo interno transitano numerose realtà artistiche riconosciute a livello nazionale e internazionale. Grazie alla presenza di un co-working, lo spazio ospita gli uffici di diverse organizzazioni che operano nel settore culturale, con le quali è costantemente in dialogo.

Attento alle professionalità artistiche emergenti, in tutti gli ambiti delle performing arts, porta avanti progettualità che hanno l'obiettivo principale di intercettare e scoprire nuovi talenti della scena emergente, dedicandosi alla formazione e all'affiancamento dei più giovani nelle fasi di definizione della propria identità artistica e della propria carriera.



ATTIVITÀ E PROGETTI ILLUSTRATIVI

- **MUSICA:** jam session, vinyl set, eventi e festival tra cui “Cantautori in Canottiera”, “_resetfestival”.
- **TEATRO:** “Fertili Terreni Teatro” stagione teatrale che va da ottobre a maggio, residenze artistiche, compagnia teatrale residente.
- **EVENTI:** mostre, proiezioni di film e documentari, talk, presentazioni di libri, rassegne, convention, dj set, spettacoli di stand up comedy, tornei di poetry slam, reading.
- **OFF CAMP:** progetto e percorso di formazione e capacity building per tutto lo staff interno di OFF TOPIC, cominciato a gennaio 2021.

6. VOCI E VISIONI

Sapendo che la ricerca presentata in questo volume è solo uno dei primi tra molti passi da compiere per un dibattito a livello nazionale sulle condizioni attuali e future delle professioni e pratiche artistiche in Italia, questo ultimo capitolo vuole offrire ulteriori spunti di riflessione sul mondo delle carriere artistiche emergenti e la produzione culturale indipendente.

Per tale ragione, abbiamo coinvolto alcuni esperti e osservatori privilegiati del settore, per chiedere loro di elaborare, sotto diverse prospettive, dei contributi che offrano sia una personale sintesi dei risultati presentati in questa ricerca, ma anche visioni, sfide e criticità di questo campo in continua evoluzione.

6.1 Il modello del lavoro artistico

Vincenzo Estremo

Art Writer presso Flash Art; Docente presso Naba; Docente Presso Ied

Quando si parla di lavoro artistico spesso lo si confonde con il lavoro dell'artista, una figura che pur essendo centrale, non è l'unica a cui far riferimento per identificare un settore molto più ampio. L'osservazione della linea evolutiva della professione dell'artista però, può rivelarci in che modo funzioni il macro-settore del lavoro artistico.

Non è un caso allora che lo studio condotto dalla Fondazione Santagata parta proprio dalla necessità di individuare la complessità, la diffusione e la vastità delle attività connesse alla produzione culturale e artistica in Italia e lo faccia seguendo i percorsi di formazione e affermazione nella carriera dell'artista. Dalla lettura del report emerge come le attività artistiche abbiano sia un impatto socio-economico sullo sviluppo locale e nazionale, che un rovescio fatto di disparità, incertezza e fragilità nell'affermazione professionale.

La ricerca, infatti, lascia trasparire le difficoltà a penetrare in maniera granulare la condizione eterogenea di questo settore che si dimostra essere refrattario a definizioni univoche, ma che a mio parere si pone come avanguardia nello sperimentare condizioni lavorative e contrattuali volte alla fluidità dell'impiego. Ne emerge un settore ampiamente deregolamentato in cui la garanzia della retribuzione rappresenta un'eccezione a fronte di una sostanziale continuità di lavoro.

Come premesso dagli stessi ricercatori della Fondazione Santagata, in momenti di crisi, come quelli legati all'insorgere e all'affermarsi della pandemia di Covid-19, ma anche in momenti di relativa stabilità, i lavoratori dei settori creativi e culturali, a differenza di buona parte degli altri lavoratori, non godono di sostegno ne tantomeno di ammortizzatori sociali. Tutto ciò a causa di una serie di condizioni che coinvolgono questioni contrattuali e di riconoscimento della professione, ma anche

per questioni identitarie endemiche al settore. Parlare di questa specifica categoria di lavoratori – una minoranza se consideriamo le macro-aree del lavoro – significa innanzitutto parlare della loro identità, delle loro storie e del modo in cui hanno accettato, in connubio con i datori di lavoro, delle strutture e dei modelli di efficientamento produttivista a discapito dei loro stessi interessi.

Partiamo da un dato che è di per sé contraddittorio: i lavoratori dell'arte scelgono di lavorare nel settore della creatività spinti dalla passione, ma raramente si dicono soddisfatti del lavoro che svolgono. Questa insoddisfazione segue innanzitutto un'illusione, ovvero quella secondo cui le norme di vita attiva avrebbero potuto collimare con quelle dell'arte. Un affrancarsi da condizionamenti funzionalizzanti e di dipendenza, magari ritualistico-religiosi, nobiliari o borghesi, che solo raramente produce un'emancipazione professionale.

Emerge infatti che per la maggior parte degli intervistati il reddito da lavoro artistico è insufficiente rispetto alle necessità di mantenersi – il 52% degli intervistati dichiara che il proprio reddito da lavoro artistico è al di sotto dei 5.000 € annui – e che altre attività lavorative (in altri settori) sono necessarie al fine di provvedere al proprio sostentamento. A queste condizioni di reddito fa da contraltare una crescita costante degli “impiegati” in ambito creativo. Una contraddizione che si basa, a mio avviso, su quella che si potrebbe definire come l'illusione di autonomia dell'arte e degli artisti. Un meccanismo aspirazionale che rappresenta il motore retorico intorno a cui si costruisce la contemporaneità di quello che Gilles Lipovetsky e Jean Serroy definiscono come capitalismo artistico (2017).

Questo settore, in cui le filiere produttive ruotano intorno a fattori artistici che a loro volta “sfruttano” la figura dell'artista quale riferimento, ha generato una narrazione auto-imprenditoriale – solo il 19% degli intervistati beneficia di contratti di lavoro subordinato – che ha facilitato meccanismi di deregola-

mentazione del lavoro stesso. L'arte come sistema ad alto grado di autonomia – in cui il 70% degli artisti mira ad acquisire competenze imprenditoriali – è capace di legittimare modelli di sviluppo “creativi” che si assestano su posizioni di flessibilità. Un approccio al lavoro che nei dati restituisce una produttività passionaria e “ad ogni costo”, il cui conto molto spesso ricade sul lavoratore stesso.

La sostanziale iniquità ed esclusività di questo settore produce domini innanzitutto ideologici, qualcosa che sta definendo una condizione artistica del lavoro. Una sperimentazione continua di modelli e di strutture che costituisce un laboratorio in cui si sono coltivate strategie per un capitalismo adattivo e mutante. Qualcosa che seppur' maturata nell'ambito dell'arte, sta occupando molti settori produttivi sino a definirsi come rappresentativa di una contemporaneità sempre più reputazionale.

Bibliografia

- G. Lipovetsky e J. Serroy. 2017. *L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'era del capitalismo artistico*, Sellerio, Palermo.
- V. Estremo. 2020. *Teoria del lavoro reputazionale. Saggio sul capitalismo artistico*, Milieu, Milano.

6.2 La carriera artistica: tra burocrazia assistita e impresa culturale

Michele Trimarchi

Professore, DIGES, Università degli Studi di Catanzaro

Esplorare le dinamiche molteplici della carriera artistica può nascondere insidie, rivelare sorprese, stimolare riflessioni, ma soprattutto dovrebbe incoraggiare azioni. L'analisi condotta su uno spettro esteso e inevitabilmente variegato di artisti ha messo in luce molti profili sui quali è opportuno svolgere qualche ragionamento che ne inquadri la logica e la fenomenologia nello spirito del tempo.

Tuttora, quando si parla di artista si evoca quasi automaticamente – nella percezione generale – la figura di una sorta di eroe incompreso che può essere ricondotta direttamente all'immagine dell'homo novus friedrichiano. Il viandante davanti al mare di nebbia rappresenta la preferenza per la capacità di aggredire un mondo turbolento (trascurando il fatto che molte delle turbolenze sono generate proprio dalla borghesia manifatturiera), proprio mentre il ramificarsi complicato di un nuovo paradigma somiglia a un naufragio, tra mezzi di fortuna e cannibalismo di sopravvivenza. Non è per caso che, nello stesso 1818 in cui viene dipinto l'eroe di Friedrich, appare un altro quadro topico di quell'epoca, e rivelatore del suo Zeitgeist contraddittorio, la Zattera della Medusa di Géricault, che schiude un orizzonte ben più acido e disperato.

Si dimentica, per rispettare la gerarchia convenzionale dei valori, che l'artista è sempre stato per propria natura poco definibile. Leonardo stesso, se vogliamo guardare a un genio creativo vittima di fin troppe antonomasie, si offenderebbe a sentirsi definire 'ingegnere', come pure la vulgata si ostina a fare. Pare che da giovane apprendista nella bottega del Verrocchio avesse cominciato a gestire, insieme a Botticelli, una miscita per arrotondare

la paga esigua che gli concedeva il maestro. Oggi diremmo che era un precario, senza considerare la normalità della 'gavetta': prima della cesura del tardo Settecento, che con la presa della Bastiglia ha segnato l'affermarsi della rivoluzione industriale e il conseguente mutamento del rapporto tra società, spazio e tempo, l'artista doveva comunque agire da imprenditore di sé stesso, costruiva il proprio network di relazioni creative e produttive, batteva cassa anche con ferocia (in un'opera il Perugino quasi insulta i suoi debitori istituzionali con una sequenza di P, una delle quali vuol dire "pagate").

Ora, mettendo a fuoco le questioni dei nostri tempi si possono enfatizzare alcuni punti di fondo. Le asperità della carriera artistica sono connesse in buona parte al passaggio ottocentesco da un reticolo di committenti (privati, pubblici, istituzionali) che aveva rapporti diretti con l'artista creativo a una relazione erga omnes con il 'mercato' attraverso filtri imprenditoriali e commerciali che agiscono anche da gatekeepers dei flussi informativi. In termini bruti si è passato dal precariato dell'aristocrazia a quello del mercato. Se se ne vuole rintracciare lo snodo si può seguire Beethoven che tenta di liberarsi dal giogo protettivo – pur cercato e alimentato – del principe Joseph Franz Lobkowitz passando alle sorti commerciali dell'editore Artaria. L'indipendenza degli artisti dalla protezione degli aristocratici ha finito per farne rientrare la problematica legata al mercato del lavoro lungo tutta la filiera che dalle intuizioni creative (e la loro protezione giuridica ed economica) fino alle sorti previdenziali copre la parabola professionale di un capitale umano che – paradossalmente – genera valore proprio grazie alla propria eterogeneità, capacità di cambiare, necessità di anticipare le tendenze, e soprattutto a causa della difficile misurabilità dell'impegno e pertanto del valore stesso del capitale umano che ne costituisce la risorsa di fondo.

D'altra parte non è possibile né accettabile ignorare la necessità di porre sotto esame la catena del valore del lavoro artisti-

co e della sua progressione, quanto meno a causa della palese dissonanza tra l'asimmetria informativa su ogni aspetto della creazione e della produzione artistica, che risiede nella sfera professionale, economica e negoziale dell'artista stesso, e il differenziale di potere contrattuale che finisce per avvantaggiare il ventaglio di soggetti e organizzazioni che ricoprono il ruolo dei mediatori tra l'artista e i mercati di sbocco. Su questa dissonanza si innesta il fattore più incisivo nello svolgersi della carriera, un fattore che domina anche il comparto manifatturiero ma in quel caso è condizionato dalla misurabilità dei valori che a sua volta dipende dalla ricorrenza delle azioni, dall'omogeneità che il sistema produttivo stesso richiede al capitale umano, e pertanto resta segnato da una sia pur contenuta prevedibilità dei percorsi. In campo artistico l'imprescindibile unicità e infungibilità che caratterizza la catena del valore risulta il fattore meno rassicurante ai fini della progettazione delle carriere. Il tempo svolge certo una funzione determinante, ma procede per sbalzi e inciampi in buona parte imprevedibili. Si pensi soltanto alle quotazioni – e alle conseguenti fortune economiche e finanziarie, ma anche di 'presenza' nel milieu creativo – degli artisti visivi, che sono legate ad andamenti di mercato talvolta bruschi e sorprendenti; o al legame degli artisti del palcoscenico con un sistema di agenzie e scambi che procede, anche in questo caso, con visibili irregolarità e asperità.

Così, la carriera degli artisti finisce per trovarsi in un bivio paradossale: da una parte ha bisogno di un inquadramento possibilmente solido che garantisca una base condivisa di riconoscimento in modo da poter fondare il proprio sforzo su aspettative di massima credibilità e pertinenti; dall'altra parte l'eccesso di inquadramento rischia di trasformare la solidità in rigidità, di fatto, comprimendo e atrofizzando la fonte più specifica del valore artistico che risiede nell'unicità spiazzante ed eversiva che rende la sua figura indispensabile grazie alla capacità di saper guardare con diottrie che il sistema convenzionale non riesce (e probabilmente non ha interesse) ad adottare. Questo dilem-

ma va affrontato sul piano legislativo e regolamentare, nella necessità di superare l'ambiguità che lascia ricadere le parti in causa nella consueta interpretazione binaria che cerca carnefici e vittime evitando, in sostanza, di analizzare il reticolo delle possibili responsabilità e soprattutto dell'inefficacia – spesso sospetta – di una normativa che predilige proibizioni e vincoli ma dimentica di assisterne la forza con adeguati processi di monitoraggio e con incisivi strumenti di sanzione. In questo modo la relazione tra datore di lavoro e lavoratore finisce per diventare conflittuale e, colorandosi di giudizi comprensibilmente viscerali, rende difficile l'identificazione delle maglie aperte, delle contraddizioni e delle aree di perfettibilità di una normativa che spesso viene spacciata per definitiva e irridimibile. A ben guardare, tanto le organizzazioni culturali nella loro fisiologica varietà quanto gli artisti nella loro desiderata versatilità subiscono delle griglie legislative calcificate in cui prevale un formalismo (non raramente bizantino ed ermetico) che finisce per ottundere l'indispensabile libertà di movimento, che non comporta necessariamente arbitrî e soprusi. Per fare un esempio molto ricorrente, alcune imprese culturali sono costrette dagli strumenti contrattuali consentiti a rinunciare alla continuità di molti rapporti di lavoro, con l'effetto di subire lo spreco dei percorsi formativi esperienziali interni e la perdita dell'acquisizione di un approccio e uno stile che di quelle stesse imprese dovrebbe costituire la traccia identitaria più forte nel determinarne le dinamiche creative, produttive e distributive.

Un mercato del lavoro così calcificato incide inevitabilmente sul disegno dei percorsi formativi, che rivelano una preferenza per la cassetta degli attrezzi rendendola spesso meccanica e sequenziale in una logica mutuata senza alcuna ragione tecnica dalle dinamiche manifatturiere, e riducono lo spazio e il peso della necessaria cornice filosofica e metodologica di fondo, che da sola potrebbe rendere il percorso astratto e accademico, ma mancando sottrae agli allievi (che spesso sono giovani professionisti con qualche iniziale esperienza) quel filtro interpreta-

tivo che dalle motivazioni strategiche può elaborare e consolidare gli obiettivi, gli strumenti e i criteri di valutazione che potrebbero trasformare le attuali burocrazie assistite in imprese culturali. Non è per caso che gli artisti in carriera giudicano più efficace la formazione attraversata all'estero: il formalismo tipicamente italiano, e l'ostinata associazione dell'azione artistica a implicazioni, quasi a missioni di natura etica, teme paradossalmente la forza delle intuizioni, dimentica il peso dell'eversione nella storia dell'arte, ignora snobisticamente i fermenti di una società in palese ebollizione, e prova a imitare il comparto manifatturiero nel quale la logica del 'se-allora' sembra avere ancora una qualche cittadinanza. Un ecosistema complesso richiede un' incisiva capacità di reazione, e anche qualche slancio creativo che ne anticipi la fenomenologia naturaliter magmatica.

Le carriere degli artisti potrebbero svolgersi in un'alchimia che sappia combinare garanzia e versatilità, comprenda che gli strumenti hanno bisogno di una visione per risultare efficaci, e accetti il superamento delle tassonomie che tuttora irrigidiscono il sistema culturale e artistico e le vicende del suo capitale umano.

Per trarre un indirizzo possibile, anziché aspettare l'ennesima legge risolutiva, dimenticando che nella storia degli ultimi cinquant'anni ogni legge sul sistema culturale ha risolto qualche emergenza creando dal nulla nuovi problemi, e così di seguito in una catena costrittiva, è tempo che siano gli artisti a disegnare il quadro professionale e le dinamiche di carriera che ritengono pertinenti e delle quali sono pronti ad assumersi la responsabilità progettuale ed a ricavarne gli irrinunciabili meriti.

6.3 Formazione artistica e mercato del lavoro: scenari e prospettive

Antonio Taormina

Professore, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna

Questo studio risponde in maniera puntuale a esigenze conoscitive da tempo latenti. L'emergenza pandemica avviata nel 2020 ha posto in luce limiti e fragilità di settori e attività quasi ignorati sul versante della ricerca, seppure fondanti sul versante sociale ed economico. Affrontare, in questo momento, i temi attinenti alle carriere artistiche e la produzione culturale, non è solo opportuno, ma necessario.

Entrando nel merito dei risultati, l'eloquente disamina dei dati ci rimanda in primo luogo a una discrasia che emerge dai rapporti Eurostat: tra i paesi europei l'Italia è ai primi posti – insieme con il Regno Unito – per numero di possessori di titoli di studio di istruzione superiore ascrivibile all'area culturale, e al contempo si trova in fondo alla classifica per numero di occupati nel settore¹. Non sorprende dunque che uno dei punti di debolezza rilevati dal campione di studenti e diplomati coinvolti nella prima parte dell'indagine sia rappresentato dal collegamento con il mondo del lavoro. Il disallineamento tra l'offerta e la domanda nel mercato del lavoro culturale nel nostro paese si presta a più valutazioni. Secondo le analisi svolte dall'OCSE - Organizzazione per la cooperazione e lo sviluppo economico, è la conseguenza di una scarsa capacità di programmazione dei percorsi di studio; attribuisce all'Italia, nell'ambito dell'istruzione terziaria, un eccesso di studenti di area umanistica rispetto ai fabbisogni reali². Nelle ricerche finalizzate alla rilevazione dei fabbisogni occupazionali e formativi delle imprese culturali realizzate dal Sistema Informativo Excelsior nel 2017 e 2018, at-

¹ Cfr. Eurostat. *Cultural statistics*. 2018-2019

² Cfr. Aa. Vv., *Strategie per le competenze dell'OCSE*. Italia, OECD, 2018

traverso le Camere di Commercio³, emerge altresì una difficoltà di reperimento del personale, anche artistico, imputata all'insufficiente esperienza maturata sul campo e all'inadeguatezza delle competenze acquisite nei percorsi formativi dai candidati. Il tema del *mismatch* tra le competenze acquisite attraverso i percorsi formativi e quelle richieste dalle imprese era già stato affrontato nell'ormai lontano 2010 nel Libro Verde della Commissione Europea: «All'incrocio tra creatività e imprenditorialità, le imprese delle industrie culturali e creative, in particolare le PMI, trovano difficoltà ad assumere personale in possesso delle competenze adatte. Assicurare a medio e lungo termine una migliore corrispondenza tra l'offerta di competenze e la domanda del mercato del lavoro, è essenziale per accrescere la capacità competitiva del settore...».⁴

I rispondenti esprimono complessivamente un parere positivo sull'efficacia delle istituzioni formative nel trasmettere tecniche artistiche e capacità critica. Ma sono consapevoli che lo sviluppo e l'evoluzione in atto delle attività artistiche richiedano una ridefinizione delle figure professionali secondo una prospettiva interdisciplinare e un costante aggiornamento dei saperi. Si pensi all'accelerazione nell'uso degli strumenti digitali avviata nell'annus horribilis 2020, che già ora rappresenta uno spartiacque per quanto concerne le modalità di fruizione delle opere. Sanno che per imporsi nella professione necessitano di competenze nella gestione dei progetti e nel *team working*, ma anche imprenditoriali e finanziarie. Al tempo stesso, pur avendo cognizione che intraprendere una carriera artistica comporta rischi quali l'instabilità economica o la scarsa possi-

3 Il Progetto Excelsior - Sistema informativo per l'occupazione e la formazione è realizzato da Unioncamere e Anpal - Agenzia Nazionale per le Politiche Attive del Lavoro. Si basa su un sistema di rilevazione ad ampio raggio nelle ricerche qui citate ha coinvolto, circa 160.000 imprese (per il 2017) e circa 200.000 imprese (per il 2018).

4 Fonte: Bruxelles, 27.4.2010, Commissione Europea, *Libro Verde Le industrie culturali e creative, un potenziale da sfruttare*.

bilità occupazionale – rischi maggiormente percepiti da chi ha già terminato gli studi – identificano nella passione personale il principale fattore di scelta nell'individuazione del percorso formativo.

Un discorso a parte merita la mobilità all'estero; suscita perplessità che sia praticata in misura limitata rispetto all'importanza ad essa attribuita sul versante della crescita professionale. Da una parte ci si domanda se una maggiore conoscenza, da parte dei rispondenti, delle dinamiche del mercato del lavoro porterebbe a scelte diverse, stante anche lo scostamento rilevato nell'indagine – confrontando le risposte di studenti e diplomati – tra le professioni desiderate e quelle effettivamente intraprese. Dall'altra si coglie l'esigenza di strumenti di ascolto degli andamenti e dell'evoluzione delle attività artistiche, che consentano alle istituzioni preposte di recepire le istanze innovative e i fabbisogni formativi in tempo reale. Di prefigurare, al fine di rafforzare la relazione tra formazione e mercato del lavoro, la progettazione di rinnovate architetture formative che prevedano interazioni tra università, formazione professionale e imprese.

La parte dell'indagine svoltasi nel corso della prima fase pandemica, il cui campione è costituito da professionisti, porta ad ulteriori considerazioni. La condizione descritta dai rispondenti, che plausibilmente si riferisce al 2019, conferma quelle criticità del lavoro culturale, la cui origine è assai antecedente alla pandemia, divenute di recente oggetto di ampia trattazione, non ultimo in *talk show* televisivi e sui social media. Dall'insufficienza delle tutele al mancato riconoscimento giuridico-formale delle professioni, le inadeguate misure previdenziali e assistenziali, ma anche l'aleatorietà dei rapporti di lavoro e la calamità del lavoro sommerso. Non a caso negli ultimi tempi analisti e commentatori del settore hanno in diverse occasioni evocato quello

*Statuto Sociale dell'Artista*⁵ che l'Unione Europea approvò nel lontano 2007 i cui inviti sono rimasti in buona parte inattesi. Vi si legge tra l'altro che gli Stati membri sono invitati «a sviluppare o applicare un quadro giuridico e istituzionale al fine di sostenere la creazione artistica», e questo attraverso l'adozione o l'attuazione di provvedimenti riguardanti in primo luogo la situazione contrattuale e assicurativa degli stessi artisti.

L'indagine, pur evidenziando l'assenza di un quadro statistico, condiviso a livello istituzionale, dei professionisti dell'area artistica, fornisce alcuni elementi sulle loro condizioni lavorative, che consentono utili inferenze. A partire dai compensi, apprendiamo che il reddito annuale del 52% dei rispondenti è inferiore ai 5.000 Euro, mentre il 25% non supera i 12.000 e che il settore meno remunerativo è quello delle arti visive. Vedono un trattamento leggermente migliore le figure artistiche delle arti performative, come confermano i dati INPS dello stesso periodo⁶. Ne consegue la diffusione del *multiple job holding*: la maggior parte dei rispondenti, contemporaneamente alle attività artistiche, ne svolge altre indirettamente collegate (come l'insegnamento) o addirittura di altro ambito. Per alcune categorie quali gli scrittori, le entrate derivanti dal lavoro artistico sono addirittura inferiori alle altre.

Le tipologie contrattuali, dal momento che il 56% dei rapporti di lavoro sono regolati da contratti occasionali o con titolari di partita IVA, rispecchiano, con accentuazioni negative, il

5 Cfr. *Risoluzione del Parlamento europeo del 7 giugno 2007 sullo statuto sociale degli artisti (2006/2249 INI). La situazione contrattuale 1.* «Il Parlamento Europeo invita gli Stati membri a sviluppare o applicare un quadro giuridico e istituzionale al fine di sostenere la creazione artistica mediante l'adozione o l'attuazione di una serie di misure coerenti e globali che riguardino la situazione contrattuale, la sicurezza sociale, l'assicurazione malattia, la tassazione diretta e indiretta e la conformità alle norme europee».

6 Si veda: INPS. A cura del Coordinamento Generale Statistico Attuariale, *Osservatorio Gestione Lavoratori dello spettacolo e sportivi professionisti*, Roma, 2020

paradigma dell'occupazione culturale in Europa⁷. Ma è anche vero che in diversi paesi sono state promosse politiche attive del lavoro che tengono conto delle specificità delle professioni artistiche in misura maggiore rispetto a quanto avviene da noi. L'analisi dei percorsi di carriera qui proposta, affronta temi tornati di recente in primo piano, quali i fattori di gratificazione – l'indipendenza economica rappresenta per i rispondenti l'elemento principale – ma ne sottende altri, quali la dicotomia tra il ruolo sociale dell'artista e la sua identità di lavoratore, che sicuramente meriteranno in futuro ulteriori valutazioni e approfondimenti.

Per non concludere

La pandemia ha causato una crisi economica globale che potrebbe comportare, tra gli impatti negativi, una riduzione dei consumi culturali, con inevitabili ricadute nel mercato del lavoro, in analogia con la precedente crisi che prese l'avvio nel 2008⁸, le cui conseguenze nel nostro paese furono sicuramente inferiori a quelle che ci attendono.

A fronte di questi scenari, alla fine del 2020 con la *Risoluzione Ripresa culturale dell'Europa*⁹ il Parlamento Europeo ha rimarcato la centralità della cultura e dunque di chi la produce e la diffonde, in questa particolare fase della nostra storia. Una visione che molto ci riguarda: la vocazione dell'alto numero di italiani verso gli studi e le professioni artistiche deriva dal portato culturale di cui siamo detentori. Non v'è dubbio che l'arte,

7 Cfr. Eurostat Cultural Statistics, 2019

8 Si fa riferimento alla crisi spesso simbolicamente collegata al fallimento della Lehman Brothers, banca di investimento statunitense, conosciuta, secondo la definizione dell'economista Nouriel Roubini, come "Grande Recessione". Vide nel 2008-2013 il periodo di massima ricaduta in Italia.

9 Risoluzione del Parlamento europeo del 17 settembre 2020 sulla ripresa culturale dell'Europa 2020/2708(RSP)

in quanto strumento di coesione e inclusione sociale, portatrice di valore identitario e benessere, congiuntamente alla valorizzazione del nostro straordinario patrimonio materiale e immateriale, potrà contribuire in maniera sostanziale al rilancio economico del paese e contestualmente all'occupazione culturale.

6.4 I Centri Culturali Indipendenti

Olga Gambari

Curatrice, giornalista e critica d'arte, direttrice artistica Nesxt Festival – Independent Art Network

L'indagine sulle realtà indipendenti è un laboratorio in corso, un sistema cellulare che va continuamente monitorato perché rimanga aggiornato. La galassia delle forme definibili e indefinibili, in cui si coagula la dimensione di queste pratiche, infatti, è magmatica e instabile, una pluralità in continua evoluzione, dove le luci si accendono e si spengono velocemente.

Centri culturali, artist run space, spazi no profit, residenze, luoghi rigenerati, makerspace, una germinazione dal basso nata come reazione spontanea alla crisi mondiale post 2008. Una condizione da *wild flower* e *outsider*, all'inizio, diventata in un decennio una specie diffusa e alla moda (situazione che rende sempre necessario un distinguo tra reali *community art spaces* e spazi che, invece, si fregiano di questo aggettivo come una label), che eredita un'esperienza storica internazionale, in cui si impastano pensiero anarchico, situazionismo, *fluxus*, collettivi politici anni '70, estetica relazionale, controculture anni '80 e '90.

Rispetto alla scena italiana, il modello del centro sociale ha costituito un paradigma, così come, per quanto riguarda le forme di associazionismo meno giovani e dalla strutturazione ideologica più consapevole, l'esempio nobile di Progetto Oreste (1997-2001)¹⁰.

Condividono una progettualità culturale collaborativa caratterizzata dalla sperimentazione di pratiche innovative e di trasformazione rigenerativa, dall'attenzione agli aspetti educativi

¹⁰ Progetto Oreste, nella seconda metà degli anni '90, vide un gruppo di giovani artisti italiani creare una piattaforma diffusa in cui incontrarsi, parlare, confrontarsi. Un insieme variabile di persone, come si definivano.

e formativi, da un attivismo partecipativo rivolto alle istanze contemporanee della comunità artistica e di quella sociale.

L'arte come luogo di libertà e autonomia, aggregativo, di confronto e condivisione. Un luogo che si radica sul territorio e ne diventa punto di riferimento, oltre che espressione del suo *genius loci*. Un grande numero di studenti/esse, artisti/e e operatori/trici culturali è coinvolto nell'esperienza multidisciplinare dei centri culturali indipendenti (cci), divenuti anche spazio cittadino frequentato da pubblici diversi.

Soggetti collettivi protagonisti, quindi, di un ruolo non più marginale (ad esempio, sarà proprio un collettivo, l'indonesiano *ruangrupa*, a curare la 15° edizione di Documenta a Kassel, per la prima volta nella storia della manifestazione).

Questa "Indagine sulle carriere artistiche emergenti e la produzione culturale indipendente in Italia", promossa dalla Fondazione Santagata, ha il grande valore di essere scesa sul campo intervistando direttamente le figure coinvolte nei cci.

E i dati emersi restituiscono una mappa concettuale della situazione: i giovani che intraprendono studi artistici sono motivati da passione; pochi gli sbocchi professionali che si aprono loro; la precarietà occupazionale ed economica è il paesaggio che si prospetta da subito; la mobilità riveste un valore fondamentale, insieme alle competenze imprenditoriali, informatiche, di *fundraising* e di *team working*.

Il fatto che sia praticamente la prima volta che una ricerca sistematica venga applicata a livello nazionale, indica come la dimensione dei community art spaces non rivesta un interesse centrale nel panorama critico-scientifico e istituzionale italia-

no.¹¹

La mancanza di studi e di dati non permette di sfruttare al meglio questo importante osservatorio diffuso e il suo data-base di esperienze che, collocandosi nelle pieghe della società e fuori da categorie convenzionalmente analizzate, costituiscono esplorazioni illuminanti e attualissime. Parallelamente, la mancanza di politiche culturali ed economiche a sostegno li condanna a una sopravvivenza difficile, che porta all'esaurimento dell'esperienza, non permettendo loro di sviluppare progettualità continuative, cioè di divenire presenze autonome ma complementari al sistema.

Proprio la difficile sostenibilità vissuta dai cci (relativa sia ai singoli membri che lo animano sia al progetto stesso), pur in regime di bassi costi di gestione, acuisce alcune criticità loro proprie e porta spesso a un dissolversi per inedia o a un'implosione conflittuale.

Sostenibilità che non riesce spesso a trovare soluzioni né nella pratica virtuosa e fondante della messa in comune di risorse e del sostegno della rete (parola chiave del mondo dell'indipendenza), né nel principio dell'autoproduzione (emanazione di quello dell'autodeterminazione, centrale per i cci), cioè dell'etica DIY (*do it yourself/fai da te*) nata nell'ambito della cultura punk.

11 A parte alcune figure e progetti che vi si sono dedicati e costituiscono i caposaldi di una lettura storica e critica: Alessandra Pioselli, Marco Scotini, Pietro Gaglianò, Serena Carbone, Davide Da Pieve, a titolo, Lorenzo Balbi; le ricerche e confronti dedicate dal Forum per l'Arte Contemporanea e da *cheFare?*; le analisi sul territorio torinese condotte da Enrico Bertacchini e Gian Gavino Pazzola nel 2015 (edizioni Gai) e da Carlo Salone, Sara Bonini Baraldi e Gian Gavino Pazzola nel 2017 (edizioni Società di Studi Geografici); le attività diversificate del progetto The Independent del MAXXI e della piattaforma NEXT -independent art network; le assemblee indette nell'ambito di Supercondominio -legato al Castello di Rivoli; la sezione diffusa di Artissima Lido nel 2012 e quella "Spazi Indipendenti" interna ad ArtVerona; l'evento SPAZI alla Fabbrica del Vapore di Milano nel 2015.

La mappatura di questi organismi viventi complessi (T.A.Z., zone temporaneamente autonome, come ebbe a definirle Hakim Bey), quindi, è fisiologicamente un bollettino di apparizioni e sparizioni, che proprio nella sua natura effimera e vitale di zona libera, mai come ora va sostenuta e valorizzata.

I cci, infatti, si sono rivelati essere avamposti del pensiero e delle pratiche innestati nel presente ma rivolte al futuro e a una nuova definizione della relazione tra cultura e società. Laboratori fondati sui valori della comunità e della rete. Dispositivi che permettono a giovani artisti\operatori culturali\intellettuali di affacciarsi sulla scena pubblica, di inserirsi in una dimensione di internazionalizzazione e di mobilità tramite nuove modalità e strumenti fuori dagli schemi dati (e spesso superati) e suggeriti, messi a punto in diretta con il tempo e il luogo in corso.

In questi anni recenti, e con l'accelerazione violenta impressa da quest'ultimo anno pandemico, ogni società si è resa conto di essere interconnessa all'altra, ogni individuo all'altro. Una rete di soggetti autonomi che scelgono di essere comunità, fondandosi anche su un nuovo tipo di educazione da cui ripartire, in cui la cultura interdisciplinare si rivela luogo e strumento fondamentale per una cittadinanza consapevole. E questo è proprio il valore etico e concreto che i CCI incarnano. L'attesa e urgente riprogettazione di una politica culturale nazionale dovrà tenere conto dei cci come capitali e modelli da non disperdere ma potenziare, identificandoli come interlocutori attivi di una nuova definizione sociale collaborativa.

6.5 Al centro dei sistemi culturali dei territori

Bertram Niessen

Presidente e direttore scientifico, cheFare

Pubblici, privati o in partenariato. Orientati ad una forte vocazione sociale o alla ricerca marcatamente artistica e culturale. Risultato di grandi processi di rigenerazione urbana o emersi dal basso come forme di autorganizzazione. Attraversati dalle pratiche più diverse, dalle arti performative all'arte contemporanea, passando per la street art, le social practices e la media art. Nella loro molteplicità, le centinaia di nuovi centri culturali italiani sono divenuti in questi anni uno dei principali spazi di progettazione, produzione ed esperienza culturale, frequentati da decine di migliaia di persone, luoghi-chiave della vita civile, culturale e - nel loro piccolo - anche economica.

A cheFare portiamo avanti ricerca e co-progettazione con i nuovi centri culturali da molto tempo. Prima attraverso il premio cheFare che abbiamo erogato tra il 2012 e il 2014, e poi attraverso cicli di incontri e festival (come Rosetta e laGuida), ricerche su territori diversi, progetti editoriali. Negli anni, ci siamo convinti che i nuovi centri culturali sono gli spazi nei quali si condensano molte di quelle traiettorie di critica, progettazione e trasformazione culturale che sono l'oggetto della nostra indagine.

Questa densificazione avviene su tre livelli diversi.

Su un livello strettamente locale, che potremmo definire "micro", è ormai evidente che i nuovi centri culturali costituiscono delle sperimentazioni site-specific, che nascono da bisogni e desideri dei territori provando a rispondere con un bricolage di risorse e competenze situato. Questo li rende dei luoghi privilegiati per comprendere le dinamiche locali per quello che riguarda alcuni elementi fondamentali. Tra questi, la vitalità del sistema delle industrie culturali e del terzo settore culturale; il mercato del lavoro nei settori culturali ma anche in molti settori

annessi; le forme e i modi della coesione sociale diffusa; il tasso d'innovazione della pubblica amministrazione e dei sistemi locali di governance.

Ad un livello “meso”, invece, i nuovi centri culturali rispondono ad alcune necessità di sistema.

Quella di trovare forme di distribuzione capillare di opere, servizi e processi culturali sui territori che integrino - o superino - le mancanze dell'offerta culturale istituzionale e di mercato. Le pratiche che promuovono, inoltre, ammorbidiscono o contrastano le barriere tra cultura alta e cultura bassa - o tra intrattenimento e leisure - che da una parte della popolazione vengono ancora vissute come marcatori determinanti della differenziazione sociale mentre per altre hanno contorni vaghi o vengono semplicemente considerate vestigia del passato.

Ad un livello “macro”, infine, i nuovi centri culturali fungono concretamente da spazi di cross-fertilizzazione e sperimentazione interdisciplinare tra territori diversi, in almeno 5 dimensioni distinte.

La prima riguarda il lavoro congiunto di individui e organizzazioni che lavorano con linguaggi e sguardi disciplinari diversi all'interno dei mondi della cultura, della leisure e dell'arte.

La seconda ha a che fare con la contaminazione tra le diverse prospettive e formazioni di chi lavora nei mondi dell'innovazione sociale e culturale: critica e umanistica; artistica; economica e organizzativa; di intervento sociale; *design-oriented*; tecnica e artigianale.

La terza riguarda invece la commistione di pubblici diversi che, spostandosi, circuitando e abitando in momenti diversi gli spazi hanno l'opportunità di superare quella segmentazione per blocchi di pubblico e per target che riflette spesso le strutture di disuguaglianza sociale.

La quarta implica la costruzione di possibilità - locali, trans-locali e internazionali - di percorsi professionali e di ricerca per quei segmenti alti del mercato del lavoro immateriale che non

riescono a trovare sbocchi in un sistema conservatore, gerontocratico e baronale come quello italiano.

La quinta (connessa a tutte le altre, ma che ha senso considerare in modo distinto per la sua importanza) è quella dell'internazionalizzazione di opere, pensieri, linguaggi, esperienze, opportunità lavorative sia per chi ci lavora che per chi li frequenta.

Nonostante le difficoltà enormi che la pandemia ha portato in tutti i settori della società, sembra che molti nuovi centri culturali siano riusciti finora a sopravvivere - grazie anche ad alcune misure di ristoro ad hoc adottate in territori specifici - dimostrando notevoli doti di adattabilità e resilienza. Perché riescano a risollevarsi appieno ed a sviluppare le proprie potenzialità c'è bisogno però di una serie di azioni di sistema ad hoc nazionali e locali, tra le quali: programmi di circuitazione di opere, progetti, professionisti, attivisti e ricercatori tra spazi e territori diversi; percorsi di integrazione con le istituzioni culturali tradizionali e con gli enti di ricerca e formazione a tutti i livelli, per i quali possono costituire rispettivamente dei canali di contaminazione e innovazione e delle opportunità di integrazione delle carriere di lavoratori che subiscono più di altri le conseguenze della precarizzazione; costruzione di sistemi di casi studio, best practices e comparazione al servizio di operatori, *policy makers* e *donors*.

Per concludere, è cruciale che gli sforzi - economici, progettuali, strategici - di tutti gli stakeholder e degli operatori siano indirizzati ad un riconoscimento non solo della natura civica e sociale dei nuovi centri culturali ma anche a quella eminentemente culturale, con le complessità e gli oneri che comporta in termini di curatela, progettazione e produzione.

BIBLIOGRAFIA

Abbing, Hans (2002), *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press.

Alessandro F. Leon (2010), *I beni culturali e la (dis)occupazione intellettuale, per il gruppo di studio di ASTRID "Amministrazione dei beni culturali: ipotesi di riforma"*.

Almalaurea, (2016) XVIII Indagine - Condizione occupazionale dei Laureati, Roma.

Almalaurea, (2019) XXI Indagine - Profilo e sulla Condizione occupazionale dei Laureati, Roma.

Anvur (2013) Rapporto sullo Stato del Sistema Universitario e della Ricerca, Roma.

Bain, A., & McLean, H. (2013). The artistic precariat. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, 6(1), 93-111.

Bauer, C., Viola, K., & Strauss, C. (2011). Management skills for artists: 'learning by doing?'. *International Journal of Cultural Policy*, 17(5), 626-644.

Bennett, D. (2009). Academy and the real world: Developing realistic notions of career in the performing arts. *Arts and humanities in higher education*, 8(3), 309-327.

Bertacchini, E., Pazzola, G. (2015), *Torino Creativa I Centri Indipendenti di Produzione Culturale sul territorio torinese*, GAI, Torino.

Bodo, C., Cabasino, E., Pintaldi, F., & Spada, C. (2009). *L'occupazione culturale in Italia*. Angeli.

Bridgstock, R. (2013). Not a dirty word: Arts entrepreneurship and higher education. *Arts and humanities in higher education*, 12(2-3), 122-137.

Brook, S. (2013). Social inertia and the field of creative labour. *Journal of Sociology*, 49(2-3), 309-324.

Cata Marles P. (2012) *The hypermobile Icarus*. In *On-AIR: Reflecting on the mobility of artists in Europe*.

Caves, R. E. (2000). *Creative industries: Contracts between art and commerce*. Harvard University Press.

Di Nunzio, D, Ferrucci, G., Toscano, E. (2017), *Vita da artisti, ricerca nazionale sulle condizioni di vita e di lavoro dei professionisti dello spettacolo*, Fondazione di Vittorio, Roma.

Donald, B., Gertler, M. S., & Tyler, P. (2013). Creatives after the crash. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, 6(1), 3-21.

Dubini P., Savoia L. e Scuderi V. (2014), *L'ecosistema dell'imprenditorialità culturale*, Presentato al Convegno ASK Bocconi "Imprenditorialità Culturale: le condizioni di sostenibilità", Milano 27 novembre 2014.

Elias, D. M., & Berg-Cross, L. (2009). An exploration of motivations of fine art students in relation to mental and physical well-being. *Journal of College Student Psychotherapy*, 23(4), 228-238.

ERICarts (2008) *Mobility Matters - Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals*. Report prepared for the EU Commission, Directorate General for Education and Culture.

Essig, L. (2014). Arts incubators: A typology. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 44(3), 169-180.

Eurostat, (2019) *Culture statistics — 2019 edition*, Luxembourg, Publications Office of the European Union.

Frank, R. H., & Cook, P. J. (2010). *The winner-take-all society: Why the few at the top get so much more than the rest of us*. Random House.

Frenette, A., & Tepper, S. J. (2016). What difference does it make? Assessing the effects of arts-based training on career pathways. *Higher education and the creative economy: Beyond the campus*, 83-101.

Frenette, A., Martin, N. D., & Tepper, S. J. (2018). Oscillate wildly: the under-acknowledged prevalence, predictors, and outcomes of multi-

disciplinary arts practice. *Cultural Trends*, 27(5), 339-352.

Frey, B. S., Pommerehne, W. W. (1989). *Muses and Markets: Explorations in the Economics of the Arts*. Blackwell.

Grodach, C., Foster, N., & Murdoch, J. (2014). *Art Spaces, Art Places: Examining Neighborhood Preferences of New York Arts Organizations*

Grodach, Carl (2009) Art spaces, public space, and the link to community development. *Community Development Journal*, 45(4), pp. 474-493.

Hall, D. (1976) *Careers in Organizations*. Glenview, IL: Scott, Foresman.

Hall, D. T. (2004). The protean career: A quarter-century journey. *Journal of Vocational Behaviour*, 65(1), 1-13.

Kahn, M. (1995). An introduction to arts incubators. *National Assembly of Local Arts Agencies Monographs*, 3(4), 1-15.

Lange, B., & Bürkner, H. J. (2013). Value creation in scene-based music production: The case of electronic club music in Germany. *Economic Geography*, 89(2), 149-169.

Lena, J. C., & Lindemann, D. J. (2014). Who is an artist? New data for an old question. *Poetics*, 43, 70-85.

Lingo, E. L., & Tepper, S. J. (2013). Looking back, looking forward: Arts-based careers and creative work. *Work and occupations*, 40(4), 337-363.

Markusen, A., Johnson, A., Connelly, C., Martinez, A., Singh, P., & Treuer, G. (2006). *Artists' Centers: Evolution and Impact on Careers, Neighborhoods and Economics*.

Menger, P. M. (2001). Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. *Poetics*, 28(4), 241-254.

Menger, P. M. (2014). *The economics of creativity*. Harvard University Press.

Mietzner, D., & Kamprath, M. (2013). A competence portfolio for professionals in the creative industries. *Creativity and Innovation Management*, 22(1), 1-15

Morgan, G., & Nelligan, P. (2018). *The creativity hoax: Precarious work in the gig economy*. Anthem Press.

Pasquinelli, C., & Sjöholm, J. (2015). Art and resilience: The spatial practices of making a resilient artistic career in London. *City, Culture and Society*.

Ratclif, L., & Castelli, L. (2013). Generazione terzo millennio: i centri indipendenti di produzione culturale. *Economia della Cultura*, 23(2), 141-158.

Razzoli, D., Montanari, F., Sgaragli, F. (2020), In Emilia Romagna, i nuovi centri culturali fanno rigenerazione informale e uniscono le comunità in *chefare.com*, Milano

Scott, M. (2012). Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship: Music producers mobilising and converting Bourdieu's alternative capitals. *Poetics*, 40(3), 237-255.

Sharp, C. & Le Métails, J., (2000) *The Arts, Creativity and Cultural Education: An International Perspective* (International Review of Curriculum and Assessment Frameworks Project). London: Qualifications and Curriculum Authority.

Schneider, D., Harknett, K. (2019). What's to like? Facebook as a tool for survey data collection. *Sociological Methods & Research*, 0049124119882477.

Shaw, K. (2013). Independent creative subcultures and why they matter. *International Journal of Cultural Policy*, 19(3), 333-352.

Slow News, Acta (2020), *Insieme contiamo, contiamo insieme*, Milano

Throsby, D. (1994). A work-preference model of artist behaviour. In *Cultural economics and cultural policies* (pp. 69-80). Springer, Dordrecht.

Throsby, D., & Zednik, A. (2011). Multiple job-holding and artistic careers: Some empirical evidence. *Cultural Trends*, 20, 9-24.

Towse, R. (2006). Human capital and artists' labour markets. *Handbook of the Economics of Art and Culture*, 1, 865-894.

Tools for Culture (2018), Equilibri precari, Roma.

Unioncamere (2012), Progetto Excelsior. Cultura e creatività: gli sbocchi di lavoro per i giovani. I fabbisogni professionali e formativi per il 2012, Unioncamere, Ministero del Lavoro, Roma.

Vivant, E. (2009). How underground culture is changing Paris. *Urban Research & Practice*, 2(1), 36-52.