

Carlo Genova

Gary Alan Fine, Everyday genius. Self-taught art and the culture of authenticity. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2004, 344 pp.

(doi: 10.2383/24207)

Sociologica (ISSN 1971-8853)

Fascicolo 1, maggio-giugno 2007

Ente di afferenza:

()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.
Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

Licenza d'uso

L'articolo è messo a disposizione dell'utente in licenza per uso esclusivamente privato e personale, senza scopo di lucro e senza fini direttamente o indirettamente commerciali. Salvo quanto espressamente previsto dalla licenza d'uso Rivisteweb, è fatto divieto di riprodurre, trasmettere, distribuire o altrimenti utilizzare l'articolo, per qualsiasi scopo o fine. Tutti i diritti sono riservati.

Recensioni

Gary Alan Fine, *Everyday genius. Self-taught art and the culture of authenticity*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2004, 344 pp.

doi: 10.2383/24207

Self-taught art, ovvero quel settore artistico animato da autori “che non hanno frequentato scuole d’arte”: questo è l’oggetto al centro del volume di Fine, risultato di una ricerca quinquennale condotta tra il 1995 e il 2000, perlopiù nel contesto statunitense, intervistando gli artisti che animano questo mondo e partecipando a quegli eventi pubblici quali mostre e aste in cui le diverse figure che si muovono al suo interno (collezionisti, commercianti, etc.) periodicamente si incontrano. Una ricerca che sembra mirare anzitutto a definire i confini del settore, e quindi in qualche modo a sottolinearne i tratti di autonomia e distinzione nei confronti del più ampio campo artistico. Ma anche una ricerca che vuole sfatare alcuni miti legati a questo mondo, e anzitutto quell’immagine di spazio sociale quasi arcadico, in cui la creatività degli artisti (a differenza di quanto avviene nel mondo “ufficiale” dell’arte, quello che arriva dalle accademie) sarebbe libera da ogni influenza del mercato e dei meccanismi della compravendita, e quindi per questo più pura e genuina. La giustificazione dell’etichetta adottata per riferirsi a questo settore (*self-taught art*) occupa la parte iniziale del volume, dedicata alla definizione dei confini del campo stesso di ricerca. Viene infatti sottolineato come la denominazione utilizzata non sia né universalmente riconosciuta né completamente adatta, e tuttavia appaia sufficientemente intuitiva, accessibile, trasparente e libera da elementi contraddittori. Tanto da renderla preferibile ad altre possibili denominazioni alternative, quali quelle di *folk art* o di *outsider art*, che appaiono più escludenti, quando non peggiorative, sgradevoli, e troppo spesso politicizzate. La caratteristica che definisce gli artisti che appartengono a questo campo diventa così anzitutto una qualità “in negativo”, ovvero il fatto che essi manchino di una istruzione artistica formale, che sembra però sviluppare importanti tratti “in positivo”, e anzitutto la loro capacità di sviluppare una creatività al di fuori di ogni convenzione.

Nelle opere di questi artisti non si cercano quindi le tracce dei legami che essi hanno sviluppato con la “storia dell’arte” tradizionalmente intesa bensì proprio la loro autonomia da quel bagaglio di modelli, la loro originalità e la loro spontaneità. Non a caso proprio in questo campo il “mito della scoperta dell’artista” è particolarmente rilevante: il commerciante d’arte o il gallerista scopre l’artista salvando la sua arte dall’oblio, portando la sua opera all’attenzione del pubblico (e solo così peraltro, suggerisce l’autore, si può parlare di arte), e proprio questo elemento della scoperta, ovvero di un “entrare” nel campo artistico piuttosto che di un “crescere” al suo interno, sottolinea ancora una volta il senso dell’autenticità. Si tratta peraltro di una scoperta sempre comunque temporanea: l’artista è sempre a rischio di scomparsa, sebbene a tale scomparsa possa poi succedere una ulteriore ri-scoperta. Ma un campo artistico, come accennato, non è costituito soltanto da coloro i quali creano materialmente le opere, ma anche da collezionisti, venditori, critici, accademici, curatori. Ecco che allora gli altri tre elementi principali che distinguono il campo della *self-taught art* sono costituiti dalla sua sostan-

ziale assenza dai musei più importanti e dalle principali università, dal coinvolgimento sostanzialmente soltanto indiretto dei suoi artisti nel mercato dell'arte, e quindi dal fatto che la loro reputazione dipenda essenzialmente dalle scelte di chi compra e di chi vende, e non dal giudizio "esterno" degli esperti.

La *self-taught art* valorizza fortemente l'artista in quanto individuo, nelle cui opere si cercano le tracce della sua genialità, poiché in realtà, sottolinea Fine, chiunque può cimentarsi in qualche forma di produzione artistica, ma non tutti si trasformano con ciò in artisti. Ecco che allora la biografia stessa dell'artista diventa un elemento centrale. I trascorsi e le vicende, spesso travagliate, che segnano il suo percorso di vita entrano in qualche modo a far parte delle sue stesse opere. I luoghi in cui vive, i suoi spazi quotidiani, diventano oggetto di interesse perché identificati come spazi segnati dalla veridicità, *real place*, fortemente diversi e distanti dagli spazi che caratterizzano comunemente la produttività artistica. Esempi peculiari sono in tal senso Lee Goodie, che vive a Chicago come una senz'altro, la cui fama è strettamente legata al suo comportamento anticonformista, o Robin "The Beaver" Beverland, affetto dalla sindrome di Wolfram e che ha concluso la propria vita attaccato a un respiratore artificiale, o ancora Henri Darger, cresciuto in orfanotrofio e la cui esistenza è stata fortemente segnata dalla malattia mentale. Per l'appassionato di questo particolare tipo di produzioni, il viaggio di esplorazione alla ricerca degli artisti sconosciuti, il contatto diretto, che spesso diventa periodico, con l'artista nel suo mondo privato quotidiano, e il tempo passato all'interno di questo mondo, acquisiscono così tanto valore quanto ne possiede il fatto di venire in possesso di una nuova opera, il fatto di tornare a casa con un proprio "souvenir". Nel comprare l'opera non si acquisisce quindi soltanto un oggetto artistico ma si sente in qualche modo di acquisire anche la storia che sta dietro a questo oggetto e al suo creatore. L'enfatizzazione e l'apprezzamento dell'opera sono quindi strettamente connesse all'enfatizzazione della biografia di chi l'ha creata. Per questo motivo le biografie degli artisti, così come vengono presentate al pubblico, non riflettono soltanto le loro esistenze reali ma mirano fortemente ad arricchirle e a renderle più interessanti. Il commerciante d'arte e il curatore delle mostre giocano anzitutto sulle emozioni del pubblico, e tali emozioni non derivano qui soltanto dal contatto con l'opera ma anche e soprattutto dal contatto, reale o figurato, con la vita del suo autore. Possedere un'opera di Clyde Angel, conosciuto come una sorta di scultore-eremita, che nessuno è mai riuscito a incontrare fisicamente (e che ha costruito la sua intera biografia sul mistero, tanto che si dubita se davvero esista o se sia soltanto lo pseudonimo di un artista affermato con una doppia vita) significa per il collezionista possedere un pezzo della sua stessa misteriosa esistenza.

Ma questo è solo un versante. L'acquisto dell'opera infatti è altrettanto connesso alla collezione all'interno della quale essa andrà a collocarsi. Certo, sottolinea Fine, anche all'interno di questo campo la valutazione di tipo economico (e quindi l'acquisto di prodotti artistici come investimento) è innegabilmente presente. Tale valutazione non rappresenta tuttavia il principale elemento di scelta. L'oggetto artistico è sempre acquistato anzitutto per il suo significato, sebbene questo possa anche essere soltanto di tipo decorativo, e quindi comunque sempre in relazione al contesto che lo accoglierà. Il collezionista è qui più in particolare ritratto come un vero e proprio artista, che seleziona gli oggetti acquistati per creare un assemblato che diventa esso stesso opera d'arte. La collezione emerge così quale risultato di un processo di creazione artistica in costante sviluppo e

trasformazione; un processo cui viene prestata particolare attenzione, poiché proprio il suo risultato rappresenta per il collezionista un elemento di comparazione (e quindi di distinzione) sulla base del quale si viene giudicati, in una sorta di costante competizione.

Non stupisce quindi che all'interno di questo campo l'artista, il commerciante, il gallerista e il collezionista tendano a sviluppare reti significativamente dense di legami, in cui ciascuno appare come un nodo che mette in relazione individui appartenenti a mondi di per sé tutt'altro che contigui. Una rete, e questa è una ulteriore peculiarità di questo campo, che vede gli stessi individui di volta in volta ricoprire ruoli differenti, con collezionisti che sono al tempo stesso artisti, e commercianti che costruiscono progressivamente le loro collezioni – come è avvenuto ad esempio per Jimmy Hedges, pittore del Tennessee che si è progressivamente trasformato in commerciante d'arte, o per Linda Anderson, pittrice georgiana che per un certo tempo si è trasformata in gallerista (più rara è invece, sottolinea Fine, la trasformazione da commerciante/gallerista in *self-taught artist*). Ma anche una rete che diventa comunità, all'interno della quale i rapporti interpersonali travalicano costantemente il semplice contatto commerciale. Lo stesso rapporto tra artista e commerciante acquisisce quindi caratteristiche variabili. Talvolta è chi produce l'opera ad avere bisogno di qualcuno che per essa trovi un acquirente, e non di rado si tratta di un bisogno economico reale, legato alla propria sussistenza, poiché non di rado per questi artisti gli introiti provenienti dalla vendita delle proprie opere, seppur contenuti, rappresentano comunque il principale mezzo di sostentamento. Talvolta è invece chi deve soddisfare la domanda del cliente che ha bisogno di un particolare prodotto artistico, e quindi, come avveniva nei secoli passati, non sono rare le opere “su commissione”, con tutte le conseguenze ed i problemi etici che questo procedimento può creare su di un settore di artisti apprezzati anzitutto per la propria spontaneità. Resta il fatto che nessuna di queste transazioni tra artista e venditore può essere efficacemente regolata con un contratto di produttività: l'artista può essere sollecitato, può essere stimolato, ma non può essere obbligato a produrre in determinate quantità e secondo determinate richieste. Anche per questo i legami fondamentali tra le diverse figure che si muovono entro questo settore sono destinati a rimanere anzitutto legami di tipo personale, che vanno al di là dell'aspetto prettamente commerciale.

E tuttavia l'aspetto commerciale resta centrale, per tutti, e con esso tutte le strategie economiche classiche che tendono al controllo dei prezzi (stimolazione della domanda attraverso la promozione degli artisti da parte dei commercianti, controllo dell'immissione dei prodotti sul mercato attraverso lo “stoccaggio” temporaneo delle opere, etc.). E in un settore che non riconosce particolare influenza ai critici accademici, proprio il prezzo delle opere rappresenta un aspetto particolarmente rilevante: da un lato non deve apparire pretenzioso, lasciando intendere la volontà dell'artista di porsi su di un livello troppo alto per i propri potenziali acquirenti, dall'altro non deve apparire eccessivamente ridotto, rischiando di sminuire la qualità dell'opera. Non di rado cioè il prezzo diventa il metro in base al quale l'artista stesso viene giudicato. L'acquisto, come già sottolineato, è qui un atto al tempo stesso razionale ed emozionale, e su ogni aspetto pesano entrambi questi elementi.

Complessivamente, attraverso le pagine del libro di Fine, il campo della *self-taught art* emerge quindi con i tratti di un vero e proprio “sistema sociale”, i cui elementi strutturali sono rappresentati dalle relazioni interpersonali che esistono tra i suoi protagonisti,

dall'intercambiabilità dei loro ruoli e dal peso che l'autenticità possiede quale elemento di inclusione o esclusione. Un sistema però tutt'altro che omogeneo e definito al suo interno, e che sembra quindi distinguersi dal resto del mondo artistico più per il suo *mancare* di alcuni elementi che per il fatto di possederne di esclusivi. E quegli stessi tratti distintivi che possono essere identificati più chiaramente per tracciare i confini del campo sono in realtà caratteristiche non tanto delle opere che circolano al suo interno quanto piuttosto dei loro autori e per altro verso dai canoni di giudizio in base ai quali vengono valutate le loro opere. Più in generale arrivati alla fine del volume sembra restare almeno in parte irrisolta quella tensione, che in qualche modo percorre tutta l'opera, tra il tentativo di fornire a questo settore artistico una propria identità e autonomia e la volontà di rendere evidente al suo interno la presenza di quelle stesse dinamiche (anzitutto di tipo commerciale) che caratterizzano il mondo dell'arte "ufficiale", così da sfatarne un'immagine ingannevole di eccessiva ingenuità. Ma probabilmente proprio questa è l'intenzione di Fine, lasciare aperta la questione, perché di fatto non risolvibile in modo netto, lasciando trasparire la ricchezza e le potenzialità di un filone di ricerca che approfondisca lo studio di questo settore artistico, animato da autori che sono anzitutto uomini e donne "in carne e ossa", benché "benedetti con il dono dell'*everyday genius*".

Carlo Genova
Università di Torino