



AES

ARTS+ECONOMICS

QUITTING

#21 | 01.26



COMITATO SCIENTIFICO

Franco Broccardi, economista della cultura, partner Lombard DCA, Milano
Marco Enrico Giacomelli, docente e saggista
Arianna Testino, storica dell'arte e giornalista



Stampato nel mese di Gennaio 2026

INDICE

- 4 – **Franco Broccardi, Marco Enrico Giacomelli, Arianna Testino** –
Quitting: un rave culturale
- 10 – A cura di **Quitting** – Le ragioni dell'abbandono
- 41 – **Francesca Frediani** – Note a margine
- 51 – **Arianna Testino** – Perché smettere
- 55 – **Francesca Coin** – Cambiare lavoro per cambiare il mondo
- 64 – **Pier Luigi Sacco** – Il grande abbandono come grande opportunità
- 73 – **Bertram Niessen** – Beati quelli che mollano, perché se lo possono permettere
- 81 – **Paolo Zani** – Noi spariamo
- 82 – **Camilla Previ** – I'm here, but not entirely yours di PROGETTO LUDOVICO

QUITTING: UN RAVE CULTURALE

Franco Broccardi, Marco Enrico Giacomelli, Arianna Testino

Quitting è un *rave* culturale che prende spunto dal presente per riunire menti e parole attorno alle urgenze della contemporaneità. Ogni momento d'incontro si ispira a un tema, approfondito da scambi, dialoghi, discussioni, interventi sonori, azioni performative. La pubblicazione di un almanacco cartaceo restituisce i contenuti dell'evento, fornendo spunti per il successivo. Quitting è una casa con molte stanze e il suo perimetro si modifica in base ai linguaggi e ai pensieri che la abitano.

Perché

Per capire il presente in cui viviamo dobbiamo mobilitare lo sguardo: in avanti e all'indietro, da un lato e dall'altro, in superficie e in profondità. Per spezzare le catene degli stereotipi vanno immaginati nuovi punti di vista. Quitting vuole essere uno dei luoghi di questi esperimenti trasversali e il nome rispecchia il suo desiderio: uscire dai ranghi. Ogni *rave* sonda territori diversi, levando l'ancora dai porti sicuri e inoltrandosi in viaggi privi di destinazione prestabilita. Quitting interviene e arricchisce il dibattito contemporaneo, ma senza preconcetti. Può farlo grazie a voci e punti di osservazione inaspettati, che solleticano il senso critico e la consapevolezza. Dalle arti visive alla filosofia, dalla musica al cinema, dalla moda alla politica, gli invitati alla festa sono tanti e tutti hanno qualcosa da dire, incoraggiando i partecipanti a fare altrettanto.

Chi

Quitting parla con molte voci. È orizzontale, perché accoglie gli appassionati di cultura nel senso più ampio possibile. È verticale, perché ogni festa si rivolge alla comunità immersa nel tema preso in esame. Quitting non ha età o preclusioni: coinvolge le persone, qualunque sia la loro collocazione anagrafica, geografica, sociale, religiosa o di genere. L'unico requisito indispensabile è la curiosità. E la partecipazione. Perché il pubblico di Quitting è un attore centrale nello sviluppo del progetto: si parte con una festa, con un almanacco cartaceo che ne raccoglie i contenuti, ci si farà conoscere attraverso un sito web e un account Instagram, ma come ampliare e sviluppare questi canali lo decideremo insieme. Una serie di podcast? Un canale Twitch? Un account TikTok? Una newsletter?

Cosa

Ogni festa organizzata da Quitting affronta un tema che emerge dall'attualità e che avrà un'influenza decisiva sul nostro futuro. A partecipare sono esperti di diversi settori, invitati di volta in volta per la loro competenza e visionarietà. Obiettivo: stimolare un dibattito che prosegua oltre la cornice dell'evento e sopravviva al suo carattere effimero. Siamo partiti con il fenomeno da cui prendiamo il nome e proseguiamo nel solco di argomenti che chiamano in causa la sociologia, l'urbanistica, la letteratura, la scienza. Oltrepassando ancora una volta i confini tra le discipline e tenendo gli occhi puntati sull'oggi. La forma che assumeranno questi confronti sarà ibrida e inaudita: dialogheremo ballando, leggeremo performando, progetteremo mangiando. Ogni mezzo di comunicazione ed espressione troverà di volta in volta la propria collocazione, senza gerarchie prestabilite e senza pregiudizi: la carta insieme al web, i social network con le tavole rotonde, il cibo con la musica, le performance insieme ai drink.

I primi passi

Anche la casa cartacea di Quitting è ideata con un perimetro variabile e in questa prima occasione è accolta da AES Arts+Economics, la rivista prodotta dallo Studio Lombard DCA di Milano. Uno sguardo aperto sul presente e un approccio libero

e trasversale nei confronti degli argomenti trattati sono il punto di contatto fra AES e Quitting e un'ottima base di partenza per il lancio di un progetto editoriale "nomade", che potrebbe conquistare, in futuro, una piena autonomia.

Chi siamo

Quitting nasce da un'idea collettiva, fondante e plurale con tre anime diverse e complementari:

- **Franco Broccardi**, esperto in economia della cultura e della sostenibilità, arts management e gestione e organizzazione aziendale, consulente, membro di cda e revisore di musei, teatri, gallerie d'arte, fondazioni, festival e associazioni culturali. Si occupa di consulenza e formazione per fondazioni bancarie, istituzioni pubbliche e private in materia in materia di terzo settore, gestione e organizzazione di istituzioni culturali e di mercato dell'arte. Co-fondatore e partner dello studio Lombard DCA di Milano e fondatore e curatore della rivista *ÆS Arts+Economics*. Professore a contratto in Economia del patrimonio culturale presso l'Università degli Studi di Bergamo. Tra le altre cariche è presidente della commissione di Economia della Cultura presso la Fondazione Nazionale di Ricerca dei Commercialisti, consulente per le politiche fiscali di Federculture, membro del gruppo di lavoro Bilancio sociale di ICOM Italia – International Council of Museums.
- Dottore di ricerca in Estetica e giornalista professionista, **Marco Enrico Giacomelli** ha studiato filosofia alle università di Torino, Bologna e Paris 8. Dall'inizio del XXI secolo ai primi mesi del 2023 è stato direttore responsabile e vicedirettore editoriale prima di Exibart.onpaper e poi di Artribune Magazine. Insegna alla NABA di Milano, allo IED di Torino, all'Accademia di Belle Arti di Verona e ha insegnato all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino. Ha scritto decine di articoli di taglio giornalistico e accademico, nonché un libro su Documenta 13 (Ma dove sono le opere d'arte?, Castelvechi, 2023), uno su Mike Kelley

(Di tutto un pop, Johan and Levi, 2014) e uno su René Daumal (Un filosofo tra Patafisica e Surrealismo, Bulzoni, 2011). Ha tradotto testi di Gilles Deleuze, Marc Augé, Nicolas Bourriaud e Boris Groys, nonché pubblicato un'edizione critica del diario scritto da Achille Compagnoni in occasione della prima ascesa del K2 (Marsilio, 2014, con una esposizione al Museo della Scienza e della Tecnologia di Milano). Le ultime mostre d'arte che ha curato sono state: Don Yuan di Gianni Colosimo e Luisa Bruni (Riccardo Costantini Contemporary, Torino 2023); L'elefante nella stanza di Carlo Galfione (Il Fondaco, Bra 2024); A passo lento di Cristina Saimandi (Palazzo Comunale e Cappella Marchionale, Revello 2025). Dirige l'Instagram magazine Art Cluster Zine ed è cofondatore dell'agenzia di comunicazione Art Cluster. Insieme a Olga Gambari cura l'evento annuale Metal Soundz. Su Il Giornale dell'Arte cura la pagina di estetica e collabora con le riviste Antinomie, Grafica Magazine e Machina.

- **Arianna Testino** si è formata tra Bologna e Venezia, laureandosi al DAMS in Storia dell'arte medievale-moderna e specializzandosi allo IUAV nel settore dell'arte contemporanea. Giornalista pubblicista, è stata caporedattrice per Artribune, dove ha lavorato per quasi un decennio. Svolge docenze nell'ambito della scrittura per il web ed è consulente nel campo editoriale. Attualmente cura i contenuti di C'è vita su MArte, il magazine digitale di Marsilio Arte, e coordina le uscite di C plus C, magazine online creato nell'ambito della School for Curatorial Studies Venice. Scrive su Art e Dossier, nella versione digitale e cartacea, e per svariate riviste di settore. Nel 2012 ha pubblicato il saggio Michelangelo Pistoletto. L'unione di vita, parole e opera (Damocle Edizioni), nel 2016 Un regard sur l'art contemporain italien du XXIe siècle (con Marco Enrico Giacomelli) sulla rivista Ligeia, dossiers sur l'Art, nel 2023 il saggio Gli artisti che smettono (Castelvechi) ed Empatizzare con i luoghi. Iosif Brodskij, J.M.W. Turner, John Ruskin e Venezia (Balthazar, V. 6 N. 1).

Thanks to...

Ogni progetto corale dovrebbe e potrebbe dedicare intere pagine ai ringraziamenti. A partire da chi si è confrontato con noi sin dagli albori di Quitting, con spunti, proposte, critiche, suggerimenti, partecipazione. Ringraziamo naturalmente chi ha accettato l'invito al primo incontro pubblico, a chi questo invito non ha potuto accettarlo ma ha manifestato interesse, a chi si è speso in queste pagine. A Susanna Ravelli, al Centro Itard e alla Casa degli Artisti per la loro ospitalità. A Lara Facco per averci supportato nella comunicazione. Allo Studio Lombard DCA e alla rivista AES per averci accolto. E alle tantissime persone che si sono manifestate nelle maniere più disparate, testimoniando la loro presenza e soprattutto il loro desiderio di essere parte di questa avventura.



LE RAGIONI DELL'ABBANDONO

*Il 18 ottobre 2025, alla **Casa degli Artisti** di Milano, si è svolto un incontro promosso dal progetto **Quitting**. I tre fondatori – **Franco Broccardi**, **Marco Enrico Giacomelli** e **Arianna Testino** – hanno chiamato a raccolta un gruppo volutamente eterogeneo di intellettuali e operatori della cultura per discutere apertamente e trasversalmente del fenomeno che dà il nome al progetto stesso: il quitting. Insieme a un folto pubblico, sono intervenuti il ricercatore, attivista e curatore **Marco Baravalle**, la ricercatrice e saggista **Anna Curcio**, la docente di Management **Paola Dubini**, il saggista e docente di Estetica **Federico Ferrari**, lo storico dell'arte e direttore della GAMeC di Bergamo **Lorenzo Giusti**, la ricercatrice e progettista indipendente **Susanna Ravelli** e il curatore e direttore di miart **Nicola Ricciardi**. Nelle pagine che seguono abbiamo riportato la discussione che ne è nata: spontanea, a tratti spigolosa, e proprio per questo crediamo e ci auguriamo più generativa dei “panel” ingessati e autoriferiti a cui siamo tristemente assuefatti.*

Marco Enrico Giacomelli: Quitting è sia l'argomento della conversazione di oggi sia il nome del progetto che Arianna, Franco e io stiamo portando avanti da qualche tempo. Lo abbiamo definito un rave culturale: una piattaforma libera e orizzontale di discussione su temi legati alla contemporaneità. Vorremmo che ogni discussione, a cadenza semestrale, fosse davvero interdisciplinare, partendo da argomenti che riguardano il vivere quotidiano e che dunque impattano su diversi ambiti della ricerca. Perciò, di volta in volta, coinvolgeremo persone che siano specialisti nelle proprie competenze, ma che abbiano anche la volontà e il desiderio di confrontarsi – al di là della specializzazione – con altre persone altrettanto competenti, altrettanto interessate al tema, ma con formazioni differenti. Ogni incontro avrà una ricaduta cartacea, inizialmente ospitata da AES Arts+Economics, la rivista dello Studio Lombard DCA.

Due parole sul tema quitting, di cui oggi parleremo incrociando svariati punti di vista e di partenza. Un aspetto che a me interessa particolarmente è quello grammaticale: quitting è il participio presente di lasciare, abbandonare. Dunque, quitting è una processualità, non è un dato di fatto, è la continuità di una decisione. Molto recentemente, Federico Ferrari ha affrontato il tema da un punto di vista più politico quando ha scritto un articolo su *Antinomie* in cui si riflette su come l'idea stessa di rivoluzione sia un participio presente e su come, nel momento in cui ha una progettualità e un obiettivo definiti, tenda ad autosabotarsi. Ecco, del quitting mi interessa questa visionarietà, che si traduce in un continuo movimento, in una continua insoddisfazione per l'esito della propria direzione. Non mi dilungo oltre e lascio la parola ad Arianna.

Arianna Testino: Il quitting è un tema a me molto caro, non soltanto perché l'ho sperimentato personalmente nell'ambito della mia carriera, ma anche perché è un fenomeno molto presente nel campo dell'arte, che è il terreno su cui variamente Marco, Franco e io ci muoviamo. La scelta di studiare gli artisti che hanno deciso di smettere è stata innescata dalla mostra di Christian Frosi alla

GAMeC di Bergamo, curata nel 2022 da Nicola Ricciardi e ospitata dal museo di cui è direttore Lorenzo Giusti. Dal mio punto di vista, quella mostra è stata un'ottima occasione per ritornare a parlare del binomio quitting-arte. Frosi, di punto in bianco, ha deciso di interrompere il suo percorso di artista. Lo ha fatto in una maniera molto drastica, cruda, concreta, organica e la mostra di Bergamo ha permesso di ricominciare a interrogarsi su cosa significhi il quitting per un artista. Mi sono domandata – e oggi lo chiedo anche a voi – se il quitting possa essere una formula perenne e definitiva per gli artisti e per chi agisce nel sistema dell'arte. Cosa vuol dire, in questo contesto, smettere o anche soltanto accarezzare l'idea di farlo? Vorrei aprire la conversazione con questo interrogativo.

Nicola Ricciardi: Partirò raccontando chi è Christian Frosi. Premessa: mi chiamo Nicola Ricciardi, sono il direttore di miart, la fiera d'arte moderna e contemporanea di Milano, ma sono anche un curatore e faccio questo lavoro da oltre quindici anni. Quando ho approcciato il mondo dell'arte contemporanea, le prime persone con cui ho interagito, i primi artisti con cui ho iniziato a dialogare e a costruire delle relazioni e poi dei progetti, erano tutti artisti che avevano avuto una fase ascensionale molto importante all'inizio degli Anni Duemila. Patrick Tuttofuoco, Diego Perrone, Roberto Cuoghi erano le persone con cui parlavo tutti i giorni, e con le quali crescevo. Abbiamo una differenza d'età di una decina d'anni, io ero un ragazzino che tenevano a bottega e mi interessava molto il loro lavoro, ma mi interessava ancora di più sentirli parlare.

Era tutta una generazione di artisti milanesi nati e cresciuti artisticamente sotto la guida di Alberto Garutti come docente di pittura all'Accademia di Brera, e tra di loro, compagno di classe, compagno d'avventura, c'era Christian Frosi. Parliamo degli anni 2008, 2009, 2010. Io iniziavo a muovere i primi passi e continuavo a sentire parlare di Christian in maniera sempre molto altisonante. Patrick diceva: "È il più intelligente fra noi", Diego diceva: "Non c'è nessuno che ha il talento di Christian" e in me cresceva questo interesse verso una pratica che non avevo mai visto né incontrato.

Nel 2012 chiesi a Patrick Tuttofuoco e a Riccardo Previdi di realizzare un progetto con Christian, ma loro mi dissero che non rispondeva più al telefono e che non sapevano dove fosse. Da artista estremamente visibile, che era cresciuto con loro, che era presente a tutti gli opening di Milano, non si trovava più. Qualcuno parlava di un momento di passaggio, qualcuno diceva che era andato via senza dirlo, altri parlavano di una crisi amorosa. C'erano molte speculazioni intorno a questa figura. Christian Frosi, classe 1973, aveva avviato una carriera importante, partecipava a mostre curate da Francesco Bonami, a progetti con Carolyn Christov-Bakargiev, veniva invitato da importanti istituzioni internazionali.

Mi era sempre rimasto il desiderio di lavorare con lui e a un certo punto mi sono detto che dovevo trovare il modo per capire meglio la sua storia, farla mia e magari presentarla. Avevo però bisogno di un partner per portare a compimento questa impresa. Il partner è il mio socio qui alla mia sinistra, Lorenzo, amico da tanti anni. Era il 2021, entrambi abitavamo a Bergamo, città che il Covid l'ha visto particolarmente da vicino, e in quei momenti in cui ci si interrogava su che cosa fare del nostro tempo, abbiamo pensato di lavorare a un progetto editoriale, ma soprattutto a una mostra per cercare di cristallizzare la storia di questo artista, che era stato estremamente visibile e poi, senza una dichiarazione di intenti, aveva semplicemente smesso di rispondere al telefono.

Con la complicità di Lorenzo, abbiamo intrapreso un'avventura a doppio binario: raccogliere le testimonianze di tutte quelle persone – non soltanto artisti – che avevano conosciuto Christian e avevano lavorato con lui – da Luca Cerizza a Massimiliano Gioni – e cercare i suoi lavori, presenti in collezioni importanti, a dieci anni di distanza da quell'ultimo momento in cui Christian si era fatto vedere in giro come artista.

Lorenzo ha sposato questo progetto, ma a una sola condizione, ovvero che Christian fosse d'accordo. Era una sfida non da poco, poiché Christian non aveva risposto a nessuno, nemmeno a Patrick Tuttofuoco, forse uno degli artisti più legati a lui. A un certo punto fu lo stesso Patrick ad avere una intuizione: "Forse Christian non risponde a me perché sono io, perché siamo molto amici

ma io faccio parte di quel mondo che lui ha frequentato e dal quale è uscito, mentre tu, Nicola Ricciardi, per Christian, non sei nessuno, tendenzialmente”. Quindi gli inviai una mail molto anonima, due righe per spiegargli il progetto e dicendogli che lo avrei realizzato solo se lui fosse stato d’accordo. Mi rispose “ok”, stampai quella mail, corsi alla GAMeC e tutto ebbe inizio. La galleria con cui lavorava Christian, la galleria Zero... di Milano, una delle gallerie italiane più importanti nel nostro panorama, conservava tutte queste opere senza alcuna dichiarazione da parte di Christeian rispetto al cosa farne; quindi, abbiamo costruito una mostra molto grande, lungo il primo piano della GAMeC. Per me era l’unico e il primo modo di confrontarmi con il lavoro di Christian, ma anche di invitare chi non l’aveva mai visto e chi, invece, aveva partecipato a quella storia dieci anni prima.

Io aggiornavo di volta in volta Christian, che però non rispondeva mai, ma con Lorenzo abbiamo voluto fare un passo in più. Volevamo che Christian vedesse la mostra prima dell’apertura, assumendoci il rischio che non fosse d’accordo sulla scelta delle opere e quindi di restare senza una mostra. Invece venne a vederla, restò tre ore nel museo e la cosa estremamente affascinante fu vedere un artista che guardava le opere di un artista come fossero quelle di un altro artista. Era come se non fossero sue. Approvò la mostra, mi fece togliere un solo lavoro, non dirò quale, venne addirittura all’opening, cosa che ci lasciò tutti scioccati. Rimase una ventina di minuti e poi sparì. Da allora non ha mai più risposto. È perché sono diventato anch’io parte di quello stesso sistema da cui era uscito. Ci siamo tutti interrogati sul perché di questa scelta e solo lui lo sa. Io posso tirare fuori delle ipotesi sulla base delle risposte che mi hanno dato le persone.

Credo che Christian fosse un artista dotato di un guizzo veramente difficile da spiegare. Era difficile capirlo, ma poi aveva la capacità di compiere piccoli gesti, a volte utopici, a volte paradossali, come infilare un paracadute dentro un tubo di plastica o mettere una bicicletta a testa in giù su una montagna di sabbia. Erano dei gesti volatili che lui faceva, a volte, il giorno stesso dell’opening,

mandando nella disperazione i galleristi. Un artista così volatile aveva un successo internazionale, quindi c’era interesse per quella velocità, per quel guizzo. E allora cosa successe? Giustamente, nella carriera di un artista, dopo che si arriva al guizzo, c’è anche la necessità di portarlo a un livello ulteriore, sia da un punto di vista commerciale sia da un punto di vista di presentazione. Secondo me, quando iniziò a ricevere una serie di richieste da musei importanti, che avevano bisogno dello sketch up della mostra sei mesi prima, si creò un clash fra, da un lato, l’impossibilità di tradurre quel gesto effimero in una progettualità a lungo termine, e, dall’altro, il mercato che invece chiede proprio quello – il gesto scultoreo, il gesto importante. Lui non era capace e, secondo me, quando ha capito di non esserlo, ha deciso, piuttosto che far finta di riuscire a farlo, di evaporare letteralmente. In questa ricerca abbiamo riflettuto molto sulle richieste del mercato, su come il mercato stesso – le gallerie, le istituzioni – forza gli artisti a trasformarsi, ma non sempre quella trasformazione riesce e genuinamente l’artista dichiara di non voler diventare farfalla, preferendo stare nel suo bozzolo.

Ci siamo quindi chiesti: nel momento in cui qualcuno dice “io esco”, con quale diritto noi lo riportiamo dentro? Non l’avremmo mai fatto senza il suo ok, ma anche quell’ok è costato qualcosa. È ovvio che ritirarlo dentro quella storia fosse una violenza, in qualche modo. Io penso comunque di aver fatto, almeno nella mia testa, qualcosa di utile e importante nel conservare una storia che, come tutte le storie orali, si sarebbe persa o sarebbe entrata nel mito. Invece per noi era importante analizzare criticamente questo lavoro e porsi delle domande: tutti dicono che è un genio, ma era veramente un genio? E secondo me queste domande se le faceva anche lui. Credo che ci fosse, nella testa di Christian, un po’ della sindrome dell’impostore: tutti mi dicono che sono un genio, ma lo sono veramente? A un certo punto una persona si spaventa, preferisce non farsi più quelle domande, uscire e cambiare completamente strada. Christian continua a vivere a Milano facendo altri lavori, tra cui l’assicuratore e l’operatore socio-sanitario, ma niente che abbia a che fare con l’arte.

Quando mi sono confrontato con Barbara Casavecchia, che conosceva bene Christian e che ha scritto bellissime cose su di lui, lei non era convintissima della mia idea, ma poi mi ha lasciato fare. Tuttavia, la prima cosa che mi ha detto – molto poetica ma anche molto vera – è stata che la bellezza di Christian è il volo della farfalla e che io stavo mettendo uno spillone sulla farfalla, chiudendola in una teca. Da un certo punto di vista è vero, e mi sono domandato se fosse la cosa giusta, dall'altro, da buon entomologo amatoriale, penso sia l'unico modo per studiare la farfalla, per guardarla da vicino. Non sto guardando la farfalla volare, ma almeno posso farmi delle domande, le stesse che sono racchiuse nel libro e anche nella mostra. Adesso lascio la parola al direttore.



Lorenzo Giusti: Alle ragioni alla base della mostra di Christian Frosi presentate da Nicola vorrei aggiungere quelle dell'istituzione. Per noi questo progetto è stato soprattutto un'occasione per interrogare il pubblico sulla figura dell'artista, che i non addetti ai lavori – ma talvolta anche gli addetti ai lavori – tendono a dare per scontata. Come presenza, come esistenza. Come si diventa artisti? Chi lo decide? E si può smettere di esserlo? O una volta diventati artisti – per volontà o per vocazione – lo si resta per sempre? Queste sono domande che mai ci poniamo quando visitiamo un museo, e questa mostra ci ha permesso di porcele e di porle. Detto questo, stimolato da Arianna, stamattina mi sono svegliato presto e, prima di venire qui, ho provato a mettere a fuoco, un po' di getto, quei pensieri che di solito mi portano a dire "mollo". Ho preso qualche appunto. Il titolo è: "Quelle volte che ho pensato di mollare. Sottotitolo: Più o meno valide ragioni per smettere, forse, chissà...". È come un discorso interiore, semiserio, che mescola piccole frustrazioni personali e ragioni etiche.

Sezione 1. Ragioni esistenziali (ovvero il lato umano del curatore sopraffatto)

1. Perché sono stufo di essere invitato a parlare in pubblico il sabato pomeriggio quando mio figlio ha la partita (anche se l'argomento è interessante). Scherzo!
2. Perché non voglio più sentirmi in colpa per non avere presenziato alla dodicesima conferenza stampa cittadina in una settimana. Insomma dai, vi leggerò sui giornali. Esistono per quello.
3. Perché non ce la faccio più a fingere entusiasmo per la 128esima mostra su "il corpo nell'epoca post-digitale". Se trovo un altro corpo smontato appoggiato per terra lo prendo a calci. (Poi però penso a Donna Haraway e a quanto anche io le sia profondamente debitore).
4. Perché sono stufo di incontrare artisti che conoscono perfettamente il mio ufficio ma non hanno idea di come sia il mio museo. Dico, almeno una mostra guardala prima di chiedermi di esporre. Magari non ti piace. (L'autoreferenzialità di certi artisti è insopportabile. Di peggio c'è soltanto

l'autoreferenzialità dei curatori. E quando la riconosco in me penso che sia davvero arrivato il momento di smettere).

5. Perché non voglio più ricevere inviti su whatsapp. Soprattutto da gente che usa la rubrica del telefono come se fosse un campo da seminare. Così, spargendo il seme. Gente che magari non conosco neppure.
6. E a proposito di seminare...Perché ogni tanto vorrei “semplicemente” fare l'orto. Cavoli, carote, zucchine. Forme pure. (Poi però mi ricordo di quello che mi diceva mio nonno Brunello: “Lorenzo mi raccomando studia, la terra l'è bassa!” Lui veniva da una famiglia di mezzadri che avevano lavorato il Podere del Giuggiolo per il signor Zarino Zarini di Prato. Quando risento la voce del nonno mi passa la voglia di fare l'orto).

Sezione 2. Ragioni pratiche (ovvero l'assurdità del quotidiano museale)

1. Perché passiamo le giornate a combattere l'umidità. A rincorrere il microclima. A controllare se una macchia è nuova o c'era già. Lavoriamo per fermare la decomposizione, per ritardare l'ossidazione, per ingannare la gravità. Ma non potremmo semplicemente abbracciare la verità della metamorfosi e metterci l'animo in pace? Durerà quanto deve durare.
2. Perché il mondo brucia, ma noi stiamo qui a compilare report sull'illuminazione a LED per non stressare una tela che è in deposito da dieci anni e che nessuno guarderebbe neppure se la tirassimo fuori. 21°C costanti ci salveranno la vita?
3. Perché continuiamo ad accumulare, ma non sappiamo bene per chi. Opere, oggetti, donazioni. Non c'è più spazio, ma accettiamo lo stesso. Perché dire di no è più difficile che dire di sì. Perché accumuliamo tutto, ma ricordiamo sempre meno. Perché archiviare, ormai, somiglia più a nascondere che a conservare.

Sezione 3. Ragioni esistenziali di secondo livello (ovvero, il lato critico del curatore onesto)

1. Perché non ce la faccio a più a sentirmi chiedere “com'è andata la

mostra”, sapendo che quello che si vuole sapere è “quanti visitatori ha fatto?”. Dico, parliamone. Parliamoci. O almeno abbiate il coraggio di chiedermelo apertamente. Ditemelo che siete venali. Rivelatevi.

2. Perché no, perdiana, l'opera non è rotta! È così! E sì, è vero, la butterei anch'io nel sacchetto dell'indifferenziato. Ma non chiedermelo, dai!
3. Perché ok un certo narcisismo del mondo dell'arte, lo metti in conto – ma c'è gente che riuscirebbe a parlare della propria tesi di laurea, anticipatrice e visionaria, anche davanti a *I'm too sad to tell you* di Bas Jan Ader. Quelli mi fanno davvero venire voglia di mollare tutto seduta stante. A proposito, vi ho mai parlato della mia tesi di laurea su Louis Vauxcelles e la genesi del fauvismo? Quella sì che era visionaria.
4. Perché non riesco più ad ascoltarmi mentre do l'ennesimo sfoggio di retorica nei discorsi ufficiali. “Meraviglioso, unico, straordinario”. Mi odio! La prossima volta che pronuncio una sola di queste parole smetto.
5. Perché non è normale mangiare tartine al paté di olive accanto a un video sul lutto postcoloniale. Eppure succede. Sempre.

Sezione 4. Ragioni etiche (ovvero quelle che troppo spesso si tacciono)

1. Perché il sistema dell'arte si finge radicale, ma è strutturalmente classista e abilista. Slogan progressisti, pratiche regressiste.
2. Perché l'arte è troppo spesso il volto presentabile della speculazione. Lo chiamiamo “ecosistema culturale”, ma assomiglia di più a un'operazione immobiliare.
3. Perché ci siamo convinti che fare una mostra sull'attivismo sia attivismo. Ma intanto tutto resta tra di noi.

Sezione 5. Ragioni mie (ovvero: ma perché sono qui e non in montagna?)

1. Perché quando cammino su un sentiero e l'unico rumore è quello degli scarponi sulla ghiaia, sento una forma di presenza che nessuna installazione sonora ha mai saputo restituire.
2. Perché quando i piedi mi fanno male e il sudore mi brucia negli occhi,

non c'è bisogno di un testo critico. Il significato è lì, nella sofferenza che riempie di senso. E basta.

3. Perché quando esco dal bosco e l'orizzonte appare all'improvviso, non c'è mediazione, non c'è filtro, non c'è didascalia. Solo stupore. Puro, verticale, senza cornice.
4. Perché quando addento una mela dopo una salita, quella mela è la più buona del mondo e sa di vita più di qualsiasi performance. E non è una metafora. È una mela vera.
5. Perché quando mi infilo nel sacco a pelo sotto le stelle, non sto interpretando nulla, non sto concettualizzando. Sono solo un corpo caldo sotto un cielo freddo. Ed è tutto.

Insomma, perché ogni tanto penso di mollare? Perché ho paura di diventare cinico.

Franco Broccardi: Chi lascia, alla fine, lo consideriamo un po' un pazzo. Non è che invece sono i più intelligenti, soprattutto in questo mondo, a scappare da tutto ciò che ha raccontato Lorenzo?

Nicola Ricciardi: La domanda ce la siamo posta e le ricerche che ne sono seguite sono anche basate sulla storia dei tanti che hanno fatto quella scelta, da Duchamp a Lee Lozano, da Sturtevant alla Posenenske.

Sono centinaia di storie, ognuna nella sua unicità. La scelta non è unica, non è una follia, è data da tanti fattori. Noi oggi parliamo di arte, ma lo stesso ragionamento si potrebbe fare allargando al campo culturale o anche oltre. Secondo me la risposta alla tua domanda non c'è perché siamo tutti pari. Ognuno ha una sua follia e ognuno, seguendo questa follia, ha preso la porta di uscita. Qualcuno ancora più matto magari è rimasto. C'è anche tanta lucida follia.

Franco Broccardi: Vorrei chiedere a Paola Dubini, economista ma anche professoressa universitaria, se il tema del quitting è presente nel mondo giovanile.

Paola Dubini: Mentre vi ascoltavo parlare, la prima cosa che mi è venuta in mente sono stati i dropout. Ho pensato alle storie romanzate dei grandi imprenditori che hanno mollato l'università e poi hanno fatto un sacco di soldi. Quindi, tutto sommato, a cosa serve l'università? – questa è la vera domanda di fondo. L'altra cosa a cui ho pensato è l'esperienza dei dottorati, romanticamente descritta come il momento in cui, per tre o quattro anni, l'unica cosa su cui lavorare è il progetto di ricerca. Visto da fuori, è il momento in assoluto più privilegiato e più desiderabile per una persona. Invece, per chi lo vive, è probabilmente il periodo più miserevole della propria vita: esistono numerosi studi che dimostrano quanto i dottorati siano debilitanti e quanta prevaricazione si verifichi mentre



li si svolge. Questo accade per via delle aspettative, anche individuali, per il senso di solitudine che inevitabilmente accompagna questa esperienza e per le logiche di carriera, che impongono di scrivere continuamente. Ascoltandovi, ho pensato all'importanza della costruzione del contesto, cioè della responsabilità

che abbiamo nel momento in cui costruiamo un contesto per qualcun altro – come curatori, insegnanti o agenti, nel caso si tratti di musicisti, artisti, scrittori. Secondo me il quitting a volte è ritenuto un fallimento della persona che lascia, ma invece forse è il fallimento di chi aveva la responsabilità di creare il contesto intorno alla persona. Io mi interrogo su questo e, quando vedo i miei studenti, passo la metà del mio tempo a chiedere loro se si rendono conto di quanto siamo tutti privilegiati, invece di porsi domande senza senso sui voti e sulle cose da fare. Questo ci aiuta non solo a non lasciare, ma anzi a vedere le continue scelte che facciamo come un'opportunità.

Anna Curcio: Ho trovato molto interessante il riferimento che hai fatto al dropout. Ragionando sul quitting, la prima riflessione che mi è venuta in mente è che oggi l'idea del lasciare ha un'accezione positiva, ma, quando io ho fatto dropout all'università, l'ho percepito come un fallimento. Che cosa è successo nel frattempo? Direi che c'è stato un cambiamento sia sul piano soggettivo, sia a livello di contesto: il rapporto con l'idea di lavoro e con ciò che significa il lavoro per la nostra vita.

Penso che oggi nell'idea di lasciare ci sia una domanda di tempo: liberare tempo da un lavoro che non ci piace, che ci fa vivere nelle contraddizioni. Credo che l'esperienza della pandemia ci abbia fatto riscoprire il tempo e oggi il tempo ha più valore del lavoro, ha più valore della carriera e forse anche dei soldi. Negli Anni Ottanta c'era il rampantismo, bisognava lavorare e diventare ricchi. Oggi, pur lavorando come forsennati, si guadagna sempre meno di quanto si guadagnasse negli Anni Novanta, perché l'inflazione ha mangiato i salari e il costo della vita è cresciuto. Lasciare vuol dire quindi liberare tempo, non si pensa alla perdita di salario, riconoscimento, prospettive.

Per formazione politica e affettiva, ho assunto e (nei limiti del possibile) praticato il rifiuto del lavoro, scontrandomi, per esempio, con mio papà, che era cresciuto negli Anni Cinquanta-Sessanta, e il lavoro era al centro della vita. Gli ripetevo

sempre questa battuta: “Tu vivi per lavorare, io lavoro per vivere. Io ho *bisogno* di lavorare, mi dedicherei ad altro se potessi”. Credo che oggi stiamo assistendo a un ulteriore scarto rispetto all'idea che sia io che mio padre abbiamo del lavoro. Mio padre era nato negli Anni Quaranta, aveva vissuto la guerra ma anche il periodo del boom economico. Io sono nata negli Anni Settanta e appartengo alla generazione della crisi (uno dei primi ricordi della mia infanzia è la domenica a piedi per andare a casa della nonna, durante la crisi petrolifera del 1973). Oggi, nel momento in cui vita e lavoro si sono sovrapposti, il rifiuto del lavoro vuol dire anche, in qualche modo, rifiutare un certo modo di vivere; si sta producendo un nuovo modo di stare al mondo e un nuovo modo, sempre più lasco, di stare in rapporto con il lavoro, una nuova etica del lavoro, forse.

Potremmo allora immaginare una sorta di parabola che, da un'etica del lavoro calvinista, tipica della generazione di mio padre e di quelle precedenti, passa dalla mia generazione, che ha invece assunto il lavoro come il modo per soddisfare i bisogni della propria vita, per arrivare all'oggi, in cui il lavoro è tenuto davvero in scarsa considerazione, sempre meno centrale nell'esistenza dei soggetti. Per questo non confonderei il fenomeno del quiet quitting o le “grandi dimissioni” con il concetto di rifiuto del lavoro, che negli Anni Settanta era uno strumento di lotta politica. I due concetti non sono sovrapponibili, ma le grandi dimissioni ci parlano senz'altro di un atteggiamento rispetto al lavoro che è radicalmente mutato.

Marco Enrico Giacomelli: Sono d'accordo, anche solo per il fatto che il rifiuto del lavoro era contestualizzato in una scelta collettiva, mentre il quitting genera una scelta individuale che magari segue dei trend, ma non è organizzativamente sviluppato. Però non credo che il quiet quitting sia politicamente irrilevante. Forse è cambiata radicalmente l'autoconsapevolezza di che cos'è un atto politico. Il quiet quitting, a mio modo di vedere, è un segnale politicamente molto forte, anche per i numeri che ha, però spesso non c'è questa consapevolezza e, dall'altro

lato, c'è la retorica fastidiosissima dell'imprenditore che lascia il proprio ruolo apicale e va ad allevare zibellini in Val Trompia. Mi sembra un tentativo di trasformare quella che in certi casi è una scelta politica, seppur inconsapevole, in una sorta di sussunzione per affermare nuovamente il successo di una scelta geniale. Tutto, quindi, rimane ammantato in questa retorica del non fallimento, della mindfulness. Il quadro contestuale mi sembra che sia sempre direzionato a dare un'impronta molto specifica a queste varie forme di rimodulazione del rapporto lavoro-vita.

Federico Ferrari: Ascoltandovi, mi è venuta in mente una domanda: stiamo parlando di lasciare, ma verso dove? I contesti che abbiamo descritto sono diversi – il lavoro sottopagato, l'artista, il sistema dell'arte, lo studente inserito all'interno di una università estremamente prestigiosa e costosa come l'Università Bocconi – ma mi sembra che il collante di tutto questo sia ovviamente la società in cui viviamo, una società estremamente violenta, codificata, uniformizzante, per certi versi. La descrizione e l'elenco della sua giornata da parte di Lorenzo è un elenco di alienazione, di un alienato benestante, ma alienato. Ognuno ha la propria forma di alienazione. Quando sono stato invitato a partecipare a questa conversazione, ho pensato a due categorie abbastanza presenti nel dibattito filosofico-politico almeno da venticinque, trent'anni: esodo ed esilio. L'esodo è lasciare un luogo verso una terra promessa, verso una nuova dimensione sociale. Allora è interessante il caso di Christian Frosi: non credo che abbia cambiato vita perché desiderava fare l'operatore sanitario o l'assicuratore. Lui come molti altri. Ho ben presente le classi di Brera di cui si parlava prima. All'epoca insegnavo già e quella di Garutti era una delle classi più concorrenziali di tutta l'Accademia, quella in cui andava chi voleva fare il salto immediato nel sistema dell'arte. Per tre che ce la facevano, tutti gli altri si bruciavano.

Era un sistema di capitalismo avanzato applicato al mondo dell'arte, addirittura nel contesto dell'insegnamento. In questo caso le persone lasciano, ma lasciano

perché fondamentalmente sono spinte a lasciare. Non è una scelta, è una violenza che il sistema fa, espelle le persone, le quali vivono poi un'esistenza spesso pesante. Talvolta i diplomati dell'Accademia fanno un lavoro che non c'entra niente con ciò che hanno studiato. E accade non certo per scelta. In questo caso è impedita l'idea di esodo. Non c'è un esodo perché non si sa dove andare, qual è l'alternativa? Dentro a questo sistema, forse, siamo, più che nella categoria dell'esodo, in quella dell'esilio, che, come tutti sanno, non è una condizione necessariamente scelta, anzi è spesso imposta. L'esilio non è andare verso un altrove, è sostanzialmente rifiutare quello che c'è. Se io non concordo con quello che c'è, o vengo esiliato o mi autoesilio. Tutto questo ha un prezzo molto pesante se non vogliamo che dall'esodo, il grande sogno della terra promessa, si passi all'esilio per arrivare alla farsa, che anche nel mondo dell'arte abbiamo visto più volte – mi ritiro però poi dopo ritorno e via dicendo. Non penso sia il caso di Frosi, mi sembra che lui sia andato fuori e resti fuori, però c'è tutta una farsa del ritirarsi, del mettersi da parte perché, in fondo, questo risponde ai meccanismi della comunicazione del sistema. È una forma di autopromozione, ancora una volta, una forma perfettamente sistemica.

Queste tre ipotesi – l'esodo, l'esilio e la farsa – sono, secondo me, quello dentro cui noi ci stiamo muovendo, ma anche oggi, qui, siamo tutti un po' esiliati, esodanti e farseschi.

Stiamo in un luogo, come vedete, in cui tutti noi apparteniamo, chi più chi meno, al sistema. E in cui diciamo: "Ah, mi piacerebbe essere in montagna". È comprensibilissimo, ma è una frase di un classismo spaventoso. Senza offesa, ma è così.

Marco Baravalle: Io raccolgo lo stimolo sul terreno dell'esodo. A me interessa molto il quitting nella sua dimensione collettiva, non perché la dimensione individuale non sia legittima, è legittimo dire basta e abbandonare individualmente un mondo, ma di solito è difficile pensare che da soli si possa costruirne altri. Anche il rifiuto del lavoro chiamato in causa da Anna – un fenomeno politico

collettivo legato alle lotte operaie degli Anni Sessanta, un concetto elaborato insieme all'operaismo e poi ripreso negli Anni Settanta e, in diverse ondate di movimento e di analisi politica, più avanti – prevede una dimensione di intervento, cioè un'opposizione al mondo che si vuole abbandonare, che infatti non solo si abbandona ma si rifiuta, e un'azione istituyente. Se questo mondo dell'arte non mi piace, per le ragioni ad esempio etiche elencate da Lorenzo, allora una dimensione di rifiuto collettivo sarà indirizzata a costruire mondi dell'arte che funzionano secondo un'etica differente, dove non ci soggettivizziamo secondo i dettami del campo artistico neoliberale, dove non siamo costretti entro le strutture istituzionali in cui siamo costretti. Ovviamente dobbiamo tutti guadagnarci il pane e quindi a volte scendiamo a compromessi, ma cerchiamo anche di costruire le possibilità di dire no e di praticare l'arte in modo diverso. C'è un esempio storico di rifiuto del lavoro tradotto in arte – diventato una tattica individuale di essere artista –, quello di Francesco Matarrese, che nel 1978 scrive un telegramma poi anche pubblicato su *Flash Art*. Lui doveva fare una mostra in una galleria romana e scrisse in un telegramma l'annuncio del suo rifiuto del lavoro astratto in arte, dichiarando che si sarebbe dedicato ai fatti suoi. Questo rientra nel solco dell'artista per come è classicamente inteso, ma vi porto due esempi di istituenza oggi. Uno riguarda davvero un fenomeno di quitting. La scorsa estate ho avuto l'opportunità di stare dieci giorni in West Bank. Sono stato a Ramallah, ho visitato diversi luoghi della West Bank, invitato da una fondazione che ha organizzato un meeting internazionale di persone che secondo loro appartenevano al mondo dell'arte, però esprimevano una solidarietà con la causa palestinese.

Ho incontrato diversi artisti e curatori palestinesi che, di fronte al genocidio a Gaza, stavano interrogandosi (autocriticamente) sulla neoliberalizzazione dell'arte in Palestina che, dagli Accordi di Oslo in poi, ha trasformato progetti artistici autorganizzati e connessi al movimento di liberazione in ONG professionalizzate. In Palestina, dal 1993 in poi, cioè da quando ci sono stati gli Accordi di Oslo

ed è stata fondata l'autorità palestinese, i fondi per l'arte hanno cominciato a piovere copiosi. Allo scopo di prendere questi finanziamenti, il mondo dell'arte palestinese ha cominciato ad abbandonare le grammatiche di un'arte più direttamente politica e ad assumere grammatiche artistiche più neoliberali, trasformando quello che era appunto un pezzo di lotta per la liberazione in un settore a sé, con delle dinamiche molto specifiche e di fatto determinando una depoliticizzazione delle pratiche artistiche – lo affermano loro stessi. Dopo il 7 ottobre, i rubinetti dei fondi vengono chiusi, in particolare da molti Stati europei e dagli Stati Uniti, e poi vengono riaperti a delle condizioni: non solo bisogna dimostrare di essere un artista, un'istituzione artistica non antisemita, ma anche di non avere alcun legame con la resistenza palestinese.

Chiunque sia stato in Palestina sa che ogni persona ha almeno un parente che è stato ucciso o arrestato o in qualche modo è stato implicato in indagini da parte dello Stato di Israele. In risposta a questo, una trentina di gruppi, istituzioni e associazioni artistiche palestinesi hanno realizzato il progetto Owneh, che abbiamo presentato a Venezia nello spazio di cui faccio parte, Sale Docks. Si sono riunite trenta istituzioni, cooperative, piccoli gruppi di artisti, mettendo insieme, tra l'altro, una ventina di istituzioni culturali, più alcuni gruppi che loro chiamano grassroots, quindi informali, più, per esempio, alcune cooperative di agricoltori. È molto interessante questa porosità tra la cooperazione artistica e la cooperazione sociale in generale. Stanno costruendo degli strumenti per abbandonare la donor economy – che impone condizioni direttamente coloniali –, come una app, un fondo di solidarietà fatto di soldi che arrivano senza condizioni, un progetto di mappatura etica dei donor. Sono sia strumenti concreti sia strumenti di analisi per riuscire a fare un esodo istituyente, per riuscire a istituire un altro modo di essere artisti fuori dalla logica dell'arte neoliberale. Mentre là i soldi per l'arte cominciavano ad arrivare con queste condizioni immediatamente coloniali, qui i nostri musei pieni di arte decoloniale si sono resi protagonisti di infinite operazioni di censura di voci palestinesi o pro-Palestina e

di una forma di autocensura che credo abbia toccato tutti gli operatori dell'arte. È stato molto difficile, per un certo periodo, criticare l'operato di Israele e porsi in solidarietà con la società palestinese. Ovviamente tutto sulla base di un elemento culturale che è la confusione tra antisemitismo e antisionismo. Emerge di nuovo il paradosso di un mondo dell'arte in cui da dieci anni non si può andare a vedere una mostra in cui non ci sia il decoloniale, la queerness indigeneity, la blackness: va benissimo, ma a condizione che la decolonialità sia espressa secondo i dettami delle politiche dell'identità. Quando la decolonialità passa per una critica del sistema dell'arte neoliberale, finiamo per essere un po' meno decoloniali, però non dobbiamo per forza adeguarci a tutto questo. Bisogna trovare le energie e i modi per fare esodo e istituire.

Un altro esempio: nel 2021, Decolonize This Place, un serio collettivo di attivisti decoloniali, organizzò una campagna chiamata Strike MoMA: un'analisi sulla composizione del Board of Trustees del MoMA, formato da quello che ai tempi di Occupy si chiamava l'1%, cioè da imprenditori miliardari che fanno profitti sulla guerra, sul controllo dell'immigrazione, su quello che negli Stati Uniti si chiama Industrial Prison Complex, cioè complesso carcerario industriale, eccetera.

Gli operatori del mondo dell'arte autori di questa campagna dicono qualcosa che dovrebbe farci pensare. Non dicono più "democratizzare il MoMA!", come diceva l'Art Workers Coalition nel 1969, dicono "abolire il MoMA!", perché riprendono le grammatiche dell'abolizionismo – grammatiche storiche dell'attivismo negli Stati Uniti che partono dal movimento per l'abolizione della schiavitù, passano, all'epoca delle Black Panther, per l'abolizione delle prigioni e quella della polizia con il Black Lives Matter, fino ad arrivare all'abolizione del museo, poiché alcuni musei sono espressioni di quella che loro chiamano toxic philanthropy, cioè della filantropia tossica. Secondo loro l'art washing è arrivato a un livello tale da doverci porre il problema di abolire certi musei. Sono convinto che in Europa, negli ultimi vent'anni, abbiamo fatto un lavoro straordinario di autoriforma radicale, quindi io non credo che tutti i musei

vadano aboliti, credo però che questa chiamata all'abolizionismo sui musei vada tenuta presente quando parliamo di che cosa a volte vogliamo mollare. Se si studia la storia dell'abolizionismo come grammatica politica, se si studia W.E.B. Du Bois, il sociologo afroamericano che per primo ha scritto di abolizionismo, o se si studiano libri più recenti come *Abolition Democracy* di Angela Davis, l'abolizionismo non è destituzione, per usare una categoria agambeniana, non è inoperosità, non è sottrazione radicale. Tutta la teoria dell'abolizionismo dice che, se vogliamo abolire queste istituzioni, ne dobbiamo istituire di nuove. Infatti la seconda parte della campagna di questi attivisti si chiama Post-MoMA Future.

Questa è la sfida.



Arianna Testino: Mentre prima parlavi di istituenza e ora di sfide, mi sono venuti in mente tre concetti, in qualche modo sollecitati anche dalla domanda di Federico: presa di posizione, responsabilità e urgenza. Credo che questi tre aspetti potrebbero e dovrebbero dirigere una nuova azione istituyente alternativa. Tornando all'interrogativo posto da Federico, nel momento in cui una persona, un individuo, un artista, un lavoratore, una persona inserita in ogni caso nella società pratica il quitting, secondo me non si chiede per andare dove. Credo che il desiderio esplicitato dal quitting sia un'urgenza talmente forte, motivata da un senso di responsabilità verso se stessi come individui sociali, da rendere superflua la domanda sul dove si andrà a finire. Secondo me per Frosi aver mollato, aver smesso di essere artista, non essersi condannato a un esilio o aver praticato l'esilio come unica via possibile è probabilmente una risposta all'urgenza di non voler o poter più stare all'interno del sistema dell'arte.

Non credo che Frosi abbia mollato per andare a fare l'assicuratore o l'operatore sanitario, credo abbia mollato perché non poteva che mollare. Da qui il concetto di responsabilità: diventi responsabile della tua urgenza e la anteponi a qualsiasi altra cosa. Il che non significa solo aboliamo tutto, ma costruiamo una alternativa responsabile.

Marco Baravalle: E tra l'altro questo implica una enorme fatica. Bisogna anche deromanticizzare: la militanza e la costruzione di altri mondi è un'impresa estremamente gioiosa, ma non è detto che non si vada in burnout anche lì. Negli ultimi anni si è parlato molto di militanza gioiosa, intesa come un modo di costruire un incontro con l'altro più positivo, meno alienante, che produce la gioia in quanto aumento della potenza di agire in comune. Però poi è anche una grande fatica.

Federico Ferrari: Mi sembra che parliate di cose molto diverse. Lasciare per una questione di insofferenza e di – tu la chiami responsabilità – di onestà verso se stessi è una questione psicologica individuale.

Arianna Testino: È anche sociale, parlo di ruolo sociale.

Federico Ferrari: Ma è il tuo ruolo sociale, questo è il punto.

Arianna Testino: Intendo nell'ambito della collettività.

Federico Ferrari: Ma lui parla di un rifiuto politico e, appunto, collettivo. L'esodo è collettivo o non è, l'esodo singolare non esiste.

Arianna Testino: Io mi riferisco al singolo che sta nella collettività, reagisce e si responsabilizza rispetto al suo essere collettivo. Non faccio una grande distinzione fra i due ambiti.

Federico Ferrari: Se io domani decido di lasciare l'insegnamento all'Accademia di Brera, non sto mettendo in discussione l'Accademia di Brera, sono io che mi metto in discussione e me ne vado. All'Accademia di Brera ti assicuro che non gliene frega niente che io me ne vada, trovano un professore che il giorno dopo piglia il mio posto, non cambia niente. È un'illusione credere che il mio abbandonare cambi l'istituzione.

Arianna Testino: Io facevo un discorso di individuo, sì, ma di individuo socialmente vivente, perché incluso in una collettività alla quale reagisce. Certamente all'Accademia non interesserà, ma io sto prendendo una posizione di quitting nei confronti di un sistema all'interno del quale sono. È uno sforzo individuale, ma che opera in un ambiente produttivo e rispetto a un ruolo che come individui si ha nella collettività.

Franco Broccardi: Se va via un professore è un conto, se ad andarsene sono tutti, l'Accademia probabilmente qualche domanda se la dovrebbe fare.

Anna Curcio: C'è un pezzo in mezzo, se posso. Nel momento in cui un comportamento non è episodico, ma si riproduce, quando abbiamo a che fare con una soggettività diffusa che affronta in modo diverso il momento e il contesto, dobbiamo assumerne il dato politico. Fa bene Marco a insistere sulla dimensione collettiva del cambiamento e sul significato politico del fare queste cose insieme; tuttavia, credo che noi oggi non stiamo parlando del fatto che c'è un singolo X o una singola Y che decide di mollare il lavoro, ma che c'è un atteggiamento diffuso che porta soprattutto giovani e giovanissimi a lasciare il lavoro. È su questo che dobbiamo interrogarci: cosa porta sempre più, soprattutto, giovani (anche questo va considerato) a cambiare atteggiamento? Provavo a parlare di una nuova etica del lavoro perché mi veniva semplice dirlo così, ma si può dire anche diversamente. Quello di cui, però, sono sicura è che oggi le soggettività contemporanee abbiano un modo di rapportarsi al lavoro molto diverso dal mio, che appartengo alla prima generazione di precari e sono una di quelle che credeva che la precarietà fosse uno spazio di possibilità. Poi ho fatto altre esperienze, ma appartengo a quella generazione lì. Ripeto, credo che la cosa interessante e importante, oggi, sia interrogarci rispetto a un comportamento diffuso. Perché? Cosa è cambiato? Se l'obiettivo è quello di non fermarci a noi stessi ma praticare il cambiamento nell'ottica che dice Marco, dobbiamo partire da queste domande.

Susanna Ravelli: Avete parlato di collettività e tu giustamente dicevi che è un fenomeno diffuso. Forse diventa un fenomeno diffuso quando, prima di essere collettività, è moltitudine, quindi insieme di persone, moltiplicazione, con l'effetto che aggrega. Può essere collettivo in maniera più o meno organizzata, non vorrei sottilizzare, però effettivamente il diffondersi e il replicarsi, anche abbastanza deregolarizzato, in forma di dissidenza, di sottrazione, crea in realtà una moltitudine. Forse di fronte alle moltitudini ci si interroga su che cosa sta succedendo, no? Perché ovviamente si tratta di individui che improvvisamente si trovano più o meno sulla stessa linea d'onda e forse quello che non decodificavamo prima nella singolarità, cioè nel singolo, inizia a essere evidentemente molto più presente e molto più decodificato.

Si parlava di lavoro. Un tempo il lavoro creava mobilità sociale, il lavoro provoca mobilità sociale? Forse le persone hanno anche bisogno di trovarsi in un contesto e capire che cosa dona il lavoro, anche perché il lavoro ha, pur con tutti i diritti che ci siamo conquistati, una attesa – parlo di tutti i lavori, di chi lo fa più gioiosamente, di chi ha maglie più ampie, di chi invece è stretto in un sistema un pochino più organizzato.

Forse il lavoro non provoca più mobilità sociale, anzi provoca ingabbiamento sociale. Ammesso che il lavoro abbia ancora condizioni di posizionamento sociale. Ecco, forse questa è una delle criticità che si sta palesando e forse è uno degli elementi che, soprattutto nelle nuove generazioni, provoca una crisi esistenziale davvero importante. Abbiamo superato la precarietà e, dopo la precarietà, forse geografie parallele possono, nella moltitudine, davvero generare, magari in maniera inizialmente non così organizzata, il momento della rivoluzione, quel participio presente che scombina le carte e dà possibili attese non codificate di soluzioni future.

Lorenzo Giusti: Stavo ripassando con la mente i passaggi di quanto ho letto prima, ed effettivamente tra le ragioni che non ho considerato per mollare questo sistema c'è il fatto che spesso questo sistema non paga. Quelle che ho elencato erano del resto ragioni personali, miei pensieri spontanei di stamattina appena sveglio. Godendo ormai da tempo di uno stipendio mensile – se è questo ciò che Ferrari intendeva identificandomi come “benestante” – la mente non è andata automaticamente a quel problema. Tra chi molla l'attività di artista o di curatore c'è sicuramente anche chi lo fa perché non ha scelta. Si tratta di un tema cruciale, ma non credevo che fosse questo l'argomento di oggi.

Ma al di là di questo, quello che proprio contesto del ragionamento di Ferrari è l'idea che il desiderio di dedicarsi al contatto con la terra nella sua forma più potente e manifesta – che è quello che la montagna ti porta ad avere – possa essere considerato un desiderio classista. Questo pensiero proprio lo

combatto perché si tratta, a mio avviso, dell'esatto opposto. Qui non si tratta di andare a fare passeggiate in montagna o a sciare. Quello che volevo far passare nell'ultimo spunto del mio elenco semiserio e fugace è l'importanza – in termini sia esistenziali, sia di sistema – di un'etica della terra, come la chiamava Aldo Leopold. Un'etica che è tanto anticlassista quanto antispecista. Un pensiero che allarga l'idea stessa di comunità verso una dimensione "più che umana". Questo intendeva Leopold con l'espressione "Pensare come una montagna". Un pensiero che, nel mio caso, scaturisce dalla frequentazione della montagna nella forma autentica che ho cercato di esprimere prima in due parole. Una forma essenziale che passa dalla fatica. Una fatica che, a differenza della fatica spesso alienante a cui ti costringe il sistema dell'arte, è invece armonizzante. Questo era il senso del mio elenco. E della sua chiusa dedicata alla montagna.

Però mi rendo conto che certe dimensioni possa forse comprenderle solo chi le ha vissute. Solo chi ha battuto certi sentieri. Solo chi si è trovato, come me in questo momento della mia vita, e dopo un certo percorso professionale, a ricercare certe esperienze, certe solitudini. A volere sentire il dolore ai piedi. Uno stress fisico che si trasforma in uno stress mentale e che ti porta a osservare il mondo da una prospettiva diversa. Che ti tira fuori dalla lavatrice del quotidiano dentro cui tutti quanti ci troviamo, con posizioni diverse. Per me quella del cammino è diventata anche una posizione curatoriale: una dimensione che ho cercato di trasferire all'interno di alcuni dei progetti che considero tra i più significativi del mio percorso: *Il Parlamento delle Marmotte* (Biennale Gherdëina 9, *N.d.R.*), o adesso Il Biennale delle Orobie. Cercare di trasformare questa dimensione personale, esistenziale, in una dimensione politica o politico-istituzionale – come nel caso del progetto *Pensare come una montagna* – è stata una cosa a cui ho cercato di dare il massimo senso e il massimo valore. Ed è la dimensione che mi ha portato a camminare su quel crinale sottile al confine tra lo stare dentro e il mollare. Un mollare carico di senso e di pienezza.

Dell'attacco di Ferrari ho invece sentito mio il discorso sulla farsa. L'incipit del suo

ragionamento, quella farsa che chi opera all'interno del sistema dell'arte ritrova un po' ovunque. Dalla critica al mercato. Quella farsa che, quando riconosciuta, ti spinge a prendere le distanze, ad allontanarti, ad andare da un'altra parte.

Paola Dubini: Riflettendo su quello che ho detto, arricchito da ciò che ho ascoltato dopo, credo di voler fare una puntualizzazione. Il grosso del mio lavoro, se devo definire professionalmente che cosa faccio, è stare di fianco a giovani adulti che sono ancora nella fase in cui stanno cercando la loro strada, nel momento magico in cui cominciano a prendere consapevolezza dell'essere un po' responsabili della costruzione del loro futuro. Questo mi capita sia nel lavoro di insegnamento alla Bocconi sia nella scelta di alcuni progetti culturali da seguire o da promuovere o da guardare con attenzione, perché tutto sommato questa è la mia parte di competenza distintiva. Il contesto a cui ho fatto riferimento ha molto a che fare, secondo me, con l'osservare e possibilmente l'accompagnare un'idea di definizione di qual è il passo, perché effettivamente io sono ancora di una generazione che pensa che il quitting abbia un connotato un po' negativo. L'idea è di aiutare le persone a interrogarsi sulla domanda: a quali condizioni resto? Quali sono le condizioni che mi fanno stare – possibilmente in modo attivo e possibilmente senza sentire il peso di contrasti che non mi vanno bene? Cercando moltissimo di riflettere sulla lunghezza del passo, perché è la lunghezza del passo che a volte rende alcune scelte oggettivamente velleitarie e altre invece inutilmente paurose.

Nicola Ricciardi [in risposta a una riflessione di una persona del pubblico su come un artista possa mollare qualcosa di così intrinseco come l'essere artista, che è anche un mestiere con una ricaduta economica]: Duchamp ci ha insegnato che si può essere artisti anche senza essere artisti, è stato il primo per il quale i confini della ricerca artistica e quelli della vita sono diventati gli stessi. Charlotte Posenenske, esattamente come Wittgenstein, a un certo punto ha capito che la risposta che

stava cercando non era più nella produzione di oggetti, ma nell'insegnamento e quindi ha tradotto la sua produzione artistica in una produzione intellettuale legata alla scuola. Sturtevant, dal 1974 al 1985, ha giocato a tennis. In un momento e in un contesto storico come questi, che non possiamo ignorare sia alimentato da una richiesta costante di presenza, è interessante, secondo me – ed è il motivo per cui ho risposto molto volentieri all'invito a partecipare oggi – , considerare il perché, proprio in questo momento storico, siamo così portati, ognuno nella sua specificità, a sentire l'esigenza, invece, di non esserci sempre. Le risposte sono un milione. La mia battuta su Posenenske, su Duchamp, era proprio per dire che le storie sono troppo singolari, anche quella di Christian Frosi, da cui siamo partiti, è lontanissima dall'essere generalizzabile. Solo lui sa la risposta al perché. E capisco anche l'impossibilità e la possibilità allo stesso modo di legare istanze che sono politiche, che parlano di collettività rispetto, come diceva Arianna, a singolarità. Secondo me è importante porci la domanda del cos'è che ci porta a decidere di fare un passo di lato, nelle infinite variabili che questo passo di lato ha. Io esco da questa conversazione estremamente confortato dal fatto che non ci sia una risposta. Il fatto che esistano tanti punti di vista, tanti punti di aggancio a un tema come questo lo rende, secondo me, ancora più urgente e attuale.

Hanno partecipato all'incontro

Marco Baravalle

È ricercatore, curatore e attivista. Fa parte del collettivo Sale Docks che autogestisce uno spazio attivista per le arti contemporanee. Il collettivo è nato nel 2007 dall'occupazione di uno dei Magazzini del sale, a Venezia. È cofondatore dell'Institute of Radical Imagination, un gruppo internazionale di artist_, ricercat_, curat_ e activist_, attivo all'intersezione di arte e commons. Autore del volume L'autunno caldo del curatore. Arte, neoliberalismo, pandemia (Marsilio, 2021) e curatore di Art For Radical Ecologies (Manifesto) (Bruno, 2024), Art For UBI (Manifesto) (Bruno,

2022) e L'arte della sovversione (Manifestolibri, 2009). Attualmente è assegnista di ricerca all'Università Ca' Foscari di Venezia, nell'ambito del progetto iNEST. Insegna o ha insegnato, come docente a contratto, a Ca' Foscari, alla NABA e alla Libera Università Di Bolzano.

Anna Curcio

Ricercatrice e saggista, studia le trasformazioni del lavoro produttivo e riproduttivo nel rapporto con la razza e il genere. Cura la sezione Vortex della rivista Machina e la collana Hic sunt leones di DeriveApprodi. Tra le sue pubblicazioni recenti: L'Italia è un paese razzista (DeriveApprodi 2024), Black fire (DeriveApprodi 2020), Introduzione ai femminismi (DeriveApprodi 2019). Dalla primavera del 2025 ha assunto la direzione editoriale di ombre corte.

Paola Dubini

Professoressa di Management all'Università Bocconi, dove dirige il master of science in international management e si occupa di strategia e governance delle organizzazioni culturali. È presidentessa della fondazione Alessandro Volta di Como e siede nei consigli di amministrazione di diverse istituzioni culturali. Fra le pubblicazioni più recenti Christian Greco, Paola Dubini, La cultura è di tutti, Egea 2024 e Paola Dubini, Diana Martello, Alberto Monti, Rendere conto: il bilancio di sostenibilità delle organizzazioni culturali, Egea 2024.

Federico Ferrari

Insegna Estetica all'Accademia di Belle Arti di Brera. Tra i suoi ultimi libri: L'insieme vuoto (Johan & Levi, 2013; 2024), L'anarca (Mimesis, 2014; Sossella, 2023), Oscillazioni (SE, 2016), Visioni (Lanfranchi, 2016), Il silenzio dell'arte (Sossella, 2021), L'antinomia critica (Sossella, 2023), Ritratti (Sossella, 2025), Nicola Samorì, sulla soglia del tempo (Abscondita, 2025) e, con Jean-Luc Nancy, Estasi (Sossella, 2022).

Lorenzo Giusti

Storico dell'arte, curatore e scrittore italiano, esperto nel campo della gestione museale. Dal 2018 è direttore della GAMeC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, per la quale sta attualmente sviluppando il programma La Biennale delle Orobie – Pensare come una montagna. Nel 2024 ha curato la nona edizione della Biennale Gherdëina – Il Parlamento delle Marmotte. Dal 2012 al 2017 è stato direttore del MAN (Sardegna). Ha curato mostre in Italia e all'estero e prodotto pubblicazioni dedicate sia a figure di spicco e riscoperte dell'arte del XX secolo, sia – soprattutto – ad artisti e temi contemporanei. Il suo interesse particolare risiede nel rapporto tra il pensiero ecologico e post-antropocentrico e le arti contemporanee. Giusti ha lavorato con centinaia di artisti e ricercatori in tutti i continenti. In diversi ruoli, ha collaborato con istituzioni e organizzazioni pubbliche e private come l'Università Bocconi, Kunsthhaus Baselland, Art Dubai, La Biennale di Venezia, Artissima Torino, Vienna Curated by Festival, Palazzo Grassi – Punta della Dogana a Venezia, OGR Torino, Shenzhen Animation Biennale, FRAC Corse, Triennale Milano, Palazzo Strozzi a Firenze e altre. È ideatore e co-editor della piattaforma Radio GAMeC, riconosciuta dall'UNESCO come uno dei migliori programmi museali al mondo durante la pandemia di Covid.

Susanna Ravelli

Ricercatrice e progettista indipendente, vive e lavora tra Cremona e Milano. Dal 1998 lavora per Centro Itard nello sviluppo e progettazione culturale e di formazione professionale, attualmente è responsabile del servizio progetti. È parte del board di Casa degli Artisti, Milano, per la quale coordina la programmazione delle residenze e l'organizzazione del format Libri&Talk.

Ha curato mostre e progetti per istituzioni pubbliche e private e ha partecipato a diverse Biennali d'arte e Architettura, privilegiando la dimensione del collettivo. Partecipa alla 19. Biennale Architettura – Padiglione Italia, con il progetto dal titolo «Se t'avviene di trattar delle acque consulta prima l'esperienza e poi la ragione» nel

gruppo di ricerca Abitanza Marina. A Cremona con Dino Ferruzzi (CRAC) ha dato vita al programma annuale «It's hard noise: transiti creativi per una casa comune» e a «La stanza di compensazione». Ha svolto interventi di facilitazione e creazione di piani di lavoro in gruppi di partecipazione sui beni comuni e sulle interazioni con i beni immateriali, sulla costruzione di nuove forme di patrimonio culturale, sull'arte e sulle professioni creative.

Nicola Ricciardi

Curatore e docente d'arte contemporanea specializzato nello sviluppo, nella produzione e nella promozione di progetti culturali, con competenze che spaziano dalla ricerca alla gestione istituzionale. Dal 2020 è Direttore Artistico di miart, la fiera internazionale d'arte moderna e contemporanea di Milano. In precedenza, dal 2016 al 2020, è stato Direttore Artistico di OGR – Officine Grandi Riparazioni a Torino, dove ha curato o commissionato mostre di figure di primo piano della scena contemporanea quali Tino Sehgal, Susan Hiller, Mike Nelson, Monica Bonvicini e Trevor Paglen, oltre a concerti di artisti internazionali come Kraftwerk, New Order + Liam Gillick, Kamasi Washington, Jason Moran, Holly Herndon, e festival di cinema e arti performative. Dal 2012 ha curato numerose mostre in Italia e all'estero, tra cui, più recentemente: Rauschenberg e il Novecento (con Gianfranco Maraniello), Museo del Novecento, Milano (2025); John Giorno: a labour of LOVE, Triennale Milano (2025); David Horvitz: Abbandonare il Locale, BiM Milano (2024); Christian Frosi: La Stanza Vuota, GAMeC, Bergamo (2022); e Vogliamo Tutto: Una mostra sul lavoro, tra disillusione e riscatto, OGR Torino (2021). Autore di diverse pubblicazioni e saggi critici, Ricciardi dal 2020 insegna presso la NABA – Nuova Accademia di Belle Arti di Milano e, dal 2022, anche al Politecnico delle Arti di Bergamo. Ha conseguito un Master in Curatorial Studies presso il CCS Bard, Bard College di New York.

Didascalie immagini

Pag. 16 - Christian Frosi, Foam, 2003, schiuma, dimensioni variabili. Exhibition view, ZERO..., Milano, 2003. Courtesy l'artista e ZERO..., Milano. Ph. Agostino Osio.

Pag. 21 - Christian Frosi, Duna, 2007, sabbia. Exhibition view, "Ambient Tour", a cura di Francesco Bonami, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino, 2007. Courtesy l'artista e ZERO..., Milano.

Pag. 29 - Christian Frosi, New Title UEUEUEUEUE, 2009, carriola, rame, mdf, fiamma ossidrica. Courtesy l'artista e ZERO..., Milano.

NOTE A MARGINE

Francesca Frediani¹

1

Dodici dicembre. Il progetto che ho immaginato e costruito con cura e tempo, che per quindici anni si è nutrito della mia vita, dei miei spazi dei miei silenzi, e anche un po' degli spazi della vita dei silenzi della mia famiglia, non può più essere mio. È arrivato il tempo di lasciarlo andare. La consapevolezza è arrivata improvvisamente.

1.1

Non è vero: erano anni che lo sapevi, direbbe Franco, che mi ha chiesto di scrivere questo articolo non avendo idea del guaio in cui si sarebbe cacciato.

1.2

O forse sì.

2

Sono passati sei mesi, diciassette giorni e una manciata di ore da quel dodici dicembre. È una giornata nuvolosa di fine giugno. Ho lasciato il mio lavoro e non so più esattamente chi sono.

Il mio ruolo era talmente intrecciato alla mia vita che era diventato difficile districarli. Disticarmi. Guardo il mare che riflette il grigio del cielo. Ma il grigio non è mai veramente grigio, quando si riflette nel mare. C'è dentro una punta di

¹ Pioniera ed esperta di progetti culturali dedicati alle povertà educative e all'inclusione. Una persona che guarda il mare.

viola, e una base blu su cui appoggiare i pensieri. Un gabbiano taglia la traiettoria del mio sguardo.

2.1

Sono una persona che guarda il mare.

3

Nel *Tractatus logico-philosophicus* Ludwig Wittgenstein, filosofo (1889 – 1951), cerca di spiegare il mondo attraverso il linguaggio. Il mondo descritto dal linguaggio, secondo Wittgenstein, è il mondo dei fatti, il mondo in cui le cose sono come sono.

3.1

L'ultima frase del *Tractatus* è la più importante, perché contiene tutto quello che è stato lasciato fuori, tutto quello che non può essere detto.

3.1.1

La frase – la più bella che abbia mai chiuso un testo sul linguaggio - è: “Di ciò di cui non si può parlare, si deve tacere”.

3.2

Wittgenstein conclude la sua opera mettendoci in guardia: le parole e il modo in cui le leghiamo insieme non riescono a comprendere l'intera esperienza umana. C'è una parte dell'esperienza, quella che riguarda il *senso* che, all'interno di un linguaggio che si occupa dei fatti e dei suoi nessi logici, viene tagliata fuori.

4

È il diciotto ottobre. È passato più di un anno da quella giornata trascorsa davanti al mare.

Sono a Milano, alla *Casa degli Artisti*, un luogo affascinante in cui non ero mai stata. (Non riesco a smettere di chiedermi come si potrebbero includere in maniera organica le artiste nella sua denominazione. Come superare questa asimmetria della nostra lingua).

4.1

Mi accoglie uno spazio pieno di luce. Sulle pareti, appese a dei fili, le opere di un artista che ha appena concluso la sua residenza qui. Le sedie sono ordinate in cerchi concentrici. Scelgo un posto periferico. Per la geometria della nostra disposizione, alcune delle persone che prenderanno parola le vedrò solo di spalle. A causa di questa stessa geometria, mi sento parte di qualcosa. Non so ancora di cosa. Il tema è il *Quitting*.

4.1.1

Intervengono persone e personalità molto diverse tra loro. Intrecciano arte, economia, esperienze personali intorno alla possibilità di lasciare il proprio lavoro, il proprio ruolo, e del significato di questo gesto rispetto al sistema che si decide di abbandonare.

4.1.2

Le parole che ascolto mi invitano a ripensare la mia esperienza all'interno di un contesto storico, sociale, economico. Collettivo.

4.2

“A che ora finirà?” avevo chiesto quando ho ricevuto l'invito.

“Non lo so, è un *rave culturale*: sappiamo quando inizia, ma non sappiamo come andrà a finire”.

5

Mi colpisce la storia di Christian Frosi, raccontata da Nicola Ricciardi e Lorenzo Giusti, che a dieci anni dalla sua scomparsa dalle scene dell'arte sono riusciti a creare una retrospettiva delle sue opere alla GAMeC di Bergamo.

5.1

Christian Frosi è un giovane e promettente artista, che dopo alcune mostre e un discreto successo decide di uscire dal sistema dell'arte.

Scompare.

Non risponde più al telefono.

5.2

A chi ha ammirato le sue opere, a chi le ha esposte, a chi ha cercato di venderle, è rimasta soltanto una domanda senza risposta.

6

Non avevo mai pensato a Ludwig Wittgenstein come a un precursore del *Quitting*, e non sono sicura che il dio della filosofia mi perdonerà per questo accostamento.

Wittgenstein credo di sì: era un pensatore imprevedibile.

6.1

Di certo la sua biografia si presta a questa inferenza.

Nasce come ingegnere. Progetta aeroplani. Passa alla matematica pura. Poi alla logica. Vive per un anno in una fattoria in Norvegia. Studia a Cambridge con Bertrand Russell. Si arruola come soldato. Alla morte del padre diventa ricchissimo. Dopo pochi anni dona tutti i suoi soldi ai suoi fratelli – e a un fondo per artisti bisognosi.

6.1.1

Al termine della guerra, dopo aver concluso il *Tractatus logico – philosophicus*, ed essersi liberato quasi contemporaneamente della sua eredità, si ritira dalla pratica filosofica per circa sei anni. All'interno di una biografia segnata dall'inquietudine forse questo è il suo atto più potente, perché è compiuto in un momento di massimo riconoscimento per la sua opera e di estrema ricchezza materiale. Per molti non ci sarebbe altro da desiderare.

Lui invece sceglie di lasciare tutto e di lavorare come giardiniere in un monastero, e poi come maestro elementare in alcuni villaggi rurali della bassa Austria. Al termine dell'esperienza scolastica, progetta come architetto la casa della sorella Margaret.

7

Da quando ha lasciato il mondo dell'arte, Christian Frosi è rimasto a Milano, la città in cui è nato e ha operato da artista. Ha lavorato come assicuratore e come operatore socio-sanitario.

Si è spostato dal centro attorno a cui gravitava, ed è diventato invisibile.

7.1

Nel settembre del 2006, sei anni prima del suo addio, Frosi espone alcune delle sue opere alla Galleria Rüdiger Schöttle di Monaco. Il filo conduttore della mostra è ispirato dalla concezione del mondo dei Pirahã, una popolazione che vive nella foresta amazzonica e che rappresenta un enigma per gli antropologi.

7.1.1

In un'intervista rilasciata a Gyonata Bonvicini per "Flash Art" Christian Frosi racconta: "I Pirahã hanno una percezione del mondo e un linguaggio estremamente particolare. Rappresentano l'unica comunità che fa a meno del concetto di numerazione. Non contano e non numerano gli oggetti, non chiamano i colori con i loro nomi, non possiedono la scrittura e la loro memoria collettiva non va oltre due generazioni. Come in altri rari casi, ognuno di loro cambia nome ogni due o tre giorni, non hanno una religione, né miti o leggende da tramandare, né forme d'arte".

7.2

Chi abita un linguaggio in cui tutto scorre, compreso il suo nome, possiede qualcosa da lasciare andare?

8

Gli interventi si susseguono alla *Casa degli Artisti*. Dalle grandi finestre alla mia destra entra una luce limpida. Molte delle persone invitate a parlare hanno a che fare con il sistema dell'arte. Mi sembra che in generale le unisca una ricerca profonda, che fa del loro lavoro un mestiere, un luogo in cui trovare senso. Le unisce anche, in misura maggiore o minore, uno sguardo vigile e critico rispetto

al modo in cui si sta strutturando il sistema arte, e in generale il sistema lavoro, e alle nuove forme di alienazione che genera.

8.1

Lorenzo Giusti, direttore della GAMeC di Bergamo, parla della sua necessità di staccarsi, a volte, per andare a camminare in montagna. Per riprendere le misure. Per perdersi nel silenzio. Per “pensare come una montagna”. Per non andarsene. Per non lasciare.

8.2

Il tema della montagna, con quello che rappresenta – compreso il privilegio di essere qui, ora, in questa parte del mondo e di poterne parlare – si propaga negli interventi successivi. A essere precisi non è esattamente della montagna che si parla, quanto del camminare in montagna, del confrontarsi con la vastità fuori misura di cui è portatrice attraverso l’esperienza del corpo, e non quella del pensiero. Non è il tema principale degli interventi. Rimane una nota a margine. Ma nel dialogo con le altre esperienze comincia a riverberare, a ripetersi, a variare. A diventare una linea armonica. Una melodia. Bisogna tendere l’orecchio per sentirla. Ma risuona.

9

Dopo la laurea, e prima che il destino mi portasse a fare il mestiere che ho lasciato – e che nel frattempo è tornato sotto altre forme nella mia vita attuale – avevo portato una decina di mie presentazioni in alcuni luoghi in cui mi sarebbe piaciuto lavorare.

9.1

Alle presentazioni avevo allegato il curriculum.

E, a margine, avevo aggiunto questa poesia di Wisława Szymborska:

9.1.1

Scrivere un curriculum

[...]

“A prescindere da quanto si è vissuto il curriculum dovrebbe essere breve.

È d’obbligo concisione e selezione dei fatti.

Cambiare paesaggi in indirizzi, e malcerti ricordi in date fisse.

[...]

Sorvola su cani, gatti, uccelli, cianfrusaglie del passato, amici e sogni.

Meglio il prezzo che il valore, e il titolo che il contenuto”.

[...]

9.2

Ai tempi non sapevo esattamente perché l’avessi fatto. Lo intuivo più che saperlo. Avevo semplicemente obbedito a un impulso – fortissimo.

9.2.1

Adesso penso due cose. La prima, è che volessi lavorare con persone che avevano bisogno di misurarsi con l’incommensurabilità dei passi sulla montagna, con l’infinità dello sguardo quando attraversa il mare. La seconda è che stessi cercando di dire, nel modo a volte confuso in cui si cerca la propria strada quando si ha vent’anni: c’è tutto un mondo che viene tagliato fuori dal linguaggio che mi chiedete di usare.

E quel mondo sono io.

10

Dopo aver trascorso sei anni fuori dal sistema, Wittgenstein torna, senza troppa convinzione, a Cambridge, ed elabora una teoria filosofica che confuta il suo stesso *Tractatus*.

10.1

In questa seconda stagione del suo pensiero, Wittgenstein introduce i concetti

di *gioco linguistico* e *forma di vita*, mostrando che il significato di una parola o di un'espressione linguistica non è fisso ma dipende dal suo uso pratico in un contesto specifico, all'interno di una comunità di parlanti.

10.2

Forse, utilizzando impropriamente questi concetti, possiamo pensare che quando il linguaggio che domina l'arte diventa esclusivamente quello del mercato, è chiaro che una parte di ciò che l'arte vuole esprimere, all'interno di questo linguaggio, non può essere espressa.

Questo può essere il motivo per cui alcune artiste e alcuni artisti abbandonano il sistema. Perché all'interno di quel linguaggio loro devono tacere. Perché vogliono parlare di ciò di cui all'interno di quel sistema non si può parlare.

10.2.1

Ancora più agli estremi di queste costruzioni linguistiche e umane, ci sono le persone che non hanno la possibilità di lasciare il sistema perché in quel sistema non sono mai potute entrare.

10.3

Forse è importante domandarsi all'interno di quale linguaggio ci stiamo muovendo e come mai alcune persone ammutoliscono all'interno e all'esterno di questo linguaggio.

11

Forse, di ciò di cui non si può parlare si deve parlare.

Bibliografia

Wisława Szymborska, *Gente sul ponte*, Scheiwiller, Milano, 1996.

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico – philosophicus* e *Quaderni 1914 -1916*, Einaudi, Torino 1974 (la struttura numerata dei frammenti prende spunto da Wittgenstein, che spero mi perdonerà, N.d.a.).

Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1983.

Gyonata Bonvicini, "Cristian Frosi", in *Flash Art Italia*, <https://flash---art.it/article/christian-frosi/>.

PERCHÉ SMETTERE¹

Arianna Testino²

Quella dell'artista non è solo una professione, è un modo di essere, di osservare e rivedere i confini del reale, di tradurli in un linguaggio altro, intimo e potenzialmente universale. Quella dell'artista è un'identità non semplice da indossare, che, nel corso delle epoche, sin dalle più lontane, è finita nel mirino dello stereotipo, inducendo chi l'ha fatta propria a porsi domande sul significato di cui è intrisa. Essere artisti è una condizione che supera i limiti del lavoro in senso stretto? E, soprattutto, si può smettere di essere artisti? Si può scegliere di imporre una battuta d'arresto volontaria a uno *status* che mette in dubbio le briglie delle definizioni e della carriera genericamente intesa?

Non si contano gli artisti che hanno rivolto lo sguardo all'essenza di un mestiere radicato nelle dinamiche di una quotidianità a sua volta plasmata dal gesto creativo, in un rapporto di doppio scambio foriero di contrasti, rifiuti, equilibrio e pienezza per chi ne è protagonista.

Non sono pochi, però, anche gli artisti che hanno accarezzato, e in alcuni casi messo in atto, la decisione di smettere. Smettere di "fare", smettere di gravitare in un sistema percepito come ostile, smettere un ruolo, smettere una identità, appunto. Ma, ancora una volta, si può davvero smettere di essere artisti? E quali sono le ragioni che accompagnano una scelta così netta?

¹ Questo testo è presente in Arianna Testino, Gli artisti che smettono, Castelvocchi, Roma 2023. Introduzione, pp. 9-11.

² Storica dell'arte e giornalista.



La presente tessera è strettamente personale. L'utilizzo della tessera altrui costituisce una grave infrazione disciplinare. In caso di cessazione del rapporto di lavoro dovrà essere restituita all'Ufficio del Personale. In caso di smarrimento il titolare deve avvertire immedi

L'obiettivo di questo saggio è dare voce alle poetiche e alle decisioni di artisti che hanno impresso uno stop, momentaneo o irreversibile, alla loro pratica. Volutamente parziale, la disamina racchiusa nelle pagine a seguire si muove lungo una linea del tempo tesa fra la metà del secolo scorso e gli anni Duemila, individuando in Marcel Duchamp, Agnes Martin, Lee Lozano, Maurizio Cattelan, Jerry Saltz e Christian Frosi le personalità più adatte ad avviare un itinerario di (ri)scoperta degli artisti che smettono, con l'auspicio che questo sia solo il primo capitolo di una narrazione più ampia.

Oltre alle parole degli stessi artisti, a fare da bussola sono punti di ancoraggio tematici – dall'idea di controllo a quella di fallimento, dal binomio arte-vita al concetto di sottrazione – che scandiscono l'analisi trasversale di approcci e linguaggi diversi, ma accomunati dalla logica della fine, non obbligatoriamente definitiva. Tuttavia è la Storia di oggi, quella che si srotola ogni giorno davanti ai nostri occhi, a rendere attuale il proposito di smettere e a ordinare le tessere di un mosaico ridisegnato dalla pandemia di SARS-CoV-2 e dalle sue conseguenze. Il fenomeno delle Grandi dimissioni ha portato alla ribalta il desiderio di interrompere carriere e professioni all'indomani di un evento epocale, che ha messo in pausa per mesi le attività e le abitudini del mondo intero.

Dallo stop globale a quello individuale il passo è stato breve: la portata della *Great Resignation* continua a essere oggetto di studio e a rimbalzare sulle pagine di pubblicazioni scientifiche e inchieste giornalistiche, realizzate attingendo da ambiti e discipline eterogenei. Smettere, oggi, è una risposta plausibile, contemplabile, accettabile.

Dalla ristorazione allo sport alla cultura, la tendenza ad allungare la propria vita lavorativa si è capovolta in un opposto deflagrante: il rifiuto di un ruolo, di un incarico, di un "posto" assegnato.

"Negli Stati Uniti, ben quarantotto milioni di persone hanno deciso di licenziarsi nel 2021. Nel 2022 il numero è salito a cinquanta milioni e mezzo. È la *Great Resignation*, il fenomeno che ha indotto milioni di persone a lasciare il lavoro

alla fine della pandemia. In Italia, le dimissioni volontarie hanno sfiorato i due milioni nel 2021 e hanno superato questa soglia nel 2022" [Coin, 2023, p. 7]. Sono i numeri riportati da Francesca Coin, secondo la quale "le Grandi dimissioni, per molti versi, nascono qui, come esito puntiforme e capillare dei propositi maturati nei mesi del lockdown, in una specie di riscrittura individuale e diffusa delle priorità dell'esistenza, tesa a cambiarne le finalità e le aspettative" [Coin, 2023, p. 10].

In tale ottica la strada del *quitting* si imbecca anche quando i traguardi professionali raggiunti appaiono invidiabili agli occhi dei più. Un esempio su tutti, in campo agonistico, è quello della ex tennista australiana Ashleigh Barty, classe 1996, che, a marzo 2022, ha annunciato il suo ritiro dopo aver conquistato tre Slam e aver dominato per settimane il *ranking* mondiale, chiedendo di essere cancellata da quest'ultimo onde evitare di rimanere in classifica grazie ai punti accumulati. A soli 25 anni Barty compie una scelta precisa e irreversibile, che le consente di affrontare una nuova fase dell'esistenza come persona e non come atleta [Kemp, 2022].

Per gli artisti vale altrettanto? Di certo gli "attori" di questo volume hanno impresso una svolta ai loro percorsi dando sostanza allo smettere non soltanto come una possibilità, ma anche, in alcuni casi, come una destinazione inevitabile.

È il caso dei due artisti che intenzionalmente occupano la prima parte di questo saggio: Lozano e Frosi, radicalizzando lo smettere, ne hanno sondato gli esiti più estremi. Eppure le modalità del *dropout* sono varie e variabili, come dimostrano le strade percorse da Duchamp, Martin, Cattelan e Saltz.

Tra conclusioni senza ritorno, interruzioni presunte e cambi di passo, le vie che portano alla fine non risultano per forza a senso unico.



CAMBIARE IL LAVORO PER CAMBIARE IL MONDO¹

Francesca Coin²

Nei mesi che hanno seguito la pandemia, c'era il timore diffuso che quest'ultima sarebbe stata seguita da una crescita dei licenziamenti, complice la fine delle misure che erano state introdotte per limitare l'impatto della crisi sanitaria sulle attività produttive e sui livelli occupazionali. Contro ogni previsione, la pandemia è stata seguita da un fenomeno del tutto diverso, segnato dall'aumento del numero di dimissioni volontarie. Negli Stati Uniti, circa 48 milioni di persone si sono dimesse nel 2021, secondo i dati del Bureau of Labor Statistics. Questa cifra ha raggiunto i 50 milioni nel 2022 e i 44 milioni nel 2023, quando il New York Times ha notoriamente titolato che le Grandi dimissioni erano finite³. In Italia, nonostante il contesto economico diverso, le dimissioni volontarie hanno sfiorato i due milioni nel 2021, secondo i dati delle Comunicazioni Obbligatorie del Ministero del Lavoro. Hanno superato questa soglia nel 2022, arrivando a 2,2 milioni, e sono rimaste pressoché costanti nel corso del 2023, quando ne sono state registrate 2,16 milioni. Per quanto l'accento mediatico sulle Grandi dimissioni sia stato limitato nel tempo, e nonostante i tentativi di raffreddare

¹ Il seguente testo è estratto da: Francesca Coin, *La Gran Deserción. El Nuevo Rechazo Del Trabajo y el Tiempo de Recuperar Nuestra Vida*, Barcelona: Tercero Includo Editorial, traduzione Raul Olivencia, 2024. Epilogo, pp. 285-293.

² Docente universitaria, autrice e sociologa.

³ The Great Resignation is Over
<https://www.nytimes.com/2023/07/06/business/economy/jobs-great-resignation.html>

l'economia con la crescita dei tassi di interesse, la crescita del turnover volontario, l'incompleta ripresa del tasso di partecipazione alla forza lavoro, la riduzione delle ore lavorate e la difficoltà a trattenere e a reclutare personale sembrano destinate a perdurare.

Dopo la pandemia, la carenza di personale è diventata un problema in tutta Europa. In Germania, ci sono circa 2 milioni di posti vacanti, mentre manca 1 milione di lavoratori in Francia e altrettanti in Italia. Persino in Svizzera ci sono difficoltà a reperire personale: queste hanno raggiunto il punto più alto nel 2022⁴, per poi continuare nel 2023 sia nell'industria che nei servizi, in particolare nel settore alberghiero e nella ristorazione, nell'alta tecnologia, nelle cure, nei trasporti, nell'edilizia e nella logistica. In generale, la carenza di lavoratori viene ricondotta a una serie di fattori tra loro distinti, come la crisi demografica, le politiche migratorie, la mancata corrispondenza tra le competenze richieste per un lavoro e le competenze dei lavoratori disponibili. Al fondo delle difficoltà a trattenere e a reclutare personale, tuttavia, vi è una inaggirabile disaffezione a un modello produttivo che si è rivelato insostenibile.

Era stato l'antropologo David Graeber⁵ a mettere in evidenza questi temi nel suo best seller *Bullshit Jobs*. Nel corso degli ultimi cinquant'anni, scriveva Graeber, sondaggi, studi e indagini sono arrivati a due conclusioni tra loro contrapposte, a proposito del lavoro. La prima è che la maggioranza delle persone fa derivare dal proprio lavoro un senso di dignità e autostima. La seconda è che la maggioranza delle persone, nonostante questo, lo detesta. David Graeber lo aveva definito "il paradosso del lavoro contemporaneo", quella strana contraddizione in base alla quale ci si aspetta di ricevere riconoscimento da un'attività che si considera "fisicamente estenuante, noiosa, psicologicamente umiliante o priva di senso". Graeber scriveva queste parole nel 2018, poco prima dell'inizio della pandemia.

⁴ <https://www.gia.pr.it/download/29305/2016/07/Lavoro-in-Europa-record-di-posti-vacanti-e-dimissioni.-%C3%88-il-%C2%ABgrande-turnover%C2%BB-Il-Sole-24-ORE.pdf>

⁵ David, Graeber, *Bullshit Jobs*, Milano, Garzanti 2018.

Pochi anni dopo la pubblicazione del suo testo, dobbiamo chiederci se sia ancora vero che le persone cercano riconoscimento nel lavoro. È diventato chiaro, dopo la pandemia, che qualche cosa non va nel lavoro contemporaneo: spesso, anziché rispondere ai bisogni della società, risponde alla ricerca di profitto. In altri casi, logora la salute di chi lo svolge; in altri danneggia l'ambiente, creando un conflitto valoriale nella vita dei dipendenti; in altri casi ancora, priva i propri dipendenti della propria autonomia o della possibilità di pianificare il proprio tempo. Altre volte, semplicemente, la contropartita economica per il lavoro svolto è troppo bassa. Di fatto, la *disaffezione al lavoro* è l'epifenomeno di una serie di concause, contraddistinte dal graduale smantellamento delle forme di tutela e di retribuzione diretta, indiretta e differita che erano state introdotte nel secolo scorso. In questo contesto, l'uso estensivo di contratti precari, part-time o in nero, la tendenza onnipervasiva a tagliare gli organici all'osso, la diffusione di meccanismi di feedback digitale capaci di tracciare le prestazioni e di aumentare continuamente i carichi di lavoro, il tutto condito da salari sempre più bassi, ha contribuito ad aumentare enormemente l'insoddisfazione, causando una crescita tendenziale del turnover volontario che era iniziata ben prima della pandemia. Negli ultimi mesi, è stato detto più volte che questa disaffezione riguarda anzitutto la giovane generazione. Non è così. Rispetto alla generazione nata nel boom economico e cresciuta in un'epoca nella quale il lavoro era tutelato e caratterizzato dalla fedeltà all'azienda, la Generazione Z si affaccia al lavoro in un mondo pieno di incertezza. Non ci sono più le tutele dell'epoca del boom economico. Né solo la precarietà che ha caratterizzato la Generazione X negli anni Novanta o solo il mondo della Gig Economy con cui sono cresciuti i Millennials. La Gen Z si affaccia al mondo del lavoro in un'epoca di crisi segnata da lavoretti e bassi salari, in cui la capacità di fare fronte al crescente costo della vita costringe a svolgere più di un lavoro per far fronte alle spese. Si chiama *moonlighting*: la tendenza ad abbinare un lavoro secondario a un lavoro primario e svolto di norma durante il giorno. In questo contesto, avere più impieghi è una scelta necessaria

per sopravvivere, specie in una fase storica in cui, rispetto al passato, il costo dei beni e dei servizi primari come la casa, le cure sanitarie e l'istruzione mettono sulle nuove generazioni una pressione senza precedenti. Non sorprende che la Gen Z provi elevati livelli di ansia e preoccupazione (56%) o che abbia preoccupazioni finanziarie "solitamente riservate all'età adulta", scrive l'ottimo rapporto di Ernst and Young⁶. In questo contesto, è chiaro che la relazione con il lavoro cambia. Se un tempo il sacrificio era la condizione del successo professionale, e legittimava una tendenza a lavorare tanto per avere un lavoro sicuro, per la Gen Z il modello sacrificale non funziona più. Quello che per le generazioni passate era un percorso 'tradizionale', andare all'università, laurearsi, trovare lavoro e fare carriera, oggi rischia di trasformarsi in una strada senza uscita a causa dei costi crescenti dell'università e dell'incertezza del contesto economico e geopolitico. La Generazione Z, quando guarda al futuro, non ha certezze. Per questo, non sempre fa investimenti di lungo termine e cerca di mantenere il controllo dove può, inclusi gli orari e le modalità di lavoro, i turni e le paghe. In un mondo di incertezza, fatto di crisi, licenziamenti e recessione, è necessario mantenere il controllo almeno sul proprio lavoro, per limitare la sensazione di essere in balia di eventi difficili da prevedere.

Se questo è il contesto in cui cresce la Gen Z, sarebbe errato ritenere che il problema sia a questa limitato. Come abbiamo visto, la crescita del turnover volontario è particolarmente diffusa tra gli over cinquanta, esattamente come tra questi sta crescendo la tendenza al prepensionamento: in Italia, il numero di chi ha ottenuto l'assegno anticipato è cresciuto a un milione e mezzo di persone negli ultimi cinque anni. Mentre, dunque, l'età pensionabile in Italia continua ad aumentare, collocando il paese tra quelli con l'età pensionabile tra le più alte d'Europa, il fenomeno delle pensioni anticipate cresce, a indicare il bisogno soggettivo di anticipare l'uscita dal mercato⁷.

⁶ <https://www.ey.com/content/dam/ey-unified-site/ey-com/en-us/insights/consulting/documents/ey-2307-4309403-genz-segmentation-report-us-score-no-20902-231us-2-vf4.pdf>

Trasversalmente alle generazioni, negli ultimi anni gli esperimenti per sopravvivere riducendo il ruolo del lavoro nella propria vita si sono moltiplicati. C'è chi ha scelto di lavorare part-time, chi ha cercato modi di lavorare autonomi che avessero un impatto limitato sull'ambiente o sulla salute mentale, mentre chi può cerca di lavorare meno e di aiutarsi, dove possibile, con piccole forme di rendita, magari affittando una stanza o una parte di casa. Secondo alcuni autori, tutti questi esperimenti raccontano una società attraversata da forme spontanee di post-lavoro.

In un articolo sul "post-lavoro" per il Guardian, il giornalista britannico Andy Beckett scrive che il lavoro non funziona più, come strumento di sussistenza, né come fonte di mobilità sociale e di autostima, visto che è precario, pagato troppo poco e persino potenzialmente dannoso, dato il suo impatto sul pianeta e sulla salute mentale⁸. In questo contesto, contempliamo una tendenza carsica verso un mondo di post-lavoro, osserva Tedd Siegel⁹. Sebbene studi empirici sulle forme che questa tendenza prende siano ancora carenti, vero è che il tema del post-lavoro è spesso declinato diversamente, rispetto al passato. Un tempo, l'idea di post-lavoro descriveva la prospettiva di lungo periodo evocata da testi classici, come il famoso "Frammento sulle Macchine" di Karl Marx¹⁰ o il fortunato discorso tenuto a Madrid da John Maynard Keynes "Possibilità economiche per i nostri nipoti"¹¹. In entrambi i casi, il post-lavoro sembrava descrivere il destino della società in un'epoca in cui il lavoro sarebbe stato ampiamente automatizzato. Oggi, in molti casi, il post-lavoro non descrive più uno scenario futuro possibile, ma l'esperienza quotidiana di tutti quei settori della popolazione che provano a ridurre il ruolo del lavoro nella propria vita. Nelle interviste che abbiamo letto,

⁷ <https://www.wired.it/article/pensioni-minime-fornero-elezioni-2022-programmi-partiti/>

⁸ <https://www.theguardian.com/news/2018/jan/19/post-work-the-radical-idea-of-a-world-without-jobs>

⁹ Tedd Siegel, *Signs of the Great Refusal*, punctum books, 2023.

¹⁰ Marx, K. (1857-1858). *Grundrisse*. In *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*. (trad. italiana di Enzo Grillo, 1968). Torino: Einaudi.

¹¹ J. M. Keynes (1930). *Economic Possibilities for our Grandchildren*. In *Essays in Persuasion*. London: Macmillan.

ad esempio, la decisione di lavorare meno ore, di optare per il pensionamento anticipato o di scegliere un lavoro meno impegnativo dal punto di vista delle responsabilità e dei ritmi, rappresentano, a tutti gli effetti, modalità spontanee di sperimentazione di stili di vita in cui il ruolo del lavoro sia marginalizzato. In questo contesto, il lavoro viene usato strumentalmente come mezzo di sussistenza, ma non è più considerato un fine in sé o uno strumento di realizzazione di sé. Spesso, al contrario, è percepito come il residuo di un'organizzazione sociale che appare sempre meno compatibile con la vita umana e con il pianeta. In questo contesto, il problema non è la crescita tendenziale delle dimissioni volontarie, bensì il ruolo stesso del lavoro nella nostra società.

Da quando è uscito il libro, molti imprenditori e aziende mi hanno chiesto come possono fare a trattenere o a reclutare personale. Non riusciamo a trovare lavoratori, dicono. Di solito, per prima cosa chiedo loro che tipo di azienda hanno e poi che tipo di contratto fanno ai propri lavoratori. Queste domande, spesso, sono sufficienti per ipotizzare la causa del problema. Per esempio, quando mi dicono che l'azienda è un call center, chiedo loro se loro accetterebbero mai di lavorare come dipendenti nella propria azienda, alle condizioni che questa pone. Giustamente, alcuni dicono no. In generale, le alte percentuali di lavoratrici e di lavoratori insoddisfatti o che vorrebbero cambiare lavoro, parlano di un calcolo costi-benefici in cui il bilancio è negativo: di un lavoro che chiede tanto anche se in cambio restituisce poco. Quando si ha l'impressione che il lavoro tolga di più di quello che dà, la carenza di personale è del tutto comprensibile. Se il lavoro che svolgiamo non ha senso per la società, se paga pochi euro all'ora, se è privo di tutele, se genera malessere fisico, mentale o ambientale, se è precario, faticoso o sottopagato, non c'è da sorprendersi se le aziende fanno fatica a reperire o a trattenere personale. Né c'è da sorprendersi se, in paesi diversi, la lista dei lavori che le persone non vogliono fare più continua a crescere. Un tempo, il lavoro agricolo, faticoso e sottopagato, era uno dei principali lavori per cui non si trovava manodopera. Oggi, a questo si aggiungono il lavoro nell'accoglienza e nella ristorazione, nella logistica, nella

sanità e nel lavoro sociale, nella vendita al dettaglio, nei servizi per le aziende, nelle compagnie di consulenza, e chi più ne ha più ne metta. Il problema, in questo contesto, non è che il carattere generazionale è cambiato, né che le persone sono diventate pigre o fannullone. Il problema è che, in diversi settori, le condizioni di lavoro sono deteriorate a tal punto che non possiamo più permetterci di lavorarci. Questo libro ha cercato di gettare luce su questo deterioramento. L'ha fatto assumendo il punto di vista di chi, per una volta, capiva che la propria vita e il proprio benessere valeva di più del proprio lavoro. Come ha detto Dario Salvetti, portavoce del Collettivo di Fabbrica dell'ex GKN, in un discorso pubblico a Firenze il 12 luglio 2024, per difendere il proprio tempo di vita bisogna tenere presente due lati della questione. Da un lato i rapporti di forza tra le classi in un determinato momento storico, i contratti e le pressioni antisindacali. Dall'altro bisogna avere percezione della preziosità della propria vita.

“Chi stabilisce il prezzo della tua forza lavoro? Chi stabilisce il prezzo del tuo tempo di vita?

Si stabilisce in base a due lati della questione. Uno sono i rapporti di forza tra le classi, i contratti, il precariato, il ricatto, la tua capacità di organizzarti e resistere. Da una parte tu difendi il tuo tempo di vita così ma poi c'è un altro lato. Per difendere il tuo tempo di vita tu devi percepire la preziosità della tua vita e per percepire la preziosità della tua vita devi sfuggire al loro nulla e devi usare quegli strumenti che l'umanità tutto sommato si è data per darsi una vita bella: la letteratura, l'arte, la musica, la scienza, la possibilità di progettare un futuro. Tu devi percepire che esiste una vita bella per indignarti per il tempo che regali loro quando entri a lavorare”.

La crescita del turnover volontario segna il momento storico in cui, per molti lavoratori, farsi sfruttare da un padrone non è più accettabile, perché la propria vita vale di più. La scelta di andarsene, quand'anche non risolutiva, indica la decisione di non adattarsi più a un lavoro che non è all'altezza della propria esistenza. Da questo punto di vista, la crescita delle dimissioni volontarie

è una buona notizia: perché la vita è più preziosa del lavoro. Da un altro punto di vista, è vero che la sola sottrazione non è sufficiente per cambiare le cose. Sia chiaro: in molti casi, la carenza di manodopera ha messo in difficoltà le aziende costringendole a cedere sul fronte dei diritti e dei salari pur di reperire personale. È vero, tuttavia, che potremo pensare di cambiare veramente le cose quando le fughe dal lavoro e l'assenteismo si intrecciano a fasi di sciopero, organizzazione e sollevazione. Negli ultimi anni, in molti paesi, c'è stata una ripresa dell'attività sindacale. Secondo il Bureau of Labor Statistics, per esempio, negli Stati Uniti gli scioperi sono aumentati del 280%¹² dopo la pandemia, anzitutto nei settori meno tutelati: i servizi educativi, la sanità e l'assistenza sociale, l'industria manifatturiera, il commercio al dettaglio e la ristorazione. Nel contempo, la stessa attività di sindacalizzazione è cresciuta, specie in quei settori, come i servizi di alloggio e ristorazione, caratterizzati da un elevato turnover volontario. In modo simile, abbiamo visto ondate radicali di scioperi nel Regno Unito, in Francia, Cina¹³, Brasile, Messico, Argentina, per citare alcuni casi. Nonostante la capacità cinica dei movimenti di destra di trasformare la frustrazione sociale in un'opportunità di reclutamento, è innegabile che il desiderio di trasformazione sociale pervada le nostre società, con una visione del mondo sempre più esplicitamente antitetica a quella neoliberale, trasformativa, solidale, direi addirittura socialista. Dal punto di vista del lavoro, queste lotte impongono di ripensare il modello produttivo della nostra società, cominciando a ragionare su come questo possa rispondere ai bisogni individuali, sociali e ambientali. Ovunque mi volti, sento lo stesso bisogno di un lavoro in grado di avere ricadute positive sulle comunità e l'ambiente, e di rispondere all'elevata domanda di cure sanitarie e psicologiche dei giovani e degli anziani. Un lavoro all'altezza delle sfide del presente dovrebbe partire da qui, riducendo i carichi di lavoro nei settori della cura, aumentando gli

¹² <https://www.epi.org/publication/major-strike-activity-in-2023/>

¹³ <https://clb.org.hk/en/content/after-years-pandemic-anomalies-worker-strikes-and-protests-are-rise-across-industries-china>



organici e i salari. E poi liberandosi di tutte quelle modalità di organizzazione del lavoro tossiche, come quelle introdotte dal New Public Management o dalla sorveglianza digitale. Poi ci sono sperimentazioni come la settimana corta e il salario minimo, il Reddito di Base Universale, la possibilità di ridurre l'età pensionabile e di aumentare le tutele del lavoro, per non parlare del bisogno di potenziare il welfare pubblico, l'edilizia pubblica, il trasporto pubblico, l'istruzione pubblica e i servizi pubblici. Se dobbiamo immaginare un mondo nuovo, tanto vale essere ambiziosi. Il desiderio di essere parte attiva della società passa anche da qui.

IL GRANDE ABBANDONO COME GRANDE OPPORTUNITÀ

Pier Luigi Sacco¹

La frattura pandemica e l'emergere di una nuova coscienza lavorativa

Il fenomeno delle dimissioni di massa che ha caratterizzato il periodo post-pandemico, noto come *Great Resignation* o *Big Quit*, rappresenta molto più di una semplice anomalia statistica del mercato del lavoro. Si tratta di una trasformazione profonda nel rapporto tra individui e lavoro, una riconsiderazione collettiva delle priorità esistenziali che merita di essere analizzata non come patologia sociale da correggere, ma come grande opportunità di rinnovamento. Solo negli Stati Uniti, oltre 47 milioni di persone hanno lasciato volontariamente il proprio impiego nel 2021, un numero senza precedenti nella storia recente.

La pandemia ha funzionato come un esperimento naturale su scala globale: milioni di persone hanno improvvisamente sperimentato modalità alternative di organizzazione della vita quotidiana. Il confinamento forzato ha prodotto quello che potremmo definire un "effetto specchio" collettivo, costringendo individui e

famiglie a confrontarsi con domande fondamentali riguardo al senso delle proprie attività quotidiane, alla qualità delle relazioni, al valore del tempo. L'esperienza della mortalità, resa improvvisamente tangibile dalla presenza quotidiana del virus, ha accelerato processi di riflessione esistenziale che altrimenti avrebbero richiesto anni o decenni per maturare pienamente.

Dal *quiet quitting* al *revenge quitting*: una tassonomia dell'abbandono

Il fenomeno del *quiet quitting* si è manifestato in forme diverse, ciascuna rivelatrice di specifiche tensioni nel rapporto tra lavoratori e organizzazioni. Il *quiet quitting*, emerso come tendenza virale nel 2022, descrive la scelta di limitare il proprio impegno lavorativo ai confini contrattuali, rifiutando la cultura dell'iper-disponibilità e del sacrificio personale come prerequisito per la crescita professionale. Non si tratta di negligenza, ma di una ricalibrazione dei confini tra sfera lavorativa e vita personale. È interessante notare come questa pratica, presentata come novità, riproponga in realtà principi elementari di giustizia contrattuale: lavorare per quanto si è pagati non dovrebbe richiedere un nome specifico.

Il *loud quitting* rappresenta invece una forma più esplicita di dissenso, in cui l'abbandono diventa dichiarazione pubblica di insoddisfazione. Questa modalità ha trovato particolare espressione sui social media, dove la condivisione delle proprie dimissioni è diventata forma di testimonianza e, talvolta, di attivismo. I video di persone che annunciano le proprie dimissioni su TikTok hanno accumulato milioni di visualizzazioni, creando una forma di solidarietà tra chi condivide esperienze simili di alienazione lavorativa. L'analisi dei contenuti pubblicati sui social media durante la pandemia rivela pattern ricorrenti: frustrazione per la mancanza di riconoscimento, esaurimento emotivo, senso di disconnessione tra i valori personali e quelli dell'organizzazione.

Il *revenge quitting*, una tendenza più recente identificata come fenomeno emergente per il 2025-2026, rappresenta una forma ancora più radicale: l'abbandono come risposta a situazioni percepite come ingiuste o tossiche, spesso accom-

¹ Pier Luigi Sacco, PhD, è Professore di Economia Biocomportamentale, Università di Chieti-Pescara, Senior Advisor presso l'OECD Center for Entrepreneurship, SMEs, Regions, and Cities, Ricercatore Associato presso il Policy Evidence Center, University of Newcastle, e presso il metaLAB (at) Harvard, e Presidente della Fondazione Michetti, Francavilla al Mare.

pagnato dalla volontà di denunciare pubblicamente le dinamiche disfunzionali dell'ambiente di lavoro. Sebbene questa forma possa assumere connotazioni problematiche, essa testimonia in modo eloquente la crescente intolleranza verso ambienti lavorativi che non rispettano la dignità dei lavoratori e verso leadership incapaci di creare condizioni di lavoro sostenibili.

Il ritorno alle aree periferiche: una riconfigurazione geografica del lavoro

Uno degli effetti più significativi della pandemia è stata la riscoperta delle aree periferiche come luoghi di vita possibili. La diffusione massiccia del lavoro remoto ha improvvisamente reso obsoleto l'imperativo della prossimità fisica al luogo di lavoro, aprendo possibilità inedite di ridistribuzione demografica. Per la prima volta da decenni, il flusso migratorio interno ha mostrato segnali di inversione, con movimenti significativi dalle grandi aree metropolitane verso centri minori e aree rurali. Questa tendenza rappresenta un'inversione di un processo di concentrazione metropolitana che durava da decenni. Le città, celebrate come hub dell'innovazione e della creatività, hanno rivelato anche il loro volto di luoghi di stress, congestione, costi abitativi proibitivi e alienazione sociale. La pandemia ha reso tangibili questi costi nascosti: appartamenti minuscoli trasformati in prigioni durante i lockdown, l'assenza di spazi verdi accessibili, la fragilità delle reti sociali costruite su relazioni quasi esclusivamente professionali. Milano, Roma, le grandi città del Nord hanno sperimentato un'emorragia di residenti verso province e regioni considerate marginali.

Il ritorno ai piccoli centri, alle cittadine di provincia, alle aree rurali non rappresenta una fuga nostalgica verso un passato idealizzato, ma può configurarsi come una scelta razionale orientata al futuro. Le aree interne offrono costi di vita significativamente inferiori (con differenziali che possono raggiungere il 40-50% rispetto alle metropoli), maggiore qualità ambientale, possibilità abitative impensabili nelle metropoli, ritmi di vita più sostenibili. Per molti lavoratori della conoscenza, la possibilità di svolgere le proprie attività da remoto ha trasformato questi vantaggi teorici in opzioni concrete.

Questa tendenza presenta rilevanti implicazioni per lo sviluppo territoriale italiano. Le aree interne, che coprono circa il 60% del territorio nazionale e ospitano il 22% della popolazione, sono state soggette a decenni di spopolamento. L'arrivo di nuovi residenti porta competenze, domanda di servizi, potenziale imprenditoriale. Non si tratta di una colonizzazione urbana delle periferie, ma della possibilità di costruire nuove forme di ibridazione tra culture metropolitane e tradizioni locali, generando forme innovative di economia territoriale che valorizzino le specificità dei luoghi.

La ricerca del work-life balance: oltre la retorica aziendale

Il concetto di work-life balance è diventato onnipresente nel discorso manageriale contemporaneo, spesso ridotto a formula retorica svuotata di significato reale. Tuttavia, la pandemia ha conferito a questa espressione un contenuto concreto e urgente. Milioni di persone hanno sperimentato direttamente cosa significhi non poter contare su una reale separazione tra tempo di lavoro e tempo di vita, sperimentando contemporaneamente i vantaggi della flessibilità e gli svantaggi della perenne disponibilità. Il confine tra casa e ufficio, già poroso nell'era degli smartphone, si è dissolto completamente per molti lavoratori.

La ricerca di equilibrio che emerge dal fenomeno del *quitting* non si riduce alla semplice richiesta di orari ridotti o flessibili. Si tratta di una domanda più profonda di autonomia nella gestione del proprio tempo, della possibilità di dedicare energie significative a dimensioni dell'esistenza tradizionalmente sacrificate alle esigenze lavorative: la cura delle relazioni familiari e amicali, l'esplorazione degli interessi personali, l'impegno in attività comunitarie, la semplice possibilità di riposo e di noia creativa. È una rivendicazione del diritto alla propria vita intera, non solo a quella professionale.

Questa domanda assume particolare rilevanza per specifiche categorie di lavoratori. Le donne, tradizionalmente gravate dal doppio carico del lavoro retribuito e di quello domestico e di cura, hanno trovato nella pandemia tanto un'intensifi-

cazione di questo peso che una maggiore consapevolezza della sua insostenibilità. I dati mostrano che le donne hanno abbandonato la forza lavoro in misura sproporzionata durante la pandemia, costrette a scegliere tra carriera e responsabilità familiari in assenza di adeguati supporti.

I lavoratori appartenenti alle minoranze hanno poi evidenziato come la cultura dell'iper-lavoro possa rappresentare una forma specifica di discriminazione. Per molti di loro, il *quiet quitting* non è una novità ma una strategia di sopravvivenza praticata da sempre: investire energie limitate in contesti che non garantiscono riconoscimento equo è semplicemente irrazionale. La pressione nel dover dimostrare costantemente il proprio valore, a lavorare il doppio per ottenere metà del riconoscimento, produce un logoramento specifico che la pandemia ha reso finalmente visibile e nominabile. L'accesso alle opportunità di carriera risulta spesso condizionato dalla disponibilità a compiere sacrifici che presuppongono risorse e forme di sostegno non equamente distribuite nella società.

Contro i bullshit jobs:

la ricerca del senso nel lavoro

David Graeber, con il suo saggio sui bullshit jobs pubblicato nel 2018, ha dato voce a un disagio diffuso: la percezione di svolgere attività prive di utilità sociale riconoscibile, di essere impiegati in mansioni la cui scomparsa non produrrebbe alcun danno reale al mondo. Questa categoria comprende non solo posizioni evidentemente superflue, ma anche lavori potenzialmente significativi trasformati in esercizi burocratici dalla pressione delle metriche di valutazione, della reportistica, di riunioni interminabili, di astruse procedure di *compliance*. Il paradosso è evidente: mentre gli infermieri, gli insegnanti, o gli agricoltori faticano a ottenere retribuzioni dignitose, proliferano ruoli la cui funzione principale sembra essere quella di giustificare la propria esistenza.

Il fenomeno del *quitting* può essere letto come risposta collettiva a questa condizione di alienazione contemporanea. La ricerca di lavori portatori di senso non esprime necessariamente un rifiuto del lavoro in quanto tale, ma il desiderio di

attività che permettano di riconoscersi in ciò che si fa, di percepire un collegamento tra il proprio operato e risultati tangibili, di contribuire a qualcosa che trascende la mera generazione di profitto o l'alimentazione di burocrazie autoreferenziali. È in ultima analisi una domanda di *agency* centrata sul senso.

Questa ricerca assume forme diverse. Per alcuni vuol dire orientarsi verso professioni tradizionalmente associate a finalità sociali: l'educazione, la cura, l'artigianato, l'agricoltura. Professioni che la pandemia ha rivelato come essenziali, dopo decenni in cui erano state marginalizzate nella narrazione economica dominante. Per altri comporta la scelta dell'imprenditorialità, la possibilità di costruire attività proprie allineate ai propri valori, spesso in settori emergenti legati alla sostenibilità, all'economia circolare, alla produzione locale. Per altri ancora implica la ridefinizione delle proprie priorità personali, accettando retribuzioni inferiori in cambio di una maggiore significatività del lavoro o riducendo l'orario per dedicare tempo ad attività non retribuite ma appaganti.

Il significato emerge anche dalla qualità delle relazioni lavorative e dal contesto in cui l'attività si svolge. Lavorare in organizzazioni i cui valori si condividono, collaborare con persone che si stimano, operare in ambienti che rispettano la propria dignità e autonomia: questi elementi contribuiscono alla percezione di senso tanto quanto il contenuto specifico delle mansioni. Non è solo questione di cosa si fa, ma di come e con chi lo si fa.

Implicazioni e prospettive

Il fenomeno del *quitting* pone sfide significative alle organizzazioni e ai sistemi economici. La difficoltà nel reperire personale in numerosi settori testimonia che qualcosa di profondo è cambiato nella disponibilità dei lavoratori ad accettare condizioni un tempo ampiamente tollerate, per quanto a malincuore. Le imprese che non sapranno adattarsi a questa nuova configurazione delle aspettative rischiano di trovarsi in crescente difficoltà nel trattenere e attrarre risorse umane. Non si tratta più solo di competere sui salari, ma di offrire condizioni di lavoro che rispettino l'integrità della persona e il suo bisogno di senso.

Le organizzazioni più lungimiranti stanno rispondendo con trasformazioni sostanziali: modelli ibridi che combinano flessibilità e presenza, minore normalizzazione delle culture aziendali tossiche, investimenti nel benessere dei dipendenti. Alcune sperimentano la settimana di quattro giorni, con risultati che suggeriscono che la riduzione dell'orario può accompagnarsi a un mantenimento della produttività o persino a un suo miglioramento. Altre ripensano le loro gerarchie e i loro processi decisionali, riconoscendo l'autonomia come componente essenziale della soddisfazione lavorativa.

È però necessario evitare letture ingenuamente ottimistiche. Il privilegio di abbandonare lavori insoddisfacenti non è equamente distribuito: richiede risorse economiche per sostenere i periodi di transizione, competenze spendibili in mercati del lavoro alternativi, reti di supporto familiari e sociali. Per molti lavoratori, specialmente quelli impiegati in settori a bassa qualificazione e retribuzione, le opzioni rimangono drammaticamente limitate. Il rischio è che il *quitting* diventi un fenomeno di classe, ampliando le disuguaglianze invece di ridurle, creando una società divisa tra chi può permettersi di cercare il senso e chi deve accontentarsi della sopravvivenza.

Le politiche pubbliche possono giocare un ruolo cruciale nel democratizzare queste opportunità. Investimenti in infrastrutture digitali che rendano praticabile il lavoro remoto nelle aree periferiche, politiche abitative che facilitino la mobilità residenziale, sistemi di welfare che riducano la dipendenza dal singolo impiego, formazione continua che ampli le opzioni professionali: questi interventi possono contribuire a trasformare il *quitting* da privilegio di pochi a possibilità accessibile a molti.

Conclusioni: l'abbandono come affermazione

Il fenomeno del *quitting*, nelle sue diverse manifestazioni, rappresenta un'affermazione: il lavoro non può esaurire l'identità personale; la qualità della vita non può essere indefinitamente sacrificata alla produttività; il senso di ciò che si fa conta quanto la retribuzione. Queste rivendicazioni non negano il valore del

lavoro, ma ne contestano il carattere totalizzante, la sua pretesa di occupare ogni spazio dell'esistenza.

Visto in questa prospettiva, il *Big Quit* non è una crisi da gestire ma è l'occasione per ripensare le forme dell'organizzazione lavorativa, per immaginare modi più equilibrati di integrare attività produttive e altre dimensioni della vita, per costruire economie che servano le persone invece di asservirle. È anche un'opportunità per ripensare la geografia dello sviluppo, riconoscendo che la concentrazione metropolitana non è un destino inevitabile ma l'esito di scelte politiche ed economiche non sempre lungimiranti.

Il coraggio di abbandonare ciò che non funziona è il primo passo verso la costruzione di qualcosa di migliore. In un'epoca segnata da crisi climatica e fragilità sistemiche, la domanda collettiva di un lavoro che abbia senso potrebbe essere il segnale di una trasformazione più profonda: la ricerca di modi di vivere e produrre che siano sostenibili non solo economicamente, ma ecologicamente, socialmente e psicologicamente.



BEATI QUELLI CHE MOLLANO, PERCHÉ SE LÓ POSSONO PERMETTERE

Bertram Niessen¹

È una bella cosa che negli ultimi anni si sia messa in discussione la centralità del lavoro nelle nostre vite. In molti, giustamente, vedono questo momento storico come uno smascheramento. Smascheramento dell'ideologia del merito, costruita dai ceti privilegiati per giustificare il fatto che i primi saranno sempre primi. Smascheramento delle logiche dei *workaholics*, che si perdono in una dipendenza

¹ Bertram Niessen è un ricercatore, progettista, docente, autore e advisor che si occupa di come la cultura trasforma lo stato delle cose. È Presidente, Direttore Scientifico e Responsabile Ricerca e Sviluppo dell'Agenzia per la trasformazione culturale cheFare, di cui è stato tra i fondatori nel 2014 dopo aver ideato nel 2012 l'omonimo premio per progetti di innovazione culturale. Dal 2003 insegna in corsi di laurea, master e scuole dottorali in università e accademie a Milano, Trento, Roma. È stato ricercatore post-doc all'Università di Milano nei progetti EU EDUFASHION e Openwear. Ha conseguito un PhD in Urban European Studies all'Università di Milano-Bicocca. Nel 2001 è stato membro fondatore del collettivo sperimentale di arte elettronica otolab, con il quale ha realizzato centinaia di performance, concerti e installazioni nei principali festival internazionali per le culture digitali. Collabora con testate on line, off line radio. Negli anni ha contribuito a La Domenica – Il Sole 24 Ore, IL, Nòva, Il Giorno, Artribune, Doppiozero, Digidigit, Rai Radio Live, RSI Radiotelevisione svizzera. La produzione editoriale conta decine di titoli tra curatele di volumi, capitoli in opere collettive, articoli in riviste specializzate e prefazioni. Il suo ultimo libro è Abitare il Vortice. Come le città hanno perduto il senso e come fare per ritrovarlo (UTET 2023). È membro di diversi consigli culturali, giurie, board, commissioni tecniche e scientifiche per la valutazione di progetti culturali.

che costruisce vantaggio sistemico per i datori di lavoro, a detrimento dei diritti individuali e collettivi di chi lavora. Smascheramento del miraggio del successo, che ormai sappiamo benissimo essere condizionato dalle condizioni di privilegio (rendita e capitale sociale *in primis*) molto più che da qualsiasi altra cosa.

E quindi: ben vengano ricerche, libri, seminari, gruppi di riflessione, meme e influencer che ci dicono che il lavoro non è tutto e che non può essere la dimensione primaria su cui costruire le nostre vite.

Eppure, spesso quando ci si inoltra in questi territori non riesco a non sentirmi a disagio.

Non certo per quello che scrive chi si occupa dell'argomento da prospettive saldamente ancorate negli studi critici sul lavoro e sulle disuguaglianze sociali, come Francesca Coin, il cui *Le grandi dimissioni* ha avuto un'eco giustamente importante in questi ultimi anni [un suo intervento è pubblicato alle pagine 55-63, *N.d.R.*]. Piuttosto, mi riferisco alle decine, centinaia di discorsi quotidiani che vengono fatti con tono minore e languido – nei diversi settori della cultura – dai figli dei ceti medi e alti. Che decidono, a un certo punto, di smetterla con la vita fatta fino ad allora. Realizzano, a un certo punto, che possono tenersi strette le case di proprietà ereditate e i conti in banca rimpinguati per decenni dalle mance di parenti premurosi. Si sentono, a un certo punto, liberati dal senso di colpa e dal dover dimostrare qualcosa a qualcuno. Stabiliscono, a un certo punto, che lasciano, mollano, che non fanno più parte del gioco. E lo fanno perché possono permetterselo.

È una tendenza che si fa tanto più forte tanto più ci si avvicina al cuore dell'accumulo di capitale simbolico del lavoro culturale. Con “capitale simbolico” qui mi riferisco alla concezione di Pierre Bourdieu: l'insieme degli elementi immateriali legati alla reputazione, ai modi in cui si parla, ai rimandi agli immaginari che si incorporano in una persona. Assieme al capitale economico (ciò che si ha), a quello sociale (chi si conosce) e a quello culturale (quello che si sa), il capitale simbolico (cosa si dice di noi) è una delle quattro

forme di valore che nelle nostre società vengono prodotte, accumulate, spese, dissipate, trasformate.

Il settore culturale è uno di quelli in cui il ruolo del capitale simbolico è particolarmente importante. Da un lato, perché è cronicamente sottopagato. Dall'altro, perché nelle società tardo-capitaliste spesso la strategia di investimento delle famiglie dei ceti superiori ha seguito una logica di compartimentazione del rischio: prima si è pensato ad assicurare il capitale economico (indirizzando i primogeniti verso professioni più certe e remunerative, come quelle nel commercio o nella finanza, o vincolando il patrimonio perché potesse garantire rendite stabili e crescenti) e poi a lavorare su quello simbolico (indirizzando i più giovani verso professioni molto meno remunerative ma in grado di fornire prestigio e visibilità). Nei vari settori culturali si combinano diversi tipi di risorse personali e capitali collettivi (di ceto, di famiglia ecc.) che producono posizionamenti (valori, emozioni, immaginari, attitudini) diversi rispetto alle ideologie del lavoro. E questo vale anche – specularmente – per quello che riguarda le ideologie della fine del lavoro.

Tendo a leggere queste ideologie alla luce della natura più intima della “*critique artiste*”, per come è stata identificata da Luc Boltanski e Ève Chiappello nel loro *Il nuovo spirito del capitalismo*. Quella forma peculiare di critica dell'esistente che ha iniziato a delinearsi alla fine dell'Ottocento, fra tratti tipicamente moderni – come l'esaltazione della creatività individuale – e tratti antimoderni – come il rifiuto della massificazione portata dalla società industriale. Una critica che ha strutturato una serie di valori che oggi identifichiamo come tipicamente *bohémien* e che sono costitutivi delle identità di moltissimi tra coloro che scelgono studi e carriere nei settori strettamente culturali e artistici: importanza relativa del denaro, autenticità, individualità, superamento dei bisogni e perseguimento dei desideri.

I valori della *critique artiste* hanno una concentrazione diversa a seconda dei settori culturali a cui si guarda. Ad esempio, hanno una concentrazione altissima nei mondi dell'arte contemporanea, dove tutti si danno un gran daffare per far sembrare che

non stiano lavorando davvero; ovviamente non è così ma, visto che si tratta di ambienti in cui contano soprattutto i “vecchi soldi” dei ceti più abbienti e delle loro corti (la quadrangolazione perfetta di capitale economico, sociale, culturale e simbolico), si può fingere di mettere il lavoro completamente tra parentesi. Perché, insomma, parlare di soldi fa cafone. E parlare di lavoro pure.

E allora, quando sento parlare di quitting nei mondi dell’arte contemporanea, spesso sento parlare di prendersi del tempo per se stessi e per la famiglia, fare qualche mese in giro tra case di amici alle Eolie o a Parigi, mettendosi in *stand by* per capire se si ha veramente voglia di aprire quella casa editrice, o di riprendere in mano quella tenuta di famiglia per farci una coltivazione biologica.

I valori della *critique artiste* sono già più diluiti nei mondi dell’editoria, dove si sente l’antica natura industriale del settore: se i campi da gioco vengono delimitati dalla ricchezza degli editori, la forza lavoro ha una natura impiegatizia (anche quando è precaria, come è ormai la norma) e tende quindi a strutturarsi attorno a valori tipicamente collegati al ceto medio. In particolare, quel segmento di ceto medio che, in un’economia basata sulla rendita, riesce comunque a vivacchiare – quando non a prosperare – grazie a quello che eredita. Ma che lo fa comunque gravida di preoccupazioni, senza la disinvoltura languida dei grandi ricchi, perché cerca la solidità e la sicurezza.

L’abbandono del lavoro si sogna quindi a occhi aperti, mentre si continua a svegliarsi presto, a risparmiare, a investire. Contro il lavoro ci si scaglia, lo si eseca di continuo sulle riviste culturali e sui social, perché è una maledizione che distrae dallo studio e dalla discussione. Da qualche parte arriverà, prima o poi, un patrimonio da gestire che permetterà di continuare a investire in quella carriera tanto agognata e tanto odiata, che trova in Raffaele Alberto Ventura il suo cantore, con l’invenzione della malinconica “classe disagiata”. Prime o seconde case, magari in qualche città media o nei borghi, da mettere su Airbnb. Terre, magari, o qualche negozio da riconvertire. Dai parenti, o dalla famiglia di lei o di lui, per cementare nel silenzio il rancore degli obblighi. Ma il quitting qui

è più una proiezione del desiderio che una pratica reale. Qualcuno ogni tanto lo fa, tutti gli altri ne parlano.

I valori della *critique artiste* tendono poi a farsi più rarefatti nei nuovi settori della cultura, come quelli degli “operatori culturali”. Sono ambiti ibridi, nei quali si incontrano figure con i percorsi di studio più diversi: dalle discipline artistiche alla giurisprudenza, passando da materie come l’economia o il design. E, come ha messo in evidenza di recente il libro *Essere Ibridi*, a cura di Francesco De Biase e Alma Gentinetta, sono figure che hanno cambiato spesso traiettoria, passando attraverso una pluralità di forme organizzative (e di precarietà lavorativa).

Non che in questi mondi manchino i doppi cognomi o i figli dei ceti medi o alti. Tutt’altro. Dopotutto, sono paraggi in cui pochissimi riuscirebbero a sopravvivere ai redditi da fame, se non li potessero compensare in altri modi. Ma i valori dominanti sono legati prevalentemente a quelli dei ceti delle professioni: diffidenza verso il posto fisso e “gli statali”, ricerca di orari liberi da vincoli, vocazione imprenditoriale, orientamento al risultato. La *critique artiste* trova quindi meno spazio, perché il lavoro è percepito ancora come uno strumento di avanzamento individuale e di completamento biografico.

Si potrebbero fare discorsi simili per ognuno dei settori della cultura, dal teatro alla musica; sarebbe interessante fare distinzioni geografiche, perché le cose cambiano molto tra regioni diverse, così come tra le grandi città e quelle più piccole. Bisogna tenere presente che si tratta sempre inevitabilmente di generalizzazioni, con tutte le semplificazioni che queste comportano. Volutamente, nello scrivere queste righe ho calcato la mano: per fortuna, nella vita reale capita spesso di incontrare lavoratori nei diversi settori della cultura che non sono un mero risultato di incroci di variabili di classe e ceto, ma che seguono traiettorie interamente dettate dalla volontà, dai valori, dalle predilezioni individuali.

Quello che si vede ancora molto poco – o anzi, forse, sempre meno – è l’impatto dell’altra forma di critica evidenziata da Boltanski e Chiappello, la “*critique ouvrière*”. Con questo termine, i due indicano una forma di critica ai rapporti di

potere che si concentra sulle disuguaglianze strutturali, la povertà e le dinamiche di sfruttamento, reclamando solidarietà e giustizia sociale.

In Italia più che in altri Paesi europei, infatti, sono rare le forme di organizzazione collettiva dei lavoratori del settore culturale che provano a metterne in discussione ingiustizie e disuguaglianze. C'è, certo, Art Workers Italia (AWI), con il suo lavoro fondamentale sui compensi minimi nell'arte contemporanea, la ricerca di contratti standardizzati e l'*advocacy* presso le grandi istituzioni del contemporaneo. E c'è Redacta, l'importante iniziativa di un gruppo di soci dell'Associazione Consulenti del Terziario Avanzato (ACTA) che si rivolge ai professionisti del settore editoriale per superare l'isolamento e la frammentazione dei lavoratori e promuovere azioni collettive. E ci sono molte cooperative – nel mondo delle arti performative, in quello museale o in quello del restauro – che svolgono un ruolo cruciale non solo nella costruzione di legami solidaristici, ma anche nella costruzione di consapevolezza e fondi mutuali.

Ma non sembra che, da quando si è diffuso il discorso sul quitting, queste pratiche di soggettivazione politica abbiano fatto grandi passi avanti. Per scrivere queste righe ho ripreso in mano un capitolo scritto nel 2017 per il libro *Platform Capitalism e confini del lavoro negli spazi digitali*, nel quale provavo a tracciare una storia possibile delle forme di organizzazione dei lavoratori della cultura a partire dall'Ottocento. Rispetto al panorama descritto all'epoca – con le dovute eccezioni, tra cui quelle citate qui sopra – non sembra che ci siano stati grandi cambiamenti. Anzi, oggi ormai guardiamo all'ultima grande stagione di mobilitazione dei lavoratori della cultura – quella dei Teatri Occupati di inizio anni '10 – con una prospettiva storica: Macao a Milano si è consumato durante la pandemia, chi occupò il Valle a Roma sta lavorando su un archivio, e così via. La difficoltà dei lavoratori dei settori culturali ad autorganizzarsi ha a che fare con molte cose. Ha a che fare soprattutto con la frammentazione interna dei settori e con la prevalenza di contratti atipici e false partite IVA che rendono molto difficile costruire corpi intermedi, rivendicazioni e mobilitazioni. E ha a che fare con il

peso del capitale simbolico rispetto a quello economico, che fa sì che esistano sempre degli “eserciti di riserva delle industrie culturali”. Ovviamente non mi riferisco a quell'esercito di riserva a cui pensava Marx riguardo alle industrie dell'Ottocento, costituito da masse di disoccupati pronti a sostituire i lavoratori organizzati per salari più bassi e senza rivendicazioni. Si tratta, piuttosto, di un fenomeno di segno contrario, in cui ceti medi e alti attuano una costante dinamica di ribasso sul mercato del lavoro, potendosi permettere di svolgere attività ad alto contenuto di capitale simbolico in cambio di cifre basse o nulle, spazzando costantemente sotto il tappeto le questioni strettamente economiche. E poi c'è, ovviamente, la presenza fortissima dei valori della *critique artiste*, che con il loro costante accento sull'individualità rendono difficili – quando non impossibili – le forme di organizzazione collettiva.

Non si tratta di una tendenza inevitabile. Anzi, quello che c'è da aspettarsi è che, all'aumentare del peso delle crisi economiche che non smettono di succedersi, i lavoratori dei settori culturali si troveranno sempre più a mal partito, e la differenza tra chi è in grado di mettere in gioco rendite che permettono i salari bassi e gli altri si faranno sempre più stridenti. Al punto che le forme di autorganizzazione per rivendicare migliori condizioni di lavoro diverranno comuni anche nei settori culturali. E allora sì, forse sentiremo parlare in un modo diverso di quitting, magari all'interno di un discorso articolato e coerente sul welfare per i lavoratori della cultura, nella forma di Universal Basic Income (Reddito di Base Universale) o in altri modi ancora.

E a quel punto saranno davvero beati coloro che mollano, perché tutti potranno permetterselo.

Riferimenti bibliografici

BASIC INCOME NETWORK (a cura di). 2018. *Generazioni precarie. Una conricerca tra percezione del rischio, bisogni emergenti e welfare dal basso*, Università degli Studi di Trento, Trento.

BOLTANSKI, Luc – CHIAPELLO, Ève. 1999. *Il nuovo spirito del capitalismo*, Mimesis, Milano 2014.

BOURDIEU, Pierre. 1986. *Forme di capitale*, a cura di Marco Santoro, Armando Editore, Roma 2015.

COIN, Francesca. 2023. *Le grandi dimissioni. Il nuovo rifiuto del lavoro e il tempo di riprenderci la vita*, Einaudi, Torino.

DE BIASE, Francesco – GENTINETTA, Alma (a cura di). 2025. *Essere Ibridi*, Franco Angeli, Milano.

NIESSEN, Bertram. 2017. «ICC/UGC. Il nuovo Lavoro Culturale», in Emiliana Armano, Annalisa Murgia e Maurizio Teli (a cura di), *Platform capitalism e confini del lavoro negli spazi digitali*, Mimesis, Milano, pp. 91-108 (disponibile su <https://www.che-fare.com/articoli/nuovo-lavoro-culturale>)

VENTURA, Raffaele Alberto. 2017. *Teoria della classe disagiata*, minimum fax, Roma.

NOI SPARIAMO

Paolo Zani¹

Rappresentazioni eroiche in costumi obsoleti.

Autoglorificazioni addomesticate.

Un cono d'ombra si allarga sul grande consenso.

Molotov come sculture statiche.

Onesta onesta onesta.

Riflessi pavloviani.

Il cono d'ombra si allarga regolare sull'apparente benevolo.

Panem et circenses.

Mano nella mano dentro il raggio di Schwartzchild.

Noi spariamo.

<https://youtube.com/playlist?list=PL39ACBB62EB3C27A8&si=PBJUGOkjr-CePYNZv>

¹ Fondatore di ZERO...

PROGETTO LUDOVICO - NICCOLÒ DE NAPOLI: I'M HERE, BUT NOT ENTIRELY YOURS

Camilla Previ¹

Nel lessico del lavoro contemporaneo, il termine quitting ha progressivamente perso la nettezza del gesto risolutivo. Non indica più soltanto l'atto di abbandonare un impiego ma una condizione diffusa di disallineamento tra soggetto e ruolo, tra presenza e adesione. Si resta, ma senza identificarsi; si partecipa, ma trattenendo una parte di sé. Il quitting diventa così una soglia: uno spazio liminale in cui si accumulano tensioni emotive, desideri sospesi e micro-dissociazioni quotidiane.

Come osserva Roberto Ventura, "non siamo più chiamati a realizzarci, ma a dimostrare di volerli realizzare²". In questo slittamento, la promessa di autorealizzazione si trasforma in obbligo performativo, mentre l'infelicità smette di essere un incidente per assumere una dimensione strutturale. A questa analisi si affianca

¹ Camilla Previ è una professionista attiva nel campo di progetti culturali e artistici. Si occupa di ideazione, sviluppo e coordinamento di iniziative che mettono in dialogo arte, ricerca e contesto contemporaneo, collaborando con istituzioni, artisti e realtà indipendenti. Dopo una decennale esperienza presso FAI - Fondo Ambiente Italiano, è direttrice di PROGETTO LUDOVICO dal 2024 e ricopre il ruolo di Managing Director presso Upsilon Gallery a Milano. Collabora con Flash Art Italia in ambito Marketing e Partnership.

² Roberto Ventura, *La conquista dell'infelicità. Perché aspirare al successo ci rende infelici*, Einaudi, Torino 2019.

la lettura di Mark Fisher, per il quale il capitalismo contemporaneo non si limita a organizzare il lavoro, ma colonizza l'intero orizzonte affettivo e immaginativo del soggetto, rendendo sempre più difficile distinguere tra tempo produttivo e tempo personale³. Il quitting emerge allora non come soluzione, ma come sintomo: una strategia di sopravvivenza emotiva che consente di restare nel sistema riducendo il grado di coinvolgimento soggettivo.

La mostra di Niccolò De Napoli⁴, prodotta da PROGETTO LUDOVICO⁵, si colloca in questo orizzonte critico, indagando il quitting come pratica quotidiana di resistenza emotiva e come forma di agentività⁶ sotterranea. Non una fuga eroica, ma una sottrazione calibrata; non un rifiuto plateale, ma una frattura intima e persistente. Il percorso espositivo si articola attorno a tre assi concettuali: il senso di sottrazione come forma minima di autoderminamento, la privatizzazione del tempo libero del lavoratore e la frattura identitaria prodotta dal lavoro contemporaneo.

Il neon *I'm here, but not entirely yours*, anche titolo della mostra, introduce immediatamente questa ambivalenza. La frase enuncia una presenza incompleta, una disponibilità dichiarata ma negata nella sua totalità. Il colore azzurro – tipico degli ambienti digitali e *corporate* – rafforza l'ambiguità del messaggio: rassicurante in superficie, ma emotivamente distante. Qui il quitting si manifesta come presenza parziale: un corpo presente, una volontà trattenuta; un'esecuzione senza adesione; un esserci che rifiuta di consegnarsi interamente. In termini fisheriani,

³ Mark Fisher, *Realismo capitalista*, Nero, Roma 2018.

⁴ Niccolò De Napoli (Cosenza, 1986) vive e lavora tra Vienna e Roma. La sua pratica artistica si sviluppa attraverso installazioni e interventi site-specific che indagano le trasformazioni del lavoro, della produzione e della soggettività contemporanea.

⁵ PROGETTO LUDOVICO è una piattaforma culturale dedicata alla ricerca, alla produzione e alla presentazione di pratiche artistiche contemporanee in relazione ai processi industriali, economici e produttivi. Attraverso mostre, progetti site-specific e collaborazioni con istituzioni pubbliche e private, PROGETTO LUDOVICO promuove un dialogo critico tra arte e contesti non convenzionali, con particolare attenzione alle condizioni materiali del lavoro culturale e alla dimensione produttiva dell'opera.

⁶ L'agentività, o agency, rappresenta in psicologia il nucleo della capacità umana di esercitare un controllo cosciente sul proprio comportamento. È il motore che guida l'individuo ad agire in base a scopi e intenzioni specifici, distinguendolo dalla semplice reattività agli stimoli ambientali.

si tratta di una risposta alla richiesta costante di entusiasmo e coinvolgimento, che trasforma l'affettività stessa in prestazione.

La tensione tra partecipazione e ritiro si rinnova nell'installazione sonora *Claim*, che diffonde ciclicamente una frase tratta dal film *Vieni avanti cretino*. Il ritmo di venti minuti richiama le micro-pause prescritte dalla psicologia del lavoro, ma ne sovverte la funzione. Lo slogan della soddisfazione, riascoltato oggi, assume un tono ironico e perturbante. Il personaggio interpretato da Lino Banfi – eternamente adattabile, mai realmente integrato – incarna una forma grottesca di quiet quitting: lavora senza identificarsi, esegue senza trovare senso, fino all'espulsione. La frase diventa così un controcanto malinconico a quella che Fisher definisce la normalizzazione della frustrazione come condizione ordinaria della vita lavorativa.

Il nucleo delle bacheche-monocromo porta la riflessione sul piano percettivo. Materiali legati agli hobby e al tempo libero vengono trasformati in campiture compatte, apparentemente uniformi. Il monocromo non è qui astrazione, ma compressione: un campo di tensione in cui l'immagine si sottrae, lasciando emergere ciò che nel lavoro resta marginalizzato. Il vetro *switchable* che si oscura all'avvicinarsi dello spettatore introduce una dinamica di frustrazione mimetica: più si tenta di vedere, meno si vede. Come nel mondo descritto da Fisher, in cui l'accesso al desiderio è continuamente promesso ma sistematicamente rinviato, l'identità del soggetto appare costretta in un processo continuo di auto-oscuramento.

L'opera *Boof*⁷ il percorso con un'immagine di sospensione definitiva. Un oggetto nato per il movimento e l'esplorazione viene sezionato e immobilizzato attraverso un gesto domestico di conservazione. Il sottovuoto non distrugge, ma neutralizza. Ciò che un tempo permetteva di "navigare" la propria identità viene archiviato come residuo, protetto e al tempo stesso reso inerte. Il tempo libero, anziché spazio di reinvenzione, diventa deposito di possibilità congelate.

⁷ L'opera consiste in un Kayak tagliato e messo sotto vuoto.

Nel suo insieme, la mostra non propone il quitting come via di fuga, ma come condizione condivisa. Come scrive ancora Ventura, "l'infelicità non è un fallimento individuale, ma una condizione strutturale"⁸. Le opere di Niccolò De Napoli rendono visibile questa condizione, restituendo forma e materia a una soggettività che continua a essere presente, ma non più interamente disponibile.

Il progetto è stato realizzato grazie al supporto di Vitrik, Ascend Studio, FTALENT srl.

⁸ Roberto Ventura, *La conquista dell'infelicità*, cit.

NICCOLÒ DE NAPOLI

La ricerca di Niccolò De Napoli si concentra sulle tensioni generate dai sistemi produttivi contemporanei e sulle forme di adattamento, resistenza e disallineamento che attraversano l'esperienza del lavoro. Attraverso installazioni, sculture e interventi site-specific, l'artista utilizza materiali industriali, elementi funzionali e dispositivi percettivi per mettere in crisi le retoriche della efficienza, della prestazione e della disponibilità continua.

Formatosi all'Akademie der bildenden Künste di Vienna, dove ha studiato Expanded Pictorial Space e Textual Sculpture, De Napoli ha sviluppato un linguaggio che oscilla tra concretezza materiale e ambiguità simbolica, sottraendo oggetti e strutture alla loro funzione originaria per trasformarli in indicatori di precarietà, sospensione e attrito identitario.

Il suo lavoro è stato presentato in contesti istituzionali e indipendenti in Italia e all'estero, tra cui MNAC Bucarest (All system collapse tonight), Manifesta 12 – Collateral Event (Misconception. A way to (mis)understand reality, Palermo), la Galleria Nazionale di Cosenza, Das Weisse Haus (Vienna), Akademie der bildenden Künste (Vienna), Vartai Galerija (Vilnius LT) e spazi espositivi non convenzionali attivati attraverso progetti relazionali e site-specific. Parallelamente, ha preso parte a residenze artistiche come BridgeArt Residency (Noto), BoCS Art (Cosenza) e Stato in Luogo (Latronico).

Nel corso della sua attività ha ricevuto riconoscimenti e selezioni in premi dedicati alla ricerca contemporanea, tra cui Premio Francesco Fabbri, Premio Celeste e Premio Italia-Cina IGAV (National Art Museum of China-Beijing).

Le sue opere costruiscono situazioni di ambiguità percettiva e concettuale, invitando lo spettatore a confrontarsi con una soggettività ancora presente, ma non più pienamente allineata alle logiche del sistema produttivo.

PROGETTO LUDOVICO

PROGETTO LUDOVICO è una piattaforma culturale no-profit dedicata alla ricerca, produzione ed esposizione di arte contemporanea, con particolare attenzione al dialogo tra arti visive e industria. Fondata a Milano nel 2021 da Lorenzo Perini Natali, opera come spazio di sperimentazione e confronto, promuovendo pratiche artistiche capaci di riflettere sulle trasformazioni culturali, tecnologiche e produttive del presente.

La missione di PROGETTO LUDOVICO è sostenere la ricerca artistica e curatoriale, favorendo l'incontro tra artisti emergenti, curatori, istituzioni e realtà private. Attraverso mostre, residenze, open call e progetti espositivi, incoraggia processi di produzione che valorizzano l'uso di materiali industriali e linguaggi contemporanei, ponendo l'arte come strumento di indagine critica e di dialogo con il contesto socio-economico.

PROGETTO LUDOVICO si distingue per la capacità di costruire sinergie tra settore culturale e ambito produttivo, sviluppando progetti in collaborazione con istituzioni museali, fondazioni e spazi indipendenti. Le attività dell'associazione mirano a creare occasioni di visibilità e crescita per gli artisti coinvolti, favorendo al contempo una fruizione consapevole e aggiornata dell'arte contemporanea.

Attraverso un approccio interdisciplinare e una visione orientata alla sperimentazione, PROGETTO LUDOVICO si afferma come una realtà attiva e dinamica nel panorama culturale italiano, contribuendo allo sviluppo di nuove modalità di produzione e diffusione dell'arte contemporanea.

Copertina

*Niccolò De Napoli, Boof (sottovuoto), 2026, credito Azzurra Lo Gullo
Courtesy dell'artista e di PROGETTO LUDOVICO*

*Pag. 9 - Niccolò De Napoli, I'm here, but not entirely yours, 2026
Courtesy dell'artista e di PROGETTO LUDOVICO*

*Pag. seguenti - Niccolò De Napoli, Claim (dettagli), 2026
Courtesy dell'artista e di PROGETTO LUDOVICO*

