

TEMA

Le nuove facce della precarietà

Le figure professionali in ambito musicale in Italia: tra precarietà e nuovi percorsi di imprenditorialità

Sonia Bertolini, Andrea Maggiora*

«L'arte non è un lavoro...
l'arte è una cosa che fai per te stesso».
Franzen J., *Purity*, Torino, Einaudi 2016, p. 446

1. Introduzione

La Sociologia del lavoro italiana si è occupata poco dello studio delle professioni artistiche, nonostante si tratti di un settore interessante per alcune caratteristiche che lo contraddistinguono come la presenza del lavoro a progetto e la struttura particolare delle carriere e del modo di vivere l'instabilità lavorativa degli artisti. In questo saggio concentriamo la nostra attenzione sulle professioni del settore musicale. Nella prima parte ci occupiamo dell'organizzazione di questo ambito, le caratteristiche del mercato, le leggi che lo regolano e la struttura dei finanziamenti; nella seconda ripercorriamo una parte della letteratura su queste professioni che ci permette di costruire le ipotesi sulla base delle quali nella terza parte proponiamo i risultati di una ricerca empirica sulle figure professionali della musica nel contesto torinese. Nelle conclusioni, infine, vengono proposte alcune possibilità di sviluppo del settore.

2. L'organizzazione del settore musicale: si può parlare di «mercato musicale»?

Lo spettacolo dal vivo può essere definito come «ogni manifestazione artistica o ricreativa, frutto di creazione propria o di rielaborazione della

* Sonia Bertolini è docente di Sociologia del lavoro presso l'Università di Torino; Andrea Maggiora è operatore musicale e docente di Organizzazione, diritto e legislazione dello spettacolo presso il Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Torino.

Si ringraziano per il supporto alla ricerca empirica Elio Lercara, Marco Polidori, Noemi Venturino.

creazione altrui, manifestata direttamente alla presenza di un pubblico di persone» (Argano 1997, p. 25); le conseguenti caratteristiche economiche hanno a che fare con criteri di *intangibilità* (assenza di un supporto fisico che le rende immateriali a differenza di altri beni culturali o commerciali), *irripetibilità* (ogni performance è unica e irripetibile nello stesso modo, la cui riuscita è totalmente imprevedibile prima del suo accadere), *non durevolezza* (non è possibile lo stoccaggio e la conservazione, ma la sua entità viene esaurita durante lo spettacolo); inoltre nello spettacolo dal vivo la fase produttiva coincide con quella distributiva e la fruizione è limitata al numero dei posti disponibili in sala. Questo non è solo un limite ma ne determina l'aspetto più significativo, cioè l'indispensabile ruolo degli spettatori e del fattore umano rispetto a quello tecnologico e al capitale economico investito.

In questo senso l'ambito musicale che si basa sullo spettacolo dal vivo non è paragonabile alle industrie culturali che nascono dalla possibilità di riprodurre e conservare tracce dei prodotti artistici e che sono orientate al mercato tradizionale e «alla produzione e riproduzione di beni e servizi culturali, immagazzinati e distribuiti con criteri industriali e commerciali su larga scala, in conformità a strategie basate su considerazioni economiche piuttosto che su strategie concernenti lo sviluppo culturale delle società» (Aa.Vv. 1982, p. 21).

Un'altra specificità delle organizzazioni culturali è il fatto che nel marketing il percorso inizi proprio dal prodotto artistico e creativo e che, diversamente dal mercato di beni materiali, è l'offerta a determinare e incidere sulla domanda e sul consumo partendo dall'atto creativo. L'artista è quindi al centro di un processo bidirezionale rivolto ai propri committenti o decisori e contemporaneamente al proprio pubblico.

In Italia la maggior parte delle organizzazioni in grado di creare opportunità di lavoro artistico sono finanziate prevalentemente da risorse pubbliche (provenienti da diverse fonti) indispensabili alla sopravvivenza di teatri e orchestre, altrimenti non in grado di autosostenersi per causa di un'endemica impossibilità a sostenere l'aumento dei costi del lavoro e della vita con un aumento di produttività (Baumol, Bowen 1966).

La mappa dei centri di produzione e distribuzione di spettacolo dal vivo è tracciata dalla legge n. 800 detta anche legge Corona, che nel 1967 ha emesso una vera e propria carta d'identità del sistema musicale e dello spettacolo finanziato con risorse pubbliche in Italia. Nel suo dettato la

legge mette al primo posto in ordine d'importanza i teatri d'opera («Lo Stato considera l'attività lirica e concertistica di rilevante interesse generale, in quanto intesa a favorire la formazione musicale, culturale e sociale della collettività nazionale») allora chiamati Eal (Enti autonomi lirici), e oggi Fls (Fondazioni lirico-sinfoniche), in totale 14, distribuiti in modo non uniforme sul territorio nazionale, isole comprese¹. Il finanziamento a queste organizzazioni proviene dal Fus (Fondo unico per lo spettacolo), istituito nel 1985 sulla matrice della legge n. 800, che è fortemente sbilanciato a favore delle Fondazioni lirico-sinfoniche, le quali assorbono circa l'80 per cento delle risorse disponibili.

Da questo veloce quadro si evince che la legge n. 800 non solo definisce le priorità dell'espressione artistico musicale nazionale, ma condiziona decisamente la tipologia e la quantità di opportunità lavorative nel campo musicale. La quantità di risorse Fus assorbite dalle Fondazioni lirico-sinfoniche impedisce l'accesso a fondi pubblici a nuove entità orchestrali stabili.

3. Professionalità e carriera nelle professioni musicali/artistiche: musicista o professionista?

Un'importante ricerca sociologica sul teatro in Francia (Paradeise 1998) evidenzia che i *percorsi di lavoro* degli artisti non sono così individualizzanti come si potrebbe pensare, ma esistono al contrario significative regolarità. Il *talento* diviene una *risorsa negoziabile* sul mercato, attraverso il giudizio di qualità della comunità dei datori di lavoro, degli attori e del pubblico. Tale conversione stabilisce le possibilità di ingaggio dei singoli attori e dei livelli di remunerazione. La definizione della *professionalità* avviene attraverso regole ben precise di riconoscimento negoziate dalla *comunità artistica*, dal pubblico e dalla critica e possono cambiare nel corso del tempo (Santagata 2004).

Riguardo al settore musicale «*ma poi di lavoro cosa fai?*» è la tipica domanda diventata simbolo della percezione comune del musicista, sempre in precario equilibrio tra la ricerca del lavoro stabile e retribuito e la libertà di dedicarsi completamente all'atto creativo e alla musica assoluta, senza di-

¹ <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it>.

pendere da nulla e da nessuno. Forse era della stessa idea W.A. Mozart quando, cacciato dal principe-arcivescovo di Salisburgo Hieronymus von Colloredo – pare con un calcio nel sedere assestatogli da uno dei galoppini del prelado – nel 1782, si stabilisce a Vienna come compositore indipendente, come libero professionista. Con questo episodio il musicista salisburghese si conferma un pioniere non solo per le innovazioni stilistiche, ma anche per quando riguarda la condizione professionale dei compositori e musicisti; da sempre infatti la figura del musicista di corte era l'unica via per poter esercitare l'arte musicale, principalmente come compositore al servizio di principi o nobili, incaricato della produzione di musiche finalizzate a occasioni religiose o mondane.

Nell'approfondita ricerca realizzata da Pier Paolo Bellini (2005) viene presentata una rassegna delle definizioni di professionista e in particolare per le professioni musicali; partendo dalla distinzione tra professione e occupazione di Prandstraller (1974, p. 17): «L'attività professionale è connotata anzitutto dalla presenza di un'abilità in uno specifico campo della conoscenza, sostenuta da un corpo sistematico di teoria» distinguendosi così dalle occupazioni che richiedono abilità di tipo pratico (manuale o meccanico). Il percorso universitario, culturalmente abilitante, sarebbe quindi quello obbligato per essere considerati professionisti, almeno in alcuni ambiti e per alcune professioni.

Ma in realtà come e da chi è definito questo limite? Mentre per le professioni riconosciute da un titolo, per le quali un'abilitazione risulta necessaria per il bene della società, a esempio per il medico o per l'avvocato, il monopolio viene riconosciuto da licenze, certificazioni, controlli e training, per il musicista funziona diversamente: la maggior importanza attribuita al *saper fare* piuttosto che al conoscere fa sì che le competenze apprese durante il corso di studi siano considerate utili dal 57 per cento dei diplomati (ricerca Almalaurea 2015), ma il diploma di conservatorio è ritenuto necessario solo dal 24 per cento degli intervistati, infatti non è richiesto per accedere ai concorsi per i posti in orchestra nelle Fls e neanche per insegnare nei conservatori stessi: in un sistema dove per accedere a una cultura musicale è riconosciuta esclusivamente l'Alta formazione paradossalmente l'autodidatta senza titolo di studio ha le stesse opportunità del laureato di accedere ai posti di lavoro stabili; il musicista non diplomato viene considerato così un *dilettante* solo quando dimostra un livello scarso di capacità tecnica o lacunosità culturale.

La definizione del *musicista professionista* si complica quando si prendono in considerazione altre problematiche connesse all'aspetto più estetico, legate all'idea della musica come performance ed espressione artistica, quindi non misurabile *ex ante*; in primo luogo sono gli spettatori ad avere un contatto privilegiato con la prestazione artistica, ma anche i critici d'arte, giornalisti e i mass media, professionisti delegati ufficialmente a esprimere un giudizio sull'artista. I direttori artistici con il loro potere di programmare i cartelloni possono influire notevolmente sull'identità professionale del musicista, condizionandone la percezione da parte del pubblico e dei media e migliorandone la performance, così come il riconoscimento all'interno dello stesso ambito da parte dei colleghi, che possono o meno valutare e accettare il valore.

Un'altra questione è come si costruisce la carriera nelle professioni artistiche. Secondo Paradeise (1998) per gli attori non si può parlare di *carriera* nel senso tradizionale del termine, cioè come sequenza di posizioni professionali ascendenti nel tempo. Le posizioni inoltre non possono essere ordinate in maniera unidimensionale legando tra loro le scale di remunerazione, interesse, potere e prestigio: un percorso professionale può essere infatti ascendente su una scala e discendente su un'altra. A ogni istante l'ingaggio dipende da una parte dalle caratteristiche proprie del lavoratore e dalla sua abilità nel cogliere le occasioni di impiego disponibili, e dall'altra dalle opportunità offerte dal mercato del lavoro sul quale si muovono i soggetti.

Diversi autori sottolineano che la costruzione della carriera nel settore artistico in genere è simile alla creazione di un «portafoglio» finanziario (Paradeise 1998; Menger 1999), in cui si riduce il rischio investendo in più segmenti del mercato del lavoro artistico, cercando di far valere le proprie qualità. Fondamentale diviene la diversificazione dei reticoli di appartenenza, che aumenta le possibilità di ingaggi futuri e riduce quindi l'incertezza e il rischio di dover affrontare periodi di disoccupazione. Tale meccanismo richiede, però, un ampliamento delle proprie competenze. Spesso comunque gli artisti sono reticenti a farsi carico degli aspetti imprenditoriali del loro lavoro perché hanno meno spazio per la creazione artistica.

In Italia una ricerca (Luciano, Bertolini 2011) ha esplorato le strategie di attori e ballerini per costruirsi una carriera. Il problema della discontinuità lavorativa e quindi reddituale in Italia. Una strategia messa in campo dagli artisti consiste nell'investimento in una *doppia carriera*, con *un lavoro nel*

settore artistico e l'altro in un settore differente. È la strategia scelta da chi pur avendo talento, non è riuscito a vivere di lavoro artistico, ma non ha rinunciato a esso. Svolge quindi stabilmente un secondo lavoro distante dal settore artistico, magari part time, che garantisce un reddito, ma lascia loro il tempo di lavorare anche nello spettacolo, settore che offre maggiori gratificazioni a livello simbolico.

Una seconda strategia possibile, che è stata adottata dalla maggior parte dei nostri intervistati, è la *doppia carriera nel settore artistico*. Ciò può avvenire attraverso una *diversificazione estensiva* tra più settori artistici (per esempio teatro e televisione), oppure attraverso una *diversificazione intensiva*, lavorando nello stesso settore ma svolgendo più professioni (per esempio ballerina e insegnante di danza).

La *diversificazione estensiva* è una buona strategia per ridurre il rischio economico e contenere la discontinuità lavorativa, ma necessita dello sviluppo di più competenze. Una soluzione interessante è quella di individuare settori attigui di attività in cui si possono svolgere professioni in qualche maniera legate alla propria, ma meglio retribuite.

L'aspetto caratteriale e motivazionale, inoltre, gioca un forte ruolo: alcuni infatti interrompono la carriera perché non hanno più voglia, come dichiarato da un'intervistata, di «mettersi in gioco tutte le volte all'interno della propria giornata o della propria settimana».

Il mercato del lavoro musicale rispetto alle altre professioni artistiche appare ulteriormente segmentato. Una prima frattura è tra chi ha un impiego permanente, per esempio nelle orchestre sinfoniche e dunque può contare su un sostentamento economico continuo, e chi è instabile contrattualmente (Coulangeon 2004). Questa ricerca inserisce anche un'altra interessante dimensione: oltre a considerare la precarietà contrattuale e dunque la *forza/fragilità* legata al sostentamento economico, introduce la *forza/fragilità* legata all'identificazione e soddisfazione professionale, costruendo una tipologia di forme di partecipazione al mercato del lavoro musicale che ruota intorno all'integrazione professionale, il lato normativo, il contenuto dell'attività. Emergono quindi anche casi di precarietà identitaria, che si sviluppano tra i musicisti che lavorano all'esterno o alla periferia del mercato (ad esempio intrattenimento musicale), che non sono sinonimo di instabilità e fragilità economica.

4. I risultati della ricerca empirica

4.1. La metodologia

In questa parte dell'articolo riassumiamo i risultati di una ricerca empirica sulle professioni della musica, svolta nel contesto piemontese. Oltre a una ricognizione dei dati quantitativi italiani sul settore, e alla ricostruzione del contesto istituzionale del settore, la ricerca ha previsto la realizzazione di interviste a testimoni privilegiati del settore (operatori culturali, direttori artistici ecc.) e la somministrazione e raccolta di quindici interviste realizzate a musicisti di due coorti. I temi dell'intervista hanno riguardato il loro percorso di formazione, l'ingresso nel mercato del lavoro, la loro carriera, l'approccio all'instabilità lavorativa, la soddisfazione e le prospettive future.

Le persone intervistate sono state selezionate tenendo conto di alcune variabili, utili per definire le categorie e i segmenti.

La prima selezione comprende i musicisti diplomati al conservatorio che hanno scelto l'insegnamento come lavoro principale ma non sono ancora stabilizzati (di ruolo), quindi si ritengono precari: l'insegnante di strumento nel liceo musicale, in conservatorio (a volte in sedi molto distanti dalla residenza) o nella scuola media a indirizzo musicale. L'età varia dai 35 ai 45 anni, non sposati e senza figli.

Tra gli strumentisti sono state scelte figure al confine tra la professione e l'occupazione, che spesso svolgono lavori diversi per vivere o riempire i tempi di non lavoro, ma si sentono comunque artisti, sebbene l'arte non sia ancora una fonte di sostentamento. Tra questi troviamo il compositore che, per non scendere a compromessi, ha deciso di fare un lavoro al di fuori dell'ambito artistico, così da poter essere libero di esprimersi con la sua creatività, senza adeguarsi alle aspettative dei committenti; oppure il pianista/insegnante di conservatorio che invece è impegnato in molte realtà importanti, e questo lo costringe a essere perennemente in viaggio e sotto stress da prestazione. Altra figura chiave è l'astronomo/musicista, che si mantiene con la ricerca ma si sente musicista ed è riuscito a trarre dalle sue competenze scientifiche spunti e contenuti per i suoi spettacoli musicali.

Abbiamo poi inserito alcune figure non appartenenti al percorso accademico classico, più giovani (20-30 anni) che hanno un forte spirito imprenditoriale e pensano che le relazioni e l'auto organizzazione siano indispensabili per trovare le opportunità di lavoro.

4.2. *Come sono cambiate oggi le professioni nella musica*

Oggi la distinzione tra musicisti liberi professionisti e musicisti dipendenti, «a servizio» delle grandi orchestre e delle Fondazioni lirico-sinfoniche è l'aspetto più rilevante nell'ambito delle professioni musicali «pure» cioè legate all'esecuzione. Il forte sostegno pubblico ha influenzato a fasi alterne il lavoro nei teatri d'opera da quando, nella seconda metà del Seicento, cioè dalla nascita del teatro a pagamento, la musica, e più precisamente l'opera lirica, diventa gradualmente un'opportunità di lavoro, prima per l'impresario teatrale e in seguito per altre categorie di lavoratori (orchestrali, coristi, scenografi, registi, tecnici, costumisti ecc.), creando così un indotto intorno alla produzione musicale. Questo ha segnato profondamente la crescita e lo sviluppo del teatro d'opera italiano, una delle eccellenze nel mondo, trasformando in stabili e riconosciuti da un contratto nazionale i posti di lavoro artistico e le figure professionali a esso collegate.

Come conseguenza si è prodotto un mercato orientato al mantenimento dei contributi acquisiti attraverso la conservazione di consuetudini e repertori, spostando quindi l'obiettivo dall'investimento in innovazione e formazione del pubblico (pur contemplato dal Fus e dalla legge sulle Fondazioni lirico sinfoniche), alla mera conservazione di uno *status quo* in nome di un'identità nazionale e di una tutela di una occupazione ormai blindata alle nuove generazioni.

La contrazione delle risorse pubbliche oggi sta determinando però una forte limitazione dei posti di lavoro nelle orchestre stabili e nelle Fondazioni lirico-sinfoniche, sia per la scarsa quantità di bandi di concorso a integrazione degli organici, sia per l'impossibilità di creare realtà orchestrali e musicali nuove, riservando le poche risorse disponibili alle sole eccellenze a fronte di un numero crescente di diplomati al conservatorio.

Le occupazioni legate all'esecuzione musicale non sono però le uniche aperte ai diplomati in conservatorio. Da diverse ricerche (Istat 2015; Bellini 2005; Rebaudengo 2008) è emersa una notevole varietà e quantità di professioni *musicali* collocate in diversi ambiti (insegnamento, organizzazione, comunicazione), alle quali non corrisponde però un percorso formativo all'interno dell'Alta formazione artistica e musicale. Inoltre, la mancanza totale di preparazione su come affrontare il mercato del lavoro ritarda notevolmente l'ingresso nel mondo lavorativo e il periodo di «investimento» in corsi di perfezionamento post diploma.

Nella ricerca già citata di Pier Paolo Bellini (2005) emergono molti dati interessanti, soprattutto sullo scarto tra le aspettative iniziali durante il corso di studi al conservatorio e la reale condizione occupazionale dopo il diploma. Il 75 per cento dei diplomati termina il percorso formativo con l'idea di *fare il musicista*, senza alcuna analisi dell'effettiva domanda del mercato; *nessuno* quindi prende in considerazione le nuove professioni musicali alternative come l'organizzatore di eventi musicali, il collaboratore di case discografiche, il giornalista di riviste specializzate o l'operatore dei mass media o il direttore artistico; come dice Bellini: «Tanto più si voleva fare una cosa e tanto meno la si fa». Per esempio, rispetto alle aspettative, l'insegnamento nelle scuole diventa un ripiego per il 22 per cento contro il 13 per cento iniziale; i lavori extramusicali sono scelti e praticati dal 20 per cento degli intervistati, contro il 2 per cento dichiarato dagli studenti.

La caratteristica più evidente è lo scarto a livello psicologico tra le professioni «normali» e quella del musicista: le aspettative iniziali legate alla carriera sono molto più vicine alla passione che allo studio e alla percezione che la musica sia *qualcosa di più* di un lavoro (Bellini 2005).

Nel anno accademico 2010-2011 abbiamo avuto 5334 diplomati/lau-reati nei conservatori italiani, per la maggior parte pianisti (Istat 2012). Fino agli anni settanta il numero dei diplomati era stabilizzato intorno ai cinquecento all'anno per tutti gli strumenti. Di fronte a questo scenario non è più accettabile un'impostazione dell'educazione musicale orientata esclusivamente al professionismo, senza occuparsi del futuro lavorativo di tutti quei «musicisti» che produce, a fronte di un'assenza di innovazione per quanto riguarda le imprese e i soggetti che producono occupazione e posti di lavoro in ambito artistico.

Se questo è il quadro, i profili di carriera e di formazione che abbiamo incontrato nelle nostre interviste variano molto in relazione all'età degli intervistati. Infatti, sembra esistere una spaccatura in funzione di alcuni cambiamenti del mercato del lavoro musicale avvenuti negli anni ottanta. Nei racconti dei nostri testimoni privilegiati questi anni segnano una cesura. Prima meno soggetti accedevano alla professione, ma vi era una corrispondenza e una linearità tra la formazione e la carriera. C'erano regole formalizzate per accedere alla professione, sia nei percorsi professionali, sia nei percorsi educativi, che successivamente non ritroviamo più. I nostri intervistati della generazione fino al 1975, per esempio, hanno tutti raggiunto il Diploma di conservatorio.

Alcuni dei nostri intervistati si definiscono liberi professionisti. Alcuni di loro accanto alla libera professione insegnano privatamente e/o nelle scuole, e/o affiancano attività di composizione e/o di direzione artistica, applicando la strategia della *diversificazione intensiva*. Altri svolgono una attività fuori dal settore artistico, a cui sommano attività di musicista e di compositore, strategia della *diversificazione estensiva*. Si tratta spesso di attività completamente lontane come nel commercio o addirittura nell'astronomia. Talvolta sono state scelte perché danno una maggiore regolarità di entrate

Uno degli intervistati dichiara:

Io vivo di tutto ciò che faccio, prendo uno stipendio come astronomo, e su questo stipendio ricamo sopra con illustrazioni, fumetti, musica, concerti, qualche volta teatro. Però la base me la dà l'astronomia perché oltre a piacermi mi dà regolarità, sicurezza, mi permette di scegliere cosa, con chi e dove suonare. Sì ma io continuo a comportarmi da musicista a tempo pieno. [Intervista n. 6, musicista e astronomo, 45 anni]

I più giovani hanno carriere ancora più complicate. Per loro anche l'insegnamento non è più un'occasione di regolarità di pagamento. Anche le collaborazioni a progetto non possono più in molti casi venire utilizzate per l'insegnamento:

Allora come insegnamento ovviamente le scuole sai come funzionano, ma da *freelance* ci sono periodi in cui lavori più o meno... diciamo che di anno in anno c'è sempre meno lavoro e meno retribuito. Finché non sei stabile, e nella musica è raro, devi continuare a rinnovarti, anche perché molte orchestre stanno chiudendo.

Inoltre, a causa del venire meno dei finanziamenti pubblici, occorre attrezzarsi per lavorare a specifici progetti e cercare il finanziamento. I più giovani e intraprendenti costituiscono associazioni. Si sviluppa quindi un profilo nuovo: quello del musicista imprenditore. Alcuni diventano molto intraprendenti e sviluppano nuovi tipi di competenze:

Abbiamo messo su un'associazione culturale e ho visto che in questo modo c'è anche un altro modo di lavorare facendo il mio mestiere, è un po' diverso per-

ché li devi gestire mille cose: l'ufficio stampa nostro e della compagnia di San Paolo, poi c'era il grafico, il fotografo, la costumista, e mi sono trovato quasi solo a gestire un milione di cose, guadagnandoci pochissimo. [Intervista n. 3, musicista precario, 25 anni]

Lavorare in questo modo significa però sviluppare tutta una serie di competenze che normalmente i percorsi professionalizzanti per musicisti non offrono, e quindi per i musicisti significa investire tempo per acquisire le competenze necessarie spesso a scapito di quelle musicali in senso proprio:

Sono robe che tolgono un sacco di tempo e abbiamo vinto cinquantamila euro e di questi soldi io avrò preso duemila. [Intervista n. 3, musicista precario, 25 anni]

Il problema talvolta può essere che essere imprenditivi toglie tempo allo studio:

Ritengo fondamentale che i giovani, artisti e non, si diano da fare per essere economicamente indipendenti. Anche a costo di dover fare sacrifici. Per me ad esempio è stato ed è ancora oggi un grosso sacrificio non migliorare abbastanza perché il tempo per lo studio è poco. [Intervista n. 9, insegnante part time, musicista, cantante e compositrice, 30 anni]

Un musicista dovrebbe essere imprenditore, se lo sei è un punto a tuo favore, quelli che riescono hanno sempre un punto in più rispetto agli altri. È uno dei punti che ci contestano spesso... spesso diciamo «dovremmo andare a fare corsi di management, di marketing», poi alla fine uno sta sempre a studiare con lo strumento. Invece è una cosa che ci farebbe bene, poi negli ultimi anni in realtà ci stiamo svegliando, non stiamo più ad aspettare che ci chiamino. [Intervista n. 11, insegnante precaria e musicista, 39 anni]

Qualcuno lamenta il fatto che il marketing stia diventando predominante:

Perché siamo in un mondo in cui è il marketing che funziona! Ecco, questo è un altro elemento, devi essere un bravo manager di te stesso, e io in questo sono pessimo! [Intervista n. 6, musicista e astronomo, 45 anni]

Ma c'è chi riesce a coniugare l'aspetto più di imprenditore con quello culturale:

Certamente il musicista oggi è comunque un imprenditore di se stesso; così il musicista credo vada apprezzato quando non è solamente un venditore di fumo, ma quando presenta qualcosa a livello culturale, non credo che le due cose debbano essere disgiunte, credo che si debba essere imprenditori ma sempre salvaguardando il valore culturale. Ci sta questa figura perché comunque bisogna capire cosa bisogna fare per stare sul mercato, di che tipo è il suo prodotto. [Intervista n. 7, pianista, insegnante di conservatorio, impegnato nella musica contemporanea e nelle collaborazioni con orchestre]

4.3. Professione musicale e precarietà

Come viene vissuta la precarietà nel settore artistico? Precedenti ricerche riguardanti i diversi settori artistici mostrano che il fatto che il lavoro artistico nella maggior parte dei casi sia scelto per passione aiuti a sopportare meglio le difficoltà legate alla regolarità del reddito e della professione. La struttura organizzativa stessa del lavoro è «a progetto» e come tale comporta la necessità di contratti a termine, a meno che non vi sia un intervento statale o di una fondazione che assicuri continuità nei finanziamenti (Luciano, Bertolini 2011). Sicuramente però vi è un problema di sottoretribuzione di alcune parti del lavoro musicale:

È un lavoro in perdita fare il compositore... io diciamo, i miei soldi li prendo da lezioni-concerto, perché non faccio più il concertista da un po' di anni, quindi ho trovato un modo alternativo per essere competente anche dal punto di vista strumentale ma posso scegliere i contenuti in modo da riuscire a farlo. [Intervista n. 2, libero professionista: musicista, compositore, direttore artistico, insegnante]

E di irregolarità:

Il lavoro c'è sempre, tutto l'anno, con diverse densità, ma invece le entrate sono più concentrate nel periodo novembre/marzo, perché molte entrate vengono in quel periodo dalle scuole e dalle lezioni-concerto e da molti concerti. [Intervista n. 2, libero professionista: musicista, compositore, direttore artistico, insegnante]

Come in altri ambiti molto dipende però dal tipo di carattere e di personalità. Per alcuni l'irregolarità del lavoro aiuta la creatività:

Ho la fortuna di avere un carattere che mi permette di riuscire a trasformare questi periodi in un qualcosa di progettuale [...] confrontandomi con i colleghi so che possono essere periodi in cui le persone stanno sul divano in depressione. [Intervista n. 1, 52 anni, libero professionista]

Per altri invece, il far dipendere il proprio reddito dal lavoro artistico è insopportabile, in quanto vedono nel prodotto artistico una realizzazione fortemente di tipo simbolico, che non deve dipendere da costrizioni esterne. Uno dei nostri intervistati che era libero professionista, musicista e compositore, riusciva a integrare il reddito attraverso l'insegnamento nel settore artistico, a scuola e nel privato. A un certo punto della sua carriera ha deciso però di svolgere un'altra professione legata al commercio per procurarsi un reddito, e render la parte artistica completamente sganciata dalle dinamiche reddituali. Nel tempo libero dunque compone, incide cd e fa concerti.

L'attività musicale era insegnamento, concerti. Poi mi è sempre piaciuto scrivere musica mia, ma non basta [...] ma hai le competenze, quindi fai lezione: hai le giornate piene, potresti lavorare sempre, però dopo dieci anni ti fai delle domande: a un certo punto disimpari lo strumento, non sei più tanto bravo. E quindi dici «Sto diventando un nulla! Ma perché ho iniziato a suonare?». Non andava più bene. Quindi stop! Qual è il problema? Denaro? Benissimo, faccio un altro lavoro. Ho un'attività con mio fratello dove si lavora e si guadagna il giusto per poter vivere come piace a me. Io non ho una professione come musicista, io mi esprimo. [Intervista n. 4, commerciante, musicista e professionista, 48 anni]

La professione del musicista diventa in questi casi una forte componente identitaria, che si sovrappone a qualsiasi attività si faccia. Inoltre, viene in parte screditata l'attività dell'insegnamento:

Allora io insegno poco a scuola, ho sempre insegnato poche ore perché voglio fare il musicista, cioè io sono un musicista [...] e alla fine concepisco tutto quello che faccio come musicista, cioè io quando faccio qualche cosa penso da musicista, perché alla fine il modo in cui lo sono diventato è molto totalizzante, quindi io a scuola agisco come un compositore, creo strutture. Io sono un mu-

sicista che insegna otto ore alla settimana, o dieci o dodici. [Intervista n. 2, libero professionista: musicista, compositore, direttore artistico, insegnante]

Altri invece insistono sul fatto che quella artistica deve essere riconosciuta come professione e come tale deve dare origine a un reddito dignitoso:

Perché la grande difficoltà oggi è di riuscire per uno che fa una scelta è di capire come guadagnarsi lo stipendio. [Intervista n. 1, libero professionista: musicista e insegnante, 52 anni]

In questa seconda visione al contrario della prima la creatività artistica deve essere riconosciuta come un lavoro e le prestazioni devono essere adeguatamente retribuite. Chi ha questa visione tende a svolgere più incarichi professionali sempre nel settore musicale, sviluppando anche competenze trasversali, quali il saper organizzare eventi musicali, saper scrivere progetti musicali, saper fare attività di *fund raising*.

Per i più giovani, infine, l'irregolarità lavorativa è più elevata e la percezione di incertezza altissima:

Ma non puoi farci affidamento: lo scorso mese avevo dieci date, questo ne ho sette o otto, quello dopo forse quattro [...] quindi se proprio devo dirti dal punto di vista lavorativo io faccio anche l'insegnante all'istituto una volta a settimana ma ho finito quest'anno perché non ci stavo tanto con le spese e perché ho iniziato ad accumulare esperienze con un po' di nomi che nell'ambiente fanno curriculum, e quindi non hai più voglia di essere trattato come un ragazzino. [Intervista n. 3, musicista precario, 25 anni]

I percorsi lavorativi della fascia sotto i quarant'anni sono spesso molto faticosi e frastagliati:

E poi dunque quando iniziai a guadagnare da subito ho iniziato a suonare, fare matrimoni, qualcosa me la sono sempre portata a casa... poi tornato ho iniziato a lavorare con delle orchestre, non stabile e ho fatto un po' il tutor in conservatorio a Torino per due anni, ma professionalmente sono cinque anni che insegno e suono in giro. [Intervista n. 11, insegnante precaria e musicista, 39 anni]

Spesso questo può demotivare:

Ma il fatto di fare questi lavoretti, ti ha demotivato? Sì, per un periodo lungo ho guadagnato di questo, di queste cose di basso livello e ho detto «se deve essere questa la vita, preferisco fare altro», ma poi provi a migliorarti sempre, la passione e la determinazione mi hanno salvato, prendi lo strumento e via! Ma molti abbandonano, quando si trovano per anni a fare questo per campare [...].

Secondo me a parte la passione e la determinazione, un grandissimo entusiasmo, continuo... a ricercare, sempre, anche quando non si vede qualcosa di positivo. Ci vuole una grandissima predisposizione al sacrificio, sacrifici economici, fisici, di viaggi, perché bisogna continuamente spostarsi, si sta sempre con valigie... tanta umiltà! ti devi mettere continuamente in discussione. [Intervista n. 11, insegnante precaria e musicista, 39 anni]

Molti dei più giovani lamentano che il percorso di formazione non funziona più:

Bisogna cambiare il percorso formativo, non funziona più. Questa è la situazione... e in più le cose peggiorano e te le fanno pagare sempre di più. Cioè il conservatorio non è gratis! Se vuoi che paghi non mi metti dei mediocri a insegnare [...] E i bravi se ne vanno, la fuga dei cervelli è anche questo! [Intervista n. 3, musicista precario, 25 anni]

5. Conclusioni: quali opportunità future di sviluppo?

Se da un lato con la lente tradizionale dell'approccio al mercato del lavoro possiamo definire un professionista *colui che riesce a vivere del proprio lavoro* e marcare in questo modo la differenza tra chi possiamo professionalmente definire artista e chi no, un'altra chiave di lettura può essere quella dell'identificazione professionale. I risultati della ricerca ci mostrano che ci possono essere artisti che si definiscono tali anche se traggono le loro fonti di reddito da altre attività, o addirittura, come abbiamo visto nella ricerca empirica, che ritengono che per essere veramente artisti liberi occorra sganciare la professione dell'artista dal sostentamento economico, e che dunque scelgono un altro lavoro fuori dall'ambito musicale per sostenersi economicamente e svolgono attività musicale creativa.

Quest'ultima modalità di svolgere la professione dell'artista, tuttavia, potrebbe essere una scelta obbligata di fronte a costrizioni esterne che obbligano l'artista a svolgere lavori ritenuti di bassa qualità. Ci chiediamo se il sistema istituzionale potrebbe essere in grado di produrre un contesto in cui invece l'artista viva del proprio lavoro.

Nella strategia della diversificazione intensiva possiamo anche trovare la figura del freelance, che anche se non ha un contratto stabile, vive del proprio lavoro ed è in grado di ricoprire più figure professionali. Questo pone, però, il problema dello sviluppo di differenti competenze, amministrative, gestionali, che non sempre vengono fornite dai percorsi educativi, ad esempio i conservatori, ancora molto orientati alla formazione del musicista «puro», concentrandosi solamente sulle competenze musicali, possibilmente da solista. Questo tipo di formazione talvolta non tiene conto dei vincoli del sistema e della nuova realtà socio-economica in cui la figura del musicista va a inserirsi. La formazione ulteriore è interamente lasciata alla capacità e alla volontà del singolo.

La recente espansione di questo settore del mercato artistico è stata accompagnata da un'ulteriore sua segmentazione, legata da un lato alla diminuzione dei finanziamenti (come precedentemente detto), dall'altro all'aumento del numero dei potenziali musicisti, legati alla moltiplicazione delle scuole musicali. Inoltre, la generalizzazione dell'intermittenza risponde ai bisogni di flessibilizzazione dell'economia di questo settore, in cui regna l'organizzazione per progetti. Questa forma di organizzazione permette di limitare i costi fissi, limitati alla durata di ciascun progetto. Infatti questo settore si presenta come dominato dal regno dell'intermittenza (alternarsi di periodi con sovrapposizione di attività e periodi di disoccupazione). Questo ha creato anche in Italia una segmentazione ulteriore tra come si costruivano le carriere per le generazioni precedenti trent'anni fa, e chi entra oggi nel mercato del lavoro musicale.

Lo scenario che si apre ai giovani artisti, e in particolare ai musicisti, quando si apprestano a entrare nel mondo del lavoro oggi, è caratterizzato dalla debolezza delle politiche culturali degli ultimi anni (Osservatorio culturale del Piemonte 2016), molto concentrate sui numeri e sui grandi eventi, ma poco orientate alla valutazione *ex post* di risultati e obiettivi. La conseguenza è una situazione immobile, dove l'assessorato di turno si ritrova nell'impossibilità di avviare e promuovere nuovi progetti con nuovi obiettivi e opportunità di lavoro per i più giovani, avendo le risorse impegnate sulle attività bloccate, quelle cioè di grandi teatri e istituzioni.

La radicale e veloce modificazione di scenari e paradigmi culturali rende gli strumenti legislativi – tanto la legge n. 800 nel 1967 quanto il Fus del 1983 – non più adeguati poiché finalizzati unicamente al ruolo di tutela e conservazione delle tradizioni artistiche. Ora le priorità non possono non tenere conto di aspetti relativi a bisogni sociali, progetti intersettoriali, problemi legati ai nuovi cittadini e ai loro portati culturali, nuovi equilibri necessari tra gli aspetti quantitativi ed economici legati ai progetti (numero di spettatori, di spettacoli ecc.) e gli impatti legati alla qualità sociale e alle conseguenze anche non dirette che le attività culturali possono generare in termini di welfare, di relazioni tra persone e soggetti economici, in sostanza all'«indice di atmosfera creativa» su cui un progetto può influire.

Uno scenario così complesso non può che rappresentare un'opportunità per chi sarà in possesso degli strumenti adatti a captare i segnali e sfruttare il proprio capitale creativo per inventare nuovi percorsi di inserimento. Chi meglio dell'artista e del musicista potrebbe avere queste capacità? Immaginare qualcosa che ancora non esiste e creare un percorso per dar forma a un pensiero musicale attraverso le capacità tecniche è quanto un bravo musicista compie nell'esecuzione e interpretazione di un brano, ed è su questo che si forma durante anni di studio e selezione: il potenziale creativo se rinchiuso nel recinto autoreferenziale della musica perde il suo interesse e rende l'artista incompleto e forse, osiamo dire, non professionista.

Tra le competenze tecniche dell'artista dovranno essere altrettanto essenziali quelle richieste dal mercato, che riguardano la capacità di progettare attività e interfacciarsi con aree e ambiti non solo artistici, di saper rapportare il valore artistico a quello economico (la sostenibilità), di saper leggere e rispondere alle politiche culturali con proposte sperimentali e innovative, nelle quali il valore è misurato non solo dalla qualità artistica, ma anche da parametri più vicini ad altri contesti.

La figura dell'operatore culturale, mediatore tra gli artisti e le politiche culturali, è di cruciale importanza e responsabilità; saper trovare e gestire le risorse pubbliche e private, identificare e coinvolgere pubblici di riferimento, soprattutto connettere soggetti e ambiti anche distanti su un assetto culturale, per trovare quelle risorse che mancano ormai sistematicamente nei capitoli degli assessorati alla cultura, ma possono essere dirottate da altri programmi apparentemente distanti. Il divario tra questa figura e il vecchio direttore artistico (che non si doveva curare del denaro di fronte al valore degli artisti) è enorme, sebbene siano trascorsi pochi anni. Questo cambia-

mento è uno degli effetti positivi della contrazione delle risorse, che in assenza di un potenziale creativo avrebbe avuto solo un impatto negativo.

Il passaggio per trasmettere e riconoscere queste nuove competenze ai giovani artisti deve partire dall'Alta formazione nei conservatori. Troppo spesso la forma mentale dei giovani laureati non include tutti quegli aspetti già citati che riguardano l'atteggiamento nei confronti del mercato, delle nuove progettualità e delle politiche culturali, troppo concentrati sugli aspetti tecnici e puramente strumentali, vero centro del loro vissuto musicale. In effetti fino a qualche anno fa era sufficiente saper suonare bene il proprio strumento, poi ci pensavano gli addetti ai lavori a creare occasioni e a gestire i progetti.

La crisi ha eroso le poche risorse libere che potevano in qualche modo creare ancora piccole opportunità di lavoro per i giovani musicisti (magari passando per il mondo dell'associazionismo culturale con cui creare le proprie reti di contatti). Le cose sono cambiate velocemente e ora per sentirsi artisti/musicisti freelance è necessario guardare oltre ai confini del proprio essere strumentista o cantante.

Nascono e si moltiplicano i bandi per progetti innovativi, *start-up* culturali (Che-Fare, Funder 35 e altri), nasce il *crowdfunding*, si parla di *audience development*, di partecipazione e soprattutto di festival culturali dove le arti sono coniugate ad altri ambiti; i direttori artistici non possono più pensare di programmare concerti classici con i repertori tradizionali e ai musicisti è richiesto un nuovo saper fare, legato alle capacità di presentare programmi trasversali e accattivanti, pensati per ogni singolo cartellone, sostenibili rispetto alle risorse, collegati ai pubblici di riferimento e potenzialmente adatti ad attività collaterali di formazione del pubblico.

Tutto questo non viene trasmesso durante il percorso formativo e viene percepito come un sapere utile, ma accessorio di cui si può anche fare a meno.

Cosa può fare il conservatorio? Nell'ultimo rapporto della Conferenza nazionale dei direttori di conservatorio si legge: quello che manca nei conservatori italiani rispetto a quanto avviene nelle migliori istituzioni europee è il servizio *placement*, cioè un ufficio che allo stesso tempo formi, dia tutte le informazioni e il supporto ai diplomandi per il loro inserimento nel difficile mercato del lavoro italiano ed estero². Questa è sicuramente un'urgenza mol-

² «Chiamata alle Arti», documento della Conferenza dei direttori dei conservatorio di musica, febbraio 2015.

to evidente, che vede i conservatori italiani in ritardo, ma l'intervento più concreto che precede in ordine di importanza sarebbe l'attivazione di percorsi di formazione anche per i docenti, finalizzati a sensibilizzare e a trasmettere questa necessità agli studenti come elemento fondamentale durante l'intero percorso formativo (attualmente esiste il corso di Diritto e legislazione dello spettacolo, ma è relegato a modulo opzionale della durata di venti o trenta ore, obbligatorio solo per alcuni corsi di studio). L'introduzione di nuove discipline collegate al mondo del lavoro artistico e all'organizzazione musicale all'interno dei percorsi strumentali potrebbe almeno sensibilizzare gli studenti sul tema ed evitare un limbo post diploma, attraverso il quale è necessario passare per imparare, quando va bene, i meccanismi.

L'apertura inoltre di nuovi corsi di studio finalizzati a formare la figura professionale di operatore musicale, magari collegate al servizio *placement* di cui si parlava, nonché all'ambito dell'organizzazione culturale pubblica, rappresenterebbe un importante investimento sia sulle persone sia sulle politiche culturali future.

Riferimenti bibliografici

- Aa.Vv. (1982), *Cultural Industries. A Challenge for the Future of Culture*, Paris, Unesco.
- Aa. Vv. (2004), *Le professioni musicali in Italia*, atti del convegno, Milano, Società editrice fiorentina.
- Almaurea (2015), *Rapporto su esiti occupazionali dei diplomati accademici delle istituzioni di alta formazione artistica, musicale e coreutica*, https://www.almaurea.it/sites/almaurea.it/files/docs/universita/altro/afam-occupazione-2016/report_occupazione_afam_finale.pdf.
- Argano L. (1997), *La gestione di progetti di spettacolo*, Milano, Franco Angeli.
- Baumol W.J., Bowen W.G. (1966), *Performing Arts. The Economic Dilemma: a Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*, New York, Twentieth Century Fund.
- Bellini P.P. (2005), *Pronipoti di Mozart. Modelli, teorie, condizioni delle professioni musicali in Italia*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Carrozzino E. (1993), *Fare il musicista, i fattori decisivi per la professione*, in Minardi E. (a cura di), *Nuove imprese e nuove professioni nell'organizzazione della cultura*, Milano, Franco Angeli.

- Coulangeon P. (2004), *L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes*, in *Sociologie de l'Art*, n. 3, pp. 77-110.
- Dal Pozzolo L., Garbarini A., De Biase F. (2016), *Oltre la sindrome del Vilcoyote. Politiche culturali per disegnare il futuro*, Milano, Franco Angeli.
- Frederickson J., Rooney J.F. (1990), *How the Music Occupation Failed to Become a Profession*, in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 21, n. 2, pp. 189-206.
- Istat (2012), *Rapporto annuale 2012. La situazione del Paese*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino ed., <http://www.istat.it/it/files/2012/05/Rapporto-annuale-2012.pdf>.
- Istat (2015), *Annuario statistico italiano*, <http://www.istat.it/it/files/2015/12/Asi-2015.pdf>, cap. 7.
- Luciano A., Bertolini S. (2011, a cura di), *Incontri dietro le quinte. Imprese e professioni nel settore dello spettacolo*, Bologna, Il Mulino.
- Maggiora A. (2010), *Organizzare musica, nonostante tutto*, in *Il Mulino*, n. 5, pp. 864-870.
- Menger P. (1999), *Artistic Labor Markets and Careers*, in *Annual Review of Sociology*, vol. 25, pp. 541-574.
- Osservatorio culturale del Piemonte (2016), *Relazione annuale 2013*, in Dal Pozzolo L., Garbarini A., De Biase F., *Oltre la sindrome del Vilcoyote. Politiche culturali per disegnare il futuro*, Milano, Franco Angeli.
- Paradeise C. (1998), *Les comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris, Puf.
- Prandstraller G.P. (1974), *Arte come professione*, Venezia, Marsilio.
- Rebaudengo A. (2008), *I licei musicali e coreutici: una luce in fondo al tunnel*, Bologna, Siem.
- Santagata W. (2004), *I beni della creatività tra arte contemporanea e moda*, Dipartimento di economia e statistica «Cognetti De Martiis», Working Paper n. 2.
- Trimarchi M. (2002), *Lo spettacolo dal vivo tra responsabilità istituzionali e opportunità economiche*, in *Aedon*, n. 2, Bologna, Il Mulino.

ABSTRACT

La complessità che emerge nell'esplorazione delle figure professionali e delle situazioni di precariato che connotano il settore artistico e dello spettacolo musicale è la chiave di lettura per comprendere gli ambiti entro cui si muovono i musicisti, fluttuanti tra la libertà creativa – condizione essenziale per l'artista – e la difficoltà lavorativa che spesso la limita. L'instabilità occupazionale, conseguenza di politiche culturali non sintonizzate e dell'assenza di percorsi di formazione specifica, viene sentita dagli artisti intervistati in modi diversi, al confine tra opportunità e limite.

PROFESSIONAL FIGURES IN THE FIELD OF MUSIC IN ITALY.
BETWEEN INSTABILITY AND NEW ENTREPRENEURSHIP COURSES

The complexity that emerges from the exploration of professional figures and the situations of precariousness that characterize artistic and musical performance sectors is the key to understanding the areas within which musicians move, fluctuating between creative freedom, an essential condition for artists, and the work difficulties that often limit it. Employment instability, the consequence of discordant cultural policies and the absence of specific training courses, is perceived by the artists interviewed in different ways, on the border between opportunities and limits.