Ettore Molinario

L'ENIGMA DEL COLLEZIONISTA

L'istinto

Inizio a collezionare fotografia nei primi anni '90 in modo del tutto casuale, istintivo.

Al tempo ero un manager nel settore della finanza e assicurazioni, sposato con una nota gallerista di modernariato, Rossella Colombari, che mi aveva aperto le porte al mondo dell'arte. Con lei giravo mostre e musei, catturando immagini di pittura, design, e ricordo che alla fine di ogni percorso puntualmente arrivava la domanda: con quale opera usciresti? Stimolandomi ad effettuare una sintesi e selezione di ciò che avevo visto in quella sala, museo, spazio espositivo… Questa operazione, supportata da nessuna competenza specifica in materia, faceva appello solo alla mia percezione, ai miei sensi, al mio gusto estetico, tutti concetti al tempo estranei a me.

All'epoca a Milano, dove vivevo e vivo tuttora, e in tutta Italia, c'era una sola galleria che trattava esclusivamente di fotografia e le mostre che teneva di grandi autori erano rigorosamente in bianco e nero. Partecipavo volentieri a queste esposizioni, con un misto di curiosità e piacere, e mi sentivo attratto da questo *medium* che era più "leggibile e facile" ai miei occhi, rispetto alla pittura.

Mi trovo un giorno a visitare una retrospettiva al Castello di Rivoli di un grande fotografo americano, Joel Peter Witkin, e vengo letteralmente rapito da un'immagine, *Man with Dog* del 1990, da cui non riuscivo a staccare gli occhi; ricordo che la prima sensazione fu quella di godimento assoluto dell'immagine di fronte ai miei occhi e il forte desiderio di possederla, di portarla via con me.

Nei giorni seguenti, con il gallerista di Milano decidemmo di cercare questa foto, la cui edizione era *sold out*, sul mercato secondario. Mesi dopo riuscimmo ad acquistare la numero 15/15 da un collezionista californiano che la vendeva ad un prezzo piuttosto significativo per il tempo, e l'opera entrò nella mia costituenda collezione, con grande disappunto da parte di

mia moglie che vedeva bruciare una somma significativa per acquistare una fotografia, a dir suo un'opera non unica, riproducibile e quindi di scarso valore.

La risposta ai miei dubbi sull'opportunità o meno di questo acquisto venne dal mio psicanalista che, dopo svariati minuti di silenzio dietro al lettino, proferì le magiche parole: "Dottor Molinario, cosa vuole che siano X milioni di lire per *comprarsi un pezzo di sé!*".

Così ebbe inizio la mia collezione di fotografia e la risoluzione dei miei conflitti interiori.

Tengo comunque a precisare che le suggestioni e le spinte emotive descritte in questo breve saggio sono una tra le molteplici modalità con cui si può affrontare la costruzione di una collezione d'arte, ma non l'unica.

Anni dopo vado a trovare una amica gallerista, Raffaella Cortese, e parlando del più e del meno mi racconta di una sua ultima mostra sulla

Joel Peter Witkin, *Man with dog*, 1990, ed. 15/15. © Collezione Ettore Molinario.

marchesa Casati, (una dei miei idoli), da parte di un artista fotografo e filmografo americano, tale T.J. Wilcox, che aveva avuto un ottimo apprezzamento da parte del pubblico. Mi mangiavo le mani all'idea di non avere visto questa esposizione e di essermi perso l'opportunità di acquistare un'opera. Raffaella mi portò nel suo archivio e mi mostrò l'unica opera rimasta invenduta. La trovai splendida, anche in questo non ragionai molto, e immediatamente decisi di comprarla, anche se era l'unica opera della mostra che avevo visto.

Per confermare "razionalmente" la mia scelta istintuale chiesi di poter vedere tutte le opere che erano in mostra e, con enorme soddisfazione, mi resi conto che l'opera che *mi aspettava* era quella che avrei scelto su tutte. Questo strano episodio mi dette la certezza della bontà del mio acquisto, una sorta di segno del destino, che rendeva l'acquisto perfetto per me.

T.J. Wilcox, *Casati's Masque*, 2008, unique piece. © Collezione Ettore Molinario.

Michael Ackerman, *Paris*, 2000, ed. 3/15. © Collezione Ettore Molinario.

All'*opening* di una mostra dell'artista fotografo Michael Ackerman curata da Claudio Composti, un caro amico gallerista di fotografia, venni trascinato nei meandri in bianco e nero di una serie di scatti che sembravano "*still*" di una pellicola cinematografica che raccontavano episodi a cavallo fra la realtà e l'immaginazione, assolutamente stranianti, inquietanti, potenti, che mi tiravano dentro.

Con grande curiosità incontrai l'artista, presente alla mostra, e parlando con lui, (che non parlava molto…), ebbi la strana sensazione di "fusione" fra lui – il suo essere e il suo modo di pensare – e le sue opere. La mia percezione fu che lui era le sue opere e le sue opere rappresentavano lui meglio di qualunque parola o spiegazione. Scattò in me il desiderio di acquistare una serie di opere di questo *racconto umano* in cui l'identificazione fra artista e opera era così potente, e ne comprai cinque.

L'elemento istintuale, l'onda emotiva, l'irrazionalità è quindi, nel mio caso, l'elemento scatenante e predominante del processo di acquisto, in assenza del quale non mi sarebbe possibile collezionare. Ma riconoscere un sano istinto, una sana onda emotiva per l'opera d'arte che si ammira non è facile, in quanto spesso siamo condizionati da *sovrastrutture* quali mode, eventi, mercato, che poco hanno a che fare con la *realtà* dell'opera.

Pierre-Louis Pierson, *Scherzo di follia (The Countess of Castiglione)*, negative c.a. 1863, oversized print c.a. 1930. © Collezione Ettore Molinario. Sono conosciuti solo due esemplari al mondo: il secondo esemplare è conservato nella collezione del Metropolitan Museum di New York.

L'identificazione

Fino alla metà dell'800, in linea con lo spirito romantico, l'idealismo mirava ad una *reductio ad unum,* riconducendo la *parte all'unità* e unendo i vari frammenti di un insieme in una dimensione più ampia. Con le Avanguardie artistiche d'inizio '900 non è più *l'intero* ad acquisire importanza, bensì *l'infranto,* il frammentato; ogni frammento tende ad una propria autonomia. Ciò che fino a quel momento era marginale diventa *centro,* in quanto polo d'attrazione. L'uomo si *disindividualizza* e si *identifica,* con un approccio fisiologista e con una libertà che rompe ogni meccanismo. Ciò che dà impulso a tutto questo è l'avvento della psicoanalisi, che mette in luce e indaga l'inconscio, la zona oscura e profonda dell'uomo, di cui egli non è responsabile poiché sfugge al controllo della coscienza; l'inconscio svela dunque *l'irrazionalità* costitutiva di ogni individuo, il suo *essere frammentato* in varie *parti*.

Dopo molti anni di acquisti "inconsapevoli" mi resi conto di una certa ricorrenza di tematiche e di atmosfere che, ossessivamente, attiravano la mia curiosità e il mio desiderio di possesso; cominciai ad analizzare, studiare le mie pulsioni nei confronti delle opere d'arte che intendevo collezionare e con mio grande stupore realizzai di essere nel mezzo di un perverso *gioco di identificazione o proiezione,* che dir si voglia. Il meccanismo che si è

instaurato è raccogliere, senza limiti, *rappresentazioni inconsce di parti di me,* sviluppando un attaccamento ad esse che mi dà l'illusione di punti di riferimento, di sicurezze, di protezione e che probabilmente nasconde un infantile *attaccamento al mio ego*.

Non è questa certamente la sede per tentare di spiegare perché "queste parti di me" riaffiorino con insistenza alla luce di una causa esterna, di un fattore scatenante come l'osservazione di una fotografia o di un dipinto, ma, molto superficialmente, ritengo che la *tensione emotiva,* derivante da traumi o libidini, registrata nella mia memoria/karma, giochi un ruolo determinante nella fruizione estetica dell'opera e nello sviluppo dei miei pensieri.

L'identificazione o proiezione inconscia di una o più parti di me nella simbologia della fotografia o del quadro genera un problema di *mutuo possesso* con l'opera d'arte. Si viene a creare una situazione in cui si possiede l'opera ma l'opera ti possiede a sua volta, in virtù di questo legame inconscio fra te e le tue proiezioni, rappresentate simbolicamente nelle opere che scegli. Ed è qui il problema: noi siamo dominati da tutto quello con cui ci identifichiamo! La collezione diventa il tuo *Dominus*.

È come se il proprio io avesse una sua forza di gravità che lo fa precipitare in pensieri, sensazioni ed emozioni, dimenticando e perdendo se stesso in essi. L'emozione positiva che si crea nella "proiezione" viene registrata nella memoria inconscia e si ripresenta automaticamente e sempre con più forza, come in un circolo vizioso. Qui scatta la "patologia" del collezionista che, ossessivamente e inconsciamente, va alla ricerca delle "parti di sé", simbolicamente contenute nelle opere che intercetta.

Ecco quindi l'impulso a "collezionare", ovvero la "ripetizione dell'emozione positiva" e "l'attaccamento" alla propria collezione che paradossalmente governa te e i tuoi pensieri.

La perdita, il furto, l'usura, i danni alle opere vengono vissuti come se fossero fatti a noi stessi, con una sensazione di paura, spesso immaginaria; il rapporto con la collezione diventa quindi *nevrotico,* l'identificazione del nostro Io con quel pensiero e con quella paura fa sì che *noi ne siamo dominati*.

Per superare questa dolorosa dipendenza è necessario spostare l'attenzione dalle opere d'arte ai propri pensieri, diventare un "osservatore esterno", che prende atto della presenza di quel pensiero e di quella paura, ma come oggetti distinti da noi stessi, in quanto prodotti della memoria. L'Io con cui ci identifichiamo si sposta dal "pensiero" all' "osservatore esterno"; l'osservazione distaccata del pensiero lo neutralizza: riduce la sua carica emotiva, spezzando la catena del suo autorafforzamento nella memoria e

Pierre Molinier, *Le triomphe des tribades ou sur le pavois*, 1968, unique piece. © Collezione Ettore Molinario.

dunque la sua forza di riproduzione. Il risultato di questo faticoso processo di disidentificazione dovrebbe tendere ad un rapporto più adulto con la collezione e in qualche modo alla libertà dalla necessità del possesso, libertà che peraltro penso ne limiti fortemente la fruizione emotiva.

Non sono in grado al momento di valutare cosa sia meglio per un collezionista, se l'osservazione distaccata delle sue opere, o la fusione con esse, con tutti i traumi e le paure immaginarie connesse.

Ci sono tre attori principali nel mio "circolo identificativo-proiettivo": il collezionista; l'opera d'arte; l'artista. È l'interazione, lo scambio fra queste tre entità che genera il mio acquisto; in pratica l'opera d'arte diventa simultaneamente il centro di identificazione di un collezionista e di un artista e conseguentemente scatta l'identificazione-proiezione fra l'artista e il collezionista che fa sì che la triade viva di un'identificazione reciproca. È come se il collezionista ricreasse a sua volta l'opera d'arte attraverso il suo apporto identificativo.

Ho volutamente sorvolato sulla figura dei "galleristi", che nel mio caso hanno un ruolo fondamentale nella selezione degli artisti e delle opere che acquisto, ma non direttamente connessi al mio processo identificativo-proiettivo. Amo la figura del "gallerista psicologo" che, conoscendo a fondo il suo collezionista, è in grado di intercettare le sue parti più intime e ricono-

scerle nelle opere che gli propone; figura rara e illuminata di consulente di fiducia e non di mercante.

L'empatia

Ho letto svariate volte e sempre con grande passione, in questi anni, il meraviglioso saggio di Wilhelm Worringer *Astrazione e Empatia*.

Lo storico dell'arte tedesco, precursore dell'ermeneutica e dell'esistenzialismo di Heidegger, sostiene che il «piacere estetico è un godimento di sé oggettivato».[7] Mi capita spesso di trovarmi in un museo ad ammirare opere d'arte e, puntualmente, prima di leggere le didascalie, cerco di riconoscere l'artista, il periodo di creazione, lo stile, la simbologia dell'opera; trovo che sia un esercizio molto utile, anche perché ogni volta leggi e fruisci l'opera con occhi diversi. Il piacere estetico nasce dal *riconoscersi, identificarsi in quell'opera d'arte,* la stessa sensazione di guardarsi allo specchio e rivedere parte o parti del tuo mondo intimo tradotte in una forma che in qualche modo, come per incanto, ti appartiene. *In primis*, questa determinata forma organica che ti aggancia irrazionalmente è come il *velo di Maya,* fenomeno illusorio che ci nasconde l'essenza delle nostre proiezioni alle quali, successivamente, grazie al tempo e alla fruizione estetica, è possibile arrivare. Questa *empatia* che si crea, anche attraverso il *sistema mirror* o dei *neuroni specchio,* ti permette una rapida visione di ciò che ci accade intorno, di provare le emozioni dell'artista, e di imparare per imitazione. È come se si creasse fra me e l'opera una "corsia preferenziale", biunivoca, attraverso la quale la mia energia mentale fluisce verso la forma e mi viene restituita dalla forma, arricchita da simboli, significati; questa energia di ritorno di appaga, ti riempie, ti porta nel vuoto mentale, ti procura godimento ed emozione positiva. Godimento è anche la sensazione di sorpresa nel capire che comprendo la forma, riconoscendomi bravo e sentendomi all'altezza della situazione. Al contrario, di fronte all'osservazione del 'brutto', la mia energia mentale non riesce a fluire in modo naturale, procurandomi frustrazione e allontanamento.

Questo enigma dell'empatia con gli oggetti d'arte che colleziono è l'aspetto, a mio avviso, più intrigante, stimolante e mistico del mio approccio al collezionismo. Il non fermarsi all'esteriorità (*fenomeno*) dell'opera, alle caratteristiche formali, ma andare invece alla ricerca di cosa ci sia ve-

7 W. Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, a cura di A. Pinotti, Einaudi, Torino 2008, p. 7.

Giovanni Gastel, *Untitled*, 2008, ed. 3/5. © Collezione Ettore Molinario.

ramente dentro l'opera, la sua essenza (*noumeno*), simbologia, è il vero motore dei miei acquisti.

All'inizio del mio percorso di collezionista, questi temi – che sto affrontando in queste brevi riflessioni – non esistevano per me; il tutto si riduceva alla fiducia che, da autodidatta, riponevo nei miei sensi e nel mio gusto estetico. C'era poca coscienza e molto istinto, che non è peraltro negativo, in quanto sentirsi liberi da schemi, conoscenze, riferimenti storici, facilita l'acquisto di "pancia" e ti consente a volte di fare delle ottime scoperte. Probabilmente essermi gettato, più di venti anni fa, a comprare fotografia d'autore che pochi in Italia collezionavano, è il risultato di un atto istintuale, più che di una scelta razionale.

La fruizione estetica

Collezionare è un piacere.

La fotografia o l'opera d'arte in senso lato non può prescindere dall'aspetto fruitivo, inteso come aura, possesso, memoria, temporalità, immaginazione, ma non credo si possa parlare di fotografia e di arte senza parlare di estetica. La fruizione estetica o critica d'arte si basa sui sensi, su dati soggettivi e dati di realtà; non è una scienza certa, rigorosa e credo sia im-

portante separare i gusti individuali dai giudizi, che non devono perdere di vista la realtà dell'opera.

Platone, Plotino e tutta la scuola idealista sostenevano che il piacere estetico si raggiungesse attraverso la meditazione, l'idea dentro di sé, indipendentemente dall'oggetto esterno; quindi, in qualche modo, la filosofia si sostituiva all'arte. L'*estetica,* come scienza del bello naturale, artistico, scientifico, attraverso la mediazione dei sensi, nasce a metà del '700 in pieno clima illuminista e affonda le sue radici nella realtà, nei dati oggettivi, nel rispetto dei "codici", della "forma".

Ma la vera rivoluzione del concetto di estetica avviene, sempre in contesto illuminista, con il filosofo francese Denis Diderot che abbandona gli schemi idealistici del bello di Platone e Plotino. Il senso estetico e la bellezza diventano per lui il frutto di un rapporto tra l'oggetto artistico e chi lo percepisce con la propria sensibilità individuale; in questo modo l'*estetico* non è più l'oggetto in sé, ma *il rapporto soggetto-oggetto*. Questo rapporto ha delle tipologie estremamente variabili, pluralistiche e, come vedremo, non prive di causalità; sono perciò questi "rapporti" a fondare il bello in generale.

Fatte queste dovute premesse teoriche, ed entrando nel mio caso specifico, il tema del rapporto con la fotografia è centrale nel mio modo di intendere il collezionismo. La fotografia artistica – o il quadro – è un'opera d'arte *vivente* che emette continuamente simboli e significati e come tale il piacere è l'espressione di un'armonia interna fra l'immaginazione e l'intelletto, libero gioco fra sensi e razionalità, occasionato dall'oggetto estetico. Se ne deduce che il riconoscimento estetico e le facoltà critiche del collezionista sono influenzate dalla cultura e dall'ambiente sociologico. Ad esempio, i codici delle Avanguardie artistiche e delle neo-Avanguardie sono criptici; la ricerca artistica, nella maggioranza dei casi, chiude la strada alla fruizione immediata e testimonia la contraddizione intrinseca dell'arte contemporanea, in quanto rivolta alle masse ma con codici di élite (fruizione mediata e non immediata). Infatti, l'arte contemporanea ha una fruizione prevalentemente cerebrale e poco sensoriale, come testimonia, a seguito della rivoluzione dadaista e di Duchamp, il concettualismo dilagante della seconda metà del '900. Ecco quindi che la percezione fruitiva necessita del *riconoscimento concettuale* del gesto di decontestualizzazione, dell'idea o dell'intenzione alla base del lavoro artistico.

Ma torniamo al tema del rapporto fra fotografia e fruitore, alla base dell'estetica illuminista; è evidente che si tratti di una relazione complessa, che si sviluppa *face à face* fra opera e collezionista e si articola nel tempo su piani diversi. Se dovessi definire l'essenza di tale rapporto, direi che è

Ugo Mulas, *Gioiello di Arnaldo Pomodoro*, 1970, vintage print. © Collezione Ettore Molinario.

il risultato dell'insieme fra identificazione, empatia e fruizione nel tempo. In qualsiasi rapporto il tempo gioca un ruolo fondamentale, e la fruizione artistica non si sottrae a questa regola, a questa certezza. In particolare, nel rapporto tra fotografia e collezionista, il tempo assume due significati diversi e complementari. La fotografia è *memoria* e come tale rappresenta un istante passato che viene cristallizzato e tolto allo scorrere del tempo. Si compra la rappresentazione di quell'attimo, di quell'espressione, di quella realtà, che non è più soggetta a mutamento. Croce e delizia di chi non accetta il principio del continuo mutamento delle cose e paradiso degli 'attaccamenti'; quella rappresentazione non cambierà mai.

È certamente un punto di riferimento importante, una sicurezza, e l'emozione positiva, connessa all'acquisto e al possesso di quella rappresentazione, si riproporrà sempre.

In fondo collezionare è mettere insieme, convivere e proteggere delle emozioni positive raccolte nel tempo, una sorta di personale memoria/karma, rappresentata dalle immagini in proprio possesso. D'altra parte il rapporto del collezionista con la fotografia acquistata si sviluppa nel tempo; è un rapporto di scambio, di complicità, di comprensione reciproca, di accettazione e partecipazione. Il rapporto che si instaura con le opere è

quello che tiene viva la collezione, è sempre diverso, cambia continuamente, perché noi cambiamo continuamente. Per dirla con Worringer, cambia anche il «sentimento del mondo»,[8] ovvero quello stato psichico in cui ci troviamo, a ogni momento dato, nei confronti del cosmo e dei fenomeni del mondo esterno. Il momento dell'acquisto è come un "colpo di fulmine", in cui tutto l'inconscio si proietta nel nuovo acquisto. È un momento emotivamente complesso, in cui si ha la sensazione che tutto si intrecci in una morsa che spinge al possesso, si fa fatica a dirimere i "perché e i per come", si è in balìa di un'onda. È bello cullarsi in questa 'onda emotiva', purché non si sia preda della nevrosi di voler dare una spiegazione al proprio stato d'animo.

Ho imparato con il tempo e con gli errori a non gettarmi sull'acquisto; spesso si sbaglia perché si è anche condizionati dall'euforia del momento e dall'ambiente. Comprare in un contesto artistico, come fiere o *opening* di gallerie, è sostanzialmente diverso dall'acquistare da soli; il contesto protegge, rassicura, convince che non si è soli in questa avventura, che ne vale la pena. Da soli, si è spesso preda di dubbi e incertezze, sull'artista, sul prezzo, insomma si è fuori contesto emotivo. Tuttavia questo momento dura poco e ci si imbatte abbastanza presto nella ricerca di razionalità. Ecco che se il giorno dopo, avendoci dormito sopra, ancora si pensa a quell'opera, a quell'artista, allora il processo d'acquisto è reale e vale la pena di proseguire. L'opera entra in casa, o nello spazio che tu hai destinato alla *kermesse* di pezzi di te, ed è come una bella intrusione, che tu vuoi, ma che ancora non sai come si armonizzerà con il tuo mondo e con le altre opere. È un momento importante, in cui entra in gioco la tua prima fruizione, ovvero quella dell'ascolto di te, al di là di qualsiasi schema razionale. Funziona? Mi ritrovo in questo equilibrio cambiato? Aggiunge qualcosa alla mia sfera intima? È una presenza "estranea" e solo con il tempo si capirà meglio.

Solo con il tempo la fotografia, con le sue forme, la sua simbologia, i suoi significati si aprirà a te e tu ti aprirai a lei, entrando nella sua vera essenza che, per il processo di identificazione di cui abbiamo scritto prima, è anche parzialmente o totalmente la tua. La fruizione continua dell'opera diventa quindi terapeutica nel senso che, attraverso lo specchio della rappresentazione, ti svela l'esistenza delle tue parti più nascoste, e quindi una migliore e più approfondita conoscenza di te. Questo è per me il grande beneficio di collezionare, *un viaggio psicanalitico* attraverso le opere della propria collezione, scelte e acquistate in momenti diversi, che nell'insieme tracciano l'evoluzione del proprio essere umano e del proprio rapporto con

8 Ivi, p. 16.

il mondo. Ancora una volta il tempo come divenire assume un ruolo centrale nel collezionare, e nella rappresentazione di te. Guardi agli acquisti fatti più di vent'anni fa e hai uno spaccato del tuo essere in quella fase, ti riconosci per come eri, riconosci le parti di te che prevalevano in quel momento della tua vita, rivivi le motivazioni e l'emozione di quell'acquisto, insomma è *memoria* di te.

La mia è una visione "cinematografica" della collezione, ogni acquisto rappresenta un fotogramma del film della mia evoluzione psichica ed estetica e, come tale, è indispensabile per fruire della pellicola in maniera completa.

Ogni acquisto di una nuova opera non è semplicemente un'aggiunta, ma un passo avanti nella conoscenza di me stesso. La grandiosità del collezionare sta nel fatto che la fruizione estetica della collezione non è mai statica ma sempre diversa, attimo dopo attimo, in quanto si entra in relazione con le opere con occhi sempre diversi, in un appagantissimo circolo ermeneutico, che procura sempre maggiore godimento. Particolarmente emozionante e significativo, nella mia fruizione, il tema delle relazioni che si instaurano fra le opere, ovvero quando le "tue parti" cominciano a dialogare fra di loro, che siano fotografie, quadri, sculture o oggetti di design. Accostamenti di opere, assolutamente casuali nel tempo, sprigionano e portano a livello conscio delle installazioni, architetture e performance delle tue parti intime, rappresentate dalle immagini, in una "realistica" scenografia teatrale della tua vita psichica.

Ecco quindi che vendere un'opera della collezione è un atto che va al di là del gusto estetico che può cambiare, che si evolve, presuppone una separazione, una rinuncia ad una tappa del tuo viaggio personale, che spesso non è esente da sofferenza in virtù del 'mutuo possesso' di cui abbiamo parlato in precedenza a proposito dell'identificazione.

Per quanto mi concerne, penso di aver accettato la dipendenza connessa all'attività di collezionista per i motivi trattati, che si possono riassumere con il desiderio di vivere la collezione con tutto quello che comporta in termini di nevrosi. Questo aspetto, relativo all'integrità della collezione, è rilevante e spesso oggetto delle mie riflessioni, anche in funzione del futuro che vorrei dare alla mia collezione.

Diverse – come si può immaginare – sono le motivazioni che spingono il collezionista a raccogliere, mantenere, spossessarsi delle sue opere. È un gioco solitario e come tale assolutamente soggettivo e influenzato da una moltitudine di variabili, spesso imprevedibili. Se ne può dedurre quindi che tutte le decisioni sono valide, nella misura in cui la collezione rappresenti il gusto estetico del collezionista e non quello di altri soggetti

Luigi Ghirri, *Marion Mendez*, 1972, unique piece. © Collezione Ettore Molinario.

Cindy Sherman, *Untitled # 127/A*, 1983, ed. 5/18. © Collezione Ettore Molinario.

esterni. L'influenza esterna, in fase di acquisto, inquina, a mio avviso, la trasparenza e la veridicità della collezione come specchio del collezionista, e di conseguenza il suo valore fruitivo. Peraltro, sento un profondo rispetto per chi colleziona in modo diverso dal mio, magari approfondendo un periodo storico o una tematica in particolare, ma ritengo che sia un processo guidato e filtrato più dall'intelletto, dalla coscienza, che dalla parte inconscia. Viceversa, farsi guidare dall'inconscio significa entrare in un percorso personale più misterioso, enigmatico, imprevedibile, confuso, che consente però di arrivare a delle scoperte che, oltre a donare delle emozioni profonde, permettono una più approfondita lettura di te stesso.

Personalmente, il mio godimento sta nel costruire una storia personale, passo dopo passo, che possa essere in futuro letta attraverso le immagini della mia collezione e fruita individualmente per quello che può dare, esprimere, apportare.

Il post-fotografico e la virtualizzazione dell'immagine

Il rapporto soggetto fruitore-oggetto artistico, e godimento ad esso associato, che è stato alla base dell'estetica e della percezione novecentesca, nei termini in cui ne abbiamo parlato, si arricchisce e muta con l'avvento della globalizzazione e l'entrata in scena del "virtuale" nella società di oggi. L'esperienza della post-modernità nell'arte ci ha proiettato in una situazione *no limits* che, nelle arti figurative, nell'architettura, nella letteratura, indica un allontanamento dalle idee dominanti della modernità e da tutte le filosofie del passato, e un recupero, un assemblaggio di tutti gli stili, in un delirio di eclettismo. Da tempo, grazie a Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, si parla di *pensiero debole*,[9] cioè di un tipo particolare di sapere, caratterizzato dal profondo ripensamento di tutte le nozioni che erano servite da fondamento alla civiltà occidentale e in ogni campo della cultura. Il pensiero debole è un atteggiamento della post-modernità che accetta il peso dell'errore, del caduco, dell'effimero, di tutto ciò che è storico e umano; è la nozione di 'verità' a doversi modellare sulla dimensione umana, non viceversa. Il pensiero debole si riscontra soprattutto nell'arte, che offre un modello di verità mobile e suscettibile di infinite interpretazioni; i mezzi di comunicazione di massa ci mettono continuamente a contatto con altre culture ed è sempre più difficile ridurre tutto ad un'unica matrice. Di conseguenza, l'esperienza post-moderna della *verità* è un esperienza estetica, con un tratto fortemente individuale.

È una rivoluzione di fondo, che proietta l'estetica e la sua fruizione verso una nuova dimensione e verso orizzonti impensabili fino alla fine del XX secolo.

Su questo nuovo scenario, ecco che anche la fruizione estetica, intesa come rapporto fra soggetto fruitore e oggetto artistico, cambia pelle e assume dei contorni molto più legati alla 'virtualizzazione' del mondo moderno. Si tratta, a cent'anni di distanza dalla rivoluzione delle Avanguardie artistiche d'inizio '900, di una nuova rottura con i valori del passato e apertura a nuovi scenari critico-estetici.

La fotografia, come *medium* privilegiato del contemporaneo, nel suo gioco di realtà e finzione, sembra essere la prima a recepire questa evoluzione sul fronte estetico e fa del virtuale il suo nuovo cavallo di battaglia. Se analizziamo la produzione fotografica artistica degli ultimi decenni, ci accorgiamo dell'inflazione delle immagini, non dovuta alla sovrapprodu-

9 Cfr. G. Vattimo, P.A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 2010.

zione ma al 'riciclo' delle stesse. Siamo entrati in pieno nell'èra della post-fotografia, in cui assistiamo ad una rottura con tutti i dogmi e le regole connesse all'immagine formale, naturalistica, e simultaneamente un recupero di tutti gli stili fotografici; sempre più l'immaginario acquisisce forza nella rappresentazione di una realtà virtuale, estratta dall'inconscio dell'artista. Un'esperienza quotidiana dai caratteri più fluidi, che acquisisce le caratteristiche dell'oscillazione, dello spaesamento, del gioco. La dicotomia della fotografia contemporanea sta nel fatto che la globalizzazione della società, anche in virtù dell'èra digitale, spinge verso il recupero dell'individualità singola, quasi solitaria, dell'inconscio e dell'immaginario individuale dell'artista e del fruitore/collezionista. Assistiamo ad un ritorno al neo-formalismo, con l'artista, seppur camuffato, al centro della scena, progettista e regista dell'immagine e degli sguardi, con rinnovata enfasi sulla magia del linguaggio della luce. Verità e memoria sono spazzate via a vantaggio della connettività sociale, locale, mobile; la circolazione dell'immagine prevale sul contenuto, con una conseguente delegittimazione dell'unicità dell'immagine.

L'entrata in crisi dei valori tradizionali della fotografia storica, quali ad esempio la ripresa mimetica della realtà, lascia appunto il passo all'epoca post-fotografica, in cui l'immagine non è più legata alla memoria ma diventa attuale, simultanea, transitoria, in un accumulo indifferenziato di elementi visivi *et alia*. Con la virtualizzazione dell'immagine assistiamo ad un trasferimento del reale in immaginario o virtuale; la fotografia si trasmuta in un *ibrido artificiale* che non dice mai la verità.

L'accento della produzione fotografica è posto sui tratti giocosi, leggeri, contro il solenne e noioso del passato; l'immagine perde la sua "immagine" e diventa cosa mondana. L'intimità è superata, condividere è meglio che possedere: infatti, possedere è reale, condividere è molto virtuale.

L'immagine fotografica acquisisce quindi un ruolo di "feticcio", di oggetto "virtuale", a disposizione ed uso del fruitore/collezionista. Ne consegue che il *pensiero debole* sembra essere alla base della virtualizzazione della fotografia, spingendo verso un utilizzo libero e opportunistico dell'immagine, nel contesto di una società 'liquida'. La rinuncia all'aspetto *glamour* dell'immagine a favore di un attivismo culturale, volto a scuotere le coscienze, sembra essere la nuova tendenza della fotografia colta a sfondo sociale, in una sorta di rivisitazione opportunistica ed etica del nuovo realismo sociale, che documenta, con straordinaria formalità, i drammi della società attuale.

L'immagine fotografica diventa un linguaggio dell'epoca contemporanea, una scorciatoia, una sorta di *black box*, all'interno della quale veico-

Andres Serrano, *History of sex (Head)*, 1996, ed. 7/7. © Collezione Ettore Molinario.

lare concetti più eterogenei e liquidi, dando vita ad una fruizione estetica tipicamente virtuale.

L'identificazione del collezionista e dell'artista è quindi più di tipo immaginario a senso unico e meno di rapporto fruitore-opera. Tutto è giocato su un filo di lana, in un rapporto di mutuo possesso, in cui l'immagine fotografica assume il ruolo di "oggetto" virtuale" dai molteplici utilizzi, nelle sfere sempre più specializzate dell'esistenza, "compagna" virtuale con cui rapportarsi quotidianamente, "specchio" virtuale del proprio io e mezzo di autoanalisi.

In altre parole, abitiamo l'immagine e l'immagine abita noi.

La memoria e la temporalità

Tradizionalmente, l'immagine fotografica, nel suo valore simbolo di ripresa mimetica della realtà, è il *medium* della memoria, della cristallizzazione dell'attimo, della temporalità, intesa come traccia del cambiamento e del fluire dell'esistenza. Come abbiamo detto, la memoria e la verità sono

state spazzate via in questa società sempre più fluida, in cui viene invalidata l'idea della storia come rinnovamento continuo e percorso dotato di senso; anzi, la dissoluzione postmodernistica della categoria del nuovo viene salutata come 'fine della storia'.

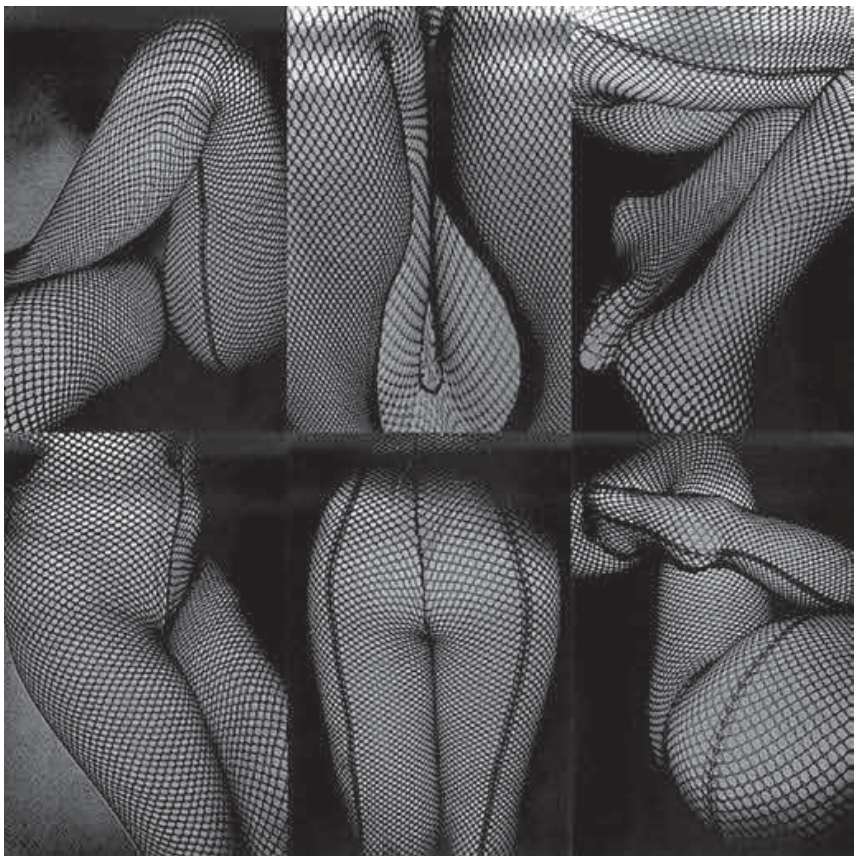
In questo scenario di fondo, i valori tradizionali, che sono diventati tali a causa di precise condizioni storiche, oggi non sussistono più e come tali la memoria e la verità, tipiche del *medium* fotografico, perdono la loro forza simbolica, cedendo il passo e liquefacendosi nel 'qui e ora' della società contemporanea.

Se questa è presumibilmente la tendenza nella produzione fotografica artistica degli ultimi anni, mi preme evidenziare la contraddizione che sembra emergere, invece, in alcune collezioni fotografiche private.

L'ambizione di costruire una collezione personale passa necessariamente attraverso il tempo e la memoria, come in un viaggio in cui esiste la stazione di partenza, le stazioni intermedie e la stazione finale. E questo viaggio, nel mio caso personale, si riferisce ad un percorso *psicoanalitico* che sottolinea l'evoluzione del gusto estetico del collezionista nel tempo. Infatti, come già ho avuto modo di dire, il gusto in estetica è quella capacità di cogliere, apprezzare la bellezza e sentirsene soddisfatti. Credo che i due fattori temporali che intervengono nella formazione delle scelte di acquisto di un collezionista si possano ricondurre all'evoluzione del processo identificativo del collezionista e al circolo ermeneutico ad esso connesso.

In effetti, sono due fattori che possono viaggiare paralleli nella costruzione di una collezione ma entrambi, anche se con velocità diverse, portano acqua allo stesso mulino: entrambi sono in continuo divenire, mai statici, e si incrociano nella fase di acquisto. L'opera acquistata rappresenta, insomma, il crocevia temporale dell'evoluzione personale e culturale del collezionista. Questo momento topico intercetta temporalmente una terza dimensione temporale: la storia dell'opera acquistata. Infatti, anche l'opera artistica ha un suo DNA, una sua storia inorganica, che la caratterizza profondamente in senso metaforico, simbolico e finanziario. Una fotografia, un quadro, una scultura, un oggetto di design porta al suo interno la storia di una creazione ma anche una storia di possesso, di fruizione, che la rende unica e speciale. Quest'ultimo aspetto, troppo spesso ignorato dal mercato dell'arte, ha dei risvolti temporali e di memoria che incidono simbolicamente nella magica triangolazione del momento dell'acquisto.

È affascinante, intrigante, sorprendente riuscire a dare un significato, un perché ad una serie di acquisizioni effettuate nell'ambito della formazione della collezione e rapportarle all'evoluzione personale nel tempo. Anche qui il tempo e la memoria giocano un ruolo decisivo; la memoria dell'atto



Daido Moriyama, *Gold Tights*, 2017, unique installation. © Collezione Ettore Molinario.

dell'acquisto, corredata della sua carica emotiva, in quel dato momento e luogo è un pensiero che ricorre e si ripresenta puntualmente nei momenti della fruizione dell'opera d'arte, che sia fotografia o altro.

Ma la fruizione è reale e non immaginaria, legata quindi all'*hic et nunc* del collezionista e come tale diversa da quella sperimentata al momento dell'acquisto. Questo tema è centrale nell'analisi del percorso del collezionista e della collezione perché svela, ad un occhio attento, l'evoluzione psicoanalitica ed ermeneutica del soggetto acquirente e ne rivaluta o meno le scelte passate, o quanto meno ne spiega il significato. Su questo fronte, numerose e diverse sono le direzioni prese dai singoli collezionisti: c'è chi gode in questo percorso temporale e di memoria e c'è chi lo rifiuta, considerandolo non più attuale e poco rispondente alle sue nuove esigenze estetiche. In quest'ultimo caso, quello di rifiuto, assistiamo allo smobilizzo progressivo delle opere non identificative, e alla sostituzione con opere più rispondenti alla realtà psicoevolutiva del soggetto. Questa scelta è certamente un tentativo di portare la simbologia della collezione fuori dal tempo

e dalla memoria, in un *rolling pace* verso l'attualizzazione dei processi empatici e di identificazione del collezionista. L'aspetto nevrotico, nel processo di attualizzazione della collezione, è comunque significativo e il rischio che intravedo è la perdita del flusso vitale della collezione.

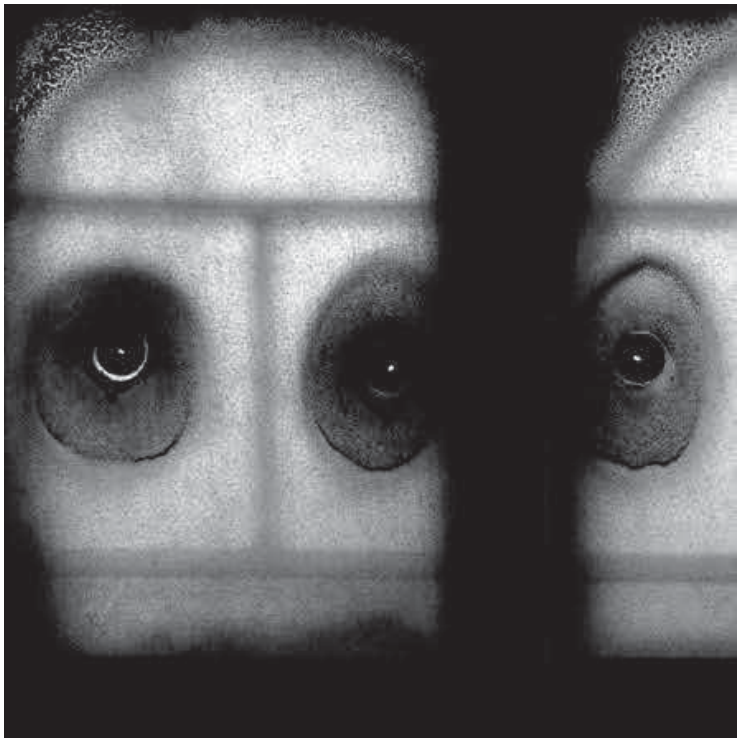
Personalmente ritengo che l'integrità della collezione, con la permanenza delle varie stazioni intermedie, sia più in linea con le mie esigenze di collezionista. Non ho interesse particolare a rifiutare la memoria e il tempo passato; anzi, il percorso, fatto di avanzamenti e retrocessioni, ha per me una valenza terapeutica e di verità, nel suo essere lo specchio riflettente della mia evoluzione come essere umano. Se è vero che il *fil rouge* della collezione è l'acquisto di pezzi di sé, non avrebbe senso rinunciare a quello che è stato, non avrebbe senso rinnegare, perché non più attuali, i mattoncini su cui si è formata la propria personalità artistica. Sovente, nel rapporto di fruizione estetica con le immagini fotografiche acquistate nel tempo, diventano consapevoli dei processi identificativi e di empatia ignoti al momento dell'acquisto, a testimonianza del fatto che quello che entra in gioco nell'istinto di acquisto di un'opera travalica la mente e si basa sul subconscio di memoria del collezionista. Questo godimento nel far quadrare il cerchio, allineando conscio e subconscio, seppur con temporalità diverse e in maniera spontanea, è una delle grandi sorprese che porta la fruizione delle opere nel tempo, una rassicurazione che c'è o c'era veramente te stesso nelle opere che hai acquistato.

Voglio spendere, arrivati a questo punto, qualche parola sul 'tempo futuro', nello sviluppo di una collezione.

Il gioco dell'acquisto futuro è in continuo divenire: l'istinto ancora una volta anticipa la coscienza, e l'acquisto si sprigiona da una sorgente in parte inconscia, in parte conscia, lasciando aperto il gioco a quel sottile equilibrio di emozioni, di incertezza e di rischio, che scatena l'adrenalina del possesso. In fondo, è una scommessa su dove la tua evoluzione come essere umano ti porterà, su quali saranno le identificazioni future del tuo io, e avrai la conferma della tua scelta, ancora una volta nel tempo futuro. In questo sfasamento temporale fra conscio e inconscio, in questo sottile gioco di attesa-sorpresa c'è, a mio avviso, il mistero del collezionare.

Il mercato e l'investimento finanziario

Il mercato della fotografia è cresciuto in maniera molto significativa e disordinata negli ultimi decenni e la sua complessità è aumentata in maniera esponenziale. L'enorme cambiamento della fruizione dell'immagi-



Roger Ballen, *Stare*, 2008, ed. 3/6. © Collezione Ettore Molinario.

Phil Van Duynen, *Back up*, 2016, ed. 1/3. © Collezione Ettore Molinario.

ne fotografica, dovuto in modo particolare alle varie tecnologie digitali e all'utilizzo di internet, giustificano come l'interesse per la fotografia sia cresciuto in modo così rapido, dando vita ad un mercato estremamente vitale. Non possiamo dimenticare che oggi la fotografia, ormai riconosciuta anche come linguaggio d'arte contemporanea, è uno dei maggiori veicoli che attraggono il grande pubblico, permettendo di iniziare un percorso che si concretizzerà con la creazione di diverse categorie di collezionismo.

È fondamentale, tuttavia, proporre la più alta espressione qualitativa nelle diverse tipologie di immagini fotografiche, in modo da poter soddisfare e solleticare le diverse categorie di fruitori, senza arrogarsi il diritto di giudicare le scelte altrui.

La fotografia cosiddetta artistica è infatti seppellita in un oceano di immagini proposte al pubblico in gallerie, fiere, aste, alberghi, aeroporti, ristoranti, eventi, luoghi in cui la selezione è basata sulla vendibilità, la moda, i nomi, in un crescendo di sovrastrutture che allontanano sempre più il prezzo dal valore intrinseco dell'opera.

L'immagine si trova spesso solo accidentalmente a giustificare quel prezzo, legittimamente o meno; è oltremodo auspicabile un ritorno al reale! Sempre più frequentemente assistiamo a degli acquisti, a prezzi molto elevati, di fotografie che non hanno nessun significato artistico, nessuna ricerca sottostante, dove regna l'improvvisazione, la fortuna di uno scatto riuscito, il caso. In questo panorama non esiste più né tanto né poco, è solo un gioco di finanza, di prezzo. Non esiste più il conforto di criteri universali, oggettivi, nell'interpretazione di una fotografia contemporanea, si naviga a vista in una schizofrenia di proposte artistiche, in cui la decorazione, il marketing e la comunicazione sono i reali protagonisti.

Molti galleristi si concentrano e promuovono il 'vendibile', la qualità diventa spesso un ostacolo alla comprensione superficiale dell'opera, la ricerca una perdita di tempo, è la decorazione a essere premiata, in un mercato tutto sommato dominato dalle masse.

In questa confusione generale, è veramente difficile per un neofita accostarsi all'investimento sulla fotografia artistica, senza un bagaglio di conoscenze teoriche, di riferimenti, di immagini, di prezzi, che solo l'esperienza attiva può garantire. Se a questo sommiamo la riproducibilità tecnica delle immagini, la virtualizzazione delle immagini, le edizioni, i formati, le autentiche, i consulenti che cercano di concettualizzare l'impossibile, i critici che galleggiano in questo *mare magnum* ne deduciamo che si tratta di un mercato per pochi collezionisti che aspirano veramente ad un approfondimento della materia. Vedo delinearsi in maniera sempre più marcata una segmentazione fra il collezionismo colto, erudito e consapevole che ricerca

Robert Mapplethorpe, *Man in polyester suit*, 1980, ed. 3/15. © Collezione Ettore Molinario.

in se stesso le chiavi di lettura in questo scenario *no limits*, e la proposta di fotografie artistiche o meno con fini decorativi o di comunicazione.

In assenza di valori certi, universali ecco che torna protagonista l'individuo nella sua solitudine di scelta.

L'aspetto finanziario, quale valore necessario ma non sufficiente alla creazione di una collezione di fotografia o di arte di qualità, è vissuto da ogni collezionista in maniera diversa. I budget economici, le aspettative sul mercato e la propensione al rischio-rendimento di ciascun collezionista variano di caso in caso ed è difficile categorizzate e omogeneizzare i comportamenti.

È fuori discussione che l'aspetto razionale è prevalente in questa fase del processo di acquisto, rispetto alla fase istintiva, identificativa, empatica. Possiamo sostenere che l'investimento finanziario va a chiudere una serie di considerazioni personali intangibili e positive riguardo all'opera e rappresenta il momento della verità.

Mi è capitato spesso di assistere a potenziali acquirenti che girano intorno all'opera, indagano, verificano, sembrano convinti e alla fine non concludono nulla. È lì, in quel momento, che viene fuori la differenza fra un vero

collezionista e un semplice estimatore dell'opera di un artista; il collezionista in quel momento mette in gioco tutto se stesso, le sue informazioni, le sue emozioni, i suoi "credo", le sue aspettative materiali o immateriali, i suoi soldi. In quel fatidico momento nessuno può aiutarti, nessuno può consigliarti, sei tu con te stesso, che devi decidere di possedere o meno quell'opera.

In tanti anni di collezionismo ritengo che questa chiusura del cerchio sia la parte più adrenalinica dell'intero gioco, perché non puoi tornare indietro: il dado è tratto e ai posteri l'ardua sentenza. Non c'è differenza per me fra un acquisto di 1.000 euro e uno di 100.000, il processo e il combattimento sono sempre gli stessi; non è solo un problema di soldi, è una sfida con te stesso e come tale prescinde dalla valutazione economica. Mi capita talvolta di sentirmi offrire opere fotografiche a prezzi molto invitanti con la motivazione che "non è una grande spesa…". Questi signori non hanno capito molto di questa "sfida" che ha sempre lo stesso *valore* per un collezionista, a prescindere dal prezzo dell'opera.

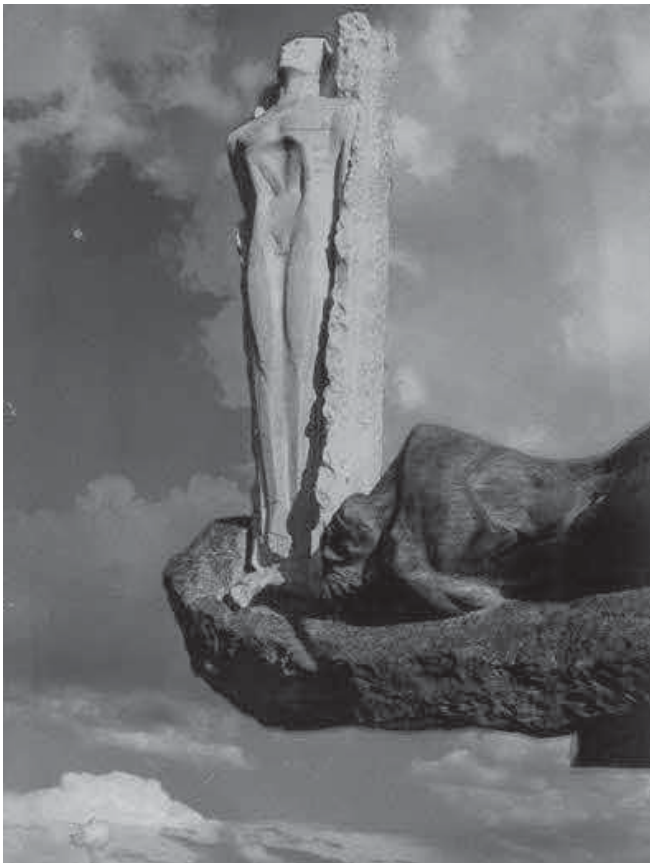
Tentando infine di schematizzare e sintetizzare il mio processo di acquisto di opere fotografiche, alla luce anche di quanto detto finora, possiamo individuare tre *pilastri*, che sono rispettivamente: l'identificazione con l'immagine, l'immaginario e la simbologia dell'opera; l'empatia con l'artista; l'investimento finanziario.

Per quanto riguarda il primo aspetto, basterà un esempio su tutti: pittorialismo *versus straight photography*, piuttosto che formalità dell'immagine *versus* concettualità dell'immagine. Il mio sentimento a questo proposito è eclettico, empatico, trasversale, oscillante, mutevole, non definito, direi strettamente legato all'impatto emotivo iniziale, all'atmosfera che colgo, nel momento in cui mi trovo a fruire per la prima volta di quell'immagine.

È qualcosa che ti avvolge e, ancora una volta, non sai perché.

Quello che accade invece nel momento di empatia con l'artista è una sorta di *transfert*: dall'identificazione/empatia con l'opera all'identificazione/empatia con chi ha prodotto l'opera, il suo sentimento del mondo, la sua vita, le sue scelte. Un esempio su tutti è Carlo Mollino, di cui amo le fotografie e nella stessa misura la storia, lo stile eclettico e funambolico della sua vita. Per non parlare di Helmut Newton che rappresenta tutto quello che amo, in un gioco di seduzione senza confini. E ancora, di Michael Ackerman che mi ha dimostrato come possa esistere uno specchio perfetto fra la sua opera e la sua vita; guardi le sue opere e leggi le sue pulsioni, i suoi tormenti, i suoi segreti.

Sono solo alcuni esempi dell'importanza, per me, che ha la coerenza fra artista e opera, a testimonianza della bontà della ricerca dell'artista che non si snatura per motivi commerciali, ma rimane sempre vivo nella sua opera.



Carlo Mollino, *Monumento ai caduti per la libertà*, fotomontaggio, 1946-48, unique piece. © Collezione Ettore Molinario.

Helmut Newton, *Masked nude by the sea*, 1981, vintage print. © Collezione Ettore Molinario.

Infine, l'investimento finanziario. Questo pilastro, interamente razionale si declina a sua volta in tre macro-categorie di acquisti che soddisfano la mia aspettativa di rischio-rendimento. In altre parole, la necessità di una *diversificazione* degli investimenti, per consentire una crescita di valore graduale ma continua alla collezione, beneficiando anche dell'anticiclicità degli investimenti effettuati. Specificatamente i miei acquisti, salvo eccezioni, si focalizzano su: *Blue Chips*; quelli che chiameremo "ad elevato potenziale" e le scommesse.

Le *Blue Chips* rappresentano una categoria di opere fotografiche che non sono mai affari. L'investimento, in funzione della celebrità dell'artista fotografo e dell'opera acquistata, ha un prezzo di mercato, riconosciuto globalmente dalla comunità artistica e quindi sufficientemente trasparente. Le aspettative di crescita sono graduali ma continue nel tempo, gli sconti in acquisto limitati, l'offerta limitata, aspettative di rischio-rendimento bilanciate, volatilità dell'investimento bassa, liquidabilità alta. Questo genere di acquisti, in particolare di autori internazionali, lo considero un *no surprise acquisitions!* e rappresenta, in un ideale "giardinetto", un 40-50% della collezione.

La categoria "ad elevato potenziale", estremamente affascinante a parer mio, racchiude acquisizioni di opere di artisti scomparsi o viventi che hanno prodotto un lavoro di qualità, originale, con una ricerca sottostante tale da far superare loro il processo di storicizzazione. Questa tipologia di acquisizioni presuppone una conoscenza della storia della fotografia e dell'arte tale da permetterne l'individuazione, l'analisi comparativa artistica e di mercato. La grande opportunità di queste acquisizioni è la riduzione delle sovrastrutture di mode e finanza e quindi un'analisi più mirata sul valore reale intrinseco dell'opera.

L'altro elemento positivo è la scarsità di operatori collezionisti che spesso, travolti e fagocitati dal contemporaneo, non hanno tempo e voglia di indagare nella storia passata. Spesso, quando entriamo in questa categoria di acquisti, beneficiamo di uno sconto sul prezzo dovuto alla domanda e offerta di mercato per autori che non hanno raggiunto ancora la grande notorietà ma che presumibilmente, nel tempo, verranno storicizzati.

Altro elemento da considerare, poi, è l'allineamento dei mercati, nel senso che i mercati più maturi e sofisticati storicizzano prima di altri e fanno da traino alla riscoperta mediatica ed economica di certi periodi storici e correnti artistiche di mercati meno maturi. Andare quindi a riscoprire i capiscuola di quelle correnti artistiche e di quei periodi, in mercati non allineati internazionalmente, consente una maggiore possibilità di rivalutazione dell'investimento. Ma non è così semplice come a dirsi e spesso ci

sono operazioni speculative in grande stile, promosse da galleristi, eredi, fondazioni, archivi, su certe correnti e certi autori, che impediscono il materializzarsi dei risultati di cui sopra.

Questo tipo di investimenti beneficiano di un prezzo di acquisto spesso interessante, dovuto alla domanda e offerta di mercato, un trend di crescita che potrebbe impennare significativamente al momento della riscoperta mediatica, una volatilità bassa, aspettative di rischio-rendimento bilanciate ma superiori alle *Blue Chips* e, come aspetto meno positivo, una liquidabilità spesso limitata.

Il peso di questa categoria, all'interno di una collezione, idealmente lo vedrei al 20-30%.

L'ultima categoria, quella delle scommesse, è indubbiamente la più accattivante e divertente. In questo caso, parliamo di artisti giovani, ancora non conosciuti localmente e internazionalmente, agli esordi della loro ricerca artistica, con prezzi molto abbordabili. Qui il gioco si fa veramente complicato, data la numerosità dei fotografi artisti in questa fascia base del mercato. Le questioni razionali aperte sono numerose e vanno dalla determinazione e focalizzazione dell'artista, alla sua riconoscibilità artistica, ai galleristi che lo promuovono, alla sua età, ai progetti in corso, alla capacità di comunicare il suo lavoro in maniera efficace. Ma soprattutto è fondamentale la lettura personale del collezionista, con le sue visioni artistiche, intuizioni e lettura del mercato futuro.

Cimentarsi con i giovani mette in gioco tutta l'emozione, l'intuizione, l'astuzia e la cultura di un collezionista che si lancia nel vuoto: non ci sono paracaduti per questo tipo di investimento.

Ammiro profondamente chi, consapevolmente, acquista sul mercato dei giovani, è una forma di mecenatismo oltre che di collezionismo. Parimenti ammiro i galleristi e i critici che decidono di focalizzarsi sui progetti artistici dei giovani: è difficile, spesso frustrante, non particolarmente remunerativo. La considero una missione.

La soddisfazione che ho provato negli anni nell'acquistare fotografi giovani, ai loro esordi, che mi piacevano, e vedere dopo anni riconosciuto pubblicamente il loro lavoro, attraverso mostre e quotazioni crescenti, è molto grande: appunto, un *godimento di sé oggettivato* nel riconoscersi bravi. Queste acquisizioni hanno prezzi limitati, aspettative di rischio-rendimento ipotizzate elevate, volatilità alta, liquidabilità bassa, e in un portafoglio ideale le vedrei al 15-20%.

Ma il 'dividendo di soddisfazione', in caso di successo, compensa tutto il resto.

Jacob Aue Sobol, *Twins*, 2012, ed. 1/3. © Collezione Ettore Molinario.