

# Artigianato e società: pensieri intorno a un concetto

DI MICHAEL HERZFELD\*

## Abstract<sup>1</sup>

Partendo principalmente dal confronto fra due contesti nazionali – Grecia e Italia – l'autore analizza ruoli e significati dell'artigiano. Mentre in Grecia l'artigiano non si distingue sempre con chiarezza dall'artista, in Italia, invece, l'uso variabile di questa distinzione in parte riflette una complessa gerarchia risalente alle strutture sociali del Medioevo, spesso considerato come punto di origine per le arti artigianali più prestigiose. Partendo dalla ricerca sul campo a Creta, l'autore mostra come gli artigiani greci trasmettano agli apprendisti atteggiamenti sociali che riflettono e rafforzano il senso profondo di marginalità cui pochi riescono a sottrarsi. D'altro canto, gli artigiani italiani, forti della tradizione medioevale e rinascimentale, godono di grande rispetto sociale. Ciò si evidenzia nel prestigio associato all'artigianalità di cui beneficia qualsiasi prodotto "fatto a mano". Questo fenomeno viene strumentalizzato per far incrementare considerevolmente il valore di oggetti comuni o di poco conto. Si tratta di un meccanismo appartenente alla stessa logica economica che alimenta i processi di gentrificazione, e che fa lievitare il valore di interi quartieri popolari. Così anche gli artigiani spesso diventano vittime dello stesso processo economico. Cadono nelle mani di usurai, subiscono sfratti e sono costretti ad abbandonare abitazioni e botteghe perdendo così il vantaggio della tipicità geografica, componente essenziale del valore economico dei loro prodotti.

**Parole chiave:** artigianato, dinamiche sociali, cambiamenti economici, Grecia, Italia.

L'immagine dell'artigiano è un simbolo chiave della tradizionalità non solo europea ma anche di quella in diverse altre parti del mondo<sup>2</sup>. La sua figura

---

\* herzfeld@fas.harvard.edu

1 Vorrei esprimere i miei ringraziamenti calorosi sia a Simone Ghezzi sia ai due lettori anonimi per i preziosi consigli. Vorrei ringraziare anche Marinella Carosso, il cui invito a tenere una conferenza sull'argomento di questo articolo ne è stato il punto d'inizio e con la quale ho scambiato tanti pensieri al riguardo.

2 Con "tradizionalità" intendo la riproduzione o l'imitazione di forme culturali ritenute tradizionali secondo l'estetica moderna; "la tradizione", invece, è una condizione

è ritenuta l'esemplificazione d'una modalità di lavoro molto antica che la borghesia, distaccatase da lungo tempo, dipinge di solito con tutta l'emozione della nostalgia. Esibire oggetti di artigianato in casa, oppure abitare in una casa "storica", simboleggia – anzi, riproduce metonimicamente – il possesso di un capitale culturale legato teoricamente al modello di un passato condiviso dal quale, in realtà, già da lungo tempo la borghesia si è allontanata. Nonostante questa sia vista particolarmente come un'esperienza europea, la globalizzazione sta diffondendo lo stesso modello in quasi tutto il mondo. Artefici di questo sono soprattutto le *élites* postcoloniali le quali, potendo imitare e riprodurre le abitudini e i fasti di un tempo dei ceti più abbienti dei loro Paesi, contribuiscono a rafforzare una visione paradossale e stereotipata degli artigiani, considerati come lavoratori appartenenti a un passato – anche questo stereotipato – piuttosto che ad un'attualità vissuta. Tali *élites*, esattamente come quelle europee, celebrano la produzione artigianale per lo più ignorando le condizioni di vita spesso umilianti e precarie degli artigiani.

Un problema fondamentale è quello abitativo. Molti artigiani, non disponendo di alcuna proprietà immobiliare, non sono in grado di negoziare a proprio favore prestiti con le banche, soprattutto in Italia, e per questo hanno difficoltà a sopravvivere economicamente. Sono rarissimi gli artigiani in grado di pagare gli affitti, sempre più esosi, richiesti da proprietari. Quei pochi che riescono a resistere allo sfratto dimostrano, per questo stesso fatto, la propria capacità sociale di mantenere una presenza di pregio nei quartieri dove lavorano. Se invece sono costretti a lasciare l'abitazione nella quale spesso hanno trascorso tutta la vita, per andare in una periferia lontana e a volte anche pericolosa, ciò non impedisce che continuino a mantenere la bottega nella zona originale. Una volta che viene comunque infranto il legame tradizionale tra casa e bottega – una struttura sia sociale che lavorativa ancora viva nelle memorie dei residenti di tanti quartieri invasi di recente dalla speculazione edilizia – essi devono adeguarsi ad un programma di lavoro pressante, sia per pagarsi l'affitto della bottega, sia per la forzata necessità di conciliare due luoghi ormai molto lontani l'uno dall'altro. È un aspetto della gentrificazione poco documentato ma molto oneroso per chi deve affrontarlo. È un grosso problema che attanaglia non solo gli artigiani ma anche, in generale, chi lavora, spesso in condizioni di precarietà economica, nelle cosiddette industrie di servizio. Infatti, ho potuto osservare questa condizione anche nel caso dei lavoratori della mia università, i quali erano costretti ad abitare sempre più lontano dal posto di lavoro perché il prestigio dell'università faceva lievitare rapidamente il valore degli immobili situati nei dintorni del campus<sup>3</sup>.

---

culturale concepibile solo per il suo rapporto concettuale con la modernità.

3 Fu organizzata anche una manifestazione cui parteciparono studenti, lavoratori e

L'artigiano del centro storico di Roma sa benissimo che andando via e lasciando la bottega che aveva gestito in centro città, avrà molta difficoltà a riprendersi economicamente, perché i suoi clienti ritengono che il luogo della sua produzione sia una garanzia, per così dire, dell'artigianalità – cioè, l'identità geografica alla quale risale la tipicità – dei suoi prodotti.

In una complessa ricerca sull'apprendistato degli artigiani di una piccola cittadina (Rettimo, Rethimno, o in dialetto locale Rethemnos) dell'isola greca di Creta (Herzfeld 2004), ho analizzato lo status modesto in cui vivono gli artigiani locali. Tale condizione sociale si può considerare non solo come un prodotto dall'economia precaria di un luogo finora marginale, ma anche come riflesso dei rapporti concentrici tra artigiani e commercianti, tra la cittadina e le città più importanti di Creta, tra Creta e il governo greco (e in generale la popolazione interna al Paese) e tra la Grecia e l'Unione Europea. L'argomento principale che quell'indagine affrontava era la *riproducibilità dell'egemonia a diversi livelli concentrici*. In certi contesti, la figura dell'artigiano-apprendista incorpora nelle abitudini gestuali nonché negli atteggiamenti verso la classe media tutto il risentimento della Grecia nei confronti di un'Europa che la esalta solo quando indossa i panni degli antichi antenati, mentre la sopprime e la umilia nel suo ruolo economico e politico moderno, accusandola di essere disonesta e corrotta. Questo paradosso tra ruolo teoricamente glorioso e condizione praticamente umiliante, visibile a tutti i livelli, nasce dal significato ambivalente della tradizione, concetto che, mentre celebra un passato ideologicamente condiviso e importante, esclude i suoi presunti fautori – tra cui in particolare spiccano gli artigiani – dalla modernità gestita e controllata dai Paesi più forti economicamente. Questa non è solamente la storia degli artigiani, è anche la storia della Grecia, uno dei pochi Paesi costretti ad aggiungere la parola “moderna” al nome nazionale per rivendicare la propria esistenza nella contemporaneità ed esigerne il riconoscimento da parte dei Paesi più ricchi<sup>4</sup>.

In Italia la situazione è per certi versi abbastanza diversa, e la differenza tra lo status degli artigiani italiani e greci emerge, a mio parere, dai percorsi molto diversi dei due Paesi. Tralasciamo il fatto, troppo ovvio per sfuggire allo sguardo critico antropologico, che entrambi i Paesi si trovano nell'Europa meridionale o nell'area mediterranea e che entrambi godono di un'antichità di enorme prestigio, tanto da essere considerati i due luoghi d'origine della civiltà occidentale. Se inoltre prescindiamo anche da alcune somiglianze rispetto alla precarietà economica attuale, la differenza più sostanziale è che la Grecia è sempre stata una “cripto-colonia” (Herzfeld 2002) dell'Occidente e, di conseguenza, si è trasformata in una nazione molto unita dal punto di vista

---

un gruppo di professori, tra cui l'autore di questo articolo. Cfr. il film di Maple Razsa e Pacho Velez (2004).

4 Sul concetto di allocronismo cfr. Fabian 1984.

culturale, ma è stata anche emarginata politicamente. L'Italia, invece, è sempre rimasta un Paese economicamente forte, caratterizzata da culture regionali, ognuna delle quali si promuove sin dall'inizio come produttrice di cibi e oggetti artigianali tipici (per non parlare delle produzioni letterarie dialettali). Questi oggetti vengono stimati in maniera molto variabile in Italia, dove infatti il significato dell'artigianato è strettamente legato non soltanto alla storia dei rapporti sociali in ogni singola località, ma anche allo sviluppo di un forte senso di patrimonializzazione<sup>5</sup>. In questo contesto, non deve sorprendere che in Italia l'artigiano, soprattutto l'artigiano urbano, abbia anche ai giorni nostri un ruolo simbolico non indifferente. E non è un caso che tra gli artigiani più raffinati che conobbi a Creta ce ne siano alcuni che trovano nell'artigianato italiano un modello di riferimento per la propria produzione e per i migliori standard di qualità. Tale stima riflette uno status sociale creato dal campanilismo italiano, fenomeno analogo al *terroir* culinario francese (per esempio, cfr. Terrio 2000; cfr. Paxson 2013). In Grecia, al contrario, l'autonomismo cretese è visto spesso con diffidenza dai funzionari dello stato nazionale, mentre paradossalmente le feste dell'artigianato locale vengono strumentalizzate per inserire gli artigiani in una visione più europea che greca (e più antica che moderna) a patto, comunque, che accettino tale ruolo passivo e che non provino a organizzarsi politicamente allo scopo di migliorare le proprie condizioni lavorative (Herzfeld 2004, pp. 168-169).

Portatore di un'identità più regionale che nazionale, l'artigiano italiano, invece, gode, almeno teoricamente, di grande rispetto, in considerazione del fatto che per gli italiani il campanilismo non solo non minaccia la coesione nazionale ma, per certi versi, la definisce. Durante il periodo fascista, infatti, la grande variabilità dei prodotti artigianali in Italia veniva usata per dimostrare l'esistenza di un genio trascendente italiano e tutto europeo attraverso il quale riaffermare l'individualità di ogni singola regione e di ogni singolo artigiano, secondo la logica alchemistica del fascismo<sup>6</sup>. Tale atteggiamento rimane largamente diffuso in Italia senza confinarsi a gruppi ideologici particolari. L'Europa presenta un caso analogo: si vanta di essere un continente di culture diverse danno espressione alla creatività occidentale. Così l'artigiano, malgrado appartenga a una categoria lavorativa considerata inferiore a quella degli artisti, e quindi legata alla materialità più che alla concettualità, viene associato molto spesso a un modello stereotipato della tradizione, dell'onestà e della raffinatezza estetica, e di individualismo concepito come l'espressione più pura dell'identità occidentale, ma anche della resistenza all'omogeneità e alla globalizzazione. Il suo mestiere risale

5 Su questa variabilità e sulle forze storiche, socioculturali ed economiche alle quali risale, cfr. Caoci e Lai 2007.

6 Per un ottimo esempio, cfr. Bona 1940; per un'analisi della logica del rapporto nazione-regione sotto il fascismo cfr. soprattutto Cavazza 1997.

inoltre a un Medioevo concepito in termini nostalgici e romantici, e sempre legati all'immagine di un'identità regionale più che nazionale. Mentre in Grecia il senso della *technē* (greco moderno *tekhni*) rimane sempre associato sia all'arte sia all'artigianato, e la distinzione tra il *tekhnitis* e *kallitechnis* (letteralmente: produttore delle belle arti) finisce per relegare gli artigiani in una zona inferiore, in Italia, invece, il rapporto tra l'artigiano e l'artista è suggestivamente più ambiguo<sup>7</sup>.

In termini strettamente tecnici, sarebbe difficile distinguere tra l'artigiano e l'artista, tranne quando i prodotti dell'artigiano rimangono entro confini più ristretti, soprattutto rispetto alla gamma della rappresentazione, ma anche a quella della distribuzione della merce; ogni suo prodotto deve essere unico ma rispetto ai dettagli più che alle tematiche o alla tecnica. Si potrebbe dire, accostando il lavoro alla lingua, che la diversità creata dall'artigiano è di carattere "fonetico" (i dettagli non creano differenze di significato o di funzione ma hanno piuttosto un effetto estetico che distingue ogni "dialetto" o stile personale dagli altri e quindi connotano il lavoro di ogni singolo artigiano); mentre quella che caratterizza il lavoro dell'artista è di tipo fonemico – cioè, si guarda all'unicità piuttosto che all'effetto della riproduzione pittorescamente approssimativa che caratterizza il prodotto artigianale (e lo distingue anche dai prodotti di tipo industriale). Secondo Shklovsky (2004, pp. 15-21), l'arte "defamiliarizza" le forme quotidiane affinché se ne percepisca l'essenza estetica più che l'apparenza superficiale. Gli oggetti artigianali, sempre nella misura in cui si possa insistere sulla differenza tra i due tipi, aderiscono invece alla dinamica che ho riconosciuto sotto l'etichetta della "poetica sociale" (Herzfeld 2005), cioè, la capacità degli attori sociali di esibire la propria capacità sociale "deformando" – secondo il modello della "funzione poetica" di Jakobson (1960) – i comportamenti convenzionali dell'interazione sociale e dimostrando così padronanza nei confronti delle regole invece di consentire a queste di controllare le loro azioni. Dal modello della defamiliarizzazione a quello della poetica sociale c'è uno slittamento quasi impercettibile, il che significa che la differenza non dovrebbe mai esprimersi in termini assoluti. Ciò detto, tuttavia, è lecito parlare di tipi ideali nel senso weberiano, riconoscendo così che i modelli stereotipati dei mestieri, sia quello dell'artista sia quello dell'artigiano, riflettono due modalità professionali diverse che poi rispondono ai contesti differenziati nei quali i loro prodotti vengono usati.

Una vaga distinzione tra artigianato e arte "colta", dunque, "esiste"; ma anche quando fa parte di un'esplicita ideologia di classe, non ha mai un

---

7 Secondo Zamagni Negri (1979) la distinzione tra artista e artigiano cominciò a delinarsi a partire dal XV secolo; anche secondo la sua analisi questa distinzione riflette il desiderio di personaggi illustri di distinguersi dalla maggioranza dedita, secondo loro, alle arti dette meccaniche, cioè manuali e senza contenuto intellettuale.

carattere assoluto. Entrambi i mestieri, infatti, enfatizzano sia l'individualismo sia la riconoscibilità specifica della mano del produttore. In Italia, per i motivi già accennati, la distinzione tra arte e artigianato è particolarmente discutibile, come lo è anche in altri paesi post-industriali. Può succedere, sebbene raramente, che gli artigiani (anche quelli che producono oggetti puramente funzionali) vengano chiamati "artisti" dai propri concittadini (per esempio, cfr. Lanoue 1991).

Lo slittamento verso un'identità da artisti sembra avere a che fare con i cambiamenti prodotti dai meccanismi dell'economia neoliberale, i quali consentono agli artigiani più benestanti o a quelli con le migliori connessioni con clientele ricche di aumentare i prezzi e di far crescere lo status sociale tramite la gerarchia neoliberale e globale di valori culturali, ricorrendo a espressioni retoriche (spesso attraverso la pubblicità) esattamente come fanno i banchieri a un livello infinitamente più vasto. Infatti, secondo l'autorevole analisi di Douglas Holmes (2013) i banchieri enunciano al gran pubblico profezie economiche presentandole con tutta la retorica della serietà scientifica per creare nuovi fatti economici che, in apparenza, sembrano essere una conseguenza delle profezie le quali, in realtà, proprio dai fatti economici sono generate.

Nella marea della precarietà alcuni artigiani riescono a sfuggire al caos generale e a cavalcare il gusto dei nuovi ricchi per avvicinarsi alla loro condizione sociale. Per certi versi il fenomeno riflette la dinamica del patrimonio nazionale o regionale, facendo dello stereotipo dell'artigiano un oggetto di valore artificiosamente gonfiato dalla sua scarsità e ormai avviluppato all'esotismo e alla speculazione.

Si vede dunque che anche in Italia un senso di distinzione qualitativa tra l'artista e l'artigiano rimane quasi sempre presente. Ciò riflette la gerarchizzazione dei mestieri secondo i loro gradi diversi di individualizzazione e quindi la loro legittimità come rappresentanti della civiltà europea "alta", ma che ha un carattere ben più negoziabile che in Grecia. È anche chiaro che oggi non tutti gli artigiani italiani hanno uno status sociale molto elevato. Si può dire comunque che, in generale, un lavoratore che riesce a farsi chiamare artigiano acquisisce certi vantaggi sociali e quindi anche economici.

Uno dei problemi centrali ai fini di una ricerca comparativa è che in italiano attualmente la parola artigianato suscita diverse immagini piuttosto pittoresche, create dalla nostalgia romantica largamente diffusa in quasi tutti i paesi europei e mediorientali e legate per certi versi all'immagine del Bel Paese. Questo fatto consente a diverse persone di strumentalizzare la parola artigianato per scopi nettamente commerciali. Molto spesso, infatti, la parola artigianale non significa nient'altro che fatto a mano. Questa accezione non si riferisce agli aspetti sociali ed estetici della produzione artigianale, ma al semplice fatto della modalità manuale. In senso letterale, è vero, la definizione ristretta riflette anche una parte della realtà, perché il lavoro

manuale costituisce una parte essenziale di tutto ciò che intendiamo con la parola artigianato. Ma è evidente che, mentre tale etichetta viene applicata strumentalmente alla produzione semi-industriale e concepita come artigianale solo perché svolta in spazi più o meno domestici, gli artigiani che si distinguono per la raffinatezza dei loro prodotti riescono anche ad elevare il proprio status sociale. Il concetto dell'artigianato, quindi, non dovrebbe rimanere confinato esclusivamente al significato tecnico del lavoro manuale. Anche l'agricoltore lavora con le mani, ma quello che emerge dai suoi sforzi non ha una forma ovviamente culturale. L'artigiano, al contrario, è per eccellenza un lavoratore le cui mani trasformano i materiali, come quelle del cuoco i cibi crudi, in esempi rappresentativi della sua identità culturale.

È dagli artigiani in questo senso, dunque, che diversi produttori, riconoscendo l'aura carismatica dell'artigianato come categoria sociale<sup>8</sup>, provano ad estrarre qualche debole scintilla per dare alla loro merce, soprattutto a quella deperibile, un maggior valore aggiunto. Parlare di gelati artigianali, per esempio, diventa un espediente pubblicitario capace di far aumentare le vendite di un prodotto realizzato secondo metodi in parte meccanici e in parte manuali e spesso anche in quantità piuttosto grandi, attribuendogli un senso, per necessità abbastanza vago, di creatività quasi artistica. Da un'altra prospettiva, comunque, mentre la parola artigianale condivide il senso generale dell'espressione fatto in casa (e questo senso dovrebbe essere verificabile per motivi di legge e soprattutto negli interessi del consumatore), non garantisce che il prodotto sia fatto letteralmente a mano o che esibisca una qualsiasi individualità artistica. Si capisce, dunque, che nel caso del gelato chiamato artigianale si tratta di un significato prettamente metaforico, visto che il gelato non evidenzia tecniche artistiche e non esibisce una materialità duratura. Tutto al contrario, il fatto che il gelato appena comprato incominci a deperire come altri prodotti simili (anche il pane è sottoposto ad un processo trasformativo analogo, benché più lento), fa capire che il concetto di artigianato è diventato piuttosto flessibile, soprattutto perché non è più rimasto strettamente vincolato ad una struttura istituzionale come quella delle corporazioni del Medioevo con le loro categorie fisse e chiare di artigianato.

Nel caso dei formaggi americani chiamati artigianali, non è tanto un effetto estetico, cioè la defamiliarizzazione dei sapori quotidiani, che crea quel senso della produzione tradizionale che potremmo chiamare artigianalità, quanto più verosimilmente il collegamento di tecniche complesse a un'enfasi sulla località della produzione (Paxson 2013). L'inserimento di rapporti personali diretti tra produttore e cliente mira ad aumentare il valore (vale a dire il prezzo) del formaggio artigianale. La stessa tecnica si adotta anche nei piccoli mercati informali statunitensi chiamati *garage sales*, dove diversi

---

8 Sul concetto di aura secondo Walter Benjamin e i suoi possibili ampliamenti, cfr. Hansen 2008.

oggetti di esiguo valore economico vengono apprezzati per il rapporto (oppure l'empatia) che si stabilisce tra venditore e cliente (soprattutto quando il venditore parla dei parenti ormai deceduti, proprietari originali degli oggetti in vendita), per cui qualche volta un cliente si sente costretto ad aumentare il prezzo spontaneamente (Hermann 1997). In questi fenomeni, infatti, incontriamo, in forma embrionale, diversi aspetti centrali del *modus operandi* del neoliberalismo: volontariato, privatizzazione, speculazione sul valore simbolico o sulla valorizzazione di oggetti di bassa utilità, costruzione di rapporti sentimentali casuali sostituitisi ai legami sociali radicati nelle strutture convenzionali di parentela e di vicinanza. In questo senso, la familiarità legata alla nozione di artigianalità, ormai lontana dal rispetto dovuto alle persone stimate per il loro lavoro professionale, diventa invece anch'essa un prodotto astratto e sradicato dalla realtà quotidiana, una cosa da vendere a scopo di lucro. Non riflette più la parentela vissuta o la vicinanza abitativa, ma è un simulacro dei rapporti sentimentali nuovamente proiettati sullo schermo del mercato elettronico (Baudrillard 1994, Hochschild 1983). Si possono citare altre situazioni analoghe in cui discorsi emotivi si trasformano in valore economico. Ne sono un esempio eclatante gli artigiani nordamericani che a mano costruiscono chitarre. Raccontando il percorso da apprendisti e paragonandosi (almeno implicitamente) a chi invece lavora in fabbrica, sfruttano la nostalgia – il desiderio di un tempo che fu e che non ritornerà mai più – alimentata dalla nuova economia che ha distrutto il mondo dei vecchi artigiani per far crescere i prezzi dei prodotti dei loro successori odierni (Dudley 2014). In maniera complementare, i maestri della commedia giapponese *rakugo*, i cui alunni seguono un apprendistato fondamentalmente artigianale, respingono l'etichetta di "arte". Preferiscono invece che gli spettatori li considerino artigiani della parola e del palcoscenico, legatissimi a un comportamento e una parlata che appartengono allo stereotipo di un quartiere particolare, abitato in passato da gente della classe operaia; il loro umorismo caratteristico risale a tale specifica identità, che sembra più compatibile con un mestiere artigianale che con l'arte "colta". Insistere su una simile caratterizzazione consente loro di sfruttare la nostalgia, per certi versi paradossale, della borghesia moderna (Şahin 2014).

*Tempora mutantur, et nos mutamur in illis*<sup>9</sup>: scomparsi i rapporti egemonici delle classi professionali del Medioevo e sostituitisi a loro invece quelli più labili delle società post-industriali, l'ambiguità del termine moderno serve ad agevolare la mobilità sociale di chi si definisce artigiano. Questa osservazione è forse particolarmente pertinente per l'Italia, ma gli altri casi, tra cui quello americano appena menzionato, esibiscono lo stesso tipo di trasformazione concettuale.

In questo contesto è opportuno ribadire che dichiararsi artigiano più

---

9 I tempi cambiano e noi cambiamo con loro [NdR].



che artista non significa necessariamente avere un atteggiamento di umiltà, nemmeno di rassegnazione di fronte alle attuali disuguaglianze sociali, mentre può servire da *disclaimer* – cioè, in un certo senso, da smentita, intesa in senso letterale, comunque molto spesso intrisa di finta modestia (cfr. Bauman 1977, pp. 21-22), che gli interlocutori spesso devono interpretare come riflessione ironica su uno status sociale già riconosciuto. Serve da scudo retorico per l'artigiano orgoglioso del suo lavoro ma consapevole delle eventuali conseguenze di un atteggiamento troppo arrogante. In questo senso l'artigiano produce una rappresentazione, una *performance*, che funziona come l'espressione "modestia a parte", sperando così di disarmare le voci ostili o diffidenti e di stabilire la propria reputazione da persona perbene senza sacrificare il nome di artigiano eccellente. È un buon esempio dell'uso quotidiano della poetica sociale nel senso di cui si è già accennato; esagera un atteggiamento di modestia non per convincere la gente che in realtà l'artigiano è una persona umile, ma per far apparire che sa quando è opportuno nascondere l'orgoglio – cioè, per dimostrare che sa come si comportano le persone perbene. Così evita di subire lo sdegno dei suoi concittadini. Anzi, se questo tipo di rappresentazione riesce (e non fallisce perché è troppo ovvio che non corrisponde alla realtà), lui guadagna più rispetto, cosa che potrebbe anche far aumentare il valore economico dei suoi prodotti.

Vantarsi del valore del proprio lavoro è anche possibile se l'artigiano si paragona, sempre a proprio svantaggio, ad artisti di pregio o alle aziende più famose, come fa un vetraio nel mio film *Monti Moments* quando dice che, mentre lui sa benissimo che il suo lavoro "vale" e che piace ai clienti ("e questo mi gratifica"), è comunque anche consapevole del fatto che il suo nome rimane ignoto al grande pubblico e quindi non entra in concorrenza con chi può vantare *testimonial* importanti (si noti il suggestivo utilizzo del termine inglese, segno della gerarchia globale del valore e del potere del denaro).

La modestia dell'artigiano è sempre una cosa finta per definizione? Ci sono sicuramente situazioni in cui l'identità dell'artigiano si inserisce in atteggiamenti che risalgono più ai rapporti tra i ceti sociali che alle caratteristiche morfologiche del mestiere, e dove la modestia mira a non separare l'artigiano dai suoi colleghi. A Roma, per esempio, diversi artigiani evitano l'uso del romanesco per escludere dal gruppo dei propri intimi le persone, provenienti da ceti più istruiti, che si presentano da colleghi; così si comportano come se rifiutassero agli "invasori" il diritto di partecipare alla loro vita quotidiana (Herzfeld 2009, p. 36). Come dimostra Paul Willis (1997), gli atteggiamenti di classe, e soprattutto le forme e le motivazioni dell'autoisolamento della classe operaia nei confronti della cultura di gente perbene, si riproducono di generazione in generazione. È difficile (ma non impossibile) sfuggire al destino collettivo, e non pochi artigiani evitano a tutti i costi di definirsi grandi artisti perché un atteggiamento del genere li potrebbe allontanare dal proprio ceto sociale e dalla solidarietà e intimità culturale che il contesto fornisce.

Un artista appartiene di solito, dunque, a un ambiente raffinato sia per eredità che per definizione – raffinato, cioè, non solo nel senso estetico ma anche in quello inteso dal modello di Pierre Bourdieu (1984) della *distinzione*, per cui si comporta secondo le norme, a volte eccentriche ma sempre caratterizzate dalla capacità di dimostrarsi maestro delle regole della cosiddetta alta cultura, anche quando rompe con le norme dei ceti più elevati. Un artigiano, invece, spesso si collega volutamente a modelli più modesti, non perché non creda nelle proprie capacità estetiche, ma perché l'atteggiamento di modestia (a volte accompagnato da comportamenti decisamente rozzi) serve da *disclaimer*; questo gli consente di mantenere una modalità di produzione meno legata al perseguimento dell'unicità. I suoi prodotti sono variabili ma appartengono, tuttavia, a categorie riconoscibili e sono spesso anche oggetti di uso quotidiano, mentre quelli dell'artista, nel senso ideale, mirano a trovarsi quanto più lontani possibile dall'uso quotidiano e dalla riproducibilità. Quando un artigiano modella una famosa opera d'arte per il mercato turistico, occupa uno spazio intermedio tra la produzione artistica e quella meccanica, avvicinandosi comunque più a quella meccanica perché, nelle riproduzioni di grandi opere d'arte, la variabilità oggettiva non ha senso tranne che quello parodico (per esempio, cfr. Yalouri 2001, p. 133).

Quella variabilità porta a un'altra considerazione teorica importante, nel senso che rimanda alle cosiddette variazioni delle canzoni e delle narrative popolari. I folcloristi europei, soprattutto quelli dell'Ottocento, sviluppando genealogie filologiche per individuare le presunte origini di ogni singolo testo e per rintracciarne le rielaborazioni nel corso dei secoli, esibivano un modello concettuale della produzione testuale popolare che ritenevano distinta dalla produzione letteraria. L'unica connessione risiedeva – visto che all'epoca gli istruiti non concepivano la possibilità dell'invenzione poetica indipendente o artistica tra i ceti ritenuti inferiori – nel presupposto che ogni testo orale risalisse ad un prototipo letterario (*Urtext*).

Lo stesso pregiudizio emerge nell'immagine consueta dell'artigiano, per cui lui mira solo alla riproduzione di modelli fissi sapendo che non attingerà mai al vero genio dell'espressione individualizzata. Si suppone che gli oggetti artigianali non superino mai il livello dei modelli fissi condivisi tranne nell'ambito dei criteri tecnici o di qualche dettaglio di poca importanza. È davvero suggestivo che, almeno in Italia, solo nei luoghi dove le grandi tradizioni rinascimentali non hanno influito direttamente sulle sensibilità locali, troviamo applicata all'artigiano l'etichetta di artista, apparentemente senza ulteriori riflessioni sul senso sociale soggiacente (per esempio, cfr. Lanoue 1991, e Herzfeld 2009, p. 196). Nei grandi centri urbani, invece, da dove si è diffuso il modello della "civiltà" in tutta l'Italia (cfr. Silverman 1975), l'artigiano fa parte di un ceto importante, collocato tra la borghesia e gli operai e legato storicamente alle belle arti, ma separato dagli artisti di pregio sia dall'identità di classe che dalle modalità lavorative.

In questo contesto un artigiano, soprattutto un artigiano semplice come un falegname o un fabbro, non può nutrire ambizioni a raggiungere lo status dell'artista senza il rischio di rendersi ridicolo. Al contrario, la tendenza generale è sempre di ribadire il suo umile status, sperando così di disarmare, come abbiamo già visto, la critica ostile dei membri del proprio ceto sociale, nonché quella del ceto al quale spera di vendere i prodotti delle sue mani. La sua tipicità rozza, i suoi atteggiamenti da operaio, il suo comportamento da maleducato – tutte queste caratteristiche costituiscono una specie di capitale culturale che funziona simultaneamente come risorsa e come trappola. È una risorsa perché la gente perbene vuol poter dire che ha “scoperto” un artigiano pittoresco i cui prodotti è pronta a comprare a prezzi gonfiati; ma è anche una trappola perché impedisce all'artigiano ambizioso di cercare di migliorare le sue condizioni socio-economiche o di attingere, di conseguenza, ad uno status di maggior prestigio. È vero che alcune illustri figure rinascimentali, malgrado fossero considerati grandi artisti, lavoravano anche da artigiani in senso stretto – viene in mente Benvenuto Cellini – e ciò potrebbe far supporre implicitamente che ogni artigiano italiano possa essere anche un artista. Ma come in tante altre lingue europee (si pensi, per esempio, alla distinzione tra *arts* e *crafts* in inglese), il modello binario per mezzo del quale venivano messi in opposizione complementare i due mestieri, risale, come tanti altri modelli binari, a una distinzione radicata nelle realtà sociali e molto resistente al cambiamento.

A volte la differenza tra l'artigiano e l'artista è quasi esclusivamente economica. L'artista, malgrado l'immagine convenzionale del pittore o dello scultore che sta morendo di fame mentre crea i suoi capolavori, può anche divenire molto ricco. Gli esempi di artigiani veramente ricchi sono invece rarissimi. L'artigiano che si occupa della produzione di oggetti di uso quotidiano, come il fabbro o il falegname, si trova spesso in difficoltà, a causa dell'enorme aumento delle sue spese (affitto, materiali, pubblicità) in rapporto ai prezzi dei suoi prodotti, e questo problema sta peggiorando sempre più ai nostri giorni. Anche il vetraio romano che si dichiara gratificato dalla lode dei clienti che capiscono il valore estetico dei suoi prodotti, deve affrontare diversi problemi economici sempre più gravi. Quelli che lavorano nei centri storici delle grandi città italiane sono spesso vittime dell'emergenza casa. Scompaiono giorno dopo giorno dai propri quartieri, sconfitti dagli effetti schiacciati dell'aumento astronomico degli affitti e delle altre spese, e lamentano la mancanza di eredi professionali – cioè di apprendisti – perché i giovani non vogliono più entrare nelle professioni tradizionali che considerano sporche, faticose ed economicamente rischiose. Il menzionato vetraio continua a resistere, pur non sapendo quando sarà costretto anche lui a gettare la spugna; sembra che solo la lealtà della sua clientela serva a mantenergli il coraggio.

Altri artigiani romani sono stati meno fortunati: vittime non solo dei

prezzi degli immobili e degli affitti gonfiati ma anche di un male nutrito dal collasso delle vecchie modalità lavorative. Tra le loro difficoltà, forse la peggiore è l'usura, un cancro sociale che s'insinua nella vita di diversi artigiani i quali, non possedendo proprietà immobiliari (sono quasi sempre affittuari), non riescono a ottenere prestiti dalle banche e così, per reperire i materiali di base del mestiere e per non ritardare il pagamento degli affitti, cadono facilmente nelle mani degli usurai (cioè dei cosiddetti strozzini o cravattari). Costoro si presentano da amici nei momenti del bisogno urgente ma poi, nel caso in cui l'artigiano non riesca a pagare puntualmente, si trasformano subito in nemici implacabili che minacciano di violenza oppure di morte ogni debitore moroso. Grazie all'atteggiamento delle banche, gli usurai spesso utilizzano una tattica retorica che si potrebbe chiamare "casuistica secolare"<sup>10</sup>, cioè una modalità di giustificazione che invoca una logica apparentemente etica ma che in realtà serve a proteggerne gli interessi particolari; una modalità, inoltre, parallela a quella dei preti che prestavano soldi nel Novecento con la scusa di coprire solo il costo del prestito e di agevolare così la vita di persone che altrimenti avrebbero perso i loro mezzi di sopravvivenza (Piron 2001, pp. 99-100) e analoga anche alla "teodicea secolare" soggiacente ad ogni scusa burocratica (Herzfeld 1992, pp. 5-7), per cui si presentano da sostenitori dei mestieri morenti, fornendo loro una via fragile e rischiosa di accesso alla sopravvivenza professionale. In un contesto teologico in cui ogni singola persona viene considerata un peccatore, l'imperfezione della condizione umana consente agli strozzini di sostenere ipocritamente che le loro motivazioni derivano da sentimenti di misericordia e di carità volontaria, adeguandosi così all'ideologia neoliberale attualmente in vigore nell'arena politica<sup>11</sup>.

L'artigiano moderno tende, infatti, a separarsi dalle strutture istituzionali come i sindacati; in ciò si distingue dagli operai e ribadisce tendenze conservatrici e individualiste. Solo nel caso in cui un sindacato gli fornisca servizi importanti per la sopravvivenza economica, come succede nel caso dei prestiti, si adatta alle esigenze di un'identità condivisa, ma mantenendo

10 La casuistica (o casistica) è una scienza pratica del consiglio, la cui funzione è quella di fare da guida ai comportamenti e alla condotta quotidiana dell'uomo di fede, in ideale coerenza con le leggi divine. Cfr. <http://www.storiadellachiesa.it/glossary/casuistica-e-la-chiesa-in-italia/> (ultimo accesso 24 agosto 2015) [NdR].

11 Qui infatti è particolarmente rilevante la casuistica teologica. Un prete "spiega" perché non può intervenire nel caso in cui un suo "fratello" stia sfrattando persone deboli da immobili appartenenti alla Chiesa, asserendo che la religione gli vieta d'intervenire nella lotta del collega con la sua coscienza (Herzfeld 2009, p. 95). Per gli effetti dell'ideologia neoliberale in Italia e altrove, cfr. Molé 2010, e Muehlebach 2009. Si potrebbe anche riconoscere, sotto la stessa etichetta di casuistica secolare, l'autogiustificazione degli speculatori edilizi che, mentre sfrattano gente povera e debole, si vantano di aver migliorato il quartiere (cfr. Herzfeld 2009, p. 198, e Smith 2006).

sempre un atteggiamento diffidente nei confronti della necessità della collaborazione.

Anche su questo punto, gli atteggiamenti sono tutta un'ampia gamma. In una prospettiva antropologica, infatti, la categoria dell'artigiano ha un significato abbastanza variabile che consente di usarla come strumento di diversi tipi di negoziato sociale, per cui è importante che le analisi riflettano tale flessibilità semantica. In ogni contesto, ma anche in ogni singola lingua, il fenomeno che riconosciamo sotto il nome di artigianato dovrebbe ovviamente essere studiato in modo tale che vengano rispettate le sue particolarità culturali, professionali e linguistiche. Malgrado le differenze, comunque, la considerazione globale del concetto dell'artigianato influisce, benché a livelli differenziati, sul modo in cui il lavoro artigianale viene concepito. Troviamo qui un'analogia con il caso degli immobili "storici" che spesso vengono riconosciuti come tali solo quando sono già fatiscenti e ridotti quasi a luoghi di spazzatura: non solo i prodotti artigianali ma anche le persone che li producono vengono considerati, sempre più spesso, come sopravvivenze da conservare. Nonostante il sussiego implicito o esplicito che lo status di artigiano esprime, è opportuno riconoscerlo come un aspetto inesorabile della politica culturale della nostra epoca che incide sulla maniera in cui gli artigiani provano ad agire e a sopravvivere. Qui, infatti, è utile ricorrere alla "teoria delle spazzature" di Michael Thompson (1979) per spiegare il salto sempre più frequente dallo status sdegnato di "spazzature" a quello molto più stimato di "antichità" o di "prodotti artigianali". Nell'ambito dell'economia neoliberale, la scarsità si presta alla speculazione spietata della concorrenza commerciale per far aumentare in maniera eclatante i prezzi di oggetti precedentemente respinti perché erano diventati inutili. Lo stesso vale anche per i produttori. Oggi non sono pochi gli artigiani che riescono a cavalcare il nuovo sistema di valori per attingere a un livello soddisfacente di sicurezza economica. Ma chi fa attenzione a quelli che invece cadono per strada? La precarietà non se ne va, e la finta sicurezza è un inganno che minaccia di distruggere famiglie intere, perché un mercato che controlla così i valori degli oggetti e delle persone non esiterebbe a capovolgerli nel momento in cui vede l'opportunità di aumentare il guadagno. Oggi si salva chi può; alla solidarietà sociale si sostituisce il volontariato neoliberale il quale, assumendo il ruolo finora gestito dallo stato e dalla sua burocrazia, indebolisce le istituzioni e crea una classe intera di dipendenti e precari. In questa situazione l'individualismo attribuito all'artigiano stereotipato finisce per diventare l'unico strumento di sopravvivenza di cui dispone una professione sempre più a rischio.

## Bibliografia

- Baudrillard, J., (1994), *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Bauman, R., (1977), *Verbal Art as Performance*, Rowley, Newbury House.
- Bona, E., (1940), Arti popolari e artigianato, *Lares*, 11, pp. 475-477.
- Bourdieu, P., (1984), *Distinction: A Critique of the Judgment of Taste*, Cambridge, Cambridge University Press, trad it., (2001), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino.
- Caoci, A., Lai, F., a cura di, (2007), *Gli oggetti culturali. L'artigianato tra estetica, antropologia e sviluppo locale*, Milano, Franco Angeli.
- Cavazza, S., (1997), *Piccole Patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino.
- Dudley, K., (2014), *Guitar Makers: The Endurance of Artisanal Values in North America*, Chicago, University of Chicago Press.
- Fabian, J., (1984), *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York, Columbia University Press.
- Hansen, M.B., (2008), Benjamin's Aura, *Critical Inquiry*, 34, pp. 336-375.
- Hermann, G., (1997), Gift or Commodity: What Changes Hands in the U.S. Garage Sale?, *American Ethnologist*, 24, pp. 910-930.
- Herzfeld, M., (1992), *The Social Production of Indifference: Exploring the Symbolic Roots of Western Bureaucracy*, Oxford, Berg.
- (2002), The Absent Presence: Discourses of Crypto-Colonialism, *South Atlantic Quarterly*, 101, pp. 899-926.
- (2004), *The Body Impolitic: Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2005), *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*, New York, Routledge.
- (2009), *Evicted from Eternity: The Restructuring of Modern Rome*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hochschild, A.R., (1983), *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, Berkeley, University of California Press.
- Holmes, D., (2013), *Economy of Words: Communicative Imperatives in Central Banks*, Chicago, University of Chicago Press.
- Jakobson, R., (1960), Linguistics and Poetics, in Sebeok, T.A., ed., *Style in Language*, Cambridge, MIT Press, pp. 350-377.
- Lanoue, G., (1991), Life as a *Guaglió*: Public and Private Domains in Central and Southern Italy, *Ethnologia Europaea*, 21, pp. 47-58.
- Molé, N.J., (2010), Precarious Subjects: Anticipating Neoliberalism in Northern Italy's Workplace, *American Anthropologist*, 112, pp. 38-53.
- Muehlebach, A., (2009), *Complexio Oppositorum*: Notes on the Left in Neoliberal Italy, *Public Culture*, 21, pp. 495-515.
- Paxson, H., (2013), *The Life of Cheese: Crafting Food and Value in America*,

- Berkeley, University of California Press.
- Piron S., (2001), Le devoir de gratitude. Emergence et vogue de la notion d'*Antidora* au XIIIe siècle, in Quaglioni, D., Todeschini, G., Varanini, G.M., a cura di, *Credito e usura fra teologia, diritto e amministrazione*, Roma, Ecole Française de Rome, pp. 73-101.
- Şahin, E.G., (2014), *Rakugo: Performing Comedy in the Realms of Memory, Mime and Mockery in Urban Tokyo*, tesi di dottorato, Department of Anthropology, Harvard University.
- Shklovsky, V., (2004), *Literary Theory: An Anthology*, in Rivkin J., Ryan M., eds., Malden, MA, Blackwell.
- Silverman, S., (1975), *Three Bells of Civilization: The Life of an Italian Hill Town*, New York, Columbia University Press.
- Smith, N., (2006), Gentrification Generalized: From Local Anomaly to Urban "Regeneration" as Global Urban Strategy, in Fisher, M.S., Downey G., eds., *Frontiers of Capital: Ethnographic Reflections on the New Economy*, Durham, Duke University Press, pp. 191-208.
- Terrio, S.J., (2000), *Crafting the Culture and History of French Chocolate*, Berkeley, University of California Press.
- Thompson, M., (1979), *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford, Oxford University Press.
- Willis, P., (1997), *Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*, New York, Columbia University Press.
- Yalouri, E., (2001), *The Acropolis: Global Fame, Local Claim*, Oxford, Berg.
- Zamagni Negri, V., (1997), L'economia artigiana nell'Italia contemporanea, in AA.VV., *Storia dell'artigianato italiano*, Milano, Etas, pp. 232-255.

## Filmografia

- Herzfeld, M., (2007), *Monti Moments: Men's Memories in the Heart of Rome*, Berkeley Media LLC, DVD 39 min.
- Razsa M., Velez, P., (2004), *Occupy: The Harvard Living Wage Sit-Ins*, Filmmakers Library, ASIN 1463107269, DVD 45 min.