

IL LUNGO ADDIO È UN ARRIVEDERCI A CIÒ CHE È PREZIOSO: LUSSO E TECNOLOGIE

Come ha argomentato in modo brillante e documentato Carlo Benetti in Gam Academy del 21 settembre, di questi tempi sta cominciando il lungo addio dall'era delle politiche espansive delle banche centrali, con la conseguente interruzione del calo continuo e pluridecennale dei tassi e dell'inflazione. Che cosa implica tutto ciò dal punto di vista della finanza comportamentale, cioè dell'incrocio tra la nuova normalità e i vecchi modi di pensare? Mi sono già soffermato sul tema dell'inflazione in lezioni precedenti. Qui però vorrei parlare del rapporto tra inflazione e lusso, tema che è stato toccato nella conferenza GAM al Salone del Risparmio di quest'anno a Milano, più precisamente il 10 settembre 2021. Domandiamoci: se torna l'inflazione quali beni sono in grado di difendersi dall'aumento generalizzato dei prezzi o, meglio, quali società non soffriranno dell'inflazione e quindi del rincaro percepito dei beni e servizi venduti? Alla fine della lezione precedente ricordavo il celebre motto di Coco Chanel: "Les meilleures choses dans la vie sont gratuites. Les deuxièmes meilleures choses sont très, très chères". Gli affetti e le emozioni più belle sono del tutto gratuiti; ma, poi, in seconda posizione, ci sono i beni di lusso e questi sono molto, molto cari. Proprio per questo non temono l'inflazione. E qui desidero farvi un esempio personale.

Quando andai in cattedra, nel 1974, nessuno mi fece i complimenti perché familiari e conoscenti non appartenevano all'ambiente accademico. Mio padre, ingegnere e uomo d'industria, si limitò a commentare: "Beh, fai sempre l'insegnante, ma con un leggero aumento di stipendio". Allora decisi di festeggiare regalandomi una Porsche. Avevo pochi soldi (lo stipendio in effetti era modesto e non avevo ancora cominciato a fare consulenza aziendale), e comprai una 911 usata: un modello che sarebbe poi diventato un classico, proprio il modello esposto al MoMA di New York.

Dato il mio bilancio ristretto ricordo il prezzo: 15 milioni di lire del 1974. Oggi corrisponderebbero a circa 7.500 euro ma, nel frattempo, se l'avessi conservata identica con un'ottima manutenzione, sarebbe rincarata fino a raggiungere circa 250 mila euro. Questo è infatti il prezzo pagato da un collezionista di Bangkok per un modello identico al mio ma perfettamente conservato, non solo cioè funzionante ma funzionante con tutti i pezzi originari.

Questo caso serve a mostrare che ciò che diventa iconico sfida il passare del tempo e l'inflazione. E siccome sono per lo più i beni di lusso (e quelli artistici) a diventare iconici, le società che producono beni di lusso non temono gli effetti dell'inflazione perché vendono oggetti preziosi, oggetti di valore per cui il prezzo d'acquisto è meno rilevante nel momento della scelta.

Già nel 2013, nel mio "Perché gestiamo male i nostri risparmi", edito dal Mulino e ristampato nel 2017, avevo analizzato il fondo sul lusso gestito da GAM. Oggi, a otto anni di distanza, possiamo vedere che quel fondo è stato un successo e ha battuto l'indice mondiale dei mercati azionari, che pur è andato nel frattempo molto bene.

Ma come definire un bene di lusso? Come si diventa iconici?

La mia tesi è che un bene di lusso è tale perché in sintesi è "essenziale". In altre parole è l'effetto della sottrazione delle influenze contingenti sulle cose e quindi riesce a sfidare le mode mutevoli che si susseguono nel del tempo. Già in una lezione di Carlo Benetti era stato analizzato il caso della borsa Kelly di Hermès: la leggenda narra che, alla fine degli anni '50, Grace Kelly, star di Hollywood



Prof. Paolo Legrenzi
Professore emerito di psicologia cognitiva presso l'Università Ca' Foscari di Venezia

divenuta poi principessa di Monaco, venga fotografata con questa borsa, forse da lei scelta perché le permetteva di dissimulare i primi segni della gravidanza (almeno così si narra). La “Kelly” assume così il suo nome definitivo, insieme a una fama internazionale. Si tratta di una borsa semplice, essenziale, e tale è rimasta nel tempo come i modelli succedutisi alla Porsche 911 T: tutti riconoscono l'impronta originale.

Credo sia rilevante capire bene come funziona questo processo. Il processo di sottrazione, che è alla base dell'iconicità, compare dapprima nel campo dell'arte visiva. Si tratta di un processo graduale ma, se vogliamo identificare una data simbolica per l'inizio di questo processo, credo si debba risalire a Paul Cézanne e alla sua serie di quadri della Sainte-Victoire, il monte vicino a Aix-en-Provence. Per un anno ho abitato alla periferia di Aix, proprio sul colle dove Cézanne si recava per guardare la montagna in tutte le ore del giorno. Cézanne inizia un processo di rappresentazione della montagna che durerà un ventennio e che produrrà 44 dipinti a olio e 43 acquerelli, per terminare poco prima della sua morte nel 1906. Nei primi quadri la montagna viene collocata sullo sfondo, dietro le case, i boschi di castagni, gli abitanti. Poi, un po' alla volta, assume una posizione centrale nei quadri che diventano sempre meno ricchi di dettagli, sempre più concentrati sulla rappresentazione schematica della montagna.

Il 23 luglio 1886 Cézanne scrive allo scultore Solari, suo amico: “Per lungo tempo ero impotente: non sapevo fare un quadro della Sainte-Victoire. Immaginavo le ombre concave, come tutti gli altri che non sanno guardarla. Al contrario è convessa e fugge dal centro... essa partecipa del blu del cielo che la contorna...”. E così, un po' alla volta, emerge quello che gli psicologi della percezione avrebbero poi chiamato “invariante”, e cioè la quintessenza della montagna al di là dei diversi momenti in cui viene osservata, delle luci cangianti durante la giornata e delle mutevoli condizioni meteorologiche. Forse questo è il primo chiaro esempio in pittura in cui il meno, cioè l'assenza di dettagli, crea il più, e cioè la forza dell'assenza. Le ultime Sainte-Victoire sono più vere del vero perché ne catturano l'anima, dietro il mondo delle apparenze, una sorta di concetto permanente e generale della Sainte-Victoire.

Pochi anni dopo, con il “quadrato nero” del 1923 di Kazimir Malevic, abbiamo quello che potremmo chiamare il vero e proprio manifesto dell'assenza. Inizia così il secolo delle progressive sottrazioni nelle arti. Si tratta di un quadrato perfetto, 106 x 106 cm, di un nero profondo, denso, impenetrabile. Già nel 1915 Malevic aveva fatto uno schizzo per un'opera futurista, “Vittoria sopra il Sole” (1913), del compositore Matiushin: l'opera si contrappone all'arte simbolica (“il vecchio, trito concetto del sole spendente”, come disse Matiushin). Il quadro evoca infatti la “vittoria sul sole” ed esalta il buio che eclissa la luce. Malevic fa una sorta di tabula rasa e annuncia lo “zero della forma”. Il suo “quadrato nero” apre così alla tradizione della “supremazia del sentimento nell'arte creativa”. Supremazia del sentimento vuol dire eliminazione di ogni raffigurazione, di ogni corrispondenza con il mondo, per lasciare posto a emozioni pure, svincolate da ogni persona o oggetto. Si interrompe così una tradizione che possiamo far risalire ai primi disegni dei profili di bisonti tracciati sui muri delle caverne, quarantamila anni fa.

Il passo successivo in questo processo in cui l'assenza diventa forza e purezza lo abbiamo con l'affermazione della Bauhaus. La Bauhaus era una scuola che nacque con la Repubblica di Weimar e terminò con l'affermarsi del nazismo. La sottrazione di ogni forma di decorazione non funzionale allo scopo di un oggetto caratterizzò da allora molti progetti di design e di artigianato e si sarebbe in seguito trasferita al design industriale.

Come scrisse nel 1923 il primo direttore della Bauhaus, l'architetto tedesco Walter Gropius (1883-1969): “Qui sono state scoperte le basi per collegare le arti creative al design industriale”. Direttore della Bauhaus divenne nel 1932 l'architetto tedesco Mies van der Rohe, a cui viene attribuita l'affermazione “less is more”, lo slogan in architettura della sottrazione (in realtà Mies van der Rohe l'aveva sentita da Peter Behrens, grande architetto e maestro per cui lavorò dai 21 ai 26 anni). Nel 1933 la scuola venne chiusa, testimoniando così sia il timore per la sua forza e influenza - secondo i nazisti negativa, in quanto opposta alla loro cultura e preferenze artistiche - sia la sua vitalità dimostrata dal fatto che i membri si dispersero in tutto il mondo influenzando, per esempio, l'architettura statunitense e il moderno design industriale, sempre all'insegna della funzionalità e dell'eliminazione di tutto ciò che è superflua decorazione.

I nazisti chiusero la Bauhaus nella patria di origine ma ottennero, per contrappasso, l'effetto opposto di una sua diffusione globale: Gropius divenne il direttore del dipartimento di architettura di Harvard dal 1938 al 1952, Mies van der Rohe costruì edifici in tutto il mondo, soprattutto iconici grattacieli come il perfetto Seagram Building a New York. Nel dopoguerra abbiamo avuto, in Europa e negli Stati Uniti, sempre più rifondazioni del modello originario in molte scuole e nelle innumerevoli copie o rielaborazione degli arredamenti, utensili, accessori, tessuti, manifesti, e, più in generale, in tutti i mondi del design industriale e della pubblicità. Come ha ricordato Gunta Stölzl, insegnante tecnica di tessitura dal 1925 al 1931: “Noi non volevamo più il sentimentalismo romantico ... noi volevamo sviluppare la più grande varietà di tessuti con i mezzi più semplici ...”. I mezzi semplici, in tessitura, sono un'applicazione del principio generale “il meno diventa più”. Questo principio valeva anche per il corso di introduzione alle tecniche del disegno che partiva da un minimo comun denominatore: punto e linea, per poi sviluppare le loro combinazioni secondo una grammatica più pura possibile. Questa riduzione all'essenziale la ritroveremo nell'omaggio al quadrato di Joseph Albers, e, in seguito, nelle opere monocrome, dove vengono eliminati tutti i colori tranne il bianco (come negli achrome di Piero Manzoni, dove la “a” è negativa e indica l'assenza di ogni colore) o nelle opere di Mark Rothko, dove compaiono solo strisce di colore per esprimere emozioni pure.

Ma la storia della sottrazione delle arti non era terminata. Giunse fino ai giorni nostri con due successive rivoluzioni radicali:

- l'eliminazione dell'intenzionalità nella tecnica pittorica;
- l'eliminazione della materialità.

Da sempre il braccio, la mano, le dita dell'artista guidavano uno strumento, un pennello, per imprimere su una tela tenuta verticale il segno con un gesto intenzionale e mirato. La rivoluzione di Jackson Pollock consiste nell'appoggiare grandi tele sul pavimento, piatte, e nel camminare intorno spruzzando la vernice e facendo cadere altri materiali, così che via via la tela si completa, strato dopo strato. Pollock guarda il risultato raggiunto fino a un dato momento e procede di conseguenza. Da un lato l'intenzionalità del gesto non del tutto è eliminata perché egli orienta la vernice spruzzandola dall'alto, una tecnica chiamata "dripping", letteralmente "sgocciolamento". Dall'altro, abbiamo un certo margine di casualità perché l'artista non sa esattamente dove cadrà il colore e neppure può prevedere a priori l'effetto complessivo dei diversi sgocciolamenti e il risultato finale dei vari strati che, uno dopo l'altro, hanno coperto la tela. Eppure le opere, una volta terminate, non danno l'impressione di essere l'effetto di una procedura basata sul caso, ma di un intricato insieme di segni che diventa un'opera con una sua armonia e forza, anche se è priva di bordi. La rappresentazione prosegue idealmente all'infinito al di fuori della tela che ha confini ma non limiti nel senso che il quadro ha dei margini ma quel che vi è rappresentato potrebbe continuare all'infinito oltre la cornice. In conclusione, l'assenza di una completa intenzionalità, ancora presente nelle tecniche tradizionali usate per l'arte astratta, produce un effetto di forza e di pregnanza delle emozioni che emergono dal quadro con grande forza. Le emozioni sono diverse da quadro a quadro: dall'incanto di una foresta aggrovigliata alla curiosità generata da occhi immersi in una materia calda e misteriosa fino alla gioia dell'irrompere di una ariosa e colorata primavera. Questi quadri non sono il risultato di un progetto specifico, con un'etichetta concepita fin dall'inizio. Erano la moglie di Pollock oppure il vicino di casa, residente nei pressi della fattoria fuori New York dove c'era lo studio dell'artista, che, volta a volta, davano al quadro un titolo secondo le loro impressioni soggettive.

La costruzione dei quadri di Pollock è analoga a quello che avviene sui mercati azionari dove, giorno dopo giorno, settimana dopo settimana, il procedere appare dettato in larga parte dal caso. E tuttavia, col passare del tempo, emerge una trama che si riproduce sui tempi molto lunghi: per questo motivo le previsioni a breve termine sono impossibili, quelle a medio termine sono difficili, ma quelle a lungo termine sono facili perché si basano su costanti che si ripetono decennio dopo decennio da quando esistono i mercati finanziari (e negli ultimi anni basta molto meno tempo per far emergere affidabili regolarità). Tale regolarità è dettata dal premio al rischio, e cioè dalla maggiore paura che fanno i mercati azionari rispetto ad altre forme di investimento. E finché tale paura non svanirà, allora il premio al rischio regnerà incontrastato. Ma è difficile che svanisca perché è generata dal un fattore molto potente e sempre alimentato dai media: la confusione tra ciò che è realmente pericoloso e ciò che appare pauroso. E, infine, non dimentichiamo che i pochi che sanno traggono profitto da questa confusione che svia i più che non sanno.

Pochi anni dopo la morte di Pollock, nel 1961, esce il libro *Silenzio* di John Cage, musicista sperimentale noto fino ad allora solo alla limitata cerchia delle avanguardie metropolitane statu-

nitensi. Cage era stato colpito da una sua visita alla camera anecoica dell'università di Harvard. In questo tipo di camere viene eliminata qualsiasi fonte acustica. Eppure, anche in questa situazione limite, Cage riuscì a sentire due suoni, uno acuto l'altro più grave. Gli venne spiegato che quelli erano suoni emessi dal suo corpo (battito del cuore e respiro) e Cage si convinse che è impossibile sottrarre dal mondo tutti i rumori e i suoni. Per dimostrarlo compose dei pezzi in cui i musicisti potevano a tratti non fare nulla. Per esempio il *Duetto per due flauti* del 1934, inizia con un silenzio, mentre *Waiting*, scritto per piano nel 1947-8, è un pezzo soprattutto dominato dal silenzio, interrotto soltanto da una nota ostinata. Proprio in quell'epoca Cage compone *4'33"*, considerato l'icona della sottrazione in campo musicale, così come lo era stato il quadrato nero di Malevic. Si tratta di un pianista che non usa la tastiera per quattro minuti e 33 secondi, ragion per cui il pezzo si chiama *4'33"*. Questo titolo allude allo zero assoluto dato che quattro minuti e 33 secondi corrispondono a 273 secondi e 273 è la misura di un freddo irraggiungibile, così come lo è il silenzio assoluto. In effetti Cage vuole proprio dimostrare che è impossibile la sottrazione assoluta del suono, così come lo è quella del colore nei quadri, in quanto in sala si sentirà di sicuro, nel corso dell'esecuzione silenziosa, qualche rumore proveniente dall'ambiente o dagli spettatori. E sono proprio questi rumori casuali che diventeranno il centro dell'attenzione dimostrando che l'eliminazione di suoni e colori dal mondo è un traguardo irraggiungibile e, insieme, una sorta di obiettivo spirituale per raggiungere la pace assoluta. Ma questo obiettivo quasi mistico finisce sempre per sfuggirci.

Con Cage termina la storia delle sottrazioni in campo musicale perché si è raggiunto il caso limite e oltre non si può andare. Nel campo delle arti visive, invece, le cose non stanno così. Negli esempi precedenti, da Malevic a Pollock, la materia non era mai stata eliminata, anche se era stata impoverita togliendo forme o colori e creando opere in radicale contrasto con la tradizione precedente. L'ultimo traguardo della sottrazione nelle arti visive lo abbiamo nel marzo del 2021 quando la casa Christie's annuncia la vendita all'asta per la cifra record di 69,3 milioni di dollari del collage digitale di 5mila immagini dal titolo *"Everydays: The First 5,000 Days"*. Questa opera è stata composta dall'artista americano soprannominato Beeple: il prezzo così alto raggiunto in asta è spiegabile con il valore che può raggiungere una prima opera se questa diventa simbolo di un punto di rottura, come nel caso di Pollock. L'opera sfrutta i cosiddetti Nft (non-fungible token). Un token non fungibile è un tipo speciale di registrazione digitale che rappresenta qualcosa di unico, inimitabile.

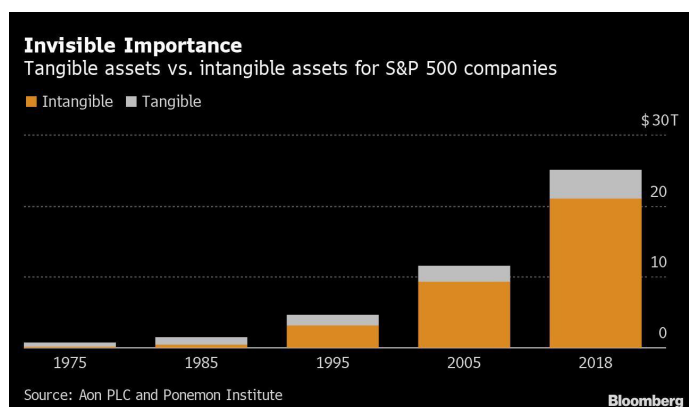
Come ho già ricordato in lezioni precedenti, si tratta di un'operazione apparentemente simile, ma in realtà in contrasto con la creazione di criptovalute, come i noti Bitcoin, che sono per loro stessa natura riproducibili in ennesime copie. La tecnologia ha permesso questa ultima sottrazione che si traduce nell'eliminare ogni materialità per muoversi nel mondo dell'intangibile con opere uniche e irriproducibili. Questo è un segno del cambiamento del mondo e della supremazia dell'immateriale che, dalla produzione di beni e servizi grazie alla rete e ai computer, si è

trasferita ai mondi dell'arte. Comporre una nuova opera in questo modo vuol dire non solo introdurre una semplice innovazione pittorica ma ricorrere a una tecnica nuova, come quando Pollock inventa il dripping. Il settore dell'arte visiva utilizza token non fungibili perché vengono così garantite autenticità ed unicità autoriale senza dover fare i conti con il potenziale della riproduzione di massa e della distribuzione non autorizzata.

Il quadro digitale di Beeple è interessante come icona di una nuova era perché permette di distinguere l'immaterialità digitale di Everydays. The first 5000 day dalla semplice sottrazione della materia che era già stata proposta dall'artista francese avant-garde Yves Klein nel 1958. Klein aveva esposto in una galleria parigina una bacheca vuota chiamando l'aria in essa contenuta "Il vuoto".

In seguito, nel 1961, aveva incontrato sulla sponda della Senna Michael Blankfort e sua moglie e aveva venduto loro una "Zona di sensibilità pittorica immateriale", cioè nuovamente una porzione di aria in cambio di 14 piccoli lingotti d'oro del valore odierno di circa duemila dollari. Mentre Blankfort bruciava il contratto di vendita, Klein buttava nella Senna metà dell'oro per poi fondere l'altra metà allo scopo di creare nuove opere. In questo caso si tratta di eventi in cui la materia viene ridotta ai minimi termini, cioè al vuoto riempito d'aria. Al contrario, l'opera di Beeple è digitale e quindi preserva l'autorialità, l'unicità e l'irriproducibilità tipica delle opere classiche pur avendo sottratto le basi materiali. Beeple ha difeso questo modo di produrre opere che esprimono un nuovo valore: "Gli artisti hanno usato hardware e software per creare opere d'arte e distribuirle su Internet negli ultimi 20 anni, ma non c'è mai stato un modo reale per possederle e collezionarle in quanto uniche, intangibili e immateriali: ora, grazie alle nuove tecnologie, stiamo assistendo all'inizio del prossimo capitolo della storia dell'arte". E non si tratta solo di una nuova fase nella storia dell'arte: la supremazia dell'immateriale segna un nuovo capitolo delle forme economiche più produttive (e redditizie) perché si tratta di attività sempre più diffuse nel mondo del lavoro e del tempo libero. I beni di lusso sono materiali ma sono preziosi e quindi possono battere l'inflazione proprio perché sono preziosi, icone del valore simbolico immateriale che attraversa le epoche. Essi quindi accompagnano il progressivo imporsi delle società dell'intangibile nell'indice S&P500, predominio che per solito viene attribuito solo alle società delle nuove tecnologie.

Conclusione: l'inflazione si batte con i beni e servizi che non hanno prezzo perché sono alfiere del valore: lusso e tecnologia.



I beni di lusso sono materiali ma sono preziosi e quindi possono battere l'inflazione perché sono icone del valore immateriale che attraversa le epoche. Essi quindi accompagnano il progressivo imporsi delle società dell'intangibile nell'indice S&P500, predominio che per solito viene attribuito solo alle società delle nuove tecnologie. Fonte: Bloomberg modificata.

Prof. Paolo Legrenzi

Laboratorio di Economia Sperimentale
Paolo Legrenzi (Venezia, 1942) è professore emerito di psicologia cognitiva presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, dove coordina il Laboratorio di Economia Sperimentale nato dalla partnership con GAM. È membro dell'Innovation Board della Fondazione Università Ca' Foscari.

Per maggiori informazioni visitate il sito GAM.com



Importanti avvertenze legali:

I dati esposti in questo documento hanno unicamente scopo informativo e non costituiscono una consulenza in materia di investimenti. Le opinioni e valutazioni contenute in questo documento possono cambiare e riflettono il punto di vista di GAM nell'attuale situazione congiunturale. Non si assume alcuna responsabilità in quanto all'esattezza e alla completezza dei dati. La performance passata non è un indicatore dell'andamento attuale o futuro.