

**FrancoAngeli**

Rivista di Economia e Politica Commerciale

**COMMERCIO**

**Il prossimo numero sarà monografico:**

Commercio e Territorio

FrancoAngeli srl, v.le Monza 106, 20127 Milano – Sped. abb. post. 50% – Milano  
Prezzo del presente fascicolo L. 27.500, i.i.

Centro di Studi sul Commercio dell'Università Bocconi

**CESCOM**

Rivista di Economia e Politica Commerciale

# COMMERCIO COMMERCIO COMMERCIO

Anno diciassettesimo n. 57, 1996

Presentazione	p. 3
<b>A. Spranzi</b> Un nuovo approccio all'economia dell'arte	p. 5
<b>L. Pilotti - E. Rullani</b> Economia e organizzazione dell'arte: an institutional failure?	p. 55
<b>E. Franzini</b> Estetica ed economia dell'arte	p. 97
<b>R. Strassoldo</b> Critica dell'economia estetica	p. 103
<b>R. Fazioli</b> Economia dell'arte e gestione della filiera artistica: la regolazione pubblica	p. 119
<b>R. Vecchiet</b> Economia dell'arte ed economia delle istituzioni culturali: il caso delle biblioteche	p. 153
<b>P. Grandinetti</b> L'opera di architettura come opera d'arte	p. 159
<b>L. Solima</b> I livelli multipli di intersezione tra ambito economico e sfera culturale. Alcuni spunti offerti dal settore museale	p. 169

# CRITICA DELL'ECONOMIA ESTETICA

di Raimondo Strassoldo

## 1. Premessa

In attesa dell'inizio delle lezioni della quinta ginnasio, nel settembre di un anno ormai lontano (1957) mi lessi i *Promessi Sposi*. Non ricordo se prima ne avessi letto o sentito qualche valutazione storico-critica; ma ricordo che l'impressione complessiva che ne ricavai fu certamente quella *tradizionale*, e che ritrovai poi nelle spiegazioni della professoressa e nei commenti a piè pagina: cioè di una storia di traversie che solo la Provvidenza può sciogliere e far sopportare; una lunghissima, a volte vivace, e a volte un po' melensa, parabola religiosa. Perciò anch'io fui profondamente colpito dalla pagina piena del *Corriere della sera* dedicata alla rivoluzionaria *Anticritica* di Aldo Spranzi; e ho colto volentieri l'occasione di questo seminario per approfondire la conoscenza delle teorie di questo studioso. Ma devo subito aggiungere, in tutta franchezza, che, al di là dell'ammirazione per il coraggio intellettuale di chi si oppone, tutto solo, a un'intera, potente, ultrasecolare tradizione culturale; al di là delle critiche alle «scandalose inefficienze» dell'industria culturale, alle «rendite di posizione» della corporazione dei critici tradizionali etc.; e infine, al di là delle istanze di democratizzazione della fruizione artistica, non c'è quasi nulla, nella proposta che qui si discute, che mi abbia convinto.

In queste note tenterò di svolgere, in tutta serenità, una serie di riflessioni critiche su un certo numero di nodi problematici. S'intende che non mi soffermerò sulle parti del libro su cui sono d'accordo. Spero che queste note possano essere di qualche utilità alle ulteriori elaborazioni di Aldo Spranzi.

## 2. Economia dell'arte o della letteratura?

Il primo problema è, ovviamente, quello del concetto di arte. La mia impressione è che da quasi cinquant'anni la cultura occidentale abbia rinunciato al tentativo di definire filosoficamente, cioè teoricamente, razionalmente e concettualmente, l'arte. La filosofia dell'arte, o estetica, si riduce di solito all'esposizione delle idee che sull'arte hanno sviluppato i filosofi del passato. Scorrendo i repertori bibliografici si incontrano anche non pochi titoli come «La definizione dell'arte»; spesso non sono che raccolte di saggi occasionali o di definizioni del tutto eterogenee e sconnesse (1). Vi sono anche libri che teorizzano l'impossibilità di definire filosoficamente l'arte ovvero la qualità artistica (2) e alcuni dei più rispettati nomi nella storia dell'arte di questo mezzo secolo, come Hauser e Gombrich, concordano (3). Mi sembra inevitabile allora, se non si vuol rinunciare del tutto all'impresa, né si ammette la teoria soggettivista, emozionale, solipsistica e in fondo autoritaria dell'*ineffabile*, accettare un approccio storico-sociologico, e perciò radicalmente relativistico. In questa prospettiva, l'arte è qualsiasi cosa che la società (la gente, gli artisti, gli esperti, le autorità, etc.) definisce come arte; il concetto di arte varia nello spazio e nel tempo. Nella nostra società, erede di una lunghissima storia, il termine viene riferito a un'enorme varietà di fenomeni. Credo si possano distinguere due sottoinsiemi principali di fenomeni artistici. Da un lato, quelli di tipo istituzionale, che cioè sono riconosciuti come arte da parte del sistema societario, dalle autorità: che sono insegnati nelle scuole, e danno luogo a professioni. La gamma di professioni che ricevono o pretendono il riconoscimento di «artistiche» è molto vasta: dai ceramisti ai domatori di elefanti, dagli architetti alle spogliarliste, dai cantanti rock ai ricamatori, dai verseggiatori ai designers industriali, dai registi cinematografici agli intraghiatori in legno, dai pittori agli attori, dai pupari ai romanzieri. Dall'altro lato, il termine arte indica un insieme di particolari qualità dell'attività umana in qualsiasi campo. Tali qualità sembrano descrivibili come la combinazione di un elemento materiale e di uno mentale. Il primo è essenzialmente l'abilità tecnica, cioè la capacità di realizzare materialmente un'idea. Il secondo riguarda le qualità dell'idea: la fantasia, l'originalità, la creatività, l'innovazione, ecc. Nel parlar corrente, non sono rare espressioni come «il tale è un'artista nel suo campo», qualunque sia il campo; magari le operazioni finanziarie off-shore, o il borseggio.

Ben poco di questa problematicità del concetto di arte traspare nel lavoro di Aldo Spranzi (di seguito, S.). Quasi tutto il suo impianto

teorico-concettuale si riferisce esplicitamente ed implicitamente alle arti della parola scritta. Uno dei capisaldi ne è il metodo della *lettura esaustiva* o iterativa. È noto che, per effetto della moda semiologica di un paio di decenni or sono, i termini propri della linguistica sono stati estesi ad altri campi della cultura, e soprattutto alle arti figurative (in particolare, pittura e architettura); ma vi sono molti dubbi sulla legittimità e utilità dell'operazione. Un altro indizio della riduzione del concetto di arte alla letteratura sta nel fatto che la ricerca empirica di S., da cui prende le mosse la sua teorizzazione, è esercitata esclusivamente su opere letterarie e, ciò che è ancora più significativo, sulla componente letteraria (il libretto) delle opere musicali. In che senso il metodo della lettura esaustiva può essere esteso allo studio dei quadri, delle architetture, del balletto, e delle numerosissime altre arti ufficialmente riconosciute?

L'eccezione alla posizione dominante delle arti letterarie nell'approccio di S. sono le arti dello spettacolo, di cui si fa qualche cenno in più luoghi. Ma questo sembra dovuto, più che alla sua esperienza di ricerca empirica personale, al fatto che buona parte della letteratura economica di riferimento, in Italia e altrove, si occupa dei problemi dei teatri ed enti lirici, in quanto settori dell'*industria artistica pubblica* oggi in profonda crisi finanziaria.

In conclusione, allo stato delle sue ricerche, quella di S. dovrebbe più correttamente definirsi non come economia dell'arte tout court ma, semmai, come un'economia della letteratura. La precisazione è importante a fini di chiarezza, perché esiste, nella cultura occidentale, una prevalente tendenza a riservare il termine arte, e i suoi corrispondenti in altre lingue, al mondo delle arti figurative. Così ad es. in tedesco, *Kunst* è soprattutto arte visuale, e lo stesso avviene in inglese con *Art*. La *storia dell'arte* che si insegna nelle scuole italiane tratta di pittura, scultura e architettura. Hauser ha intitolato il suo capolavoro *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. La generalizzabilità dell'approccio di S. dal mondo delle sequenze di parole a quello dell'assistenza di forme, e agli altri numerosissimi campi correntemente definiti come arte, è tutta da verificare.

## 3. L'arte come forma di conoscenza

Uno dei capisaldi dell'approccio di S. è che l'arte è una forma di conoscenza. In mancanza di ulteriori approfondimenti da parte di S. il postulato sembra piuttosto vuoto di contenuti. Chi è il soggetto

della conoscenza, l'artista o il suo pubblico (lettore, spettatore)? Se ambedue, sarebbe forse meglio parlare di comunicazione, cioè di un fenomeno interattivo (Flusso di informazioni tra una fonte e un destinatario). Tra l'altro, comunicazione e informazione sono concetti più moderni e operativi, propri anche delle scienze naturali, e quindi più aperti alle verifiche empiriche. Tuttavia, i tentativi di definire l'arte nel quadro delle teorie della comunicazione e dell'informazione, in gran voga negli anni Sessanta e Settanta, non sembrano aver prodotto risultati di grande rilievo; al massimo, si è messo in luce l'importanza della complessità, dell'ambiguità e dell'*apertura*, come caratteri distintivi della comunicazione artistica, rispetto a quella della comunicazione/informazione scientifica, o utilitaria, o altre (4).

Conoscenza è un termine più tradizionalmente diffuso nelle discipline umanistiche, e porta con sé il connotato della coscienza, della razionalità, delle *idee chiare e distinte*. Se questo è il senso attribuito alla conoscenza artistica (e questa ci pare l'interpretazione più legittima, alla luce di quanto vedremo nel punto successivo), il postulato ci pare inaccettabile nella sua generalità. L'arte non è solo, e forse neppure primariamente, conoscenza razionale (oggettiva, univoca, coerente, etc.). Come tutti sanno, la psiche umana è un sistema complesso, a molti livelli, con numerose componenti e modalità operative; e i fenomeni artistici possono riguardare molti di essi. L'arte può essere semplice stimolo sensoriale (sensuale), piacere, passatempo, evasione, sfogo, emozione, suggestione, mistero, terrore, e infinite altre cose; per limitarsi ai fenomeni psichici. Ed è di numerose altre cose anche a livello sociale. Si possono agevolmente individuare almeno una dozzina di funzioni sociali dell'arte (5); e le funzioni sono, nelle scienze, ciò che le essenze sono in filosofia. In che senso le attività delle varie categorie di artisti elencati al 2 sono forme di *conoscenza*? Ancora una volta, è chiaro che, definita in questo modo, l'arte di cui si occupa S. è soprattutto quella che si esprime con lo strumento di conoscenza *superiore* per eccellenza, cioè il logos, la parola, il discorso. Si ritorna così alla poesia e specialmente alla letteratura, e rinascono le obiezioni di cui al precedente.

In verità, S. ammette che l'opera d'arte ha (può avere?) ha qualche volta, spesso o sempre? anche un carattere diverso da quello conoscitivo, e cioè il carattere ludico, di evasione, fantastico (cfr. pag. 18). L'opera d'arte, si afferma, ha tipicamente due ordini di contenuti, quello palese, spesso a carattere evasivo, ludico, etc., e quello profondo, nascosto, vero, e «propriamente artistico». Oltre a tale sdoppiamento, lo S. accenna anche alla *reticenza* come meccanismo tipico

dell'arte. Ne consegue che l'arte «è per sua natura rappresentazione indiretta, allusiva...tortuosa» (pag. 25). Queste aperture sono interessanti, e ammorbiscono di molto la tesi della natura essenzialmente conoscitiva dell'arte; ma rischiano anche di destabilizzarla.

#### 4. L'oggettività del messaggio dell'opera d'arte

Un secondo caposaldo dell'approccio di S. è che ogni opera d'arte (riuscita!) ha un contenuto oggettivo, univocamente determinato dal suo autore; un «meccanismo teleologico che esclude ogni spazio di arbitraria soggettività interpretativa» (pag. 5; cfr. anche pagg. 7, 13, 80, e *passim*). Ogni opera d'arte riuscita ha una sua perfetta coerenza interna, cui ogni parte ed elemento è subordinata (pagg. 6, 69, 76, 80, e *passim*). Il contenuto oggettivo costituisce la sua causa prima (l'ispirazione) e il suo fine (il messaggio). Non è ammissibile alcuna forma di relativismo soggettivo nell'interpretazione dell'opera d'arte (pagg. 64, 68).

Su questo postulato si basa la teoria secondo cui non occorre alcuna specifica preparazione per cogliere i significati dell'opera d'arte, e si legittima quindi l'intonizzazione della *lettura esansiva* come metodo sufficiente e necessario per il suo apprezzamento; e su questo si basa, a sua volta, tutta la polemica dello S. contro la critica d'arte tradizionale, e la sua pretesa che anche gli economisti — come qualsiasi altro soggetto — hanno il diritto e il dovere di occuparsi, anche in quanto economisti, di estetica.

Su questo postulato si basa anche la tesi, che se non andiamo errati sostiene il passo di pagina 36 e che è stata ribadita in questo seminario, secondo cui gli economisti dell'arte non sono chiamati a esprimere giudizi di valore sull'opera d'arte, ma solo giudizi di fatto, cioè solo a rilevare i contenuti oggettivi dell'opera d'arte.

E tuttavia questo appare senza dubbio come il meno accettabile dei postulati di S.. Contro di esso si deve subito obiettare la fallacia della circolarità o tautologia. Prima si afferma che il contenuto/significato dell'opera d'arte è necessariamente oggettivo; poi, che se non ha significato oggettivo, un'opera non può essere considerata artistica. Questo rende impossibile la falsifica empirica della tesi, e la pone al livello di puro dogmatismo. Chi la sostiene vince sempre: se trova che un'opera ha un significato oggettivo ecc. la qualifica come artistica; in caso contrario, dice che non è vera arte. Le uniche due prove empiriche addotte a corroborazione di questa tesi sono quelle condotte

sui *Promessi Sposi* e il *Flauto magico*. Un po' poco, rispetto ai milioni di opere d'arte prodotte dall'umanità. Soprattutto, essa cozza clamorosamente con un'enorme quantità di studi e opinioni accumulatesi nei secoli in questa materia.

Abbiamo citato più sopra le teorie sulla complessità, ambiguità, indefinitzza, apertura come caratteri distintivi attribuiti al *linguaggio dell'arte*, cioè alla comunicazione e informazione artistica. Possiamo qui ricordare le riflessioni degli storici sul carattere eternamente nuovo delle opere d'arte, in quanto così ricche di contenuti da suggerire e legittimare sempre nuove combinazioni di significati e interpretazioni, da parte di successive generazioni di lettori o spettatori. Vi sono le riflessioni dei teorici dell'ermeneutica, sulla sedimentazione delle tradizioni interpretative, come parte integrante dei contenuti dell'opera d'arte: nel ricercare i significati di un'opera, il soggetto non può prescindere da queste tradizioni, che fanno parte integrante dell'«aura» dell'opera. Il dogma di S. si scontra contro molte teorie psicologiche in fatto di creazione artistica. Fin dall'antichità in questo fenomeno si è colta una componente del tutto irrazionale, e quasi esterna alla coscienza dell'artista: l'*entusiasmo*, l'*ispirazione*, il *demone*. Gli artisti, si afferma da millenni, spesso non sanno quello che fanno. Leibniz e Baumgarten considerano l'arte una forma di conoscenza, ma non chiara e distinta come quella scientifico-filosofica, ma oscura e confusa, misteriosa e suggestiva. Kant considera gli artisti alla stregua di *forze della natura*, strumenti di forze esterne alla ragione umana. Il romanticismo va anche oltre, li esalta come forze divine, mistiche; in tutti i casi operanti al livello delle emozioni, dei sentimenti, delle fantasie, dei sogni e degli incubi. In tempi più vicini a noi, le teorie dell'arte escludono che essa possa risolversi nelle intenzioni, nei fini, e quindi nella ragione e nella coscienza dell'artista; e mettono in rilievo che comunque il valore attribuito dal pubblico alle opere (la *ricezione*) spesso dipende da qualità molto diverse da quelle in cui confidavano i loro creatori. Ancora più modernamente, la psicologia dell'arte ha enfatizzato il ruolo dell'inconscio, dell'automatismo, del compulsivo, dell'incontrollato, nella creazione artistica. Infine, la sociologia dell'arte ha messo in luce il carattere collettivo, e quindi negoziato, contrattato, costruito, e perciò in qualche misura casuale e indeterminabile, del processo di produzione artistica (6).

Accanto a queste posizioni teoriche, v'è anche il fatto empirico irrefutabile che le opere d'arte sono generalmente oggetto di controversie interpretative, anche accese; che sui loro significati si discute per secoli, senza raggiungere a risultati *oggettivi*, cioè generalmente condivisi;

che la storicità, provvisorietà, relatività delle interpretazioni dell'arte sono la regola.

Chi sostiene il principio dell'unicità, univocità, oggettività e determinatezza dei contenuti (significati) delle opere d'arte non può che difendersi in un modo da quest'imponente realtà storico-empirica; e cioè dichiarare incompetenti, o peggio, tutti coloro che finora si sono occupati di arte prima di lui (filosofi, storici, critici, esteti, insegnanti ed epistemologi; ma anche economisti etc.). Ed è quanto è costretto a fare lo S., con un'invidiabile audacia. Ma l'ergersi solitario contro l'universo mondo, per sostenere una propria tesi, supportata dallo studio di due sole opere d'arte (sull'infinitudine di opere che popolano questo universo) può essere anche definito come una posizione di radicale dogmatismo, e di eroico soggettivismo. Ora, una dei fondamenti della verità scientifica è la *communis opinio* della comunità scientifica. Chi la sfida in modo così plateale deve, se non vuole rischiare di essere escluso, fondare la sua posizione su prove sperimentali irrefutabili. Si deve ammettere che questo non sembra il caso della teoria qui esaminata. L'epistemologia contemporanea (popperiana) è molto esigente. L'induzione non è ammessa: non bastano due esperimenti positivi per autorizzare una teoria generale. Al massimo, essi permettono di avanzare congetture, di formulare ipotesi. Ma per ambire alla qualifica di scientifica, l'ipotesi deve essere passibile di falsificazione empirica, e questo, come abbiamo visto sopra, non è possibile nel caso in oggetto. L'impianto epistemologico dell'economia dell'arte alla S. (quale si intravede ad es. a pag. 76) va profondamente rivisto.

## 5. La lettura esaustiva

La *lettura esaustiva* o iterativa è lo strumento cui S. affida insieme il compito di distruggere l'enorme, secolare, abusiva, inefficiente, scandolosa sovrastruttura costruita dai professionisti della storia, filosofia e critica d'arte, e quello di costruire una macchina del tutto nuova, l'economia dell'arte (o forse sarebbe meglio dire l'estetica economica, o l'economia estetica).

La teoria della lettura esaustiva procede da tre principi:

1. che il significato (messaggio, contenuto) dell'opera d'arte è sempre oggettivo, unico, univoco, determinato, etc.;
2. che esso è appunto tutto contenuto nell'opera (il testo), e non ha bisogno di alcun riferimento extra- o meta-testuale per essere colto;

3. che ogni cittadino è in grado di coglierlo, purché vi si dedichi con sufficiente impegno (tempo, attenzione, etc.). Non a caso si è usato qui il termine cittadino, perché una delle motivazioni di base di questa teoria sembra essere di natura politica, e cioè l'istanza di democratizzazione dell'accesso all'arte, ovvero, in negativo, la lotta contro la dittatura della corporazione professionale dei storici, critici, filosofi, etc.

Sul primo principio ci siamo soffermati più sopra. Per quanto riguarda il secondo, siamo costretti a ritenerlo del tutto inaccettabile. È logicamente ed empiricamente impossibile leggere un testo senza convogliare nella lettura conoscenze personali extra-testuali. Leggere è, per definizione, riferire i segni grafici a significati presenti nella propria mente, fare associazione di idee, evocare immagini; e tutte queste cose — riferimenti, significati, idee, immagini etc. — hanno origine extra- o meta-testuale, ci vengono da altre esperienze vitali, da discorsi sentiti, da altre letture fatte, dall'universo culturale in cui siamo immersi. È impossibile avvicinarsi a un testo con la mente sgombra da riferimenti extratestuali; la *tabula rasa* non esiste.

In realtà, accanto all'insistita ingiunzione di escludere dalla lettura esaustiva ogni riferimento meta-testuale, appare qui e là l'ammissione che per capire un testo è sufficiente la *cultura generale*, di cui *ognuno* dispone. Ma quest'ammissione fa crollare tutto il palco. Se quella *generale* è sufficiente, una cultura specialistica e specifica non sarà anche meglio? E la mancanza di cultura sufficiente, non rende impossibile cogliere i significati dell'opera d'arte? Ma quanta cultura è necessaria? come definire i livelli sufficienti? basta la scuola elementare, o ci vuole qualche titolo superiore? e basta un diploma tecnico, o ci vuole il liceo? Non sarà ancor meglio una laurea in lettere? E così via. Una volta ammesso il principio della necessità di una certa preparazione culturale per capire le opere d'arte, il principio dell'esclusione dei riferimenti extra-testuali risulta del tutto insostenibile.

Ma vi sono anche altre obiezioni. Lo S. stesso contraddice il suo postulato quanto porta a prova della sua teoria la propria esperienza empirica con le letture esaustive dei *Promessi Sposi* e del *Filauto Magico*. È evidente che esse sono state accompagnate da una ponderosa preparazione specialistica, condotta sulla base di ampie letture di lavori di altri autori (critici, etc.) su queste opere; tutt'altro, quindi che esclusione dei riferimenti extra-testuali! Come si è accennato, poi, il metodo della lettura esaustiva sembra applicabile solo a testi scritti; sembra difficile la sua trasposizione a opere visuali. Non sembra che la contemplazione per lunghe ore, magari ripetuta per mesi, di un

dipinto possa aumentare il grado di comprensione dei suoi significati, se si è privi di ogni riferimento metatestuale (tempi, luoghi, destinazioni, collocazione, inserimento in serie, stili e scuole, iconologia e iconografia, committenza, schemi compositivi, tecniche, paragone con altre opere, etc.). L'impressione che si ha, dall'osservazione del comportamento dei turisti che visitano musei, chiese e gallerie, è che la contemplazione di per sé ha poco a che fare con la comprensione.

Un'ulteriore obiezione al metodo della lettura esaustiva riguarda la sua efficienza. Lo S. non ne fa cenno, ma quante volte, con quale ritmo e scansione temporale, bisogna leggere un testo per coglierne il suo significato vero (univoco e oggettivo)? Qualche dubbio su questi aspetti del metodo però traspare. A pagina 26 egli sostiene che una vera, «seria, duratura» esperienza estetica non può essere che «impegnativa, dispendiosa» (soprattutto di tempo); che richiede «dispendio notevole, disponibilità». Per questi motivi, essa deve essere necessariamente limitata «a poche arti, o a una soltanto... a poche opere». Per un approccio che parte dalla denuncia dell'inefficienza del sistema tradizionale, questo esito appare curioso. A parte ogni altra considerazione sulla possibilità e utilità del metodo, ci sembra qui sorgere un interrogativo sulla sua compatibilità con alcuni caratteri fondamentali della cultura contemporanea. Il metodo di S. è indubbiamente un lodevolissimo richiamo alla serietà, all'approfondimento, al rigetto di ogni pregiudizio, all'impegno personale. D'altra parte, esso esige che ognuno si ponga di fronte ad un'opera d'arte prescindendo dal capitale culturale accumulato su di essa dalla collettività, nel tempo; come se ognuno, volendo vedere la televisione, dovesse costruirsi una con le proprie mani, a partire dagli strumenti di sasso scheggiato più primitivi, e senza alcuna nozione di elettronica. In un mondo dominato dal consumismo anche informazionale, culturale ed artistico, cioè dalla possibilità di provare sempre più facilmente (e quindi velocemente, superficialmente, etc.) le esperienze artistiche più varie, che possibilità di successo ha il richiamo di S. di dedicarsi asceticamente all'approfondimento personale di poche arti, di poche opere? La tendenza attuale non è forse esattamente quella contraria, di *consumare* quante più arti e opere possibile, affidandosi alla mediazione degli esperti ed *opinion makers*, che dalle cattedre e sui giornali ci dicono ciò che è artisticamente valido e ciò che non lo è, ciò che è da vedere (o leggere, etc.) e ciò che si può trascurare, e perché? Temo che la rivoluzione culturale spranziana, che vuole restituire ad ogni soggetto il compito di scoprire da solo le verità contenute nelle opere d'arte, abbia scarse e scarse chances di successo.

Bisogna infine segnalare una certa mancanza di chiarezza sui soggetti del metodo della lettura esaustiva; è esso riservato ad una nuova categoria di professionisti – gli economisti dell'arte – che si sobbarcano a queste fatiche a beneficio della collettività, o deve essere seguito da ogni fruitore d'arte? Il contenuto oggettivo dell'opera d'arte viene individuato *una tantum* da parte di apposite commissioni di esperti di questa disciplina, e poi codificato, pubblicizzato, e inserito nei processi decisionali delle politiche pubbliche dell'arte, o è qualcosa che ogni cittadino può/deve scoprire per conto suo? Nel primo caso, incombe evidentemente lo spettro della dittatura buro-tecnocratica sull'arte; nel secondo, emerge un'alta probabilità che diversi soggetti individuino contenuti diversi, e si riapre la questione del relativismo (soggettivismo) delle interpretazioni dell'arte.

#### 6. Gli economisti dell'arte come giudici della qualità artistica: un'interpretazione paretiana

La proposta più appariscente e innovativa (più *scandalosa*) di S. è che gli economisti dell'arte non devono limitarsi, come hanno fatto finora, a studiare gli aspetti economici della produzione, distribuzione e fruizione (consumo) delle opere d'arte, cioè i mercati dell'arte, le imprese e le industrie artistiche, i meccanismi e i criteri di distribuzione dei fondi pubblici a favore dell'arte, e così via, ma devono assumersi il compito di valutare i contenuti, i valori, la qualità artistica delle opere d'arte stesse: «è necessario che l'economista inserisca nell'analisi economica del fenomeno artistico le variabili epistemologiche, estetiche, critiche e pedagogiche relative alla natura dell'arte, alla natura del bisogno di arte [...] è necessario costruire un'economia dell'arte dotata di un proprio apparato estetico [...] Il nostro è un tentativo di costruire un'economia dell'arte dotata dei necessari input epistemologici, estetici, critici, e pedagogici [...] l'economista dell'arte [...] costruisce in piena autonomia le variabili meta-economiche (artistiche)» (pag. 1); «per svolgere il proprio compito, l'economista deve entrare nel merito del problema dell'arte e dei suoi effetti» (pag. 36, 52); «l'economista deve fare il filosofo (epistemologo, critico, esteta, pedagogo) dell'arte [...] l'economia dell'arte deve sostituire la vecchia critica» (pag. 136).

La proposta è senza dubbio intrigante. Essa va frontalmente contro il senso comune e le convenzioni stabilite. L'economia classica (come le altre scienze dell'uomo) ha compiuto un grandioso, plurisecolare

sforzio per *depurare* il ragionamento economico da giudizi critici e filosofici sul *bene*, l'*utilità* etc., i giudizi di fatto da quelli di valore. Altre scienze umane che si sono occupate di arte, come la psicologia e la sociologia, hanno generalmente ammesso che non è loro compito entrare in merito alla natura dell'arte, alla qualità e valore artistico delle opere (7). Queste valutazioni vengono lasciate ad altre discipline, e in particolare alla critica d'arte, o alla libertà dei singoli soggetti o dell'opinione pubblica. La tesi di S. ribalta tutto.

Le ragioni conclamate di questa rivoluzionaria proposta stanno essenzialmente nella «terribile inefficienza dell'industria artistica» (o «filiera artistica dell'industria culturale», pag. 9) che comporta spreco di risorse, sia private che pubbliche, e limitazioni alla possibilità dei cittadini di godere adeguatamente dei beni e dei servizi artistici. Nel primo senso, l'economia dell'arte si presenta come una sottospecie dell'economia industriale, di analisi di un settore economico in crisi, con intenti molto pragmatici di intervento; nel secondo, quella di S. si presenta come un'opera di «consumerismo culturale» (pag. 1, 98), di difesa dei diritti dei consumatori (pag. 1).

L'inefficienza della «filiera artistica» convenzionale è imputata essenzialmente al peso delle tradizioni corporative in materia di arte, dove la posizione dominante (di *channel leaders*) è abusivamente detenuta da categorie professionali e relative discipline impari al compito di difendere il consumatore: «l'epistemologia si disinteressa dell'arte come forma di conoscenza»; l'estetica è una costruzione metafisica che rifiuta di misurarsi con l'arte reale; la critica [...] mostra una stupefacente mancanza di professionalità; una pedagogia dell'arte semplicemente non esiste» (pag. 60; anche pag. 100).

Gli attacchi di S. a questi mondi sono continui, e spesso espressi con una violenza verbale inusuale, mi sembra, in lavori scientifici. Tutto il testo è costellato da espressioni forti e talvolta brutali, da *pamphlet* rivoluzionario. Questi attacchi suggeriscono un'interpretazione di tipo *paretiano* della sua proposta; sotto le *derivazioni* ideologiche, in termini di efficienza industriale e diritti del consumatore, sembrano agire residui emozionali di ben altra natura. Le pagine dedicate alla propria esperienza con i *Promessi sposi* sono peculiarmente cariche di passione. Da qui – dall'indignazione per lo «scandalo enorme» (pag. 59) dell'impostura che per un secolo e mezzo la critica avrebbe costruito su quel lavoro, occultandone quel che per S. è il suo vero messaggio – sembra sgorgare la violenta ostilità dell'autore verso le discipline tradizionali dell'arte. Chi dedica un libro di 1200 pagine, con centinaia di note, per demolire *tutte* le interpretazioni

precedenti di un'opera centrale nella cultura letteraria di un paese, e corroborare una sua propria, radicalmente innovativa, deve possedere (o essere posseduto da) passioni profonde molto potenti.

In questo senso, si può ipotizzare che la proposta di S. di costruire un'economia dell'arte comprensiva anche delle variabili estetiche sia essenzialmente il tentativo di proiettare e integrare sul piano istituzionale un'esperienza esistenziale privata. S. si trova ad essere, contemporaneamente, un'economista industriale e un'appassionato di studi letterari, e ha intravisto la possibilità che questa fortunata *unione personale* potesse essere codificata, generalizzata, operazionalizzata e resa socialmente fruttuosa. Tuttavia, le argomentazioni addotte e i caratteri del progetto sembrano ancora lontane dall'essere persuasive. Le difficoltà sia in linea di principio che di attuazione pratica sembrano ancora insuperate.

## 7. Struttura, compiti e tattiche dell'economia dell'arte

L'economia dell'arte proposta da S. si basa sui postulati sopra esaminati:

1. che ogni opera d'arte abbia uno, e un solo, unico ed univoco, significato (no al relativismo interpretativo);
2. che esso possa essere colto da chiunque (purché dotato di una sufficiente cultura generale), senza bisogno di competenze specialistiche o di riferimenti extratestuali;
3. mediante il metodo della lettura esaustiva (page. 68-69).

La lettura esaustiva è uno strumento che «viene dall'economia perché è stato suggerito dal modello analitico di valutazione dell'efficienza, di cui rappresenta una materializzazione» (pag. 67) ed è lo strumento fondamentale dell'economia dell'arte (pag. 13). L'economista può e deve farsi critico d'arte «assieme a tutti gli altri consumatori» (pag. 77). Egli «dispone delle competenze del comune consumatore d'arte, e queste competenze bastano ed avanzano» (pag. 15). Egli «si auto-attribuisce il compito di costruirsi le premesse estetiche (epistemologiche, ..., critiche e pedagogiche) che gli sono necessarie per affrontare e risolvere il problema dell'efficienza dell'industria artistica (pag. 66) ma lo deve fare in modo molto particolare (empirico, con la lettura esaustiva (pag. 67). Così stabilite le fondamenta concettuali e i compiti teorici della nuova economia dell'arte (o estetica economica), lo S. propone alcuni passaggi per la sua realizzazione pratica. Il più im-

diato è la realizzazione di programmi post-universitari, ad es. un master in estetica applicata, presso i dipartimenti di economia industriale (pag. 98). Ma si deve anche:

1. dimostrare la potenzialità scientifica di questa nuova disciplina, realizzando alcuni studi preliminari;
2. preparare un convincente progetto, con computo di costi e benefici;
3. preparare un corpo di tecnici qualificati;
4. internazionalizzare la rete di siffatti economisti dell'arte;
5. realizzare alleanze strategiche con settori dell'arte in crisi, ma anche con le organizzazioni dei consumatori;
6. cercare sponsor pubblici e privati per una struttura di ricerca e proposta (page. 137 e sgg.).

Lo S. nutre fiducia nella possibilità di reperire fondi adeguati, «dato il rendimento elevatissimo delle risorse impiegate» (pag. 141). Egli si chiede anche se la corporazione economica sia veramente interessata a sviluppare una siffatta economia dell'arte, e anche qui la risposta è positiva, in considerazione delle «prospettive di ricerca» che così si aprirebbero, «senza contare gli aspetti di notorietà e di servizio sociale» (pag. 138). È necessario che l'economia dell'arte riceva dalla collettività un mandato a destabilizzare tutta la *filiera dell'arte*, dominata dalle vecchie forze (i critici professionali, etc.) e «che riceva dalla collettività il mandato per farlo. Tutto dipende quindi da una decisione politica con la quale venga affidata all'economia dell'arte la gestione della filiera artistica dell'industria culturale» (pag. 137).

Tutto questo, riguardando essenzialmente mentalità, aspettative, aspirazioni, modelli di comportamento vigenti nel mondo degli economisti, esula largamente dalle competenze di chi scrive; è difficile per un sociologo come me prendere posizione su tali *interna corporis*. Ma non possiamo nascondere qualche inquietudine, all'idea che a giudicare della qualità artistica delle opere siano gli economisti industrial-estetici, e che a decidere di quali attività artistiche siano da finanziare, sostenere, diffondere, a cura dell'Ente Pubblico, siano commissioni di esperti di tale formazione. Alcuni punti sembrano francamente incomprensibili, come le fonti della sicurezza sui «rendimenti elevatissimi» degli investimenti in studi di economia dell'arte, e quindi della facilità dell'ottenimento di adeguate risorse da parte di enti pubblici e privati. Trattandosi di un'impresa ancora tutta da avviare, l'affermazione ci pare quanto meno ottimistica.

## 8. La semplificazione nell'economia dell'arte

Uno dei temi ricorrenti nel pamphlet è quello del *carattere ipersemplificato* dell'economia dell'arte di S. (pag. 57). Esso è dovuto a diverse ragioni:

1. la complessità e soprattutto l'ambiguità della fenomenologia artistica esige di essere aggredita con schemi semplici ma forti, potenti;
2. ipersemplificati sono i comportamenti del consumatore d'arte, che l'economista deve [...] simulare;
3. l'industria artistica è inefficiente, deve essere aggredita con strumenti semplici e selettivi;
4. l'economista dell'arte deve aggredire una sovrastruttura culturale [...] deve scardinare un sistema di rendite e inefficienze [...] (è necessaria) la massima aggressività, al limite della brutalità [...] (pag. 58). Ora, mentre questi due ultimi punti non fanno che ribadire un atteggiamento già più volte esaminato, i primi due non sembrano affatto convincenti. Esistono anche principi teorici opposti a quanto sostenuto al punto 1 — ad esempio quello cibernetico della *varietà richiesta* («solo la complessità può controllare la complessità»), e l'affermazione del punto 2 sembra del tutto gratuita.

Il carattere *semplicissimo, rudimentale* è anche vantato come uno dei pregi dell'apparato estetico dell'economia dell'arte (ovvero le due «variabili estetiche» inserite nel modello spranziano di economia dell'arte:

1. l'arte è una forma di conoscenza;
2. ogni opera d'arte ha un solo significato univoco, oggettivo, tutto compreso nel testo).

Infine, anche il bagaglio culturale del «lettore esaustivo» può ben essere semplicissimo e rudimentale (pag. 88).

Queste apologie della semplicità/semplicificazione non sembrano sufficientemente argomentate; esse sembrano esprimere una fiducia di stampo alessandrino sulla possibilità di risolvere le complessità dei nodi gordiani dei fenomeni artistici mediante i colpi di spada del pragmatismo, dell'empiria, dell'utilitarismo (pag. 13). Tuttavia, non si può evitare che tornino alla memoria anche le prediche di Pascal sull'*esprit de finesse*, che dovrebbe guidare le analisi delle cose umane: o le preoccupazioni di Burchardt sui *terribili semplificatori* che avrebbero portato a rovina la cultura europea.

## 9. Conclusione

Uno dei punti su cui non si può non essere d'accordo con S. è l'aspirazione a promuovere la massima diffusione possibile della più autentica fruizione di esperienze artistiche, la necessità di insegnare ad apprezzare l'arte in tutte le scuole di ogni ordine e grado, e così via. Non si tratta per la verità di cose nuove; almeno a partire dal Rinascimento, e senza dubbio col Romanticismo, l'educazione artistica è ritenuto un corredo indispensabile della persona per bene. Tuttavia si ha l'impressione che la concezione che S. ha dell'arte sia piuttosto tradizionale, e che egli pensi soprattutto a quelle arti (*belle e alte*) che sono ormai ben stabilite nel Canone Occidentale. Come si è accennato all'inizio, v'è invece oggi totale incertezza su che cosa sia l'arte, e quindi quali espressioni della cultura umana oggi meritino questa qualifica. La proposta di S. sembra rivolgersi alla fruizione del patrimonio artistico consolidato, e aver poco da dire su quello *in fieri*. Essa risente di un atteggiamento in qualche modo romantico anche riguardo al *bisogno di arte*, che sarebbe insito nella natura umana, e alla possibilità che, mediante l'educazione e la rimozione di ostacoli e false coscienze, si possa far emergere questa naturale inclinazione. Su tutto questo ci sono molti dubbi. La linea di confine tra educazione e manipolazione, tra maieutica e condizionamento, tra liberazione e costruzione/costrizione, è molto sottile.

Tuttavia, l'obiezione fondamentale alla proposta di S. riguarda l'idea che la valutazione del merito artistico delle opere, e quindi gli orientamenti delle politiche artistiche pubbliche siano affidati, in nome della razionalità, dell'efficienza e del benessere collettivo, ad una casta di techno-burocrati usciti da scuole di specializzazione in economia industrial-estetica. Prima che l'insieme della proposta di S. possa essere presa in seria considerazione bisognerà che questo elemento di incubo orwelliano sia dissipato.

*Università degli Studi, Udine*

### Note

1. Ad es. U. Eco, *La definizione dell'arte*, Garzanti, Milano 1984; S. Dorna, *Che cos'è l'arte? 828 definizioni di qualcosa di indefinibile*, Alinari, Torino 1994.
2. H. Rosenberg, *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1975.
3. H. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1955; E. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da E. Gombrich*, Einaudi, Torino 1984. Sul punto, cfr. an-

- che R. Strassoldo, *Forma e funzione. Introduzione alla sociologia dell'arte*, Forum, Udine 1996, pag. 84.
4. O. Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 1985.
  5. R. Strassoldo, *op. cit.*, pagg. 211 e ssgg.
  6. Cfr. ad es. H. Becker, *Art worlds*, University of California Press, 1982.
  7. V.L. Zolberg, *Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1994.