

L'economia e l'arte *

di Guido Candela e Massimiliano Castellani

1. Introduzione

La vicinanza tra i temi dell'arte e quelli dell'economia ha radici importanti e la trattazione congiunta di questi problemi si suole indicare con il nome di *Economia dell'arte*, per alcuni una denominazione affascinante, per altri invece blasfema, a seconda che si ritenga o meno che il valore dell'economia abbia qualcosa a «che fare» con il Valore dell'arte.

In ogni caso, quale che sia l'emozione suscitata dal binomio economia-arte, nell'economia dell'arte dobbiamo registrare contributi, teorici ed applicati, che provengono sia dalla storia del pensiero economico, sia dagli studi degli esperti d'arte. In particolare, nella storia del pensiero economico, l'economia dell'arte si è formata come capitolo dell'economia politica perché gli economisti di professione si sono avvicinati ai temi dell'arte e perché i critici, o al limite gli artisti stessi, si sono avvicinati ai temi dell'economia.

Cercando fra i padri nobili dell'economia le radici dell'economia dell'arte, dobbiamo iniziare da Adam Smith¹ che, tra il 1762 e il 1785, scrisse saggi sull'arte come *Of The Nature Of That Imitation Which Takes Places In What Are Called The Imitative Arts*, come *Of The Affinity Between Music, Dancing And Poetry*, come *Of The Affinity Between Certain English And Italian Verse*, come *Rhetoric And Literary Criticism*, e come *System And Aesthetics*; molto più tardi, nel 1923, 1934 e 1938, John Maynard Keynes² si interessò di pittura e in particolare del balletto come risulta dalla sua corrispondenza in *From The Nation And Athenaeum*, In *Arrangements For 1934* e in *To The Mayor Of Cambridge*. Più recentemente John Kenneth Galbraith si è occupato di economia e arte in *The Liberal Hour* del 1960 e Lionel Robbins del finanziamento pubblico dell'arte in *Art and State* del 1963, mentre i primi contributi organici in Economia dell'arte si fanno risalire ai lavori di William Baumol e William Bowen, *Performing Arts: The Economic Dilemma*, del 1966 e di Mark Blaug, *The Economics Of The Arts* del 1976.

Pervenuto giugno 2000, approvato agosto 2000

* Ringraziamo Renato Balducci, Corrado Benassi e Antonello E. Scorcu che hanno letto una versione provvisoria di questo lavoro poiché le loro critiche e i loro commenti ci hanno permesso di sostenere con più forza gli argomenti delle nostre tesi. Ammettiamo con loro, comunque, che le nostre conclusioni vogliono essere solo uno stimolo intorno alla discussione sulla nascita di questo nuovo capitolo dell'economia.

¹ Si veda Smith (1980, pp.176-210, pp.210-213, pp.217-225 e 1983, pp.29-34, pp.34-37).

Anche cercando fra gli storici e i critici dell'arte troviamo chi si è avvicinato all'economia. Un seme iniziale è certamente stato gettato dal critico d'arte e pittore inglese John Ruskin, che in *Economic Policy of Arts* del 1857 ha affrontato i problemi dell'impiego, dell'accumulazione, della distribuzione e quindi del mercato dell'opera d'arte. Dall'introduzione alla versione italiana di Giorgio Lunghini, *Un manifesto nostalgico*, si può leggere:

“John Ruskin (1819-1900) è noto soprattutto come studioso di estetica e come storico dell'arte, e tale principalmente fu prima del 1860; poi volle essere principalmente economista e riformatore sociale. [...] Nella sua opera tuttavia non vi è soluzione di continuità, poiché la base della sua economia politica è la sua estetica, e fondamentali per entrambe sono l'etica e la religione. [...] Ruskin è fra quegli autoridell'epoca, che contestano l'economia politica classica (di Adam Smith e di David Ricardo) in quanto contestano la disumanità del capitalismo industriale dell'Ottocento“ (Lunghini, 1991, p. VI)³.

Ma più recentemente, anche la nota e diffusissima storia dell'arte di Ernst Gombrich in molte pagine cerca il fondamento della creatività artistica nelle trasformazioni economiche e del mercato:

“nell'Ottocento [...] i rapporti dell'artista con il mecenate erano sovente tesi. Il gusto del mecenate aveva un certo orientamento e l'artista non si sentiva di soddisfarlo. Se vi era costretto dal bisogno, sentiva di fare delle concessioni e perdeva la stima di sé oltre al rispetto degli altri. Se decideva di seguire solo l'intima voce della sua coscienza, escludendo ogni ordinazione inconciliabile con la sua idea dell'arte, correva il rischio di morire di fame. [...] A peggiorare la situazione, la rivoluzione industriale e la decadenza dell'artigianato [...] avevano determinato nel pubblico una decadenza del gusto. [...] Bisogna riconoscere che, per quanto la carriera dell'artista fosse disseminata di insidie, la nuova situazione aveva i suoi vantaggi. Le insidie sono evidenti: l'artista che si vendeva adulando il cattivo gusto degli ignoranti, era perduto. Così pure l'artista che drammatizzava la propria situazione ritenendosi un genio per la sola ragione di non trovare acquirenti. Ma la situazione appariva drammatica solo ai caratteri deboli; infatti il vasto campo delle possibili scelte e l'indipendenza dai capricci del mecenate (raggiunta a così caro prezzo) offrivano anche i loro vantaggi. Forse per la prima volta si capì che l'arte è il miglior mezzo per esprimere l'individualità, purché l'artista abbia un'individualità da esprimere” (Gombrich, 1989, pp. 501-502).

² Si veda Keynes (1982, pp.313-316, 322-326, 354-360).

Inoltre, non mancano artisti stessi che, dimostrandosi sensibili al problema economico, hanno gestito economicamente la loro produzione (in questo senso sono spesso richiamati gli esempi degli artisti americani, come il pittore Andy Warhol o lo scultore Jeffrey Koons, ma anche il nostro Giorgio De Chirico è noto per avere firmato opere tarde con date del periodo metafisico per aumentarne il valore o lo spagnolo Salvador Dalì che, nel momento di massima notorietà, inondò il mercato della grafica con fogli firmati prima della tiratura); inoltre vi sono economisti di grande fama che si sono impegnati nell'arte in prima persona producendo opere con dedizione simile alla loro passione per l'economia politica (ci preme ricordare fra tutti Richard Murphey Goodwin i cui dipinti sono stati da lui donati ed ora conservati nella Biblioteca di Economia dell'Università degli Studi di Siena).

I temi che tradizionalmente compongono l'Economia dell'arte riguardano molti aspetti della cultura; essi sono descrivibili ricorrendo alla nota distinzione, molto utile ai nostri fini, presente nella lingua anglosassone. Nell'economia dell'arte si parla infatti degli aspetti economici: i) della *visual art*, intendendo fra queste le diverse manifestazioni artistiche che nascono dalla pittura e dalle sculture; ii) della *performing art*, intendendo in questa tutte le forme dello spettacolo siano esse di immediata comprensione come la musica rock, *country* o il cinema, o d'*élite* come la musica classica, l'opera o il balletto; iii) dei *cultural heritage*, cioè della vastità dei beni storici che sono la manifestazione della cultura di un popolo; iv) ed infine, della *fine art*, che si potrebbe intendere come «tutto il resto» che soddisfa nella nostra vita la funzione del bello, come i mobili, l'antiquariato, i gioielli, gli orologi e, in genere, gli oggetti da collezione. Quest'ultima categoria sembrerebbe mal delimitata, tuttavia essa può essere meglio individuata ricorrendo sia alla nozione di bene simbolico, introdotto da Ernst Cassirer⁴ nel 1923-1929, sia alla nozione di bene posizionale, introdotto in economia da Fred Hirsch⁵ nel 1976. I beni della *fine art*, quindi, sono tutti quei beni che, come beni simbolici, risultano portatori di doppia valenza: come merce e come significato. Il simbolo è stato infatti il primo veicolo di comunicazione dell'umanità, riconoscibile sia nei disegni delle *Grotte di Altamura* sia nella forma di scrittura per geroglifici che venne prima della scrittura per segni grafici astratti⁶.

³ Il pensiero di Ruskin come economista è stato analizzato anche da Joseph Alois Schumpeter (1959, p.493, n.4, pp.502-503).

⁴ Ernst Cassirer sostituisce per le attività umane il concetto di segno a quello di simbolo.

⁵ Il concetto di bene posizionale, nell'analisi dei comportamenti del consumatore, riguarda quei beni che hanno connotazioni di *status* per cui l'utilità dei soggetti nel consumo di questi beni è sempre riferita alla quantità consumata dagli altri individui. In questo senso il concetto di bene posizionale può essere utilizzato come connotazione degli oggetti del «collezionismo».

⁶ In particolare Walter Santagata passando dalla categoria di bene simbolo al concetto di «bene semioforo», letteralmente «bene portatore di segno», sviluppato da Erwin Panofsky nel 1940, ne fa il punto di partenza per la definizione di tutta l'arte visiva: «l'opera d'arte è un bene semioforo,

Nell'ambito delle arti visive e della *fine art* i temi che hanno occupato di più gli economisti riguardano: *i*) l'analisi del mercato⁷; *ii*) il prezzo dei dipinti, pittura e grafica d'arte; *iii*) il tasso di rendimento degli investimenti in opere d'arte. Ricerche, queste ultime due, che hanno prodotto regressioni multiple e serie storiche di numeri indice dei prezzi, usando normalmente le banche dati desunte dal mercato delle aste, condotte, quasi esclusivamente, come analisi di economia e di econometria applicata⁸.

Nel campo delle arti dal vivo troviamo molti contributi di analisi empirica per la stima della funzione di domanda e della funzione di produzione degli spettacoli; ma abbiamo anche analisi teoriche sugli equilibri delle imprese pubbliche, cooperative, *for profit* o *non profit* che allestiscono spettacoli e/o gestiscono teatri. Infine, un modello teorico importante, di cui si sono cercati anche parecchi riscontri empirici, è quello noto come il *morbo di Baumol*, una «malattia» che, secondo William Baumol e William Bowen⁹, affliggerebbe i costi di produzione degli spettacoli costretti dai vincoli dall'espressione artistica a non avvantaggiarsi delle innovazioni tecnologiche di cui usufruiscono i beni industriali¹⁰.

I temi economici tipici dei beni culturali sono le politiche e i costi per la loro conservazione e tutela, ma, più recentemente, sono stati affrontati anche tutti gli aspetti della loro valorizzazione e fruizione, sia che questi beni abbiano localizzazione nelle città d'arte¹¹, come beni pubblici e semi-pubblici, sia che essi siano collocati nei musei; quest'ultimo filone di ricerca ha naturalmente modificato l'approccio tematico ai problemi gestionali del museo che da luogo di conservazione e tutela è divenuto uno dei temi della gestione economica e organizzativa d'impresa¹².

Infine, per terminare questo elenco, che certamente non ha la pretesa di essere esaustivo ma solo indicativo, non si devono dimenticare altri due temi economici importanti che tagliano trasversalmente tutti i settori indicati: il primo è uno dei problemi dell'economia dell'arte su cui più si è scritto, avvicinando l'economia dell'arte anche alla Scienza delle finanze, cioè le ragioni e i

portatore, grazie alla sua forma materializzata (che può essere scambiata come merce) di un segno estetico riconosciuto in uno specifico cosmo o contesto culturale". In questi termini l'oggetto d'arte ha doppia natura, è allo stesso tempo «segno e oggetto», «simbolo e merce» (Santagata, 1998a, p.23).

⁷ Su questi aspetti si vedano fra gli altri: Grampp (1989), Villani (1989), Spranzi (1994), Santagata (1998a), Santagata (a cura di) (1998b), Castellani (2000).

⁸ I principali contributi su questi temi si devono a Anderson (1974), Stein (1977), Buelens - Ginsburgh (1993), Chanel (1993), Goetzman (1993), Pesando (1993) Candela - Scorcu (1995) Candela - Scorcu (1997), Forte - Mantovani (1998), Candela - Scorcu (2000).

⁹ Cfr. Baumol - Bowen (1965).

¹⁰ In particolare in questo campo segnaliamo fra gli altri: Hansmann (1981); Trimarchi (1993); Santagata (1998b); Trimarchi (1998).

¹¹ Ricordiamo su questi temi i lavori di Ricossa (1991), Mossetto (1992) e Bobbio (1993).

modi (obiettivi e strumenti) del suo sostegno tramite il finanziamento pubblico¹³; il secondo, è il tema del reddito degli artisti, per ciò che riguarda le sue fonti (contratti, diritti d'autore, diritto di seguito ecc.), e per il tema dell'equità distributiva, questioni affrontate sia dal punto di vista teorico¹⁴ sia dal punto di vista empirico¹⁵.

Pur di fronte al dato di fatto che il binomio economia-arte abbia dato interessanti frutti, resterebbe da dimostrare in teoria che questo accostamento non solo è possibile ma anche legittimo. Il ragionamento che seguiremo per dimostrare questo assunto è assai semplice: se il sapere della scienza ha caratteristiche simili a quello dell'arte, e se l'economia è una scienza, allora non deve destare meraviglia che tra l'economia e l'arte vi siano punti di contatto e che gli economisti siano attratti verso i problemi dell'arte.

Poiché nessuna parola è necessaria, in questa sede, per convincere che l'economia è una scienza, i nostri argomenti si limiteranno a discutere se la scienza e arte abbiano molto o poco in comune; cercheremo di sostenere la tesi del nostro ragionamento sia seguendo una visione statica, sia seguendo una visione dinamica.

2. Gli argomenti statici

La questione del rapporto fra scienza e arte è una *vexata questio*.

Sebbene la protostoria e la preistoria dimostrino che l'arte è fra le due la disciplina più antica, Stefan Collini sostiene¹⁶ che l'arte e la scienza sono coeve poiché dal Rinascimento nascono sia

¹² Per una siffatta impostazione si vedano fra gli altri: Di Maggio (1986); Binni - Pinna (1989); Feldstein (1991); Byrnes (1993); Van der Borg - Zago (1995); Bagdadli (1997).

¹³ Fra i più importanti contributi in questo settore segnaliamo: Peacock (1969); Peacock (1991); Trimarchi (1993); Peacock - Rizzo (1994); Villani (1997).

¹⁴ Il modello di Rosen, del 1981, è quello cui si fa normalmente riferimento per spiegare il reddito degli artisti in funzione del loro talento, ed è identificato anche come *modello della Superstar*. Lo scopo del modello è spiegare perché esistono un numero relativamente basso di persone (gli artisti cui Rosen fa riferimento esplicito sono gli attori e i concertisti di musica classica) che guadagnano cifre enormi e che dominano il mercato nelle attività che intraprendono (Rosen, 1981). Tutti i modelli economici ortodossi segnalano che chi vende di più (chi ha più talento) normalmente guadagna di più, ma il modello di Rosen sostiene che *il guadagno è fortemente concentrato a favore dei pochi artisti con grande talento*, appunto le superstar. Il modello di Adler, del 1985, integra quello di Rosen. Questo modello cerca infatti di spiegare endogenamente perché il consumatore d'arte non sia portato alla varietà del consumo ma preferisca concentrarsi su alcuni grandi artisti, magari senza iniziare una ricerca personale sul talento degli altri (Adler, 1985).

¹⁵ Segnaliamo a questo proposito i contributi di: Jeffri (1991); Towse (1992); Wassal - Alper (1992).

¹⁶ Si veda Collini (1993).

l'impegno artistico dell'uomo «nuovo» sia il metodo scientifico: il lavoro di Leonardo da Vinci è la testimonianza più emblematica di questa coincidenza.

Senza trascurare la vasta letteratura precedente, la disputa nel secondo dopoguerra sullo *iato* fra scienza ed arte si usa datare ufficialmente nel 1959 con la pubblicazione di *The Two Cultures* di Charles P. Snow. La sua tesi è che le «due culture» siano profondamente diverse¹⁷: il fine della scienza è guardare a tutto ciò che è promettente, progressivo e orientato al futuro, mentre la tradizione artistica incorpora un atteggiamento profondamente immutabile tipico di un'*élite* decadente¹⁸.

Più tardi, nel 1962, Thomas Kuhn, storico e filosofo della scienza, in *Structures Of Scientific Revolution* assume una posizione di rottura rispetto la tesi di Snow: con argomentazioni sociologiche e antropologiche Kuhn sostiene che lo stesso fondamento passa attraverso la scienza e l'arte perché sono entrambi “prodotti del comportamento umano”. L'ipotesi dello *iato*, però, non è del tutto abbandonata, dato che anche lui sostiene, in uno scritto successivo¹⁹, che un'immagine, per esempio una cera anatomica, ha per l'artista e per lo scienziato due significati diversi: per il primo ha un valore in sé, per il secondo è solo una «materia prima» per la ricerca scientifica.

Negli anni Sessanta, però, Ernst Gombrich, lo storico dell'arte che abbiamo già ricordato, cercò di unire completamente il concetto di scienza ed arte, utilizzando per analogia il metodo scientifico elaborato da Karl Popper: il principio di *falsificazione* per la scienza viene così assimilato alla proprietà del *making and matching* per l'arte, per cui:

“l'artista (come lo scienziato) cerca un'approssimazione del mondo naturale che può essere provata, corretta, emendata e migliorata” (Jones - Galison, 1998, p. 5, nostra traduzione).

Tornando, quindi, alla tesi, più lontana dalla nostra, dello *iato* fra scienza ed arte, Caroline A. Jones e Peter Galison riassumono nei seguenti termini le motivazioni per interpretare tecnicamente le due culture come appartenenti a *due sottoinsiemi separati*:

“Like all binaries, art and science need to be joked together in order to accrue the strengths of their polar positions: soft versus hard, intuitive versus analytical, inductive versus deductive, visual

¹⁷ Una volta ammessa la diversità fra arte e scienza, la tesi di Snow ha generato anche uno sterile dibattito della superiorità dell'una disciplina sull'altra; tuttavia, è bene avere sempre presente che la dimostrazione di una diversità fra due elementi non richiede la discussione anche di una loro gerarchia.

¹⁸ Con il «senno di poi», lasciamo giudicare al lettore come proprio gli sviluppi artistici della pittura contemporanea del dopoguerra abbiano smentito questa affermazione di Snow.

¹⁹ Si veda Kuhn (1977).

versus logical, random versus systematic, autonomous versus collaborative [...]. The binary production of knowledge (the bifurcation of practices) was equally simple: art invented, science discovered” (Jones - Galison, 1998, p. 2).

La nostra tesi, invece, è che arte e scienza siano più vicine di quanto si possa comunemente pensare. Se razionalità, creatività, metodo, intuizione e casualità sono *gli ingredienti comuni* della scienza e dell'arte, allora esse *appartengono allo stesso insieme cognitivo*; la differenza è solo nella diversa priorità con cui questi ingredienti vengono combinati²⁰. Perciò, cercheremo di dimostrare sia che la *scienza non è solo razionalità e metodo* ma anche intuizione, creatività e casualità, sia che *l'arte non è solo creatività e intuizione* ma anche casualità, metodo e razionalità²¹.

Dobbiamo quindi convincere, con testimonianze e fatti, che l'intuizione e la creatività sono presenti nel lavoro dello scienziato, e che la razionalità e il metodo sono presenti nel lavoro dell'artista; inoltre che entrambi non fuggono alla casualità che governa ogni cosa del mondo, giacché come osserva Émile Noël:

“Nella maggior parte dei casi, nelle arti come nelle scienze, si manifesta un tentativo di sopprimere o negare il caso. A volte l'artista accetta di stuzzicare il caso, tentando addirittura, forse ingenuamente, di servirsene. La sua azione consiste allora nel gettare la sua opera nell'avventura, come si gettano i dadi, Così la creazione artistica emerge a volte dall'assunzione di un rischio, da una sfida all'imprevisto. Sul versante delle scienze il discorso è un pò diverso. Le scienze «dure» parleranno di statistiche, di probabilità, le scienze della vita di contingenza. [...] [Ma] tutto ciò che esiste è il frutto del caso e della necessità. Secondo questo aforisma attribuito a Democrito, il caso partecipa necessariamente a tutti i casi della vita” (Noël, 1992, p. 11, nostro corsivo).

Iniziamo dalla scienza.

²⁰ Arte e scienza non esauriscono tutto il pensiero umano, giacché secondo la filosofia della scienza esso si articolerebbe in quattro insiemi distinti: prescienza o scienza cognitiva (come la logica e la matematica le cui proposizioni vengono dimostrate senza alcun riferimento ai dati empirici), scienza empirica (le cui asserzioni sono accettabili solo se sostenute da pertinenti prove empiriche, tecnica (che discende dalla scienza e rende utilizzabili, per fini pratici, i risultati della ricerca scientifica) e arte. Rispetto alle nostre categorie nella prescienza scomparirebbe il ruolo del caso come atto di ricerca (e non come fatto umano) e nella tecnica scomparirebbe il ruolo della creatività.

²¹ Un possibile limite al nostro ragionamento è quello di restringere a sole cinque caratteristiche esogene tutto il sapere umano. Tuttavia, la tesi della comune appartenenza della scienza e dell'arte allo stesso insieme cognitivo può prescindere dal fatto che esistono altre caratteristiche se queste non implicano differenze sostanziali fra le due culture.

Per sostenere che gli scienziati ricorrono spesso all'intuizione basta pensare al modo in cui sono state concepite alcune delle più importanti leggi della fisica come il principio di Archimede, la legge dell'isosincronismo del pendolo di Galileo o le leggi di Newton. Anche in economia l'intuizione gioca un ruolo importante giacché come ricorda Ariel Rubinstein:

“[...] Modelling *requires intuition*, common sense, and empirical data in order to determine the relevant factors entering into the players' strategic considerations and should thus be included in the model” (Rubinstein, 1991, p. 919, nostro corsivo).

Allora, non solo nell'arte ma anche nella scienza, l'intuizione svolge un ruolo fondamentale: l'artista e lo scienziato intuiscono «qualcosa di più» di ciò che tutti gli altri vedono. Ad esempio, tutti hanno sempre visto in un manubrio ed in un sellino gli elementi di una bicicletta da corsa, ma solo Pablo Picasso vi percepì, ponendoli l'uno sopra l'altro, un elegante *tête du taureau*²²; allo stesso modo chissà quanti fedeli videro come Galileo Galileo oscillare un lampadario nel Duomo di Pisa, ma solo lo scienziato intuì la legge che vi è dietro replicando l'esperimento in laboratorio.

Per ciò che concerne il ruolo della creatività nella scienza, questo è un argomento assai dibattuto e controverso in epistemologia, ma per i nostri scopi è sufficiente ricordare che se la scienza non può risolversi solo in un processo di percezione della realtà, in caso contrario non vi sarebbe differenza alcuna tra lo scienziato e il computer, allora lo scienziato deve essere anche in grado di compiere un processo di astrazione dalla realtà, giacché come osserva Marco Vozza, parafrasando Karl Raimund Popper:

“[...] nell'attività scientifica le osservazioni non vanno considerate alla stregua delle percezioni, ma come processi in cui lo scienziato gioca un ruolo attivo, predisponendo solo quelle osservazioni che hanno significato per l'ipotesi suggerita” (Vozza, 1990, pp.78-79).

In definitiva c'è spazio (e necessità vorremmo aggiungere) nella scienza per veri e propri atti creativi da parte dello scienziato, così come avvenne, per esempio, nell'algebra, con l'introduzione dei numeri complessi in cui l'unità immaginaria costituisce proprio il risultato di un puro processo di astrazione.

Infine, molte scoperte scientifiche sono avvenute per caso, dalla scoperta nel 1839 del processo di 'vulcanizzazione' della gomma da parte dello statunitense Charles Goodyear alla rivoluzionaria scoperta della penicillina nel 1928 ad opera del medico inglese Alexander Fleming

²² Scultura conservata nel Museo di Picasso, in Parigi.

che osservò l'effetto inibitorio di una muffa sulla crescita di una cultura di stafilococco, lasciata su un lavandino del modesto laboratorio dell'ospedale St. Mary di Londra, in attesa di essere gettata e, *the last but non the least*, la scoperta della radioattività che avvenne quando una lastra, posta per caso in un cassetto insieme a materia radioattiva, ne risultò impressionata. Allora, come ci ricorda Nicholas Georgescu-Rogen:

“[...] si spiega facilmente perché gli uomini sono arrivati per caso a capire alcuni fatti migliaia di anni fa, prima che questi casi divenissero oggetto della scienza e ricevessero una spiegazione scientifica. La gente ha utilizzato il lievito per fare il pane, ha fatto la birra e ha fatto il vino senza avere idea di ciò che comportavano queste fermentazioni. La scoperta della causa delle fermentazioni ha dovuto attendere il microscopio e la perspicacia di Luigi Pasteur” (Georgescu-Rogen, 1995, p. 79).

Veniamo ora all'arte.

Se l'arte è intuizione, non si può però affermare che l'arte sia priva di razionalità, o che non applichi il metodo razionale nella sua ricerca, basti pensare per esempio all'astrattismo geometrico di Piet Mondrian che, secondo molti, orientò l'eleganza delle sue geometrie all'individuazione delle sezioni auree; o alla *Visual Art* di Victor Vasarely che utilizzò le ricerche scientifiche dell'oculistica e della percezione visiva per dare rilievo alle proprie forme artistiche.

Inoltre, anche se i surrealisti hanno affermato più volte che solo l'irrazionalità può darci l'arte²³, la razionalità è divenuta elemento costitutivo di alcune correnti contemporanee dell'arte visiva: dal Dadaismo e dal New Dada alle provocazioni intellettuali del nostro Piero Manzoni (come la retta chiusa in una scatola, ma anche la nota *Merda d'artista*) e perfino a quella corrente che si riconosce esplicitamente sotto il nome di *Conceptual Art*²⁴ e più in generale a tutto quel filone o movimento, cosiddetto «concettuale» ma, ancora più vicine alla scienza, sono le applicazioni scientifiche della grafica di Maurits Cornelis Escher e l'arte che utilizza direttamente le capacità di calcolo dei computer per produrre la *Bellezza dei frattali*²⁵.

²³ Tuttavia, seguendo l'impostazione psicoanalitica di Sigmund Freud, tale irrazionalità può essere recuperata alla scienza se riferita alle visioni dell'inconscio.

²⁴ Secondo Angela Vettese “il termine è usato per la prima volta da Sol Lewitt nel 1967 per designare un'arte il cui assunto teorico è quello di privilegiare il processo mentale sulla realizzazione tecnica: il risultato è un'arte smaterializzata che, in teoria non dovrebbe dare luogo a manufatti” (Vettese, 1991, p.263).

²⁵ Dare una definizione soddisfacente di questi stranissimi enti matematici non è affatto facile dato che non ci è riuscito nemmeno il loro scopritore, Benoit Mandelbrot. In prima approssimazione possiamo affermare che una curva si dice frattale se ha la proprietà dell'autosimilarità: ingrandendo un qualsiasi tratto di curva si visualizza un insieme di particolari altrettanto ricco e

Infine, anche nell'arte esiste una componente di casualità, come certamente accade per esempio nel «gocciolamento» tipico dell'*Action Painting* di Jackson Pollock²⁶ e più in generale nell'espressionismo astratto di scuola americana, dove una pittura che ricorre alle gestualità, per quanto controllata, non può necessariamente prescindere dall'evento casuale.

Arte e scienza, allora, necessitano in fondo delle stesse «doti» (creatività, causalità, intuizione, metodo e razionalità) anche se alla fine il risultato sarà ovviamente diverso. Poiché l'economia è una scienza sociale, non è allora priva di fondamento l'attesa non solo che gli economisti si siano occupati e si occupino d'arte e dei temi dell'arte, ma che esista anche *un'arte dell'economia*, tanto che Jack Vromen parla espressamente di “art of finding the right model” (Vromen, 1999, p. 1), e Robert Aumann ci ricorda che:

“... Game Theory and mathematical economics would be expressive art, like a cubist painting or Tolstoy's War and Peace” (Aumann, 1985, p. 42).

3. Gli argomenti dinamici

Anche se vorrete ritenervi soddisfatti degli argomenti addotti per sostenere che l'economia e l'arte hanno in comune gli stessi ingredienti²⁷, tuttavia, a rigore di logica, il nostro ragionamento non può fermarsi qui. Dobbiamo infatti chiederci come il processo di formazione delle idee si è adoperato su questi fattori, poiché ciò che risulta uguale dal punto di vista statico, potrebbe essere diverso dal punto di vista dinamico.

complesso del precedente; questo procedimento di «zoom» può proseguire all'infinito. Per una più completa trattazione di questi argomenti si vedano, fra gli altri: Benoit Mandelbrot, 1987, in cui la parola frattale è stata usata per la prima volta; Benoit Mandelbrot, 1990, in cui come suggerisce il titolo, Mandelbrot si propone di mostrare che il mondo in cui viviamo è pieno di frattali. Inoltre, si veda anche Peitgen - Richter (1989).

²⁶ Tuttavia dobbiamo ricordare che secondo Pollock non vi è nulla di casuale in questa tecnica come spiegò egli stesso in un'intervista affermando: “...Posso controllare la colata della pittura, non c'è casualità...” (Vagheggi, 1999). Ovviamente in questo caso egli non distingue la casualità dell'atto dalla casualità del risultato alla quale noi ci riferiamo.

²⁷ Un corollario della nostra conclusione è l'osservazione che spesso lo scienziato e l'artista hanno collaborato per ottenere risultati: i) un esempio in cui l'arte è stata utile alla scienza è il riconoscimento del debito che Galileo ha verso un anonimo artista (o più?) che, disegnando con perizia in *chiaroscuro*, gli consentì l'interpretazione dei crateri della luna (Panofsky, 1956); ii) un esempio in cui la scienza è stata utile all'arte è da ricercare nell'importanza che le cronofotografie ebbero per i futuristi nel catturare il movimento (Scharf, 1979). Per una raccolta che dimostra la collaborazione tra arte e scienza in cinque settori (*Styles, Body, Seeing Wonders*,

A questo proposito, come già Caroline A. Jones e Peter Galison²⁸ avevano affermato, anche Walter Santagata sostiene che la scienza e l'arte sono diversi dal punto di vista evolutivo:

“Sia in campo scientifico che artistico e umanistico il passato è la fonte del progresso, ma in un caso ciò avviene in modo cooperativo e coordinato, nell’altro conflittuale” (Santagata, 1998a, p. 165).

La scienza, egli dice, si evolve in modo *cooperativo*, mentre l'arte si evolve in modo *conflittuale*.

Possiamo, ma solo in prima approssimazione, concordare con Santagata che l’evoluzione in campo artistico sia proceduta per opposizioni e negazioni successive, mentre al contrario, anche senza addentrarci nella storia del pensiero, non ci sembra possibile sostenere che in campo scientifico l’evoluzione delle idee abbia sempre avuto natura incrementale, poiché esistono casi in cui nella scienza, come nell'arte, si sono verificati fenomeni conflittuali. La diversità di evoluzione tra scienza ed arte pare non reggere a questo primo tentativo di generalizzazione.

Infatti, sul piano storico non mancano esempi in cui il pensiero scientifico è stato «rallentato» da fenomeni di «invidia» fra scienziati, una degenerazione della leale competizione, basti pensare ai casi del matematico americano John Nash, cui negarono, fino all’assegnazione del premio Nobel per l’economia del 1994, la genialità delle sue scoperte giovanili, ufficialmente per la patente schizofrenia di cui soffriva; analogamente possiamo interpretare i comportamenti di eccessivo conformismo, in termini di non competizione, del matematico tedesco Karl Friedrich Gauss che non fece conoscere la geometria non euclidea di cui era padrone per non incorrere nelle “grida dei beoti”²⁹.

Ma se la scienza non è esente da manifestazioni di invidia e di conflittualità, anche l'arte non è priva di aspetti di cooperazione tra gli artisti.

Infatti, nella storia dell'arte non si contano i fenomeni di autorizzata imitazione, una mutazione della cooperazione. Nella pittura antica, prima che la riproduzione divenisse un fatto tecnico con la stampa e la fotografia, i *falsi* nascevano dalla collaborazione del Maestro con gli artisti imitatori per la diffusione delle più apprezzate opere d'arte. A tal proposito Enzo Canaviello ci ricorda che:

Objectivity/Subjectivity, Cultures of Vision), si veda l’interessante pubblicazione di Jones - Galison (1998).

²⁸ Infatti, *autonomous versus collaborative* è una contrapposizione che troviamo proprio in Jones – Galison (1998), cfr. nella citazione di cui sopra.

²⁹ Si veda Colerus (1962).

“Copie realizzate tra il XV e il XVI secolo, anche quando falsi conclamati, sono documenti storici ed estetici [...] dunque, è possibile considerare come opere d’arte alcuni falsi creati nel Cinquecento, in quanto degni anch’essi di essere ritenuti prodotti di grande valore artistico; a tale proposito, molto significativo è il caso del Cupido dormiente, scolpito da Michelangelo a imitazione di quello antico, interrato e, in seguito, scoperto nel corso di uno scavo” (Canaviello, 2000, p. 00).

Ed anche come osserva Michela Mantovani:

“il valore... di una stampa non dipende solo dall’artista ma anche dalla accuratezza con il quale gli incisori o gli intagliatori traducono i disegni del maestro su lastra o su legno. È il caso di Ugo da Carpi... Egli fu un fedele esecutore dei disegni del Parmigianino, di Raffaello e di Tiziano” (M. Mantovani, 2000, p. 00).

Inoltre, nella scienza e nell’economia le cosiddette rivoluzioni epistemologiche hanno segnato la storia di queste discipline³⁰, dalla rivoluzione copernicana a quella marginalista, mentre in campo artistico non sono mancati fenomeni di accumulazione successiva sulla scorta di esperienze precedenti, anche lontane nel tempo, basti pensare a tutti quei fenomeni *neo* e *post* che hanno costellato la storia dell’arte.

Ma aldilà di queste obiezioni facilmente superabili cambiando la definizione storica di tradizione e di innovazione, la vera ragione per cui non concordiamo totalmente con la conclusione di diversità evolutiva fra arte e scienza è perché sul piano puramente teorico è sempre possibile pensare che arte e scienza seguano gli stessi percorsi evolutivi dal momento che il processo innovativo è per sua natura un atto creativo e quindi potenzialmente discontinuo e conflittuale; siamo invece pienamente d’accordo con Luigi Pirandello secondo cui:

“Ogni opera di scienza è scienza e arte, come ogni opera d’arte è arte e scienza. Solo, come spontanea è l’arte nella scienza, così spontanea è la scienza nell’arte.” (Pirandello, 1994, p. 43).

4. Conclusioni: dall'interesse personale alla nascita di un capitolo dell'economia politica

Con le nostre argomentazioni abbiamo voluto sostenere che arte ed economia non sono troppo dissimili, anche se da ciò non consegue necessariamente che ogni economista sia un artista e

³⁰ A tal proposito si veda fra gli altri Kuhn (1969).

viceversa. Il nostro ragionamento vuole solo affermare che se ciò dovesse accadere questo non sarebbe un *curiosum* ma un esito possibile ancorché non necessario. Tuttavia in questa conclusione vi è implicito anche il limite storico del contributo degli economisti ai temi dell'arte: essi, infatti, si sono occupati di quei settori attinenti ai loro specifici interessi ed alle preferenze artistiche personali; ciò è in fondo quasi una normale conseguenza di quel poco o molto d'artista che vi è, alla fin fine, in ogni economista.

Ad esempio, William Baumol ha misurato, nelle autorevoli pagine dell'*American Economic Review*, i tassi del rendimento dell'investimento in dipinti perché, si dice, appassionato intenditore e collezionista³¹; Mark Blaug ha parlato di spettacoli perché, come traspare dai suoi scritti, competente spettatore³². Ma anche John Maynard Keynes è stato mosso all'arte dalla «passione». Il suo più famoso biografo, Robert Skidelsky, ci ricorda che:

“...i suoi profitti finanziari venivano a loro volta investiti a sostegno delle sue attività come collezionista di quadri e libri rari, in omaggio al suo ideale giovanile della bella vita” (Skidelsky, 1998, pp. 31-32).

Ancora, secondo Roy Forbes Harrod:

“Maynard was infected by the enthusiasm, and, in due course, became a buyer of pictures and books. His flair for the subject is testified by the value of his collection of modern pictures (£ 30,000 at his death) which he bought, for the most part, at very modest prices” (Harrod, 1951, p. 180).

Infine, Keynes ha parlato di pittura e di balletto non solo per il suo ideale di bellezza:

“...la bellezza per Keynes e per i suoi amici significava soprattutto la pittura post-impressionista, il balletto russo e i nuovi stili influenzati da entrambi” (Skidelsky, 1998, p. 25),

ma anche perché stimolato dai suoi rapporti di affetto e familiari. Infatti, l'amore giovanile di Keynes, fu per il pittore Duncan Grant; mentre il suo amore maturo fu per la moglie Lydia Lopokova, ballerina classica di origine russa.

Tutto ciò è scientificamente accettabile e in fondo naturale, dato che mille possono essere le motivazioni che stimolano la ricerca, ma è comunque vero che questo non può essere il modo

³¹ Si veda Baumol (1986).

³² Si veda per esempio Blaug (a cura di) (1976).

usuale di procedere per arrivare a scrivere un capitolo completo dell'economia. Solo di recente l'economia dell'arte ha raggiunto la «dignità» di un settore dell'economia politica, come economia applicata, da quando cioè, con lo sviluppo di questa disciplina, gli economisti si sono dedicati ad argomenti che nascono da un preciso *oggetto di ricerca* piuttosto che da un indistinto *oggetto di interesse*: i temi trattati cioè risultano sganciati da quelle determinanti occasionali e personali che hanno stimolato alcune ricerche passate e che possono ancora ispirare alcune ricerche attuali. Anche se da un punto di vista storico questi stimoli sono stati e rimangono importanti, essi non devono essere né unici né esclusivi per segnare la nascita e la consacrazione di una nuova disciplina.

Attualmente, a cominciare dalla vastità di pubblicazioni, sono molti i segnali che indicano quanto sia stata effettivamente raggiunta l'autonomia di questo oggetto di studio da stimoli personali.

In particolare, fra le pubblicazioni ricordiamo il libro del 1989 di Bruno Frey e Werner Pommerehne, l'importante rassegna di David Throsby comparsa nel 1994 sul *Journal of Economic Literature*, e il manuale di James Heilbrun e Charles Gray pubblicato nel 1993, quello di Francois Colbert del 1994, quello di Joelle Farchy e Dominique Sagot-Duvaurox del 1994, quello di Victor Ginsburgh e Pierre-Michel Menger del 1996 e quello di Xavier Greffè del 1999. Infine, per la completezza degli argomenti trattati, segnaliamo la recente pubblicazione curata da Neil de Marchi e Crauford Goodwin del 1999.

Altri segnali riguardano la nascita di riviste specializzate di valore internazionale, come il *Journal of Cultural Economics*, fondato da William Hendon nel 1973.

Inoltre, gli economisti che si applicano ai temi economici della cultura hanno costituito una loro associazione internazionale, l'ACEI³³, fondata da William Hendon nel 1992; convegni scientifici si tengono sistematicamente ogni anno e in ogni parte del mondo³⁴, a partire dal primo e storico *International Research Conference On Cultural Economics*, organizzato a Edimburgo nel

³³ L'*Association for Cultural Economics International* (già dal 1979 *Association for Cultural Economics*) è una associazione scientifica che include studiosi accademici, manager di organizzazioni culturali e artistiche, membri di governo e di fondazioni, nonché artisti, il cui scopo è quello comprendere meglio gli aspetti economici dell'arte e della cultura. Tale associazione tiene conferenze internazionali ogni due anni, sponsorizza convegni, *workshops* e sessioni riguardanti l'economia dell'arte e della cultura, cura incontri con altre associazioni scientifiche. Inoltre, è sponsor di un giornale, il già citato *Journal of Cultural Economics* e di altre pubblicazioni.

³⁴ Ricordiamo in Italia il seminario internazionale *The Economics of Copying and Counterfeiting* tenutosi a Venezia nel Dicembre del 1998 e organizzato dal Centro Internazionale di Ricerca sull'Economia dell'Arte (ICARE); i due convegni organizzati dalla Biblioteca Walter Bigiavi dell'Università di Bologna; *Produzione e circolazione dell'informazione nel mercato dell'arte*, tenutosi a Bologna il 27 gennaio 1996 (che ha originato l'omonima pubblicazione Candela – Benini (a cura di) (1997)) e *Economia e Mercato della Grafica d'Arte. Artisti, economisti e mercati a*

1979. Anche in Italia, il 25-26 ottobre 1996, nel corso della XXXVII Riunione annuale della Società Italiana degli Economisti, è stata dedicata un'apposita sessione di “Arte e cultura: aspetti economici”.

Infine, l'Economia dei beni e delle attività culturali è ormai un insegnamento riconosciuto nell'ordinamento universitario italiano, giacché esso viene impartito, come corso fondamentale e/o complementare, nelle facoltà di Economia, Scienze delle Comunicazioni e Lettere. Inoltre, alla Università Bocconi di Milano e alla Università Cà Foscari di Venezia hanno preso avvio dal 1999 Diplomi Universitari in Economia dei beni e delle attività culturali³⁵.

Naturalmente non poteva mancare un sito Internet come quello dedicato a “Cultura & Economia”, aperto in Italia nel luglio del 1998 dal quotidiano “Il Sole 24ore”.

La passione iniziale, e in epoca più recente, la storia del pensiero economico hanno oramai segnato la nascita di un nuovo capitolo dell'economia e della politica economica: l'*Economia dell'arte*. Rimangono ora da studiare, anche come possibili argomenti di ricerca, le relazioni interdisciplinari che legano l'economia dell'arte alle altre discipline che si occupano dello stesso oggetto di studio affinché la crescita di questa specializzazione economica avvenga sfruttando tutte le sinergie possibili con gli altri saperi, in un mutuo interscambio di nozioni, principi e modelli³⁶.

confronto, tenutosi a Bologna il 16 Aprile 1999 (che ha originato la pubblicazione Candela – Scorcu (a cura di) (2000).

³⁵ Si veda Forte – Mantovani (2000).

³⁶ Nell'ambito delle scienze sociali altre discipline hanno fecondi rapporti interdisciplinari con l'economia, per esempio, la scienza della politica con la teoria economica della politica, la criminologia con la teoria economica della corruzione, la sociologia con la teoria economica della burocrazia. Ovviamente, il rapporto fra scienza economica e le discipline dell'arte, appartenendo a diversi sottoinsiemi cognitivi, potrebbe incontrare maggiori difficoltà.

Riferimenti bibliografici

- Adler M. (1985), Stardom and Talent, *American Economic Review*, vol. 75, n. 1, pp. 208-212..
- Anderson R.C. (1974), Paintings as an Investment, *Economic Inquiry*, vol. 12, n. 1, pp. 13-24.
- Arrow K.J. - Honkapohja S. (a cura di) (1985), *Frontiers of Economics*, Oxford, Basil Blackwell.
- Aumann R. (1985), *What Is Game Theory Trying to Accomplish*, in Arrow K.J. - Honkapohja S. (a cura di) (1985), pp.28-99.
- Bagdadli S. (1997), *Il museo come azienda. Management ed organizzazione al servizio della cultura*, Milano, Etas Libri.
- Baumol W. (1986), Unnatural Value: Or Art Investment as Floating Crap Game, *American Economic Review*, vol. 76, n. 2, pp.10-14.
- Baumol W.J. - Bowen W.G. (1965), On the performing Arts: the Anatomy of their Economic Problems, *American Economic Review*, vol. 55, n. 2, pp. 495-502.
- Baumol W.J. - Bowen W.G. (1966), *Performing Arts: The Economic Dilemma*, Cambridge, The MIT Press.
- Binni L. - Pinna C. (1989), *Museo*, Milano, Garzanti.
- Blaug M. (a cura di) (1976), *The Economics of the Arts*, London, Boulder Westview Press.
- Bobbio L. (1993), *I beni culturali in Europa*, Bologna, Il Mulino.
- Buelens N. - Ginsburgh V. (1993), Revisiting Baumol's 'art as floating Crap game', *European Economic Review*, vol. 37, n. 7, pp. 1351-1371.
- Byrnes W.J. (1993), *Management and the Arts*, London, Focal Press Boston.
- Canaviello E. (2000), Falsi e copie nel mercato dell'arte, in Candela G. - Scorcu A.E. (a cura di) (2000), pp.
- Candela G. - Benini M. (a cura di) (1997), *Produzione e circolazione dell'informazione nel mercato dell'arte*, Bologna, Clueb.
- Candela G. - Scorcu A.E. (1995), *Il prezzo dei dipinti*, Bologna, Clueb.
- Candela G. - Scorcu A.E. (1997), A Price Index for Art Market Auctions. An Applications to the Italian market of Modern and Contemporary Oil Paintings, *Journal of Cultural Economics*, vol. 21, n. 3, pp. 175-196.
- Candela G. - Scorcu A.E. (a cura di) (2000), *Economia e mercato della grafica d'arte* Bologna, Patron Editore.
- Cassirer E. (1923-1929), *Philosophie der Symbolischen Formen*; trad.. it. *La filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.
- Castellani M. (2000), Il mercato dell'arte visiva, in G. Candela - Scorcu A.E. (a cura di) (2000), pp.
- Chanel O. (1993), Apports de l'économétrie a l'étude des champs culturels: applications au marché des oeuvres d'art et à la demande télévisuelle, *mimeo*.
- Colbert F. (1993), *Marketing Culture and the Arts*, Montreal, Morin.
- Colerus E. (1962), *Piccola storia della matematica*, Milano, Mondadori.
- Collini S. (1993), *The Two Cultures*, Cambridge, Cambridge University Press.
- De Marchi N. - Goodwin C.D.W. (a cura di) (1999), *Economic engagements with art*, Durham e London, Duke University Press.
- Di Maggio P.J. (a cura di) (1986), *Nonprofit Enterprise in the Arts*, Oxford e New York, Oxford University Press.

- Farchy J. - Sagot-Duvauroux D. (1994), *Economies des politique culturelles*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Feldstein M. (a cura di) (1991), *Economics of Art Museums*, Chicago, University Chicago Press.
- Forte F. - Mantovani M. (1998), L'investimento nell'arte sul mercato internazionale libero e in quello italiano regolamentato, *Il Risparmio*, vol. 66, n. 1, pp. 45-69.
- Forte F. - Mantovani M. (2000), Economia della cultura e delle arti: uno sguardo ai nuovi corsi universitari di laurea e Master, *mimeo*.
- Frey B.S. - Pommerehne W.W. (1989), *Museus and Market: Explorations in the Economics of the Arts*, Oxford, Basil Blackwell.
- Galbraith J. K. (1960), *The Liberal Hour*, London, Hamisch Hamilton, ed. it. *I grandi problemi*, Milano, Edizione di Comunità, 1960.
- Georgescu-Rogen N. (1995), Economia e degradazione della materia il destino prometeico della tecnologia umana, in Molesti R. (a cura di) (1995), pp. 79-102.
- Ginsburgh V. - Menger P.M. (a cura di) (1996), *Economics of the Arts*, Amsterdam, North Holland.
- Goetzman W.N. (1993), Accounting for Taste: Art and the Financial Markets Over Three Centuries, *American Economic Review*, vol. 83, n. 5, pp. 5-53.
- Gombrich E. H. (1989), *La storia dell'arte raccontata da Ernst. H. Gombrich*, Torino, Einaudi.
- Grampp W. D. (1989), *Pricing the Priceless. Art, Artist and Economics*, New York, Basic Books.
- Greffè X. (1999), *La gestion du patrimoine culturel*, Paris, Anthropos.
- Hansmann H. (1981), Nonprofit Enterprise in the Performing Arts, *Bell Journal of Economics*, vol. 12, n. 2, pp. 341-361.
- Harrod R.F. (1951), *The Life of John Maynard Keynes*, London, Mac Millen, trad. it. *La vita di John Maynard Keynes*, Torino, Einaudi, 1965.
- Heilbrun J. - Gray C.M. (1993), *The Economics of Art and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hirsch F. (1976), *Social Limits to Growth*, Cambridge Mass., Harvard University Press, trad. it. *I limiti sociali allo sviluppo*, a cura di A. Martinelli, Milano, Bompiani, 1981.
- Jeffri J. (1991), The Artists Training and Career Project: Painters, New York, Research Center for Arts and Culture, Columbia University, *mimeo*.
- Jones C.A. - Galison P. (1998), *Picturing Science Producing Art*, New York, Routledge.
- Keynes J. M. (1982), *Collected Writings of John Maynard Keynes, Social, Political and Literary Writings*, Vol. XXVII, London, MacMillan Cambridge University Press for the Royal Economic Society.
- Kuhn T. (1969), *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi.
- Kuhn T. (1977), *The Essential Tension*, Chicago, Chicago University Press.
- Lunghini G. (a cura di) (1991), *Economia politica dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, ed. orig. Ruskin J., *The Political Economy of Art*, 1857.
- Mandelbrot B.B. (1987), *Gli oggetti frattali: forma, caso e dimensione*, Torino, Einaudi.
- Mandelbrot B.B. (1990), *La geometria della natura*, Roma, Theoria, ed. orig. *The Fractal Geometry of Nature*, San Francisco, W.H. Freeman and Company, 1977.
- Mantovani M. (2000), La domanda di grafica: analisi macro e micro economiche dei mercati del disegno, della stampa, della fotografia e dei video, Parte seconda: Analisi microeconomiche , in Candela G. - Scorcu A.E. (a cura di) (2000), pp.
- Molesti R. (a cura di) (1995), *Economia e ecologia*, Pisa, IpemEdizioni.

- Mossetto G. (1992), *L' economia delle città d'arte: modelli di sviluppo a confronto, politiche e strumenti di intervento*, Milano, ETAS libri.
- Nöel É. (1992), *Aggiornamenti sull'idea di «caso»*, Torino, Bollati Boringhieri, ed. orig. *Le hasard aujourd'hui*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- Panofsky E. (1956), Galileo as a Critic of the Arts, *Isis*, vol. 47, n. 147, pp. 3-15.
- Panofsky E. (1962), *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi.
- Peacock A.T. (1969), Welfare Economics and Public Subsidies to the Arts, *Manchester School of Economics and Social Studies*, vol. 37, n. 4, pp. 323-335.
- Peacock A.T. (1991), Economics, Cultural Values and Cultural Policies, *Journal of Cultural Economics*, vol. 15, n. 2, pp. 1-18.
- Peacock A.T. - Rizzo I. (a cura di), (1994), *Cultural Economics and Cultural Policies*, Dordrecht-Boston, Kluwer Academic.
- Peitgen H.O. - Richter P.H. (1989), *La bellezza dei frattali: immagini di sistemi dinamici complessi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Pesando J.E. (1993), Art as an Investment: The Market for Modern Prints, *American Economic Review*, vol. 83, n. 5, pp. 1075-1089.
- Pirandello L. (1994), *Arte e Scienze*, Milano, Mondadori.
- Ricossa S. (a cura di) (1991), *I mercati dell'arte*, Torino, Allemandi.
- Robbins L.C. (1963), Art and State, in Robbins L.C. (a cura di) (1963), pp. 53-72.
- Robbins L.C. (1963), *Politics and Economics: Essays in Political Economy*, London, MacMillan.
- Rosen S. (1981), The Economics of Superstars, *American Economic Review*, vol. 71, n. 5, pp. 845-858.
- Rubinstein A. (1991), *Comments on the Interpretation of Game Theory*, *Econometrica*, vol. 59, n. 4, pp. 909-924.
- Santagata W. (1998a), *Simbolo e merce. I mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
- Santagata W. (a cura di) (1998b), *Istituzioni e mercati dell'arte e della cultura*, Torino, UTET.
- Scharf A. (1979), *Arte e fotografia*, Torino, Einaudi.
- Schumpeter J.A. (1959), *Storia dell'analisi economica*, volume 2, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi.
- Skidelsky R. (1998), *Keynes*, Bologna, Il Mulino.
- Smith A. (1980), *Essays on Philosophical Subjects*, ed. a cura di Wightman W.P.D. - Bryce J.C. vol. III, Oxford, Clarendon Press.
- Smith A. (1983), *Lectures on Rhetoric and Belles Lectres*, ed. a cura di Bryce J.C., vol. IV, Oxford, Clarendon Press.
- Spranzi A. (1994), *Arte e economia*, Milano, Egea.
- Stein J.P. (1977), The Monetary Appreciation of Paintings, *Journal of Political Economy*, vol. 2, n. 1, pp. 21-40.
- Throsby D. (1994), The Production and Consumption of the Art: A View of Cultural Economics, *Journal of Economic Literature*, vol. 32, n. 1, pp. 1-29.
- Towse R. (1992), The Earnings of Singers: An Economic Analysis, in Towse R. - Khakee A. (a cura di) (1992), pp. 209-217.
- Towse R. - A. Khakee (a cura di) (1992), *Cultural Economics*, New York, Heidelberg, London e Tokyo, Springer Verlag.

- Trimarchi M. (1993), *Economia e cultura. Organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*, Milano, Franco Angeli.
- Trimarchi M. (1998), Giochi, dilemmi e incentivi nel settore teatrale, in Santagata W. (a cura di), (1998b), pp. 229-253.
- Trimarchi M. (a cura di) (1993), *Stato e mercato nel settore culturale*, Bologna, Il Mulino.
- Vagheggi P. (1999), Caro Luther, l'arte è una cosa seria, *La Repubblica, Cultura & Scienze*, 2 febbraio 1999.
- Van der Borg J. - Zago M. (1995), Museum Management, *Quaderni Ciset*, 10, Oriago di Mira, Venezia-Mestre.
- Vettese A. (1991), *Investire in arte. Produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, Milano, Il Sole24 Ore libri.
- Villani A. (1989), *Economia e politica dell'arte e dei beni culturali*, Milano, ISU.
- Villani A. (1997), *La produzione artistica e culturale e i suoi attori. L'intervento pubblico al tempo della democrazia e dello stato sociale*, Milano, Franco Angeli.
- Vozza M. (1990), *Rilevanze. Epistemologia ed ermeneutica*, Bari, Laterza.
- Vromen J. (1999), The art of Finding the Right Model. Some Notes on Applied Game Theory, Erasmus Institute for Philosophy and Economics (EiPE), *mimeo*.
- Wassal G.H. - Alper N. (1992), Toward a Unified Theory of the Determinants of the Earnings of Artists, in R. Towse - Khakee A. (a cura di) (1992), pp. 187-200.

Summary: The Economy and the Art (J.E.L. L820, Z100)

This work consists of an interpretation of the relationship between art and economy, in the framework of the more general relationship between art and science. Starting from the historical presupposition that the dual concept of economy and art has lead to interesting results, we affirm that in theory not only is this approach possible but also legitimate. To prove our proposition, we have followed a very simple reasoning: if scientific knowledge and artistic knowledge have similar characteristics, and if economy is a science, then the numerous links between economy and art (and consequently the economists' interest in issues related to the field of art) are not surprising. Our thesis is supported both through a static approach, and through a dynamic one.

However the art economy has only recently become an actual sector of political economy, that is since when economists have started to focus on issues raised by a precise object of search, rather than an indistinct object of interest: the themes currently tackled are not connected with those occasional or personal determinants that stimulated past – however important – researches.