

Davide Grasso

***BENI CULTURALI, OPERE D'ARTE,
METAFISICA DELLA REALTA' SOCIALE***

Beni immateriali

La metropoli contemporanea è lo scenario della produzione e dell'attribuzione sociale di valore. Università, supermercati, cinema, case editrici, fondazioni benefiche o culturali, istituzioni pubbliche e aziende private, fabbriche in senso più o meno classico vengono attraversate da milioni di esseri umani che impegnano le proprie capacità fisiche e mentali nella sfera della produzione, della circolazione o della promozione di oggetti ed eventi. Ogni sguardo critico su questo scenario necessita di una lettura descrittiva in grado di rendere conto delle differenze e delle essenze che lo attraversano.

Rispetto all'immagine tradizionale della città, luogo di esibizione e trasfigurazione simbolica del potere politico, qual è stata tra l'antichità e l'età moderna, e a quella relativa all'epoca delle prime due rivoluzioni industriali, tra Ottocento e Novecento – dove i criteri funzionali sfidavano e mettevano in crisi quelli estetici e ideologici tradizionali, nelle città della fabbrica e della tecnologia – la metropoli odierna sembra incarnare gli effetti di una nuova trasformazione. La produzione economica intellettuale, artistica e spettacolare dei nostri tempi è esibita nel paesaggio della città, e il permanere della centralità del momento produttivo e della sua esibizione (età industriale) sembra accostarsi a un indiretto recupero delle funzioni simboliche (età pre-industriale), oggi non più del tutto organizzate intorno a un centro (ciò che un tempo erano la cattedrale, il palazzo, ecc.) ma disseminate tra le funzioni tecniche e produttive del tessuto metropolitano.

Rispetto al concetto di agglomerato urbano come sistema di riproduzione della forza lavoro dell'industria pesante, le delocalizzazioni globali dell'apparato produttivo hanno reso possibile, in alcune aree, una realtà dove egemone è la produzione dei beni detti immateriali: significati, rimandi, narrazioni, immagini, teorie scientifiche, eventi spettacolari. L'espressione "bene immateriale" sembra introdurre un'ambiguità, se è vero che la merce è sempre qualcosa d'immateriale (la forma valore), giacché non possiamo riconoscere un valore di scambio a un oggetto se non da qualcosa che è fuori di esso, e lo stesso vale per il valore d'uso¹; l'immaterialità delle merci che recentemente hanno conquistato un'egemonia sul mercato non è quindi un'immaterialità relativa al valore, quanto piuttosto all'ente cui il valore è associato.

La distinzione tra beni materiali e immateriali, e il loro rapporto con il valore, possono allora essere affrontati a partire dalla distinzione tra entità fisiche (o tangibili, o naturali) ed entità sociali²: le prime sono entità bona fide, cioè esistono a prescindere dall'esistenza dei soggetti, mentre le seconde vengono costruite da questi ultimi con un fiat³. L'oceano indiano, in quanto entità distinta dall'espressione che la designa, è tale indipendentemente dall'esistenza di esseri umani, a differenza dello stato indiano, che è una costruzione istituzionale. La realtà sociale si differenzia da quella fisica perché è il

¹ Derrida 1993.

² Searle 1995.

³ Smith 2001.

prodotto di una manipolazione di quest'ultima, anche se non si tratta di una manipolazione in senso stretto: non solo perché non sono indispensabili le mani, ma perché non si tratta di una mera riorganizzazione della materia nello spazio⁴. L'artificio del mondo fiat nasce attraverso applicazioni di funzione su oggetti che da quel momento sono concepiti come strumenti (quando la funzione è causale, cioè si serve delle caratteristiche fisiche dell'ente, anche se non necessariamente deve avvenire una sua trasformazione materiale) o indici⁵ (quando la funzione è in senso lato significante, cioè è un rimando che prescinde, a livello mesoscopico, da un uso strumentale di tali caratteristiche). Tracce su pellicole, opere d'arte, performances, enunciati compresi all'interno di teorie scientifiche e diritti d'autore sono precisamente entità del secondo tipo, ed è a causa della loro minima dipendenza da qualcosa di fisico (anche un segno alfabetico necessita di un supporto colorato, ma non è riducibile ad esso, dal momento che sia il supporto sia i colori sono, in sé stessi, insignificanti) che vengono detti beni "immateriali" o "intangibili"⁶. In realtà l'elemento decisivo è quello dell'applicazione e del riconoscimento di una funzione, e perciò appare più appropriata l'altra definizione corrente, che parla di centralità economica dell'elemento cognitivo, di forza lavoro cognitiva e di capitalismo cognitivo⁷.

La sfera sociale della realtà è ovviamente esistita ben prima del capitalismo, ma accade che la valorizzazione delle merci avvenga oggi con maggiore forza di un tempo, e con particolare estensione e persistenza, proprio in relazione al mondo del senso, dei rimandi, dei contenuti logici umanamente prodotti; ed essendo l'applicazione di funzione qualcosa che avviene a partire dall'intenzione più o meno trasparente di un soggetto – i cui contenuti psichici sono teleologicamente orientati⁸ – essa si risolve anche nell'applicazione di un valore, nel tracciare un discrimine tra l'oggetto prescelto e gli altri, tra la funzione prescelta e le altre possibili. Per questo l'assunzione di valore commerciale da parte di un romanzo, di una teoria o di un'opera d'arte sono la valorizzazione di un valore di altro tipo, precedentemente attribuito.

Beni culturali

Le istituzioni hanno individuato un settore specifico della produzione di merci immateriali o cognitive, quello delle entità definite beni culturali, e ne hanno fatto un dispositivo importante di organizzazione dello sviluppo urbano, della produzione, della valorizzazione economica⁹. I beni culturali sono una provincia del regno delle merci e al tempo stesso una regione della realtà sociale come tale, anche se non circoscritta da confini sempre precisi o facilmente individuabili. La legislazione definisce, almeno in Europa, il bene culturale ("*patrimoine culturel*", "*Kulturgut*", "*cultural heritage*") come un ente di una certa rilevanza secondo i criteri archeologico, architettonico o storico (e più raramente, e marginalmente, estetico)¹⁰. L'applicazione di tali criteri al reale, la loro declinazione pratica, è affidata dalle istituzioni a esperti del mondo accademico o delle professioni: si tratta di procedure attraverso cui l'universo delle entità sociali viene sezionato secondo linee più o meno precise, discriminando ciò che è un bene in senso eminente da ciò che non lo è, il grado in cui o è, ecc.

Ciò che contraddistingue le procedure è di essere rivolte all'opera di tutela dei beni: gli oggetti classificati e selezionati devono essere difesi da agenti esterni in grado

⁴ Dickie 1984.

⁵ Derrida 1967.

⁶ Grasso 2007.

⁷ Vercellone 2006.

⁸ Dipert 1993.

⁹ Dalla Costa e Accurti 2001.

¹⁰ <http://centrospinelli.altervista.org/>

di corromperli o distruggerli, siano essi concreti (edifici, sculture, pitture) o astratti (romanzi, rituali, danze, dialetti, composizioni musicali o generi musicali); il mondo dei beni culturali è il mondo della conservazione e dell'eredità culturale e sociale, l'universo delle cose di cui le istituzioni vogliono impedire la morte. Questa azione di protezione, e quindi di intervento e restauro, ove necessario, connette storicamente il patrimonio culturale con il concetto di arte. Ciò che in epoca greca e romana era tecnica, arte di agire sulla materia o sul linguaggio secondo regole, e in età rinascimentale conservava criticamente questo senso, divenne nel corso dell'età moderna, e soprattutto a partire dal Settecento, qualcosa di diverso¹¹. Qualunque cosa corrispondesse con precisione, nelle diverse trattatistiche o negli usi ordinari, al termine "arte" o all'espressione "belle arti" era anzitutto testimonianza della crisi del concetto precedente, e una sfida alla metafisica e all'estetica, che tentarono nel tempo di chiarirne intensione ed estensione. I tentativi di connettere necessariamente l'arte alla bellezza, all'espressione, alla rappresentazione mimetica o alla perfezione formale si rivelarono inefficaci a causa della pervicacia, da parte del fenomeno artistico concreto, nel contestare ogni tentativo di associare alla creatività un qualsiasi genere di necessità¹². La teoria generale dell'arte ipotizzò allora che quello di arte fosse un concetto "aperto" e che ne fosse quindi impossibile una definizione, mentre le nuove impostazioni individuavano nelle proprietà relazionali degli enti (ora intese come meramente semantiche, ora come vere e proprie connessioni con enti istituzionali) e non in quelle intrinseche gli elementi necessari e sufficienti, o soltanto necessari, per stilare elenchi esaustivi delle opere¹³.

Il valore artistico sarebbe così in qualche modo imparentato, anche se problematicamente, a quello economico, in questo senso¹⁴: essere un'opera è, come essere una merce, *essere qualcosa grazie alla relazione con qualcos'altro*; in generale ogni artefatto, ogni ente cui viene imposta una funzione, strumento o indice che sia, è tale sulla base di un tale genere di proprietà. In questo mondo di rimandi e rinvii soltanto le diverse forme di scrittura, intesa in senso stretto come sedimentazione materica di tracce su supporti cartacei, minerali o digitali, permette il riferimento a un'oggettività in grado di trascendere le menti dei singoli; e le procedure istituzionali e documentali sembrano l'unica garanzia possibile per trovare condizioni necessarie e sufficienti affinché un ente sia un'opera¹⁵.

Eppure non è detto che quello dell'arte sia un mondo in grado di fornire garanzie: il fenomeno dell'espressione poetica, pittorica, musicale o di altro tipo produce enti che per lungo tempo non entrano nei circuiti istituzionali ufficiali, vivendo in mondi sociali paralleli, pur venendo definiti arte nel linguaggio ordinario, o secondo usi linguistici circoscritti. La teoria si trova dunque nell'alternativa di dover scegliere tra un uso ampio del termine "istituzione", là dove anche gruppi sociali informali sono istituzioni – ponendo problemi pertinenti l'estensione del termine che potrebbero essere distruttivi per la teoria – o ammettere che l'arte è anche, ma non soltanto, un fenomeno istituzionale.

Ciò che è esclusivamente istituzionale è, semmai, proprio l'azione della tutela o della protezione: il bene culturale è erede in qualche modo del tempo dei semi della crisi originaria, moderna, del concetto di arte – il rinascimento – dove da Leon Battista Alberti a Raffaello furono poste le basi per una teoria della tutela, del catalogo e della

¹¹ Tatarkiewicz 1975.

¹² Warburton 2003; Grasso-Pellegrino 2010, forthcoming.

¹³ Weitz 1977; Danto 1981; Dickie 1984; Andina 2009.

¹⁴ Kobau 2003.

¹⁵ Ferraris 2007; 2009.

selezione degli oggetti antichi e moderni degni di protezione sulla base della loro “eccellenza”, in un continuo e necessario rapporto con le istituzioni.

Beni architettonici

Una teoria istituzionale dei beni culturali, oltre a rendere necessaria una proficua riflessione, al tempo stesso storica e ontologica, sulle differenze e i legami con l’arte, chiarisce il fenomeno della selezione e della tutela come fatto sociale, privo di un possibile riferimento a proprietà intrinseche degli oggetti, destituendo così questi ultimi, in favore delle loro relazioni, del ruolo, improbabile e vagamente superstizioso, di fonti del valore culturale – ed eventualmente di quelli, economico o artistico, ad esso associati. In qualche modo una teoria istituzionale delle eredità culturali, anche protette, è tenuta a nutrirsi della critica continua del discorso istituzionale sui beni, che afferma ad ogni tempo e latitudine la natura obiettiva del loro valore, al di là del giudizio storico che la riconosce.

Dei beni culturali, tuttavia, è necessaria un’ontologia, e non solo una teoria generale: la selezione e l’elenco dei beni richiamano la necessità di chiarire teoricamente i confini della categoria, ma l’intervento concreto di protezione o restauro invoca criteri d’individuazione. Questi confini vanno tracciati, o esistono, tanto nello spazio quanto nel tempo, e persino all’interno dei beni. Un’ontologia dei beni culturali è l’applicazione di alcune questioni classiche della metafisica contemporanea: identità e persistenza, con il necessario riferimento alle problematiche teoriche connesse, come quelle del rapporto tra parti e intero (e della loro distinzione) e della vaghezza ontologica o semantica degli enti o dei termini che li descrivono¹⁶. Circoscrivendo l’ambito della ricerca, per limiti di tempo, a una ramificazione specifica del concetto di patrimonio culturale, quella riguardante l’architettura, e studiando alcuni casi particolari e controversi, significativi per la loro tipicità o eccentricità, si può mostrare quanto la considerazione di questa regione dell’essere sociale possa essere proficua per approfondire e tentare di sciogliere interrogativi teorici tanto dell’ontologia, quanto del diritto e delle scienze della conservazione.

In primo luogo, si tratta dei confini stessi dell’ente da sottoporre a tutela: vi sono casi in cui una parete è condivisa dal bene e da un edificio limitrofo, altri in cui diversi oggetti presenti nell’area circostante sono essenziali affinché esso conservi il suo senso e il suo valore, anche se non sono, a rigore, parte dell’elenco dei beni. In un caso piuttosto celebre, quello della Park Royal Brewery progettata negli anni Trenta a Londra da Giles Scott, demolita nel 2006, è il rapporto con l’interno, e non con l’esterno, a creare perplessità: non solo perché l’ente è in realtà un complesso, composto di cinque edifici differenti – assimilati per aver subito tutti l’intervento di Scott, ma fortemente diversi per aspetto, funzione e, secondo alcuni, per qualità architettonica – ma anche perché fu progettato in gran parte da un’*équipe* di ingegneri che crearono gli interni degli stabili destinati alla produzione industriale, e solo in parte dall’architetto, che disegnò, sulla base di un progetto già esistente, le facciate esterne¹⁷. È la distinzione tra elementi singoli e complesso, o quella ben più problematica tra interno ed esterno, una distinzione *fiat* o *bona fide*? E come si inserisce qui il riferimento a proprietà relazionali, in particolare alla relazione con due diversi progetti – entità astratte – vergati da mani diverse (cui si assegna, di fatto, diverso valore)?

Esplicitare tali questioni equivale a gettare le basi per ricerche che in questo ramo non sono ancora state affrontate, almeno sotto il profilo speculativo proprio di una filosofia analitica. Una delle opere architettoniche più celebri e apprezzate d’Europa, la

¹⁶ Keefe e Smith 1997; Varzi 2008.

¹⁷ Derbyshire 1998.

Sagrada Familia di Barcellona, è in corso di costruzione da svariati decenni sulla base di progetti differenti e da parte di autori diversi che si sono succeduti – il principale dei quali è indubbiamente Antonio Gaudì – anche se da tali progetti si è più volte deviato per necessità tecniche e per l'intervento dei nuovi architetti. Se il caso di Park Royal mostra l'importanza della relazione tra autore ed opera in relazione alla tutela – per quanto ciò sia per varie ragioni paradossale, in architettura – la Sagrada Familia porta agli estremi la difficoltà di instaurare una relazione tra progetto e oggetto – una relazione *type/token* – e di questi con il soggetto creatore, a meno di non spezzare l'ente in una serie di parti temporali (le quali, tuttavia, non sembrano sottoponibili, come tali, a “conservazione”).

Tanto la Sagrada Familia quanto la Park Royal Brewery, che subì trasformazioni delle facciate, nel corso del Novecento, che alterarono l'intervento di Scott, introducono a un problema fondamentale tanto per i beni culturali quanto per l'arte, e tanto dal punto di vista di una critica dell'ideologia quanto sotto quello descrittivo e metafisico: il rapporto tra originale e copia, il binomio autenticità/contraffazione¹⁸. La considerazione del problema dell'identità e della persistenza degli oggetti così come quella della sostituzione di parti degli interi è elemento di questa più ampia questione: quanto si può modificare la materia di un ente affinché esso resti sé stesso? E quanto le sue relazioni, se esse lo individuano come tale e determinano il suo valore artistico, economico, culturale? L'area de Les Halles, a Parigi, è parte fondamentale dell'eredità culturale del centro storico; i padiglioni di Baltard, un tempo elemento caratteristico del mercato, vennero asportati negli anni Sessanta, solo in piccola parte preservati, e sostituiti dal Forum, di cui oggi è prevista la distruzione. L'antico mercato con i suoi padiglioni, il nuovo parco con la loro rinnovata e problematica presenza, il Forum del 1979 e quello il cui progetto è stato approvato nel 2009 sono entità astratte, frutto del nostro tentativo di organizzare la realtà in parti e suddivisioni dello spazio e del tempo. Il riconoscimento di un valore peculiare all'antico mercato, da molti rimpianto, o di un valore negativo al Forum odierno, di cui si progetta lo smantellamento, è frutto della produzione immensa e diffusa, a livello sociale, di atti linguistici nel corso del tempo, con le loro più o meno marcate sfumature valutative, da parte dei soggetti che popolano la città; e la definizione giuridica di tale valore e del suo segno è espressione del tentativo dell'istituzione di governare tale complessità dei fenomeni di attribuzione di valore, attraverso l'uso di un potere bruto reso possibile dal ricorso alla forza o di un potere deontico reso possibile dalla scrittura¹⁹.

L'oggettività del valore è un'oggettività sociale, determinata dalla registrazione psichica o altrimenti documentale di atti sociali che si sedimentano nel tempo²⁰. L'originalità, come il valore intrinseco dell'opera, sono proprietà solo in questo senso oggettive, e perciò non naturali, in quanto costruzioni sociali, giuridiche. Là dove a entità fisiche vengono imposte funzioni sociali (parchi, cattedrali, fabbriche, mercati) un nuovo mondo si sovrappone a quello che ne resta ammantato, ed è la descrizione dei successivi livelli di imposizioni di funzione e registrazione di atti che delinea un'architettonica della realtà sociale.

Una simile descrizione può forse rendere conto dell'artificialità delle attribuzioni di valore senza rimuovere la loro realtà: un risultato che aprirebbe spazi per un pensiero diffidente verso le naturalizzazioni sociali e culturali, eppure aperto a una considerazione realista del mondo, della società e dei valori, e a uno sguardo sulla città che ne sappia accettare, oltre alle resistenze o alle permanenze, anche l'attitudine al deperimento.

¹⁸ D'Angelo 2006.

¹⁹ Fromonot 2005.

²⁰ Grasso 2009.

Bibliografia

- Andina, T., (2009), *Confini sfumati. I problemi dell'arte, le soluzioni della percezione*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni
- Casiello, P., Picone, R., Romeo, E., (1996), *Materiali per la storia della tutela dall'età classica alle codificazioni ottocentesche*, Napoli, Cuen.
- Chiodo, S., a c. di, (2007), *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, Torino, UTET
- Dalla Costa, M. e Accurti, L., (2001), *Complementi di restauro architettonico*, Torino, Celid
- Danto, A.C., (1981), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge (MA) – London, Harvard University Press; trad. it a c. di Velotti, S., (2008), *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Roma-Bari, Laterza
- D'Angelo, P., a c. di, (2006), *Falsi, contraffazioni, finzioni*, *Rivista di estetica*, n.s., 31, (1/2006), Torino, Rosenberg & Sellier.
- Derbyshire, A., (1998), *An Appraisal of the Architectural Quality of the Guinness Brewery at Park Royal*, inedito
- Derrida, J., (1967), *La voix e le phénomène*, Paris, Puf; trad. it. di Dalmaso, G., (1968), *La voce e il fenomeno*, Milano, Jaca Book, n. ed., (1997).
- Derrida, J., (1993), *Spectres de Marx*, Paris, Galilée; trad. it. di Chiurazzi, G., (1994), *Spettri di Marx*, Milano, Cortina
- Dickie, G., (1984), *The New Institutional Theory of Art*, in *Aesthetics: Proceedings of the Eighth International Wittgenstein Symposium, Part I*, ed. by R.Haller, Vienna: Hölder-Pichler-Tempsky, pp. 57-64.
- Dipert, R., (1993), *Artifacts, Art Works, and Agency*, Philadelphia: Temple University Press
- Ferraris, M., (2007), *La fidanzata automatica*, Milano, Bompiani
- Ferraris, M., (2009), *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza
- Fromonot, F., (2005), *La Campagne Des Halles. Les Nouveaux Malheurs De Paris*, Paris, La Fabrique
- Grasso, D., (2008), *Memoria e conservazione. La Rückfrage delle istituzioni*, "Rivista di Estetica", 3/2008
- Grasso, D., (2009), *Quale verità per la storia? Epistemologia, prassi linguistica, contesti sociali*, "Historia Magistra. Rivista di storia critica", (1/2009)
- Grasso, D., Pellegrino, M., (2010), *Intervenire nel contesto urbano: travestimenti e traduzioni della venustas*, *Atti del Convegno EURAU 2010*, forthcoming
- Keefe, R. e Smith, P., a c. di, (1997), *Vagueness: A Reader*, Cambridge-London, The MIT Press
- Kobau, P., a c. di, (2003), *L'arte, una specie di cosa? (Una schedatura parziale)*, in *Ontologia dell'arte*, *Rivista di estetica*, n. 23, (2/2003), Torino, Rosenberg & Sellier.
- Kobau, P., Matteucci, G., Velotti, S., (2007), *Estetica e filosofia analitica*, Bologna, Il Mulino
- Morena, L., a c. di, (2002), *Oggetti fiat*, *Rivista di estetica*, n.s., 20 (2/2002), Torino, Rosenberg & Sellier.
- Searle, J.R., (1995), *The Construction of Social Reality*, New York, The Free Press; tr. it. *La costruzione della realtà sociale*, Milano, Edizioni di Comunità, 1996

- Smith, B., (2001), "Fiat Objects", in *Topoi*, 20 : 2; trad.it. di Morena, L., (2002), "Oggetti fiat", in *Rivista di estetica*, n. s., 20 (2/2002), XLII, pp. 58-86, Torino, Rosenberg & Sellier.
- Tagliafico, D., a c. di, (2007), *Documentalità. L'ontologia degli oggetti sociali*, *Rivista di estetica*, n.s., 36, (3), Torino, Rosenberg & Sellier.
- Tatarkiewicz, W., (1975), *Pánstwowe Wydawnictwo Naukowe*, Warszawa; trad. it. di Burba, O. e Jaworska, K., (2006), *Storia di sei idee*, Palermo, Aesthetica Edizioni
- Varzi, A., a c. di, (2008), *Metafisica. Classici contemporanei*, Roma-Bari, Laterza
- Vercellone, C., a c. di, (2006), *Capitalismo cognitivo*, Roma, Manifestolibri
- Warburton, N., (2003), *The Art Question*, London, Routledge; trad. it. a cura di Bonino, G., (2004), *La questione dell'arte*, Torino, Einaudi.
- Weitz, M., (1977), *Art as an Open Concept: From the Opening Mind*, Chicago, University of Chicago Press; trad. it. parz. di Chiodo, S., in Id., a c. di, (2007), *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, Torino, UTET
- Wetzel, L., (2006), *Types and Tokens*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/types-tokens/>