

ATTI

della Tavola Rotonda su:

LA VALUTAZIONE DELLE OPERE D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Firenze, ottobre 1987

Relazioni

- S. C. MISSERI: Sulla valutazione di opere di pittori contemporanei.
- M. CHITI : Problemi giuridici del commercio di opere d'arte moderna e contemporanea.
- R. TORRICELLI : L'acquisizione di opere d'arte contemporanea da parte delle collezioni pubbliche.

Interventi

- M. VENTUROLI
- M. DINI
- E. SAVIANE
- E. BARZAGLI
- N. MARTINICO
- L. G. BOCCIA

Conclusioni

- T. PALOSCIA

APERTURA DEI LAVORI

UGO SORBI *

*Gentili Signore e Signori, cari amici e colleghi,
ho il vivissimo piacere di porgere a tutti il cordiale saluto del Centro Studi che in questo momento rappresento al posto del Presidente prof. Maurizio Grillenzoni che, non potendo venire a Firenze, ha voluto egualmente dimostrare il Suo sincero rincrescimento con questa lettera che vi leggo.*

« ... faccio seguito all'incontro dei giorni scorsi per confermarTi, non senza rammarico, che non mi sarà possibile presenziare alla Tavola Rotonda del 3 ottobre p.v., essendo in partenza per una missione di studio all'estero.

Affido pertanto a Te il compito di aprire i lavori e di portare il mio saluto agli illustri Relatori. Sono certo che, con la Tua sensibilità, saprai rinnovare l'interesse che analoghe iniziative suscitarono con l'indimenticabile regia del compianto prof. A. Nocentini.

Formulo i migliori auspici per il successo dell'iniziativa ed invio a Te ed ai colleghi i migliori saluti ».

Mi sia consentito di dire poche parole, com'è mia consuetudine, in apertura dei lavori.

Mi incorre il gradito compito di rivolgere anzitutto un sincero ringraziamento all'Amministrazione Provinciale di Firenze per avere assunto il patrocinio della manifestazione.

Non posso non richiamarmi poi, nel ricordo del caro amico e collega Nocentini, alle Tavole Rotonde che il Centro ha fatto negli anni scorsi e che si devono tutte alla Sua fervida iniziativa, sui seguenti temi: « Il collezionismo e la protezione del patrimonio artistico ed i suoi aspetti socio-economici, giuridici, estimativi »; « I criteri di stima del francobollo e l'attuale congiuntura »; « Criteri di stima delle monete e delle medaglie »; « Le armi antiche: criteri di stima e collezionismo »; « Criteri di stima degli strumenti musicali antichi »; nonché all'Incontro nel 1977 su « La scienza estimativa ed il suo contributo per la valutazione e la

* Ordinario di Economia e Politica Agraria nell'Università di Firenze.

tutela dei beni artistici e culturali » che ebbe come Relatore generale il compianto illustre prof. Carlo Ludovico Ragghianti al quale mi legavano vincoli di lunga, sincera amicizia e reciproca stima.

Questi brevi richiami, per così dire storici sul settore dell'Estimo artistico del Centro, hanno l'evidente fine di sottolineare come, quando fu richiesto al Centro di organizzare una Tavola Rotonda su « La valutazione delle opere d'arte moderna e contemporanea » da parte degli organizzatori del SIAC, ai quali nell'occasione rivolgo un aperto e sincero ringraziamento, la risposta non poteva che essere favorevole, rientrando l'iniziativa nella scia delle attività che il Settore dell'Estimo artistico porta avanti ormai da oltre un decennio e che il prof. Nocentini avrebbe di certo continuato a sviluppare con il Suo grande entusiasmo e rara competenza a tutti ben note.

Trovo opportuno segnalare, già fin d'ora, che, per fortuna del Centro e ritengo non solo del Centro, il settore dell'Estimo artistico verrà quanto prima affidato dal Comitato Scientifico all'illustre e ben noto studioso, prof. Lionello Giorgio Boccia, che è presente a questa Tavola Rotonda.

Prima di cedere la parola al moderatore dr. Paloscia, mi è gradito rivolgere sentiti ringraziamenti ai Relatori che ci hanno così autorevolmente onorati della loro presenza e che di certo susciteranno in noi, con i loro interventi, momenti di riflessione su di un tema di tanta rilevanza sia sul piano teorico dell'estimo, sia su quello giuridico ed economico-sociale e che, com'è ben risaputo, ha provocato e provoca tuttora non poche controversie.

Ringrazio pure molto cordialmente tutti i presenti alla Tavola Rotonda che, oltre ad essere di riconosciuta qualificazione, sono venuti in numero veramente considerevole, pur essendo un sabato pomeriggio per solito destinato a richiami ed occupazioni più strettamente personali e familiari, circostanza anche questa che riprova l'interesse suscitato dal tema e dall'autorevolezza dei partecipanti alla Tavola Rotonda.

Un ringraziamento doveroso occorre esprimere anche ai dott.ri Gian Francesco Apollonio e Gian Luigi Corinto per il lavoro organizzativo che hanno svolto con intelligente solerzia.

Sono altresì lieto di informare, infine, che, graditissimo, è giunto, a firma del Suo Presidente Bartolini, il patrocinio anche della Giunta Regionale Toscana a conferma dell'attenzione che i nostri lavori hanno ricevuto pure dalle Autorità cittadine e regionali.

La parola, ora, al dr. Paloscia che introdurrà, come moderatore, i lavori: un grazie anche a Lui molto sentito, a nome del Presidente e del Comitato Scientifico del Centro, per avere accettato questo compito che certamente saprà espletare con signorilità e competenza.

INTRODUZIONE DEI LAVORI

TOMMASO PALOSCIA *

Ringrazio tutti gli intervenuti, e sono tanti: finanche oltre le nostre previsioni perché il sabato pomeriggio e un'ora bruciata come questa non autorizzavano a sperare in un concorso così ampio, anche se il tema è senza dubbio interessante. Ho inoltre il dovere di comunicarvi l'assenza del relatore prof. Barzel che, costretto a partire improvvisamente per ragioni di lavoro, si scusa con voi e con gli altri relatori: invierà ad ogni modo una sua relazione che sarà inserita nella pubblicazione degli Atti di questa Tavola Rotonda contribuendo in tal modo alla completezza di un documento di sicuro interesse per chiunque segua questa complessa materia.

I problemi connessi al tema sono molti e vasti. Partendo da due principi di valutazione assolutamente diversi (la valutazione estetica e quella mercantile) e cercando di farli convivere come criteri complementari in un'unica operazione, vengono conferiti a questa alcuni aspetti che sono tendenzialmente orientati – per loro stessa natura – a vicendevoli sopraffazioni. Bisogna essere grati dunque ai cultori dell'estimo (ed io sono il primo a farlo essendo per ragioni professionali dalla parte degli esteti, abituato cioè a valutare le cose come esse vengono recepite dall'occhio educato a giudicare) che dimostrano come attraverso l'analisi scientifica si possa determinare la metodica capace di stabilire in ogni caso il valore dell'opera d'arte.

Ne discendono conseguenze interessantissime. Basti pensare alla necessità di valutare gli oggetti che fanno parte di una donazione o di una eredità per quantificarne sostanzialmente la capacità di mercato; o di scambio come può accadere anche in materia di imposte secondo la nuova legislazione fiscale. Sono problemi complessi che si aggiungono a problemi già complicati, come accennavo dianzi.

Sicuro che l'esposizione delle tesi scientifiche da parte dei relatori acuirà il vostro interesse, pregherei subito il professor Salvatore Corrado Misseri di prendere la parola.

* Giornalista, esperto e critico d'arte.

SALVATORE CORRADO MISSEI *

SULLA VALUTAZIONE DI OPERE
DI PITTORI CONTEMPORANEI

A modo di introduzione

La presente nota – la cui chiave di lettura è la finalizzazione ai lavori di una tavola rotonda – viene introdotta ricordando la seconda proposizione del *Tractatus logico-philosophicus* di Ludwig Wittgenstein: « Il mondo è la totalità dei fatti ». Relativamente alle opere di pittori contemporanei, in sé ricadenti nella generalizzazione delle opere d'arte, i fatti possono essere estetici e mercantili. Questi ultimi – interessanti ai fini di processi valutativi – danno luogo ad osservabili così censite:

- esiste la storia dell'arte
- esiste la critica d'arte
- esiste l'opera di pittura come oggettualità mercantile con tutto il suo carico culturale, storico, tecnico, estetico
- esiste la produzione dell'opera di pittura
- esiste l'offerta dell'opera di pittura
- esiste la domanda dell'opera di pittura
- esiste il mercato dell'opera di pittura
- esiste il prezzo dell'opera di pittura derivato da atti di scambio
- esiste la quotazione dell'opera di pittura come prezzo potenziale
- esiste una letteratura mercantile dell'opera di pittura che dà informazioni sull'opera stessa, sul mercato, sul prezzo, sulla quotazione
- esiste l'Esperto che emette giudizi di stima.

* Prof. ordinario di Estimo rurale e Contabilità nell'Università di Catania.

L'ultima osservabile - ma le altre non sono da meno - legittima l'Estimo artistico (ovvero l'Estimo delle opere d'arte ovvero, ancora, una razionale Metodologia di valutazione) nei cui riguardi ci sono atteggiamenti culturali plurimi. .

Tra gli Estimatori c'è una convergenza nel riconoscere all'Estimo valenza d'espressione di un giudizio di stima dell'opera d'arte; gli scarti - se ci sono - sono pochissimi, molto meno delle dita di una mano, e scientificamente insignificanti. La prova della vitalità e della validità dell'Estimo è sperimentalmente fornita dalla esistenza del Centro Studi di Estimo di Firenze e della sua Sezione dedicata all'Estimo artistico, dalla notevole attività della Sezione stessa, dalla sua pregevole produzione scientifica.

Oltre gli Estimatori cioè tra i Cultori d'arte nel versante estetico è rinvenibile un non negato scetticismo manifestato con un affascinante quanto disarmante *savoir faire* magari invidiabile, perfino, dal più raffinato inglese *gentleman*; cosa può dirsi, infatti, di espressioni quali: « I prezzi nella pratica del commercio (delle opere d'arte) risultano di volta in volta stabiliti da un concorso di componenti variabili per le quali non sono formulabili norme costanti di comportamento... anche se è ribadibile la validità logica del giudizio di stima pure nel settore artistico ».

Sommossi dalla curiosità scientifica — bene o male siamo sacerdoti della Scienza — abbiamo voluto esplorare empiricamente — il rimando alla baconiana filosofia inglese è d'obbligo — il « versante estetico » nel tentativo di motivare lo scetticismo. Abbiamo cessato la ricerca al secondo dato sperimentale raccolto ma val la pena di riferirli entrambi.

Colloquiando con il Direttore dell'Accademia di Belle Arti di..., artista anche lui ed estimatore nel senso genuino di esprimere giudizi di stima in moneta, ponemmo la questione che un pittore si quota per tre requisiti: potenza di suggestione del messaggio trasmesso, disegno, colore. Su questa base cioè sul non riscontro effettivo di essa, negammo ad un pittore contemporaneo la giustezza delle quotazioni dei suoi quadri, che seppure modeste vanno dai 5 ai 6 zeri. La risposta fu una appena dubbiezza sui nostri canoni (messaggio, disegno, colore) ed una conclusione per noi sconcertante qui riportata fedelmente: « Caro professore, che ci vuol fare, anche lui deve mangiare ». Proprio così!

Il nostro secondo esperimento chiama in causa un Uomo di Cultura artistica a cui sottoponemmo quale « assaggio » preliminare del nostro volume *La valutazione delle opere d'arte* in corso di stampa per le Edizioni CALDERINI di Bologna, l'opuscolo omonimo distribuito in omaggio che ne è sintesi. La risposta ebbe tre direttrici, due esplicite: gli Uomini di Cultura del versante estetico non hanno la formazione per capire i suoi calcoli; i suoi calcoli sono solo calcoli; la terza implicita ma chiara e che è una barriera ostile: lo studio e la messa a punto di un razionale processo di valutazione delle opere d'arte è un fatto altamente turbativo del mondo mercantile; i valori prescindono da parametri in sé; sono gli interessi (monetari) e giudizi critici finalizzati a fare le quotazioni a base di prezzi che diano i massimi profitti.

A questo punto, abbiamo abbandonato la nostra ricerca empirica e siamo tornati alle osservabili non personali ma obiettive e dirette e alle induzioni speculative di seguito sinotticamente esposte in connessione al tema « La valutazione delle opere di pittori contemporanei ».

Il metodo

Il paragrafo vuole esporre quanto la Cultura e la Scienza possiedono come strumento per la formulazione di giudizi di stima (di valore monetario) per correlarlo, nel paragrafo che segue, alla oggettualità: le pitture contemporanee.

Portiamo la responsabilità della riduzione del Metodo estimativo alle teorie del valore da noi distinte in ontologiche/marxiane e fenomeniche, queste ultime a loro volta suddivise in genetiche e relazionali. Altrove abbiamo dimostrato la nullità pratica delle teorie ontologiche – per altro oramai universalmente riconosciuta – e il legame intrinseco del Metodo estimativo con le teorie fenomeniche. Nel caso della pittura e quasi certamente per tutto il settore artistico non sono considerabili nemmeno le teorie genetiche (costo di riproduzione essenzialmente) sembrandoci idea cartesianamente chiara e distinta la non riconducibilità del valore di un quadro dipinto al costo della tela, dei colori, della cornice, del tempo di lavoro. Le teorie relazionali, invece, reagiscono bene all'impulso estimativo generandosi così il principio comparativo – forse l'unica base epistemologica dell'Estimo ma necessario e sufficiente per farlo Scienza – secondo cui una « cosa » vale (monetariamente) in relazione ad un'altra « cosa » omogenea, così si diceva prima ma oggi il criterio di omogeneità è sostituito, giustamente, da quello della similitudine. Il rapporto di relazione si attualizza mediante entità, fisiche o economiche, chiamate parametri, connesse a loro volta ad altre entità, *sempre* di natura economica, chiamate coefficienti (dei parametri).

His fretus, cioè confidando in quanto appena detto specifichiamo che è stato posto in essere un Metodo unico nella astrazione massima ma empiricamente tradotto in processi; nel caso ne citiamo quattro che così distinguiamo:

- uniparametrici uniequazionali
- pluriparametrici uniequazionali
- pluriparametrici sistemici sintetici
- pluriparametrici sistemici analitici.

L'unità del Metodo nella forma logica la diamo: il valore è dipendente da parametri; fatte salve nostre imprecisioni – le nostre conoscenze matematiche sono quasi nulle – l'enunciato è reso:

$$y = f(x)$$

per y = valore incognito di stima e x = parametro, la cui soluzione spinge alla conversione esplicita:

$$y = pP$$

per y = valore di stima, P = parametro, p = coefficiente del parametro.

Siamo al livello dell'Estimo manualistico e di quello correntemente noto generalizzato nell'arcinota:

$$Vx : P = \Sigma V : \Sigma P$$

per cui:

$$Vx = \frac{\Sigma V}{\Sigma P} P$$

essendo: Vx = valore incognito, P = parametro; $\Sigma V / \Sigma P$ = coefficiente che come appare ovvio non è altro che un prezzo medio. I descritti sono i processi uniparametrici uniequazionali. Gli altri sono sommosi dalla nobile angoscia scientifica, che poi è una osservabile, secondo cui è limitativo far dipendere il valore da un solo parametro essendo più conducente la considerazione in simultanea dell'azione di più parametri. L'originaria formulazione diventa:

$$y = f(x_1, x_2, x_3, \dots x_n, \Sigma)$$

tradotta operativamente nelle tecniche di regressione con un entroterra applicativo qui non esposto e dato per noto. In ogni caso in termini logici non si hanno devianze o deformazioni e le x_i diventano parametri, fisici o economici, cui vanno correlati i rispettivi coefficienti, sempre di natura economica (in sostanza sono prezzi « parziali »). I descritti sono i processi pluriparametrici uniequazionali.

L'ulteriore progressione ci porta alla organizzazione simultanea di più equazioni unite a sistema e costruite sulla base della conoscenza del prezzo di un bene e relativi parametri per cui si può porre:

$$p_B = p_1 P_1 + p_2 P_2 + p_3 P_3 + \dots + p_n P_n$$

con la specifica:

p_B = prezzo del bene (noto)

$P_1 \dots P_n$ = parametri (noti)

$p_1 \dots p_n$ = coefficienti (ignoti)

Con pluralità di conoscenze si può porre il sistema:

$$p_{B1} = p_1 P_{1,1} + p_2 P_{1,2} + p_3 P_{1,3} + \dots + p_n P_{1,n}$$

$$p_{B2} = p_1 P_{2,1} + p_2 P_{2,2} + p_3 P_{2,3} + \dots + p_n P_{2,n}$$

$$\dots \dots \dots$$

$$\dots \dots \dots$$

$$p_{Bm} = p_1 P_{m,1} + p_2 P_{m,2} + p_3 P_{m,3} + \dots + p_n P_{m,n}$$

e fatti salvi tutti i presupposti matematici di soluzione (del sistema) si ottengono espliciti i coefficienti, consententi la valutazione di beni simili a parametri noti.

Risalendo a nostri enunciati logici quando proponemmo alla attenzione degli Studiosi il principio (aspetto economico? secondo vecchia terminologia obsoleta) del prezzo razionalmente costruito si può forse ricondurre ad essi l'ultimo processo pluri-equazionale pluriparametrico analitico dove nel sistema è inserito - sub propria forma - il bene stimando, il suo valore incognito, i suoi parametri e al posto dei parametri tal quali si trovano le differenze numeriche tra i parametri dell'universo dei beni a prezzi e a parametri conosciuti e quelli del bene oggetto di stima. L'accettabile presupposto logico è che la differenza tra prezzo noto e valore incognito è pari alla somma dei valori delle differenze dei parametri. Il sistema diventa:

$$V_1 - y = \sum_{i=1}^n (P_{1,i} - P_{0,i}) p_i$$

$$V_2 - y = \sum_{i=1}^n (P_{2,i} - P_{0,i}) p_i$$

$$V_3 - y = \sum_{i=1}^n (P_{3,i} - P_{0,i}) p_i$$

$$\dots \dots \dots$$

$$V_m - y = \sum_{i=1}^n (P_{m,i} - P_{0,i}) p_i$$

la cui soluzione - sotto i vincoli matematici della risolvibilità del sistema - dà direttamente il valore di stima incognito y e i prezzi (parziali) p_i dei singoli parametri.

La rassegna dei processi è finita ma non il paragrafo che completiamo con un ultimo gruppo di considerazioni esplicative. Infatti, l'applicabilità dei quattro processi descritti è subordinata all'avere disponibile un universo di beni di riferimento rispetto al bene da stimare che, si diceva prima, avessero entrambi - universo e bene in stima - carattere di omogeneità da cui estrarre parametri e coefficienti. Sintesi scientifiche recentissime hanno posto, in alternativa dell'omogeneità, il criterio della similitudine in tutta la gamma fenomenica possibile delle differenziazioni:

- beni uguali, aventi gli stessi parametri con la stessa intensità
- beni simili, aventi gli stessi parametri ma con diversa (al limite minimo per un solo parametro) intensità
- beni intermedi, aventi parametri comuni e parametri diversi ma più di un parametro comune con intensità diversa
- beni dissimili, aventi tutti i parametri diversi meno uno con intensità diversa
- beni disuguali, aventi tutti i parametri diversi.

È del tutto ovvio che nel caso primo - beni uguali - non si ha Estimo essendo palese che beni uguali hanno valori uguali nello stesso istante e nelle stesse condizioni di mercato; il giudizio di stima - se così può dirsi - è un giudizio tecnico di eguaglianza parametrica supportando l'eguaglianza di prezzi/valori. È nella restante casistica che subentrano in interezza l'Estimo, che è tale solo se chiamato a esprimere giudizi sulle cosiddette atipicità, e i suoi processi metodologici che, invero, e lo si riconosce, perdono di potenza mano a mano che si progredisce nella scala della simiglianza fino alla disuguaglianza quando diventano, invero e lo si riconosce, più discorribili i risultati dei giudizi di stima il cui essere - dopo anni di dibattito estimativo - ora appare evidente nella duplicità di fase: l'una tecnica quale accertamento dei parametri in natura e intensità per stabilire il gradiente di similitudine e per la scelta di processo, l'altra squisitamente estimativa per stimare i coefficienti la cui natura economica ne fa un derivato dei prezzi dei beni cui si raccorda il bene in stima. Quanto detto esplicitizza genuinamente un vecchio, nobile e vero cardine estimativo quale la (necessità della) conoscenza tecnica del bene (leggasi parametri) e del mercato (leggasi insieme di prezzi) da noi variato - specialmente nell'ambito dell'Estimo artistico - in conoscenza tecnica e culturale del bene e del mercato.

La potenza operativa del Metodo nei riguardi delle opere dei pittori contemporanei è materia del paragrafo che segue.

Sulla valutazione delle opere di pittori contemporanei

Si ponga attenzione al fatto che il paragrafo è articolato in un preliminare e nello sviluppo suddiviso in due approssimazioni. Il preliminare riguarda l'oggettualità mercantile possibile di una stima riguardo alla quale si può dare come accettabile il concetto corrente di opera pittorica quale un qualsiasi dipinto a tecniche anche differenziate su supporti anche differenziati. Più notevole ma non difficile la problematica - nel caso il termine è alquanto ampolloso - legata al termine « contemporanei »; in buona sostanza chi sono i pittori rientranti nella categoria (temporale) « contemporaneo ». Non pare adeguato l'ancoraggio all'essere vivente; in letteratura sono considerati contemporanei, per esempio, Picasso o Morandi, che non sono viventi. Né sembrano buoni altri riferimenti per cui la contemporaneità appare del tutto convenzionale e possibile nel senso elastico di recente nel tempo; così potrebbe essere posto il criterio « storico » dei « pittori in attività dagli inizi del '900 ad oggi » ma nemmeno in questo troviamo soddisfazione per la diversità immensa riscontrabile; per esempio Van Gogh è entrato nella storia, altri sperano di entrarci, altri tentano di entrarci. Il filtro della storia è enorme; la sopravvivenza nella storia è il sigillo della grandezza. Comunque, il criterio storico nel senso di datazione a partire da un certo anno pare sia quello accettato. Rispetto alle questioni poste, è ancora più rilevante il prendere coscienza della non uniformità caratteriale esistente nella

pittura contemporanea. Non siamo gran che addentro nelle cose e perciò imperfettamente e più che altro riferendoci a studi altrui, la variegatura quasi modale della pittura contemporanea, almeno quella più vicina, è resa con i termini più vari: futurismo, metafisicismo, surrealismo, italianismo, europeismo, classicismo del novecento, realtà nuova, realtà lirica, neo-metafisicismo, persistenza neo-classicista, spazialismo; così almeno in Italia e l'elencazione potrebbe essere più ricca allargando i confini all'oltralpe. La variegatura come detta pone non indifferenti problemi mercantili rispetto a quotazioni e prezzi richiedendo maggiore perspicacia in tema di possesso di conoscenza tecnica e culturale e del mercato, però ha almeno una condizione adiuvante: la variegatura è di tipo «grupale» ponendo le condizioni di ricerca dei parametri e dei coefficienti, appunto, nel gruppo entro cui si cataloga l'opera del pittore contemporaneo di cui si chiede la valutazione.

E veniamo, secondo l'articolazione proposta in apertura di paragrafo, allo sviluppo con la prima approssimazione. La gruppalità – il neologismo è brutto, ma non riusciamo a trovare di meglio – ha un significato posente ponendo le condizioni della similitudine ed infrenando il processo di depotenziamento del Metodo quando ci si approssima ai beni disuguali. Non è cosa di poco conto. Entro il gruppo si pone poi la ricerca dei parametri di cui ora ci si occupa per definirne la natura. Per noi sono essenziali i tre già prima detti: suggestione di messaggio, disegno, colore, per quello che possono valere non essendo critica d'arte. In letteratura si riscontrano elencazioni di parametri (facenti valore) ora numericamente contenuti: composizione, disegno, colore, espressione; ora ampi: sincerità di emozione, intensità di colore, sonorità, personalità stilistica, personalità di esecuzione, intelligenza del segno, composizione grafica, composizione dei volumi, composizione delle luci, sogno e poesia, sensibilità, semplicità, qualità decorative, distinzione dei toni ovvero modulazione, materia, scelta del soggetto, prospettive, correttezza del segno. Di elenchi, invero, ce ne sono anche di più lunghi epperò alcune «notazioni» date come parametri non sono caratteri dell'opera d'arte quanto condizioni al contorno, ora giuridiche ora di mercato, anch'esse determinanti il valore, entranti in Metodo attraverso i coefficienti (dei parametri).

Le determinazioni dei coefficienti che l'analisi disvela come la vera oggettualità estimativa, sono dipendenti nel senso di essere calcolabili solo nel possesso di una larga informazione di prezzi dei beni in similitudine. Al riguardo, e specialmente per la pittura contemporanea, l'informazione è doviziosa con l'affiancamento anche di quotazioni nella specificità di prezzi offerti. Le tecniche di calcolo dei coefficienti sono esplicite perché evidenti nella positura matematica delle equazioni dei processi, meno per quelli pluriparametrici uniequazionali per i quali si fa ricorso a tecniche note quale quella dei minimi quadrati.

Con quanto sopra detto si potrebbe concludere sulla piena fattibilità di stime di opere pittoriche essendo individuati i parametri ed affermata la disponibilità di prezzi nell'universo comparato per similitudine. La conclusione, invero, sarebbe affrettata dovendosi chiarire dell'altro me-

todologicamente rilevante cosa che faremo di seguito, come seconda (e ultima) approssimazione.

L'Estimo è una scienza quantitativa; tutti i suoi enunciati sono validi se ammettono la loro trasmutabilità in quantità; questo, però, non esclude che la « qualità » non faccia valore; gli è che la qualità che resta tale quando non è quantificabile non può entrare nei processi e il giudizio di stima diventa meno attendibile. È il limite notevole del Metodo; oltre la barriera si può scrivere sul bianco *hic sunt leones* come terra di conquista dei futuri studiosi di Estimo. La precisazione su quantità/qualità rende immediata la difficoltà della valutazione delle opere d'arte pittoriche per la notazione che i parametri entranti in campo sono quasi tutti « qualitativi »; i pochi quantitativi per altro non sono significativi e la loro trascuranza non nuocerebbe l'attendibilità dei risultati di processo. Si convenga che non hanno quantità il disegno, il colore, la prospettiva, ecc. La soluzione adottata è di tipo convenzionale con l'espressione in punti dei parametri qualitativi. Così è fatto nella conosciuta tecnica francese del « formato » (*marine, figure, paysage*) mentre la massima espressione della qualità/punto con una convenzionalità pare largamente condivisa e accettata la si riscontra nella conosciuta pagella di Roger de Piles a quattro parametri.

	<i>Composizione</i>	<i>Disegno</i>	<i>Colore</i>	<i>Espressione</i>
CARRACCI	15	17	13	13
CORREGGIO	13	13	15	12
VAN DYCK	15	10	17	13
RAFFAELLO	17	18	12	18
REMBRANDT	15	6	17	12
RUBENS	18	13	17	17
TIZIANO	12	15	18	6

La più maneggevole, però, sembra essere la scala dei punti di Drouant che riprende una elencazione parametrica già riportata ora ripetuta analiticamente con il riporto dei punteggi singoli.

A) *qualità fondamentali*

— sincerità di emozione	8
— intensità di colore	7
— sonorità	7
— personalità artistica	12
— personalità di esecuzione	5

B) *qualità minori*

— intelligenza del segno	5
— composizione grafica	4
— composizione dei volumi	5
— composizioni delle luci	4
— sogno e poesia	6
— valori	3
— sensibilità	5
— semplicità	3

C) *qualità accessorie*

— decorazione	2
— distinzione dei toni	2
— diversità dei toni (modulazione)	1
— materia	2
— scelta del soggetto	2
— prospettiva	1
— correttezza del segno	1

Con la scala di Drouant o con altre, così, ogni pittore avrebbe la sua « taratura » in punti e la logica di processo si elementarizza nella forma: in un universo di prezzi di opere si può stimare un prezzo ignoto dallo scarto del punteggio, ammessa la proporzionalità collimante prezzo/punteggio. Si è consapevoli dei molti limiti insiti nelle proposizioni avanzate, ma questa è la superficie di risposta dell'Estimo, allo stato attuale. L'applicabilità non ci sembra preclusa nella pittura contemporanea che crediamo, però, non ha molti parametri tra quelli rassegnati mentre ne presenta di nuovi. Se mai si può porre altra materia in discussione rilevando che nella pittura contemporanea esiste una correlazione certa e professata anche dall'Autore-pittore tra superficie e valore evidenziandosi così un ulteriore parametro, per fortuna questa volta quantitativo, che se reso come unico determinante del valore permette l'agevole applicazione dei processi uniparametrici uniequazionali. Forse, nella pittura contemporanea si realizzano le condizioni di accettabilità del valore a centimetro quadrato e per giunta a particolari settori della pittura contemporanea di cui parleremo in seguito, ma forte è il nostro scetticismo fuori dell'ambito anzidetto; non si stima, certo, a centimetro quadrato il più bel quadro che sia stato mai dipinto e cioè la Annunciazione prima - quella conservata presso il Museo Nazionale di Palermo - di Antonello da Messina (Il giudizio dato - il più bel quadro - è parossistico

e risente del nostro innamoramento del quadro). Chiusa la questione parametrica si passa ai coefficienti che fortunatamente non impegnano in analisi quantitative né interpretative: essi sono o prezzi medi ($\Sigma V/\Sigma P$ nei processi uniparametrici uniequazionali) o prezzi parziali (negli altri processi). Il loro calcolo è derivato, senza difficoltà matematiche, da un insieme di prezzi noti. Questi, in letteratura sono abbondantissimi; l'unico rilievo è il loro grado di a-sistematicità. La stampa commerciale di settore farebbe opera meritoria con il censimento secondo Autore, secondo tempo, secondo opera.

Non deformati dalla professionalità e secondo cultura abbiamo dato risposta metodologica sulla positiva possibilità di valutazione dei pittori contemporanei e con questo potremmo chiudere il nostro intervento a questa tavola rotonda epperò rimangono *extra moenia* altre circostanze che accenneremo, secondo conoscenza, nel seguente

Paragrafo di chiusura

I valori si formano nel sistema reale dell'economia la cui struttura in accezione lata ha valenza nel definirne la grandezza allora che diventano prezzi e nel determinare i parametri; così è per tutte le cose aventi valore. Fa eccezione l'opera d'arte pittorica proprio per la parte riguardante i parametri: essi sono dipendenti dalla potenza artistica del pittore. Mercantilmente e quindi estimativamente, dunque, con referente il sistema reale dell'economia, l'attenzione va posta sui prezzi costituenti base di stima circostanziati da un insieme di fattori suddivisibili in istituzionali e di mercato. Se i primi si identificano come pare legittimo, con la normativa giuridica allora si può dire che per quanto riguarda la pittura contemporanea le influenze sono quasi nulle a mente, principalmente della legge 20 giugno 1909, n. 363, del regio decreto 30 gennaio 1913, n. 364, della legge 1 giugno 1939, n. 1089. Non altrettanto può dirsi per i fattori di mercato che introduciamo nel discorso richiamando il personale criterio di storicità. Invero, la storia è un potente selezionatore: un quadro sopravvivente 200 o 700 anni si può essere certi che è un'opera d'arte. Dividiamo ora i pittori contemporanei in: entrati nella storia; in procinto di entrarci; fuori dalla storia. Per i primi - Picasso, Modigliani, Morandi e tutti gli Altri - c'è, almeno una certa stabilità di giudizio che rasserena alquanto nell'accettazione delle quotazioni, seppure la cautela non deve mancare tenuto conto il non certo lodevole comportamento di qualcuno come Dalì firmatario di suoi falsi e l'antipatico De Chirico facitore dei suoi falsi. Con i secondi le cose diventano perplessanti per non sedimentazione di giudizio critico e c'è l'esempio ancora vibrante di Guttuso che, all'indomani della morte, nel mensile ARTE, agosto 1987, si ebbe tutta la gamma dei giudizi dai positivi, ai neutrali, agli indifferenti, fino - nonostante lo scudo protettivo costituito dal culo di Marta Marzotto - a quelli negativi. E a questo punto che fa giuoco l'interesse personale mercantile detentore di opere e sostenitore di quotazioni; non c'è niente di strano né da condannare; si è nella normalità commerciale

il cui peso è immenso nell'ultima classe dei pittori per la loro forte dipendenza dal possessore del potere dei circuiti di mercato e, spesso, di una critica accomodante. Non si dimentichi che ben spesso si instaura un rapporto di quasi sopravvivenza se l'artista è « stipendiato » alla condizione di perdere il controllo economico della propria produzione. Forse è una forma particolare di investimento assai produttivo se si ha la sensibilità/fiuto di prevedere le doti artistiche di chi bussa alla porta dell'arte, generalmente un principiante.

Avendo dato una pennellata – siamo in piena arte pittorica – ad alcuni caratteri dell'offerta completiamo, chiudendo l'intervento, con uno sguardo lato domanda. La storicità, nel caso, è un elemento congiunturale e la contemporaneità rivela, al livello mondiale e osiamo affermare al livello nazionale, una immensa capacità di spendita per eccesso di liquidità del segno-moneta. Con una domanda culturalmente elevata – collezionista amatore – non si creano turbative e nel mercato quotazioni e prezzi marciano di conserva. Lo squilibrio subentra con la domanda di investimento puro – il fenomeno è definibile quale speculazione patrimoniale – o di ostentazione di capacità di spendita; non solo si divaricano quotazioni e prezzi essendo questi ultimi a gonfiarsi ma si stimola una produzione massiva e di bassa lega ricercante forme cosiddette nuove ma forse adeguate al gusto corrente e alla moda, compiaciuta a volte ad una critica profluviale di parole dietro le quali c'è il nulla. In queste circostanze è facile trovare una stima ben ponderata vanificata poi nella storia con un prezzo enormemente superiore. Prima del crucifige allo stimatore e alla condanna dell'Estimo perché non chiedersi le ragioni probabili di una super-valutazione o le ragioni di un non sereno apprezzamento critico della modesta arte contemporanea, di cui poco – forse – fra cento anni si salverà, valente oggi anche fior di milioni ma che, appunto, fra cento anni subirà – forse – un severo ridimensionamento mercantile.

MARIO CHITI *

PROBLEMI GIURIDICI DEL COMMERCIO DI OPERE D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Il tema di cui devo spiegare alcune coordinate fondamentali è quello degli aspetti giuridici nel commercio di opere d'arte contemporanea. In sostanza, accertare in che misura la vigente normativa risponde a due criteri fondamentali che sono la necessità di un interscambio culturale entro il paese e soprattutto su scala internazionale; come, allo stesso tempo, i pubblici poteri possono intervenire per incoraggiare e stimolare i giovani artisti, o comunque gli artisti viventi, o le loro opere nel caso in cui siano da poco defunti.

È un problema di ricognizione del dato normativo vigente, ma anche di possibili riforme per ovviare alle lacune che si possono evidenziare.

Direi che il nostro paese, contrariamente a quanto solitamente si pensa, non è poi così mal messo dal punto di vista giuridico su questo tema.

Partiamo anzitutto da un dato che credo sia di notevole interesse per l'importanza della fonte e anche per il principio non strettamente giuridico che è sottostante. Il dato contenuto nella Costituzione all'art. 9: un articolo dove è scritto che la Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e tutela il patrimonio storico e artistico della Nazione. Ecco, pur nella necessaria sinteticità del principio emergono alcune indicazioni che a mio avviso sono di grande importanza.

Innanzitutto si parla di « Repubblica » e non di Stato, volendosi dire che tutte le Amministrazioni pubbliche devono avere questo compito e che quindi la promozione culturale è compito di cui devono farsi carico anche le Regioni, gli Enti locali e tutte le altre pubbliche amministrazioni che in qualche modo abbiano voce in capitolo.

Allo stesso tempo, mi pare importante sottolineare la differenza fra promozione e tutela, che proprio per l'arte contemporanea poi avrà un notevole significato. Infatti, mentre il concetto di tutela per sua natura

* Prof. ordinario di Diritto Pubblico nell'Università di Firenze.

implica una politica essenzialmente di conservazione e di garanzia, anche se poi è una conservazione che deve necessariamente collegarsi ad una parziale fruizione dei beni culturali stessi, quando si parla di promozione necessariamente si allude ad una politica attiva, in cui appunto si pongono determinati obiettivi e quindi di conseguenza le amministrazioni pubbliche si impegnano a tal fine.

Bisogna comunque stare molto attenti a sottolineare che, essendo la nostra una Costituzione di una società che usciva da un periodo di totalitarismo, non si pensa ad una cultura di Stato, ad una cultura ufficiale; ma a promuovere la cultura in tutte le sue articolazioni. Vi è necessità di assicurare, di promuovere un pluralismo culturale. Quindi un intervento attivo, certamente, ma con strumenti giuridici di carattere neutro, non finalizzati ad una determinata politica culturale.

Direi che questo è il dato fondamentale, perché essendo il nostro un Paese in cui la Costituzione è il parametro per tutti gli altri interventi normativi occorre subito accertare se la legge del 1939, come tutte le altre leggi che sono venute di seguito, sia conforme o meno a questo principio di fondo, ovvero, si possano evidenziare illegittimità costituzionali o alcune lacune nel sistema normativo letto e pensato alla luce appunto di questo articolo 9 della Costituzione.

Ebbene, ancora oggi il dato fondamentale nella nostra materia è rappresentato dalla legge del 1939, sulla tutela del patrimonio storico-artistico, dove nell'art. 1 si qualificano le opere d'arte contemporanea come le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre 50 anni, affermandosi altresì il principio che la legge sopra citata non si applica a queste opere per il motivo che tutto l'apparato di tutela, stabilito da questa normativa per le opere d'arte non contemporanea, non ha ragion d'essere per le opere invece di arte contemporanea, perché queste necessitano di una circolare più rapida, più libera e soprattutto perché queste talora non possono avere quella patina di sicurezza artistica, tipica invece delle cose d'arte meno recenti.

E allora lo Stato intervenendo normativamente ha voluto sottrarre tutte queste opere alla normativa vincolistica prevedendo soltanto il diverso tipo di tutela affidata alla normativa sul diritto d'autore; dunque normativa pensata in riferimento ai diritti dell'artista in quanto tale, non in riferimento ad un interesse pubblico di tutela e controllo del mercato dell'arte contemporanea.

Detto questo vi sono due risvolti particolarmente importanti oggi che sulla base della legge del '39 appaiono controversi ed opinabili sia nelle discussioni astratte che vi si possono fare sia soprattutto per la concreta esperienza negativa della legge.

Alludo ad alcuni problemi connessi all'importazione ed all'esportazione di opere d'arte contemporanea. Aspetti tanto più importanti in un mercato necessariamente sovranazionale quale è quello dell'arte e soprattutto dell'arte contemporanea dove le barriere nazionali proprio non hanno alcun senso.

Cominciamo dall'esportazione di opere di arte contemporanea. Co-

m'è noto la legge del 1939 per le opere d'arte non contemporanea prevede una serie di controlli per l'esportazione che vanno dal divieto assoluto di esportare in certi casi, all'obbligo di munirsi di una licenza amministrativa, alla possibilità di acquistare con una prelazione da parte dello Stato le stesse opere, infine con una tassa progressiva che serve a disincentivare l'esportazione di altre opere.

Queste limitazioni alle normali possibilità di esportazione, sono collegate alla necessità di non depauperare il patrimonio artistico nazionale. Ma per le opere d'arte contemporanea, non applicandosi la legge del 1939, si è detto che l'esportazione in principio dovrebbe essere libera e a questo fine si pensa anche proprio alle necessità economiche degli artisti viventi, il cui mercato potrebbe benissimo essere oltre frontiera e non nel Paese in cui operano, ma non soltanto per il principio che vuole che nessuno sia profeta in patria, ma perché talora il mercato di arte contemporanea segue i flussi economici e quindi è più fecondo per esempio negli USA che non in certi altri paesi.

Ecco, questo principio che pure nella legge appare abbastanza chiaro è smentito nell'esperienza quasi quotidiana dall'obbligo che l'amministrazione spesso impone di assoggettare l'esportazione ad un nulla-osta ministeriale.

Questo nulla-osta in verità è sì previsto da un atto che apparentemente è in vigore, vale a dire dal regolamento di esecuzione della vecchia legge del 1909, superata poi nel 1939. Il regolamento del 1913 era il regolamento di esecuzione della legge del 1909; essendo un ottimo regolamento, la legge del 1939 lo ha mantenuto in larga parte in vita, ma se ricordate quello che dicevo prima - la legge del '39 non si applica alle opere di arte contemporanea - parrebbe che quel regolamento si applichi ancora alle opere di arte non contemporanea, mentre queste ultime rimarrebbero non assoggettate al regolamento, e quindi non vi sarebbe alcun bisogno di un nulla-osta ministeriale.

La cosa è controversa. Partiamo da un dato di fatto, che il nulla-osta è richiesto, e ciò significa assoggettarsi ad una procedura di vincolo.

Si potrebbe dire: l'opera d'arte contemporanea è quella che è, si giudica non con criteri di discrezionalità amministrativa, ma con criteri di discrezionalità tecnica, usando cioè le tecniche della valutazione. Abbiamo sentito quanto difficili queste sono, ma soprattutto abbiamo uffici che di volta in volta adottano linee diverse.

Per questi motivi e soprattutto pensando che il nulla-osta è certamente un vincolo, comunque lo si configuri non può non trovare una base nella legge, perché è un vincolo che blocca, che limita l'iniziativa privata ed il diritto soggettivo dell'artista al commercio delle proprie opere, ripeto questo vincolo non può non trovare una base legislativa e questa base sfido chiunque a trovarla.

Si dice allora il subordine, il nulla-osta serve solo come una forma di informativa allo Stato, affinché questi sappia che cosa viene commercializzato all'estero, ma anche questo potrebbe essere un obbligo di informazione senza far scattare il principio del nulla-osta, perché il nulla-osta non significa soltanto obbligo di dichiarare quello che si fa, ma

assoggettamento ad un controllo, nulla-osta affinché l'opera venga esportata.

Io credo dunque che il nulla-osta in questione non sia fondato nella normativa vigente per i motivi anzi detti e perché il regolamento non è più applicabile all'opera d'arte contemporanea. Debbo anche dire che anche ove in ipotesi si ammettesse che quel regolamento è vigente, si dovrebbe concludere che è palesemente incostituzionale, perché non subordina la valutazione del nulla-osta a delle precise motivazioni. In contrario ci sono molte sentenze nel Consiglio di Stato che hanno affermato come la definizione di cosa siano le opere d'arte contemporanea è espressione di una valutazione che deve essere attentamente espressa, motivata; sì che non si può affermare che un'opera è artistica se non a conclusione di un procedimento estremamente complesso di cui il provvedimento stesso deve dare conto.

Quindi, comunque lo si metta, a mio parere il nulla-osta ministeriale di cui vi ho detto è un limite (o illegittimo o incostituzionale) che non dovrebbe più esistere nel nostro ordinamento.

Ciò per quanto riguarda le esportazioni, che certamente sarebbero fortemente incentivate dall'eliminazione di questo fardello che è in sé inutile ed illegittimo.

Per quanto riguarda poi le importazioni di opere d'arte contemporanea, grandi problemi in verità non ve ne sono, salvo su un punto che poi è abbastanza frequente a realizzarsi nella pratica. Ancora la legge del 1939 per le opere d'arte non contemporanea prevede l'istituzione della temporanea importazione che consente la possibilità di importazione per 5 anni, rinnovabile per altri 5 ancora, di opere d'arte con la possibilità allo scadere del periodo 5 o 10 anni di riesportazione libera.

Ecco che cosa accade molto spesso: che opere d'arte definibili come contemporanee perché per esempio realizzate nel cinquantennio anteriore vengono liberamente importate, poi nel periodo diventano antiche convenzionalmente perché si supera il cinquantennio e allora non possono più essere riesportate liberamente perché entrate come opere d'arte contemporanea non hanno goduto del principio della temporanea importazione e rimangono ferme, con evidente paradosso.

Da qui una possibilità che però questa volta solo in via di riforma legislativa si può introdurre, di specificare in una eventuale normativa che integra quella del 1939 che il criterio della temporanea importazione vale anche per le opere che siano state importate nel cinquantennio decorso.

Quindi il criterio non dovrebbe essere quello della realizzazione dell'opera nel cinquantennio, ma anche quello dell'importazione nel cinquantennio. Questo consentirebbe di parificare la condizione delle opere più recenti a quella delle opere meno recenti.

Vediamo poi altri aspetti diversi da questi ultimi connessi questa volta alla commercializzazione. Penso sia all'artista quando vende direttamente la propria opera, sia alle forme ordinarie di commercializzazione.

La normativa sulla commercializzazione delle opere d'arte è prevista

da una legge del '71, la n. 1062, secondo la quale normativa base in questo settore è una legge dello stesso anno, la n. 426, quella che regola i normali esercizi di commercio, con una sola differenza fondamentale: che le autorizzazioni del Comune che sono sempre necessarie non sono contingentate, cioè non c'è limite alla possibilità per il Comune di concedere l'autorizzazione di commercio a gallerie e ad analoghi esercizi. Questo è un criterio molto importante che ha consentito alle gallerie di non essere assoggettate a quei piani del commercio che, se hanno impedito all'inizio forme di commercializzazione selvaggia, sono il più delle volte una camicia troppo stretta per un tessuto economico e sociale che si evolve più rapidamente dei programmi locali.

Aggiungo che il legislatore questa volta è intervenuto intelligentemente proprio all'inizio dell'anno in corso, con un decreto poi convertito in legge relativo al commercio nei centri storici. Si tratta di una iniziativa particolarmente importante che proprio da Firenze ha avuto uno degli imput più rilevanti, un intervento che mira a conservare per quanto oggi sia possibile le caratteristiche dei centri storici italiani ove il commercio tradizionale, molto spesso basato su esercizi di antiquariato o di vendita di cose d'arte in genere, è messo in crisi dalle forme di commercio più dozzinali e non penso soltanto al fast-food, ma anche proprio ad esercizi commerciali di bassa lega.

Questo decreto consente alle amministrazioni comunali, se lo vogliono, di preservare le attività tradizionali dei centri storici di quelle città.

È da lamentare però che nei Comuni - Firenze è una positiva eccezione - ancora quasi non si siano accorti di questa legge e non abbiano dato vita a quella definizione del centro storico commerciale che rappresenta una condizione essenziale per poter applicare quella normativa.

Comunque direi che sul piano della commercializzazione il legislatore è intervenuto due volte: una nel 1971 ed una quest'anno con norme che certamente non solo non hanno condizionato negativamente il settore, ma anche lo tutelano rispetto all'invasione di questi esercizi meno nobili.

A questo punto vorrei trattare del problema fiscale della commercializzazione delle opere che appare da due punti di vista: quello della circolazione e quello della vendita al pubblico. La circolazione: penso che per l'artista che invia a privati, a mostre, in visione le proprie opere, tecnicamente questa appare come una cessione di beni assoggettate a regime IVA e con un'IVA abbastanza pesante che è del 18% e che probabilmente aumenterà con la legge finanziaria.

Comunque è da sottolineare che il testo che si applica oggi non era quello originario del decreto IVA, ma è una modificazione intervenuta a metà degli anni '70, qualche anno dopo la riforma fiscale a seguito del recepimento nel nostro Paese di una direttiva della CEE che voleva armonizzare questo settore. Però la stessa Comunità prevedeva che quella iniziativa avrebbe dovuto essere seguita da una serie di altre norme, per valorizzare la possibilità della commercializzazione de-

gli oggetti d'arte, soprattutto contemporanei. La CEE in certa misura ha tenuto fede a questi impegni, per altra parte no.

Il nostro Paese è stato ancora più passivo dinanzi a questo problema, perché non ha neanche recepito quei pochi interventi comunitari che avrebbero potuto consentire di attenuare l'impatto di quel principio che vi ho accennato.

Tuttavia c'è una speranza: con una legge della scorsa legislatura (Lan. 183/87), il nostro Paese ha sistemato le modalità di recepimento delle direttive comunitarie nel nostro ordinamento, semplificando al massimo la procedura, e tra le direttive elencate in appendice c'è anche quella sulla sistemazione IVA nella commercializzazione delle opere d'arte contemporanea.

Quindi è pensabile si possa avere rapidamente il recepimento di quel poco che la Comunità ha fatto e, domani, un iter altrettanto celere quando la Comunità provveda a disciplinare organicamente questa materia.

Spero appunto che le modifiche vengano dalla Comunità, perché è il solo modo per superare tutte quelle diffidenze che gravano nella normativa nazionale e di cui è espressione anche il problema dell'assoggettamento della vendita al pubblico delle opere d'arte contemporanea all'aliquota ordinaria del 18% anziché quella del 2% che è prevista per i libri ed altre opere culturali di questo tipo.

Non ho capito la differenza fra un libro e un'opera d'arte. Si dice che tutti possono acquistare un libro, pochi un'opera d'arte. Anche questa è un'idea malsana, perché riferita ad un'epoca in cui l'opera d'arte non era riproducibile. Malgrado ciò, l'aliquota è quella del 18% e proprio dalle discussioni che si fanno in questi giorni sulla nuova finanziaria emerge che non soltanto non si pensa di abbassare l'IVA del 2% per i libri, ma di aumentarla di un punto.

E devo dire in generale che vi è proprio una posizione contraria a quella di ulteriore eccezione alle categorie base IVA. Quindi direi che anche se auspicabile è realisticamente impensabile giungere a breve ad una riforma di questi aspetti.

Rimane soltanto un accenno al problema dell'applicazione della legge 512 dell'82, vale a dire quella legge che sembrava metterci al passo con i più moderni ordinamenti contemporanei, perché offre la possibilità di cedere allo Stato beni culturali in luogo di pagamento di imposte di varia natura.

Purtroppo questa legge è assai complicata ed è direttamente applicabile in piccolissima parte, essendo necessario un filtro rappresentato da un regolamento di esecuzione di cui ancora si discute. Pur con le difficoltà di questa legge, è sperabile che essa prima o poi diventi operativa e vorrei sottolineare come tra gli oggetti d'arte che possono essere ceduti allo Stato vi sia anche la categoria delle opere d'arte contemporanea. Si è già pensato ad un piano di acquisizione da parte dello Stato di opere di questo tipo che però si riporta o ad un aspetto essenziale, ovvero al problema che si era sollevato nella prima relazione, in quanto questa legge presuppone una sorta di giudizio di appeti-

bilità dello Stato sulle opere che vengono offerte. È chiaro che dove si offrono opere di un autore ben noto, lo Stato dovrebbe essere contento di acquisirlo, ma laddove si offrono opere di arte contemporanea, da parte dello Stato come si può essere così tranquilli nell'accettare opere di questo tipo? E allora ecco il criterio di come valutare un'opera d'arte contemporanea ritorna prepotentemente, perché rischia, al di fuori dei pochi casi del tutto sicuri, di mettere in crisi l'applicabilità di questa importantissima legge al settore delle opere d'arte contemporanea e ancora vorrei dire come il Ministero delle Finanze nella primissima applicazione è risultato estremamente diffidente sulla cessione di queste opere perché tecnicamente il problema non è quello di un acquisto, ma di una spesa da parte dello Stato e quindi giustamente una spesa presuppone un giudizio certo sulla utilità della collettività di effettuare quella spesa.

In sostanza, la normativa con alcuni accorgimenti potrebbe essere adeguata alle necessità; si tratta soprattutto di cogliere da parte del legislatore, è non è facile, lo specifico che io ravvedo nell'opera d'arte contemporanea rispetto al bene culturale in genere.

Specifico che era presente tutto sommato nel 1939 e che poi forse si è progressivamente disperso.

Il Parlamento potrebbe essere incentivato dalla presentazione di una proposta di legge da parte dei galleristi di arte moderna, che è una proposta ben fatta, ben articolata. Essa è un contributo non ufficiale alle forze politiche, ma che essendo ben nota a tutti potrebbe rappresentare un punto di partenza valido.

Forse da iniziative come quella odierna può nascere anche una piccola spinta affinché questa proposta possa andare avanti ed ottenere una approvazione.

RAFFAELLO TORRICELLI *

L'ACQUISIZIONE DI OPERE D'ARTE CONTEMPORANEA DA PARTE DELLE COLLEZIONI PUBBLICHE

Questo incontro mi è particolarmente gradito: si svolge in occasione del « Salone dell'Arte Contemporanea ».

Mi tornano alla mente le mostre mercato di arte contemporanea che si tennero a Palazzo Strozzi negli anni 1962-1963 e 1964; erano una formula felice che poteva avviare un mercato di prestigio qui a Firenze.

In qualche modo questo « salone » mi sembra che si innesti in quelle manifestazioni di venticinque anni fa. Spero nel crescente successo di questa iniziativa.

Ed ora una constatazione: l'Italia è al primo posto nel mondo per l'enorme patrimonio artistico di cui è ricca; se però si facesse la classifica delle nazioni con maggiori tesori d'arte moderna, purtroppo noi credo che saremmo molto più in giù. Come mai? Ci sono sicuramente delle cause ben individuabili. La stessa splendida storia del nostro passato ci porta a sentire con passione ed ammirazione l'arte antica ed una certa diffidenza verso l'arte contemporanea che sembra voglia rompere con la tradizione.

Questo stato d'animo dei più si somma con certa arte emblematica degli artisti contemporanei che abbisogna, per essere compresa ed ammirata, dell'esperto interprete.

E quando viene a mancare il favore dell'opinione pubblica anche gli intenditori e gli appassionati trovano difficile trovare il favore degli enti pubblici a spendere denari per acquisire arte non consacrata dalla fama del tempo.

Qui a Firenze la Galleria di Arte Moderna di Palazzo Pitti ha delle pregevoli opere dell'ottocento e del primo novecento; difatti si ferma al 1945. Fortunatamente molti quadri sono arrivati alla Galleria per donazione e lasciti.

L'arte degli impressionisti e degli espressionisti e dei futuristi è pressoché mancante. Eppure qui a Firenze passarono e sostarono artisti

* Avvocato, Presidente dell'Associazione Italiana « Amici dei Musei ».

italiani e stranieri oggi famosissimi; e collezioni di grande valore emigrarono per altri lidi.

Ma l'acquisizione di opere d'arte contemporanea da parte delle istituzioni pubbliche, se si escludono in questi ultimi decenni certe banche, le quali agiscono con maggiore autonomia decisionale, è resa difficile anche per altri motivi. Mancano i fondi necessari, ma soprattutto manca quella libertà di scelta nel funzionario pubblico, che consentirebbe l'acquisto, a prezzi possibili, di opere d'arte quando ancora l'artista è ai suoi primi successi o addirittura è da scoprire.

In una conferenza tenuta a Firenze in un ciclo organizzato dalla Associazione Amici dei Musei, nel 1980, la Prof.ssa Piantoni, della Soprintendenza speciale dell'Arte Contemporanea a Roma, parlando degli acquisti fatti dalla Galleria d'Arte Moderna di Valle Giulia proprio nei suoi primi decenni (ed era allora obbligatorio, per decreto istitutivo della Galleria, acquistare opere di artisti viventi od al massimo morti non oltre cinque anni prima) dovette dichiarare che le pressioni politiche di quegli anni avevano non poco disturbato una intelligente scelta, tantoché si può dire che il valore artistico di quei primi acquisti si è dimostrato scarso o nullo. Dunque le collezioni pubbliche d'arte contemporanea possono arricchirsi soprattutto per l'apporto dei mecenati donatori. Costoro in lunghi anni di attenta ricerca, con abilità e spesso anche sbagliando, sono riusciti a collezionare opere importantissime di artisti da loro stessi scoperti e valorizzati.

L'Ing. Della Ragione, donatore al Comune di Firenze della collezione omonima esposta al primo piano di uno stabile della Cassa di Risparmio in Piazza Signoria, ebbe a dirmi che egli aveva avuto per anni opere di Modigliani oggi in America e da lui vendute per acquisti non adeguati al valore di quelle vendute; tuttavia pur non avendo un gran patrimonio - era ingegnere del « Porto di Genova » - egli poté negli ultimi anni di vita mettere insieme una raccolta che fa onore alla sua memoria ed alla Città che la conserva.

Come avrebbe potuto fare un pubblico funzionario ad agire con questa libertà di orientamento e di scelta, spesso assistendo ed incoraggiando come faceva l'ing. Della Ragione giovani talenti ancora non consacrati dalla fama?

Con il pubblico denaro non è lecito sbagliare e tanto meno aiutare gli artisti; anche se questo atteggiamento finisce per far perdere al patrimonio pubblico occasioni preziose ed irripetibili.

Ecco perché io mi auguro che accanto ad ogni pubblica galleria sorga un ente di diritto privato di amici dei musei il quale guidato anche dal direttore della Collezione pubblica ma con denari dell'Associazione, possa con tempestività e libertà di sbagliare, acquisire opere d'arte da donare al Museo.

Tutto questo è stato intuito dal legislatore con la felice legge 512/82 che ha previsto incoraggianti e generosi benefici fiscali per erogazioni in denaro anche a questi enti di diritto privato. Occorre però utilizzare la legge creando e facendo vivere queste associazioni così benemerite.

Per esempio, la Galleria del Comune di Palazzo Pitti ha potuto rapidamente nascere perché al momento stesso, anzi sei mesi prima che si costituisse, c'era un'associazione di « amici » che la Regione ha riconosciuta e attraverso questa è stato possibile superare non poche difficoltà ed apportare i necessari contributi.

L'art. 3, comma b, della legge 512/82 dispone che sono deducibili le donazioni di denaro, ecc. volte ad acquisire beni artistici, fare opportuni studi e ricerche, sempre con quelle garanzie che lo Stato ha diritto di esigere.

Mi dicono che anche la Galleria d'Arte Contemporanea di Prato è sorta con l'appoggio di una associazione; altrimenti non potrebbe prosperare, come invece è nell'augurio di tutti.

La Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti aveva inizialmente una associazione che poi, intorno agli anni '20, smise di funzionare e purtroppo tutto questo ha nuociuto. Meno male che c'è stata la Mostra del Fiorino per iniziativa dell'Unione Fiorentina che con tutti i difetti, ma anche con tutti i pregi, ogni anno ha potuto acquistare opere che ha donate al Museo.

Per costituire queste associazioni, non c'è bisogno di grandi capitali perché esse non sono fondazioni, ma associazioni e quindi la vita dell'ente è assicurata dai soci.

Io sono favorevole anche ai mercanti d'arte i quali pur con i loro difetti, hanno il grande merito di intuire il valore degli artisti e di farli conoscere.

Si deve anche ricordare che certi mercanti hanno tale passione per l'arte che si sono tenuti per loro le cose per certi aspetti di valore singolare per poi finire col donarle al pubblico godimento.

Un tema come questo e cioè l'acquisizione da parte di enti pubblici di arte contemporanea, richiederebbe una maggiore esemplificazione e trattazione. Tuttavia queste brevi riflessioni, consone ad una « tavola rotonda », dovrebbero bastare per convincerci che lo strumento dell'ente privato di « associazione di amici », a latere di un museo pubblico, può essere creato senza necessità di aspettare leggi nuove e tempi diversi.

È un compito dei cittadini; e possiamo metterci subito all'opera.

INTERVENTI

MARCELLO VENTUROLI *

Il gallerista, il mercante anche il più abile e il più informato deve far fronte ai suoi impegni, che sono molto diversi da quelli del critico.

Direi quasi che mentre da una parte io ho creduto di essere una specie di messaggero, colui il quale portava a moltissimi amici mercanti la illuminata verità del suo giudizio, molte volte mi sono invece meritato da parte dei mercanti una sorta di sospetto e perfino di rigetto di quello che era il mio entusiasmo, perché i giochi erano già stati fatti, perché determinate valutazioni avevano un corso estremamente diverso da quello che era stata la mia irrequietezza, da quello che era il mio modo di volermi spostare da una regione all'altra, da un paese ad un altro e valutare più dentro la passione artistica e meno dentro la passione galleristica e collazionistica.

Notate bene, questo discorso che io faccio spero che sia provocatorio, spero che tutti i mercanti che sono qui presenti mi seppelliscano di ingiurie e mi persuadano al fatto che io non ho capito niente di loro.

Quindi, ecco qui la ragione del mio intervento. Certo, se io agissi sempre fuori del mercato, sulla mia valutazione critica non ci sarebbe nessun problema, perché io applico i miei studi, l'esperienza che ho attraverso i miei viaggi, attraverso i miei incontri negli studi degli artisti, che mi apprezzano e con i quali discuto, ecc., e praticamente io non avrei nient'altro da aggiungere che i miei scritti, i miei libri, i miei interventi.

Però esiste una valutazione di mercato che non è una valutazione critica: è delimitata, intanto, da una piccola fascia delle clientele che l'artista manovra e che sono la *conditio sine qua non* della sua sopravvivenza; poi c'è una estimazione e notorietà più ampia, più articolata che è quella propria dell'organizzazione del mercato, per cui molti artisti si vedono arrivare a casa degli acquirenti che non conoscono e che vogliono comprare un quadro; questo è il fenomeno del mercato che si vede, che non è quello della clientela; e poi c'è un terzo condizionamento che è quello del mercato internazionale, che non ha niente a che fare con il mercato italiano, per cui ci sono artisti italiani che noi compriamo

* Critico d'arte.

avidamente, studiamo avidamente, ma che all'estero non hanno nessuna incidenza.

Allora, questa valutazione di mercato come posso ignorarla? Se parlo di un pittore, se devo fare un'intervista, se devo scrivere su un giornale, una rivista, o devo fare un intervento alla televisione, devo per forza attenermi anche a questa valutazione di mercato, la quale può essere misteriosa, può essere nascosta, però è fondamentale e sotto il punto di vista di quello che io chiedo e sento con il mio entusiasmo, è anche screditante, perché io devo cedere o rinunciare o modificare la mia obiettività.

Allora concludo ancora e dico: faccio da me, restituisco il rapporto primario del critico con il pittore e dialogo e parlo, diciamo con i miei Macchiaioli, e ignoro qualunque ragione che possa essere quella del mercato; ma come posso essere sicuro di compiere una mia azione critica senza l'altra faccia della luna che è la valutazione monetaria, materialistica dell'arte; come posso io aggiungere qualcosa di autonomo senza la collaborazione fraterna di tanti mercanti i quali pagano di persona con una fatica enorme, con un rischio notevole e perfino anche con una partecipazione che è tutta una vita, quello che io faccio come soltanto persona entusiasta?

Ho finito, grazie.

Prof. DINI *

L'intervento appena concluso può offrire l'opportunità di alcune ulteriori riflessioni sulla natura dei valori in campo artistico, che forse ci consente di individuare – quali supporti al dato relazionale – interessanti elementi di natura genetica, specialmente se ci collochiamo temporalmente al momento dell'ultimazione delle opere e in epoche nelle quali l'artista vendeva il progetto dell'opera e la sua capacità artistica. Riflessioni, comunque, di esito scontato se rivolte alla conferma della natura economica dei giudizi di valore da sempre alla base del comportamento degli operatori anche in questo importante campo dell'attività umana.

Come appare scontata anche la convergenza su quanto ha affermato Misseri se il quadro di riferimento è il momento attuale e il mercato di questi beni ha le caratteristiche a tutti ben note. In questo mercato tutte le « osservabili » indicate dal Misseri precisano la natura relazionale dei valori.

Un mercato che però appare dominato dall'operatore denominato « mercante d'arte », che spesso è simultaneamente alla domanda e all'offerta, che costituisce le prime indicazioni di valore (sempre trattando delle opere d'arte contemporanea, ovviamente) per le produzioni anche di giovani autori, spesso con motivazioni che alla distanza possono su-

* Prof. straordinario di Estimo rurale e Contabilità nell'Università di Firenze.

scitare delle perplessità, manovrando frequentemente anche nelle operazioni d'asta.

In questo contesto, che sembrerebbe dimostrare una certa inferiorità sia degli artisti (all'inizio della loro attività) che degli acquirenti collezionisti o meno, la vera sede di un processo estimativo, che si avvia con l'analisi delle opere, si incentra nella comparazione e si conclude nel giudizio di valore quale previsione del probabile prezzo di mercato, è nella « dimensione » del mercante d'arte. Ottimo conoscitore delle scuole e delle tendenze, nonché dei motivi che informano la domanda delle opere in oggetto e dei prezzi sia storici che recenti, il mercante d'arte certamente costruisce i rapporti prezzi-parametri per le caratteristiche determinanti e conclude su una prima previsione di massima.

In sede di mostra quel giudizio apparirà come prima richiesta, in sede d'asta sarà il prezzo di base. Da quel momento in avanti, specialmente in sede di asta, tutte le possibili considerazioni anche di tipo soggettivo eserciteranno i loro effetti per la definitiva precisazione del prezzo. E potranno essere equilibri individuali di eguaglianza al margine fra attribuzioni di soddisfazione all'opera e alla capacità di spesa del soggetto, o valutazioni d'ordine complementare in relazione ai programmi di un collezionista o, infine, eventuali suggestioni d'investimento o di rifugio per taluni.

L'eterogeneità delle motivazioni che sottendono il formarsi dei prezzi, e quindi la carica di soggettività che a volte presentano, insieme a tensioni che possono caratterizzare un periodo più o meno breve, deve essere certamente ben valutata quando, per esempio, la individuazione dei valori si richiede per rispondere in termini di oggettività a delle indicazioni di legge (pagamento di imposte, asse ereditario, ecc.).

Il giudizio di valore sarà ovviamente collocato in un determinato mercato e riferito ad un preciso momento, ma sono evidenti le caratteristiche di massima possibile obiettività che in questi casi si renderebbero necessarie: una precisa articolazione metodologica, una stringente analisi critica dei parametri e dei prezzi assunti per la comparazione, il riferimento ad un modo diffuso di comportamento degli operatori alla domanda (una ordinarietà, se ci è concesso). E l'estimo farebbe veramente e necessariamente il suo ingresso nel campo della valutazione delle opere artistiche.

ERCOLE SAVIANE *

(deregistrato e predisposto a cura della Segreteria del Centro)

Il mercato può essere costituito originariamente da un fenomeno di spontaneità: l'artista viene a contatto con colui che prende amore alla sua opera, interesse alla sua opera. Ma quando questo mercato si allarga

* Pittore e critico d'arte.

interviene l'intermediario e cioè il mercante; allora questo operatore dà inizio ad un modello di mercato che si può definire « mercato costruito ».

Come si costituisce questo mercato: innanzitutto con la propagazione delle chiarificazioni culturali ed artistiche che si predispongono intorno all'artista da parte di un terzo operatore, che è il critico, il quale diventa un collaboratore non solo dell'artista ma direttamente del mercante d'arte. Grosso modo è la struttura tecnica e distributiva di quel tipo di mercato che abbiamo definito « costruito ».

Il metodo di valutazione, per essere valido, deve valutare i seguenti parametri o criteri: la qualità, il prezzo che pone motu proprio l'artista, gli interessi e così le richieste del pubblico, che variano nel tempo, come è noto col variare dei gusti.

Per quanto attiene al « mercante d'arte » questi diventa per così dire un « impasto di gregario » della critica, dell'interesse sul versante del pubblico, e dell'artista stesso.

Un elemento predominante rimane comunque l'artista, che fa riscontro allo stesso mercante d'arte.

Io riterrei, diciamo, una perdita di interesse nel creare dei « blocchi di solidificazione », dividendo gli artisti in astrattisti, in surrealisti e metafisici. Ciò esiste, ma è una pura astrattezza in quanto non avviene in pratica.

Occorre anche tenere presente, poi, il fenomeno della quantità produttiva dell'artista. Questi, per sostenere un mercato per così dire costruttivo, deve lavorare molto; orbene, affinché una siffatta operazione in volume tenda a conservare i valori di pregio, è auspicabile l'intervento della stampa, quella competente e seria, con funzione stimolante, quasi di torchio ». Cionondimeno è opportuno tenere presente che, quando si parla di opere di natura normale con strumenti immediati e diretti, è praticamente certo che, oltre una certa quantità produttiva, questa viene a perdere di valore.

Un altro aspetto che vorrei sottolineare è questo che per giudicare quanto un artista produce entro l'orbita di un mercato costruito, non dobbiamo preoccuparci del futuro bensì del presente e così partire da noi stessi.

L'artista, nei termini di una teoria ideale, dovrebbe essere un produttore in assoluta libertà; dovrebbe ignorare del tutto la destinazione dei suoi quadri pur avendo ovviamente delle aspirazioni personali nel senso che avrebbe piacere che un suo quadro andasse ad un poeta, un altro ad un attore oppure ad un amico di vecchia data.

Bisogna sottolineare che, se operasse solo o in prevalenza in tale senso, l'artista verrebbe a perdere il contatto con il vero e anonimo mercato, anche se costruito su una proporzione non vasta.

Il mercante d'arte dovrebbe evitare al massimo un comportamento del genere all'artista suo collaboratore in quanto dovrebbe metterlo a contatto con il pubblico, con « la platea », in modo che l'artista potesse diventare partecipe e quindi attore della situazione, come in effetti avviene spesso se non sempre. Vedremmo valido un contatto del genere quando fosse in grado di dare origine ad un discorso-colloquio umani-

stico pressoché continuo fra l'artista-interprete della situazione ed il pubblico.

Vi è poi un'altra questione da segnalare in senso generale: la quantità della produzione di ogni artista, può o meno essere proporzionata in relazione alle tecniche utilizzate, alla personalità dell'artista e ai valori della creazione pura. A questo proposito si osserva che, in genere, il mecenatismo moderno poco o nulla influenza nel senso ora indicato la formazione dell'artista, come invece avveniva un tempo; in età moderna il mecenatismo è quasi solo di natura finanziaria in quanto viene scelto un artista che è già formato prima. Così come lo statista d'un tempo contribuiva in maniera quasi determinante a formare civilmente il cittadino, attualmente lo statista moderno, il politico, si trova davanti, per le ragioni a tutti note (mass-media ecc.) un cittadino per così dire già « precostituito » con tutti i suoi difetti e pregi.

Un qualcosa del genere avviene anche nell'arte; tutt'al più, se c'è un mercante d'arte che opera a ridosso del mercante, può dare a questi opportuni suggerimenti in modo da persuadere l'artista a flettere verso quella maniera di dipingere che nel momento può essere bene accolta da un certo mercato. In queste circostanze il contrasto fra l'artista, un tempo formatosi gradualmente, e l'artista venuto a maturarsi sotto l'influenza dei vari rapporti ai quali mi sono riferito, si accentua con le molteplici implicazioni connesse.

Le considerazioni esposte, in maniera succinta, permettono di sottolineare come la valutazione di un'opera d'arte, e soprattutto proprio se è moderna o contemporanea, sia condizionata, oltretutto da criteri per così dire oggettivi sui quali mi sono soffermato agli inizi dell'intervento, anche da una serie di rapporti e connessioni non facili a rilevarsi di primo acchito ma che contribuiscono non poco a modificare quello che poteva essere il valore ottenibile seguendo i generali criteri di stima.

EDO BARZAGLI *

(deregistrato e predisposto a cura della Segreteria del Centro)

Permettete che, dopo gli interventi precedenti, dica qualcosa per quanto riguarda l'arte contemporanea.

A mio parere Firenze è rimasta molto indietro, perché ancora troppo legata ai Macchiaioli e non ha ritenuto opportuno di prestare la necessaria attenzione di andare avanti con l'arte moderna e contemporanea, cioè predisponendo con sistematicità un assetto adeguato ai diversi livelli per quest'arte che veniva avanti prepotentemente fin dagli anni 1960.

Per quanto riguarda il mercante, dirò che, se è valido e preparato, la sua attività è utilissima. In effetti è ben rara se non del tutto ine-

* Studioso e critico d'arte.

sistente la circostanza che un pittore possa vendere i suoi quadri direttamente senza entrare nel mercato. Un artista deve prima di tutto preoccuparsi a fondo della sua opera, vedere l'estetica, i colori e la composizione, sia natura morta, sia figurativo ecc., realizzare l'opera, in una parola.

Solo in un secondo tempo prenderà contatto con il mercante d'arte mostrandogli il lavoro fatto e chiedendogli se quel tipo d'opera può essere messa nel mercato.

Fatte salve, sempre beninteso, le rarissime eccezioni, occorre in genere un'esperienza operativa assai lunga (starei per dire quasi ventennale). L'artista non è uno che fa un quadro e dopo 5 anni lo può vendere a cifre molto elevate; prima di tutto si deve fare conoscere dal pubblico, è necessario che affronti delle mostre e la relativa critica e quindi venga « introdotto » sul mercato dal mercante rischiando altrimenti, se rimane fuori dal mercato, di rimanere un pittore emarginato.

A volte mi è capitato, occupandomi un po' di critica d'arte, come collaboratore ad una rivista specializzata, di andare a trovare dei pittori e sentirmi dire: « guardi, questo quadro l'ho fatto per me e non intendo mostrarlo a chicchessia (e quindi venderlo). Che valore di stima si può mai attribuire a tale opera in simile circostanza? »

Per quanto riguarda le collezioni, alle quali si riferiva l'Avv. Torricelli, sarei veramente felice se un giorno Firenze facesse questo tanto atteso museo d'arte moderna e contemporanea nel quale trovassero sede degna e aperta al pubblico tutte o gran parte delle donazioni che ora giacciono per così dire abbandonate.

Posso informare che a Prato, superando ancora una volta Firenze, agli inizi dell' '88 si inaugurerà un museo d'arte moderna e contemporanea.

In definitiva, per ritornare al tema di questa Tavola Rotonda, concludo dicendo che è difficile, quindi, stabilire criteri univoci di valutazione; occorre certamente tenere conto anche del « momento » nel quale si trova l'autore dell'opera d'arte in questione, che è poi la variante-sintesi di numerosi fattori influenti sul valore attribuibile all'opera stessa.

NICOLÒ MARTINICO *

Ringrazio tutti i relatori perché le relazioni sono state veramente interessanti. Mi sia consentito di riferirmi alla relazione del prof. Misseri in quanto mi occupo al contempo di problemi estimativi e di arte; già precedentemente, circa dieci anni fa, sempre per il Centro, invitato dal prof. Sorbi, preparai una relazione su un tema di estimo artistico non molto lontano da quello che è oggetto della presente Tavola Rotonda.

* Prof. ordinario di Estimo negli Istituti Tecnici e gallerista.

In sintesi, l'osservazione che vorrei fare è questa: quando si fa una valutazione bisogna tenere presente soprattutto la natura e l'ampiezza del mercato che ha l'artista: un artista può avere un mercato internazionale, un mercato nazionale, un mercato regionale e un mercato locale.

Si tratta di un aspetto importante perché molto spesso si constata che i quadri di pittori con un mercato prevalentemente locale vengono valutati a prezzi veramente esagerati.

Sotto un profilo, poi, più specificamente estimativo, il criterio di valutazione in uso prevalente, è quello basato sulla comparazione, che tuttavia, si badi bene, non può essere fatta tra artista e artista bensì all'interno della produzione dello stesso artista. A tale fine possono e devono essere cercati per ciascun artista quegli elementi sulla base dei quali potere formare una scala di valori, alla quale ha fatto cenno anche il prof. Dini.

Ne consegue che i prezzi di mercato sono molto soggettivi, in relazione cioè all'autore cui ci si riferisce e all'interno della produzione di questo autore. Occorre indagare con grande accuratezza e sensibilità per segnalare ed isolare uno per uno gli elementi fondamentali sopra richiamati che consentono di contraddistinguere la loro pittura.

I principali di tali elementi possono essere sintetizzati nel modo seguente.

Anzitutto l'*epoca* alla quale occorre riferire il dipinto: per certi autori, infatti, le opere di alcuni periodi sono più apprezzate di quelle di altri periodi; facciamo l'esempio di De Chirico: attualmente le opere eseguite dal 1912 al 1920/25 hanno prezzi di mercato più elevati rispetto a quelli delle opere dello stesso artista eseguite recentemente, negli anni '70 e giù di lì.

Poi conta il *soggetto* che viene rappresentato: alcuni artisti indugiano soprattutto, per esempio, sulla figura, altri invece sul paesaggio, ecc.

Poi, ancora, il *formato*, perché ovviamente il valore di un dipinto varia anche a seconda della grandezza.

Quindi, la *tecnica* impiegata: quando un'opera è eseguita con certe tecniche, a parità di ogni altro elemento che influisce sulla valutazione, è più pregiata che con altre.

In altre parole, la qualità intrinseca di ogni singola opera, che dipende dalla notevole vena creativa dell'artista stesso, cioè la qualità dell'opera compendiata dall'esame dei principali elementi che la distinguono, è, a mio parere, uno degli elementi più importanti di cui va tenuto conto nella valutazione dell'opera stessa.

Inoltre, bisogna tenere conto dell'*appetibilità* di ogni singola opera, che è legata al grado di stabilità delle preferenze del collezionismo in relazione alle condizioni in cui il soggetto del quadro è stato dipinto; da ultimo, nella stima di un'opera d'arte, occorre tenere conto della *co-presentatività* dell'opera rispetto ad un movimento, ad una corrente, come pure ad una data o periodo storico.

Non si può, infine, non fare cenno ad un fatto, del resto ben noto, che tra mercato e critico d'arte possono esistere divergenze valutative

anche sensibili, tanto che può capitare che al successo di mercato non corrisponda un'equivalente considerazione critica e viceversa. Sono casi tuttavia un po' marginali perché in genere l'opinione del critico è molto ascoltata da mercanti e collezionisti e un giudizio critico favorevole determina ripercussione sul mercato.

LIONELLO GIORGIO BOCCIA *

Molto velocemente, quindi ellitticamente e confidando del tutto sulla vostra bontà.

Sulle questioni di carattere generale io concordo molto con cose che sono già state dette. Sul piano delle metodologie concordo con l'ultimo intervento, almeno in linea di massima.

Vorrei però vedere di identificare alcune preoccupazioni che il direttore di un museo ha al momento dell'acquisto.

Per fortuna non mi occupo di un museo che sia particolarmente interessato all'arte contemporanea: compriamo cose vecchie in generale, però personalmente in casa mia ho soltanto opere d'arte contemporanea, quindi in qualche modo cerco di capire alcune cose.

Mi sembra anzitutto di poter dire qualcosa sulle osservazioni molto pertinenti che faceva l'Avv. Torricelli: a mio avviso la 512 è stata di fatto finora una vera trappola, ed io capisco benissimo il grande sponsor privato che non vuole valersene, perché essa sta diventando in realtà il tentativo del Ministero dei Beni Culturali di accentrare a Roma tutti i capitali potenzialmente spendibili dai privati (grossi e medi) per poter esso fare il piano ed indicare l'intervento e le priorità, sicché lo sponsor dovrà sottostare alle forche caudine dei suoi giudizi. Non sono uno che sia per lo slogan «meno Stato e più Società», ma in questo particolare caso francamente mi sentirei di aderire a un'indicazione di questo genere. So benissimo cosa potrebbe dire dare ad un Ministero questo potere, che diventerebbe davvero preoccupante vedere esercitare.

Mi torna quindi molto bene che i grossi sponsors facciano le stesse cose applicandole però al criterio della promotion, dell'immagine, della pubblicità, perché con questo scansano il rischio. È vero, (non c'è dubbio, e non possiamo nascondere) che la scelta diretta da parte del grande sponsor cerca ciò che si chiama in linguaggio corrente ricerca di immagine o del beneficio diretto di ricaduta.

Lui sceglie quello che gli pare, per cui farà la Cappella Brancacci ma non farà le altre cose estremamente importanti che però non danno altrettanta possibilità di essere spese, diciamo così, nel proprio nome. Ma direi che si tratta di malumori rispetto alla burocratizzazione o peggio degli interventi dall'altro punto di vista.

* Sovrintendente del Museo Stibbert.

Non piangerei quindi troppo sul ridottissimo decollo della 512, e vorrei si riuscisse davvero a togliere dallo sfondo l'accentramento « romano » delle somme potenzialmente disponibili, o il loro controllo burocratico ministeriale.

Sono invece molto d'accordo con quanto diceva l'Avv. Torricelli sulla presenza delle associazioni, però qui nasce subito un problema: in che rapporti sta il museo (futuro depositario necessario di un determinato bene che viene acquisito al proprio esterno) nei confronti di quello che viene proposto.

Si risponde che il museo in qualche modo deve essere presente nell'associazione, suggerendo certi interventi. Voi sapete però che uno dei canoni dell'ICOM, è che il personale che professionalmente si occupa di musei non debba avere rapporti col mercato; il che comporta precisi atteggiamenti in merito. Il funzionario può e deve conoscere il mercato proprio per essere in grado di fare le proprie valutazioni politico-culturali di carattere generale, ma non vi deve essere in nessun modo legato. Quindi niente expertises, niente pareri, niente consulenze, né dirette, né assunte. La questione quindi, va considerata con molta attenzione perché non è di poco conto.

Ultima cosa, veniamo al criterio con il quale credo si dovrebbe acquisire (comprare o accettare) una donazione, o un deposito, e che valgono per l'arte contemporanea come per qualunque altra cosa: è chiaramente quello dell'opportunità culturale. Non ce ne può essere altro, perché non è un investimento, né la ricerca dello scopo sul futuro grande artista. È l'acquisizione di un qualcosa che rientri in quelle che sono le indicazioni generali, storicamente acquisite da questa istituzione, da essa in qualche modo rappresentate, alle quali deve configurarsi, deve sposarsi la nuova crescita museale per rafforzarla, per darle delle ragioni o al limite proporre delle indicazioni di carattere più ampio.

Anche l'acquisto da parte dello Stato secondo me dovrebbe seguire questi aspetti. Ora, vedo invece cosa succede tutti i giorni con le famose notifiche. Non entro nel discorso in sé e per sé, però ho visto del materiale che era rimasto per centinaia di anni in una determinata situazione molto precisa, (una determinata regione, una determinata città, una determinata casa patrizia, all'interno di un contesto di raccolta o di collezione) acquisito dallo Stato casualmente in tutt'altra sede, perché era stato presentato sul mercato altrove. Ebbene, capita quasi sempre (per non dire sempre) che dopo la prelazione esso passa al museo statale della città dove è stato comprato. Il che « non esiste », perché almeno lo Stato dovrebbe porsi il problema di reintegrare quel certo patrimonio territoriale e culturale; quindi sì, è vero, lo Stato compra l'oggetto a Roma, lo fa tornare per esempio a Venezia dove può stare all'interno di un contesto nel quale ha un senso preciso. Allora anche il discorso delle acquisizioni di arte moderna e contemporanea dovrebbe essere fatto con questo criterio. Ho dei dubbi per qualche collezione: mi manca una certa presenza? non sono sufficientemente articolate le indicazioni relative a quella certa opera d'arte? Allora sono diciamo potenzialmente e fortemente interessato all'acquisto, tanto interessato che

a quel punto diventa « relativa » una valutazione strettamente di mercato, perché in questo caso, ripeto, io agisco con altre motivazioni. Chiaro che non devo andare a comprare pagando il doppio o il triplo, o anche il 50% in più di quello che il mercato mi dà; voglio dire solo che ci possono essere ragioni tali da consentire di valutare in modo un po' diverso da quello che la pura e semplice comparazione storica tra prezzi effettivamente praticati in quelle circostanze su beni analoghi o quanto meno comparabili, mi potrebbe.

Sono tutte questioni che avrebbero bisogno di più tempo, ma i nostri amici certamente sapranno in qualche modo tenerne conto.

CONCLUSIONI

TOMMASO PALOSCIA

Com'era facile prevedere, i relatori hanno sviluppato in maniera egregia il tema di questa tavola rotonda esponendo con chiarezza di pensiero e con termini di facile comprensibilità una materia non agevolmente volgarizzabile. Ci sarà poco da dire sull'estimo e sulla metodologia suggerita dal professor Misseri che è un colosso in questo campo. La sua tesi è stata inoltre molto suggestiva. Magari gli studiosi di estetica potrebbero obiettare che essa non ha potuto superare una difficoltà che conoscevano ma che in questo simpatico ed utile « Incontro » ha assunto talvolta un ruolo di diaframma impenetrabile tra l'antico e il contemporaneo: e mi riferisco in particolare alla difficoltà che la metodologia incontra nell'accertamento dei valori dell'opera d'arte non ancora storicizzata per l'assenza di parametri adeguati.

Quanto alle indicazioni suggerite da quell'articolo 9 della Costituzione, che recita come la Repubblica promuoveva la cultura, si sarebbe potuto osservare piuttosto che la Repubblica promuove, almeno nella condizione attuale, tutt'altre cose, scarsamente attenta com'è ai problemi anche gravi che bollono nel settore. Ma qui si sarebbe forse corso il rischio di provocare un dibattito nel dibattito.

L'avvocato Torricelli si è riferito soprattutto alle situazioni locali che egli ha vissuto non da semplice osservatore ma nella veste di valido protagonista. Per cui ha fornito l'esatta misura delle situazioni che alcuni di noi in parte conoscevano e che gli altri magari ignoravano sostanzialmente. Ha riferito elementi che aiutano a capire e a penetrare il vasto problema della valutazione dell'opera d'arte ma soprattutto quello riferito alla condizione nella quale lo Stato naviga oggi - e navigava ieri - in materia d'arte e di cultura attraverso le ramificazioni locali. Certamente non in acque sicure. È uno Stato, il nostro, che perde continuamente colpi proprio per mancanza di strumenti capaci di servirne in modo adeguato gli interessi. Quante volte, ad esempio, ha avuto reali possi-

bilità di acquisire alla comunità un'opera d'arte pregevole ma alla quale, incline a lunghe tergiversazioni e ostacolato da una burocrazia lenta e farraginosa, ha dovuto infine rinunciare per via delle quotazioni di mercato soggette, come sappiamo, a repentini sussulti? Viviamo nella speranza che le leggi in materia possano essere perfezionate, nel senso che siano rese più agili e in armonia col mutamento delle esigenze della società. Anche in fatto di controlli, di cui parlava l'avvocato Torricelli, imposti all'attività mercantile. Anzi, ringrazio l'esimio relatore per aver espresso con tanta puntualità questo concetto: sarebbe bello, in vero, concedere libertà piuttosto che frapporre nocivi e inutili ostacoli al mercato d'arte.

Ringrazio ancora una volta gli intervenuti e in modo particolare coloro che hanno animato il dibattito sulle relazioni di questa tavola rotonda che è diretta emanazione del Salone d'arte in corso nell'adiacente Palazzo degli Affari. E poiché abbiamo parlato bene, esaltandola, della figura del mercante d'arte, voglio alla fine muovere un appunto alla categoria la quale proprio oggi, tramite il sindacato, ha organizzato a Capri un convegno sul medesimo tema incidendo ovviamente, con la dispersione delle idee e la divisione della categoria medesima, sui suoi stessi interessi.

Concludo plaudento al contributo dato dai relatori e dal pubblico all'esame dei problemi che investono la valutazione dell'opera d'arte e voglio sperare che la pubblicazione degli Atti relativi avvenga in tempi brevi e che non sia affidata alle solite strade della Provvidenza. Mi auguro inoltre che i protagonisti di oggi possano tornare ad incontrarsi, magari con un moderatore meglio attrezzato di quello avuto in sorte questa sera, per analizzare ancora più profondamente quanto qui è stato esaminato e discusso. Grazie.

SOMMARIO

Si è tenuta al Palazzo dei Congressi di Firenze il 3 ottobre 1987 una Tavola Rotonda su « La valutazione delle opere d'arte moderna e contemporanea », moderatore è stato il dr. Tommaso Paloscia, ben noto critico d'arte.

Dopo brevi parole del prof. Sorbi, all'uopo delegato dal Presidente del Centro, prof. Maurizio Grillenzoni, in missione di studio all'estero, e una breve « Introduzione » del dr. Paloscia, si sono svolte le seguenti Relazioni:

- Salvatore Corrado Misseri, « Criteri di stima delle opere d'arte moderna e contemporanea »
- Mario Chiti, « Aspetti giuridici del commercio di opere d'arte contemporanea »
- Raffaello Torricelli, « Le opere d'arte nelle collezioni pubbliche ».

Vi sono stati, poi, qualificati interventi di:

- Marcello Venturoli
- Mario Dini
- Ercole Saviane
- Edo Barzagli
- Nicolò Martinico
- Lionello Giorgio Boccia.

Assai bene « centrate » e di grande rilievo scientifico-culturale sono state infine le conclusioni del moderatore.

La « Tavola Rotonda » ha ottenuto un meritato successo, con una larga partecipazione di docenti, studiosi, esperti e critici d'arte come, del resto, è sempre avvenuto nelle precedenti manifestazioni curate dal settore dell'Estimo artistico del Centro.

RÉSUMÉ

Dans le « Palazzo dei Congressi » de Florence le 3 octobre 1987 a eu lieu une Table Ronde sur « L'évaluation des oeuvres d'art moderne et contemporaine », modérateur en a été le dr. Paloscia, un critique d'art très connu.

Après quelques mots du prof. Sorbi, délégué par le Président du Centre prof. Maurizio Grillenzoni, qui été à l'étranger pour une mission d'étude, et une « Introduction » du dr. Paloscia, on a eu les relations suivantes:

- Salvatore Corrado Misseri, « Critères d'évaluation dans les oeuvres d'art moderne et contemporaine »
- Mario Chiti, « Aspects juridiques du commerce des oeuvres d'art contemporaine »
- Raffaello Torricelli, « Les oeuvres d'art dans les collections publiques ».

On a eu encore des interventions à haute niveau de:

- Marcello Venturoli
- Mario Dini
- Ercole Saviane
- Edo Barzagli
- Nicolò Martinico
- Lionello Giorgio Boccia

Très bien centrées et de grand relief scientifique-culturel ont été enfin les conclusions du modérateur.

La Table Ronde a obtenu un succès mérité, avec une grande participation des professeurs, savants, experts et critiques d'art comme il est toujours arrivé pour les précédentes manifestations préparées par le secteur d'estimation artistique du Centre.

SUMMARY

A debate on « The appraisal of modern and contemporary works of Art » was held at the Palazzo dei Congressi (Center for Congresses) in Florence on October 3, 1987; moderator the well known art critic, Dr. Tommaso Paloscia.

After a few words of Prof. Sorbi, purposely delegated by the President of the Center, Prof. Maurizio Grillenzoni, abroad in mission for study, and after a brief « Introduction » by Dr. Paloscia, the following reports were given:

- *Salvatore Corrado Misseri, « Criteria for the estimate of modern and contemporary works of Art »*
- *Mario Chiti, « Juridical aspects in the commerce of contemporary works of Art »*
- *Raffaello Torricelli, « Works of Art in public collections ».*

Qualified interventions then took place by:

- *Marcello Venturoli*
- *Mario Dini*
- *Ercole Saviane*
- *Edo Barzagli*
- *Nicolò Martinico*
- *Lionello Giorgio Boccia*

Well appropriate and of great scientific and cultural relevance were also moderator's conclusions.

The « debate » obtained a well deserved success with a large attendance of professors, scholars, experts and art critics, such as, however, has always happened in previous meetings promoted by the section of the « Artistic Estimates of the Center ».