

# Il mercato e la valutazione dei quadri

di Francesco Rizzo

## Introduzione

Il tema proposto dal Centro Studi di Estimo nell'VIII Incontro assume un notevole significato euristico, sia per la indicazione e la sistemazione di alcuni *criteri di valutazione* o di *uniformità di comportamento* relativi al mercato d'arte sia per il rinnovamento dell'intera metodologia estimativa. Le opere d'arte presentano le caratteristiche dei beni economici: sono rare e talvolta rarissime (ma accessibili), utili e comportano un costo di produzione e di conservazione<sup>1</sup>. Ovviamente si tratta di beni economici particolari, spiccatamente *atipici* o di non facile classificazione, che non sono sostituibili o surrogabili se non

---

<sup>1</sup> L'analisi del « costo di conservazione » è stata affrontata da Nino Zizzo in *Finalizzazione estimativa della prospezione economica*, « Collana di studio e ricerche della Facoltà di Economia e Commercio dell'Università di Catania », 1969. La determinazione del prezzo di mercato delle opere d'arte può essere più o meno influenzata dal costo di produzione (materie prime, affitto dello studio, spese generali, oneri fiscali, spese culturali, remunerazione del lavoro impiegato, ecc.) in relazione al settore artistico e alla notorietà dell'autore. Nella scultura si sostengono costi di produzione maggiori di quelli che si affrontano nella pittura. Il prezzo di mercato di un quadro di artista sconosciuto o agli inizi dell'attività non dovrebbe andare al di sotto del costo di produzione affrontato. La formazione del prezzo di mercato di un quadro di autore affermato è scarsamente influenzata dal costo di produzione. Non si deve credere, però, che in quest'ultimo caso il costo di produzione sia completamente privo di importanza. L'attività artistica può ben considerarsi un'attività professionale ad altissimo livello e ad elevata remunerazione come la prestazione di un chirurgo o di un avvocato o di un divo famoso. Beninteso, le opere dei geni e dei maestri di ogni tempo, uscendo fuori mercato, sfuggono a qualsiasi logica economica legata al costo di produzione.

nell'ambito della stessa produzione artistica di una scuola o di un pittore e sono irriproducibili (a parte le copie, i falsi, le imitazioni « ispirate » e le riproduzioni che, pur avendo un interesse commerciale, non possono prendersi in considerazione) se appartengono ad artisti del passato. Le stesse opere che gli artisti ancora viventi possono creare ed immettere nel mercato, anche se ripropongono lo stesso soggetto, non sono identiche come i beni prodotti in serie. Eppure sento di potere dare la stessa risposta di François Duret-Robert quando si pone le seguenti domande: « Dare una spiegazione al prezzo dei quadri non è forse come volere spiegare l'inspiegabile? Cos'è, se non il capriccio, a decidere che un'opera d'arte oggi valga un patrimonio e domani nulla? E spendere miliardi per un dipinto non obbedisce a ragioni ignote alla Ragione? Forse no. Tutte queste cose apparentemente irragionevoli possono avere una spiegazione ragionevole. Basta partire dall'idea che esistono tra arte e denaro, relazioni non dissimili a quelle fra l'arte e l'uomo »<sup>2</sup>. Lo studio e l'indagine del mercato delle opere d'arte richiamano e confermano la validità e il fascino della proposizione di Sorbi che, a proposito della formulazione di una migliore definizione dell'estimo, ritiene si debba « in ogni caso ricercare un valore correlato alla vita dell'uomo in tutti i suoi settori »<sup>3</sup>. Un simile approccio potrebbe fare superare senza tante difficoltà, la mentalità degli *esteti* o degli *intellettuali dell'arte* tendenti a rifiutare qualsiasi analisi fondata sul rapporto tra arte e denaro, che non esalta il godimento spirituale o immateriale che può procurare un'opera d'arte a prescindere e al « disopra » del suo valore di mercato. Beninteso, senza trascurare la pregnanza estimativa della « convenzionalità del valore e dell'empirismo dei prezzi » dei beni infungibili<sup>4</sup>. Non solo non ci si deve scandalizzare quando si considera l'arte un investimento di capitali come

---

<sup>2</sup> F. Duret-Robert, *Arte e denaro. Come si forma il prezzo di un quadro*, Supplemento al n. 7 dell'«Espresso», anno XXIII, 20 febbraio 1977, pag. 119.

<sup>3</sup> U. Sorbi, *Note propedeutiche alla teoria sulla formazione del prezzo del suolo*, V Incontro di Docenti di Estimo, Firenze, 1975.

<sup>4</sup> Cfr. N. Zizzo, *Convenzionalità del valore ed empirismo dei prezzi nella stima dei beni infungibili*, VIII Incontro di Docenti di Estimo, Firenze, 1977.

qualsiasi altra attività commerciale o di speculazione, ma bisogna acquisire la forma mentis che, a parte il disinteresse (!) e la genialità degli artisti, l'impiego di somme così rilevanti nell'acquisto di opere d'arte non può spiegarsi in termini di ricerca di soddisfazione spirituale fine a sé stessa. È comunque assai dubbio che i collezionisti siano disinteressati e ignorino il lato commerciale della loro attività o si accontentino di perseguire un « reddito psicologico »<sup>5</sup>, anche perché le opere d'arte, più che ogni altro bene, svolgono la funzione di « cassa di risparmio fidata » o di difesa dall'usura inflazionistica. Funzione che spesso non è solo quella di deposito o di conservazione della ricchezza in quanto i beni artistici, al pari o più dei beni terrieri e urbani, sono una fonte di ricchezza reale. L'analisi precedente mette in evidenza gli effetti reali dei fenomeni monetari sul valore dei beni artistici. Questi ultimi, in tal modo, riducono o « allentano » la loro caratteristica infungibilità tecnico-artistica ed acquistano una certa fungibilità economica — tipica dei beni-monetari — che consente di rendere meno empirica l'attribuzione di valori nel mercato delle opere d'arte. In definitiva la compravendita o l'uso delle opere d'arte è un fatto economico di non trascurabile interesse pubblico e privato, perché riguarda beni che, esercitando effetti immateriali attraverso mezzi materiali, soddisfano i bisogni spirituali degli uomini, forniscono dei redditi ai privati o ai musei che li posseggono e conservano od aumentano il loro valore-capitale. Così, ad es., la fruizione dei quadri di un museo comporta un sacrificio finanziario da parte dell'utente, ma un'entrata o un reddito a favore dell'ente su cui grava il prezzo di acquisto e/o il costo di conservazione delle opere. Un ente pubblico o un privato cittadino può vendere i beni artistici traducendoli in valore monetario. Chi compra quadri investe capitali che fruttano redditi come o meglio di qualsiasi altro investimento. Difatti, come vedremo, i guadagni di capitale che normalmente interessano i beni artistici per il con-

---

<sup>5</sup> Cfr. F. Baudhuin, *L'America e le opere d'arte dell'Europa*, « Rassegna della Stampa Estera. Banco di Roma », n. 793 del 30 marzo 1967; N. Zizzo, *Finalizzazione...*, cit.

tinuo aumento dei loro prezzi in proporzioni maggiori dell'aumento della svalutazione monetaria, dopo l'acquisizione dell'analisi fisheriana, debbono considerarsi dei redditi accumulati. Tra capitale (fondo) e reddito (flusso) non esiste nessuna differenza economica: il reddito, in quanto tale, presuppone un capitale e il capitale, in quanto tale, produce il reddito. La relazione che unisce il reddito al capitale si chiama *processo di capitalizzazione* e consiste nel moltiplicare il reddito per un certo coefficiente capace di trasformare una grandezza del tipo del flusso in una grandezza del tipo del fondo. Naturalmente vale anche il processo inverso: un fondo di capitali si può trasformare in un flusso di redditi.

La constatazione che la spiegazione del prezzo dei quadri non può essere fatta attraverso un processo logico-deduttivo o con rigore matematico non è diversa da quella che interessa l'intera economia politica dove si registra il fallimento di ogni teoria del valore intesa — in senso analitico e positivisticco — a spiegare la natura causale o strutturale dei prezzi. I prezzi delle opere d'arte sfuggono, dunque, all'elaborazione categoriale allo stesso modo e per lo stesso motivo per cui la teoria del valore non è in grado di giustificare pienamente la causa e la misura dei prezzi di ogni bene o fattore produttivo. La necessità di abbandonare o ridimensionare la concezione logico-deduttiva o causale dei prezzi per sostituirla con una visione descrittiva o storico-statistica dei fatti di mercato, non impedisce agli economisti e agli estimatori di tentare di sistemare e ricercare criteri di comportamento cogliendoli dalle relazioni che si stabiliscono tra i fenomeni economici <sup>6</sup>. « Nell'analizzare il rapporto fra l'arte e il denaro, cioè fra l'arte e l'uomo, la precisione scientifica non è che un miraggio: anzi una forma di mistificazione » <sup>7</sup>. Senza questi presupposti la « scienza » estimativa non può dare alcun contributo per la valutazione e la tutela dei beni artistici e culturali, né la valutazione e la conservazione dei medesimi pos-

---

<sup>6</sup> Cfr. F. Rizzo, *Analisi critica della teoria delle valutazioni*, Seminario Economico dell'Università di Catania, 1977.

<sup>7</sup> F. Duret-Robert, *Arte e denaro...*, cit., pag. 119.

sono illuminare il processo di rinnovamento metodologico dell'estimo.

Quanto ho scritto significa forse che il mercato dei beni artistici presenta le stesse caratteristiche del mercato terriero, urbano, azionario, obbligazionario, ecc.? Evidentemente no. In *Analisi critica della teoria delle valutazioni* ho sottolineato la necessità di distinguere i vari settori di investimento, senza farmi prendere dalla filosofia o dalla *parabola* neoclassica della tendenza al livellamento o all'uniformità del saggio di profitto. Qui confermo quello che ho scritto in precedenza e conseguentemente riconosco la valenza estimativa delle ragioni che rendono il mercato dei beni artistici un mercato particolare. Prima di concludere queste considerazioni introduttive per dedicare il resto del mio intervento all'esame delle motivazioni che sono alla base dello scambio dei quadri, desidero fare qualche altra osservazione di carattere generale.

Le opere d'arte debbono essere considerate dal punto di vista pubblico e privato. Il patrimonio artistico, culturale ed ambientale di una nazione assume una crescente funzione pubblica a causa dell'aumento della maturità artistica in larga parte della popolazione e viene goduto da un numero crescente di persone. Ciò comporta l'elaborazione e l'applicazione di norme giuridiche che riducono la natura privatistica dei beni artistici e ne condizionano la conservazione, l'uso e l'alienazione. Ma se sono rilevanti le applicazioni della metodologia estimativa (valutazione e conservazione) in sede pubblicistica, altrettanto importanti e frequenti sono le richieste o le occasioni di valutazione (aste pubbliche, compravendite operate dai mercanti d'arte, stime inerenti al contenzioso e alle successioni ereditarie, ecc.) a carattere privatistico. Io dedicherò maggiore attenzione alla ricerca dei criteri o degli accorgimenti per commettere il minore numero di errori possibili nell'attribuzione di valori alle opere d'arte per scopi privatistici, sia per ragioni di tempo e sia perché sono convinto che il valore di mercato di un'opera d'arte non varia in dipendenza del committente pubblico o privato che ne richiede la valutazione ed è indispensabile per stimare e conservare qualsiasi patrimonio artistico. Per quanto riguarda la

quantificazione monetaria dei sacrifici che si debbono sostenere per la tutela dei beni artistici, culturali e ambientali rinvio al concetto di « valore di conservazione » di Nino Zizzo, ripreso e utilizzato nel VII Incontro da Carlo Forte « nella più lata accezione di costo, pubblico o privato, del disinquinamento e dell'equilibrio ecologico »<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> C. Forte, Intervento al VII Incontro di Docenti di Estimo sul tema « La scienza estimativa nel quadro della moderna dinamica economica e sociale: lineamenti e tendenze », Firenze, 1977, pag. 143. Il patrimonio artistico deve essere conservato e protetto dallo Stato. Bisogna mantenere le opere d'arte nel *contesto* storico e culturale delle città dove sono state create evitando al massimo la loro *privatizzazione*. Giulio Carlo Argan (*Lupo Ezechiele compra quadri*, « L'Espresso », n. 40, 9 ottobre 1977, pagg. 103-104) sostiene la necessità di modificare, in sede di applicazione della legge 382, la legge del '39 al fine di predisporre nuove norme per la tutela del patrimonio artistico nel rispetto dei *contesti* ambientali nell'accezione più vasta. Con le proposte di difesa e di conservazione del patrimonio culturale fatte da Argan, la valutazione delle opere d'arte acquista una imprevedibile dimensione territoriale che implica un approccio estimativo complessivamente diverso da quello tradizionale e più coerente con l'attuale processo di rinnovamento e di ristrutturazione della tecnica delle valutazioni. Ma Argan, a mio parere, esagera quando scrive: « Ma poiché la cultura moderna non pone il valore dell'opera come metafora del valore venale e nega che il possesso sia la condizione della giusta fruizione, ne discende che ogni azione di tutela del patrimonio artistico è a priori lotta per la cultura contro l'anticultura del mercato ». A parte il fatto che il sistema capitalistico, specialmente ai nostri tempi, non può essere esorcizzato con affermazioni di principio o ideologiche, mi sembra eccessivo, irrealistico e una mistificazione scrivere di *anticultura del mercato*. Il mercato delle opere d'arte ha la funzione fondamentale di fare uscire dalle « corti » o dai « palazzi » il prodotto artistico che non può essere più monopolizzato da una classe o da una ristretta cerchia di artisti, mercanti, collezionisti, giornalisti e critici. Certo, nella misura in cui la richiesta e la fruizione dei beni artistici diventano un fenomeno di massa aumentano gli episodi di speculazione o di sopravvalutazione; è il consumismo che *mercifica* e *monetizza* l'arte moderna, non il mercato. Lo stesso Argan, riproponendo in maniera critica il problema della selezione, conservazione e valutazione dei beni culturali, riconosce che la tutela delle opere d'arte e del loro contesto storico « non potrà avvenire senza cospicui investimenti da parte degli enti pubblici, essendo chiaro che quello che si prende va pagato: ma proprio per questo la speculazione va repressa, sarebbe assurdo che la protezione del patrimonio si facesse col mercato o sulla base dei suoi prezzi ». Esistono criteri di valutazione del patrimonio artistico che possono fare a meno del mercato? La nostra legislazione consente l'espropriazione delle opere d'arte mediante il pagamento di bassi indennizzi o di prezzi politici? A me pare di no. A prescindere dalla legislazione e dalla tecnica delle valutazioni, non è ragionevole ipotizzare il passaggio dei beni culturali dai privati allo Stato per motivi economici: la finanza pubblica non potrebbe sopportare un simile peso. Allora è legittimo chiedere una normativa più rispondente alle moderne esi-

Alla domanda « da cosa dipende il prezzo di un quadro? » è più conveniente sostituire la domanda « da che cosa dipendono le differenze di prezzo fra un quadro e l'altro? ». Difatti la valutazione di un'opera d'arte si può motivare mettendola in relazione con quella di un'altra. L'abbrivo è felice. L'indagine sui criteri economico-estimativi che presiedono alla valutazione dei beni artistici ha essenzialmente un valore storico-statistico e si basa su un'analisi descrittiva. La formazione dei prezzi dei quadri viene influenzata da fattori particolari (intrinseci ed estrinseci) e generali. I primi riguardano l'opera d'arte e il modo con cui essa entra in rapporto con gli operatori interessati alla sua compravendita. I secondi riguardano eventi di carattere economico-finanziario e il modo con cui essi influiscono sul mercato d'arte. Intendo riferirmi, ad es., all'influenza che esercitano le varie fasi del ciclo economico (depressione o espansione) dei sistemi capitalistici, l'andamento monetario (inflazione o deflazione), il regime fiscale (possibilità di escludere o meno dall'imponibile il valore delle opere d'arte), ecc. Esiste differenza tra le valutazioni delle vendite all'asta e quelle praticate dai mercanti. Alle aste comprano i commercianti per rivendere poi in negozio e mai allo stesso prezzo. L'arte moderna o contemporanea e soprattutto quella di « avanguardia » sono molto legate alle *valutazioni del mercante* o alle *scommesse degli esteti*, mentre la valutazione di un'opera d'arte classica incontra minori difficoltà « grazie alle selezioni operate dal tempo e dalla storia ».

#### « Come si forma il prezzo di un quadro »

François Duret-Robert ritiene che i fattori determinanti che hanno un ruolo fondamentale nella determinazione del prezzo dei quadri sono almeno sei: 1) la notorietà del pittore; 2) l'au-

---

genze culturali della nostra società. Bisogna regolare meglio la vendita e l'uso dei beni artistici per evitare o ridurre la speculazione. Ma la lotta alla speculazione si può fare solo se esiste un mercato ampio e trasparente. I dati di mercato debbono essere catalogati con serietà e competenza al fine di verificare l'*attendibilità dei valori* economici e di rilevare le *tendenze del gusto*.

tenticità del quadro; 3) la sua storia; 4) il soggetto; 5) la rarità; 6) la qualità della pittura<sup>9</sup>.

1. — La fama o la notorietà del pittore è tanto importante che lo stesso quadro può acquistare valori diversi a seconda degli autori a cui viene attribuito. A limite un quadro di discutibile qualità può valere molto se porta la firma di un maestro o di un artista illustre<sup>10</sup>. I *conoscitori* e gli *amatori d'arte* dotati di un'adeguata capacità finanziaria costituiscono il « clan dei collezionisti avveduti » (o gruppo dei probabili compratori e venditori) che apprezzano e riconoscono la fama degli artisti in base al *ruolo storico* svolto dai medesimi (nel creare un movimento, nel diventare caposcuola, ecc.) e alla stima accordata alle loro opere (mutevole perché risente del « gusto del momento »). Essi considerano il possesso di un quadro o di una collezione famosa e importante un fatto di dignità e di prestigio, anzi il simbolo della ricchezza. Ai *Pionieri del gusto*, come erano i *Salons parigini*, è affidata la scelta e la selezione degli artisti di talento. Praticamente è il mercante, aiutato dal conoscitore d'arte, che scopre le « promesse », mentre il direttore

---

<sup>9</sup> Rush tra i fattori più importanti che risultano determinanti agli effetti del prezzo di un quadro considera pure: *a*) se il quadro è tipico dell'artista e se è stato eseguito nel periodo più felice (o più richiesto) della sua carriera; *b*) la dimensione; *c*) lo stato di conservazione; *d*) il pedigree: collezioni, mostre, precedenti proprietari; *e*) chi mette in vendita il quadro; *f*) dove e quando viene messo in vendita; *g*) chi partecipa all'asta. Cfr. R. H. Rush, *L'arte come investimento*, Aldo Martello, Milano, 1963, pag. 237; M. Marangoni, *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte*, Garzanti, Milano, 1956; L. Venturi, *Come si comprende la pittura*, Capriotti, Roma, 1956; M. J. Friedlander, *Il conoscitore d'arte*, Einaudi, Torino, 1955; R. Salvini, *Guida all'arte moderna*, Garzanti, Milano, 1956.

<sup>10</sup> « La notorietà che deriva all'artista dalla sua fama e dalla sua opera è legata a un numero limitato di dipinti. Sarebbe bastato a Leonardo, per raggiungere la fama, dipingere la « Gioconda » e a Rembrandt eseguire la « Lezione d'anatomia » e « L'uomo col berretto ». « La sorgente » e il « Ritratto di Bertin » hanno fatto di Ingres un pittore celebre e nello stesso tempo popolare. L'« Angelus » e i « Mietitori » hanno fatto la gloria di J. F. Millet. Ma il collezionista non può comprare « L'uomo col berretto », né « La sorgente », né « L'Angelus » e dunque paga carissimo un Rembrandt minore, un Ingres di qualità mediocre, un Millet disonorevole. Insomma, il prezzo che il collezionista è disposto a pagare per un quadro dipende soprattutto dalle qualità di quelli che non riuscirà mai ad avere ». F. Duret-Robert, *Arte e denaro...*, cit., pag. 127.

di un museo, molto spesso uno storico d'arte, determina la notorietà o la rivalutazione di un pittore o di una determinata scuola organizzando la mostra dei suoi quadri o attraverso i libri d'arte. È l'arbitrio o l'interesse personale e contingente che li spinge a « premiare » o a « punire » le opere d'arte? Credo di no. Altrimenti il loro gioco si scoprirebbe subito e, perdendo serietà e credibilità, non riscuoterebbero più la fiducia dei « clienti ». Essi, almeno i maggiori esperti e competenti, non fanno altro che mediare artisticamente, culturalmente e commercialmente, nei diversi momenti storici, le esigenze e il gusto di quanti sono legati al mercato d'arte. Tali esigenze sono mutevoli e la sociologia e la psicologia sociale possono contribuire a spiegarle. I sociologi che si dedicano allo studio della moda (anche in senso statistico) attraverso certe leggi spiegano il successo o l'insuccesso di una scuola in relazione alle correnti culturali, sociali e politiche delle varie epoche. La « legge delle tre generazioni » secondo la quale il successo di una certa moda ritorna ogni tre generazioni, può applicarsi anche al campo dell'arte. Le opere degli artisti sono delle *forze trasformatrici* nelle loro rispettive epoche<sup>11</sup>. Esse anticipano i tempi, pertanto non sempre vengono apprezzate subito o mentre l'autore è in vita. Si sviluppa così una dialettica tra la qualità (bellezza o estetica) e il messaggio (contenuto o ideologia) dell'opera: generalmente la qualità prevale sul messaggio. Solo in particolari condizioni storico-sociali o in certi regimi le cose vanno diversamente.

2. — L'autenticità del quadro è importante come la notorietà del suo autore. Un quadro non è autentico o perché è stato attribuito in maniera sbagliata o perché è falso. Vale di più la firma che il quadro in se stesso (o la sua qualità) non solo per le ragioni precedentemente esposte, ma perché il compratore entra in un rapporto di complementarità con l'artista, oltre che direttamente con la sua opera. Esiste una totale identificazione dell'immagine con quello che l'artista vuole rappresentare. La

---

<sup>11</sup> Cfr. M. G. Bertin, *Educazione al « cambiamento »*, La Nuova Italia, Firenze, 1976, pag. 82.

fruizione di un quadro può fare provare le stesse emozioni che si avvertono nella vita reale. Durante (e successivamente) la fruizione di un'opera d'arte si instaurano meccanismi psicologici di *identificazione* e di *proiezione*. Si può reagire ad un personaggio e ad una situazione (rappresentati dal quadro) come se fossero identici ad un'altra persona o ad un'altra situazione (*identificazione oggettiva*), oppure si può vivere in proprio la situazione spirituale dell'artista o del personaggio rappresentato nel quadro (*identificazione soggettiva*). Infine un individuo può modificare o deformare il soggetto del quadro attribuendogli sensazioni, motivazioni e sentimenti propri (*proiezione attributiva*)<sup>12</sup>.

3. — Per provare l'autenticità di un quadro, inoltre, è di non trascurabile importanza la sua storia: l'elencazione dei passaggi di proprietà e delle persone alle quali il quadro è appartenuto.

4. — La scelta del soggetto è rivelatrice della personalità dell'artista. Il soggetto, poi, non è scindibile dalla qualità dell'opera d'arte. Il successo di certi soggetti è determinato dal gusto del pubblico. I soggetti possono riguardare: l'uomo e la vita umana; la vita o meglio la natura al di fuori dell'uomo; le cose inanimate<sup>13</sup>. Il prezzo di un quadro è strettamente legato al suo soggetto. C'è nell'opera di certi artisti una *gerarchia specifica dei soggetti*: Renoir è il pittore delle donne, Corot è il pittore dei paesaggi, Annigoni è il pittore dei ritratti, Rouault è il pittore dei clown, Dufy dei campi delle corse, ecc. Allo stesso modo ci sono periodi in cui un artista raggiunge la sua massima espressione: i quadri di questi periodi sono più apprezzati perché vengono ritenuti tipici della sua produzione artistica. Nel caso di Renoir, ad es., si sostiene che il miglior pe-

---

<sup>12</sup> Cfr. M. Olivetti Belardinelli, *Identificazione e proiezione*, Cappelli, Bologna, 1971; M. L. Inzirillo, *Incidenze educative delle comunicazioni di massa*, Tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Catania, Anno accademico 1973-74.

<sup>13</sup> Per una classificazione più analitica dei generi pittorici cfr. M. J. Friedlander, *Il conoscitore...*, cit., pag. 66.

riodo vada dal 1870 al 1880. Van Gogh ha attraversato il periodo più felice a Arles e Gauguin a Thaiti. I Picasso blu e rosa si vendono di più. I Vlaminck del periodo cezanniano e gli Utrillo del periodo bianco sono molto belli e via di seguito. A prescindere dall'autore, gli animali da corte non godono di grandi favori, mentre i cavalli ed i cani sono richiesti. Una donna vestita vale meno di una donna nuda (« La Maja desnuda » di Goya vale molto di più de « La Maja vestita ») e più di un uomo. Naturalmente i soggetti femminili devono essere freschi, giovani e belli, altrimenti valgono poco. Il ritratto di un personaggio illustre è molto più apprezzato di quello di uno sconosciuto: un Rembrandt, rappresentante il figlio del maestro, è stato pagato in un'asta pubblica più di 4 miliardi di lire. Le scene galanti piacciono di più se non sono spinte. « La pastorella senza pastore è più ricercata di quella in compagnia di qualcuno, perché non è gradita la presenza di un rivale accanto al soggetto amato »<sup>14</sup>. I soggetti di carattere storico, religioso e mitologico sono poco graditi, mentre i paesaggi con l'acqua valgono di più. I paesaggi sono richiesti perché secondo Bachelard l'uomo realizza nella natura un amore che ha origine altrove, « cioè accanto alla madre... Come mai... (i paesaggi) piacciono moltissimo anche all'uomo di città...? Oggi i collezionisti portano alle stelle Monet, Sisley, Pissarro, ma storcono il naso davanti a Jules Dupré o a Charles F. Daubigny e agli altri pittori della cosiddetta *scuola di Barbizon*. Perché? Perché i pittori di Barbizon hanno dipinto la natura da contadini, mentre gli impressionisti l'hanno interpretata da uomini di città »<sup>15</sup>. L'interesse del pubblico per le nature morte dipende, a parere di Charles Sterling, dal fatto che le cose inanimate rappresentano il rapporto più immediato dell'uomo con la materia. Infine secondo la psicanalisi i fiori sono molto richiesti perché rappresentano il sesso e quindi la vita.

5. — Affinché un quadro realizzi un prezzo alto è necessario che « sia raro, rarissimo, ma non troppo ». Il quadro più

---

<sup>14</sup> F. Duret-Robert, *Arte e denaro...*, cit., pag. 135.

<sup>15</sup> F. Duret-Robert, *Arte e denaro...*, cit., pag. 135.

caro del mondo è il « Presunto ritratto di Ginevra Benci » di Leonardo da Vinci, acquistato nel 1967 a un prezzo che equivarrebbe oggi a più di 10 miliardi di lire. Poi viene il ritratto di « Juan de Pereja » di Velasquez che è stato venduto per circa 9 miliardi di lire attuali. Oltre alla rarità dei « pezzi » di un artista si può considerare anche quella dei suoi soggetti. Beninteso, se i geni o i maestri apparendo raramente nel mercato aumentano le loro quotazioni, la stessa cosa non vale per gli artisti di livello medio che possono essere danneggiati dall'insufficienza di quadri nel mercato.

6. — La qualità di un quadro dipende dalla sua fedeltà al vero o verosimiglianza, dal suo messaggio o contenuto e dalle sue qualità plastiche. La fedeltà al vero non ha molta importanza data la diffusione della fotografia e segue la stessa sorte del soggetto: non la natura, ma l'immagine che di essa ha il pittore conta; così come il soggetto è un semplice pretesto. Il messaggio o il contenuto di un'opera d'arte viene sopravvalutato dai marxisti che con il loro « realismo socialista » ritengono che il merito di un'opera d'arte dipende dal valore del suo contenuto. Tralascio di esprimere un giudizio critico sulla estetica marxista e costato come quest'ultima abbia dato scarsi contributi alla risoluzione del problema della valutazione dei quadri, almeno nel nostro sistema socio-economico. Alcuni quadri di autori appartenenti a scuole duramente attaccate dalla critica marxista realizzano somme notevoli. Il terzo modo di intendere il pregio o la bellezza artistica di un quadro fa riferimento alle qualità plastiche non facilmente apprezzabili perché il bello non è stato ancora codificato, ma più importanti di qualsiasi altro elemento di giudizio. Se non si sceglie, come può accadere, di non esprimere giudizi sulla bellezza di un quadro o di discuterne senza definirla, considerandola una cosa scontata, si può procedere analizzando o « smontando » il quadro in tanti elementi: la qualità del quadro dipende dalla qualità degli elementi considerati. Elementi che variano a seconda degli esperti, dei mercanti, dei critici, ecc. In questa circostanza non è conveniente procedere alla elencazione, all'analisi e alla quantifi-

cazione degli elementi di qualità che i vari autori considerano. Mi limito a riportare la « pagella » di Roger de Piles:

	Compo- sizione	Disegno	Colore	Espre- sione
Annibale 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

Secondo il famoso proprietario della galleria Drouant un quadro per essere considerato veramente « grande » deve possedere le seguenti qualità fondamentali: la sincerità dell'emozione, l'intensità del colore, la sonorità, la personalità espressa nel concetto, la personalità espressa nell'esecuzione. Lo stesso considera di minore importanza: l'intelligenza del disegno, la composizione grafica, la composizione dei volumi, la composizione delle luci, il sogno e la poesia, i valori e la sensibilità. Ci sono infine altre qualità di carattere accessorio: le qualità decorative, la distinzione dei toni, la diversità dei toni, la materia, la scelta del soggetto, la prospettiva, la correttezza del disegno. Al solito la quantificazione viene fatta mediante tabelle che riportano i coefficienti da assegnare tenendo conto della diversa importanza delle qualità precedentemente esaminate<sup>16</sup>. Trattasi in fondo dello stesso criterio che si usa in campo estimativo quando si attribuiscono valori per *punti* o *coefficienti di merito*.

<sup>16</sup> Cfr. F. Duret-Robert, *Arte e denaro...*, cit., pagg. 136-142. L'impiego dei coefficienti di merito può essere utile per verificare, giustificare e confrontare i prezzi dei quadri, ma da solo difficilmente può portare ad un'accettabile valutazione di un'opera d'arte.

## *Considerazioni sull'andamento del mercato dei quadri*

Chi compra dipinti, specialmente quelli importanti e famosi, non ignora il valore commerciale dei suoi acquisti, tanto che esiste un prezzo di mercato per ogni quadro, per ogni artista importante e per ogni scuola (o sottoscuola) d'arte. Gli operatori economici nel campo dell'arte debbono conoscere il valore commerciale delle opere d'arte e le tendenze di mercato, al fine di prevedere i prezzi futuri. Non dimentichiamo che qualsiasi investimento di capitali comporta un rischio che è tanto più alto quanto maggiore è la possibilità che si verifichi un aumento o un decremento del valore-capitale. Questo principio elementare di economia si applica pienamente nel mercato artistico. Normalmente l'arte offre delle buone possibilità di investimento perché il capitale si rivaluta continuamente. Ciò non significa che non possono verificarsi delle enormi perdite. La scelta di scuole artistiche o di quadri sbagliati, il verificarsi di avvenimenti economici, finanziari e monetari che fanno crollare le quotazioni di tutto il mercato, i capovolgimenti politici e sociali, e ogni altro imponderabile, possono essere causa di pesanti e irreparabili delusioni. Ecco perché ritengo opportuno, con l'aiuto prezioso di Richard H. Rush, aggiungere qualche considerazione o intuizione sulla situazione del mercato dei quadri delle più importanti scuole d'arte e sulle cause generali che hanno determinato l'andamento delle loro quotazioni nell'arco di tempo che va dal 1925 al 1960. Cogliero, altresì, l'occasione per confrontare il mercato artistico con il mercato azionario, convinto che non sono lontani i tempi in cui i tecnici delle valutazioni disporranno di sufficienti statistiche relative ai rendimenti reali e nominali realizzati nei diversi settori d'investimento dalle varie forme di capitali.

L'analisi del grafico 1<sup>17</sup> serve a farci conoscere la storia del

---

<sup>17</sup> Il grafico 1 è stato elaborato utilizzando i dati di mercato rilevati da Rush attraverso tutte le più importanti aste o vendite di quadri del mondo nel periodo considerato. Non ho preso in esame l'andamento delle quotazioni di qualche scuola o gruppo di pittori riportate dallo stesso autore, sia

mercato in percentuali delle più importanti scuole d'arte<sup>18</sup>. Dall'immediato dopoguerra al 1960 si verifica un boom artistico che interessa, in minore o maggiore misura, quasi tutte le scuole

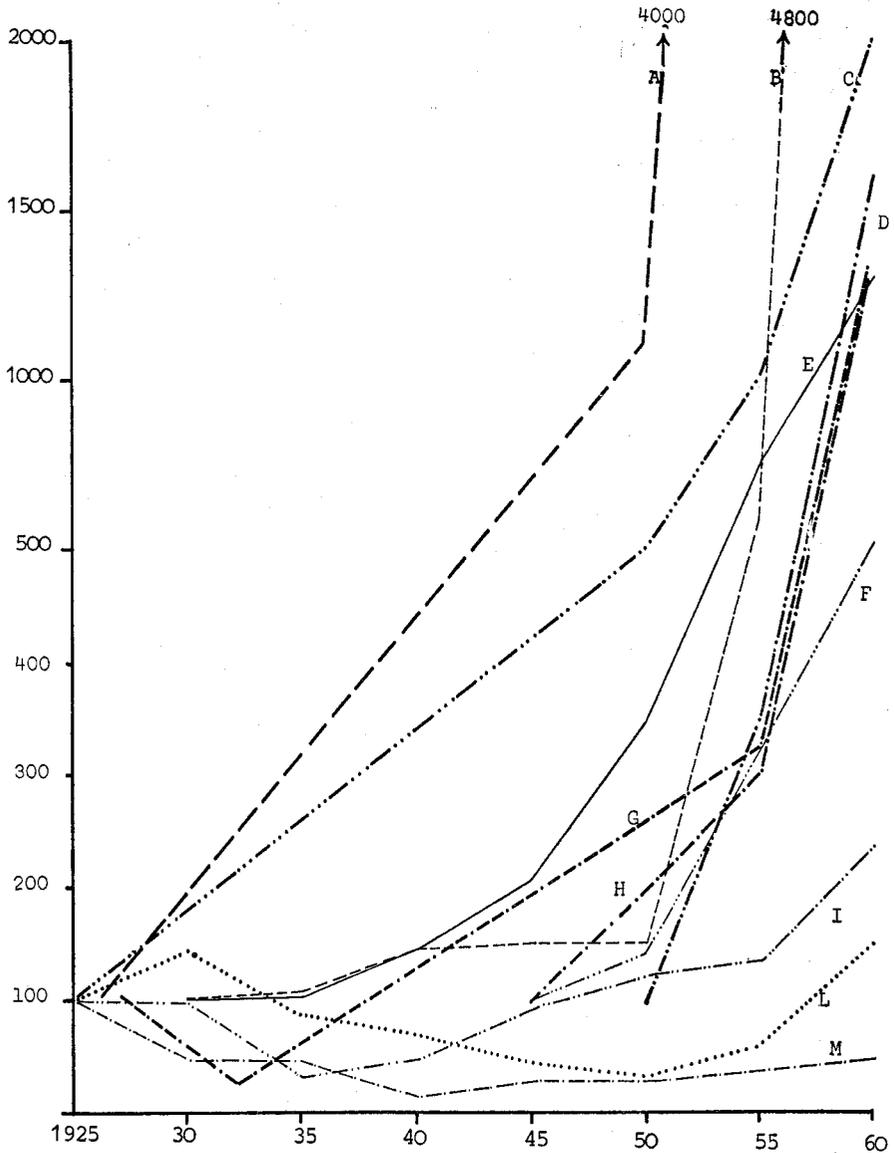
---

per non rendere il grafico poco chiaro sia perché di scarso interesse per lo scopo che desidero raggiungere in questa sede. Per comodità del lettore più esigente aggiungo che per alcune scuole, come ad es. quelle italiane fino al XIX secolo, vengono considerate le quotazioni delle opere dei pittori minori (ma sempre celebri) perché i dipinti dei maggiori sono spariti dal mercato. La conoscenza dei prezzi realizzati dalle opere esaminate può ottenersi mediante la lettura del libro di Rush. Infine ritengo utile indicare che sono stati considerati:

- Sano di Pietro, Bartolo di Fredi, Giovanni di Paolo, Taddeo di Bartolo, ecc., per i Primitivi italiani (a);
- Gauguin, Cezanne, van Gogh per i Post-Impressionisti (b);
- Lippi, il Beato Angelico, ecc., per la Pittura italiana fino al 1450 (c);
- Kirchner, Kokoschka, Munch e Nolde per gli Espressionisti (d);
- Renoir, Manet, Monet, Degas, Cassatt, Friesz per gli Impressionisti (e);
- la famiglia Carracci, Rosa, Guercino, Giordano per i Pittori barocchi italiani 1550-1700 (f);
- Tiziano, Veronesi e Tintoretto per i Veneziani del XVI secolo (g);
- Matisse, Picasso, Braqué, Léger, Chagall, Derain, Dufy, Modigliani, Utrillo, De Chirico, Dalí, Miro, Rivera, ecc., per i Moderni (h);
- Hals, Ruisdael, van Goyen per i Pittori olandesi del XVII secolo (i);
- Gainsborough, Romney, Hoppner per i Ritrattisti inglesi (l);
- Corot, Daubigny, Diaz, Troyon per la Scuola di Barbizon (m).

<sup>18</sup> Non ho potuto rappresentare graficamente l'andamento delle quotazioni dell'arte contemporanea, sia perché essa si sovrappone alle altre scuole essendo costituita da artisti che appartengono a scuole diverse sia perché non dispongo di sufficienti dati di mercato per esprimere, nell'arco di tempo considerato e per i numerosissimi quadri degli autori più importanti, un grafico significativo. Comunque i rappresentanti della pittura contemporanea, tra cui gli italiani Morandi, Guttuso, Carrà, Balla, Boccioni, Severini, Tosi, Casorati, Campigli, De Pisis, Rosai, Sironi, Pirandello, Santomaso, Guidi, Mafai, Borra, ecc., sono molto richiesti e i prezzi dei loro quadri subiscono nel complesso un costante rialzo. A partire dal 1974 il mercato artistico è entrato in crisi non tanto per carenza di liquidità dovuta alle note difficoltà economiche e finanziarie generali, quanto per la speculazione consumistica che ha « portato buona parte dell'arte figurativa del XX secolo ad una mercificazione senza controlli né freni ». « Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna », n. 12, Torino, vol. I, critico-finanziario, 1977, pag. v. Si legge ancora nello stesso « Catalogo » che il 1977 potrebbe essere l'anno della ripresa a condizione che tutti gli operatori del mercato artistico « siano finalmente disposti(i) a presentarsi in una dimensione chiara e obiettiva per creare una struttura rappresentativa di quelle qualità ritenute indispensabili da chi spende anche nell'arte un danaro guadagnato e non più accumulato o speculato ». Per la conoscenza del mercato artistico italiano cfr. le dodici edizioni del « Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna » pubblicate tra il 1962 e il 1977.

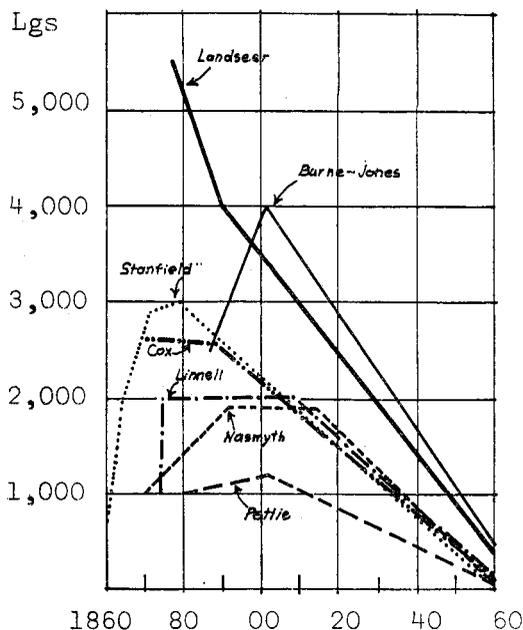
**GRAFICO 1**  
**STORIA DEL MERCATO ARTISTICO IN PERCENTUALI**  
**1925-1960**



- (A) = Primitivi italiani. 1926 = 100%.
- (B) = Post-Impressionisti. 1930 = 100%.
- (C) = Pittura italiana fino al 1450. 1925 = 100%.
- (D) = Espressionisti. 1950 = 100%.
- (E) = Impressionisti. 1930 = 100%.
- (F) = Barocco italiano 1550-1700. 1945 = 100%.
- (G) = Veneziani della metà del XVI secolo. 1927 = 100%.
- (H) = Moderni. 1945 = 100%.
- (I) = Pittori olandesi del XVII secolo. 1925 = 100%.
- (L) = Ritrattisti inglesi. 1925 = 100%.
- (M) = Scuola di Barbizon. 1925 = 100%.

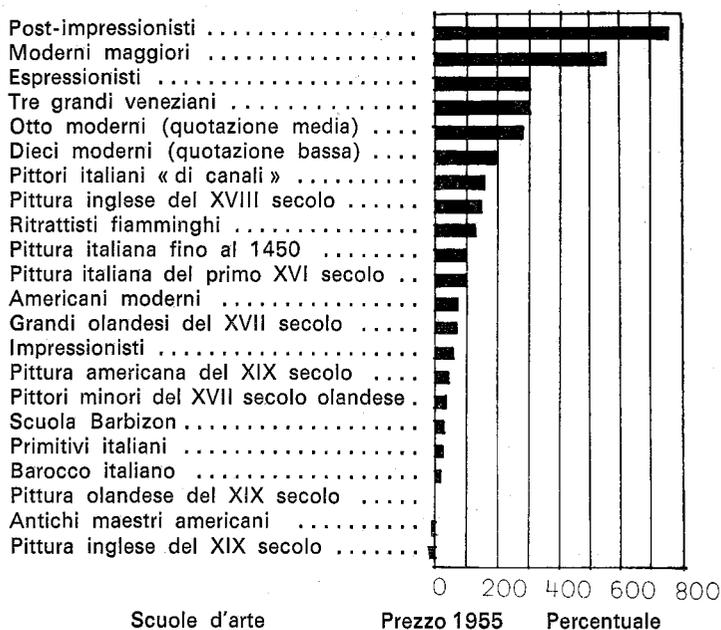
ad eccezione dei Pittori inglesi del XIX secolo (grafico 2) che hanno subito dalla fine del secolo scorso all'inizio degli anni '60 un crescente ribasso, della Pittura olandese del XIX secolo e degli antichi Maestri americani (grafico 3) le cui quotazioni sono scese o non hanno fatto registrare aumenti apprezzabili e costanti. Invece i Primitivi italiani, i Post-Impressionisti, la Pittura italiana fino al 1450, gli Impressionisti, i Moderni, ecc., hanno fatto registrare le maggiori quotazioni e sono molto richiesti. I prezzi dei dipinti di queste scuole non solo non hanno subito ribassi nel periodo della grande crisi, ma sono aumentati proprio quando si è verificato il ribasso del mercato artistico delle altre scuole e soprattutto del mercato azionario. La Scuola di Barbizon, i Pittori olandesi del XVII secolo, i Ritrattisti in-

GRAFICO 2  
PITTORI INGLESI DEL XIX SECOLO  
ANDAMENTO DEI PREZZI IN STERLINE  
1860-1960

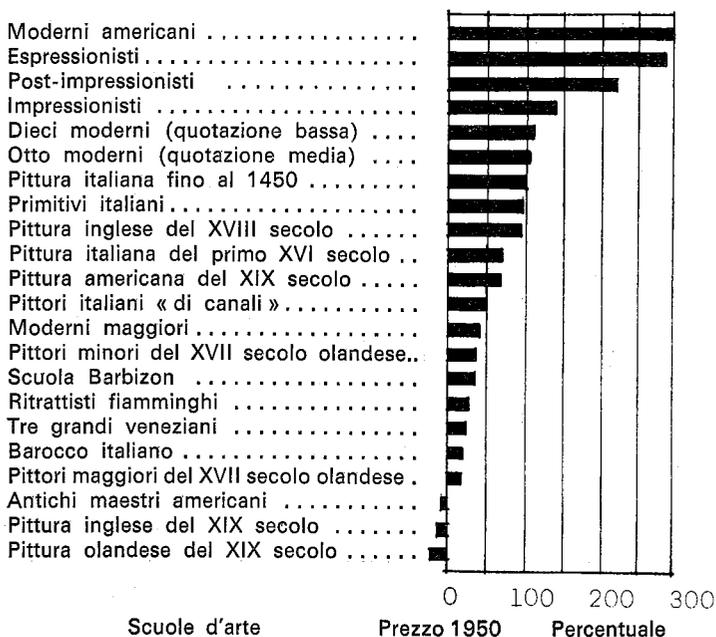


Fonte: H. R. Rush, *L'arte come investimento*,  
Aldo Martello Editore, Milano, 1963 pag. 84.

GRAFICO 3  
 PERCENTUALE DI RIALZO PER SCUOLE D'ARTE  
 1960 VERSO 1955



PERCENTUALE DI RIALZO PER SCUOLE D'ARTE  
 1955 VERSO 1950



Fonte: H. R. Rusch, *L'arte come investimento*,  
 Aldo Martello, Milano, 1963, pag. 320.

glesì, ecc. fanno registrare quotazioni decrescenti fino agli anni '45-'50 e poi tendono leggermente al rialzo. Per quanto riguarda i dipinti italiani fino al XIX secolo, bisogna dire che sono da considerare fuori mercato i rarissimi e introvabili Leonardo da Vinci, i Raffaello, i Giotto, i Cimabue, i Michelangelo, ecc. che altrimenti raggiungerebbero prezzi sbalorditivi e irraggiungibili dalle altre scuole. Difatti il quadro che ha fatto registrare il prezzo più alto è il « Ritratto di Ginevra Benci » di Leonardo da Vinci: 10 miliardi e 700 milioni di lire attuali.

Complessivamente quindi il mercato dei quadri tende al rialzo, è sottoposto alla legge della domanda e dell'offerta come qualsiasi altro mercato, è *trasparente* ed è caratterizzato dal gruppo dei probabili compratori che determinano le caratteristiche della domanda in base alla loro *capacità finanziaria*. Nel periodo di boom economico o di espansione il mercato artistico è uno degli sbocchi più importanti, se non il più sicuro, delle notevoli riserve di capitale accumulate e non sempre convenientemente impiegabili nello stesso settore produttivo che le ha generate. L'aumento dei prezzi dei dipinti si verifica anche in situazione di inflazione crescente in proporzione di gran lunga maggiore dell'aumento del costo della vita o della diminuzione del potere di acquisto della moneta. In tal caso si è in presenza di reali aumenti di valore e di alti *guadagni di capitale* perché la *svalutazione secolare della moneta* determina l'aspettativa di futuri rialzi dei prezzi per cui il valore monetario che ha oggi un'attività economica o una proprietà viene accresciuto dalla certezza che il suo valore monetario sarà maggiore nel futuro. L'attività commerciale dei quadri tocca il punto massimo di speculazione: i mezzi finanziari vengono distratti dagli investimenti produttivi e destinati all'acquisto di opere d'arte che possono essere sempre rivendute con la realizzazione di notevoli profitti. Nascono così dei *valori di aspettativa* di cui mi sono occupato in precedenti studi.

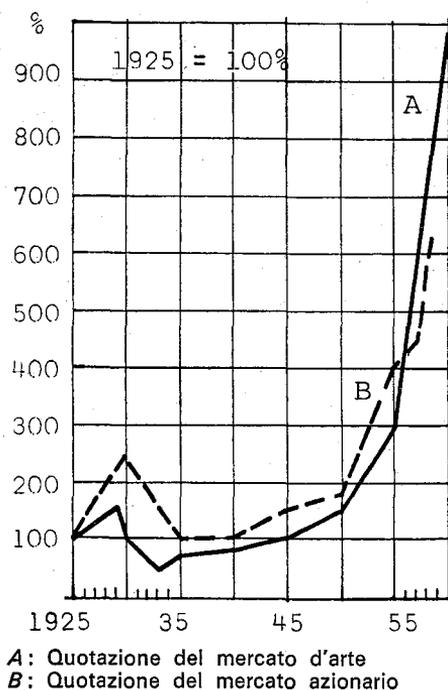
Confrontando le quotazioni del mercato artistico con le quotazioni di borsa attraverso il grafico 4 riportato da Rush<sup>19</sup> si ri-

---

<sup>19</sup> Rush ha costruito la curva delle quotazioni del mercato azionario attraverso l'andamento dell'Indice dei valori industriali di Wall Street (media

GRAFICO 4

QUOTAZIONI DEL MERCATO ARTISTICO E QUOTAZIONI DI BORSA  
STORIA DI MERCATO IN PERCENTUALI  
1925-1960



Fonte: H. R. Rush, *L'arte come investimento*, Aldo Martello, Milano Editore, 1963, pag. 331.

leva che nel periodo di depressione, come quello dell'inizio degli anni '30, anche i quadri, tranne quelli appartenenti alle scuole di maggiore successo precedentemente indicate, hanno subito un calo complessivo. Ne discende che essi, pur costituendo un buon impiego di capitali, non sono completamente immuni da ribassi di prezzi, né dagli effetti della depressione economica. In ogni caso il ribasso subito dal mercato artistico durante la depressione è inferiore a quello del mercato azionario. La ripresa dal 1940 al

Dow-Jones) anche se non ne fa un esplicito riferimento. La curva del mercato artistico è stata elaborata utilizzando i dati delle più importanti aste o vendite internazionali con accorgimenti e criteri che possono conoscersi leggendo l'opera del citato autore.

1950 risulta pressoché parallela, ma nel quinquennio successivo il mercato azionario ha la meglio su quello artistico. Successivamente le quotazioni del mercato artistico registrano una maggiore ripresa fino al 1960 e sono tuttora in fase ascendente. Nel 1960, rispetto al 1925, il mercato artistico raggiunge un aumento percentuale di circa il 1000%, mentre quello azionario arriva appena al 650%. Sarebbe molto interessante analizzare e confrontare l'andamento del mercato artistico, del mercato azionario e della variazione del potere di acquisto della moneta in Italia. Purtroppo non dispongo delle quotazioni di mercato dei quadri espresse in lire italiane da confrontare con l'andamento del corso delle azioni, del costo della vita e dei prezzi all'ingrosso dal 1938 in avanti (grafico 5). Comunque ove si consideri la svalutazione subita dalla nostra moneta a partire dagli anni '40, si può intuire come i prezzi dei quadri in lire italiane abbiano raggiunto aumenti percentuali molto più rilevanti di quelli del corso delle azioni e del costo della vita. Basti pensare, ad es., che all'inizio di questo secolo si poteva acquistare un quadro di Impressionisti o di Post-Impressionisti per meno di mille dollari, mentre nel 1967 si è venduto un Monet (« La terrazza di Sainte-Adresse ») per circa 2 miliardi e mezzo di lire 1977 e nel 1970 il Metropolitan Museum di New York ha acquistato un Cézanne (« Ritratto del padre ») per 3 miliardi di lire 1977. Sicché non è difficile intuire che lo scarto tra il mercato artistico e il mercato azionario che si è verificato in Italia è di gran lunga maggiore di quello che si è registrato negli Stati Uniti d'America. Mi riprometto nel futuro di studiare il mercato artistico italiano per confrontarlo, non solo con il mercato azionario e con le variazioni monetarie, ma anche con tutti gli altri mercati (terriero, urbano, obbligazionario, ecc.) che sono al centro dei miei interessi. Simili studi meriterebbero maggiore attenzione da parte degli estimatori italiani.

In conclusione, i valori monetari dei quadri sono:

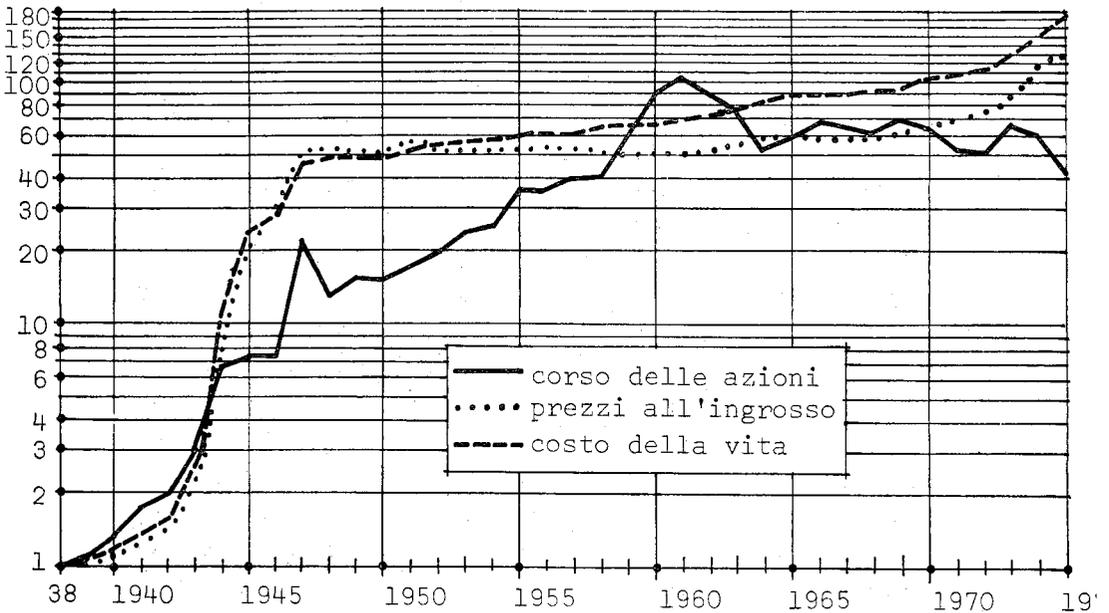
— *determinati* da cause particolari (intrinseche ed estrinseche) e generali (condizioni politiche, sociali, economiche, monetarie, ecc.);

— *misurati* dai prezzi espressi dal mercato artistico.

GRAFICO 5

CORSO DELLE AZIONI, PREZZI ALL'INGROSSO  
E COSTO DELLA VITA DAL 1938 AL 1975

(medie annue: base 1938 = 1)



Fonte: Banca Nazionale del Lavoro, *La meridiana dell'investitore*, Milano, 1977.

I prezzi futuri costituiscono delle grandezze *osservabili*. Ognuno osserva e sintetizza la realtà in modo soggettivo secondo il pirandelliano « così è (se vi pare) ». L'estimo insegna ad attribuire i (più) probabili valori ai beni nel modo più oggettivo possibile: *così è se pare al mercato*.

Arrivato alla fine di questo intervento riconosco di essere debitore nei confronti del prof. Sorbi e del Ce.S.E. che hanno organizzato l'Incontro, dei quattro relatori che hanno introdotto il dibattito, degli autori citati e dei tecnici (artistici e commerciali) che dedicano la loro opera ad un'attività di grande interesse economico e spirituale.