

# Patrimonio culturale pubblico: alcune riflessioni sulla sua valutazione e sul ruolo dell'informazione

FRANCESCO FORTE e MICHELA MANTOVANI

## I. Il patrimonio pubblico di beni artistici è valutabile facendo riferimento ai valori di mercato e a metodi di *contingent valuation*

I.1. Le difficoltà e obiezioni che dobbiamo superare, per la stima dei "prezzi" dei beni artistici che possono essere oggetto di mercato, sono di tre ordini. La prima è statistica: talora non vi è stato mercato. La seconda è fattuale: vi è mercato, ma esso è imperfetto. La terza è di principio: trattandosi di beni a offerta collettiva o che, ancorché privati, producono economie esterne, i valori di mercato possono essere inferiori a quelli pubblici.

Il primo tipo di difficoltà è superabile. Per una parte di questi beni non esiste una valutazione diretta, ma vi è un mercato di beni simili. La seconda obiezione implica invece l'opinione che il valore di mercato sia diverso dal "valore vero", in un mercato meno imperfetto. Questo sarà individuabile, con l'analogia rispetto a opere apprezzate diversamente, a causa della diversa (migliore) informazione.

L'obiezione di principio, relativa alla natura "semipubblica" del bene, implica il ricorso a metodi aggiuntivi per correggerlo. L'Italia ha oltre 54 milioni di unità di beni artistici e culturali che, in teoria, potrebbero essere oggetto di mercato e che comportano, per un'adeguata conservazione, una grossa spesa: è comunque importante sapere quanto vale o potrebbe valere ciò sul mercato.

---

□ Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Economia, Istituto di economia pubblica, Roma.

I.2. Frey e Pommehere (1989 e 1991) considerano come determinanti del prezzo dei "lavori", sul lato della domanda, l'andamento generale del mercato finanziario, il reddito degli acquirenti, le qualità artistiche dei dipinti, il loro stesso prezzo di offerta; sul lato dell'offerta, il costo di produzione<sup>1</sup> e il prezzo. Throsby (1994) invece distingue, sul lato della domanda e dell'offerta, i lavori artistici come beni di consumo e come beni d'investimento. Dal primo punto di vista il lavoro d'arte è considerato come "decorazione" che fornisce servizi di consumo immediati attraverso le sue qualità estetiche e quindi "la dimensione, il colore e altri valori estetici che entrano nelle funzioni di utilità". Dal secondo punto di vista rilevano il grado di rischio, il tasso di rendimento atteso e altre variabili. La "reputazione" dell'artista rileva in entrambi i profili. Nel primo, influenza il "giudizio estetico" e quello sul "lavoro" come deposito di valore culturale; nel secondo influenza la prospettiva del rendimento finanziario.<sup>2</sup>

Viene considerata anche la tematica del "mercato dei lemons", in cui il venditore sa se il "lavoro" che offre è o meno un "bidone" (perché è un falso o è di scuola o non ha un reale interesse artistico), mentre il compratore può essere ingannato (Scitovsky 1972, McCain 1980, Throsby 1994). Ciò non implica che non vi siano elementi "oggettivi" di giudizio artistico-culturale. Tuttavia l'accesso a essi così come il giudizio di autenticità comportano informazioni specialistiche.

Si ammette anche un fenomeno in circolo vebleniano: un alto prezzo - comunque generato - può a sua volta generare un alto valore, per motivi "snobistici". Se questo alto prezzo resiste nel tempo, la "reputazione", così creata, non sarà fittizia.

Qui si entra nella teoria delle star. Non si può sostituire un certo numero di lavori artistici considerati mediocri a uno di pregio, nelle

<sup>1</sup> Il costo di produzione in realtà è una variabile scarsamente rilevante. Ad esempio una "combustione" di Burri su carta (bruciacchiata) di cm 35x26 è stata venduta nel 1989 a circa 186 milioni di lire attuali (L. 2 milioni il cm<sup>2</sup>). Non vi è dunque alcun rapporto fra il prezzo dell'opera e il suo costo di produzione per lavoro e materiali.

<sup>2</sup> Throsby presenta anche una partizione del mercato dei lavori artistici a tre livelli: mercato primario, altamente decentralizzato; mercato secondario specializzato (come New York, Londra, Parigi, Sidney) di artisti "riconosciuti" vuoi viventi che del passato; mercato di terzo livello, internazionale, svolto dalle maggiori sale d'asta, per i maggiori artisti. Al primo livello vi è grande concorrenza. Sul mercato secondario hanno notevole potere di mercato le gallerie e i *dealers*. Sembra di capire che per Throsby questi caratteri si accentuano al terzo livello, su cui non si sofferma.



preferenze degli acquirenti e del pubblico dei consumatori. Le curve di domanda sono convesse (Rosen 1981). Di conseguenza piccole differenze nei talenti possono generare una grossa differenza nei prezzi. In ciò è implicita l'assunzione di "rarietà" delle offerte dei lavori "pregiati" (Rosen 1981)<sup>3</sup> o quella di alti costi dell'informazione (Adler 1985).<sup>4</sup> D'altra parte la tecnologia del consumo (Rosen 1981)<sup>5</sup> consente grosse economie di scala: un'opera pregiata, potendo essere goduta dai moltissimi utenti a cui essa interessa, può essere pagata molto più di una mediocre, per cui la modesta domanda degli utenti non esaurisce la capacità teorica dell'offerta.

Concludendo, secondo la letteratura sulle star:

- vi è un'azione di "magnificazione" di oligopolisti non priva di basi, nel gioco interattivo quasi collusivo;
- vi sono valori oggettivi "alti" conoscibili dagli esperti, che riguardano i caratteri artistici o gli elementi che facilitano la costruzione collusiva di un valore convenzionale magnificato;
- vi sono effetti Veblen, derivanti dalla persistenza dei fattori 1 e 2 che hanno generato prezzi particolarmente alti;<sup>6</sup>
- il divario fra le quotazioni delle star acquistate da pochi ad alto reddito e delle *blue chips* (si veda più avanti, II.1) non ne misura il divario qualitativo, anche se il plusvalore delle star consiste, oltre che in un contenuto culturale "interessante", in fenomeni interattivi che danno luogo a una "reputazione" particolare;
- talora, il giudizio di valore economico della comunità può essere inferiore e non superiore a quello attribuito dal mercato, in

<sup>3</sup> Questa teoria è basata sulla convessità della funzione dei "talenti".

<sup>4</sup> Adler (1985) sostiene che, dato l'elevato costo dell'informazione, i consumatori si concentrano su pochi soggetti che "convenzionalmente" diventano star. McDonald (1978) spiega il grande divario di reddito tra gli artisti di successo e gli altri con l'elevata concorrenza nell'offerta degli aspiranti al rango ristretto di star.

<sup>5</sup> Le persone e istituzioni con molti mezzi che si occupano d'arte normalmente, per opere d'arte, possono spendere un multiplo del reddito medio dei cittadini. La convessità delle loro curve di domanda (preferenza per un bene di valore alto, non confrontabile con quella di due beni con valore della metà e, ancor di più, di tre beni con il valore di un terzo, ecc.) fa salire le quotazioni lungo tutto l'asse verticale della domanda portando a valori straordinariamente elevati.

<sup>6</sup> I giochi olimpici ammettono, per le medaglie, solo le prime tre posizioni, perché il "campione" per definizione è un "eccellente". Il primo, in ogni settore, è un "divo", molto più di due "secondi" o di un secondo più un terzo. Comunque il "terzo" è pur sempre una star, che si distacca da tutti gli altri.



quanto i cittadini non hanno necessariamente curve di domanda concesse non essendo influenzati dallo snobismo e non essendo sempre fortemente motivati da "divismo".<sup>7</sup>

I.3. Per la valutazione dei beni artistici come beni pubblici, sono possibili due impostazioni (Peacock 1997): quella di economia del benessere convenzionale, per cui le politiche artistiche non hanno alcun rapporto con la percezione di ciò che è necessario per "consumatori-contribuenti", e quella per cui si fa riferimento alle preferenze dei cittadini. Qui emerge il metodo della *contingent valuation* (valutazione contingente) (O'Doherty 1998), che è stato applicato soprattutto ai beni ambientali (Hanley 1998) ma comincia a essere impiegato anche per quelli artistici (Bonini, Legrenzi e Gabassi 1996; Willis e Garrod 1998; Riganti e Scarpa 1998). Questo metodo consiste nell'effettuare interviste, per conoscere la disponibilità astratta di cittadini-contribuenti ad associarsi con altri, analogamente interessati, nella spesa per la conservazione o per l'acquisizione di beni di interesse collettivo. Il metodo comporta che gli intervistati abbiano una buona conoscenza dei beni considerati in quanto appartenenti alla loro comunità o in quanto essi sono fruitori abituali dei beni artistici (come visitatori di musei e di mostre, ecc.) o perché le domande vertono su artisti e opere "celebri". Si sono avanzati rilevanti dubbi sulla *contingent valuation*, salvo quando sia possibile effettuarla tramite un vero e proprio quesito referendario (Frey 1997).

Le risposte alla domanda «Quanto saresti disposto a spendere, per salvare da distruzione "l'Ultima Cena" di Leonardo?» (posto sia in pericolo), possono esser poco attendibili, sinché non si stabilisce il numero di persone che dovrebbero essere chiamate a farlo, informandone ogni singolo intervistato, e il criterio distributivo che si vorrebbe adottare. D'altra parte, dato che – in genere – il singolo non sarebbe, in realtà, chiamato a sopportare direttamente la spesa, la sua risposta, anche posto che egli non abbia alcun desiderio di nascondere le sue preferenze (ipotesi ragionevole, visto che rivelarle non gli costa nulla), potrebbe essere arbitraria. Argomentare che le risposte eccessi-

---

<sup>7</sup> Peraltro vi sono molte ragioni per cui una comunità può stimare i lavori artistici "importanti" che possiede più di quanto faccia il mercato: ad esempio l'affezione data dal prolungato possesso, l'obiettivo di preservarli per le future generazioni e quello di renderli conosciuti ai più. Si vedano Trimarchi (1993, pp. 53 segg.), Heilbrun e Gray (1993) e Forte (1997).



vamente generose potrebbero essere compensate statisticamente da quelle restrittive non appare realistico, dato lo stimolo naturale a dare risposte "virtuose". Vi è una via d'uscita. Si può porre la domanda: «Preferisci che la comunità salvi da distruzione "l'Ultima Cena" di Leonardo con x miliardi o che acquisisca la "Gioconda", che si trova al Louvre, per la stessa cifra?». Si può domandare se l'intervistato preferisce che la sua collettività, con una somma già disponibile, compri un'opera di Manet, il cui valore è noto, o una di Raffaello, che non ha stima di mercato, facendoglielo conoscere entrambe. Si può chiedere all'intervistato se preferisce che il suo comune acquisti un Rembrandt, il cui valore gli viene comunicato, in cambio di un Raffaello, che esso possiede. Se la risposta è negativa si supporrà che per lui quell'opera di Raffaello abbia quanto meno quel valore. Si cercherà allora un'altra opera, dotata di valore di mercato superiore, e così via sinché risulti preferibile cedere quel lavoro di Raffaello. La sua valutazione sarà compresa nell'intervallo fra il prezzo delle ultime due opere poste a confronto con esso. Il valore, per la comunità considerata, di quel Raffaello può essere magnificato dall'"effetto di dotazione", connesso al fatto che esso sia posseduto da lungo tempo.<sup>8</sup>

## II. I tre trend dei beni artistici: il ciclo globale dell'arte, della "tendenza" e del singolo artista. La matrice FM dei valori artistici in confronto a quella di Boston

II.1. I beni artistici, salvo certi casi come quello delle stampe o di mobili o vasi artistici prodotti in una serie determinata, sono diversi l'uno dall'altro. Non vengono scambiati di frequente sui mercati ufficiali, e i mercati dei vari paesi sono fra loro segmentati. Questi beni danno solo eventualmente e parzialmente un rendimento in denaro (proventi di visitatori e di diritti di riproduzione); danno, ai loro possessori e al pubblico, soprattutto un beneficio immateriale, che non si può misurare con prezzi di mercato effettivi per poi ricavare dal suo

---

<sup>8</sup> Non sempre le opere di cui si discute hanno quotazioni di mercato. Si potrebbe allora far ricorso alle valutazioni fatte per le assicurazioni, da parte dei proprietari o amministratori del bene considerato. Queste, per altro, spesso tendono a sottovalutare i beni assicurati.



flusso il valore capitale che lo rappresenta. Le opere poi differiscono fra loro, in rapporto alla tendenza artistica di cui fanno parte, con riguardo al fatto se sia o meno possibile attribuirne la paternità a un dato autore con buona (alta) reputazione, per ragioni tecniche<sup>9</sup> (Lazzaro e Mossetto 1997). A volte, opere di artisti prima trascurati, con basse quotazioni, vengono “scoperte” e “rivalutate” dalla critica o dal mercato o dalla *promotion* tramite mostre, e i loro valori salgono di un multiplo. In certi periodi i prezzi dei beni artistici sono alti e il loro mercato è “toro”; in altri essi sono fiacchi, e il loro mercato è “orso”. Nel secondo caso, alle aste, le opere di pregio si diradano.

Si individuano così tre tipi di andamenti: cicli generali del mercato dell'arte, trend riguardanti la “tendenza” artistica (ad esempio barocco napoletano o pop art) e ciclo o trend del singolo artista (ad esempio lo Spagnoletto o Warhol). Si possono distinguere così fattori “macro”, che si possono ricondurre agli andamenti macroeconomici e finanziari (collegati anche alle dinamiche della borsa valori) e a trend socio-culturali, e fattori “micro” riguardanti i singoli autori e opere e le relative “tendenze” artistiche.

II.2. Per mettere a fuoco e classificare gli andamenti dei valori degli autori e delle “tendenze”, presentiamo (Tavola 1a) una matrice FM (Forte-Mantovani) con quattro quadranti, che abbiamo denominato Marketing Art Matrix, analoga alla “matrice di Boston”, ma focalizzata non sui flussi di reddito, che qui rilevano poco, bensì sui valori patrimoniali attuali e/o attesi. Analogamente alla matrice di Boston, noi consideriamo quattro situazioni di valore economico tipiche riguardanti i “prodotti” dei vari autori, in relazione alle varie tendenze. Il primo quadrante (in alto a sinistra) contempla gli autori che, nel periodo rilevante per la loro produzione, appartenente a un dato “movimento”, si possono considerare “star”. Ciò lo desumiamo dal fatto che almeno una volta le loro quotazioni, nelle aste, hanno superato i 500 milioni di lire o l'equivalente in valuta estera ai valori attuali. Ivi collochiamo anche le starlett, ovvero “stelline”, cioè le opere di autori i cui prezzi d'asta hanno superato, almeno una volta, i 250 milioni di lire. Questo quadrante include anche le superstar, cioè gli au-

<sup>9</sup> Fra le quali conta il materiale con cui sono fatti (ad esempio olio su tela anziché olio su carta intelata), la dimensione e lo stato di conservazione.



TAVOLA 1A

## MARKETING ART MATRIX

STAR (Starlet, star e superstar)	BLUE CHIPS (Orsi, normali, tori)
QUESTIONS (Tori, irregolari, orsi)	COMUNI E BIDONI (Stelle cadenti, ex <i>blue chips</i> , decaduti, autori andanti)

tori che, almeno una volta, per qualche loro opera, nelle aste, hanno raggiunto o superato il miliardo di lire attuali. Il secondo quadrante (in alto a destra) include le *blue chips*, gli autori che, una volta almeno nelle aste, hanno superato i 100 milioni di lire attuali e, in media, rimanendo nella stessa "tendenza" o entrando in una che si afferma successivamente, si attestano sopra i 50 milioni di lire attuali, con trend regolari pur fra andamenti alterni, temporanei. Il quarto quadrante (in basso a destra), che nella matrice di Boston contiene i *dogs*, nella matrice FM contiene, in primo luogo, i cosiddetti *lemons*, ovvero i "bidoni", cioè opere che vengono attribuite a star, ma che si dubita siano tali e per le quali perciò i valori sono bassi in modo anomalo, anche se non così infimi come accadrebbe se fosse "conoscenza comune" che l'attribuzione è errata. In questo quadrante collochiamo anche tutte le opere di autori "comuni", che hanno quotazioni medie inferiori ai 50 milioni e non raggiungono mai i 100, e quelle dei *dogs*, cioè di autori e lavori "decaduti" o che si prevede stiano decadendo.<sup>10</sup>

Nel terzo quadrante (in basso a sinistra), poniamo le *questions* (punti interrogativi): lavori di autori recenti, che potrebbero aumentare sensibilmente di valore oppure rimanere nell'ambito dei *commons*, nonché lavori di autori suscettibili di rivalutazione, da parte della critica e del mercato. Qui collochiamo anche i lavori di autori con quotazioni fortemente irregolari che fanno sì che i loro trend futuri appaiano di difficile determinazione.

<sup>10</sup> Il termine *dogs* nella matrice di Boston indica impieghi che offrono un rendimento deludente. È ovvio che gli artisti che sono sempre stati "comuni", a differenza dei *dogs* della matrice di Boston e dei nostri *dogs* (autori decaduti) non danno luogo a risultati deludenti, per chi li abbia acquistati, in quanto mantengono il modesto valore o, addirittura, lo migliorano un poco.



La matrice FM può aiutarci a far emergere il “ciclo dell'autore”, in relazione anche a un suo periodo di appartenenza a una data “tendenza”. Un ciclo “tipico” può consistere nel passaggio di un autore dalla casella 3 (*questions*) o 4 (*commoners*) alla 2 (*blue chips*) per poi retrocedere alla 4, quando la tendenza a cui egli appartiene è oramai in declino.<sup>11</sup> Un altro ciclo tipico può andare da *blue chip* a starlet o star e ivi rimanere.<sup>12</sup> Il “ciclo dell'artista” si può differenziare dal “ciclo della tendenza”. Va ricordato, comunque, che entrambi i cicli si incrociano con i cicli e trend macroeconomici dei vari mercati. Gli artisti di determinate nazioni (Nord America e Germania) raggiungono quotazioni più alte di quelli di altre nazioni, con mercati meno ricchi o più vincolati.

II.3. Errerebbe chi pensasse che nell'attuale epoca di mercati globali, quello dei beni artistici sia pur esso globale. I mercati dell'arte sono segmentati: molti sono vincolati, altri liberisti. Non si possono ricondurre questi due tipi di regimi a diversità di fondo negli indirizzi di politica economica. Le regolamentazioni sono maggiori nei paesi che, nel passato, hanno avuto una forte produzione artistica (come Italia, Francia, Spagna) e, quindi, hanno una grossa eredità d'arte da proteggere. Altri paesi (come gli Stati Uniti e il Giappone), privi di una rilevante eredità artistica, invece, a causa dell'elevato reddito e dei loro regimi fiscali hanno una domanda robusta e crescente di opere artistiche e praticano in questo settore il liberismo.<sup>13</sup> I paesi scandinavi, liberisti nell'arte, sono fra i più statalisti nel settore sociale.

Il vincolismo deprime le quotazioni perché ingessa i mercati e genera un pregiudizio a favore della tradizione, ostacolando l'innovazione. Si veda nella tavola 4 ciò che è accaduto per l'arte informale (anni '50). Nel 1996, il valore medio mondiale delle opere di questo movimento era di 651 milioni di lire attuali, mentre quello europeo

<sup>11</sup> Così è accaduto a Valerio Adami e a Michelangelo Pistoletto (si veda la tavola 2) con la differenza che il primo è sceso, nel 1996, sotto il valore del 1987, mentre il secondo aveva raddoppiato, nel 1996, i valori del 1987.

<sup>12</sup> Così Richter e Polke (si veda la tavola 3) sono passati dalla pop art tedesca alla tendenza “anni '80”, evitando in tal modo di rimanere nella fase discendente del ciclo della pop.

<sup>13</sup> Il Giappone, liberista nell'arte, è tuttora fortemente vincolista nell'economia e nella finanza. La Svizzera è liberista nell'arte, ma applica alla sua agricoltura regole molto dirigistiche.

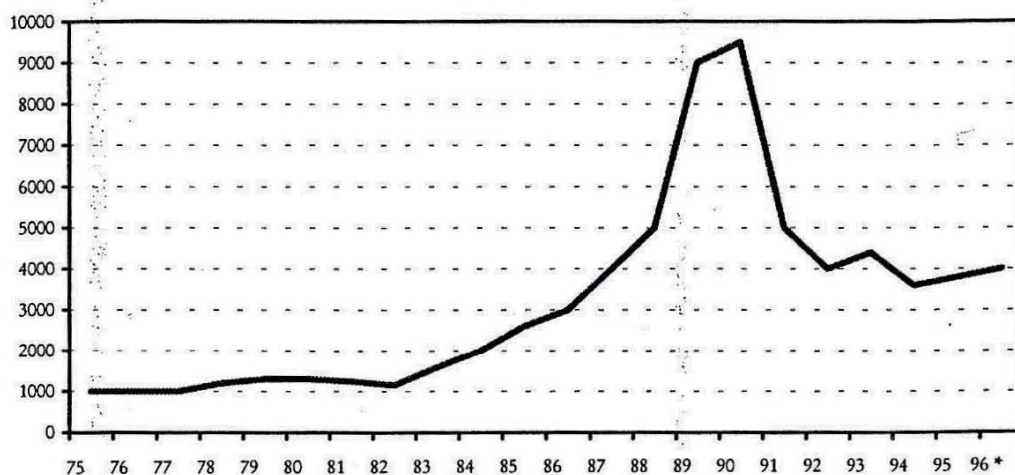


era di 194 milioni di lire.<sup>14</sup> L'informale USA aveva prezzi medi di 5 miliardi di lire.<sup>15</sup>

Anche per quanto riguarda i valori di picco, gli andamenti delle quotazioni degli artisti informali radicati in Europa differiscono da quelle degli artisti statunitensi. In termini percentuali il boom è più accentuato per i primi che per i secondi, così come la depressione risulta più prolungata. Sembra di capire che il "fondo" del mercato per gli artisti statunitensi sia più resistente, mentre l'abbondanza di mezzi, che venne gettata sul mercato nel 1989-90, l'epoca del "grande toro" del mercato dell'arte (si veda la figura 1), ha influenzato meno questo mercato di quello europeo.

FIGURA 1

PICCO E CROLLO DEI PREZZI DELL'ARTE NEGLI ANNI '80 E '90  
(Daily Telegraph Art 100 Index - Dicembre 1976 = 1000)



\* Settembre.

Fonte: "Art market research", Frey (1997b).

<sup>14</sup> Il livello italiano - L. 116.500.000 - era il più basso, quello francese, in ambito europeo, il più alto.

<sup>15</sup> D'altra parte, nel 1996, il mercato americano dell'informale aveva superato di molto i valori del 1988, oltretutto recuperato rispetto al periodo di depressione verificatosi negli anni '90. Questo non si poteva dire per il mercato europeo. Nel 1988 il mercato USA aveva una quotazione media di L. 2.740 milioni mentre nel 1996 la quotazione media era quasi raddoppiata, in dollari di eguale potere d'acquisto, essendo giunta a L. 5.280 milioni. In Europa la quotazione media del 1988 era di L. 318 milioni e nel 1996 solo di L. 194 milioni. Anche in Italia, "fanale di coda", la quotazione media del 1996, pari a L. 116.500.000, non era riuscita a raggiungere quella del 1988, pari a circa L. 166.246.000.

Da questo *excursus* ricaviamo alcune riflessioni:

- le quotazioni per ciò che è particolarmente conosciuto e apprezzato negli USA ove la domanda è più robusta tendono a essere maggiori;

- le quotazioni su entrambe le specie di mercati sono fortemente influenzate da andamenti ciclici;<sup>16</sup>

- i cicli, almeno in questo caso e salvo ulteriori verifiche, sembrano avere una maggiore accentuazione per l'offerta interessante per gli europei che non per quella a cui si rivolgono le preferenze degli acquirenti americani: ciò tanto nel boom che nella depressione successiva;

- per le opere italiane le quotazioni tendono a essere minori della media europea, nonostante la presenza di artisti come Burri e Fontana: un fenomeno che si ripete, come vedremo, anche per altre tendenze.<sup>17</sup>

### III. Il fattore "informazione", l'indice di diffusione e il valore di mercato di beni artistici. Maestri italiani e francesi a confronto

III.1. La reputazione personale è importante, tanto da generare un valore molto alto per opere autentiche, di artisti considerati star, e un "mercato dei bidoni" per quelle apparentemente simili, di cui si teme siano false o di scuola. I fattori delle "reputazioni" degli artisti si collegano al loro valore artistico come valutato dalla critica, dal mercato e dal pubblico (Barilli 1997 e Trimarchi 1997). Ciò a sua volta è connesso al successo della "tendenza" cui appartengono e ai fattori dell'informazione e della promozione.<sup>18</sup> Ma anche i fattori culturali, spesso

<sup>16</sup> Agli andamenti ciclici, dunque, occorre prestare molta attenzione, quando si impiegano quotazioni di mercato, per stabilire i valori di trend delle opere di singoli artisti.

<sup>17</sup> Il fatto che le quotazioni degli artisti francesi superino le medie europee si potrebbe spiegare con la loro "reputazione": Dubuffet e Fautrier appaiono come i leader europei dell'informale.

<sup>18</sup> Ad esempio, il futurismo subì un declino nell'epoca del dopoguerra, in cui il suo collegamento con il fascismo generò una deriva negativa nelle preferenze del pubblico. Nel periodo più recente, però, questa "tendenza", così come l'intero movimen-



sottovalutati, sono molto importanti per indirizzare e accentuare le preferenze.

Un particolare tipo di "reputazione" e di domanda – come si è visto – è quella che si determina con riguardo agli artisti considerati star e alle loro opere più ambite, che assumono il carattere di superstar. Considerando il pubblico, sul lato della domanda giocano la rarità relativa delle opere repute di pregio, e la limitatezza delle informazioni. La sua preferenza per il "divismo" si può spiegare, oltre che con questi due fattori, anche con quello culturale assai più generale della "venerazione" per chi ha "successo", propria della società competitiva.<sup>19</sup> Sul lato dell'offerta ha importanza il carattere di bene collettivo dei lavori artistici.<sup>20</sup> Sul lato della domanda degli acquirenti – privati facoltosi e istituzioni – operano la convessità delle curve di domanda per i beni di pregio e l'effetto snobistico vebleniano per cui i beni "cari" acquistano pregio in quanto beni posizionali (Hirsch 1981).<sup>21</sup>

Gli autori e le opere che, a causa dell'elevata informazione, riescono a emergere – nella critica e nel pubblico – come star o potenziali star, attirano l'attenzione degli acquirenti con maggiori mezzi. Per quanto riguarda le istituzioni collettive, ciò non dipende necessariamente dal ricavo che un enorme flusso di pubblico genera per l'istituzione che possiede quell'opera, bensì dal prestigio che essa le arreca, e dagli sponsor e finanziamenti privati e pubblici che le procura anche a causa dei benefici turistici per la località in cui l'opera è esposta. L'acquirente privato, poi, sapendo ciò, sa anche che potrà ottenere un incremento di valore cedendo l'opera a istituzioni. Ciò accade più spesso nei mercati liberi, perché chi fa un investimento finanziario così elevato desidera avere la possibilità di rivendere il bene, ove mutino le circostanze che portano ad acquisirlo.

---

to futurista, ha subito un forte recupero, sia perché quel ricordo non ha più un'incidenza politico-culturale, sia perché il suo messaggio appare abbastanza consono al dinamismo dell'epoca della rivoluzione informatica.

<sup>19</sup> La psicologia del "campione", della celebrità che ha successo, si esplica anche in altri campi culturali in senso lato, come quello dei film, dei luoghi celebri delle città turistiche, dei bestseller, oltre che negli sport.

<sup>20</sup> Un dipinto, una scultura sono beni Dupuit, con ampi costi fissi, suscettibili di essere usufruiti da un elevatissimo numero di persone, salvo elementi di congestione, che però si possono regolare.

<sup>21</sup> Il possesso di un lavoro celebre è molto più "esclusivo" di quello di cinque opere, che potrebbero essere possedute singolarmente da cinque soggetti, che hanno un quinto dei mezzi a disposizione per collezionare opere d'arte.

Alla base di questa catena di concause, vi è, come si è notato, la "reputazione", che si costruisce e si amplia con l'informazione. Il fattore I (informazione internazionale) regge tutto il ragionamento: con una differenza, però, fra opere che circolano nei paesi liberisti e opere che sono ivi poco diffuse.

III.2. Proviamo a verificare questa teoria, confrontando due artisti italiani dell'800, Hayez e Boldini, e due artisti francesi più o meno loro contemporanei, Cézanne e Manet. Le loro quotazioni sono enormemente differenti, come del resto la loro diffusione. Al fine di paragonare questi autori, elaboriamo un'ipotesi di indice di diffusione che tiene conto della presenza in musei e in collezioni di paesi liberisti e vincolisti (Tavola 1b).

TAVOLA 1B

## IPOTESI DI INDICE DI DIFFUSIONE

Tipo di esposizione	Peso
Musei dei paesi d'origine vincolisti	0,5
Privati dei paesi d'origine vincolisti	0,33
Musei dei paesi vincolisti	0,75
Privati dei paesi vincolisti	0,5
Musei dei paesi liberisti	1
Privati dei paesi liberisti	0,66

Consideriamo ora Francesco Hayez. Nel 1970 meno della metà delle sue opere catalogate si trovavano in località note.<sup>22</sup> Nessun museo né collezionista americano possedeva, allora, un'opera dell'artista. All'estero, si trovavano solamente 4 suoi dipinti: due in musei e due presso privati, in paesi europei "liberisti". Le quotazioni di Hayez (Tavola 5) nonostante i pregi artistici, la "piacevolezza" delle opere, non sono certo quelle di una star, nemmeno quelle di una *blue chip*, almeno sino al 1996: le più grandi hanno un prezzo medio di 124 mi-

<sup>22</sup> Al 1979 su 486 opere catalogate (Castellana e Coradeschi 1971) un 11% era esposto in musei italiani, un altro 11% in depositi italiani, un 24% si trovava presso collezionisti italiani.



lioni, le medie di 55 milioni e le piccole di 16. Qui il fattore "informazione" è basso. L'indice è solo 67,42.

La situazione è un po' migliore per Boldini: il suo indice di diffusione è 110,5.<sup>23</sup> I valori di Boldini oscillano (Tavola 6), ma può essere annoverato fra le star. Nel periodo del picco del mercato dell'arte alcune sue opere hanno spuntato prezzi superiori a 1,2 miliardi, e nel 1995 suoi dipinti di grandi dimensioni sono quotati 847 milioni, i medi 606 milioni, i piccoli 169 milioni. Ma in confronto agli impressionisti francesi Boldini, che pure è una figura di spicco dell'Italia dell'800-'900, appare decisamente sottostimato.

III.3. Consideriamo ora Cézanne.<sup>24</sup> Il suo indice di diffusione è 270,31. Non deve stupire che, con questo alto fattore di "informazione", le quotazioni che raggiunge Cézanne (Tavola 7) siano sistematicamente elevate e talora da "primato". In media una sua opera di piccole dimensioni è valutata 3,8 miliardi di lire, una di media grandezza si aggira sugli 8,6 miliardi. Vi sono, come si nota, fluttuazioni, probabilmente riferite alle diverse epoche di maturazione e sviluppo dell'artista, ma si tratta sempre di cifre molto elevate.

Con Manet il fattore "I" raggiunge un massimo.<sup>25</sup> Le quotazioni di Manet (Tavola 8) sono altissime.<sup>26</sup> Nel 1989, quando il mercato dell'arte generalmente era "toro", quattro Manet, di cui due piccoli e due medi, quotarono mediamente oltre 21 miliardi ciascuno! E nel '90, perdurando il boom dell'arte, un olio di dimensioni medie supe-

---

<sup>23</sup> Della sua enorme produzione conosciuta (740 opere) solo 269, pari al 36,44%, era al 1970 in luoghi noti. Se ne trovavano, però, 11 in musei dell'Europa vincolista, 5 in musei dell'Europa liberista, 4 in musei nord-americani e, già allora, 1 in un museo giapponese. 38 (5,1%) erano in collezioni private europee e 14 (1,9%) in collezioni private del Nord America.

<sup>24</sup> Delle 290 opere che nel 1970 erano presso proprietari noti, ben il 14,3% si trovava in musei nord-americani, un 2,6% presso collezionisti privati degli USA (o del Canada). Un altro 6,6% era in musei dell'Europa liberista e il 5% presso collezionisti privati di paesi europei liberisti. In altri musei, di paesi diversi da quelli indicati, si trovava il 4,4%.

<sup>25</sup> Il 42% delle opere di questo autore già nel 1967 si trovava nei musei, con una distribuzione ad ampio raggio: l'11% in quelli francesi, quasi il 10% nell'Europa liberista, il 20% nel Nord America. Ancora, nelle collezioni private francesi ve ne era un 19%, altrettante in quelle di privati nord-americani, l'11% in collezioni private dell'Europa liberista.

<sup>26</sup> Anche se fluttuanti, in relazione a fattori che meriterebbero d'essere meglio esplorati. Nel 1987 i valori medi dei tre dipinti di Manet, di medie e grandi dimensioni, venduti da case d'asta, fu di 1.370 milioni di lire attuali. L'anno seguente, due piccoli sfiorarono, nella media, i 2 miliardi.



rava i 16 miliardi di lire.<sup>27</sup> Un autoritratto di Manet, nel '97, è stato venduto per 31,7 miliardi.<sup>28</sup>

III.4. Si è già accennato al fatto che spesso, per le opere di artisti importanti che sono oggetto di rigorosa tutela, il mercato è scarso e le valutazioni sono perciò difficili. Caratteristico al riguardo è il caso del Tiziano (Tavola 10). Nell'arco del decennio 1987-96, solo nel 1989 e nel 1991 sono state vendute sue opere. Un olio su tela, di dimensioni medie, venduto nel 1989, ha spuntato, in lire attuali, 5.352 milioni. Nel 1991 un olio su tela di grandi dimensioni ha spuntato oltre 24 miliardi attuali; un altro di dimensioni medie "soltanto" 2 miliardi circa.

Poi troviamo alcune sorprese. Un olio su tela di grandi dimensioni, nello stesso anno, viene venduto per 119 milioni attuali. Ufficialmente era un Tiziano; ma evidentemente né il venditore né il compratore ne erano convinti anche se l'asimmetria informativa sosteneva il prezzo, che non rispecchiava il valore di un "falso" riconosciuto come tale. Era un *lemon*.<sup>29</sup>

Problemi analoghi si presentano anche per il Veronese (Tavola 11). Per questo maestro le "osservazioni" su vendite all'asta, nel decennio preso in esame, sono relativamente numerose e distribuite nel tempo, a partire dal 1990. In questo anno viene venduto, per circa 5,5 miliardi attuali, un suo olio su tela di grandi dimensioni. L'anno dopo un'altra opera, di analoga grandezza, spunta invece una quotazione di circa 2 miliardi attuali. Nel 1992 un'opera di piccole dimensioni viene pagata solo L. 315 milioni attuali. Nel 1993, anno di mercato generalmente depresso, un Veronese "medio" viene venduto a 378 milioni, in linea con la quotazione già osservata nel 1992; uno di grandi dimen-

<sup>27</sup> Nel 1992 il mercato dell'arte era "orso"; fu venduto un solo Manet, comunque pur sempre per l'equivalente di 3,5 miliardi attuali. Nel 1996 il mercato dell'arte è in ripresa incerta, i tre piccoli Manet venduti in quell'anno quotano mediamente 1,6 miliardi. È ancora un prezzo molto notevole.

<sup>28</sup> Cézanne, comunque, lo stesso anno lo ha superato perché un ritratto della moglie, seduta su una poltrona gialla, ha spuntato l'equivalente di 40 miliardi di lire!

<sup>29</sup> D'altra parte, un altro olio su tela di grandi dimensioni viene ceduto a New York per ancor meno: l'equivalente di 85.323 milioni attuali. Per contro, una xilografia di Tiziano di Ugo da Carpi di dimensioni medie, nello stesso anno, ha quotato 32 milioni di lire, evidentemente perché reputata autentica. Da questo caso si può desumere un avvertimento importante: quando vi sono valutazioni molto basse, rispetto a quelle normali per un antico maestro che appartiene al novero delle star, esse fuoriescono da quelle quotazioni ordinarie e non è prudente aggregarle con le altre per ottenere i valori medi. Siamo nel quadrante dei *lemons*, non in quello delle star.



sioni – probabilmente un *lemon* – ottiene solo 257 milioni.<sup>30</sup> I Veronesi “piccoli” valgono molto meno dei grandi. E, in cifre assolute, appartengono alle *blue chips* non alle star.

Non dobbiamo però pensare che le modeste quotazioni di opere di un antico maestro italiano, che ha un'elevata reputazione nei testi d'arte, siano necessariamente sempre indice di qualche dubbio sull'autenticità. Spesso, i dipinti di questi maestri sono enormemente sottovalutati, dato il loro basso fattore, I connesso anche al fatto che, nei mercati ufficiali, ne circolano pochi di buon pregio a causa dell'obbligo di notifica. Così del Caravaggio (Tavola 11), nei 10 anni in esame, risultano vendute solo due opere. Nel '93 un dipinto di medie dimensioni spuntò 216 milioni attuali, nel '96 uno grande soltanto 84 milioni. Forse questo secondo è un *lemon* (un'opera di scuola?).

Per Lorenzo Lotto,<sup>31</sup> nel decennio '87-'96, vi è un numero di cessioni un poco maggiore. Ma i valori (Tavola 11) sono bassi e declinanti. I dipinti ceduti sono tutti di piccole dimensioni: presumibilmente ciò, per questo antico maestro, deprime i valori; così la quotazione del 1987 – 340 milioni attuali – appare discreta. Nel 1989 peraltro si scende a 223 milioni, nel 1996 vi è una quotazione di 44,7 milioni che fa decisamente pensare al mercato dei *lemons*.

III.4. Un lavoro di autenticazione, per gli artisti italiani importanti, sarebbe molto utile per accrescerne le quotazioni. Infatti fra le ragioni per spendere un prezzo elevato, per un'opera di un maestro che possa classificarsi fra le star, vi è la garanzia dell'autenticità. Se l'opera è “di scuola” o, addirittura, è una “falsa attribuzione”, è importante che lo si sappia. Le reputazioni dei nostri antichi maestri non meritano di essere danneggiate dai troppi *lemons*.

---

<sup>30</sup> Vi è qualcosa che naturalmente insospettisce, date le valutazioni che si sono viste per i Veronesi reputati autentici, di grandi dimensioni, anche in anni di “orso” del mercato, come il 1991. Il dubbio diventa certezza, per l'unica vendita del 1994: quella di un olio su tela di medie dimensioni che quota appena 17 milioni circa di lire attuali. L'anno seguente due piccoli dipinti, di cui uno “frammento”, sono ceduti alla quotazione media di soli 68 milioni attuali. È ancora più anomala la situazione del 1996, in cui per un olio su tela grande pubblicato da un'“autorità” troviamo una quotazione di 250 milioni circa mentre per altre quattro opere di dimensioni variabili la quotazione media è di 26 milioni.

<sup>31</sup> Una recente mostra a Washington ha suscitato un grande interesse per questo artista. Sarà interessante osservare le quotazioni del Lotto, dopo la mostra, posto che vi siano vendite.



Dalle precedenti analisi si desumono due ulteriori riflessioni. L'Italia dovrebbe fare più mostre internazionali dei propri maestri, non solo di quelli delle epoche classiche, ma anche di quelli dei periodi più recenti, in cui i nostri autori, ampiamente sottovalutati perché poco conosciuti, hanno fatto cose egregie, che non sfigurano rispetto alle più note di artisti di altri paesi. D'altra parte, al nostro paese converrebbe cedere a musei all'estero una parte delle opere che sono attualmente nei sotterranei dei nostri, in cambio di altre opere di artisti di altri paesi, per finanziare restauri, ampliamenti museali e così via. In questo modo si accrescerebbe il fattore I riguardante i nostri artisti e la loro valutazione economica che, indirettamente, è un segnale della loro reputazione sul mercato internazionale e che, ovviamente, comporta una valorizzazione delle loro quotazioni e del nostro patrimonio artistico. Problemi, d'altra parte, si pongono in relazione all'obbligo di notifica, che può comportare l'acquisizione da parte dello stato a prezzi incerti, con conseguente sparizione dal mercato e dalle collezioni ufficiali di molte opere importanti.

## Appendice

### Nota metodologica riguardante le quotazioni dei dipinti considerati

Tutte le quotazioni qui utilizzate sono tratte da Mayer (1997), che contiene nel CD rom i dati dal 1987 al 1996 di tutte le vendite nelle principali case d'asta del mondo. Le tecniche prese in considerazione sono stati gli olii su tela e talvolta gli acrilici su legno. Per Alberto Burri, si sono considerate le "combustioni" (plastiche e sacchi bruciati) e per Lucio Fontana le tempere su tela. Per quanto riguarda gli artisti dell'informale, la selezione è stata effettuata sulla base delle opere di Barilli (1984) e Pasini (1996).

Gli autori informali considerati sono stati: per gli USA De Kooning, Gorky, Kline, Pollock, Reinhardt, Rothko, Twombly; per la Francia De Staël, Dubuffet, Fautrier, Hartung, Mathieu, Riopelle, Soulages; per l'Italia Afro, Birolli, Burri, Capogrossi, (Crippa), Fontana, Morlotti, Turcato, Vedova; per la Spagna Saura, Tapiés; per il gruppo Cobra (Copenhagen, Bruxelles, Amsterdam) Appel, Jorn, Corneille.

Poiché in genere (cfr. Lazzaro e Mossetto 1997) vi è una differenza di valore in relazione alla loro dimensione, ci siamo limitati in questa sede ai soli lavori di dimensione medio-grande (oltre i 50 cm<sup>2</sup>). Per la pop art abbiamo considerato gli autori più significativi secondo Lippard (1978).



POP ITALIANA - ADAMI<sup>a</sup>

Dimensioni	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	Totale riv.	Media riv.	Media lire
Grandi	68.900 5	-	123.440 2	445.920 5	171.940 5	39.400 2	39.000 2	-	15.020 1	46.130 2	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	98.700	-	162.000	555.000	205.500	45.700	44.000	-	16.000	47.900	\$1.175.000	49.000	83.300.000
											24		
Medi	16.750 2	18.670 2	45.000 2	389.040 9	91.140 5	80.280 6	20.363 2	22.500 2	14.820 2	15.480 2	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	24.000	25.700	59.000	484.400	109.000	93.100	23.000	24.700	15.800	16.100	875.000	27.300	46.400.000
											34		
Piccoli	-	-	-	-	-	-	-	-	7.210 1	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	-	-	-	-	-	7.700	-	7.700	7.700	13.100.000
											1		
Totale rivalutato in \$ '98	122.700 7	25.700 2	221.000 4	\$1.040.000 14	314.500 10	139.000 8	67.000 4	24.700 2	40.000 4	64.000 4	-	-	-
Media rivalutata in \$ '98	17.500	12.850	55.250	74.300	31.400	17.400	16.750	12.300	10.000	16.000	-	-	-
Media lire	29.750.000	21.850.000	94.000.000	126.300.000	53.400.000	29.600.000	29.500.000	20.900.000	17.000.000	27.200.000	-	-	-
Indice (valore medio) 87=100	100	73	316	425	179	99	96	70	57	91	-	-	-

<sup>a</sup> La quotazione è espressa in \$; il numero indicato sotto la quotazione si riferisce al numero di opere.

Cambio lira-dollaro: L. 1700 = \$ 1.

Fonte: elaborazione Mantovani da CD rom Mayer 1997.

POP ITALIANA - PISTOLETTO<sup>a,b</sup>

Dimensioni	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	Totale riv.	Media riv.	Media lire
Grandi	24.378 2	45.500 2	73.210 4	140.900 2	45.000 1	-	121.470 4	144.000 5	39.650 1	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	35.000	62.600	96.000	175.000	54.000	-	137.000	158.000	42.300	-	760.000 21	36.200	61.500.000
Medi	5.818 1	-	-	-	-	-	17.220 1	-	48.620 3	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	8.300	-	-	-	-	-	19.400	-	51.900	-	43.600 5	8.700	14.800.000
Piccoli	2.640 1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	3.800	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3.800 1	3.800	6.500.000
Totale rivalutato in \$ '98	47.100 4	62.600 2	96.000 4	175.000 2	54.000 1	-	156.000	158.000 5	94.200 4	-	-	-	-
Media rivalutata in \$ '98	11.700	31.300	24.000	87.500	54.000	-	31.300	31.600	23.500	-	-	-	-
Media lire	19.900.000	53.200.000	40.800.000	148.700.000	92.000.000	-	53.000.000	53.700.000	40.000.000	-	-	-	-
Indice (valore medio) 87=100	100	267	205	748	461	-	267	270	201	-	-	-	-

<sup>a</sup> Michelangelo Pistoletto può essere classificato sia nella pop art che nell'arte povera. Qui lo si è considerato come pop-artista. Di Pistoletto in luogo degli olii su tela si sono considerate le emulsioni su acciaio con effetto specchio.

<sup>b</sup> La quotazione è espressa in \$; il numero indicato sotto la quotazione si riferisce al numero di opere.

Fonte: elaborazione Mantovani da Mayer 1997.



POP TEDESCA - POLKE<sup>a</sup>

Dimensioni	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	Totale riv.	Media riv.	Media lire
Grandi	-	-	-	340.000 1	200.000 1	\$160.000 1	220.000 1	220.000 1	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	423.300	239.000	185.600	248.000	241.500	-	-	1.122.300	224.460	381.582.000
Medi	-	-	-	-	-	-	-	68.000 1	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	-	-	-	-	75.000	-	-	75.000	75.000	127.500.000
Piccoli	-	-	70.000 1	-	-	-	(18.000 emulsione fotografica su tela)	-	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	91.800	-	-	-	-	-	-	-	91.800	91.800	156.000.000
Totale rivalutato in \$ '98	-	-	91.800 1	423.300 1	239.000 1	185.600 1	248.000 1	316.500 2	-	-	-	-	-
Media rivalutata in \$ '98	-	-	91.800	423.300	239.000	185.600	248.000	158.250	-	-	-	-	-
Media Lire	-	-	156.000.000	720.000.000	406.000.000	315.000.000	421.004.000	269.000.000	-	-	-	-	-
Indice (valore medio) 87=100	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

<sup>a</sup> La quotazione è espressa in \$; il numero indicato sotto la quotazione si riferisce al numero di opere.

Fonte: elaborazione Mantovani da Mayer 1997.

Patrimonio culturale pubblico: alcune riflessioni sulla sua valutazione e ...

## INFORMALE

	1996	1995	1994	1993	1992	1991	1990	1989	1988	1987	
USA	Valore in \$	20.722.000	5.602.180	4.760.000	7.907.500	7.746.000	8.890.000	53.160.000	58.862.820	17.588.270	3.411.810
	Numero	12	6	5	8	7	8	22	24	15	10
	Valore riv.	21.509.436	5.983.128	5.226.480	8.903.845	8.985.360	10.623.550	66.184.200	77.228.019	241.838.712	4.885.000
	Media in \$	3.047.163	997.190	1.045.296	1.112.980	1.283.621	1.327.943	3.008.371	3.217.833	1.612.257	488.500
	Media in lire	5.280.000.000	1.695.223.000	1.777.003.200	1.892.066.000	2.182.155.700	2.257.503.100	35.114.230.700	5.470.316.100	2.740.000.000	830.450.000

FRANCIA	Valore in \$	4.160.659	4.788.330	5.751.440	4.665.760	2.839.930	4.411.160	50.439.060	18.699.471	8.199.970	3.640.570
	Numero	21	22	49	22	20	21	40	39	39	16
	Valore riv.	4.318.764	5.113.936	6.315.081	5.253.645	3.294.318	5.271.336	62.796.629	24.533.705	11.274.958	5.213.000
	Media in \$	205.656	232.450	128.866	238.802	164.720	251.001	1.569.915	629.068	289.100	325.812
	Media in lire	349.615.200	395.165.000	219.072.200	405.963.400	280.024.000	426.701.700	2.668.855.500	1.069.415.600	491.470.000	553.881.250

COBRA	Valore in \$	963.350	2.291.690	2.127.580	545.690	510.020	1.065.990	1.512.260	1.738.660	1.347.370	Senza dati
	Numero	12	21	23	8	8	9	11	12	13	Senza dati
	Valore riv.	999.957	2.447.249	2.336.082	614.446	591.623	1.273.850	1.882.763	2.281.121	1.852.633	Senza dati
	Media in \$	83.329	116.548	101.568	76.805	73.950	141.539	171.157	190.093	142.509	Senza dati
	Media in lire	141.659.300	198.131.600	172.665.600	130.568.500	125.715.000	240.616.300	290.966.900	323.158.100	242.265.300	Senza dati

Fonte: elaborazione Mantovani da Mayer 1997.



## INFORMALE

		1996	1995	1994	1993	1992	1991	1990	1989	1988
SPAGNA	Valore in \$	182.670	489.760	637.200	351.260	752.010	528.220	2.445.330	1.572.390	649.320
	Numero	5	7	5	4	9	5	8	4	7
	Valore riv.	189.611	523.063	699.645	395.518	872.331	631.230	3.044.435	2.062.975	892.815
	Media in \$	94.805	74.722	139.929	98.879	96.924	126.244	380.554	515.743	127.545
	Media in lire <sup>a</sup>	161.168.500	127.027.400	237.879.300	168.094.300	164.770.800	214.614.800	646.941.800	876.763.100	216.826.500
ITALIA	Valore in \$	1.650.492	1.903.180	971.300	2.603.980	1.005.010	1.152.850	6.538.640	9.843.762	2.347.020
	Numero	25	19	11	22	12	18	32	32	33
	Valore riv.	1.713.000	1.713.210	106.648	2.932.080	1.165.811	1.377.650	8.140.606	12.900.000	3.227.152
	Media in \$	68.520	68.527	96.950	113.327	97.150	76.536	253.980	403.593	97.792
	Media in lire <sup>a</sup>	116.500.000	116.495.900	164.815.000	192.655.900	165.155.000	130.111.200	431.766.000	686.108.100	166.246.000
TOT. EUROPA	Valore in \$	6.957.171	9.472.960	9.487.480	8.166.690	5.106.950	7.158.220	60.935.290	31.854.283	12.543.680
	Numero	63	69	88	56	49	53	91	87	92
	Valore riv.	7.221.543	10.117.112	10.417.253	9.195.692	5.924.062	8.554.072	75.864.436	48.037.699	17.247.560
	Media in \$	114.627	146.615	118.364	164.207	120.898	161.396	833.674	480.376	187.473
	Media in lire <sup>a</sup>	194.000.000	249.245.500	201.218.800	279.151.900	205.526.600	274.373.200	1.417.245.800	816.639.200	318.000.000
TOT. Mondiale	Valore in \$	27.679.171	15.075.140	14.247.480	16.074.190	12.852.950	16.048.220	114.095.290	90.717.103	30.131.950
	Numero	75	75	93	64	56	61	113	111	107
	Valore riv.	28.730.979	16.100.249	15.643.733	18.099.537	14.909.422	19.177.622	142.048.636	119.020.839	41.431.431
	Media in \$	383.079	214.668	168.211	282.805	266.236	314.386	1.257.066	1.072.259	387.209
	Media in lire <sup>a</sup>	651.234.000	364.935.600	285.958.700	480.768.500	452.606.300	534.456.200	213.701.200	-	-

<sup>a</sup> Cambio lira-dollaro: L. 1700 = \$ 1.

Fonte: elaborazione Mantovani da Mayer 1997.

## DIFFUSIONE DEI DIPINTI DI HAYEZ

Localizzazione	Musei		Depositi		Luoghi pubblici		Privati		Località ignote		Totale	
	Numero	%	Numero	%	Numero	%	Numero	%	Numero	%	Numero	%
Nazione di origine	55	11,3	53	11	12	2	117	24,1	-	-	237	48,4
Europa vincolista	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Europa liberista	2	0,4	-	-	-	-	2	0,4	-	-	4	0,8
Nord America	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Giappone	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Altri luoghi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Ignoti	-	-	-	-	-	-	-	-	245	50,4	245	50,4
Totale	57	11,7	53	11	12	2	119	24,5	245	50,4	486	100 (note 24) (49,6)

QUOTAZIONI DI HAYEZ<sup>a</sup>

Dimensioni	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	Totale \$ '98	Media \$ '98	Media lire
Grandi	-	-	128.570	-	42.110	28.120	99.308	-	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	1	-	1	1	2	-	-	-	-	-	-
			169.000	-	50.300	32.600	111.800					72.740	123.658.000
Medi	16.000	-	65.720	-	44.940	-	-	-	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	1	-	2	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
	22.900	-	86.200	-	53.700	-	-	-	-	-	-	32.560	55.352.000
Piccoli	-	-	-	-	-	13.640	-	-	-	8.850	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-	-	-
	-	-	-	-	-	15.800	-	-	-	9.200	-	9.200	15.640.000
Medie annuali \$ '98	11.450	-	85.000	-	52.000	24.200	55.900	-	-	9.200	-	-	-
Lire '98	19.465.000	-	144.500.000	-	88.400.000	41.140.000	95.000.000	-	-	15.640.000	-	-	-

<sup>a</sup> La quotazione è espressa in \$; il numero indicato sotto la quotazione si riferisce al numero di opere.

Cambio lira-dollaro: L. 1.700 = \$ 1.

Fonte: elaborazione Mantovani da Mayer 1997.



## DIFFUSIONE DEI DIPINTI DI BOLDINI

Localizzazione	Musei		Depositi		Luoghi pubblici		Privati		Località ignote		Totale	
	Numero	%	Numero	%	Numero	%	Numero	%	Numero	%	Numero	%
Nazione di origine	46	6,2	3	0,4	2	0,3	155	21	-	-	206	28,9
Europa vincologista	11	1,5	-	-	-	-	38	5,1	-	-	49	6,6
Europa liberista	5	0,7	-	-	-	-	-	-	-	-	5	0,7
Nord America	4	0,5	-	-	-	-	14	1,9	-	-	19	2,4
Giappone	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Altri luoghi	1	0,1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,1
Ignoti	-	-	-	-	-	-	-	-	460	62	460	62
Totale	67	9	3	0,4	2	0,3	207	28	460	62	740 (note 269)	100 (36,44)

Fonte: Ragghianti e Camesca 1970.

QUOTAZIONI DI BOLDINI<sup>a</sup>

Dimensioni	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	Totale \$ '98	Media \$ '98	Media lire
Grandi	-	320.000	442.860	1.885.000	740.000	389.000	-	434.000	4.947.080	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	1	1	3	2	1	-	1	12	-	-	-	-
Medi	524.000	382.000	1.500.000	1.128.000	642.000	-	-	22.000	54.300	47.200	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	4	3	1	2	2	-	1	1	3	1	-	-	-
Piccoli	49.090	52.500	85.710	348.600	-	-	82.551	129.600	356.350	85.860	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	1	1	1	3	-	1	2	2	2	2	-	-	-
Medie annuali \$ '98	164.134	207.500	887.150	523.170	413.000	451.000	46.500	160.564	367.300	46.000	-	-	-
Medie annuali in lire	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	279.000.000	352.700.000	1.508.155.000	889.390.000	702.100.000	767.000.000	79.000.000	273.000.000	624.410.000	78.200.000	-	-	-

<sup>a</sup> La quotazione è espressa in \$; il numero indicato sotto la quotazione si riferisce al numero di opere.

Cambio lira-dollaro: L. 1.700 = \$ 1.

Fonte: elaborazione Mantovani da Mayer 1997.

## DIFFUSIONE DEI DIPINTI DI CÉZANNE

Localizzazione	Musei		Privati		Località ignote		Totale	
	Numero	%	Numero	%	Numero	%	Numero	%
Nazione di origine	42	5	4	0,4	-	-	46	5,4
Europa vincolista	2	0,2	1	0,1	-	-	3	0,3
Europa liberista	55	6,6	41	5	-	-	96	11,6
Nord America	119	14,3	22	2,6	-	-	141	16,9
Giappone	2	0,2	1	0,1	-	-	3	0,3
Altri luoghi	37	4,4	-	-	-	-	37	4,4
Ignoti	-	-	-	-	506	60,8	506	60,8
Totale	257	30,7	69	24,5	506	60,8	832	100
							(note 326)	40

Fonte: Gatto e Orienti 1979.

QUOTAZIONI DI CÉZANNE<sup>a</sup>

Dimensioni	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	Totale \$ '98	Media \$ '98	Media lire
Grandi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Medi	2.900.000	29.072.730	29.266.670	9.584.060	2.707.020	10.735.520	-	950.000	4.550.000	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	1	5	4	4	1	4	-	1	3	-	-	-	-
Piccoli	4.663.893	1.556.060	9.034.970	330.000	175.440	9.675.450	30.200.000	-	4.046.480	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	9	2	6	1	2	6	3	-	4	-	-	-	-
Medie annuali \$ '98	1.083.300	6.020.000	5.025.400	2.462.000	1.782.000	2.367.600	11.300.000	1.043.000	1.311.000	-	-	-	-
Medie annuali in lire	1.842.000.000	10.234.000.000	8.543.000.000	4.185.400.000	3.030.000.000	4.025.000.000	19.210.000.000	2.431.000.000	2.230.000.000	-	-	-	-

<sup>a</sup> La quotazione è espressa in \$; il numero indicato sotto la quotazione si riferisce al numero di opere.

Cambio lira-dollaro: L. 1.700 = \$ 1.

Fonte: elaborazione Mantovani da Mayer 1997.



## DIFFUSIONE DEI DIPINTI DI MANET

Localizzazione	Musei		Privati		Località ignote		Totale	
	Numero	%	Numero	%	Numero	%	Numero	%
Nazione di origine	50	10,9	87	19	-	-	137	29,9
Europa vincolista	6	1,3	8	2	-	-	14	3,05
Europa liberista	43	9,4	50	10,9	-	-	93	20,3
Nord America	91	20	87	19	-	-	178	39
Giappone	1	0,2	2	0,4	-	-	3	0,6
Altri luoghi	4	0,8	3	0,6	-	-	7	1,5
Ignoti	-	-	-	-	26	5,6	26	5,6
Totale	195	42,6	42,6	51,7	26	5,6	458 (note 425)	100 (92,8)

Fonte: Venturi e Orienti 1967.

QUOTAZIONI DI MANET<sup>a,b</sup>

Dimensioni	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	Totale \$ '98	Media \$ '98	Media lire
Grandi	320.000 1	- -	- -	- -	- -	- -	- -	- -	- -	- -	- -	- -	- -
Prezzo rivalutato in \$ '98	458.000	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Medi	400.000 1	1.090.000 1	37.500.000 2	15.681.000 2	- -	1.800.000 1	280.000 1	6.648.000 2	- -	- -	80.507.000 12	6.701.000 -	11.392.000.000 -
Prezzo rivalutato in \$ '98	573.000	1.500.000	49.200.000	-	-	2.088.000	316.000	7.300.000	-	-	-	-	-
Piccoli	1.563.636 1	1.600.000 1	1.413.000 2	7.600.000 3	- -	- -	- -	- -	300.000 1	2.815.250 -	18.975.400 -	1.725.000 -	2.932.500.000 -
Prezzo rivalutato in \$ '98	2.239.000	2.200.000	1.854.000.000	9.462.000	-	-	-	-	320.400	-	-	-	-
Medie annuali \$ '98	1.406.000	1.850.000	12.800.000	5.800.000	-	2.088.000	316.000	3.650.000	320.400	-	-	-	-
Medie in lire	2.309.200.000	3.145.000.000	21.760.000.000	9.860.000.000	-	3.555.000.000	537.200.000	6.205.000.000	544.700.000	-	-	-	-

<sup>a</sup> Nel 1987 Christie's di New York ha battuto l'olio su tela "Jeune femme dans la verdure" di cm 130x100 a 320.00 \$, attuali 458.000, circa 770 milioni attuali. È un'attribuzione? Il prezzo e le dimensioni non sono omogenee con altre quotazioni di Monet passate per le aste (non è stato incluso nella nostra media).

<sup>b</sup> La quotazione è espressa in \$; il numero indicato sotto la quotazione si riferisce al numero di opere.  
Cambio lira -dollari: L. 1700 = \$ 1.

Fonte: elaborazione Mantovani da Mayer 1997.

TAVOLA 9

## INDICI DI DIFFUSIONE DI HAYEZ, BOLDINI, CÉZANNE, MANET

Luogo di esposizione	Hayez			Boldini			Cézanne			Manet		
	Peso	N.	Totale	Peso	N.	Totale	Peso	N.	Totale	Peso	N.	Totale
Musei del paese di origine vincolista	0,5	55	25,5	0,5	46	23	0,5	42	21	0,5	50	25
Privati dei paesi di origine vincolisti	0,33	117	38,6	0,33	155	51,15	0,33	4	1,32	0,33	87	28,71
Musei dei paesi vincolisti	0,75	-	-	0,75	11	8,25	0,75	39	29,25	0,75	6	4,5
Privati dei paesi vincolisti	0,5	-	-	0,5	38	19	0,5	1	0,5	0,5	11	5,5
Musei dei paesi liberisti	1	2	2	1	10	10	1	176	176	1	139	139
Privati dei paesi d'origine liberisti	0,66	2	1,42	0,66	14	9,2	0,66	64	42,24	0,66	139	91,74
Totale	-	176	67,53	-	274	120,6	-	326	270,31	-	432	294,44



TIZIANO<sup>a,b</sup>

Dimensioni	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	Totale \$ '98	Media \$ '98	Media lire
Grandi	-	-	-	-	12.000.000	-	-	-	-	439.200	-	-	-
	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	-	14.340.000	-	-	-	-	456.000	-	-	-
Medi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Piccoli	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Medie annuali \$ '98	-	-	-	-	14.340.000	-	-	-	-	456.000	-	-	-
Medie annuali in lire	-	-	-	-	24.380.000.000	-	-	-	-	775.200.000	-	-	-

<sup>a</sup> Nei 10 anni presi in esame 15 opere del Tiziano sono state battute alle aste, quasi tutte con prezzi incredibilmente bassi: 42.000 \$, 12.000 \$, 26.000 \$, 6.000 \$, 14.000 \$. Tali opere sono passate sia da case d'asta non conosciute come "Dorotheum" di Vienna, sia da Christie's o Sotheby's. Si tratta chiaramente di *lemons*. Qui ci limitiamo perciò solo a due, una con quotazioni attendibili, l'altra ceduta a soli 775 milioni attuali, per altro "pubblicata".

<sup>b</sup> La quotazione è espressa in \$; il numero indicato sotto la quotazione si riferisce al numero di opere.  
Cambio lira-dollaro: L. 1700 = \$ 1.

Fonte: elaborazione Mantovani da Mayer 1997.

VERONESE<sup>a, b</sup>

Dimensioni	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	Totale \$ '98	Media \$ '98	Media lire
Grandi	-	-	-	2.700.000	965.000	-	134.000	8.800	163.530	-	-	-	-
	-	-	-	1	1	-	1	1	3	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	3.348.000	1.153.000	-	151.000	9.700	170.000	-	-	-	-
Medi	-	-	-	-	-	-	197.000	-	7.150	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	-	-	-	222.000	-	7.420	-	-	-	-
Piccoli	-	-	-	-	-	160.000	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	-	-	185.000	-	-	-	-	-	-	-
Medie annuali \$ '98	-	-	-	3.348.000	1.153.000	185.000	-	-	-	-	-	-	-
Medie in lire	-	-	-	5.569.000.000	1.960.000.000	314.500.000	-	-	-	-	-	-	-

<sup>a</sup> Nel 1994 la casa d'aste Fischer di Lucerna ha battuto un Veronese "Venere e Ampre", pubblicato sul Pignatti, a soli 8.800 \$.

<sup>b</sup> La quotazione è espressa in \$; il numero indicato sotto la quotazione si riferisce al numero di opere.  
Cambio lira-dollaro: L. 1700 = \$ 1.

Fonte: elaborazione Mantovani da Mayer 1997.



LOTTO<sup>a, b</sup>

Dimensioni	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	Totale \$ '98	Media \$ '98	Media lire
Grandi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Medi	-	-	100.000	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	131.200	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Piccoli	280.000	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	400.000	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Medie annuali \$ '98	200.000	-	131.200	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Medie in lire	340.000.000	-	223.000.000	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

<sup>a</sup> Nel 1996 passò a un'asta di Finarte un olio su tela che Berenson e Colletti attribuirono a Lorenzo Lotto, in seguito Palucchini respinse l'attribuzione. Il dipinto, un ritratto di ecclesiastico, aveva un'astima di 25/30 milioni. Raggiunse invece la cifra di 43 milioni di lire.

<sup>b</sup> La quotazione è espressa in \$; il numero indicato sotto la quotazione si riferisce al numero di opere.  
Cambio lira-dollaro: L. 1700 = \$ 1.

Fonte: elaborazione Mantovani da Mayer 1997.

CARAVAGGIO<sup>a</sup>

Moneta e Credito

Dimensioni	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	Totale \$ '98	Media \$ '98	Media lire
Grandi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	47.700	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	-	-	-	-	-	-	49.500	-	-	-
Medi	-	-	-	-	-	-	109.641	-	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	-	-	-	127.183	-	-	-	-	-	-
Piccoli	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Prezzo rivalutato in \$ '98	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Medie annuali \$ '98	-	-	-	-	-	-	127.183	-	-	49.500	-	-	-
Medie in lire	-	-	-	-	-	-	216.410.000	-	-	84.150.000	-	-	-

<sup>a</sup> La quotazione è espressa in \$; il numero indicato sotto la quotazione si riferisce al numero di opere.  
Cambio lira-dollaro: L. 1700 = \$ 1.

Fonte: elaborazione Mantovani da Mayer 1997.



## BIBLIOGRAFIA

- ADLER M. (1985), "Stardom and talent", *American Economic Review*, vol. 75, no. 1, pp. 208-12.
- AKERLOFF G.A. (1970), "The market for "lemons". Quality, uncertainty and the market mechanism", *Quarterly Journal of Economics*, vol. 84, no. 3, pp. 488-500.
- BARILLI R. (1984), *Storia dell'arte contemporanea da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano.
- BARILLI R. (1997) "L'artista, il critico, il mercante: un triangolo ineliminabile di selezione nel sistema dell'arte", in G. Candela e M. Benini, a cura di, pp. 89-101.
- BELTRATTI A. e D. SINISCALCO (1991), "Collezionisti, investitori, speculatori: la determinazione dei prezzi", *Giornale degli Economisti e Annali di Economia*, vol. 50, n. 1-2, pp. 51-69.
- BONINI M., P. LEGRENZI e G. CABASSI (1996), "Un'analisi cognitiva della domanda di beni culturali", *Economia della Cultura*, Anno VI, n. 2, pp. 128-36.
- BRIGANTI R. (1990), *Storia dell'arte italiana*, vol. III, Electa, Milano.
- BROSIO G. e W. SANTAGATA (1992), *Rapporto sull'economia delle arti e dello spettacolo*. Edizioni della Fondazione Agnelli, Torino.
- CANDELA G. e M. BENINI, a cura di (1997), *Produzione e circolazione dell'informazione nel mercato dell'arte*, Clueb, Bologna.
- CANDELA G. e A. SCORCU (1995), *Il prezzo dei dipinti*, Clueb, Bologna.
- CASTELLANETA C. e S. CORADESCHI (1971), *L'opera completa di Hayez*, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano.
- FORTE F. (1993), *Principi di economia pubblica*, Giuffrè, Milano.
- FORTE F. (1997), "Towards a European market for arts and culture goods: some proposals" in M. Hutter e I. Rizzo eds, *Economic Perspectives on Cultural Heritage*, Macmillan, London e St. Martin's Press, New York, pp. 211-24.
- FREY B.S. (1997a), "The evaluation of cultural heritage. Some critical issues", in M. Hutter e I. Rizzo eds, *Economic Perspectives on Cultural Heritage*, Macmillan, London e St. Martin's Press, New York, pp. 31-49.
- FREY B.S. (1977b), "Arte, denaro, libertà", *Biblioteca della libertà*, anno XXXIII, n. 138, pp. 3-14.
- FREY B. e W. POMMEHERENE (1989), "Art investment: an empirical inquiry", *Southern Economic Journal*, vol. 56, no. 2, pp. 396-409.
- FREY B. e W. POMMEHERENE (1991), *Muse e mercati*, il Mulino, Bologna (edizione originale inglese del 1989).
- GATTO A. e S. ORIENTI (1979), *L'opera completa di Cézanne*, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano.
- HANLEY N. (1998), "Valuing the country side: rural land use policy evaluation using contingent valuation in United Kingdom", in K.G. Willis *et al.* eds, pp. 17-37.
- HEILBRUN J. e C. GRAY (1993), *The Economics of Art and Culture. An American Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge.

- HIRSH F. (1981), *I limiti sociali allo sviluppo*, Bompiani, Milano (edizione originaria inglese del 1976).
- LAZZARO E. e G. MOSSETTO (1997), "Le determinanti dei prezzi delle opere d'arte", in G. Candela e M. Benini, a cura di, pp. 41-58.
- LIPPARD L. (1978), *Pop Art*, Mazzotta, Milano.
- MAYER E. (1997), *International Auctions Records*, Acatos, Lausanne.
- MCCAIN R.A. (1980), "Markets for works of art and markets for lemons", in W.V. Hendon, Y.L. Shanhan and A.J. McDonald eds, *Economic Policy for the Arts*, Abt Books, Cambridge, Mass.
- MCDONALD G.M. (1988), "The economic of rising stars", *American Economic Review*, vol. 78, no. 1, pp. 156-67.
- O'DOHERTY R. (1998), "The theory of contingent valuation", in K.G. Willis *et al.* eds, pp. 67-97.
- PASINI R. (1995), *L'Informale Usa, Europa, Italia*, Clueb, Bologna.
- PEACOCK A.T. (1997), "Economia e politiche della cultura", *Economia della Cultura*, Anno VII, n. 1, pp. 6-20.
- RAGGHIANI C.L. e E. CAMESASCA (1970), *L'opera completa di Boldini*, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano.
- RIGANTI P. e R. SCARPA (1998), "Categorical testing and information effects on WTP estimates for the conservation of cultural heritage in Campi Flegrei", in R.C. Bishop and D. Romano eds, *Contingent Valuation in Italy. A Critical Assessment*, Kluwer, Dordrecht.
- ROSEN S. (1981), "The economics of superstars", *American Economic Review*, vol. 71, no. 8, pp. 45-58.
- SANTAGATA W. (1998), *Merce e simbolo*, il Mulino, Bologna.
- SCITOVSKY T. (1972), "What's wrong with the arts is what's wrong with society", *American Economic Review*, vol. 62, no. 2, pp. 62-69.
- SEGA SERRA ZANETTI P. (1995), *Arte astratta e informale 1946-1963*, Clueb, Bologna.
- THROSBY D. (1994), "The production and consumption of the arts: a view of cultural economics", *Journal of Economic Literature*, vol. XXXII, March, pp. 3-28.
- TRIMARCHI M. (1993), *Economia e cultura. Organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*, con "Prefazione" di A.T. Peacock, Franco Angeli, Milano.
- TRIMARCHI M. (1997), "Snodi informativi, costi di transazione e processi di selezione nel sistema dell'arte", in G. Candela e M. Benini, a cura di, pp. 129-44.
- VENTURI M. e S. ORIENTI (1967), *L'opera pittorica di Edouard Manet*, Rizzoli, Milano.
- VINCA MASINI L. (1996), *L'arte contemporanea e la linea del modello*, vol. 4, Bompiani, Milano.
- WILLIS K.G. *et al.* eds (1998), *Heritage, the Environment and the Arts: Pricing the Priceless*, Hume Papers in Public Policy, vol. 6, no. 3, The David Hume Institute, Edinburgh Press, Edinburgh.
- WILLIS K.G. e G.D. GARROD (1998), "Estimating the demand for cultural heritage: artefacts of historical and architectural interest", in K.G. Willis *et al.* eds, pp. 1-16.