

# Caratteri ed elementi di base per la stima delle stampe d'arte

di Armando Nocentini

Da qualche anno l'interesse per il disegno, per la incisione, per la litografia, per la stampa d'arte, per la grafica in genere, è considerevolmente cresciuto in Italia: tanto che il nostro mercato artistico, di regola limitato in passato, si è aperto vivacemente anche alla grafica moderna e contemporanea, oltretutto a quella antica, italiana e straniera, per merito soprattutto di alcune importanti iniziative d'arte che hanno saputo destare tra noi, a partire dagli anni '60, un più vasto interesse, che per il passato era stato vivo e diffuso prevalentemente all'estero, nei Paesi anglosassoni e in Francia.

Proprio per questo motivo, mi sembra più che giustificato, in un convegno come questo, che ha aperto il suo interessamento al mercato dell'arte, tradizionalmente vivo in Italia, un particolare inserimento di considerazioni, sia di metodiche che di problematiche, sulla valutazione della stampa e sulla grafica d'arte in genere. Soprattutto fondamentale per la valutazione della stampa d'arte è il concetto di stampa originale, per la quale è interessato il mercato artistico. La distinzione tra la grafica d'invenzione e la semplice riproduzione è relativamente assai recente e risale al secolo XIX. Fino allora, anche le composizioni riproducenti monumenti, pitture o sculture, incisioni cioè di semplice restituzione, erano considerate incisioni originali. Successivamente, in coincidenza con il sorgere e lo sviluppo dei mezzi meccanici di riproduzione sempre più perfetti, l'interesse per la grafica si ac-

centrò, in particolare, sull'opera del « peintre-graveur », di colui, cioè, al quale è dovuta, con l'invenzione del motivo della composizione, anche l'esecuzione sul materiale scelto per la matrice.

Essenziale pertanto è la distinzione tra l'opera eseguita tutta manualmente e la riproduzione fotomeccanica, sia in bianco e nero che a colori.

Nel secondo dopoguerra, in Francia, come riferisce Ferdinando Salamon nel suo libro *La collezione di stampe* alcuni noti artisti tra i quali Georges Braque, autorizzarono editori e mercanti a riprodurre fotomeccanicamente i loro dipinti o incisioni, permettendo di porre su ciascuna stampa una scrupolosa numerazione e firmando di proprio pugno le stampe. Numerando e firmando semplici riproduzioni fotomeccaniche, essi però permisero dei veri e propri falsi. Altri artisti di fama, quali Miró e Chagall, stabilirono invece edizioni limitate di alcune loro litografie a colori che avrebbero dovuto firmare, ma una diffusa rivista, « Verve », le pubblicò sotto forma di libri illustrati, in un numero illimitato di copie. In effetti, le matrici delle lito erano quelle originali; però mancavano, nelle stampe, le firme e la numerazione, che devono essere sempre apposte nel margine bianco del fondo. La doppia tiratura avrebbe naturalmente creato in seguito dei malintesi.

A questo proposito, nella Francia stessa, Jean Adhémar e Claude Roger-Marx, nel tentativo di mettere un po' d'ordine nella materia, che si presta facilmente a confusioni, e di distinguere pertanto la stampa originale, avevano dato a questa il nome di « gravure », chiamando invece « estampe » la comune stampa, nella sua più ampia e un po' equivoca accezione; cosa che stava avvenendo, del resto, anche nei paesi di lingua inglese, ove si distingueva la « fine print » dalla « print », e in Germania, ove i termini « Kunstdruck » o « Kunstgraphik » erano contrapposti a « Druck » o « Graphik ». Una regolamentazione sulla originalità della stampa d'arte e sugli elementi caratterizzanti la sua originalità e autenticità, contro le mistificazioni, contro le sofisticazioni tecniche e le contraffazioni dei dati relativi alla tiratura, è stata da tempo avvertita. Su tali criteri si sono perciò in questi ultimi decenni pronunciati alcuni autorevoli consessi,

nel tentativo di fissare dei principi basilari e stabilire alcune fondamentali definizioni.

Nel 1960, a Vienna, il III Congresso delle Arti Plastiche, nel fissare quanto spetta all'artista nel rapporto con l'editore (numero degli esemplari e tecnica di esecuzione), ha anche stabilito che, per essere considerata originale, una stampa deve avere la matrice incisa o disegnata dall'artista e portare, oltre la firma, la numerazione sia progressiva che totale; e che, a tiratura esaurita, la matrice abbia un chiaro segno che l'edizione è stata ultimata: che la lastra, cioè, sia distrutta o biffata, o porti un foro o un'annotazione incisa. Successivamente il Print Council of America di New York ha allargato le definizioni di Vienna, concedendo all'artista una ben maggiore libertà. Infatti, secondo l'ente americano, perché l'opera d'arte sia considerata stampa originale, l'artista deve aver creato il disegno di invenzione sopra o nella lastra (di pietra, di metallo, di legno o di altro materiale) con il proposito di fare una stampa. E tale stampa dev'essere tratta dal suddetto materiale personalmente dall'artista o, comunque, da chi esegue il lavoro, attenendosi fedelmente alle sue direttive.

Nel 1969, Carl Zigrosser e Christa M. Gaehde, in un loro importante volume, *A guide to the collecting and care of original prints*, edito a New York (preceduto due anni prima da quello di Joshua Binion Cahn, sempre a New York, *What is an original print?*), hanno trattato a fondo il problema della stampa originale, tenendo presenti anche le più avanzate tecniche di grafica nel frattempo apparse e usate, e cioè anche la stampa tridimensionale, mentre considerano che, giustamente non è visto con simpatia dagli incisori il mezzo fotomeccanico. Zigrosser e Gaehde ammettono l'ausilio dello stampatore o di allievi, purché l'artista mantenga la sorveglianza dell'edizione. Se invece l'artista cura di persona anche la stampa (l'impressione), questi è consigliato di aggiungere opportunamente alla firma apposta a matita la dizione « imp » (ressit).

Nella valutazione delle stampe occorre anche distinguere, però, le prove dei vari stati, cioè le varie esecuzioni necessarie fino a giungere all'« optimum », all'originale perfetto finale;

prove che possono essere anche numerosissime e che devono essere contrassegnate come tali.

L'incisore Francesco Chiappelli mi raccontava una volta che nella esecuzione del ritratto di una signora, la contessa Sammi-  
niatelli, aveva ripreso e ritoccato la lastra un gran numero di volte, ben cinquantasette; il che vuol dire, avendo egli ogni volta stampato almeno una prova dello « stato » sul quale studiava i miglioramenti da apportare successivamente, aver prodotto un gran numero di prove dei diversi « stati ». Queste sono importantissime, proprio perché non definitive, per lo studio della genesi dell'opera, e quindi, se non distrutte dall'artista, meritevoli di particolare valutazione anche sul mercato dell'arte. Comunque, di regola, le prove d'artista sono e debbono essere limitate e dichiarate. Nel caso che l'edizione sia limitata, deve esserlo effettivamente; perché la tiratura non venga successivamente « gonfiata », ogni stampa deve portare l'indicazione del numero complessivo degli esemplari tirati. L'incisore dovrà poi cancellare o biffare sulla matrice il disegno, a edizione ultimata, mentre sarà sempre apprezzabile che aggiunga la data della incisione, o sulla lastra o, a mano, sul margine della stampa, a lapis, insieme con la propria firma.

Analogamente e successivamente la definizione di stampa originale è stata accettata nel 1964 dal Comité National de la Gravure di Parigi e poi dalla Chambre Syndicale de l'Estampe et du Dessin; tale definizione è stata riportata, nel febbraio '65, dalla « Nouvelle de l'Estampe » nei seguenti termini: « Sono considerate incisioni, stampe e litografie originali le prove tirate in nero o a colori, da una o più tavole, interamente concepite ed eseguite dalla mano stessa dell'artista, qualunque sia la tecnica impiegata, ad esclusione di tutti i procedimenti meccanici e fotomeccanici ». Pertanto, e concludendo, soltanto le stampe rispondenti a tale definizione possono chiamarsi « stampe originali » e come tali possono trovarsi sul mercato.

« *Conditio sine qua non* » per la valutazione quindi di una stampa è che questa sia una stampa originale, rispondente cioè ai requisiti suddetti.

Occorre pertanto una grande oculatezza nell'esaminare le

stampe, cercando di individuare eventuali falsi e abusi. Purtroppo la legislazione nostra sull'arte è attualmente molto lacunosa al proposito e, mentre si limita e perseguire la contraffazione, l'alterazione e la riproduzione dell'opera d'arte o il reato di truffa, occorre che una normativa più adeguata venga emanata per evitare tutti gli altri abusi e renderli sempre più difficili.

Oltre alla fondamentale distinzione tra stampa d'arte e comune stampa, per la sua valutazione devono essere tenuti presenti vari altri coefficienti: la qualità della carta sulla quale l'opera è stampata e le diverse tirature, che, nel caso di incisioni antiche, possono essere state fatte mentre l'artista era in vita o postume.

Nella valutazione di un'opera a stampa originale hanno importanza la perfezione tecnica e la regolarità del segno con cui l'incisione è stata condotta, l'abilità nella inchiostrazione, l'accuratezza con cui è stata stampata, la scelta infine, ripeto, della carta usata. Importante, inoltre, ai fini della valutazione è lo stato di conservazione della stampa: le eventuali rifieriture della carta, gli eventuali restauri, le muffe causate dall'umidità, i guasti che eventualmente fossero stati causati dalla luce, dalla polvere, dallo smog e, infine, dagli sbalzi di temperatura.

Nel considerare una stampa d'arte antica, quindi, gli elementi da tenere presenti sono: l'autore e il secolo di appartenenza, la tecnica dell'esecuzione ed i materiali usati, le dimensioni dell'opera, lo stato di conservazione e la presenza o meno dei margini e, fattore non ultimo, il soggetto della stampa. La personalità e la fama dell'artista, l'appartenere ad un secolo particolarmente prestigioso o più o meno ricco nella produzione di stampe, l'uso di particolari e più rare tecniche rispetto a quelle più comuni e tradizionali, le minori o maggiori dimensioni dell'opera e il suo stato di conservazione, hanno infatti un peso preponderante nell'attribuzione del valore venale all'opera grafica antica.

Nella valutazione dell'opera grafica moderna e contemporanea, elemento di grande peso è soprattutto la limitatezza della tiratura dell'opera. Oggi, la tiratura può essere di cinquanta, al massimo di cento copie. In un passato recente le tirature erano

assai più ristrette: dieci, venti, trenta al massimo. L'artista stesso calcola il prezzo di vendita dell'opera proprio sul numero di copie che stampa e mette in commercio. Qualche volta l'artista può eseguire, di un'opera, anche un esemplare unico che può essere tale anche, per esempio, per la sola coloritura fatta a mano dall'artista; in tal caso il valor venale dell'incisione sale enormemente; anche se nel mercato, purtroppo, può accadere a volte di trovare opere indicate dall'artista stesso come copie uniche, che, in realtà, tali non sono. Ciò è accaduto qualche volta ad un grande incisore contemporaneo, Luigi Bartolini, che, probabilmente per distrazione, ha indicato e immesso, in qualche caso, ne mercato come « esemplari unici » incisioni invece poi stampate in qualche altra copia.

L'opera d'arte, in quanto tale e in considerazione della sua unicità o, comunque, della rarità, e del collezionismo e del mercato cui è soggetta e diretta, ha un valore economico, che può raggiungere a volte cifre molto elevate. Anche la grafica, pertanto, in quanto opera d'arte, ha valori che, appunto, raggiungono in taluni casi vertici notevoli. Il prezzo di mercato dell'opera d'arte è creato, naturalmente, come per tutte le cose in commercio, dal rapporto tra domanda e offerta; e tale prezzo costituisce, senza dubbio, una base fondamentale per la valutazione dell'opera, per la stima che ne deve essere fatta. Ma tale rapporto tra domanda e offerta può non essere sempre condizionante nella valutazione di un'opera d'arte; il cui valore potrà rimanere sempre alto, per i valori artistici che le sono inerenti, vale anche quando la richiesta dovesse venire a mancare.

Inoltre il prezzo del mercato deriva molto spesso non tanto dal valore dell'opera d'arte in sé e per sé, non tanto, a volte, dalla qualità e rarità del pezzo, quanto dal rispondere a certe esigenze di richiesta. E poiché la domanda può avere motivazioni diversissime, indipendenti appunto dall'effettivo valore dell'opera, per la legge inderogabile e fondamentale del mercato, anche un'opera scadente può assumere talvolta valore superiore a quello che meriterebbe. Occorre infatti distinguere. Nel valore di mercato, infatti, ha, in qualche caso, un peso fortemente incidente la rispondenza della stampa al gusto corrente del tempo,

a quella che può chiamarsi la « moda » del momento: in tal caso il valore è legato al particolare gusto passeggero, a particolari esigenze avvertite dal pubblico. L'interesse può essere infatti alcune volte determinato dal tema, dal solo soggetto dell'opera, anche indipendentemente dai pregi artistici della fattura; oppure dalla fama artificiosa e dalla rinomanza momentanea dell'autore; oppure il valore venale può essere aumentato e forzato dalla particolare preferenza che il pubblico manifesta temporaneamente per una tecnica invece che per un'altra, per uno stile, per un determinato periodo artistico più o meno recente, per un preciso indirizzo d'arte, come avviene in questo momento per tutto quanto appartiene al « Liberty ».

E come il gusto e le preferenze per la tecnica dell'esecuzione possano influire nel giudizio e nella valutazione delle incisioni, mi pare possa essere comprovato dal comportamento di uno dei più famosi musei inglesi, nel 1925, nei confronti dell'offerta da parte italiana delle acqueforti di Giovanni Fattori. In quell'anno, ricorrendo il primo centenario della nascita dell'artista (senza dubbio uno dei maggiori pittori ma anche dei massimi incisori europei dell'Ottocento), fu provveduto ad una limitatissima e controllata ristampa dell'intero « corpus » delle sue acqueforti, che erano state di volta in volta stampate dall'artista in modo molto irregolare, in qualche caso anche in unico esemplare e, comunque, in pochissime copie; e quindi, soprattutto nell'insieme, rarissime. Inviato le acqueforti in visione ad un grande museo inglese, il British Museum (come mi fu raccontato proprio da colui che aveva curato la stampa delle lastre, il pittore-incisore Emilio Mazzone Zarini), queste furono rispedite a Firenze perché, fu detto, « non interessavano ». Ora, la mancanza di interessamento da parte dei dirigenti del tempo di quel Museo è facilmente spiegabile con il diverso gusto e la diversa concezione che gli inglesi, allora, avevano dell'acquaforte: la loro predilezione era, infatti, per un segno nitido, per una tecnica rigorosa e controllata, compassata e accurata: tutto l'opposto, cioè, di quella disordinata del Fattori, uso ad incidere con foga e con irruenza, istintivamente, e anche con l'acido puro, che, a volte,

nei massimi scuri, ha perfino sfondato da parte a parte il metallo.

Può accadere perciò allora, come in realtà spesso accade, per motivi che poco hanno a vedere con l'arte e con i valori artistici, che opere di minor pregio artistico abbiano sul momento una valutazione economicamente superiore al loro effettivo reale valore, proprio in conseguenza della legge legata alla domanda imperante del mercato.

Di tutto ciò, io penso, deve preoccuparsi in qualche modo chi è chiamato a fare una stima: se egli non potrà ignorare il prezzo corrente di mercato e dovrà tenerlo necessariamente presente, non dovrà però usarlo e applicarlo meccanicamente nella valutazione che sarà chiamato a fare; specialmente su questa viene fatta per opere la cui alienazione è prevista a lunga scadenza o, a maggior ragione, quando le opere non siano soggetto ad alcuna alienazione.

Ritengo infatti che chi deve fare una stima debba invece tenere ben presenti i pregi artistici o la rarità dell'opera e quelle particolarità tecniche e stilistiche che, seppure al momento della valutazione siano tenute in minor conto dal mercato, dalla moda che in ogni momento predomina nel pubblico, tuttavia l'opera possiede. Di tali valori intrinseci il perito chiamato a fare la valutazione non potrà non tenere in qualche modo conto, anche se questi, eventualmente, al pubblico dovessero sfuggire. Il perito, a mio avviso (e in questo consiste la delicatezza del suo compito) dovrà pertanto tener conto, nel calcolo del valore economico di un'opera, dei reali, anche se più difficilmente ponderabili, valori artistici, capaci di superare il tempo. Di questi, pertanto, egli dovrà fare chiaramente e dettagliatamente menzione in una precisa relazione che accompagnerà la stima.

Solo così sarà possibile fare una stima almeno parzialmente obiettiva. Tutto ciò, è chiaro, presuppone che questa venga affidata non soltanto a persona tecnicamente preparata, che conosce a fondo la materia, cioè la grafica, la stampa d'arte e il disegno, ma che, per la sua preparazione storica e critica, possa anche avere una chiara visione dei reali e duraturi valori dell'opera d'arte in esame, superando in tal modo il gusto e le



eventuali prevenzioni del proprio tempo. Proprio per questi motivi, per poter mettere in luce quei valori che il mercato, sul momento, potrebbe anche trascurare o addirittura ignorare per i più disparati motivi e che, invece, in realtà sono insiti nell'opera e che emergeranno solo col tempo, alla stima sintetica sarà preferibile, per l'opera d'arte, una stima analitica, che esamini attentamente l'opera stessa nei suoi particolari, nei più vari modi, e tragga la valutazione economica dalla somma di questi valori, dandone tutte le necessarie, possibili giustificazioni.

Solo così sarà possibile raggiungere una certa esattezza di giudizio, che dimostri altresì anche il serio impegno della perizia.

In conclusione, la stima, nel campo artistico, può non rispecchiare sempre esattamente i valori del mercato, ma deve esprimere un giudizio analitico dell'opera, il più completo possibile e quindi motivato. Tale stima analitica al di fuori del mero valore economico immediato, coinvolgendo un giudizio sulla qualità dell'opera, sui suoi valori stilistici, a volte con la precisazione o addirittura l'identificazione dell'autore o della scuola e dell'epoca di esecuzione nel caso che non siano noti, esprime allora un vero e proprio giudizio di qualità. Ma proprio questo esame approfondito dell'opera e le relative precisazioni conseguenti non possono non avere una ripercussione sul valore venale dell'opera; valore che, proprio perché misurato sul metro della validità artistica, potrebbe essere pertanto, a seconda dei casi, superiore o inferiore rispetto alla valutazione sintetica, a quella normale del mercato, riportata dai cataloghi di vendita delle più importanti librerie antiquarie italiane e straniere.

La stampa, quindi, come un qualunque altro oggetto d'arte è un bene e dà luogo al collezionismo; costituisce pertanto una forma di investimento del risparmio, di investimento finanziario, rispondente, oltreché al desiderio di cultura, anche alla personalità ed al gusto estetico del collezionista. Collezioni e raccolte private importantissime di disegni e di incisioni hanno dato luogo, durante questi ultimi secoli, alla costituzione di

veri e propri musei pubblici, dei cosiddetti « Gabinetti » di disegni e stampe.

Il fascino della grafica cominciò ad essere apprezzato per primo dagli artisti stessi. Niente, infatti, meglio della grafica può testimoniare l'estro, il gusto, l'idea inventiva, l'atteggiamento spirituale di un artista, in quanto è la più naturale e diretta manifestazione della sua visione. Furono perciò loro stessi i primi raccoglitori, sia a motivo del loro lavoro, sia perché amatori: tale fu, ad esempio, il Dürer che, in gioventù, disegnò sui modelli del suo maestro, Martino Schongauer, e che poi, negli anni della sua maturità cercò, per mezzo di scambi, di entrare in possesso di opere di grafica di Raffaello e di Jacopo de' Barbari. E, tra noi, il Vasari, che riunì una vastissima, fondamentale raccolta. Ma furono soprattutto i conoscitori e gli speculatori nel sec. XVII a raccogliere e collezionare opere di grafica: i loro inventari ci attestano delle varie decine di migliaia di opere da questi raccolte, tolte spesso dall'oblio e dalla facile distruzione. Vari regnanti poterono in tal modo entrare in possesso, con acquisti o con lasciti, di grandi quantità di opere, con le quali costituirono importanti « gabinetti », i più famosi musei di grafica del mondo, come quello del British Museum; o come il cardinale Leopoldo dei Medici che, nel '600, si assicurò con lungimirante accortezza i tesori di grafica che erano stati raccolti dal Vasari e dal Borghini e che costituirono il nucleo fondamentale del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Già nel XVIII secolo il collezionismo aveva assunto un carattere commerciale. Ebbero allora inizio le aste di tante raccolte di eccezionale importanza. E le collezioni private che si formarono, di straordinario interesse, molto spesso costituirono occasione di « lasciti » come, ad esempio, quella del duca Alberto di Sachsen-Teschen, genero di Maria Teresa, il cui lascito di ben ventitremila pezzi rese subito famosa l'« Albertina », come, in suo onore, fu appunto chiamata l'eccezionale raccolta.

Il vaglio critico, lo studio razionale di questi fogli, cominciò nel secolo XIX ad opera degli studiosi: ad essi si affiancarono, naturalmente, e fecero le loro fortune, i commercianti. E mentre, con le grandi aste, collezioni private sorgevano e sparivano,

eredi furono spesso, per lo più, grandi gallerie e collezioni pubbliche, alle quali appunto di frequente quelle pervenivano in forma di lascito: cosicché, sebbene dotate di scarsi mezzi, anche molte raccolte pubbliche poterono ampliare i loro patrimoni a beneficio della comunità e creare nuclei veramente grandiosi di opere, come nel caso della Pierpont Morgan Library di New York, con la collezione Fairfax Murray, o del Museo Boymans-van Beuningen, in Olanda, per merito del banchiere Franz Koenig.

Il collezionista privato o pubblico, in qualche occasione, non tiene conto dell'effettivo prezzo dell'opera se deve colmare una lacuna della propria collezione o completare con qualche pezzo la serie di un'opera, se deve aggiungere un autore o un foglio di eccezionale rarità o che, comunque, manca nella sua raccolta. Al giudizio tecnico e al personale gusto del raccoglitore, si aggiunge in tal caso una « necessità » di acquisto, per cui il collezionista è disposto anche a pagare cifre notevolmente superiori al reale valore dell'opera pur di non lasciarsi sfuggire l'occasione dell'acquisto che serve al completamento della propria collezione. In tal caso la stima perde ogni valore, in quanto chi acquista tiene presente soprattutto una situazione di necessità ed il valore complementare della propria raccolta, più che quello reale del singolo pezzo da acquistare. Nella valutazione di una collezione, pertanto, il tecnico preposto dovrà tenere in conto non tanto il costo singolo delle varie opere, gli sforzi che di volta in volta il collezionista avrà compiuto per portare avanti anche con qualche acquisto azzardato la raccolta secondo il proprio disegno; dovrà, bensì, tenere presente il valore complessivo della collezione risultante dalle accorte integrazioni che il raccoglitore sarà riuscito a fare, perché il valore di una raccolta sarà tanto maggiore, quanto più questa sarà completa su certe direttrici che il collezionista si sarà posto come meta.

Una particolare attenzione, nella valutazione di una raccolta di stampe, come del resto dei singoli pezzi, dovrà essere rivolta allo stato di conservazione: chi stima non dovrà solo badare al valore artistico di ciascuno dei pezzi, valore che certamente è fondamentale, ma anche al loro stato di conservazione, in quan-

to questo incide in misura notevole sul valore venale. Un'incisione avrà infatti scarso valore se sarà smarginata, ad esempio, o rotta o macchiata o, anche, se risulterà staccata da precedenti supporti (in qualche caso si trovano, infatti, antiche stampe che erano in passato incollate su cartone o su legno e che successivamente sono state staccate). Pertanto occorrerà porre una particolare attenzione al loro stato e tener conto, nella valutazione, di una possibile spesa per un loro eventuale restauro: l'estimatore dovrà aver cura perciò di esaminare attentamente le opere, redigendo un eventuale bilancio preventivo di quanto dovrà essere eseguito per il ripristino di una singola opera o di una collezione. E tale valore andrà necessariamente detratto dal prezzo di valutazione.

Nell'investimento di una somma per l'acquisto di opere, quindi, la perizia tecnico-artistica è assolutamente indispensabile: essa dovrà tenere presenti non solo i valori dell'arte, ma anche il reale stato delle opere; il cui valore sarà senza dubbio superiore quanto meno il tempo e l'incuria dell'uomo avranno inciso sulla loro conservazione.

Essendo l'arte, come abbiamo già detto, un bene, il suo valore andrà calcolato anche in occasione di successioni ereditarie, alle quali singoli pezzi o intere collezioni potrebbero essere sottoposti, sia per eventuali scorpori, sia per interi passaggi di proprietà; come anche nel caso che il proprietario, per circostanze diverse, fosse costretto a metterle in vendita, all'asta. In ambedue i casi, sia per le successioni ereditarie, sia per porre le opere all'asta, sarà necessario procedere a fissare i valori di base, al di sotto dei quali non si dovrà procedere alla vendita. Nel primo caso, di successioni ereditarie, si procederà al calcolo dei valori di ogni pezzo o della collezione al completo, secondo i modi e i criteri sopra accennati, in modo che l'eventuale scorporo delle opere tra gli eredi possa essere effettuato nel modo più razionale ed equo possibile. Nel secondo, di vendita all'asta, si procederà a fissare il prezzo base d'asta delle opere singole o delle collezioni nel loro insieme, consultando e preparando gli inventari estimativo-contabili. La tenuta e la consultazione di tali inventari in questi casi è assolutamente indispensa-

bile, perché i prezzi delle opere non vadano al di sotto di quello reale, nell'asta, e vengano anzi rispettati nel modo più conveniente.

E, come, all'inizio, si è auspicata una legislazione più attenta e più severa per evitare gli abusi e i falsi nel campo dell'arte in genere e, in particolare, in quello della stampa d'arte, così, nel momento attuale, tanto fecondo di edizioni e di cartelle d'arte, mi sembra opportuno concludere queste brevi considerazioni sulla valutazione delle stampe con un auspicio e con un richiamo alla necessità da parte dello Stato ad un controllo di quanto gli artisti van producendo e gli editori diffondendo, in modo da far sì che tanta ricchezza non vada dispersa. Infatti, analogamente a quanto viene fatto per i libri (copie dei quali le case editrici sono per legge tenute a depositare alle due Biblioteche Nazionali italiane, quella di Firenze e quella di Roma), è auspicabile che si provveda ad emanare precise disposizioni, affinché anche copie delle singole opere grafiche e soprattutto delle cartelle edite siano di volta in volta depositate nei due maggiori « gabinetti » italiani di stampe, quello degli Uffizi, a Firenze, e la Galleria Nazionale delle Stampe, a Roma, oppure nelle predette Biblioteche.

Così facendo, lo Stato potrà mettere a disposizione per il godimento e la fruizione della comunità costose edizioni d'arte riservate di regola ad una ristretta « élite », conservando in tal modo preziosi documenti d'arte e importanti testimonianze di vita e di costume per i tempi avvenire.