

A PROPOSITO DI «ENRICHISSEMENT.
UNE CRITIQUE DE LA MARCHANDISE»
DI LUC BOLTANSKI E ARNAUD ESQUERRE*

I. *Una lettura incrociata fra economia e storia economica*

1. *Arricchimento e capitalismo.* L'oggetto di *Enrichissement* è duplice. Da una parte, si tratta di un volume che, a partire da casi di studio contemporanei, si interroga, in termini generali, sui processi di formazione del valore delle cose; dall'altra, si tratta di un tentativo di spiegare in che modo i manufatti artistico-architettonici e i beni ad alto valore simbolico, facenti parte tanto di collezioni private quanto del patrimonio pubblico e demaniale, siano diventati, in specie dopo la crisi del 2008, dei veri e propri giacimenti di ricchezza e fattori di creazione di profitti.

Questo duplice obiettivo ne fa un libro quanto mai denso e ambizioso, che come tale si presta a molteplici chiavi interpretative. In questa sede vorremmo proporre una lettura specifica, all'incrocio fra economia e storia. Oltre che dalle nostre rispettive competenze¹, la legittimità questa doppia lettura deriva da un dato incontrovertibile: la grande questione sottesa all'opera di Boltanski e Esquerre è, in sé, una questione storico-economica. L'obiettivo degli autori, infatti, è quello di spiegare, in una prospettiva di medio-lungo periodo, le trasformazioni che stanno modificando attualmente il volto del capitalismo nei Paesi occidentali. Decisamente avvezzo a trattare di grandi questioni storico-economiche, Luc Boltanski aveva già affrontato temi non lontani sia con Laurent Thévenot in *De la justification* (1991), sia con Ève Chiapello nel *Nouvel esprit du capitalisme* (1999)². Questa nuova ricerca, condotta a quattro mani con Arnaud Esquerre, si concentra sull'analisi di un fenomeno preso solo marginalmente in considerazione dal *Nouvel esprit du capita-*

* L. BOLTANSKI, A. ESQUERRE, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris 2017.

lisme: si tratta della «nuova economia dell'arricchimento», espressione con cui gli autori alludono al manifestarsi di un sistema di creazione del profitto lontano dalle vie tradizionali dell'accumulazione capitalistica.

Diversamente da quanto accaduto negli ultimi secoli, la fonte della nuova economia dell'arricchimento, infatti, non risiede né nel surplus finanziario, né nell'aumento della produttività del lavoro, ma trae la sua linfa vitale dal plusvalore associato al commercio di beni destinati a una clientela facoltosa. Alimentata dalla crescita vertiginosa delle diseguglianze socio-economiche in Occidente³, questa nuova modalità di accumulazione, fortemente élitaria, si dispiega in tutta la sua potenza in tre settori principali: il lusso, il turismo e l'arte (e più in generale la cultura).

Per nutrire empiricamente la loro analisi, Boltanski e Esquerre prendono ad esempio i fenomeni di «patrimonializzazione»⁴ che hanno investito la città di Arles e il villaggio rurale di Laguiole, a lungo in decadenza e oggi famoso per la produzione di coltelli da collezione. A questi due casi di studio, è poi associato l'esame di una serie di manuali di marketing del lusso e del turismo culturale pubblicati in Francia negli ultimi quindici anni.

Al di là dell'eterogeneità del materiale empirico impiegato, la scelta d'incentrare l'analisi sul caso francese non dipende soltanto dalla maggior familiarità degli autori con le dinamiche socio-economiche del loro Paese. Ai fini della comprensione delle logiche di funzionamento della «nuova economia dell'arricchimento», la Francia costituisce un osservatorio privilegiato anche in ragione di una serie di scelte politiche che, a partire dagli anni Ottanta, hanno favorito la creazione di industrie culturali gestite da partenariati pubblico-privati vocati alla valorizzazione economica del patrimonio storico⁵. Questo processo di valorizzazione è al cuore stesso dell'economia dell'arricchimento. Una delle cifre caratteristiche del nuovo capitalismo consiste infatti nel suo forte orientamento retrospettivo: diversamente dal capitalismo finanziario tradizionale, interamente proteso verso il futuro⁶, l'odierna economia dell'arricchimento, ci dicono gli autori, guarda irresolubilmente al passato ed erge lo *storytelling* su luoghi, cose e persone a strumento di creazione di surplus economico.

2. *Cogliere le trasformazioni del capitalismo a partire dall'economia di mercato*. A prima vista, l'operazione compiuta da Boltanski e Esquerre è tutto tranne che inedita: sociologi, storici ed economisti insistono infatti da tempo sulla natura molteplice e cangiante del fenomeno capitalistico⁷. Letta in questa prospettiva, l'economia dell'arricchimento si presterebbe dunque senza troppe difficoltà ad essere etichettata (e li-

quidata) come una delle tante varianti storiche di un sistema economico ormai universalmente riconosciuto come caleidoscopico e proteiforme. Ricentrando su nuove fonti di profitto, il capitalismo avrebbe mutato di pelle, seguendo processi non dissimili da quelli descritti dagli approcci sistemici ispirati alla teoria delle economie-mondo di Immanuel Wallerstein e Giovanni Arrighi⁸. Sulla falsariga di questi approcci⁹, la specificità dell'opera di Boltanski e Esquerre va ricercata nell'esplicita volontà di cogliere l'essenza del nuovo capitalismo a partire dall'analisi di una sfera economica che non coincide con esso: si tratta del mondo del commercio, dello scambio o, per dirla con Fernand Braudel, dell'economia di mercato. Riprendendo la celebre distinzione braudeliana fra mercato e capitalismo¹⁰, Boltanski e Esquerre si cimentano infatti nel tentativo, in gran parte inedito in sociologia, di spiegare il capitalismo a partire da un'analisi quasi esclusivamente incentrata sul «cosmo delle merci», sui suoi attori e sulle sue regole di funzionamento. Interessati ormai da tempo ai processi di «finanziarizzazione», i sociologi hanno analizzato questi processi a partire da approcci eterogenei, ma uniti da un'ipotesi di fondo: l'idea secondo cui le economie e le società Occidentali siano ormai completamente sottomessa alle regole del capitalismo finanziario¹¹. L'ipotesi dei due autori è, se vogliamo, largamente opposta a questa idea, e proprio per questa ragione è stata tacciata di incoerenza da diversi colleghi¹². Nondimeno, il percorso proposto (che consiste nel partire dal mercato per spiegare la finanza) trova una piena legittimità nella definizione stessa del fenomeno che i due autori si propongono di spiegare: nel mondo dell'economia dell'arricchimento, è lo scambio in sé – vale a dire il passaggio di una merce da una mano all'altra – a diventare il principale vettore di creazione del profitto. L'aderenza a questa postura analitica apre poi la strada a due percorsi d'indagine complementari, sui quali si snoda gran parte del libro: una disamina ravvicinata della «struttura delle merci»¹³, del loro prezzo e del loro valore, e una proposta metodologica più ampia, finalizzata a spiegare l'economia di mercato (e dunque il capitalismo) articolando in un'unica sintesi un approccio di tipo pragmatista ed uno di tipo strutturalista.

Analizzare il capitalismo a partire dall'economia di mercato impone anzitutto di confrontarsi con l'elemento cardine di ogni forma di scambio mercantile: il prezzo e la sua formazione. È, infatti, sui differenziali di prezzo che si gioca la creazione dei profitti di cui si nutre la nuova economia dell'arricchimento. Boltanski e Esquerre muovono dall'idea che la struttura dei prezzi relativi, alla stregua di una mappa cognitiva, permetta agli attori di orientarsi e di ridurre l'incertezza che aleggia sugli scambi: adottando una prospettiva linguistica, gli autori interpretano infatti il prezzo delle cose come un segno privo di contenuto in

sé, ma dotato di senso solo in rapporto ad altri prezzi, di cose analoghe o differenti¹⁴.

3. *Merci, prezzi e valori*. In funzione delle loro modalità di apprezzarsi (o deprezzarsi), gli autori classificano poi le merci in quattro categorie principali: la forma «attivo», la forma «tendenza», la forma «standard» e la forma «collezione»¹⁵, articolando ciascuna intorno ad uno specifico «gruppo di trasformazione», e modellizzando in termini matematici questa articolazione¹⁶.

Gli attivi sono le merci per eccellenza del capitalismo speculativo che è stato protagonista della crisi della fine degli anni Duemila. La forma «attivo», infatti, rimanda ai prodotti e ai derivati finanziari, legati a doppio filo al grado di fiducia degli investitori nei confronti della loro capacità e rapidità a trasformarsi in moneta. La forma «tendenza» riposa invece su un'idea di eccezionalità e di novità da cui dipendono, al tempo stesso, il suo successo e la sua rovina. Una volta imitato, un oggetto di tendenza cessa di essere esclusivo, e per questa stessa ragione si deprezza inesorabilmente¹⁷. Le merci «standard», per parte loro, sono state le indiscusse protagoniste delle due rivoluzioni industriali e del diffondersi dei consumi di massa¹⁸. Si tratta di merci (l'esempio più pregnante è l'automobile prodotta in serie) che traggono origine da prototipi per definizione riproducibili all'infinito. Di norma, queste merci si deprezzano con l'uso e col passare del tempo, fino al momento in cui diventano rifiuti dei quali disfarsi. Nel caso della forma «collezione», invece, il trascorrere del tempo esercita un effetto diametralmente opposto. Grazie ad articolati processi narrativi, i beni appartenenti alla forma collezione (emblematico è il caso delle opere d'arte) possiedono una «potenza mercantile positiva», ovvero si apprezzano col passare del tempo¹⁹. Quest'apprezzamento non ha alcun rapporto col loro utilizzo, ma dipende piuttosto dal loro posizionarsi all'interno di serie e sequenze che i collezionisti si propongono di completare 'ad ogni costo'. I beni della forma collezione, così definiti, costituiscono la spina dorsale e la linfa vitale dell'economia dell'arricchimento²⁰. La centralità di questi beni è il frutto e, al tempo stesso, il veicolo delle sempre più forti diseguaglianze socio-economiche che stanno sperimentando i Paesi occidentali: la detenzione dei beni da collezione, in effetti, definisce e plasma una nuova classe dominante²¹ alla costante ricerca di merci altamente differenziate²², accumulate non solo, e non tanto, come oggetti di consumo o di distinzione sociale ma anche, e soprattutto, come veri e propri giacimenti di ricchezza. È proprio la creazione potenzialmente infinita di questi giacimenti, e, con essa, l'ingresso sul mercato di beni in precedenza «fuori commercio»²³, a provocare una sensibile

deformazione nella struttura dei prezzi relativi²⁴. Nell'economia dell'arricchimento, infatti, gli scarti fra i prezzi dei beni sono talmente ampi da suscitare forme di critica e di giustificazione che in un universo di merci «standard» non sarebbero necessarie. Come ricorda lo stesso Boltanski in un articolo di poco successivo al libro

le prix n'a pas toujours besoin d'être justifié et, dans la pratique, celui des objets usuels que nous acquérons quotidiennement – par exemple un stylo-bille standard – l'est très rarement. Mais la critique et la justification deviennent des opérations courantes quand la transaction porte sur des objets plus différenciés. La justification du prix peut soit être une réponse à la contestation du prix demandé – et l'on se retrouve dans un cas classique où la justification répond à une critique –, soit être présentée préalablement à l'achat, en quelque sorte pour rassurer l'acquéreur éventuel sur le bien-fondé de l'acte qu'il se propose d'accomplir²⁵.

Arriviamo in questo modo al cuore della teoria dei prezzi sviluppata da Boltanski e Esquerre. Secondo gli autori, la giustificazione e la critica di un prezzo percepito come smisurato (in eccesso o in difetto) sono effettuate ricorrendo a un potente strumento discorsivo: il riferimento al valore.

Il rapporto fra prezzo e valore, com'è noto, è stato uno dei temi centrali del pensiero economico classico. A seconda degli approcci seguiti, la fonte del valore delle merci è stata di volta in volta identificata nel costo delle materie prime, nel valore d'uso, nel valore-lavoro o ancora nel valore di scambio²⁶. Nella quasi totalità delle teorie economiche e sociologiche – perfino in quelle più recenti²⁷ –, il valore è generalmente considerato come la determinante del prezzo, ovvero come un'entità posta alla sua stessa origine. Rispetto a questa visione, Boltanski e Esquerre propongono una radicale inversione di prospettiva: il valore non è la grandezza (reale) che influenza a monte la formazione del prezzo, ma è, piuttosto, il riferimento (ideale) che permette, a valle, di giustificarlo o criticarlo. In quanto tale, il valore è un «metaprezzo»²⁸ che può legittimamente assumere le diverse accezioni che abbiamo appena evocato (ivi compresa una dimensione squisitamente morale)²⁹. Quale che sia l'accezione adottata, per agire da strumento di critica o di giustificazione, il valore (o metaprezzo) si appoggia su una serie di elementi – i cataloghi, le guide, la pubblicità, le certificazioni d'origine, l'attività di esperti e intermediari di mercato³⁰ – che permettono ad acquirenti e venditori di orientare le proprie scelte. Più la struttura dei prezzi relativi è deformata – come accade, per l'appunto, nell'odierna economia dell'arricchimento –, più la mappa cognitiva fornita dai prezzi diventa

opaca e illeggibile, e più questi elementi diventano al contempo inevitabili e necessari. Muovendo da questo genere di riflessioni, Boltanski e Esquerre si iscrivono direttamente sul solco delle teorie elaborate dagli economisti delle Convenzioni³¹ sui «dispositivi cognitivi collettivi» che sorreggono i mercati³². In opposizione agli approcci *mainstream*, gli studiosi aderenti alla corrente dell'Economia delle Convenzioni difendono l'idea che un mercato emerga solo laddove acquirenti e venditori si siano preliminarmente coordinati sulle qualità dei beni scambiati³³. Perché questa coordinazione abbia luogo, l'esercizio della sola razionalità «strategica» (ovvero la massimizzazione dell'interesse individuale) non è sufficiente, ma è necessario anche, e soprattutto, il ricorso a una razionalità «interpretativa» e dialogica, funzionale a qualificare i prodotti e quantificarne il valore³⁴. Se i dispositivi di valorizzazione descritti dagli economisti delle Convenzioni non sono molto dissimili da quelli prospettati da Boltanski ed Esquerre³⁵, quel che cambia sono i terreni empirici presi in considerazione, poiché i temi della qualità e del valore sono stati esplorati dai convenzionalisti con riferimento soprattutto al mondo della produzione³⁶, del lavoro³⁷ e della finanza³⁸, più che all'universo del commercio e della circolazione dei beni. In questo senso, l'analisi condotta in *Enrichissement* aggiunge un altro tassello a una riflessione ormai ben avviata sui meccanismi complessi, e localmente situati, dei processi di valutazione economica³⁹.

4. *L'articolazione fra pragmatismo e strutturalismo: ritorno al capitalismo.* Insistendo sulle competenze e sui dispositivi a cui acquirenti e venditori possono attingere quando agiscono nell'economia di mercato, Boltanski ed Esquerre collocano risolutamente la loro interpretazione sul versante pragmatista della teoria sociologica. Gli attori economici, infatti, non sono considerati alla stregua di individui sovradeterminati da strutture che ne cancellano o depotenziano le capacità critiche e performative, ma al contrario queste capacità sono al cuore stesso del processo di valorizzazione dei beni (e dunque al cuore dell'intera struttura delle merci). Questa «pragmatica» del valore non esclude, tuttavia, che le descrizioni di tipo struttural-sistemico giochino anch'esse un ruolo essenziale nella spiegazione delle logiche capitalistiche. Solo tenendo conto dei vincoli strutturali che pesano sugli attori, ci dicono infatti gli autori, è possibile dar conto di un fenomeno – il capitalismo – che ha nel movimento la sua cifra caratteristica, e che si dispiega su estensioni (*in primis* geografiche) per definizione sfuggenti all'esperienza dei singoli individui e alla loro sfera d'azione.

Ma come conciliare azione riflessiva e struttura? Nell'ambito del dibattito storico-sociologico, la possibilità di far coesistere approcci prag-

matisti e approcci strutturalisti è stata generalmente esplorata a partire da tentativi eterogenei di articolare fra loro diverse scale d'osservazione, dal micro al macro⁴⁰. La totalità di questi tentativi ha in genere condiviso il presupposto di una netta separazione fra le strutture (considerate alla stregua di grandi narrazioni che fanno uso di macro-categorie, in genere definite con l'ausilio di generalizzazioni e analizzate con strumenti statistici) e l'azione e l'esperienza degli attori⁴¹. Anche in questo frangente, Boltanski ed Esquerre propongono un interessante cambio di prospettiva. Anziché reiterare questa separazione, e anziché collocare il rapporto pragmatismo-strutturalismo sul piano delle scale d'osservazione, i due autori invitano a considerare le descrizioni strutturali-sistemiche come parte integrante dell'esperienza degli attori. I «grands récits surplombants», ci dicono, sono essi stessi dei dispositivi di critica e giustificazione, e questi dispositivi sono tanto più efficaci e potenti, quanto più gli oggetti della critica o della giustificazione sono fenomeni distanti e globalizzanti. Per dirlo ancora con le parole di Boltanski

le recours à des descriptions surplombantes est particulièrement nécessaire pour armer la critique quand celle-ci s'adresse au capitalisme dans la mesure où, dans ce régime d'action économique, le déplacement, soit des choses, soit des personnes, apporte une large contribution à la formation du profit. Or ce dernier est surtout capté par des opérateurs ayant accès à des instruments d'information et d'action à distance, ce qui leur permet de tirer parti de différentiels qui, en l'absence de moyens de totalisation, échappent au regard et aux prises des acteurs locaux⁴².

Nella prospettiva degli autori, attribuire valore euristico ai «grands récits surplombants» non significa, tuttavia, reiterarne acriticamente la validità, poiché il rapporto fra struttura e esperienza è reciproco e bi-direzionale. La riflessività esercitata dagli attori, infatti, può portare a individuare delle crepe nelle generalizzazioni operate dalle descrizioni strutturali e fungere, in questo modo, da motore per una loro revisione o per una loro messa in discussione.

Ai fini di una spiegazione accurata delle dinamiche dell'economia di mercato e del capitalismo, la proposta avanzata da Luc Boltanski e Arnaud Esquerre è certamente benefica e innovativa, e ciò almeno per due ragioni. Da un lato perché, come già ricordato, si propone di connettere analiticamente due mondi (quello delle merci e quello della finanza) troppo spesso confusi o considerati unilateralmente, dall'altro poiché apre una pista indubbiamente fruttuosa per ripensare in nuovi termini il rapporto fra esperienza e struttura⁴³. Ai nostri occhi non si tratta, tuttavia, di una proposta pienamente risolutiva. Se la questione

dell'articolazione delle scale d'osservazione resta intatta in tutta la sua problematicità, l'analisi effettuata dagli autori, d'altro canto, non pare essere ancora sufficientemente incisiva sul ruolo attribuito alle istituzioni. La questione istituzionale (che Luc Boltanski ha affrontato in altri lavori, senza connetterla specificamente al capitalismo⁴⁴) è esplicitamente evocata soltanto al termine del volume (p. 501), laddove gli autori ne discutono il legame con le descrizioni strutturali-sistemiche: trattandosi di racconti impersonali, queste descrizioni generalizzanti si avvalgono di soggetti – le istituzioni – che li producono e li diffondono, fornendo agli attori un appiglio che agisce da «stabilizzatore» della realtà entro cui si muovono.

Nel linguaggio dell'economia e delle scienze sociali contemporanee, chi dice istituzioni dice anche e soprattutto diritto e regolazione⁴⁵, due sfere che occupano un ruolo particolarmente centrale nel dibattito sui capitalismi e sul loro sviluppo storico⁴⁶. Poco o nulla, tuttavia, è detto, nel libro, sulla dimensione istituzionale entro cui si sviluppa l'economia dell'arricchimento. Gli esempi di Laguiole o di Arles sono in questo senso emblematici: la patrimonializzazione e la mercificazione di questi luoghi chiamano inevitabilmente in causa i temi (anch'essi quanto mai di attualità) dei beni comuni, dei diritti di proprietà e della governance territoriale⁴⁷, ma il volume resta sostanzialmente silenzioso su queste questioni, limitandosi a sottolineare come la nuova classe dominante abbia il massimo interesse a far sì che lo Stato e le autorità pubbliche agiscano a protezione del patrimonio, permettendo di preservarne o di incrementarne il valore.

In una prospettiva storico-economica di lungo periodo, un'analisi delle dinamiche capitalistiche che non affronti di petto il nodo delle istituzioni all'incrocio fra diritto, economia e politica rischia, tuttavia, di reiterare un problema in cui era incorso lo stesso Fernand Braudel: evacuare la dimensione istituzionale come secondaria⁴⁸, indebolendo inevitabilmente la portata della sua proposta esplicativa. Non ci resta che auspicare che a *Enrichissement* faccia seguito un altro libro, che tratti più in profondità le questioni segnalate, che pure i due autori hanno indubbiamente posto in termini nuovi e ricchi di spunti.

MICHELA BARBOT, CHRISTIAN BESSY

Ecole Normale Supérieur Paris-Saclay

Institutions et dynamiques historiques de l'économie et de la société

(IDHES)

mbarbot@ens-cachan.fr

cbessy@ens-cachan.fr

Note al testo

¹ Michela Barbot è una storica economica, mentre Christian Bessy è un economista, esponente della corrente dell'Economia delle Convenzioni. Sono entrambi membri del laboratorio CNRS IDHES (sede di Paris-Saclay).

² L. BOLTANSKI, L. THÉVENOT, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris 1991; L. BOLTANSKI, E. CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris 1999.

³ Sulla crescita delle diseguaglianze, si veda, per tutti, T. PIKETTY, *Le Capital au XXI^e siècle*, Paris 2013.

⁴ Nell'accezione usata dagli autori, il termine «patrimonializzazione» si riferisce (p. 38) alla riabilitazione e alla valorizzazione di siti, edifici, prodotti o interi territori investiti da un intervento pubblico (l'installazione di un museo, la qualifica di patrimonio UNESCO, l'attribuzione di una denominazione di origine controllata, etc.) che produce, come indotto, la crescita del settore turistico, l'aumento della rendita fondiaria o immobiliare, fino ad ergere questi luoghi e oggetti a «beni da collezione» (su questo punto torneremo fra breve).

⁵ Sulle politiche pubbliche di patrimonializzazione e la loro progressiva estensione, con riferimento al caso francese in prospettiva europea, cfr. P. NORA, *Les lieux de mémoire*, Paris 1984-1992; X. GREFFE, *La valeur économique du patrimoine*, Paris 1990; A. BERGER *et al.* (dir.), *Patrimoines, héritages et développement rural en Europe*, Paris 2010; F. HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris 2012, pp. 241-9. L'avvio di queste politiche può essere ravvisato già nella *Loi sur le patrimoine* del 1913: cfr. J.-P. BADY *et al.* (éd.), *1913, genèse d'une loi*, Paris 2013.

⁶ Sul rapporto fra capitalismo e futuro, cfr. J. BECKERT, *Imagined Futures: Fictional Expectations and Capitalist Dynamics*, Cambridge 2016; A. APPADURAI, *Banking on Words: The Failure of Language in the Age of Derivative Finance*, Chicago 2016.

⁷ Si veda, per tutti, P. HALL, D. SOSKICE (eds), *Varieties of Capitalism. The Institutional Foundations of Comparative Advantage*, Oxford 2001.

⁸ I. WALLERSTEIN, *The Capitalist World-Economy*, Cambridge 1979; ID., *Historical Capitalism*, London 1983; G. ARRIGHI, *The long Twentieth Century. Money, Power and the Origins of our Times*, London 2010.

⁹ Gli autori si rifanno con maggior frequenza ai lavori di Giovanni Arrighi, citandoli a più riprese (precisamente alle pp. 13, 97, 100, 579, 591).

¹⁰ Questa distinzione (alla base, fra l'altro, degli approcci sistemici appena evocati) è ben illustrata da F. BRAUDEL, *La dynamique du capitalisme*, Paris 1985. Volendo darne una definizione sintetica, potremmo dire che, laddove il capitalismo è un fenomeno monopolitistico e deterritorializzato, tipicamente incentrato sul commercio del denaro, l'espressione «economia di mercato» si riferisce al mondo dell'economia reale, ancorata in mercati locali o nazionali. Nello schema esplicativo di Braudel, le due sfere non coincidono ma sono complementari: non si dà sviluppo del capitalismo senza economia di mercati (ed entrambi sono sorretti dalla «vita materiale» delle campagne: cfr. F. BRAUDEL, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e - XVIII^e siècle*, Paris 1967).

¹¹ All'interno di un'ormai vastissima letteratura, cfr. K. KNORR CETINA, A. PREDÀ (eds), *The Sociology of Financial Markets*, Oxford 2004; D. MACKENZIE, *An Engine, not a Camera: How Financial Models Shape Markets*, Cambridge 2006; V. BOUSSARD (ed.), *Finance at Work*, Routledge 2017; G.F. DAVIS, S. KIM, *Financialization of the Economy*, in «Annual Review of Sociology», 41 (2015), pp. 203-21; S. DEAKIN *et al.*, *Markets, finance and corporations: does capitalism have a future?*, in *Rethinking Society for the 21st Century: Report of the International Panel on Social Progress*, vol. 1, *Socio-Economic Transformations*, Cambridge 2018, pp. 225-54.

¹² Le perplessità che diversi sociologi economici hanno manifestato possono essere sintetizzate in questo modo: fino a che punto il capitalismo può essere spiegato a partire da un

fenomeno che gli è esterno? Cfr. L. BOLTANSKI, A. ESQUERRE, in conversation with F. MUNIESA, *Grappling with the Economy of Enrichment*, in «Valuation Studies», 3-1 (2015), pp. 75-83.

¹³ Con riferimento alle merci, l'accezione di struttura adottata nel libro rimanda direttamente alla definizione che ne è data da Claude LÉVI-STRAUSS, *Structures élémentaires de la parenté*, Paris 1949.

¹⁴ È peraltro sorprendente che gli autori non facciano riferimento, in proposito, all'analisi della ricchezza in epoca classica proposta da M. FOUCAULT in *Les mots et les choses*, Paris 1966. In questo saggio, Foucault dispiega fra l'altro una serie di parallelismi di tipo strutturalista fra la concezione dominante di ricchezza, la grammatica e la storia naturale.

¹⁵ La nozione di «gruppo di trasformazione», anch'essa ripresa da Claude Lévi-Strauss, è così introdotta dagli autori: «Les différentes façons de mettre les choses en valeur présentent des jeux de différences obtenus par permutation d'oppositions élémentaires, en sorte qu'on peut les décrire sous la forme d'un groupe de transformation, ce qui permet de concilier l'homogénéité du cosmos de la marchandise (il comprend toute chose à laquelle, en changeant de main, échoit un prix) et la diversité des objets qui la composent en fonction de la façon dont ce prix est justifié»: BOLTANSKI, ESQUERRE, *Enrichissement* cit., p. 13.

¹⁶ Cfr. l'*annexe* intitolato «Esquisse de formalisation des structures de la marchandise», redatta con la collaborazione del matematico Guillaume Couffignal (ivi, pp. 503-38).

¹⁷ A meno di non assurgere al rango di oggetto da collezione, giacché, secondo gli autori, un oggetto, col passare del tempo, può migrare da una forma all'altra.

¹⁸ Nell'analizzare la relazione fra standardizzazione dei beni, rivoluzione industriale e società dei consumi, gli autori si basano in particolare sui lavori di D. HOUNSHELL, *From the American System to Mass Production, 1800-1932*, Baltimore 1984, E.A. WRIGLEY, *Continuity, Chance and Change. The character of the industrial revolution in England*, Cambridge 1988; P. VERLEY, *L'échelle du monde. Essai sur l'industrialisation de l'Occident*, Paris 1997.

¹⁹ Sui significati simbolici dei prezzi delle opere d'arte (e sui meccanismi della loro formazione), cfr. anche O. VELTHUIS, *Talking prices: symbolic meanings of prices in the market for contemporary art*, Princeton 2007.

²⁰ Questa centralità è difesa e argomentata anche in un articolo che ha preceduto la pubblicazione del volume: L. BOLTANSKI, A. ESQUERRE, *La «collection», une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets*, in «Les Temps Modernes», 679-3 (2014), pp. 5-72.

²¹ La parte finale del libro propone infatti un'analisi delle nuove classi sociali che approfittano dell'economia dell'arricchimento e di quelle che, invece, lo patiscono a causa dell'emergenza di forme di auto-sfruttamento e di modelli d'impresa basati sul lavoro gratuito. Il riferimento esplicito, in questo frangente, è all'opera di L. BOLTANSKI, P. BOURDIEU, *La production de l'idéologie dominante*, Paris 1976.

²² Gli autori preferiscono questo aggettivo, piuttosto che ragionare in termini di beni «singolari», come fa invece L. KARPIK, *L'économie des singularités*, Paris 2007.

²³ I due casi di Arles e Laguiole sono in questo senso emblematici. A favorire l'apprezzamento dei beni da collezione, infatti, sono anche i processi di patrimonializzazione promossi dalle amministrazioni pubbliche, a cui abbiamo fatto riferimento nel primo paragrafo.

²⁴ Questa deformazione è stata già indagata dai sociologi che si sono interessati alle remunerazioni eccessive dei giocatori di calcio, dei manager o degli alti funzionari statali: a titolo d'esempio, cfr. P. STEINER, *Les rémunérations obscènes. Le scandale des hauts revenus en France*, Paris 2011.

²⁵ L. BOLTANSKI, *Pragmatique de la valeur et structure de la marchandise*, in «Annales H.S.S.», 3 (2017), pp. 607-29, p. 612.

²⁶ Si veda, per tutti, la sintesi di A. LAPIDUS, *Le détour de valeur*, Paris 1986.

²⁷ Cfr., ad esempio, J. BECKERT, P. ASPERS (eds), *The Worth of Goods. Valuation and Pricing in the Economy*, Oxford 2011.

28 BOLTANSKI, ESQUERRE, *Enrichissement* cit., p. 130.

29 Gli autori segnalano infatti un'interessante ambivalenza semantica di molte analisi sociologiche, le quale connettono strettamente il tema del valore economico a quello dei «valori» morali: su questo punto, cfr. anche L. BOLTANSKI, *Prix*, in P. BATIFOULIER *et al.* (éd.), *Dictionnaire non standard des conventions, autour des travaux d'Olivier Favereau*, Lille 2017, pp. 207-211.

30 L'insistenza su questi elementi è già stata messa in luce da diversi lavori. Per limitarci a qualche riferimento fra storia e economia, questi cfr. C. BESSY, F. CHATEAURAYNAUD, *Experts et faussaires, pour une sociologie de la perception*, Paris 1995 e 2014; A. STANZIANI, *Marques, Marques Collectives*, in Id. (dir.), *Dictionnaire historique de l'économie-droit*, Paris 2007, pp. 229-38; B. DE MUNCK, *The Agency of Branding and the Location of Value. Hallmarks and Monograms in Early Modern Tableware Industries*, in «Business History», 54 (2012), pp. 1055-76; C. BESSY, P.-M. CHAUVIN, *The power of market intermediaries: from information to valuation process*, in «Valuation Studies», 1 (2013), pp. 83-117; M. BARBOT, *The Justness of Aestimatio and the Justice of Transactions: defining Real Estate Values in 16th-18th Century Milan*, in B. DE MUNCK, D. LYNA (eds), *Concepts of Value in Material Culture, 1500-1900*, Farnham-Burlington 2015, pp. 133-49.

31 Sull'Economia delle Convenzioni, all'interno di una vasta bibliografia, cfr. J.-P. DUPUY, F. EYMARD-DUVERNAY, O. FAVEREAU, A. ORLÉAN, R. SALAIS, L. THÉVENOT, *L'économie des conventions*, in «Revue économique», 40/2 (1989), pp. 141-5. Il legame fra la sociologia di Luc Boltanski e l'Economia delle Convenzioni, strettissimo fin dal lavoro con Laurent Thévenot, è testimoniato anche dalla recente partecipazione di Boltanski al dizionario pubblicato in Olivier Favereau, onore di uno dei fondatori dell'Economia delle Convenzioni: BOLTANSKI, *Prix* cit.

32 Cfr. O. FAVEREAU, *Marchés internes, marchés externes*, in «Revue économique», 40/2, (1989), pp. 5-72.

33 F. EYMARD-DUVERNAY, *Conventions de qualité et formes de coordination*, *ivi*, pp. 329-61; O. FAVEREAU, O. BIENCOURT, F. EYMARD-DUVERNAY, *Where do markets come from? From (quality) conventions!*, in O. FAVEREAU, E. Lazega (eds), *Conventions and Structures in Economic Organization*, Cheltenham 2002, p. 213-52.

34 O. FAVEREAU, *La pièce manquante de la sociologie du choix rationnel*, in «Revue française de sociologie», 44/2 (2003), pp. 275-95. Soprattutto in Francia, l'attenzione dei convenzionalisti nei confronti della qualità dei prodotti ha avviato un dialogo ravvicinato fra storici ed economisti, di cui è un esempio A. STANZIANI (dir.), *La qualité des produits en France (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris 2003.

35 È questo il caso, ad esempio, degli intermediari di mercato, al centro di BESSY, CHAUVIN, *The power of market intermediaries* cit.

36 Cfr., in proposito, i lavori fondativi di F. EYMARD-DUVERNAY, *Les entreprises et leurs modèles*, in «Entreprises et produits. Cahiers du centre d'études de l'emploi», 30 (1987), pp. V-XXII; R. SALAIS, M. STORPER, *Les mondes de production: enquête sur l'identité économique de la France*, Paris 1993; O. FAVEREAU, *L'entreprise, la grande transformation*, Paris 2014.

37 Cfr. O. FAVEREAU, *Salaire, emploi et économie des conventions*, in «Cahiers d'économie politique», 34 (1999), pp. 163-94; C. BESSY *et al.* (dir.), *Des marchés du travail équitables? Une approche comparative France/Royaume-Uni*, Bruxelles 2001; F. EYMARD-DUVERNAY, *Le travail dans l'entreprise: pour une démocratie des pouvoirs de valorisation*, in B. ROGER (dir.), *L'entreprise: formes de propriété et responsabilités sociales*, Paris 2012, pp. 155-218.

38 Il riferimento è soprattutto a A. ORLÉAN, *L'empire de la valeur*, Paris 2011.

39 In una prospettiva pluridisciplinare, cfr. F. EYMARD-DUVERNAY *et al.*, *Valeurs, coordination et rationalité. L'économie des conventions ou le temps de la réunification dans les sciences économiques, sociales et politiques* (2003) (www.pse.ens.fr); M. LAMONT, *Towards a Comparative Sociology of Valuation and Evaluation*, in «Annual Review of Sociology», 38 (2012), pp. 201-21; *The Worth of Goods* cit.; *Concepts of Value in Material Culture* cit.

40 Uno dei tentativi più celebri e conosciuti in tal senso è J. REVEL (dir.), *Jeux d'échelle. La micro-analyse à l'expérience*, Paris 1996, ma si vedano anche le proposte metodologiche di

Andrew Abbott, discusse da C. LEMERCIER, *Abbott et la micro-histoire: lecture croisée*, in D. DEMAZIÈRE, M. JOUVENET (éd.), *Andrew Abbott et l'héritage de l'école de Chicago*, Paris 2016.

⁴¹ Sul rapporto fra esperienza e struttura, cfr. B. LEPETIT (dir.), *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Paris 1995.

⁴² BOLTANSKI, *Pragmatique de la valeur* cit., p. 621.

⁴³ Anche se col limite di restringere questo rapporto non alle strutture in quanto tali, ma alle descrizioni sulle strutture.

⁴⁴ Cfr. L. BOLTANSKI, *Institutions et critique sociale. Une approche pragmatique de la domination*, in «Tracés», 8 (2008), pp. 17-43; ID., *De la critique*, Paris 2009.

⁴⁵ Il rapporto fra istituzioni, diritto e meccanismi di regolazione dell'economia è al centro di un dibattito che vede opporsi e dialogare diversi approcci e teorie (*in primis* istituzionaliste e neo-istituzionaliste, convenzionaliste e «regolazioniste»). All'interno di una ricchissima bibliografia, e senza pretendere in alcun modo all'eshaustività, rimandiamo a J.R. COMMONS, *Institutional Economics*, in «American Economic Review», 21 (1931), pp. 648-57; D.C. NORTH, *Institutions*, in «The Journal of Economic Perspectives», 5-1 (1991), pp. 97-112; R. HARRIS, *The Encounters of Economic History and Legal History*, in «Law and History Review», 21/2 (2003), pp. 297-346; W.K. KAPP, *The Foundations of Institutional Economics*, New York 2011; C. BESSY, J. PELISSE, T. DELPEUCH (dir.), *Droit et regulation des activités économiques: perspectives sociologiques et institutionnalistes*, Paris 2011; R. BOYER, *Le capitalisme et/ou Etat de droit*, in *Dictionnaire non standard des conventions* cit., pp. 45-9.

⁴⁶ Limitandoci ancora a qualche titolo, rimandiamo a J.R. COMMONS, *Legal Foundations of Capitalism*, New York 1924; G. RIPERT, *Aspects juridiques du capitalisme moderne*, Paris 1946; D. NORTH, R.P. THOMAS, *The Rise of the Western World: a New Economic History*, Cambridge 1973; D. NORTH, *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*, Cambridge 1990; G. HODGSON, *Conceptualizing Capitalism: Institutions, Evolution, Future*, Chicago 2015; R. BOYER, *Économie politique des capitalismes. Théorie de la régulation et des crises*, Paris 2015.

⁴⁷ Sul rapporto fra beni comuni, diritti di proprietà e valore delle cose, rimandiamo al saggio di Y. THOMAS, *La valeur des choses. Le droit romain hors la religion*, in «Annales H.S.S.», 6 (2002), pp. 1431-62. La patrimonializzazione porta anche con sé problemi di accesso ai beni e, più in generale, problemi di ridefinizione dei confini della proprietà pubblica (e della sua inalienabilità), come mostrano, in prospettiva giuridica, M. CORNU, *Propriété et Patrimoine, entre le commun et le propre*, in M.-A. FRISON-ROCHE (éd.), *Pour un droit économique de l'environnement*, Paris 2013; F. BELLIVIER, F. BENHAMOU, M. CORNU, C. NOUVILLE, *Collections muséales et collections biologiques: de la conservation à l'accès*, in B. CORIAT (éd.), *Le retour des communs. La crise de l'idéologie propriétaire*, Paris 2015, pp. 197-222; M. CORNU, N. WAGENER, *L'objet patrimoine. Une construction juridique et politique?*, in «Vingtième Siècle. Revue d'Histoire», 137 (2018), pp. 33-47.

⁴⁸ In specie – ma non solo – in *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, Fernand Braudel relega infatti il diritto (e la politica) all'*histoire émententielle*, con la quale lo storico francese intrattiene un rapporto particolarmente conflittuale: cfr. P. GROSSI (a cura di), *Storia sociale e dimensione giuridica. Strumenti d'indagine e ipotesi di lavoro, atti dell'incontro di studio*, Milano 1986, F. TOMÁS y VALIENTE, *La buella del derecho y del estado en el último libro de F. Braudel* (nello stesso volume, pp. 245-273); M. BARBOT, *E se Fernand Braudel avesse dialogato anche col diritto? Immaginando un destino più "istituzionale" per il pensiero braudeliano*, in «Cheiron», 60 (2013), pp. 193-207.

II. I processi di «mise en valeur» delle collezioni barocche romane e le pratiche museali di ieri e di oggi

Joachim von Sandrart, in un brano più volte analizzato del suo trattato sull'arte, racconta il celebre episodio del cavaliere che, recatosi a palazzo Giustiniani, avrebbe desiderato acquistare l'*Amore vincitore* di Caravaggio per mille piastre. Il marchese Vincenzo, che possedeva il quadro da qualche decennio, avrebbe accompagnato il suo diniego commentando che si trattava di un quadro impossibile da vendere, poiché impossibile da sostituire adeguatamente.

Il quadro era esposto dietro una tenda verde, che lo stesso Sandrart aveva a suo dire fatto sistemare, in modo da mostrare il dipinto solo a conclusione della visita nella sala del palazzo dove trovavano posto altre centoventi opere, che, sempre secondo lo scrittore, sarebbero state oscurate dalla presenza di un simile capolavoro¹.

La collezione Giustiniani rappresenta uno di quei sistemi complessi della storia sociale dell'arte barocca, all'interno del quale sono attivi non solo il proprietario, il marchese Vincenzo², ma i suoi parenti, i suoi dipendenti, regolarmente stipendiati, fra i quali alcuni artisti, presenti con modalità spesso originali rispetto ai tradizionali rapporti dell'epoca. A questi si aggiungono un certo numero di personaggi che si possono considerare appartenenti in maniera stabile a questa sorta di piccola corte stabilita nel palazzo di fronte a San Luigi dei Francesi o in relazione saltuaria ma non meno rilevante ai fini della costruzione dell'immagine della raccolta e del suo proprietario³.

Questo sistema complesso e articolato, costituito dal luogo – palazzo Giustiniani inteso come una sorta di proto-museo, con collezioni in divenire – e dai suoi occupanti – il proprietario di casa e gli altri personaggi, ideatori e curatori del suo patrimonio artistico – crea un sistema di valorizzazione delle opere acquisite, attraverso la loro peculiare esposizione e attraverso una prima, sperimentale forma di catalogazione. Si possono ravvisare meccanismi non troppo dissimili, con le dovute proporzioni di contesto, da quelli individuati nel libro recente di Luc Boltanski e Arnaud Esquerre, *Enrichissement*, che guarda essenzialmente alla Francia del XX e XXI secolo. Il libro ruota attorno al concetto di *mise en valeur* delle varie cose, ma poi si concentra in particolare sulle opere d'arte contemporanea per capire come siano diventati un modo di costruire una nuova forma di ricchezza dopo negli ultimi decenni in Francia in particolare. Il punto di partenza è propri

la crisi **economica** e del modo di produzione industriale che ha colpito l'Europa occidentale negli ultimi dieci anni⁴.

Uno degli aspetti dai quali partire, per provare a **vedere** in dimensione dinamica e di lunghissimo periodo il concetto del valore dei manufatti artistici, è il ruolo degli artisti in un ambito, come quello della collezione Giustiniani, decisamente determinante per la loro carriera e la loro fama nella città che si configurava, nei primi decenni del Seicento, come la scena artistica più vitale dell'intera Europa.

Gli artisti dagli inizi del Seicento in poi, traggono un ovvio giovamento dall'appartenenza a un ambiente **siffatto**. Il sollievo dalle necessità immediate della vita quotidiana come l'alloggio e il mantenimento si accompagna alla possibilità di osservare opere d'arte antica e contemporanea da vicino, mentre la rete sociale di collezionisti e artisti di cui Vincenzo Giustiniani è uno degli attori principali consente l'acquisizione di altre commissioni e possibilità di far crescere la propria reputazione. Reputazione e onore sono due concetti fondamentali per l'affermazione degli artisti nella Roma barocca e si trovano spesso alla base di dispute che si articolano per tutto il secolo prendendo la forma dell'argomentazione teorica, del processo legale, della trattativa economica, della rissa più o meno sanguinosa⁵. In questa serie di meccanismi, il rapporto continuo con un mecenate è stato sempre considerato, fin dagli studi ormai classici sull'argomento e in particolare sul contesto romano, come il saggio di Francis Haskell, un elemento chiave⁶. Il favore accordato da una personalità di rilievo modificava le modalità di produzione delle opere e il loro prezzo⁷, che poteva essere arricchito, o anche sostituito, da doni di varia entità oppure consistere in un compenso in denaro non pattuito prima della consegna, ma lasciato alla generosità del destinatario⁸.

Un documento quasi contemporaneo ai fatti narrati da Sandrart in palazzo Giustiniani a Roma racconta un episodio per molti versi simile e significativo per il rapporto fra prezzo delle opere e il valore da loro potenzialmente acquisito attraverso il circuito della collezione. Ci troviamo a Anversa nel 1646, quando, nel corso di un processo, Jacomyne Strypens, una benestante cittadina di Dendermonde, rende una testimonianza su quanto accaduto nella casa di Guilliam van Kessel, che stava ricevendo un certo Jan Mastelyn nella sala più importante della sua dimora. Il visitatore offre ben trecento gilde per un quadro appeso nella posizione di maggior pregio all'interno della sala e il proprietario si mostra esitante, suggerendo che forse potrebbe esigerne ancora di più da qualche forestiero⁹. Alla fine l'acquisto viene concluso con una stretta di mano **come** sapremo proprio grazie al processo, mai portato realmente a termine. In entrambi i casi, a latitudini distanti e

all'interno di meccanismi sociali diversi¹⁰, nonché sulla base di fonti di diversa tipologia, viene quantificato in denaro *il valore* di un dipinto, osservato all'interno di una raccolta, in cui i pezzi sono stati disposti al fine di essere guardati, ammirati, desiderati¹¹. Oltre a mostrare, con sfumature diverse non solo in luoghi geograficamente distanti, ma anche in una stessa città, a seconda del livello sociale, lo status raggiunto e la propria «appartenenza» a una categoria e a vantare in maniera più o meno sottile le protezioni politiche, l'allestimento delle opere d'arte tende a suscitare nel visitatore meraviglia e passione¹². Delle opere si parla, nel corso delle visite nelle case e nei palazzi, altra abitudine della quale i due episodi presentati rendono conto¹³. Su alcune di esse, come *l'Amore vincitore*, vengono composti e diffusi dei versi che certamente concorrono anch'essi alla creazione del valore, che sempre di più si configura come un elemento non intrinseco, ma creato da una serie di fattori esterni – la reputazione dell'artista, l'importanza del committente, la celebrazione dell'opera attraverso la posizione all'interno della collezione e le lodi dei poeti, la produzione di copie e versioni – e che intervengono a posteriori.

Le considerazioni di Boltans e Esquerre sul rapporto fra valore e prezzo che indicano il primo come giustificazione del secondo, derivate dall'osservazione di meccanismi di mercato avanzato e contemporaneo, non sembrano applicabili *sic et simpliciter* al contesto delle collezioni secentesche, dove non è così semplice quantificare il prezzo delle opere, spesso indicate senza valore in denaro o addirittura, come abbiamo appena accennato, compensate con doni dall'entità poco quantificabile in termini monetari. Sembra più utile provare a mettere alla prova le idee dei due autori a proposito della creazione del valore di un'opera attraverso la sua presenza in una raccolta di importanza riconosciuta e accanto ad altre opere per vari motivi già considerate portatrici di valore, come per esempio la statuaria antica. Un altro elemento che si riscontra già nel sistema seicentesco delle arti è quello della creazione del valore attraverso tre elementi analizzati nel libro «manques, totalité et rareté» (pp. 171-85). Sempre per restare al caso di Caravaggio e del mercato delle sue opere, è quando l'artista abbandona una città, sia Roma o Napoli, che le sue opere aumentano di valore, perché si mette in moto quel meccanismo di mancanza che, come sottolineano i due autori, non indica tanto una necessità psicologica, o per lo meno non soltanto, ma una falla concreta e oggettiva. L'artista non è più in circolazione e l'impossibilità di rivolgersi a lui per ottenere delle opere ne fa aumentare il desiderio e, nel corso degli anni, non subito, il valore di quelle esistenti. Il legame fra mancanza, completezza e rarità ci fa comprendere meglio anche il desiderio di opere cinquecentesche da

parte di quasi tutti i grandi committenti legati alle famiglie del pontefice e in particolare ai cardinali nipoti per tutto il XVII secolo. La ricerca di opere di Raffaello e di Tiziano in particolare connota l'attività di collezionista di Pietro Aldobrandini così come quella di Scipione Borghese e Ludovico Ludovisi: le opere del secolo precedente davano un lustro ulteriore alla raccolta e all'immagine della famiglia, sia per la mancanza che in genere caratterizzava le collezioni contemporanee, per la loro rarità, ma anche perché *completavano* quella storia della pittura italiana che le collezioni aristocratiche cominciano nel Seicento a voler raccontare, più o meno consapevolmente. Tutte e tre le nozioni proposte dai due autori all'interno delle forme della valorizzazione sono così ravvisabili anche nella storia aurorale delle grandi collezioni italiane.

Per restare dunque all'interno della «forma collezione» fra quelle attrici di valore, che è certamente quella che interessa più discutere, non sappiamo quanto concretamente, a Roma e ad Anversa nel XVII secolo la permanenza nella collezione abbia aumentato la valutazione economica dell'opera, ma certo possiamo credere che il marchese Giustiniani avesse pagato il dipinto di Caravaggio, a meno che non si trattasse di un dono, un prezzo inferiore a cento scudi¹⁴, quindi lontano da quello astronomico citato nel racconto di Sandrart. Ad Anversa, lo svolgersi del dialogo che abbiamo riportato mette in luce una serpeggiante sorpresa per il prezzo offerto, che doveva quindi essere considerato elevato in rapporto all'opera, ma giustificato dalla sua importanza, come proprietario e testimone si affrettano a sottolineare, lodando in maniera strumentale la competenza del potenziale acquirente.

Il collezionismo ha una pluralità di significati ed esiste una dialettica complessa fra prezzo e valore delle opere d'arte, come i due racconti esemplificano e come alcune delle nozioni introdotte da Boltanski e Esquerre ci aiutano a comprendere. E alla determinazione del valore concorrono una serie di fattori diversi e aleatori che sfuggono alle regole del mercato di oggetti ordinari. Per cercare di afferrare la specificità del nesso valore prezzo nel caso delle opere d'arte, importanti suggestioni sono venute dall'analisi di mercati più specifici, come il mercato dei beni di lusso in epoca moderna, sul quale di recente si sono concentrati un certo numero di studi importanti e quello del mercato di seconda mano, sul quale ritorneremo. Anche prima del saggio di Boltanski e Esquerre, che muove spesso dalle premesse degli studi di Pierre Bourdieu, la difficoltà di definire il campo della produzione di opere d'arte era stata segnalata dallo studio di Howard Becker, che definisce non solo la fruizione, ma anche la produzione culturale, come effetto di dinamiche collettive e non individuali¹⁵.

In altre parole, per quanto situati in età barocca, gli episodi di Palazzo Giustiniani e di Anversa, possono essere interpretati alla luce di quelle «formes de la mise en valeur» la cui trattazione e distinzione in vari modelli occupa, come abbiamo già segnalato, una delle parti più interessanti del saggio di Boltanski e Esquerre (pp. 153-95).

Se la definizione di queste *forme* può sembrare apodittica, è vero che la loro determinazione aiuta senz'altro a definire le forze che agiscono nel campo della valorizzazione: si situano a le cose stesse e il percorso che le rende apprezzate e di valore. In questo senso, le forme funzionano e possono essere adottate come strumenti per chiarificare il processo di valorizzazione: una delle più utili è ovviamente, per il secolo e il contesto che qui interessa, la forma collezione.

La collezione, per i due studiosi, che hanno come modello di riferimento e di discussione le raccolte a noi contemporanee, che assemblano soprattutto opere di artisti contemporanei e viventi e sono possedute da magnati del lusso come François-Henri Pinault, è una delle forme in grado di dare valore alle opere d'arte. La fama del proprietario, le sue strategie di valorizzazione della raccolta, donano valore alle opere che vi sono contenute. L'accumulazione e l'esposizione in circuiti artistici fa aumentare la conoscenza e l'apprezzamento, ancora più chiaramente e visibilmente degli oggetti di consumo di lusso in generale, con i quali a volte coincidono le opere d'arte, privandoli della loro circolazione sul mercato e immettendoli in uno spazio che conferisce loro un valore indipendente e superiore a quello di beni corrispondenti ma fuori dalla collezione¹⁶.

Gli oggetti della collezione, secondo un esempio portato dai due studiosi, se non sono opere d'arte, ma macchine d'epoca, sono sottratte all'uso per fare parte di una collezione e il loro riferimento a un passato come valore in sé aumenta la considerazione di quelle ancora in circolazione (pp. 256-7). Nello stesso tempo, avvertono gli autori, va notato che si tratta sempre non solo di automobili (certamente il processo non si applica a delle utilitarie) ma di macchine di lusso che avevano un loro pregio intrinseco, per la rarità, la preziosità dei materiali e l'aspetto di originalità creativa già alla loro epoca.

La presenza nella forma «collezione» di oggetti che non sono nati come opere d'arte ma che potremmo definire oggetti di lusso in uso quotidiano per delle élites, fa sì che quel tipo di oggetti ancora al di fuori acquisisca un valore commerciale potenzialmente più elevato; questo viene attuato da musei, pubblici e privati, che raccolgono prodotti di lusso e opere di arte contemporanea, oltre ad oggetti di alto artigianato ai quali viene dedicato uno spazio museale. L'esperienza interessante di questi musei specializzati, spesso piccoli e basati sulla declinazione

territoriale di concezioni come quelle alla base dei musei di arti decorative, è trattato nel volume attraverso il caso-studio dei coltelli di Laguiole. L'esposizione museale di questo tipo di coltelli in un paesino della Francia ha portato al successo della loro produzione, divenendo elemento chiave dello sviluppo di un piccolo circuito turistico-economico (pp. 414-9).

L'idea che la forma collezione possa essere alla base di circuiti di produzione economica in piccoli centri ancora oggi è, al di là dei coltelli di Laguiole (o dei merletti di Bruges) da verificare, anche nella sua efficacia di miglioramento sociale delle comunità che ne siano protagoniste.

Il fatto che, per le collezioni di arte contemporanea di privati e di fama mondiale, la collezione contribuisca a una «économie dell'enrichissement» è anche questo difficile da dimostrare, per la complessità a cui abbiamo accennato nel definire l'oggetto di collezione come opera d'arte. Quando gli oggetti della collezione siano oggetti ancora in produzione, è chiaro che la loro presenza in una raccolta costantemente messa in mostra, pubblicizzata e divulgata come modello possa aggiungere valore ai manufatti analoghi a quelli contenuti nella collezione. È anche possibile che questo accada per le opere d'arte di autori contemporanei, che possono produrne di nuove da riversare sul mercato. È un meccanismo verificabile anche per la produzione artistica del barocco, come già parzialmente si evince dagli esempi citati. La presenza di un'opera in una collezione dalla reputazione elevata faceva sì che l'artista si inserisse in un circuito privilegiato e che il meccanismo dell'emulazione all'interno della corte portasse a nuove e importanti commissioni una volta che si era ammirato un dipinto in palazzo Aldobrandini o in palazzo Giustiniani. Addirittura, come già segnalato da Haskell a proposito della carriera dell'artista, la protezione di un mecenate poteva condurre anche a una committenza nelle chiese o nei palazzi pontifici, la più ambita dagli artisti barocchi. Quanto ai musei contemporanei di arte antica, quasi tutti delle istituzioni statali, non hanno fra i loro scopi manifesti la valorizzazione delle opere degli artisti del passato, per lo meno in termini di aumento delle loro quotazioni. In particolare nel sistema italiano, le opere dovrebbero essere valorizzate all'interno della struttura del museo, essere conosciute, catalogate e studiate come parte di un luogo della cultura, vitale per la storia, la memoria e il benessere della comunità, capace di vivere in sintonia con il territorio. La vocazione identitaria e pubblica del museo contemporaneo suscita forme di *mise en valeur* delle opere che non sono quelle legate al commercio, concetto che compare a diverse riprese nel saggio di Boltanski e Esquerre.

Il rapporto del museo con il mercato dell'arte rimane però ineludibile: non solo perché i musei pubblici continuano a comprare, anche

se in maniera estremamente attenta e controllata, ma perché nel museo il visitatore è attratto dagli artisti che sono stati più studiati, divulgati e resi celebri spesso proprio attraverso il circuito del museo e delle mostre. *Giuditta e Oloferne* di Artemisia Gentileschi è esposto accanto ai capolavori di Caravaggio nelle sale del Seicento degli Uffizi, appena riallestite. *L'Autoritratto di Artemisia Gentileschi come Santa Caterina* è stato da poco acquistato dalla National Gallery di Londra e le opere della pittrice, celebre ai suoi tempi, riscoperta nel Novecento fra i seguaci di Caravaggio e studiata per la sua vita tragica e avventurosa, registrano le quotazioni più alte nelle vendite degli *Old masters*.

Per gli autori l'economia dell'*enrichissement*, quel complesso sistema di rimandi fra prezzo dei manufatti artistici, la loro produzione e il loro prezzo sul mercato, nasce in relazione allo sviluppo del museo nel XIX secolo, che mette complessivamente in valore le opere d'arte, le raccoglie, sistema e procede a inventariazione e catalogazione. L'insieme delle opere d'arte diventa, grazie all'istituzione del museo, patrimonio nazionale e è basato, in Francia dopo la rivoluzione e le guerre napoleoniche, in Italia per il passaggio dalle collezioni private al museo e anche dall'accentramento in luoghi museali delle opere d'arte provenienti dagli edifici degli ordini religiosi soppressi, su «une accumulation primitive du capital culturel». In altre parole, il processo non sarebbe potuto accadere senza la precedente storia del collezionismo europeo, che consentiva una presenza articolata sul territorio di raccolte il più delle volte cristallizzate, nelle quali la fase di accumulazione si era conclusa per passare esclusivamente a quella della «mise en valeur» attraverso processi di descrizione, narrazione, disseminazione. Nel corso del Seicento, infatti, accumulazione e valorizzazione, con la creazione dell'immagine della raccolta vanno di pari passo e le collezioni costituiscono il più delle volte degli organismi mutevoli e anche relativamente aperte all'osservazione di visitatori esterni. Le descrizioni di singole raccolte, come quella che Jacopo Manilli dedica nel 1650 alla residenza sul Pincio di Scipione Borghese, o di una sola opera, come il libello che descrive la Divina Provvidenza sul soffitto del grande salone di palazzo Barberini, rispondono non solo sotto forma di artificio retorico alle domande dei visitatori e divulgano, anche oltre i confini dello Stato pontificio, l'immagine dei palazzi e dei tesori che custodiscono¹⁷.

Le categorie utilizzate dai due autori, come per esempio quelle della descrizione e della creazione dell'immagine (pp. 167-71), sono quindi efficaci per cercare di interpretare molti dei gesti significativi, dall'acquisto all'esposizione, allo studio attraverso la prima produzione di cataloghi delle opere nei primi decenni del Seicento che spesso sono

stati oggetto di analisi, negli ultimi anni, senza riferimento a un quadro di insieme.

Nell'ottica della diffusione dell'immagine delle raccolte, al fine di donare valore alle singole opere in esse contenute, possono rientrare anche alcuni aspetti della produzione impressionante di copie pittoriche, dal Seicento all'Ottocento¹⁸, fenomeno che ovviamente nel saggio in esame viene analizzato secondo delle linee teoriche e più generali, includendo anche la produzione di falsi, cioè di dipinti che non sono delle copie, ma rielaborazioni a distanza di secoli dello stile di un pittore, per esempio Vermeer, con l'intento di soddisfare, in maniera fraudolenta, le istanze del gusto e del mercato (pp. 176-7). La produzione di copie, di falsi, di dialettica fra autentico e non autentico, per rimanere a qualche caso del solo ambito analizzato, quello delle collezioni barocche romane, presenta raramente l'aspetto fraudolento appena descritto, mentre più massiccio è il caso delle copie di derivazione da opere celebri, che si lega, per restare sempre al caso di Caravaggio e dei caravaggeschi, a quei concetti di mancanza e rarità analizzati precedentemente. Una volta partito Caravaggio, sia da Roma che da Napoli, la produzione di copie dalle sue opere lasciate in città divampa, a volte grazie alle botteghe di alcuni amici/collaboratori. All'interno delle raccolte, si cerca di regolamentarla: solo Nicolas Régnier era per esempio autorizzato a copiare i dipinti di Caravaggio nella collezione Giustiniani, che rimanevano poi all'interno dell'esposizione, ma certamente anche altri lo facevano e, dalla famosa corrispondenza di Giulio Mancini con il fratello, si evince come si potesse inviare un pittore di nascosto a eseguire delle copie nei palazzi aristocratici, pagando una mancia ai guardarobieri¹⁹. Le strategie messe in pratica per ostacolare la copia dei capolavori, fra le quali potrebbe anche rientrare la tenda verde che copriva l'*Amore vincitore*, opera fra le più celebrate e meno copiate in maniera letterale all'interno del catalogo di Caravaggio, fanno pensare che sulla considerazione della copia, almeno all'inizio del Seicento e nel circuito delle collezioni aristocratiche, la tendenza non fosse simile a quanto riscontrato da Boltanski e Esquerre nei loro casi studio, che però sono rivolti piuttosto agli oggetti di lusso che alle opere d'arte. Il concetto di riproduzione non era considerato positivamente come talvolta nel circuito di *mise en valeur* contemporaneo, in cui copie e falsi concorrono alla diffusione e pubblicizzazione di un oggetto o di un marchio e la contraffazione può diventare addirittura sinonimo di apprezzamento collettivo.

Allo stesso modo, alcuni dei meccanismi che vengono analizzati a proposito del mercato degli oggetti di collezione, vanno utilmente verificati a proposito del mercato dell'arte in età moderna. Anche in questo caso, è opportuna una distinzione fra beni di lusso, il loro commercio e

il loro eventuale approdo in allestimenti delle raccolte come oggetti su cui si sofferma l'attenzione del collezionista in termini di valorizzazione intellettuale e le opere d'arte, qualora questa distinzione sia ancora attuale²⁰.

La dialettica consumo-conservazione riporta a un ultimo aspetto del saggio di Boltanski e di Esquerre che vale la pena di applicare agli studi di storia dell'arte sociale in epoca barocca: quello che i due autori chiamano «le changement de mains». Il passaggio da una raccolta all'altra, o da una raccolta privata al museo sembra, per l'arte contemporanea, un elemento ulteriore nel processo di «mise en valeur» cui concorrono le vendite private e il sistema delle aste, ormai di interesse planetario. Se questo meccanismo fosse attivo e, soprattutto, se creasse valore per le opere d'arte nel Seicento italiano è ancora da approfondire, poiché i documenti in merito non sono né numerosi né univoci. Definire il passaggio da una collezione all'altra un *mercato di seconda mano* come talvolta è stato proposto, non sembra centrare il problema. Le vendite all'incanto documentabili sono troppo poche e sembrano casi sporadici, legati a rivolgimenti politici importanti o a vicissitudini familiari che acquistano un rilievo eccezionale. Ancora una volta, la domanda sollevata dalle conclusioni dei due studiosi sul mercato dell'arte contemporanea (pp. 115 sgg.) apre una pista di ricerca per i periodi precedenti, che però attende ancora di essere seguita²¹.

FRANCESCA CAPPELLETTI
Università degli Studi di Ferrara
Dipartimento STUM
cpp@unife.it

Note al testo

¹ Sull'*Amore vincitore* e in particolare sulle implicazioni di questo episodio si veda H. RÖTTGEN, *Caravaggio. L'amore terreno o la vittoria dell'amore carnale*, Modena 2006.

² La personalità di Vincenzo Giustiniani, delineata dagli studi di Luigi Salerno che per primo pubblicò gli inventari della sua raccolta (L. SALERNO, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani: Introduction and Inventory (I-III)*, in «The Burlington Magazine», CII/682-684-685 (1960), pp. 21-8, 93-104, 135-48), è stata al centro delle ricerche per la mostra *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, Roma-Berlino 2001, catalogo a cura di S. DANESI SQUARZINA, Milano 2001; tutti i documenti relativi alla committenza artistica sono stati pubblicati con indici e commenti in EAD., *La collezione Giustiniani*, Torino 2003.

³ F. CAPPELLETTI, *An eye on the main chance: cardinals, cardinal-nephews, and aristocratic collectors*, in G. FEIGENBAUM, F. FREDDOLINI (eds), *Display of art in the Roman palace*, Los Angeles 2014, pp. 78-88.

⁴ L. BOLTANSKI, A. ESQUERRE, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris 2017.

⁵ A. CIRINEI, *Conflitti artistici, rivalità cardinalizie e «patronage» fra Cinque e Seicento. Il caso del processo criminale contro il cavalier d'Arpino*, in M.A. VISCEGLIA (a cura di), *La*

nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali, Roma 2001, pp. 255-305.

⁶ F. HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Torino 2000.

⁷ Recentemente sono state formulate, sulla base di importanti documenti, ipotesi originali sulla possibile fluidità dei meccanismi di acquisizione delle opere, cfr. P. CAVAZZINI, *Painting as business in XVII century Rome*, University Park 2008; per esempio un *Suonatore di liuto*, poi passato in collezioni aristocratiche, potrebbe essere stato eseguito durante la permanenza del pittore presso Prospero Orsi e quindi non direttamente per il committente: cfr. R. GANDOLFI, *Notizie sul giovane Caravaggio dall'inedita biografia di Gaspare Celio*, in A. ZUCCARI (a cura di), *Il giovane Caravaggio: «sine tra et studio»*, Roma 2018, pp. 21-30.

⁸ Sui meccanismi del mercato a Roma rimane fondamentale CAVAZZINI, *Painting as business* cit.; per un panorama, oltre che romano, allargato a altre città italiane, centri di produzione artistica, si vedano anche gli interventi raccolti in R. SPEAR, P. SOHM, *Painting for profit. The economic lives of Seventeenth Century Italian Painters*, New Haven-London 2010.

⁹ J.M. MULLER, *Private Collections in The Spanish Netherlands: Ownership and Display of Paintings in Domestic Interiors*, in P.C. SUTTON, *The Age of Rubens*, catalogo della mostra, Boston-Toledo 1993-1994, pp. 194-206.

¹⁰ J. LOUGHMAN, J.M. MONTIAS, *Public and Private Spaces: Works of Art in Seventeenth Century Dutch Houses*, Zwolle 2000.

¹¹ MULLER, *Private Collections in The Spanish Netherlands* cit., p. 201, che interpreta il gesto da parte dell'acquirente come un caso rivelatore di dinamiche sociali e anche di una certa «aggressive macho impulsiveness» definisce il dipinto nel contesto delle collezioni anversesi come «an object of privilege, pleasure, desire, competition, value and knowledge put to the test».

¹² *Display of art in the Roman palace* cit.

¹³ Per una prima analisi della conversazione nel palazzo barocco romano si veda G.J. VAN DER SMAN (ed.), *Caravaggio y los pintores del Norte*, catalogo della mostra, Madrid 2016.

¹⁴ Sui prezzi dei dipinti di Caravaggio, considerati talvolta eccessivi dai contemporanei (cfr. G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642), e sui loro riscontri documentari, si veda per il caso Mattei in F. CAPPELLETTI, L. TESTA, *Il trattenimento dei Virtuosi. Le collezioni seicentesche di quadri nei palazzi Mattei di Roma*, Roma 1994, pp. 105-6. Un quadro per dimensioni e soggetto simile all'*Amore vincitore*, il *San Giovannino* oggi ai Musei Capitolini, potrebbe infatti essere stato pagato fra i sessanta e gli ottantacinque scudi; anche se di recente si tende, ma spesso in altri contesti sia cronologici che geografici, a mettere in crisi il criterio generale di attribuzione del prezzo praticata per esempio da Guercino, in base al numero di figure nel quadro e citata anche in varie corrispondenze seicentesche (S. KUBERSKY-PIREDDA, *Immagini devozionali nel Rinascimento fiorentino: produzione, commercio, prezzi*, in M. FANTONI, L.C. MATTHEW, S.F. MATTHEWS GRIECO (eds), *The Art Market in Italy*, Modena 2003, pp. 115-25), tuttavia i prezzi dei quadri di Caravaggio, sia per i dipinti da collezione con le mezze figure che per i quadri d'altare sembrano piuttosto omogenei fra di loro e coerenti con numero di figure, dimensioni e destinazione (per la valutazione di altri fattori che possono intervenire nel determinare il prezzo si veda *Considerazioni sulla pittura, 1617-1628*, in *Considerazioni sulla pittura [1614-1630]: Considerazioni sulla pittura. Viaggio per Roma. Appendici*, a cura di A. MARUCCHI, Roma 1956 e per l'eccezione della pala dei Palafrenieri si veda L. RICE, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's. Outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge 1997). Una questione diversa è quella dei primi dipinti di Caravaggio, che andavano sul mercato a prezzi molto modesti, come ricordato da Giulio Mancini e come consueto per le opere di giovani artisti sconosciuti: cfr., da ultimo, F. CURTI, *Costantino Spada e l'amicizia con Caravaggio*, in F. CURTI, M. DI SIVO, O. VERDI (a cura di), «L'esercito mio è di pittore». *Caravaggio e l'ambiente artistico romano*, numero speciale di «Roma moderna e contemporanea», XIX (2011), pp. 167-97.

¹⁵ H.S. BECKER, *Art Words*, University of California 1984 (trad. it. *I mondi dell'arte*, Bologna 2004).

¹⁶ Con meccanismi messi in luce da Renata Ago per le collezioni della Roma barocca (*Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma 2006) e da Osvaldo Raggio per Genova (*Storia di una passione. Cultura aristocratica e collezionismo alla fine dell'ancien régime*, Venezia 2000).

¹⁷ Per la ridefinizione del concetto di accesso nei palazzi barocchi si vedano le considerazioni nel già citato *Display of art in the Roman palace* cit.

¹⁸ Negli ultimi anni la letteratura sulla produzione e il significato delle copie si è molto arricchita, cfr. gli interventi raccolti in C. MAZZARELLI (a cura di), *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, San Casciano Val di Pesa 2010; in particolare per l'accezione che qui interessa, EAD., *L'occhio del conoscitore e la questione della «ripetizione» tra copie e repliche: alcune note intorno al caso de «La Fortuna» di Guido Reni nella storia critica*, in S. ALBL (a cura di), *Il metodo del conoscitore*, Roma 2016, pp. 273-89; ultimamente, S. OSANO (a cura di), *Originali e copie. fortuna delle repliche fra Cinque e Seicento*, Firenze 2017; P. DI LORETO (a cura di), *Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri*, Roma 2018; C. MAZZARELLI, *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa, 1750-1870*, Roma 2018.

¹⁹ M. MACCHERINI, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, in «Prospettiva», 86 (1997), pp. 71-92.

²⁰ Per una direzione diversa della storia dell'arte rispetto agli studi sulle opere d'arte intese come oggetti di consumo culturale o oggetti di lusso si veda A. NAGEL, C. WOOD, *Anachronic Renaissance*, New York 2010.

²¹ Oltre ai testi contenuti negli studi sul mercato dell'arte per i quali rimanda *supra*, alla nota 13, si veda, per il passaggio di mani e un caso eclatante nel contesto romano, L. LORIZZO, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino: pittura, scultura e mercato dell'arte tra Roma e Napoli nel Seicento; con una nota sulla vendita dei beni del cardinal Del Monte*, Napoli 2006.

