

Un patrimonio invisibile e inaccessibile

Idee per dare valore ai depositi dei musei statali

Di Maurizio Carmignani, Filippo Cavazzoni e Nina Però

Premessa e obiettivi

Da tempo si invocano grandi cambiamenti e un nuovo ruolo per il settore pubblico a sostegno della cultura. Invece di aspettare Godot – cioè una rivoluzione paradigmatica – che secondo i più dovrebbe prevedere un aumento delle risorse pubbliche per la gestione del patrimonio, sarebbe utile provare a porsi domande diverse: come migliorare l'esistente? Come rendere più efficiente il sistema dei beni culturali in Italia e valorizzare al meglio il nostro patrimonio?

La fruizione del nostro patrimonio culturale risulta essere per lo più concentrata sui grandi attrattori; a titolo esemplificativo l'84% dei fruitori registrati nel 2010 ha visitato soltanto il 10% dei siti statali. In altri termini il restante 90% dei siti, nel medesimo anno, ha registrato una fruizione inferiore ai 100.000 visitatori annui, mentre per il 25% della totalità dei siti ministeriali i flussi risultano essere inferiori a 1.000 fruitori. A fianco di un patrimonio poco conosciuto e poco fruito se ne cela poi un altro di cui si ignora la composizione e la quantità: si tratta di quello stipato nei magazzini dei musei. Da un recente articolo scritto dal Direttore della Galleria degli Uffizi si è appreso che il museo fiorentino, su una superficie totale di 6 mila metri quadri e all'interno di 55 sale, espone 1.835 opere. Quelle conservate nei depositi sono 2.300. Le opere esposte rappresentano pertanto poco più del 44% del totale delle opere possedute (Natali, 2011).

Con l'espressione "beni culturali invisibili" si intende la sommatoria delle opere d'arte, delle testimonianze storiche, culturali, sociali, tecnico-scientifiche e di costume che, allo stato attuale, non godono di adeguata visibilità e fruizione, perché nascoste, non adeguatamente conosciute e valorizzate. L'espressione si può declinare in vari modi, facendo riferimento a quei siti culturali scarsamente (o per nulla) visitati, oppure all'arte invisibile che giace nei depositi dei musei italiani, un patrimonio artistico di cui difficilmente il pubblico può fruire. Migliaia di opere nei magazzini non sono certo di aiuto concreto per la cultura.

Il contributo che questo paper si prefigge di dare è legato ad una prima analisi volta a comprendere la situazione problematica di questo secondo modo di intendere i beni culturali invisibili, ovvero quelli "nascosti" in magazzini e depositi statali, ipotizzando possibili soluzioni di policy al fine di valorizzarli.

KEY FINDINGS

- I depositi dei musei statali racchiudono un ampio patrimonio che va conosciuto e valorizzato.
- Considerazioni di natura differente vanno effettuate per i musei storico-artistici e per quelli archeologici.
- A legislazione vigente, la valorizzazione deve essere attuata attraverso diverse strategie gestionali: dal potenziamento della rotazione delle collezioni, alla locazione a titolo oneroso.
- Gli interventi normativi devono puntare alla concessione dell'autonomia amministrativa e finanziaria dei musei statali e ad una maggiore flessibilità nella gestione del patrimonio posseduto.

Maurizio Carmignani si occupa di strategie, sviluppo e management in ambito socio-economico e culturale ed insegna alla LUISS nel Master in economia, marketing del turismo e del territorio.

Filippo Cavazzoni è Direttore editoriale dell'Istituto Bruno Leoni.

Nina Però si occupa di progettazione strategica e management delle organizzazioni culturali.

Analisi della letteratura: un inquadramento dei problemi

Se musei, monumenti e aree archeologiche di proprietà non statale assommano a 4.340 unità (il 45,5% dei quali sono in mano ai Comuni), quelli statali raggiungono quota 424. Tra questi ultimi, 208 sono musei e 216 monumenti e aree archeologiche (MIBAC, 2011).

Su un numero così elevato di musei e istituti statali, inevitabilmente esistono differenze dimensionali e qualitative. Va detto però che – ad eccezione di quelli inseriti in una soprintendenza dotata di autonomia speciale, o in un Istituto nazionale, come ad es. la soprintendenza alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma – rappresentano “uffici periferici” del ministero, non essendo stata loro accordata la minima autonomia: finanziaria e gestionale. Questa situazione produce ricadute in termini di mancata responsabilità attribuita agli amministratori degli istituti e di mancata flessibilità nella ricerca del modello migliore da adottare in un dato contesto (geografico, economico e sociale).

L'oggetto della nostra analisi è rappresentato da quei beni artistici che non vengono fruiti dal pubblico (in quanto collocati in depositi e magazzini). Nel deposito “vi sono alloggiati i beni che non sono esposti per ragioni di ordine assai vario [...]. La funzione più evidente del deposito è quella conservativa”. I beni contenuti in tali depositi rappresentano dunque la “riserva del museo” (*Tesori invisibili*, 2009, p. 19).

Un testo molto citato sul tema che inquadra l'argomento di cui stiamo trattando è il capitolo intitolato *Elogio dei depositi* racchiuso nel volume di Mottola Molfino (1991). Un altro utile strumento di riflessione è rappresentato dal catalogo della mostra “Tesori alla luce” (2007). Una articolata bibliografia sui depositi e sui beni in essi contenuti è presente al seguente link: http://www.iccrom.org/eng/prog_en/01coll_en/archive-preven_en/2008_01storage_biblio_en.pdf.

Negli *Atti di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (2001, pp. 41 e 181) si afferma che “L'ordinamento e l'immagazzinaggio degli oggetti destinati ai depositi devono essere progettati in modo da privilegiare lo sfruttamento razionale degli spazi e il controllo delle condizioni di conservazione e sicurezza delle opere. L'accesso ai depositi da parte del pubblico e del personale non direttamente addetto deve essere regolamentato e controllato. La consultazione degli oggetti non esposti va comunque garantita, nel rispetto delle condizioni di sicurezza, secondo criteri definiti e resi pubblici [...]. La scelta di attrezzare alcune aree dei depositi come sale studio dipende dalle circostanze specifiche del museo, ma va subordinata alla possibilità di assicurare il servizio di vigilanza”.

Le differenze tra i depositi non vanno sottovalutate: da una parte esistono infatti i magazzini “accessibili”, all'estremo opposto i depositi non visitabili e con una situazione di catalogazione e conservazione lacunosa. Fra questi estremi, vi è una serie di situazioni intermedie. Anche se, va detto, solitamente i depositi risultano non accessibili al largo pubblico, ma fruibili solamente dagli studiosi.

Occorre poi fare una bipartizione, in quanto sussiste una differenza nella gestione dei beni storico-artistici e dei beni archeologici. Soprattutto per questi ultimi, manca una politica volta a dare delle linee guida sulla gestione di quella che negli anni è venuta a costituirsi come un'ingente mole di reperti archeologici. Non essendoci una “politica della selezione”, tutti i reperti rinvenuti vengono conservati e stipati in magazzini o in veri e propri capannoni. Di questi reperti, solo una piccola parte viene esposta in musei. Allo stesso modo, una parte minoritaria dei beni archeologici presenti nei magazzini viene catalogata (una larghissima maggioranza di questi beni, pertanto, non viene

nemmeno catalogata).

In molti musei (storico-artistici o archeologici), in Italia così come in altre parti del mondo, una parte considerevole dei beni posseduti non viene esposta; in molti casi rimane accessibile, come detto, solamente agli studiosi. Il problema principale riguarda pertanto la mancata valorizzazione della totalità del patrimonio posseduto.

Come scrivono Candela e Scorcu (2004, p. 152), “Uno degli aspetti maggiormente problematici della gestione museale è la scarsa valorizzazione del capitale del museo, in particolare per quello che riguarda il tasso di esposizione della collezione. Mentre per i musei minori una buona parte della collezione viene esposta e solo alcuni pezzi sono rinchiusi nei magazzini, per i maggiori musei la quota dei beni esposti è molto bassa”. Alcuni esempi: la quota degli oggetti esposti all’Hermitage di San Pietroburgo è pari al 7%, al Guggenheim di New York è dell’8%, al Prado di Madrid del 9%, al British Museum di Londra del 10%. Una eccezione è rappresentata dal Louvre di Parigi, dove la quota degli oggetti esposti è del 60% (Candela e Scorcu, 2004, p. 152).

In questi anni sono nate nuove iniziative per rendere accessibile al pubblico il maggior numero di oggetti d’arte posseduti dai singoli musei. Una di queste è rappresentata dagli open storages. Si tratta di “veri e propri magazzini che, a differenza dei depositi dei musei tradizionali, sono liberamente accessibili dal pubblico” (Chiavarelli, 2010, p. 138). Ad esempio, nel 2006, il Birmingham Museum and the Art Gallery (uno dei musei più grandi d’Inghilterra) ha inaugurato il Museum Collections Centre, un vero e proprio *open storage* che permette al pubblico di visitare più dell’80% delle opere immagazzinate nel deposito del museo.

Frey (2003, pp. 38-42) individua sei ragioni – non alternative ma che possono sommarsi e “coesistere” – per le quali i direttori dei musei mantengono magazzini densi di opere d’arte, senza prendere minimamente in considerazione l’opportunità di vendere parte delle opere ivi contenute:

- a) basso valore delle opere presenti nei depositi;
- b) vendita proibita per legge;
- c) percezione mentale asimmetrica dello scambio (la vendita di un’opera viene percepita come una grave perdita, non compensata dal ricavo ottenuto),
- d) potenziale depauperamento artistico di una comunità;
- e) finalità dell’amministrazione di un museo non legate alle attività commerciali ma alla conservazione e alla valorizzazione (non monetaria) dell’arte;
- f) mancanza di incentivi per la vendita di opere.

Come scrive Towse (2010, pp. 248-9), “uno degli aspetti di politica museale che gli economisti della cultura hanno criticato è che i musei non utilizzano i loro asset migliori, le collezioni possedute, nel modo più efficiente, e hanno sostenuto che, a meno che a un museo non sia concesso di cedere oggetti appartenenti alla propria collezione attraverso la vendita o il prestito ad altri musei, il museo non farà mai un uso efficiente delle proprie risorse”. Per Towse la ragione principale risiede nel fatto che i curatori dei musei non sono tenuti ad attribuire alle loro collezioni un “valore capitale”; pertanto, “quando si devono determinare i costi operativi di un museo, non viene preso in considerazione il costo-opportunità derivante dal mantenimento della proprietà della collezione stessa”.

Nel caso italiano, i problemi riguardano essenzialmente due ambiti: l’autonomia dei musei e l’inalienabilità del patrimonio. Nel primo caso, i ricavi prodotti da un museo statale prendono la via che porta al ministero del Tesoro; nel secondo, la normativa non

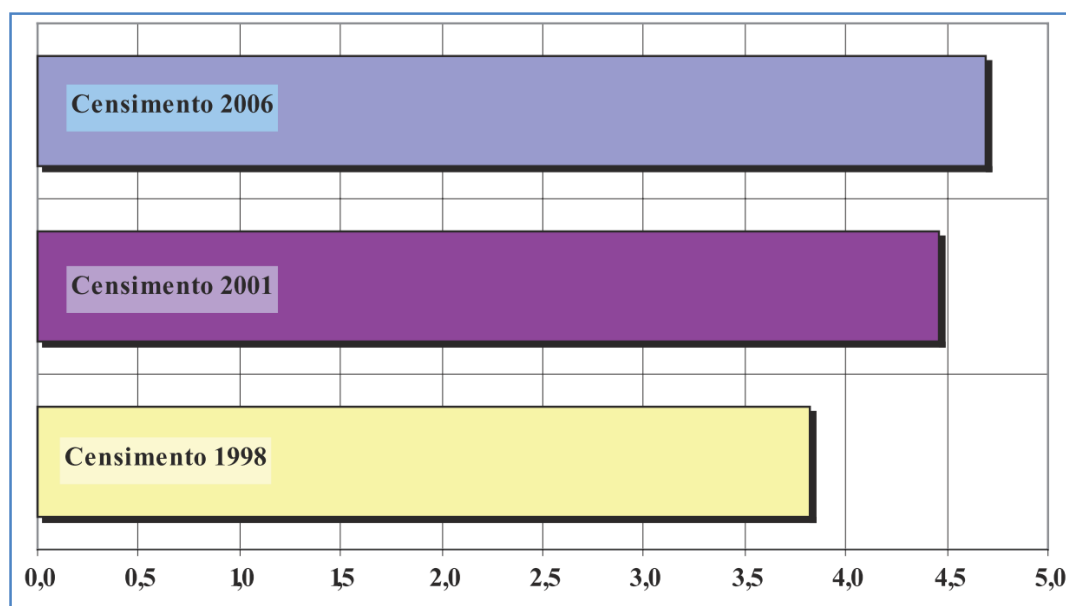
consente la vendita di ciò che fa parte di collezioni pubbliche.

Sul tema specifico di quali e quanti siano i beni catalogati (sia presenti nei magazzini che esposti), esistono problematiche operative di carattere normativo e difficoltà nel recupero dei dati. Nel primo caso si tratta dell'inserimento della catalogazione come opera di valorizzazione, e come tale materia concorrente fra Stato e Regioni. Nel campo della catalogazione sono coinvolti più soggetti, con conseguenti difficoltà di natura pratica nello svolgimento di tale funzione. Lo stato dell'arte della catalogazione è particolarmente sfaccettato – ogni museo presenta una situazione propria – ma difficile da conoscere. La stessa Corte dei Conti (2011, pp. 45-6) ha scritto che, nonostante il MIBAC abbia effettuato numerosi tentativi per giungere ad una stima attendibile dei beni culturali, non esiste a oggi una catalogazione definitiva dei beni culturali, soprattutto in merito ai beni mobili (singoli reperti archeologici). In sostanza, non sempre gli oggetti presenti nei depositi sono catalogati.

L'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) ha pubblicato nel corso degli anni (Rapporto n. 2, n. 3 e n. 4) alcuni rapporti che rendono pubblici i dati di alcuni censimenti realizzati a livello statale. Nel secondo rapporto dell'ICCD si presentano i dati del censimento del 1998 e del 2001 delle schede di catalogo prodotte dallo Stato. Nel 2001 il settore statale totalizzava 4,5 milioni di schede, di cui quasi la metà prodotte da Soprintendenze per i beni archeologici. Il patrimonio catalografico era composto per il 43,2% da opere d'arte-disegno-numismatica e per il 35,2% da reperti archeologici. Stando al punto di vista delle Soprintendenze, solo per il 34% di queste il patrimonio catalogato era superiore al 50% del totale dei beni culturali presenti. Secondo la stima fatta nel 2006, in quell'anno il settore statale disponeva di circa 4,7 milioni di schede.¹ Tra il 2002 e il 2007, “gli interventi hanno interessato perlopiù beni già catalogati e quindi parte del patrimonio già esistente” (ICCD, 2009, p. 39). Occorre infatti distin-

FIGURA 1

Patrimonio catalografico statale secondo gli ultimi censimenti (mln di schede, anni: 1998, 2001 e 2006)



Fonte: ICCD, Rapporto n. 3 (2007).

¹ Sempre stando ai dati forniti dal terzo rapporto dell'ICCD, il numero delle schede poteva assommare a 6 milioni tenendo conto dell'attività delle Regioni.

guere fra l'attività di "nuova catalogazione" e quella di approfondimento, informatizzazione e completamento di schede già esistenti. La prima attività, pur essendo più importante, risulta essere inevitabilmente anche la più costosa in termini economici, di tempo e di competenze. Sempre nello stesso arco temporale, la media annuale delle nuove schede prodotte a livello statale è stata pari a 42.626 unità, mentre l'attività di modifica/informatizzazione di schede già esistente ha riguardato una media annuale di 164.915 schede.

Nel quarto rapporto dell'ICCD si descrive un progetto iniziato nel 2006 per la catalogazione dei beni culturali presenti nei depositi dei musei statali. Al momento dell'uscita del rapporto (anno 2009) erano state trattate circa 29 mila schede di catalogo, di cui più di 21 mila relative a beni mai catalogati in precedenza.

La pubblicazione annuale del MIBAC sulle cifre della cultura in Italia fornisce ulteriori dati in merito alla catalogazione dei beni culturali. Nel periodo 2002-2010 l'attività delle Soprintendenze statali ha riguardato circa 1,7 milioni di schede, più di 240 mila solo nell'anno 2010 (MIBAC, 2011). Il dato conteggia insieme sia l'attività di nuova catalogazione che quella di aggiornamento/informatizzazione di schede già esistenti. Si tratta in sostanza di 1,7 milioni di schede "lavorate".

Nel 2009 l'Istat ha pubblicato una indagine sui musei non statali, presentando dati sui beni esposti e su quelli presenti nei magazzini. Su circa 3.400 musei, 525 avevano esposto tra l'1 e il 25% dei beni culturali posseduti, mentre 1.938 musei tra il 76 e il 100%. Il numero di musei non statali con, invece, una quota percentuale di beni catalogati sul totale di beni esposti tra il 76 e il 100% era di 1.489 (ISTAT, 2009).

Sul tema della catalogazione, è interessante segnalare l'applicazione del modello Niskanen attuata da Forte e Mantovani (2004). Per Niskanen (1971), infatti, la burocrazia pubblica è portata per sua natura alla massimizzazione del prodotto, anziché a soddisfare le preferenze del pubblico. Forte ha applicato questo assunto alla catalogazione dei beni culturali: nel lavoro di inventario e catalogazione dei reperti del museo, i dipendenti pubblici tenderanno a massimizzare il numero di quelli inventariati e catalogati, senza dare alcuna priorità al valore culturale, in modo da esibire alle autorità superiori un elevato volume di attività in questo settore, che comporta per loro un giudizio favorevole. Presumibilmente, però, catalogheranno anche alcune delle opere impegnative esposte al pubblico, pensando che qualche controllore potrebbe chiedere loro se sono state catalogate.

Altro tema che presenta un'ampia varietà di situazioni è quello della rotazione delle opere tra esposizione e deposito. Sempre negli *Atti di indirizzo* (MIBAC, 2001, pp. 41-2) si afferma che "Nell'ambito dell'attività espositiva, va prevista anche la rotazione degli oggetti in deposito, al fine di estendere l'accessibilità delle collezioni". Anche qui, però, la casistica è particolarmente sfaccettata, con la prevalenza di un limitato ricorso alla rotazione di opere.

Le opere presenti nei singoli musei possono essere valorizzate anche attraverso la pratica dei prestiti. In questi casi sono coinvolte sia opere esposte che opere collocate nei depositi. Nel 2011 si sono tenute numerose esposizioni, in Italia e all'estero, con beni culturali tutelati. Per stare solamente al caso dei beni storici, artistici, etnografici, queste esposizioni sono state 443 in Italia e 320 all'estero. I beni prestati a tali fini sono stati 10 mila (MIBAC, 2011).

Interviste con gli operatori: evidenze emerse

Il ciclo di interviste è stato realizzato tentando di raggiungere profili differenti (organi centrali del Ministero, organi periferici, responsabili di singoli depositi, etc.) al fine di consegnare una visione il più completa possibile dell'argomento.

Il primo problema emerso nelle considerazioni degli intervistati (a cui abbiamo accennato anche nel paragrafo precedente) è costituito da una lacunosa conoscenza del patrimonio culturale statale: nonostante i tentativi da parte del MIBAC per addivenire ad una stima attendibile, non esiste infatti ad oggi una catalogazione definitiva e completa dei beni culturali presenti nel nostro paese, soprattutto relativamente ai beni mobili.

Considerazione pressoché unanime da parte degli intervistati, come rilevato anche nella *Indagine* condotta dalla Corte dei Conti (2011), riguarda la problematicità derivata dall'assenza di una banca dati unica e completa dei beni culturali statali. Ciò comporta evidenti problemi anche in merito alla definizione di criteri di selezione delle priorità, alla definizione degli investimenti e degli interventi di tutela e conservazione, nonché di valorizzazione del patrimonio. L'attività di catalogazione del patrimonio storico e artistico è da considerarsi fondamentale per la generale attività di tutela, sotto il profilo della conoscenza delle opere, della ricerca, della programmazione degli interventi finalizzati alla conservazione delle stesse, e del contrasto alle azioni criminose che colpiscono le testimonianze artistiche e culturali del nostro paese.

L'atto scientifico della catalogazione, raccolta organizzata del maggior numero di informazioni su un'opera d'arte, consente un sistematico rilevamento dei beni di interesse storico-artistico del territorio nazionale, sia di proprietà dello Stato, che di altri enti pubblici o di proprietà privata. Se relativamente al patrimonio culturale complessivo, tale ritardo è frutto di una politica di catalogazione, avviata nel passato, demandata a soggetti differenti (Soprintendenze, Regioni e dalla CEI attraverso l'Ufficio dei Beni Ecclesiastici) che ha portato a duplicazioni in alcuni casi e omissioni in altri, per quanto concerne il patrimonio statale, questa lacuna risponde ad una scarsità di risorse destinate a tale attività che ha portato ad una catalogazione limitata e ad aree prioritarie.

La tendenza del passato è stata quella di privilegiare l'inventariazione e la catalogazione dei beni collocati in luoghi *altri* da quelli ministeriali perché non sotto il diretto controllo dei funzionari, portando quindi ad una conoscenza molto più articolata dei beni esterni rispetto a quelli "protetti" nei musei o nei depositi statali. D'altra parte, fino dagli anni '70, numerose Regioni hanno sviluppato autonomamente programmi, realizzando importanti banche dati e attuando di fatto un esercizio condiviso dei compiti di catalogazione.

Appare necessario procedere ora biforcando la nostra analisi, distinguendo tra depositi

Maria Grazia Fiore, funzionario archeologo della Soprintendenza ai Beni Archeologici del Lazio e responsabile dello scavo del Santuario di Ercole Vincitore (Tivoli – RM)

Nel percorso di catalogazione e nel riconoscimento del ruolo delle Regioni hanno avuto un ruolo fondamentale la legge Facchiano 84/1990 e la legge 145/1992: l'avvicinarsi di una prospettiva di apertura delle frontiere europee e il conseguente pericolo di esportazioni incontrollate di opere d'arte hanno indotto il Ministero a considerare con maggiore interesse che in passato il contributo degli enti regionali nonché ad approvare finanziamenti straordinari per la catalogazione dei beni culturali. Dagli anni Novanta, dunque, il ruolo delle Regioni nel censire e quindi certificare l'appartenenza dei beni a rischio di furti o esportazioni ille-

cite è stato valorizzato anche dal Ministero, soprattutto grazie all'estensione dei finanziamenti straordinari per la catalogazione. Le Regioni hanno sviluppato in alcuni casi interessanti applicazioni del catalogo; tale attività ha, però, portato alla progettazione di sistemi informativi incompatibili tra loro e creato una certa disomogeneità sul territorio nazionale. Tra le varie realtà, nella Regione Lazio, è stato elaborato un database con più di 70.000 reperti: Idra (Informatizzazione Dati Reperti Archeologici), una banca dati informatizzata per la catalogazione dei beni archeologici conservati nei musei civici ed ecclesiastici del Lazio, ad eccezione di quelli di Roma. La realizzazione del progetto, avviato nel 1998, si è basata sulla collaborazione tra gli Uffici Regionali e la Andromeda Archeologia e Informatica, società ideatrice e proprietaria del programma IDRA. Il software rispetta gli standard dell'ICCD e produce files di trasferimento dati che possono essere direttamente acquisiti dalla banca dati nazionale. Nel 2003, la Regione Lazio si è fatta promotrice della costituzione di un "Osservatorio" a livello regionale, un gruppo di lavoro composto da rappresentanti di diversi Enti preposti alla catalogazione, che verifichi la possibilità di integrazione di banche dati.

Elena Plances, responsabile dell'Osservatorio sulla catalogazione dell'ICCD; Flavia Ferrante, direttore dell'Archivio schede di catalogo dell'ICCD

A livello centrale, l'ICCD, istituito dal Ministero nel 1975, è l'organismo che definisce le procedure, gli standard e gli strumenti per la catalogazione e la documentazione del patrimonio nazionale ed è il responsabile istituzionale del Sistema Informativo Generale del Catalogo (SIGEC), sistema nazionale per l'acquisizione e la gestione integrata delle conoscenze sul patrimonio culturale italiano. Il Sistema è stato progettato con l'obiettivo di ottimizzare i processi connessi alla catalogazione del patrimonio culturale, assicurando, grazie a specifiche procedure, la qualità dei dati prodotti e la loro rispondenza agli standard definiti a livello nazionale, garantendo in tal modo l'omogeneità delle informazioni, presupposto indispensabile per un loro corretto utilizzo e per la loro condivisione. La presenza di soggetti attivi sul territorio nella catalogazione del patrimonio, come anticipato, ha portato in alcuni casi ad una duplicazione dei prodotti e ad una creazione di sistemi informativi incompatibili gli uni con gli altri: la diffusione in ambito nazionale del SIGEC costituisce, dunque, un momento fondamentale per la condivisione di una modalità innovativa per la catalogazione, dalla ricognizione sul territorio fino alla validazione tecnico-scientifica dei dati e delle componenti documentali per la fruizione mediante Internet.

L'attività dell'ICCD, svolta negli ultimi anni, è stata indirizzata al coordinamento tra tutti i soggetti coinvolti, alla realizzazione di un sistema unico di catalogazione, alla sperimentazione del sistema in un gruppo test di regioni. Attualmente sono nove le regioni in cui è stata avviata la sperimentazione: in tre di queste (Piemonte, Emilia Romagna e Puglia) è stata conclusa portando alla realizzazione di circa 1.200.000 schede. Una volta completata la fase di formazione delle Soprintendenze dislocate sul territorio, ogni struttura potrà caricare nel catalogo le proprie schede, gestirle da remoto e consultare le schede delle altre Soprintendenze. Il catalogo sarà poi accessibile a tutti gli utenti on-line, anche se non sono ancora stati definiti i tempi di attuazione dell'intero percorso.

di beni archeologici e depositi di beni storico-artistici: la natura stessa degli oggetti presenti, le loro specificità e le modalità di acquisizione sono fattori, infatti, che implicano una osservazione separata dei due fenomeni.

La catalogazione dei beni archeologici risulta più difficoltosa e più ridotta rispetto a quella dei beni storico-artistici: il continuo accrescimento dei reperti e la condizione di emergenza in cui normalmente si opera rappresentano due fattori determinanti. I depositi raccolgono reperti provenienti da scavi programmati, da scavi fortuiti, nonché beni sequestrati, dati in custodia giudiziale da magistrati e forze dell'ordine: una complessità e una quantità di reperti che ha portato a dover agire per priorità e a procedere, nella maggioranza dei casi, solo per quelli di eccezionale interesse con un minimo livello di schedatura: l'inventariazione. Rimane, quindi, esclusa una moltitudine di reperti di limitato valore – rispetto alla quantità presente – come le lavorazioni seriali: l'abbondanza e il continuo recupero di materiali di risulta suggerisce un utilizzo di tali beni per scopi scientifici, promuovendo la realizzazione di scambi o prestiti culturali, al fine di permettere ad archeologi di altri paesi di poter studiare direttamente sul manufatto. Proprio tali materiali possono rappresentare elementi estremamente utili per classificazioni e confronti: studi specialistici indispensabili per gli archeologi, anche se non necessariamente divulgabili al grande pubblico.

Il Ministero, in particolare negli ultimi anni, ha dato priorità alla messa in sicurezza degli scavi piuttosto che procedere con la catalogazione del patrimonio già acquisito. Tale politica ha portato ad un notevole ridimensionamento della “conoscenza” dei reperti raccolti nei depositi: una lacuna che può portare, ricorda la Dott.ssa Fiore, a non essere in grado di definire, in caso di furto, cosa sia stato rubato e quindi di procedere nelle attività di ricerca.

Spesso i depositi raccolgono reperti che hanno uno stretto legame con il territorio ed acquisiscono valore solo all'interno della dimensione dello scavo, risultando, in questo senso, poco interessanti per un'istituzione museale collocata in un'altra area. Nonostante questo possibile limite, alcune Soprintendenze hanno avviato esperienze di prestiti verso altre strutture museali nazionali ed internazionali, tra queste la Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio.

I depositi di beni storico-artistici sono di norma collegati ad un museo ed in questa dimensione si esprime appieno la loro funzione di “giacimento” per le collezioni esposte. Questo legame e ragioni di conservazione del bene – più facilmente deteriorabile

Stefania Panella, funzionario della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio; Maria Luisa Bruto, archeologa e collaboratrice della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio

Sono diverse le esperienze di prestiti di reperti. Una di queste riguarda il prestito dal Museo di Pomezia al Museo del Buonconsiglio di Trento per una mostra che da dicembre 2011 si è spostata a Monaco di Baviera, mentre un secondo gruppo di questi reperti è stato portato in Québec. Un caso critico è quello di Guidonia: un territorio ricchissimo dal punto di vista archeologico, con depositi colmi di reperti, con una forte connotazione territoriale, che non vengono esposti per mancanza di spazio, e che potrebbero, invece, venire valorizzati attraverso prestiti sia espositivi che didattico-scientifici. Proprio nella logica degli scambi internazionali sarebbe opportuno rafforzare ed incentivare le azioni degli Istituti di Cultura italiana all'estero che potrebbero agire sia come promotori dei prestiti scientifici che come organizzatori di mostre create ad hoc.

– hanno portato complessivamente ad una organizzazione più efficiente dei magazzini, rispetto a quelli archeologici: non sono rari, ad esempio, i casi di depositi visitabili e dotati di programmi di gestione informatica che permettono con facilità di disporre delle opere.

Mariella Utili, direttrice del Museo Nazionale di Capodimonte (Napoli)

Il rapporto tra deposito e collezione permanente è divenuto, nel tempo, sempre più dinamico. Se fino ad una decina di anni fa, ad un'opera uscita dalla sala museale per un prestito o per lavori di restauro, poteva corrispondere uno spazio vuoto o una riproduzione fotografica, oggi questa "assenza" diviene occasione, sempre più frequentemente, per esporre ciò che normalmente giace nei depositi. La frequenza della rotazione delle opere esposte è sicuramente aumentata e piuttosto alta nel caso del Museo di Capodimonte: in alcuni casi, come il Gabinetto delle stampe e dei disegni, per questioni conservative, in altri per la necessità di interventi di restauro o per prestiti. La Soprintendenza Speciale per il polo museale napoletano gestisce annualmente centinaia di prestiti: il solo Museo di Capodimonte si aggira su quota 200. Il prestito, inoltre, può fornire un'occasione per suggerire all'istituzione richiedente un'opera non esposta, favorendone la conoscenza e la fruizione anche da parte di un pubblico non esperto.

Condizione necessaria per impostare qualsiasi azione di valorizzazione del patrimonio è una conoscenza dello stesso non solo da parte dei primi referenti, ma allargata ad un pubblico più vasto: in questo senso, ad esempio, si è mosso negli anni il Museo di Capodimonte con la pubblicazione di nove cataloghi generali (è in corso di redazione il decimo) comprensivi, quindi, della totalità delle opere esposte e non.

La necessità di presentare al pubblico le opere non esposte, ha portato alla realizzazione di varie iniziative svolte da singoli musei: agli Uffizi, con la manifestazione "I mai visti", a Capodimonte con cicli di eventi che promuovono l'esposizione di opere conservate nei depositi museali o poco visibili al grande pubblico.

Anna Lo Bianco, Direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini (Roma)

In un'altra importante realtà come quella della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, l'apertura della sede e i seguenti ampliamenti degli spazi hanno permesso di riportare alla fruizione da parte del pubblico dei grandi capolavori: ad oggi, con 34 sale aperte nel museo, sono circa 300 le opere in deposito, generalmente considerate di minore valore artistico. Anche in questo caso, l'importante e indispensabile riserva diviene "patrimonio in movimento", sia per la collezione esposta, quando le opere devono subire interventi di restauro o vengono prestate in occasione di mostre, che per esposizioni temporanee.

Nel tempo, un ulteriore numero di beni è stato concesso, come oggetti di rappresentanza, a svariate sedi istituzionali, dalla sale ministeriali alle camere parlamentari, dalle ambasciate agli istituti di cultura. Questi "prestiti a lunga durata", che rispondono più ad esigenze decorative che non culturali, hanno però garantito la conservazione e il restauro delle opere stesse, dato che, in considerazione dei limitati fondi a disposizione delle singole Soprintendenze, assume una certa rilevanza: un caso tra i tanti è quello della quadreria del Senato (51 tele in deposi-

to che si aggiungono alle 4 di proprietà del Senato), che con i fondi a disposizione ha potuto procedere con il restauro di numerose tele.

Si può parlare, in una certa misura, di un cambiamento culturale: da deposito, luogo in cui vengono per l'appunto depositate e quindi "giacciono" le opere, a magazzino, spazio di passaggio, in cui le opere vengono conservate, ma in attesa di poter essere fruite seppur in modalità, da pubblici e per funzioni diverse.

Alcune iniziative pregresse

Prima di addentrarci nell'illustrazione delle indicazioni di policy, è il caso di fare una rapida ricognizione di alcune delle più recenti proposte, legislative e non, relative ai beni culturali invisibili, per arrivare poi a concentrarci e ad elaborare un primo schema di funzionamento essenziale che può fungere da apripista per la creazione di linee guida condivise e concretamente applicabili.

Fra le più recenti iniziative segnaliamo:

- 1) *31 gennaio 2011: L'Assessore regionale ai Beni culturali e all'Identità siciliana, Sebastiano Missineo, annuncia l'intenzione di avviare una collaborazione con il Louvre per replicare l'iniziativa sperimentata dal museo parigino con i responsabili del carcere di Poissy, dove sono detenute 230 persone che hanno lunghe pene da scontare (l'80% addirittura ha condanne che vanno oltre i venti anni). Risultato della partnership tra questo carcere e il Louvre è stata l'esposizione, cortile negli spazi del penitenziario, delle riproduzioni dei quadri di Mantegna e Géricault e di altri dipinti del Louvre. Prendendo spunto da questa iniziativa, l'Assessore siciliano vorrebbe avvalersi delle opere d'arte siciliane custodite nei magazzini e non mostrate al pubblico.¹*
- 2) *Genova, 10 novembre 2010, la ricetta dell'imprenditore per ricavare "proventi incredibili": offrire in "comodato oneroso" a Paesi stranieri dipinti e sculture accantonati dai nostri musei per mancanza di spazio. "Si ridarebbe lustro ad opere mai viste e si racimolerebbe un bel gruzzolo da reinvestire nella cultura. E l'idea ha già raccolto adesioni".²*
- 3) *Roma, 22 giugno 2010, l'On. Scilipoti (all'ora appartenente all'IDV) presenta la proposta di legge, la 3563, che dispone il noleggio decennale, tramite asta telematica, di opere d'arte di proprietà dello Stato giacenti nei magazzini dei musei e inutilizzate.³*
- 4) *Nel 2004 gli On. Gabriella Carlucci e Gianfranco Conte presentarono un emendamento alla finanziaria proponendo la regolarizzazione dei beni archeologici detenuti dai privati pagando il 5% del valore stimato. Non era spiegato chi dovesse stimare il valore ed in ogni caso l'emendamento non passò.⁴*

1 Fonte: <http://www.siciliainformazioni.com/giornale/cronacaregionale/115863/progetto-louvre-reinserire-detenuiti-siciliani-lassessore-missineo.htm>

2 Fonte: <http://genova.repubblica.it/cronaca/2010/11/10/news/musei-8970797/>

3 Fonte: <http://www.camera.it/dati/leg16/lavori/stampati/pdf/16PDL0040550.pdf>

4 Fonte: G.A. Stella e S. Rizzo (2011), Vandali. *L'assalto alle bellezze d'Italia*, Milano, Rizzoli, p. 132.

Indicazioni di policy

Partiamo dal presupposto che una istituzione culturale dovrebbe mostrare organizzazione e propositività per meritare il finanziamento pubblico al fine di far rimanere alto il livello qualitativo del sistema di offerta culturale e del servizio al pubblico (Marini Clarelli, 2011, p. 53); tuttavia ci troviamo in presenza di alcuni fattori che stanno fortemente modificando lo scenario socio-economico e culturale. Utilizzando il raggruppamento di Baia Curioni (2010) i fattori da tenere in considerazione sono:

- a) crescenti vincoli di risorse economiche statali causa debito pubblico accumulato;
- b) evoluzione delle aspettative nei confronti delle istituzioni culturali, banalmente risolvere i problemi di efficienza interna e sviluppare politiche culturali sinergiche alle politiche di marketing territoriale;
- c) evoluzione socioculturale e degli stili di consumo dei cittadini.

Va quindi definitivamente sciolta l'inutile dualità di fini che fa intendere una collezione solo come un valore culturale collocando gli aspetti economici solo sui servizi cosiddetti aggiuntivi. La gestione del patrimonio culturale è anche gestione di un patrimonio economico e la ricerca della sostenibilità è un obiettivo da raggiungere lavorando su una articolazione di possibilità più elevata rispetto al passato.

Arrivati a questo punto del nostro ragionamento, ci sembra opportuno inserire una prima schematizzazione che aiuti a chiarire la problematicità della situazione.

I musei in Italia sono sostanzialmente pubblici, quindi quando un oggetto viene inventariato, cioè registrato con numero progressivo, diventa parte del catalogo ed entra a far parte del demanio e del patrimonio inalienabile dello Stato o dell'Ente pubblico a cui appartiene il museo. Tutto ciò è ribadito nell'art. 54, comma I, lettera c, del Codice dei beni culturali e del paesaggio.

Appare chiaro a tutti ed emerge dalle interviste effettuate che un conto sono i beni culturali archeologici ed un altro sono quelli storico-artistici.

Innanzitutto, nei musei archeologici l'incremento delle collezioni dipende in gran parte dall'attività di scavo che, essendo una azione ben diversa dall'acquisizione puntuale di un dipinto, porta spesso e volentieri, come abbiamo visto, all'accumulazione di magazzini pieni zeppi di mini-reperti che non verranno probabilmente più toccati e visti per lungo tempo. Se i "pezzi" avessero la stessa dignità e lo stesso valore di quelli esposti quanto meno nei depositi dovrebbe esistere la stessa "attenzione", ciò vuol dire che dovrebbero essere predisposti dei magazzini *ad hoc* ove poter disporre i materiali per tipologie, epoche, etc. e quindi renderli in qualche modo fruibili. Ciò è sostanzialmente impossibile a causa anche degli alti costi di investimento. È opportuno, quindi, immaginare delle linee guida che stabiliscano cosa è necessario fare ad esempio quando si acquisiscono dei beni archeologici articolando il ragionamento oltre la dualità Museo/Deposito.

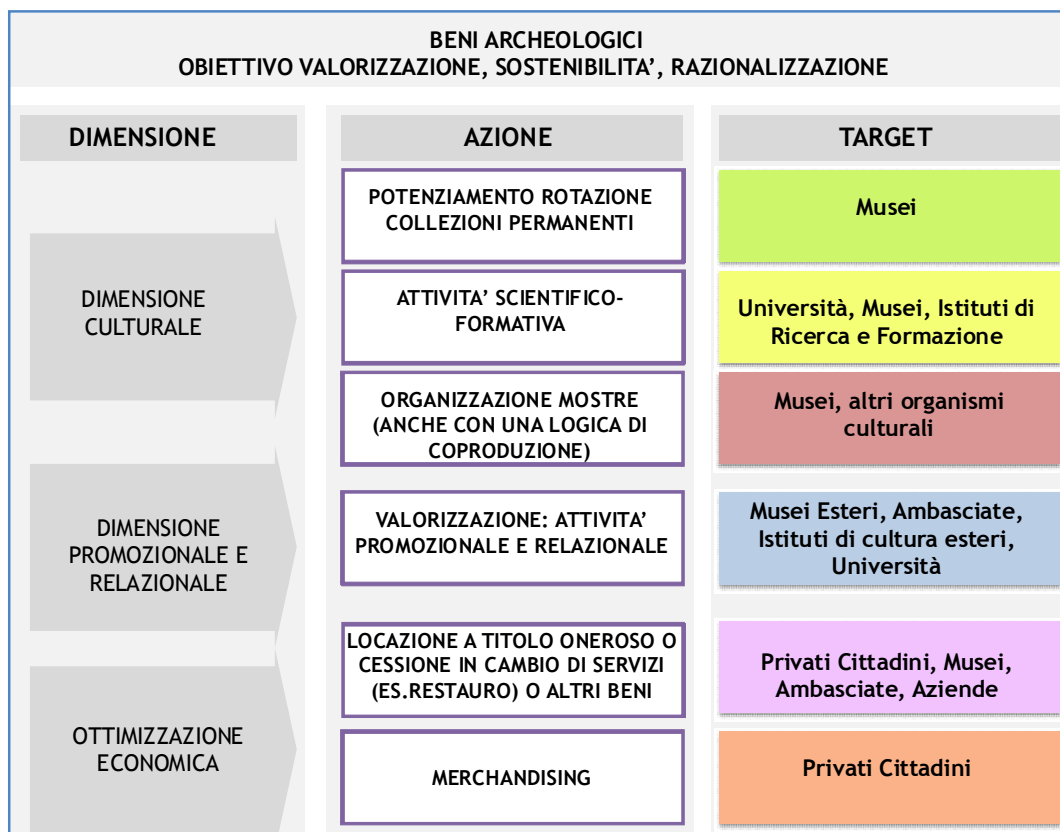
Per avere delle linee guida, bisogna individuare dei fini alternativi su cui costruire poi delle regole: partendo dall'articolazione dei possibili utilizzi abbiamo immaginato la seguente tabella (Figura 2, pagina seguente).

Indubbiamente le scelte di *policy* sono secondarie e dipendenti da una necessaria conoscenza, catalogazione e valutazione (in termini di valore scientifico e culturale e, quindi, di priorità) del patrimonio da parte degli organi preposti (Soprintendenze).

Appare evidente che l'applicazione di uno schema come questo che prevede una eterogeneità di fini è utile ad evidenziare la possibilità di ottenere – stabilendo delle precise linee guida – dei ritorni importanti:

- a) *Cost saving* dei magazzini: molto spesso le realtà museali o le aree archeologiche non dispongono di magazzini propri in misura sufficiente a contenere tutti i reperti, per cui devono essere presi a prestito spazi dove poter stipare i pezzi. L’ottimizzazione della gestione attraverso le diverse modalità appena presentate garantirebbe il risparmio dei costi di gestione e di immagazzinamento;
- b) una politica attiva in termini di relazione e scambio, anche a titolo gratuito, porterebbe dei ritorni sugli aspetti intangibili come il valore del *brand* del museo, la notorietà dell’istituzione e l’insieme del capitale relazione della realtà museale su cui in futuro poter far leva per ottenere pezzi o accordi di co-marketing o co-produzione di mostre;
- c) la cornice delle regole all’interno della quale ci muoviamo vieta l’alienazione del patrimonio culturale; si potrebbe però ottenere un aumento dei ricavi grazie all’utilizzo del patrimonio stipato nei magazzini realizzando prestiti anche a lungo termine. Si otterrebbe un ricavo e anche un risparmio di risorse che sarebbero state destinate alla gestione e alla conservazione del patrimonio invisibile.
- d) i magazzini delle aree archeologiche sono a volte pieni di materiale di risulta. Questo materiale potrebbe essere venduto come *merchandising* anziché occupare spazio nei magazzini e accumulare polvere. L’idea potrebbe essere quella di creare una linea di *merchandising* basata sul concetto di pezzo unico;
- e) la possibilità di ottenere beni utili a completare le collezioni visibili utilizzando i magazzini come moneta per lo scambio con le istituzioni interessate.

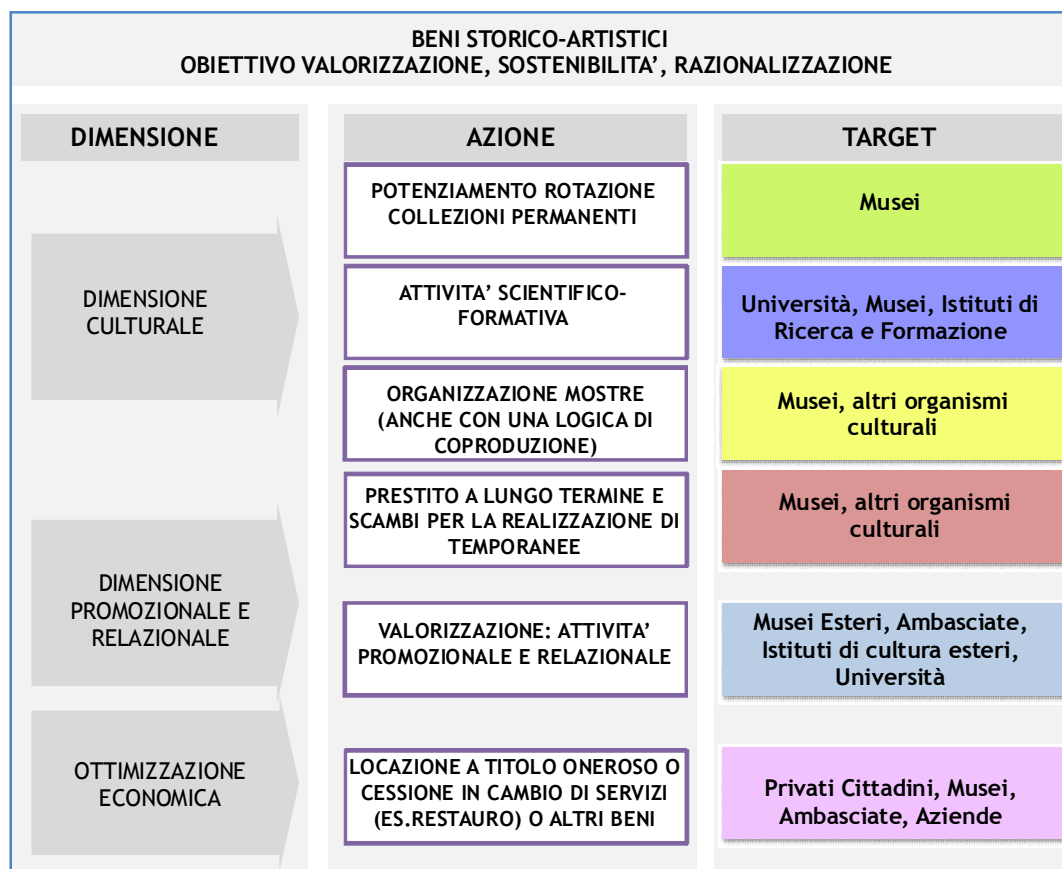
FIGURA 2



Per la parte relativa ai beni storico-artistici lo schema andrebbe modificato attraverso:

- a) il ripensamento della funzione scientifico formativa;
- b) l'eliminazione dell'aspetto legato alle donazioni e ovviamente alla creazione del *merchandising*;
- c) la valorizzazione attraverso una più importante rotazione interna;
- d) una maggiore attenzione alla valorizzazione e alla sostenibilità utilizzando i beni in magazzino per prestiti a lungo termine e scambi per la creazione di temporanee.

FIGURA 3



Da un punto di vista della cornice normativa che disciplina il settore museale italiano, occorre dire che la possibilità di usufruire di una varietà di soluzioni per la valorizzazione dei beni presenti nei depositi, si accompagna a una maggiore flessibilità nella gestione del museo statale. Infatti, la rigidità e la mancanza di autonomia accordata a questi musei sono, ad esempio, un grosso freno alla ricerca di quelle iniziative che meglio possono rispondere alla specificità di un preciso patrimonio museale. Ciò si accompagna al fenomeno, già accennato in precedenza, dell'inalienabilità degli oggetti facenti parte di collezioni pubbliche.

Il principale problema riguarda pertanto il modo in cui è incardinato il sistema museale statale:

I musei statali [...] si rivelano dipendenti amministrativamente dalle soprintendenze di settore o miste e, per alcuni aspetti, dalle scelte e dalle valutazioni delle direzioni regionali e generali; non sono organi in senso tecnico,

ed in effetti non possono avere capacità propria in tema di programmazione economico-finanziaria, di gestione del personale, di acquisti di beni e servizi, di uso attivo del patrimonio (si pensi, solo per esempio icastico, all'utilizzo del proprio nome); non possono avere relazioni giuridiche proprie con il territorio e più in generale con l'esterno, dotarsi di comitati scientifici, allearsi con partners, pubblici o privati; non possono avere un proprio direttore, almeno per come lo si intende nella prassi internazionale, ed è molto difficile organizzare in proprio, o concorrere ad organizzare, mostre, incontri, seminari, convegni; non hanno capacità proprie di produrre servizi di allargamento del pubblico, non hanno, spesso, un vero stato patrimoniale, non possono, da soli, promuovere – ad esempio – una banale operazione di fidelizzazione come “gli amici del museo”; hanno difficoltà a ricevere contributi, sponsorizzazioni, generare ricavi, e se lo riuscissero a fare le risorse dovrebbero essere versate alle entrate del bilancio statale, e dubitabilmente, e comunque non presto, ritornerebbero alla disponibilità del museo, che in ogni caso non potrebbe utilizzarle discrezionalmente (Forte, 2011).

Sono diversi i casi europei in cui ai musei statali è concesso di strutturarsi in maniera assai diversa rispetto a quanto accade in Italia. Un esempio è rappresentato dall'Olanda, i cui “musei statali sono sotto il controllo del Dipartimento della Cultura ma nello stesso tempo sono tutti strutturati come fondazioni indipendenti, con i propri organi amministrativi. Tale processo di ‘privatizzazione’ è avvenuto già dalla metà degli anni Novanta” (Museums Association, 2005, p. 32).

Anche per l'Italia sarebbe giunta l'ora di ripensare al proprio quadro istituzionale: alle soprintendenze andrebbe lasciato il ruolo di “guardiani” del patrimonio, mentre i musei dovrebbero diventare soggetti autonomi, sia da un punto di vista amministrativo che finanziario.

Lo spazio di intervento del legislatore si situa pertanto tra una concessione di autonomia (e una conseguente responsabilizzazione nella gestione del museo) e una libertà che potrebbe anche includere l'alienazione del patrimonio. Va infatti ricordato che in alcuni paesi, come ad esempio “nel Regno Unito, è prevista anche l'alienabilità di opere di collezioni pubbliche (il cosiddetto “deaccessioning”), il che consente da un lato ai musei e alle gallerie di cedere opere non più coerenti con la loro missione o rivelatesi dei falsi o, ancora, irrimediabilmente danneggiate, dall'altra di reperire risorse per nuove acquisizioni. Il *deaccessioning* prevede, ovviamente, un iter ben preciso e un codice etico, codificato negli statuti dei musei, nonché un'approvazione dei *Board of Trustees* o delle direzioni” (Istituto Bruno Leoni, 2011, p. 362).

In Italia, il *Codice dei beni culturali* ricomprende fra i beni inalienabili (art. 54, commi 1 e 2) anche beni culturali demaniali come le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e biblioteche. L'autonomia dei musei statali dovrebbe allora essere accompagnata anche da una maggior flessibilità – in sostituzione del totale divieto in vigore attualmente – in merito alla vendita di quadri e opere d'arte presenti nella propria collezione.

In definitiva, “i musei dovrebbero essere trasformati in soggetti più indipendenti dal punto di vista della gestione. Non c'è bisogno che vengano interamente privatizzati, ma dovrebbero essere soggetti alla sola supervisione generale da parte dello Stato. Dovrebbe essere concessa ai musei almeno la completa sovranità sul proprio budget, in maniera tale che possano vendere opere d'arte e usare i conseguenti ricavi liberamente per comprare altre opere, per l'attività di conservazione e di restauro, per le mostre, ecc. (ad esempio, per ogni altra finalità ritenuta adatta dagli organi di gestione del museo)” (Frey, 2003, p. 43).

Bibliografia

- Bagdali S. (1997), *Il Museo come azienda*, Milano, Etas.
- Baia Curioni S. (2010), "Standard museali e trasformazione dei musei", in M. Cannada Bartoli (a cura di), *Professioni e mestieri per il patrimonio culturale*, Milano, Guerini e Associati Spa.
- Candela G. e A. Scorcu (2004), *Economia delle arti*, Bologna, Zanichelli.
- Corte dei Conti (2011), *Indagine sullo stato di manutenzione dei siti archeologici*.
- Chiavarelli I. (2010), "Il prestito e lo 'scambio'", in L. Casini (a cura di), *La globalizzazione dei beni culturali*, Bologna, il Mulino.
- Forte P. (2011), "I musei statali in Italia: prove di autonomia", *Aedon*, n. 1, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2011/1/forte.htm>.
- Forte F. e M. Mantovani (2004), *Manuale di economia e politica dei beni culturali*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Frey B. (2003), *Arts & economics. Analysis & cultural policy*, Berlin, Springer, II ed.
- ICCD (s.d.), *Rapporto n. 2. La catalogazione statale, censimento ed elementi di analisi*.
- ICCD (2007), *Rapporto n. 3. Osservazione, studio e analisi dei processi di catalogazione: verso un Osservatorio per lo Stato e le Regioni*.
- ICCD (2009), *Rapporto n. 4. Osservatorio partecipato: le articolazioni del Catalogo nazionale*.
- ISTAT (2009), *Il patrimonio museale non statale. Anno 2006*
- Istituto Bruno Leoni (2011), *Indice delle liberalizzazioni 2011*, Torino, IBL Libri.
- Levy Orelli R. (2007), *Gestire la Cultura*, Milano, Franco Angeli.
- Marini Clarelli M.V. (2011), *Il Museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Roma, Carocci.
- MIBAC (2001), *Atti di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei. D. Lgs. n. 112/98 art. 150 comma 6*.
- MIBAC (2011), *Minicifre della cultura*, Roma, Gangemi editore, http://www.ufficiostudi.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1326709603677_B2278-4_Minicifre_2011.pdf.
- Mottola Molino A. (1991), *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi.
- Museums Association (2005), *Collections for the Future Report*, London, <http://www.museumsassociation.org/download?id=11121>.
- Natali A. (2011), "Uffizi 2011: un anno di record (e di stress)", *Domenica de Il Sole 24 Ore*, 8 gennaio.
- Niskanen W. (1971), *Bureaucracy and Representative Government*, Atherton, Aldine.
- Stella G.A. e S. Rizzo (2011), *Vandali. L'Assalto alle bellezze d'Italia*, Milano, Rizzoli.
- Tesori alla luce. Opere dai depositi al San Michele* (2007), Milano, Arthemisia.
- Tesori invisibili dai più grandi musei italiani e capolavori recentemente recuperati dall'Arma dei Carabinieri, Polizia di Stato e Guardia di Finanza Catalogo mostra al Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo a Roma* (2009), Roma, Gangemi.
- Towse R. (2010), *A Textbook of Cultural Economics*, Cambridge, Cambridge University Press.

IBL Briefing Paper

CHI SIAMO

L'Istituto Bruno Leoni (IBL), intitolato al grande giurista e filosofo torinese, nasce con l'ambizione di stimolare il dibattito pubblico, in Italia, promuovendo in modo puntuale e rigoroso un punto di vista autenticamente liberale. L'IBL intende studiare, promuovere e diffondere gli ideali del mercato, della proprietà privata, e della libertà di scambio. Attraverso la pubblicazione di libri (sia di taglio accademico, sia divulgativi), l'organizzazione di convegni, la diffusione di articoli sulla stampa nazionale e internazionale, l'elaborazione di brevi studi e briefing papers, l'IBL mira ad orientare il processo decisionale, ad informare al meglio la pubblica opinione, a crescere una nuova generazione di intellettuali e studiosi sensibili alle ragioni della libertà.

COSA VOGLIAMO

La nostra filosofia è conosciuta sotto molte etichette: "liberale", "liberista", "individualista", "libertaria". I nomi non contano. Ciò che importa è che a orientare la nostra azione è la fedeltà a quello che Lord Acton ha definito "il fine politico supremo": la libertà individuale. In un'epoca nella quale i nemici della libertà sembrano acquistare nuovo vigore, l'IBL vuole promuovere le ragioni della libertà attraverso studi e ricerche puntuali e rigorosi, ma al contempo scevri da ogni tecnicismo.

I BRIEFING PAPER

I "Briefing Papers" dell'Istituto Bruno Leoni vogliono mettere a disposizione di tutti, e in particolare dei professionisti dell'informazione, un punto di vista originale e coerentemente liberale su questioni d'attualità di sicuro interesse. I Briefing Papers vengono pubblicati e divulgati ogni mese. Essi sono liberamente scaricabili dal sito www.brunoleoni.it.