

LE RAGIONI DEL MUSEO

Temi, pratiche e attori

Relatori

Jean Louis Cohen

Maria Luisa Sturani

Daniele Jalla

Chairman

Patrizia Bonifazio

Introduzione di

Laura Olivetti

Carlo Della Pepa



I Quaderni della Fondazione Adriano Olivetti

Collana Intangibili

2

L'architetto sa che la sua opera è inscindibile, indissolubile dall'ambiente. Nella sua interpretazione creativa egli diventa l'urbanista, lo voglia o non lo voglia. Urbanistica ed architettura si confondono, e la prima comprende la seconda: a questa condizione nessuno potrà sfuggire. Il rapporto tra l'architetto e la sua comunità diventerà la sua legge, coscienza morale, segnerà la sua partecipazione creativa alla nascita della nuova comunità, illuminata dalla fiamma spirituale di coloro che l'avranno nutrita della loro sostanza umana.

Adriano Olivetti, Discorso agli urbanisti da *Città dell'uomo*, Edizioni di Comunità, 1960

Questo secondo volume della *Collana Intangibili* è stato realizzato in collaborazione con il Comitato Nazionale per il centenario della fondazione della Società Olivetti*, con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e della Regione Piemonte.

*Il Comitato Nazionale è stato istituito dal Ministero per i Beni Culturali su proposta della Fondazione Adriano Olivetti, del Comune di Ivrea e del Politecnico di Milano



Il materiale contenuto in questo volume è rilasciato con licenza **Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 2.5 Italia** (ad esclusione degli apparati in appendice per i quali si prega di fare riferimento alle fonti citate nel testo):

 **Tu sei libero:**

di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare quest'opera

Alle seguenti condizioni:

 **Attribuzione.** Devi attribuire la paternità dell'opera nei modi indicati dall'autore o da chi ti ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino te o il modo in cui tu usi l'opera.

 **Non commerciale.** Non puoi usare quest'opera per fini commerciali.

 **Non opere derivate.** Non puoi alterare o trasformare quest'opera, né usarla per crearne un'altra.

Ogni volta che usi o distribuisi quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza. In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti utilizzi di quest'opera non consentiti da questa licenza. Questa licenza lascia impregiudicati i diritti morali.

Per maggiori informazioni riferirsi ai documenti presenti sul seguente sito web: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.5/it/>

Coordinamento editoriale:

Francesca Limana, Ufficio Stampa e Comunicazione Fondazione Adriano Olivetti

Fondazione Adriano Olivetti
Sede di Roma
Via Giuseppe Zanardelli, 34 - 00186 Roma
tel. 06 6877054 fax 06 6896193
Sede di Ivrea
Strada Bidasio, 2 - 10015 Ivrea (TO)
tel./fax 0125 627547

www.fondazioneadrianolivetti.it
<http://it.youtube.com/FondazioneAOlivetti>

LE RAGIONI DEL MUSEO

Temi, pratiche e attori

Introduzione di

Laura Olivetti

Presidente Comitato Nazionale per il centenario della fondazione della Società Olivetti

Carlo Della Pepa

Sindaco della Città di Ivrea

Interventi di

Jean Louis Cohen

Institute of Fine Arts of New York

Maria Luisa Sturani

Università di Torino, Facoltà di Scienze Antropologiche e Storico Territoriali

Daniele Jalla

Presidente ICOM - Italia e Coordinatore dei Servizi Museali della Città di Torino

Coordinamento

Patrizia Bonifazio

Responsabile scientifico delle attività del Comitato Nazionale

16 dicembre 2008

Ivrea, Centro Culturale La Serra

Nota Introduttiva

In occasione del Centenario della fondazione della prima fabbrica Olivetti (1908 - 2008) la Fondazione Adriano Olivetti, il Comune di Ivrea ed il Politecnico di Milano hanno lanciato un progetto di valorizzazione delle architetture olivettiane che, non esaurendosi nell'anno centenario, prevede diverse tappe di lavoro, tra cui la presentazione della candidatura della Città di Ivrea a sito UNESCO nell'ambito della valorizzazione dei siti importanti per il patrimonio dell'architettura moderna.

Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha quindi istituito un Comitato Nazionale che insediatosi nell'aprile 2008 ha dato ufficialmente inizio al progetto complessivo e in particolare al suo primo anno di attività. Il Comitato è composto dai rappresentanti di quelle istituzioni locali, nazionali e internazionali importanti per ricordare la storia della fabbrica e per poter dar vita al progetto di valorizzazione, ed è articolato in un comitato scientifico e in un comitato di gestione, incaricato di seguire le varie e delicate fasi del progetto.

Il programma delle iniziative ideate dal Comitato Nazionale per la celebrazione del Centenario guarda al patrimonio architettonico come fondamentale elemento di accompagnamento allo sviluppo locale e leva per tramandare nel tempo i valori della Società Olivetti. L'obiettivo che si pone il progetto è quello di innescare un processo che, attraverso la valorizzazione del patrimonio architettonico, porti alla creazione di strutture e di "luoghi" di ricerca e di scambio che permettano alla Città di Ivrea di riappropriarsi del profilo di alto valore culturale che ha contraddistinto l'esperienza Olivetti, su cui poter attivare futuri processi e nuovi progetti di valorizzazione del territorio. Al centro del progetto celebrativo, l'analisi di quanto fino ad oggi è stato realizzato sul patrimonio architettonico eporediese, le riflessioni e l'individuazione di strumenti e strutture innovative capaci di attivare una vera strategia dell'attenzione sul patrimonio.

Il primo anno del progetto, legato strettamente alle celebrazioni, prevede un ciclo di incontri che hanno il compito di aprire il dibattito e fornire riflessioni e suggestioni su temi ritenuti fondamentali nello sviluppo del progetto di valorizzazione delle architetture. Il filo rosso che attraversa gli incontri è quello del patrimonio culturale visto come elemento non secondario nei processi di sviluppo locale. Scopo del progetto è sollecitare la popolazione, i decisori pubblici, le forze imprenditoriali e quelle culturali per pensare ad uno sviluppo che, partendo dall'interpretazione continua del passato, apra alla creazione di uno scenario futuro. Tali incontri presenteranno esperti nazionali e internazionali le cui riflessioni siano in grado di analizzare il caso studio Ivrea, ma anche di aprire il dibattito al confronto ed alla costruzione di una rete di scambi e di riflessioni.

Il primo incontro dal titolo "Le ragioni del Museo" si è svolto il 16 dicembre 2008 ad Ivrea ed ha visto la partecipazione di Jean Louis Cohen, storico dell'architettura e docente presso l'Institute of Fine Arts di New York; Maria Luisa Sturani, docente presso la Facoltà di Scienze Antropologiche e Storico Territoriali dell'Università di Torino; Daniele Jalla, Presidente ICOM-Italia e Coordinatore dei Servizi

Museali della Città di Torino, coordinati da Patrizia Bonifazio, responsabile scientifico delle attività promosse dal Comitato Nazionale per il Centenario della fondazione della Società Olivetti.

Il tema dell'incontro ha indagato la realtà museale e la sua organizzazione. Il museo infatti è stato spesso individuato come strategia vincente per la valorizzazione culturale di un luogo nel momento della sua radicale trasformazione: a Ivrea l'ideazione del MaAM, il Museo a cielo aperto dell'architettura moderna di Ivrea, ha svolto questo ruolo. Per la loro stessa natura, i musei possono essere al centro di reti e di sistemi (locali e internazionali), assicurare la tutela attiva del patrimonio, garantirne la conoscenza, la tutela e soprattutto l'interpretazione e la comunicazione. Data la particolare natura del patrimonio architettonico di Ivrea, vero museo in scala 1:1 dell'architettura del Novecento per l'ampiezza degli interventi e l'importanza degli architetti coinvolti, si è ritenuto essenziale interrogarsi anche sui modi di conoscere e comunicare l'architettura e sulle politiche culturali che molti musei di architettura stanno attivando.

Gli atti degli incontri sono disponibili gratuitamente sul sito della Fondazione Adriano Olivetti (www.fondazioneadrianolivetti.it) con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 2.5 Italia** nella convinzione che alla base della "creazione di valore" ci sia una libera circolazione di idee e una ampia condivisione di "conoscenza".

* Le licenze *Creative Commons* offrono sei diverse articolazioni dei diritti d'autore per artisti, giornalisti, docenti, istituzioni e, in genere, creatori che desiderino condividere in maniera ampia le proprie opere secondo il modello "alcuni diritti riservati". Il detentore dei diritti può non autorizzare a priori usi prevalentemente commerciali dell'opera (opzione Non commerciale, acronimo inglese: NC) o la creazione di opere derivate (Non opere derivate, acronimo: ND); e se sono possibili opere derivate, può imporre l'obbligo di rilasciarle con la stessa licenza dell'opera originaria (Condividi allo stesso modo, acronimo: SA, da "Share-Alike"). Le combinazioni di queste scelte generano le sei licenze CC. Le *Creative Commons Public Licenses* sono state create negli Stati Uniti dall'associazione no-profit *Creative Commons*. Sono state quindi tradotte in italiano e adattate al nostro sistema giuridico da un gruppo di lavoro coordinato dal professor Marco Ricolfi del Dipartimento di Scienze Giuridiche dell'Università di Torino. Dal gennaio 2005 il referente per *Creative Commons Italia* è il professor Juan Carlos De Martín del Dipartimento di Automatica e Informatica del Politecnico di Torino, coadiuvato per le questioni di natura legale dal gruppo di giuristi che ha effettuato l'adattamento originario delle licenze.

Laura Olivetti

Volevo ringraziarvi molto di essere venuti a questo primo incontro e soprattutto ringraziare i relatori per il loro prezioso contributo. La Fondazione ha inteso celebrare quest'anno, centenario della fabbrica Olivetti 1908/2008 - che poi secondo alcuni comincia ora e non come si pensa con l'anno solare, perché l'anniversario della Fondazione è stato il 29 di ottobre scorso dunque è da adesso in poi il reale primo anno celebrativo - dunque, la Fondazione ha pensato che la cosa forse più utile ed in linea con lo stile che ha sempre avuto la Olivetti - vale a dire "guardare avanti senza troppo voltarsi indietro" e quindi al di là delle molteplici celebrazioni di ottimo livello che ci sono state e che hanno raccontato in questo ultimo anno più ancora che negli anni precedenti quella che è stata la storia della Olivetti - la Fondazione si è voluta fermare su due punti: uno che è quello su cui si inizia a discutere nell'incontro di oggi e cioè valorizzare, far conoscere sempre di più il patrimonio architettonico di questa città che è stato ed è un simbolo che si lega sicuramente alla storia dell'architettura e dell'urbanistica ma che in qualche modo rappresenta in maniera concreta un modo di fare impresa, in cui la parte degli edifici e della qualità di vita delle persone era importantissimo. Quindi diciamo che le architetture, molte delle quali toccate nel percorso del MaAM, sono importanti come fatto tangibile perché sono state caratterizzate e costruite dai migliori architetti del secolo scorso e quindi sono non solo un patri-

La Fondazione Adriano
Olivetti e il centenario della
fabbrica Olivetti 1908/2008

Il Museo a cielo aperto
delle architetture olivettiane

monio architettonico ma anche un simbolo di un modo di pensare. Vedo qui presente il Professor Olmo con cui lavorammo nel 2001 e penso che lo spirito che ci ha mosso verso questa riflessione sia stato un po' lo stesso che ci portò in quell'anno a celebrare il centenario della nascita di Adriano. Pensando a come avremmo potuto riunire in un'unica cosa il pensiero di Adriano, pensammo appunto di fare una mostra sull'urbanistica perché ci sembrava che l'urbanistica potesse raccogliere ad ampio spettro tutto uno spirito che era dietro. Tornando alle iniziative legate alla valorizzazione delle architetture, pensiamo di organizzare la discussione in tre incontri di carattere seminariale, perché riteniamo che il mettere a confronto degli studiosi e degli esperti delle varie aree che intendiamo trattare sia molto più utile e proficuo piuttosto che fare un grande convegno. Crediamo che uno scambio di idee ed opinioni successivamente pubblicate e messe in rete, quindi facilmente fruibili, siano di utilità e di sprone anche ad idee nuove. Diciamo che tutto questo dovrebbe essere, e noi auspichiamo che sia così, propedeutico all'apertura di un dossier finalizzato a proporre le architetture olivettiane al riconoscimento di patrimonio culturale dell'UNESCO. Tutti voi sapete meglio di me quanto possa essere lungo e complicato un iter di questo genere e quanto siano necessari una serie di passi iniziali. Questo sarà anche il tema del secondo incontro previsto per il prossimo febbraio. Io credo che se la Fondazione Adriano Olivetti insieme con la Città di Ivrea e il Politecnico di Milano riuscisse negli anni futuri a tutelare questo patrimonio architettonico ed a renderlo Sito UNESCO potremmo tutti rallegrarci di avere lasciato qualcosa di tangibile a chi verrà dopo di noi. La Fondazione ha costruito un lavoro sul territorio, su un nuovo sistema di valutazione del patrimonio culturale ed intellettuale che esiste nelle imprese canavesane, questo progetto è denominato "Tavolo dell'Innovazione", anche in questo caso lavoriamo insieme con la Città di Ivrea, con la Regione Piemonte, con la Provincia di Torino, con la Microsoft e con altri attori locali. Ma non è questa la sede per parlarne, volevo solo dichiarare che se qualcuno si è stupito che la Fondazione non facesse

un grande evento, di impatto mediatico, è soltanto perché abbiamo fatto una scelta diversa, di comunicazione meno eclatante per concentrare le energie sulla creazione di progetti più duraturi nel tempo, utili al nostro territorio, meno “eventuali”. Lascio ora la parola al nostro sindaco Carlo Della Pepa. Grazie.

Carlo Della Pepa

Grazie. Benvenuti a tutti voi. Voglio ringraziarvi prima di tutto per la vostra presenza. Ringrazio la Fondazione Adriano Olivetti e la Presidente perché hanno voluto affrontare il Centenario, con lo spirito che già Laura Olivetti ci indicava prima, non come un qualcosa di celebrativo, fermo nel tempo, ma hanno voluto sostanzialmente vedere questo momento come un evento in movimento, proiettato nel futuro. Ringrazio anche i Sindaci Giovanni Maggia e Fiorenzo Grijuela, che mi hanno preceduto e che, da quando è stato avviato il progetto del MaAM, insieme con le amministrazioni comunali, hanno lanciato e portato avanti questa idea di Museo a cielo aperto dell'architettura olivettiana. Mi è stato ricordato un discorso, preparato nel '55, alla vigilia di Natale, da Adriano Olivetti, dove davanti ad un momento di crisi, si trovava a dover scegliere tra il licenziare e ridurre o l'ampliare le attività. Il momento che stiamo attraversando è un momento di forte crisi che preoccupa tutti noi, potremmo chiuderci in noi stessi, potremmo non investire nel futuro. Mi sembra invece che la Fondazione Adriano Olivetti, come è nel suo spirito, faccia un grande investimento nel futuro. Pensando alla possibilità di lavorare sul nuovo ruolo del museo e sulla possibilità che questo patrimonio diventi patrimonio dell'umanità, riflettevo sulla importanza della valorizzazione del bello e del funzionale, che poi è stato il nucleo centrale di queste architetture. Pensare che si possano fare degli edifici dove si può lavorare ma che siano anche un ambiente bello, funzionale e confortevole è il grosso valore di tutte queste architetture; come è altrettanto fondamentale pensare che il bello possa essere un valore aggiunto ma fondamentale per la nostra società e realtà. Allora ecco perché è impor-

Il centenario della fabbrica
come evento in movimento

Tutelare e valorizzare il patrimonio delle architetture olivettiane

tante investire proprio su questi concetti e cercare di attualizzarli e pensarli, provare a calarli nella nostra realtà. Purtroppo, come voi saprete, questo patrimonio architettonico è stato spezzettato dal punto di vista della proprietà, con difficoltà di gestione e di tutela. L'Amministrazione da questo punto di vista ha sempre fatto un grosso lavoro di tutela del patrimonio. La seconda osservazione che ritengo essere centrale per i temi che affronteremo in seguito è sul ruolo dei sistemi museali. Noi oggi rifletteremo su questo museo particolare, ma in questi giorni abbiamo inaugurato il nostro piccolo, tra virgolette, passatemi il termine, museo cittadino; museo che proprio guarda caso abbiamo così regalato alla popolazione eporediese con l'esposizione dei quadri della Fondazione Guelpa. Non a caso chi ha allestito la mostra è un architetto designer, che è cresciuto ed ha lavorato nella Olivetti, l'architetto Michele De Lucchi. È una storia che continua, che non si è mai interrotta; è una storia che ha vissuto un periodo di crisi, legato alla crisi della Olivetti e alle vicende che tutti voi conoscete, ma l'impegno di tutte le amministrazioni che ci sono state è stato quello di tutelare il patrimonio e di valorizzarlo. La nostra Amministrazione vuole proseguire su questa strada e grazie a questo progetto ed alla Fondazione Adriano Olivetti vogliamo oggi riflettere su cosa può rappresentare per lo sviluppo futuro un nuovo museo che si occupi delle architetture e ripensi il MaAM. Ringrazio per queste occasioni seminariali di discussione e di confronto. Da queste l'Amministrazione dovrà trarre suggerimenti utili per valorizzare questo patrimonio. Anche la presenza dell'Assessore alla Cultura dimostra l'attenzione che questa Amministrazione vuole mettere nel considerare queste architetture, che sono sicuramente patrimonio di tutti gli eporediesi, ma tutto quello che ci sta dentro e quello che hanno rappresentato è un patrimonio di tutti gli italiani e dell'umanità.

Patrizia Bonifazio

Ringrazio tutti i presenti per aver aderito con entusiasmo e credo anche con curiosità e forse molte aspettative a questo primo incontro

promosso dal Comitato Nazionale per il Centenario Olivetti. Il lavoro che si prefigge il Comitato è quello di promuovere una riflessione su diversi livelli di valorizzazione del patrimonio architettonico moderno di Ivrea. Un patrimonio esteso, diffuso, che caratterizza quello che qui a Ivrea e nel Canavese dovrebbe essere visto come un vero paesaggio industriale: un paesaggio generato da una committenza, alimentato da un programma. Un progetto di paesaggio, che si presenta come processo sociale oltre che spaziale. Molti dei presenti conoscono quanto a partire dal 1998 è stato fatto per la valorizzazione della memoria della Olivetti, in eventi e iniziative che hanno visto proprio l'attenzione data all'architettura e all'urbanistica ricoprire un ruolo importante, a sottolineare quanto "le pietre", le architetture siano l'elemento che rende l'esperienza di Olivetti a Ivrea non certo utopia. Penso anche che tutti siamo consci di come in questi anni sia avvenuto più o meno in modo consapevole, più o meno in modo conflittuale, più o meno in modo scioccante per la comunità il passaggio epocale da paesaggio industriale a paesaggio culturale, con cui oggi la Città si trova a confrontarsi e di cui noi ci occupiamo. Gli incontri a inviti sono pensati per riflettere su quegli ambiti di lavoro con cui le azioni di valorizzazione del patrimonio dovranno confrontarsi. Come ho detto, molte cose sono state fatte dal 1998 a oggi per portare al centro dell'attenzione l'architettura, tra cui la prima vera azione di conoscenza di questo patrimonio legata alla felice intuizione del Museo a cielo aperto dell'architettura moderna di Ivrea, che pur concentrando la sua attenzione su un percorso "breve" - due chilometri a fronte dell'ampiezza del patrimonio - ha cominciato a porre alcune questioni importanti legate al lascito architettonico della fabbrica. Il progetto del Comitato porta l'attenzione alle architetture come un segno tangibile dell'azione dell'impresa sulla Città e sul territorio, ne riconosce il ruolo di testimonianza della cultura di impresa della Olivetti e allo stesso tempo promuove la riflessione sul ruolo importante che le architetture hanno all'interno del processo di trasformazione che sta investendo la Città. Le questioni da affrontare sono tante, saranno tante: la questione della memoria, che

per Ivrea e la storia legata alla fabbrica non significa solo come restituire, interpretare l'esperienza del passato, ma anche come il passato è stato vissuto e narrato ed è oggetto oggi di dinamiche che investono anche l'architettura, la sua fruizione e la sua tutela; la questione di come comunicare il valore delle architetture di Ivrea, intese sia come frammento visibile del progetto industriale e sociale Olivetti, sia come oggetti che in modo straordinario testimoniano della sperimentazione di linguaggi, modelli e immaginari della cultura architettonica e tecnica del XX secolo e sia come luoghi e oggetti che sanno ancora proporsi come esemplari di fronte ai bisogni contemporanei; la questione infine fondamentale di come conservare il patrimonio, inteso come "bagaglio", come importante elemento da giocare in un futuro processo di rilancio che investa la Città di Ivrea, a cui il patrimonio architettonico e culturale può fare da sostegno non secondario.

Un compito davvero arduo per questo Comitato ma molto stimolante, che rende oggi l'idea di Ivrea Città-Laboratorio più che mai valida e importante. Il progetto promosso dal Comitato si propone di essere sempre aperto alla riflessione e sempre concreto, attraverso azioni che possono essere misurate, mostrate, discusse. Quindi in questo primo incontro vi annunciamo che abbiamo dato inizio ad un lavoro di mappatura delle licenze edilizie della Città di Ivrea nel Novecento. Le licenze edilizie ci diranno moltissimo su come questo patrimonio si è costruito nel tempo e serviranno a completare dal punto di vista delle conoscenze quello che la catalogazione usata per costruire il Museo a cielo aperto ha iniziato a fare, partendo da uno sguardo più circoscritto. L'altra azione che annunciamo e che stiamo studiando con attenzione è quella di come organizzare il coinvolgimento degli abitanti del patrimonio architettonico moderno di Ivrea, che credo siano i soggetti con cui immediatamente questo progetto deve confrontarsi. Per fare questo avremo bisogno più che mai che la Città di Ivrea sia soggetto partecipe, attraverso i suoi assessorati e le sue strutture, di questa iniziativa. Lascio ora la parola ai nostri relatori, che gentilmente hanno accettato il nostro invito. L'inizio vero e proprio del nostro incontro

mi permette anche di chiarire perché iniziamo da questo tema, che è quello del museo. Due le ragioni: la prima, il Museo a cielo aperto dell'architettura moderna di Ivrea, le sue caratteristiche e le azioni che ha contribuito a creare in dieci anni circa dalla sua impostazione richiede una rilettura e un ripensamento, una ricollocazione all'interno di un progetto nuovo e più ampio. Il Museo ha risposto in modo esemplare ad una richiesta "di memoria", in un momento anche particolarmente drammatico della storia di questa Città. Con poche risorse a disposizione, ha dato dei segnali culturali e prodotto anche delle azioni importanti su cui torneremo nei prossimi incontri, che consentono oggi di poter volgere lo sguardo indietro per andare in avanti. La seconda, perché crediamo che occorra un soggetto culturalmente forte, riconosciuto collettivamente, che possa diventare il luogo in cui tutti i soggetti coinvolti nella valorizzazione del patrimonio si riconoscano, dagli abitanti ai proprietari più lontani, dagli architetti a un pubblico trasversale ampio. Un luogo capace di pensare azioni di valorizzazione continue, legate profondamente alla capacità di vedere e interpretare le trasformazioni di questa città e della sua comunità, capace di produrre continuamente "senso" (interpretativo, civile...) rispetto all'esperienza che sta raccontando.

Il primo intervento è di Jean Louis Cohen, storico dell'architettura di grande fama, che lavora tra le due sponde dell'Oceano e che ha avuto la possibilità nella sua ampia carriera di occuparsi di strategie museali, di organizzare mostre che hanno dissodato campi nuovi della riflessione storica capaci di colloquiare con un pubblico ampio.

Jean Louis Cohen

Innanzitutto voglio ringraziare gli organizzatori di questo incontro molto interessante e stimolante. La Fondazione Adriano Olivetti e la Presidente Laura Olivetti, Patrizia Bonifazio ed il Comune di Ivrea. Sono venuto più volte ad Ivrea ed ho assistito in qualche maniera alla nascita di questo vostro primo museo di architettura. Sono quindi felice di essere coinvolto nella definizione ulteriore del destino di un

Il museo di architettura

Cité de l'architecture et du patrimoine, un luogo "aperto a tutti"

Il Museo di Stoccolma ed il Museo di Francoforte

museo che ha già una sua personalità, anche se sembra incontrare alcuni problemi seri nel suo potenziale sviluppo. Dall'incontro della mostra sul centenario della nascita di Adriano Olivetti nel 2001 fino ad oggi, sono tornato di nascosto a fotografare le architetture olivettiane, rendendomi conto che la vostra città occupa un posto assolutamente unico nella geografia dell'architettura del '900. Però la tematica che volevo sviluppare oggi è un po' diversa ed è imperniata intorno alla mia esperienza di curatore di mostre, e di curatore di musei di architettura: voglio quindi fare alcune riflessioni, dare alcuni spunti di riflessione sui problemi che incontra un museo così specifico, molto difficile da immaginare, produrre e gestire, che è il museo di architettura. Comincio con un'immagine autobiografica, il prospetto del Palais de Chaillot (pag. 71) costruito nel 1937 a Parigi. Sono stato incaricato nel 1998 dal Ministro della Cultura francese di creare un centro di architettura, che ho proposto nella mia relazione iniziale di chiamare Cité de l'architecture et du patrimoine, utilizzando il significante "Cité", già diffuso a Parigi attraverso la Cité des sciences o la Cité de la musique, che ha un significato maggiore rispetto a museo o istituto per dire "aperto a tutti". L'idea di questa Cité de l'architecture et du patrimoine era di creare un luogo di riferimento culturale e anche un luogo di ospitalità non solo per gli architetti o per gli addetti ai lavori ma anche per le altre discipline e per le persone comuni. Devo dire che la questione del museo dell'architettura si è posta in maniera nuova nel corso degli ultimi decenni. Conosciamo alcuni musei storicamente radicati nella storia e nelle vicende del '900 e che sono stati riprogettati. Un primo esempio è il Museo di Stoccolma (pag. 72), ripensato da Rafael Moneo qualche anno fa. Conosciamo la storia del Museo di architettura di Francoforte (pag. 73), un piccolo museo inserito nel progetto complessivo di rinascimento culturale di una città troppo assimilata al settore bancario (veniva chiamata Bankfurt o Mainhattan). L'idea di creare una collezione di musei era importante nel riposizionamento della città prima ovviamente della riunificazione tedesca, e il museo d'architettura ha giocato un ruolo in questa vicenda sotto la spinta di

un personaggio particolare, Heinrich Klotz. Questo elemento è molto importante: non esistono musei di architettura che non sono legati all'impegno personale di un cultore, di uno storico, di un architetto, di una figura pubblica politica; questa personalizzazione del museo è molto più spinta di quella dei musei di arte in generale. Il museo di Francoforte ha sofferto di questa caratteristica e questo si vede nella sistemazione disegnata dall'architetto Oswald Matthias Ungers, nel suo contesto di nascita, che era quello di uno scatenamento della nostalgia postmodernista. Un altro museo anch'esso legato all'impegno personale, è il museo creato a Montréal da Phyllis Lambert (pag. 74), il Centro Canadese di Architettura. Più che un museo, può sembrare un contenitore, dove le collezioni sono nascoste e dove l'architettura è presentata attraverso mostre tematiche come parte di una cultura alta. Questo è un altro esempio della deformazione dei musei totalmente centrati su una visione artistica anche dell'architettura. Il CCA sta cambiando, è impegnato in un processo di cambiamento grazie al lavoro dell'attuale direttore Mirko Zardini, curatore di diverse mostre importanti in Italia e all'origine di un progetto di riconciliazione del museo con la città di Montréal. Prima di tornare al Palais de Chaillot, ancora un esempio, quello del NAI di Rotterdam (pag. 75), l'Istituto olandese di architettura. Un progetto nato in campo politico, grazie all'iniziativa di alcuni deputati del parlamento olandese e basato sull'incontro tra una politica di archivi e una politica di pedagogia popolare. In un paese di circa 15 milioni di abitanti, questo museo assume una funzione prima di tutto pedagogica, più che professionale o culturale. Il museo di architettura non è un'idea nuova, anche se ha conosciuto un'esplosione negli anni '80 e '90. La storia di questi musei ci insegna moltissime cose: ci insegna prima di tutto che non esiste un canone di museo di architettura paragonabile al canone di museo di arte o di antropologia. Il museo di architettura - e questo è fondamentale - è in generale un museo di rappresentazioni. È un museo nel quale l'opera è assente. Un poco di filologia comparata ci aiuterebbe a questo proposito: ho avuto la fortuna di sviluppare il progetto di Chaillot nel contesto fran-

Non esistono musei di architettura che non sono legati all'impegno di un cultore

Il Centro Canadese di Architettura

Il NAI di Rotterdam

Non esiste un canone di museo di architettura paragonabile al canone di museo di arte o di antropologia

La parola “opera” in francese si traduce in due maniere: oeuvre, opera mentale, oppure ouvrage, opera costruita

Museo dei plans-reliefs

Il museo di Cassas

cese, dove la parola “opera” si traduce in due maniere: come “oeuvre”, l’opera mentale e il progetto; e come “ouvrage”, cioè l’opera costruita. Quindi se abbiamo in mente l’idea che l’architettura è l’arte di produrre opere costruite è chiaro che il museo di architettura in modo generale, all’interno di un edificio - il museo chiuso all’interno di un edificio - è un’istituzione nella quale le opere/ouvrages, le opere costruite, sono assenti in contrasto con un museo di arte, di pittura. Forse potrebbe essere paragonato ad un museo letterario, dove i romanzi non sono incollati sui muri come manifesti.

Questo problema del museo di architettura ha spinto a creare musei di tipi vari. Inizio con un museo storicamente molto vecchio, il Museo parigino dei plans-reliefs (pag. 76), creato non come museo ma come collezione segreta e strategica di modelli di fortezze da Louis XIV, alla fine del ‘600. Questo museo, aperto al pubblico all’epoca della Rivoluzione, è oggi un museo molto importante sulla storia della città. I suoi modelli ci fanno capire che è un museo sull’architettura ed anche sul paesaggio. Un altro tipo di museo apparso molto presto nella cultura architettonica occidentale è il museo dedicato alla grafica architettonica (pag. 77); questo è un progetto di John Talman per una biblioteca di architettura, molto simile ai musei aristocratici o di corte del primo Settecento. Parigi è stata in un particolare momento della sua storia all’origine di due filoni di sviluppo dei musei dell’architettura. Il primo filone è quello che già accennavo del museo della rappresentazione, apparso a Parigi nel 1808 con la collezione di architetture di Louis François Cassas, pittore che aveva viaggiato in Dalmazia, in Turchia ed in Siria e che per la prima volta restituiva attraverso la sua collezione una visione ampia dell’architettura storica attraverso modelli. Il museo di Cassas (pagg. 78/79) era un museo di modelli di sughero. Molti di questi sono sopravvissuti e fanno parte delle collezioni dell’ampia rete dei musei di Parigi. Era un museo aperto finalizzato all’educazione degli artisti e del pubblico in una piccola galleria di Saint Germain-des-Prés. Il museo è stato chiuso alla fine dell’Impero napoleonico e le collezioni sono state date all’École des beaux-arts. Era un

museo basato anche sull'idea di confronto tra momenti diversi della storia dell'architettura.

Il secondo museo dell'architettura parigino creato nello stesso periodo, da invece un'indicazione preziosa per un altro tipo di museo più vicino forse alla vicenda di Ivrea. È un museo creato in maniera inaspettata. Chiamato Musée des monuments français (pagg. 80/81) è stato aperto nel 1795 da Alexandre Lenoir, un altro pittore di storia che aveva come compito di essere il custode dei frammenti di architettura tolti dai grandi edifici venduti e successivamente distrutti dopo la Rivoluzione. Vedete in questa immagine la sala del Duecento di questo museo, che è stato storicamente il primo museo a organizzare un percorso cronologico diviso per secoli. La cosa più significativa all'interno di questo museo è la presenza di oggetti, frammenti di edifici, e quindi l'idea che l'architettura e la scultura architettonica poteva essere capita solo in un rapporto con i suoi elementi a scala naturale.

Il Musée des monuments
français

Dopo la fine dell'Impero di Napoleone questi due musei sono stati distrutti, alcuni pezzi delle loro collezioni sono sopravvissuti nel complesso dell'École des beaux-arts di Parigi. Altre esperienze si sono poi sviluppate in Europa nel primo Ottocento. Per esempio la Casa Museo di John Soane (pag. 82) era un museo di tipo misto, nel quale la rappresentazione pittorica dell'architettura, i frammenti piccoli e a scala naturale coesistevano. Un altro esempio poco noto infine è un museo creato dal grande architetto prussiano Karl Friedrich Schinkel, inizialmente nella Bauakademie (pag. 83), poi risistemato nell'Università di Berlino e infine distrutto. Era un museo didattico legato all'insegnamento dell'architettura. In una situazione nella quale era sempre più difficile "traslocare" gli edifici, i musei della metà dell'Ottocento hanno utilizzato una tecnica già frequente dal Rinascimento in poi, la tecnica del calco: questo, ad esempio, ha portato alla politica del South Kensington Museum, adesso Victoria & Albert Museum (pag. 84), alla raccolta di calchi giganteschi all'interno del museo, inserendosi in un dibattito europeo interessante: ricordo per esempio una nota del 1848 dell'architetto francese Viollet-le-Duc sull'idea di creare una collezione

La Casa Museo John Soane

I calchi giganteschi nel
Victoria & Albert Museum

europea di calchi, con la prospettiva di creare diverse raccolte parallele e divise geograficamente. Un altro museo importante, che ci permette di ritornare al progetto di Chaillot, è stato un museo sempre concepito da Viollet-le-Duc prima della sua morte nel 1879, ed aperto negli anni Ottanta dell'Ottocento. Era un museo di scultura comparata (pag. 85), nel quale l'idea del confronto tra vari momenti storici, cioè tra medioevo e antichità greca ad esempio, era centrale. Questo museo fa parte della tradizione dei musei di oggetti a scala naturale, in questo caso calchi. Infine accenno ad un ultimo museo importante in questa prospettiva, anch'esso parigino, ora scomparso. C'è a questo proposito una specie di maledizione, e che deve essere un ammonimento molto chiaro: non conosco un solo museo che sia stato realizzato secondo le indicazioni originali; sono delle organizzazioni, delle istituzioni, delle collezioni molto mutevoli. In questo caso si tratta del museo dei lavori pubblici, del Musée des travaux public (pag. 86), costruito da Auguste Perret per l'esposizione universale del 1937 a Parigi, ma mai compiuto e letteralmente dimenticato nei decenni successivi con i plastici messi in cassoni di legno e sepolti in un deposito del Ministero dei Lavori Pubblici. Un altro tema importante sul quale dobbiamo riflettere è quello della comparsa dell'architettura nei musei d'arte. Quest'attenzione ci porta a vedere una strategia, che secondo me è storicamente esaurita che è la strategia nella quale l'architettura è ospitata da un'altra disciplina dominante. Nel caso del Museo dei lavori pubblici era il Genio Civile. Se pensiamo all'esempio del Museum of modern art di New York (pag. 87), questo è stato storicamente il primo museo generalista ad avere un dipartimento di architettura e design aperto all'inizio degli anni '30 ed il primo ad avere anche un dipartimento di fotografia. L'architettura era ospitata in un museo nel quale l'arte era dominante ed egemonica. Questo caratterizza anche un museo come il Museo d'Orsay (pag. 88). C'era una sezione sull'architettura all'inizio del percorso museale, curata dallo scenografo Richard Peduzzi, che ospitava un plastico in sezione molto bello dell'Opéra di Charles Garnier e un plastico del quartiere attorno all'Opéra. Il sogno

Musée des travaux public

Il MoMA di New York:
primo museo ad avere un
dipartimento di architettura

di un recente direttore del museo era quello di eliminare questa presenza imbarazzante dell'architettura per avere più spazio: la condizione dell'architettura o dell'urbanistica in questi musei generalisti è quindi sempre molto fragile.

Un altro esempio è quello della grande mostra sull'arte dell'ingegnere (pag. 89) presentata al Centre Pompidou nel 1998, un esempio della presenza episodica e marginale, e sempre difficile, dell'architettura all'interno di questi musei. In questo caso vediamo che quando il sistema produttivo è abbastanza generoso, diventa a volte possibile presentare all'interno di un museo di questo tipo oggetti a scala naturale, creare un rapporto tra pubblico e scala del costruito ed andare oltre le rappresentazioni. Ed è nel quadro di questi musei che i primi usi di rappresentazioni virtuali, di ricostruzioni virtuali di progetti, cioè dell'opera intesa come progetto sono stati possibili. Questo è un esempio di una ricostruzione molto sofisticata al computer del progetto del Danteum di Giuseppe Terragni (pag. 90) all'interno di una mostra del Museum of contemporary art di Los Angeles, salvato recentemente per miracolo da una chiusura data come certa. Voglio soffermarmi su un'altra tradizione. Abbiamo visto la tradizione di museo di architettura iniziata nel '700 e poi la presenza dell'architettura nei musei generalisti. Vorrei parlare ora dell'altra tradizione che è quella delle mostre di architettura, che secondo me sono una fonte importantissima, anche per una città modello come Ivrea: rappresentano l'idea di costruire uno spazio in cui la diversità dei programmi e delle architetture porta avanti un discorso pedagogico. Parto dalla storia delle esposizioni universali. Le foto scattate dallo scrittore Emile Zola all'esposizione del 1900 a Parigi (pag. 91) ci fanno vedere un'esposizione le cui architetture sono tutte condannate ad essere distrutte. Questo è anche il caso della Mostra delle arti decorative del 1925, di cui sono rimasti oggetti mitici: quello di sinistra, è il padiglione dell'Esprit Nouveau di Le Corbusier, che è stato ricostruito a Bologna. Alla metà degli anni Ottanta ho ricevuto l'incarico di ricostruire il padiglione russo di Konstantin Melnikov (pag. 92) della stessa esposizione, nel Parc de la

La fragile rappresentazione dell'architettura al Museo d'Orsay

Le ricostruzioni virtuali: il Danteum di Terragni

Il villaggio modello in
mostra: il caso Weissenhof
di Stoccarda o Baba di
Praga

Parigi 1946: mostra sulle
tecniche di costruzione
americane

La casa di Goethe

Villette. E di fronte alla difficoltà di traduzione di un'architettura provvisoria, concepita per una sola estate, in un edificio permanente abbiamo deciso che sarebbe stato un tradimento e abbiamo abbandonato il progetto. Il Novecento ha consolidato l'idea del villaggio modello, immaginato per una mostra effimera e poi trasformato in un quartiere edificato. Esempio è il caso del Weissenhof a Stoccarda (pag. 93), costruito nel 1927 dal Werkbund. È il caso di tutte le città costruite su questo modello, vediamo quella di Baba a Praga (pag. 94) legata al modello di Stoccarda, vediamo anche esempi distrutti come quello dell'esposizione di Berlino nel 1931 per la quale Mies van der Rohe aveva concepito la casa per uno scapolo. La serie di queste esposizioni potrebbe essere sviluppata in maniera infinita: la risposta nazista o tradizionalista alla città del Weissenhof di Stoccarda (pag. 95), che trionfa nel 1927 nel tetto piatto e nell'estetica funzionalista, è una città conservatrice fatta in legno, come quella del Kochenhof (pag. 96), ancora a Stoccarda, nel 1934. Dopo il 1945, la vittoria alleata e l'inizio dell'americanizzazione dell'Europa è segnata dall'organizzazione della mostra sulle tecniche di costruzione americane (pag. 97), che si svolge a Parigi nel 1946 all'interno del Grand Palais, con le case in scala 1:1. Quindi accanto alla lunga storia delle manipolazioni della rappresentazione, c'è anche la tradizione del radicamento, della trasformazione in sistema permanente di momenti eccezionali, cioè quelli delle esposizioni. Ritorno ad alcuni edifici paradigmatici dell'architettura degli ultimi secoli, che a volte sono diventati edifici museali. Questo è un esempio un poco esotico in questa sede ma assolutamente fondamentale nella storia dell'architettura tedesca, quello della piccola casa di Goethe nel fondo del giardino di Weimar (pag. 98), una casa non costruita da lui ma adottata da lui, celebrata da lui. Questa casa dell'inizio del '700 è diventata l'archetipo per tutta l'architettura razionalista tedesca. Quando vediamo per esempio le case della mostra di Stoccarda nel 1934, cogliamo che queste hanno una relazione diretta con l'estetica della casa di Goethe, che è anche all'origine dell'estetica del Biedermeier. Oggi questa casa può essere considerata - e in questo

caso tocchiamo il problema del museo di Ivrea, del museo di architettura di Ivrea versione 2.0 o 2.1 - la riconciliazione dell'evidenza del materiale con la narrazione: per Ivrea dell'epopea Olivetti ed anche ovviamente della crisi dell'epopea industriale della regione. La casa di Goethe può essere letta da alcuni come momento letterario, da altri come momento importante nella storia dell'architettura tedesca. È interessante vedere come coscientemente la nuova Germania degli anni '50 ha utilizzato nell'Interbau (pag. 99), esposizione dell'architettura svolta nel 1957, lo stesso modo di operare, per creare un luogo pedagogico dedicato alla trasformazione culturale del rapporto del paese con l'architettura moderna, un po' come nel caso degli edifici olivettiani (pag. 100) e più generalmente delle tracce della storia di Ivrea con il tentativo fatto con grandi speranze e pochissimi mezzi che deve essere adesso riconfigurato. Voglio anche insistere sulla possibilità dell'importanza della ricostruzione di ambiti in scala 1:1 all'interno dei musei. In qualche maniera si è verificato che l'impatto pubblico delle mostre dove il disegno ed il plastico non erano i soli media è stato notevolmente superiore. È stato il caso della memorabile mostra "Case-Study Houses" (pag. 101) organizzata nel 1991 a Los Angeles; è stato il caso della mostra, che non era una mostra di architettura, organizzata a Parigi negli anni '80 intitolata "Cités-ciné" (pagg. 102/103) sulla presenza della città nel cinema attraverso filmati e ricostruzioni di sceneggiature. Non a caso parlo del cinema, non a caso ho parlato della casa di Goethe. Trovare un linguaggio comune tra il museo e il suo pubblico o il museo e i suoi pubblici - il plurale qui è importante - è un modo molto importante per uscire dal ghetto dell'architettura. Non basta dire Figini e Pollini sono dei geni, o che Olivetti è stato un inventore strepitoso. L'architettura è una disciplina popolare anche in questi giorni per ragioni che non vorrei sviluppare troppo a lungo, è chiaro che l'architettura è una disciplina molto più "intimidatoria" del cinema, o della pittura o forse dell'arte contemporanea. L'architettura si trasmette anche attraverso altri discorsi. Faccio un semplicissimo esempio. Se voglio fare una mostra sull'architettura del cubismo ceco-

L'impatto del pubblico alle mostre notevolmente superiore quando la rappresentazione dell'architettura è affidata a diversi media

Il caso della mostra Cités ciné

L'architettura è una disciplina popolare che si trasmette anche attraverso altri discorsi

Le strategie urbane del
Pavillon de l'Arsenal

slovacco, trovo in una città come Milano 200 persone, forse in una città sofisticata 2000 persone, che hanno una rappresentazione di quello che potrebbe essere; se invece impernio la mostra sulla tematica “la città di Kafka” o “invenzione architettonica nella città di Kafka”, cambia tutto perché tocco un pubblico che ha letto Kafka che ha forse un interesse per un momento di storia culturale più ampio. E quindi il museo di architettura deve fare questo sforzo di portare avanti un discorso verso aree culturali meno inibenti e specialistiche come la letteratura, il cinema, l'arte, la tecnologia, l'esotismo, sì, anche utilizzare l'esotismo come vettore. Quindi due esempi brevemente: il primo sul quale ho lavorato in varie occasioni è il cosiddetto Pavillon de l'Arsenal perché è vicino all'ex Arsenale di Parigi, centro di architettura della municipalità di Parigi aperto nel 1988, molto popolare perché è stato capace di collegare più dimensioni del possibile museo di architettura (pag. 104). L'idea di una collezione permanente con una narrazione sulla storia del paesaggio parigino ed anche una politica di mostre che creano avvenimenti, eventi, capaci di generare una eco di stampa per i programmi. Questo museo non è un museo morto come quasi tutti i musei di storia delle città o quasi tutti i musei di urbanistica, perché le mostre hanno sempre rinnovato l'idea stessa del museo in maniera tematica o in relazione all'attualità della progettazione urbana e della costruzione a Parigi. Il museo è stato strumento per rinnovare la curiosità del pubblico verso la città: nel caso parigino c'era una specie di aura di segreto intorno alle decisioni riguardanti l'architettura, quindi parte di quello che spinge il pubblico verso il Pavillon de l'Arsenal è quello che chiamerei la pulsione escopica in termini freudiani, il desiderio di vedere quello che è nascosto ed è importante sapere gestire il mistero. Quindi forse questa operazione è più facile in una grande città dove ci sono molti programmi, piuttosto che in una città della scala di Ivrea. Torno per concludere al progetto del Palais de Chaillot sul quale ho lavorato tra il 1998 e il 2003. La scala è totalmente diversa (pag. 105). Questo progetto è stato sistemato nell'ala est del Palais de Chaillot, cioè in un edificio di 23000 metri quadrati, chiara-

Il progetto della Cité de
l'architecture al Palais de
Chaillot

mente a una scala diversa di un qualsiasi altro museo di architettura. La scommessa fatta in questo museo - e forse ha una certa validità anche in centri di architettura più piccoli - è diversa rispetto a quello che avevamo visto prima, cioè il cosiddetto museo di scultura paragonata di Viollet-le-Duc. Il Palais de Chaillot era cambiato, cioè il primo edificio a struttura metallica del 1878 era stato impacchettato all'interno di una pelle stile art déco accademico, quello che in modo familiare gli architetti ignoranti francesi chiamano stile "fascista". L'edificio originale è stato inserito nel nuovo palazzo nel quale è stato disposto un nuovo percorso con gessi e anche con grandi copie di affreschi medioevali (pag. 106). Nel progetto che ho sviluppato ho provato a combinare più elementi di programma. Da un lato un museo di storia riconfigurato con una nuova galleria dedicata al '900, dall'altro lato gallerie per le esposizioni, biblioteche ed altri servizi (pag. 107). Qual era l'idea? Vediamo a sinistra la parte ottocentesca impacchettata nel nuovo edificio (pag. 108). Quindi questo grande piano con le collezioni dal medioevo al '700 e poi la parte superiore con la nuova galleria e nel piano interrato le mostre. L'idea fondamentale, che poi è quella di tutti i musei, era quella di una contaminazione incrociata dei pubblici. Questo è un concetto forse rilevante anche ad Ivrea. In questo caso l'idea di contaminazione era di stimolare i tifosi dei calchi medioevali a vedere anche l'architettura contemporanea e di spingere chi era venuto a vedere i modelli di Zaha Hadid ad andare a vedere i plastici gotici. Questo è assolutamente importante: trovare una diversità interna. Nel caso di Ivrea ci sono varie direzioni per sviluppare un discorso più complesso a partire dall'evidenza degli edifici della storia di Olivetti e dell'industria regionale; sono presenti altre tematiche sulla modernizzazione tecnologica, sul disegno industriale, sulla comunicazione. Quindi per me con una scala molto diversa, questo insegnamento è di una certa pertinenza. Poi, salto molto velocemente, questo progetto è stato sviluppato in più maniere: ho organizzato un concorso sulla museografia, cioè sul progetto delle gallerie permanenti. Due progetti sono stati bocciati perché puntavano troppo sull'idea di una specie di

Oggetti diversi per pubblici
diversi con il fine di
contaminare l'attenzione

grotta misteriosa dove gli oggetti sarebbero stati presentati come oggetti religiosi. Erano il progetto di François Seigneur e quello di Liz Diller e Riccardo Scofidio, due favolosi architetti e artisti, dove prevaleva un discorso totalmente centrato sul problema della rappresentazione. Il progetto che ha vinto, quello del gruppo catalano GAO (pagg. 109-110), era un progetto nel quale gli architetti avevano capito meglio l'idea che avevo. Era un progetto nel quale la relazione con la Tour Eiffel era costruita come vediamo adesso. L'idea di avere frammenti a scala naturale era presa sul serio. Era un progetto diverso, concepito dagli architetti che avevano fatto il piccolo museo della Sagrada Familia di Gaudì. Ho anche lavorato all'intreccio dei materiali possibili (pagg. 111-113), e anche questo è un insegnamento. L'idea era di fare un museo eclettico, basato sull'idea cinematografica del montaggio delle attrazioni, proposta da Sergei Eisenstein, e non sull'idea della costruzione della collezione ideale. Si trattava di discutere il problema della costruzione, dell'invenzione del cemento armato, della diversità di elementi per parlare dei metodi di progetto architettonico; di proporre una discussione sulle metafore fondatrici dell'architettura moderna, la metafora meccanica o la metafora organica. Finalmente c'era anche l'idea di eroicizzare il grattacielo come promessa di una certa spettacolarità delle gallerie, l'idea di costruire una figura ideale del grattacielo come termine di dialogo con l'architettura medioevale. Quando sono stato messo fuori dal progetto dal Ministro Jean-Jacques Aillagon, alcuni personaggi mi hanno fatto il rimprovero di essere troppo cosmopolita, di non essere abbastanza francese perché il grattacielo non era un programma francese.

Sottolineo anche la relazione molto importante tra avvenimento e collezione. Per far vivere un museo è importante sostenere una programmazione (pag. 114). Quindi il lavoro per il museo di Ivrea versione 2.0 o 2.1 deve essere non solo un lavoro sulle collezioni, sulla presentazione, ma anche un lavoro sui programmi. In quale rete questo museo può essere inserito? Questo è un punto nodale, anche in termini di programmi. Se questo non viene pensato, il museo muore molto velo-

La valorizzazione delle architetture olivettiane deve essere un lavoro anche sui programmi

cemente. Con queste due mostre presentate nella primavera scorsa, in quella che si chiama ormai “Cité de l’architecture e du patrimoine”, faccio riferimento ad una istituzione che vive e che ha toccato un pubblico abbastanza ampio nel primo anno di vita (pag. 115). Un’istituzione che ha anche delle difficoltà, e in qualche maniera verifica le intuizioni iniziali sull’importanza della combinazione di programmi e sull’importanza della spettacolarità degli oggetti. Nel caso di Ivrea (pag. 116) la spettacolarità esiste già, quindi il problema è la leggibilità di queste architetture. Gli architetti sono capaci di leggere la dimensione innovativa di questi edifici e di ricollegarli all’interno di un discorso storico, ma per un pubblico più ampio è difficile cogliere la differenza tra la maggior parte degli edifici di Ivrea e gli edifici banali della modernizzazione degli ultimi decenni.

Quindi il lavoro di leggibilità degli edifici sul campo, dove sono, è un lavoro molto difficile, per il quale bisogna forse far ricorso alle nuove tecnologie, come quello dei telefonini per trasmettere immagini.

L’altro problema già discusso questa mattina è dell’importanza di un punto di riferimento centrale dove tutti i frammenti del racconto storico architettonico possano essere ricombinati all’interno di un discorso intellegibile con dei media facilissimi - e questo potrebbe essere il ritorno all’immagine dei primissimi musei - potrebbe essere un gigantesco plastico della città di Ivrea, un plastico animato: è una maniera forse feticistica, forse letterale ma efficace per ridare la dimensione unitaria che fu quella della visione di Adriano Olivetti di questa città.

Carlo Olmo

In realtà Ivrea è una città di misteri. Ivrea è una città apparentemente trasparente e piena di misteri. Forse concentrare la seconda parte delle attività finora svolte sul patrimonio sul conservare alcuni misteri, alcuni spiegarli altri no, sarebbe molto interessante, sarebbe il “truc”, alla francese, della situazione. Io quindi inviterei a non abbandonare questo terreno. Su Ivrea, sul mondo Olivetti ci sono molte “leggende metropolitane”. In realtà il futuro museo dovrebbe guardare a diversi

La leggibilità della dimensione innovativa degli edifici di Ivrea

Ivrea città trasparente e piena di misteri

registri narrativi, perché proprio qui a Ivrea nasce l'avventura della sociologia italiana, dell'antropologia, dell'economia politica. Questi registri possono essere condensati in un punto, fatti emergere rispetto ad una scelta costruttiva o urbana, che consentirebbe di costruire una rete, di luoghi e di temi. Molte culture nascono qui. Molte università sono rette oggi da figli o da nipoti di queste culture. È una rete, un'altra rete, di grande fascino.

Patrizia Bonifazio

Sono molto contenta di questo intervento di Carlo Olmo. Perché credo moltissimo in questa idea che una delle caratteristiche importanti del lascito della Olivetti sia stata la contaminazione delle culture scientifiche, sociologiche ed antropologiche. E anche la capacità di far convergere e dialogare generazioni diverse. Queste riflessioni insieme alla consapevolezza di avere qui la concretizzazione di un'idea di modernità plurima avvalorano ancora di più la lettura di "Ivrea città-laboratorio". Ringrazio Jean Louis Cohen per il suo intervento davvero densissimo. Pongo l'accento su due temi che sono emersi nel suo intervento, che spero riprenderemo nel corso della discussione di oggi: il primo, il lavoro sul patrimonio impone di confrontarsi con le aspettative che questo patrimonio sollecita. Aspettative di chi viene a Ivrea pensando alla storia di questa città, aspettative di chi vive questa città, che ovviamente non sono sempre coincidenti. Questo fa i conti con la memoria - così coinvolgente e ancora così romantica che investe la lettura su Ivrea e sulla Olivetti -, con la capacità di produrre interpretazioni. Qui i luoghi sono luoghi, oppure rimandano ad altro oppure possono essere condensatori di altre storie. Il secondo tema è quello di comunicare l'architettura: quando guardo le architetture di Ivrea mi sono sempre domandata quanto la cultura architettonica è in grado di restituire la complessità che queste architetture racchiudono in sé. Fare per esempio una mostra dell'edificio dentro un edificio implica di non poter usare solo gli schizzi, i progetti, i carteggi, le immagini di quell'architettura se poi il mio modello al vero è lì, davanti ai miei occhi. La

Il lavoro sul patrimonio impone di confrontarsi con le aspettative che questo patrimonio sollecita

Comunicare l'architettura

sfida di avere un patrimonio così eloquente va accettata fino in fondo, forse creando quella contaminazione di linguaggi che tu mettevi in evidenza. A Ivrea però, e a me sembra di non sottolinearlo mai abbastanza, queste architetture, il loro valore va comunicato ad una comunità che ovviamente nel futuro non vorrà vivere in un museo. E quindi un altro livello importante di comunicazione di questo patrimonio è quello di saperlo far vedere, saperlo raccontare. Gli abitanti di Ivrea non vedono forse ancora i “luoghi” e le architetture perché sono i luoghi della loro quotidianità. Allo stesso tempo queste architetture appartengono ad un passato ancora giovane per essere viste come architetture di valore, sia in termini di storia della comunità che di monumenti per una storia più ampia.

Jean Louis Cohen

Chiaramente fare un museo è un processo di svelamento. Io parlavo della pulsione escopica nel caso dell'attualità parigina, ma un museo è anche un luogo dove, come nel museo archeologico, si fa vedere il sottosuolo nascosto della città. Però è una funzione che può avere un significato - io parlo come un politico dei musei - può avere un significato per una popolazione locale. La questione è anche altra per un pubblico italiano abbastanza colto: è di creare una istituzione che ha anche un fascino e un'attrazione per un pubblico ampio che quindi non vuole necessariamente essere coinvolto nella vicenda di Ivrea. Il museo possibile deve sempre giocare almeno un doppio gioco. Cioè pretendere di essere un museo ad ampio respiro ed anche un museo che chiarisce, presenta uno specchio a volte inaccettabile alle comunità locali, fa vedere che la più trasparente delle facciate di fabbrica può anche nascondere i processi più oscuri.

Creare un'attrazione, un fascino per un pubblico vasto

Patrizia Bonifazio

Grazie Jean Louis. Lascio ora la parola a Maria Luisa Sturani, che insegna geografia storica all'Università di Torino. Il tema dell'intervento di Maria Luisa è quello del paesaggio e come questo è stato affrontato nel

momento in cui si è parlato della sua conservazione. Il tema può apparire forse lontano dalla riflessione sul patrimonio architettonico, ma credo sia invece utile comprendere davvero la radice di esperienze che toccano Ivrea. Non mi riferisco solo a quell'idea di paesaggio industriale citata nell'introduzione e al fatto che quando si parla di patrimonio architettonico per Ivrea si deve parlare di patrimonio architettonico diffuso nel territorio, concetto difficile anche per gli addetti ai lavori. Penso anche alle politiche che sono state tentate per valorizzare il Museo a cielo aperto esistente, che è entrato nel circuito degli ecomusei della Provincia di Torino, pur non essendo un ecomuseo nel senso vero del termine (e questo penso sarà più evidente dopo l'intervento di Maria Luisa).

Maria Luisa Sturani

La questione intorno alla quale vorrei riflettere è quella dei rapporti tra paesaggio e museo, o meglio di come sia possibile trattare un oggetto così inafferrabile e complesso come il paesaggio nei musei o attraverso i musei. Tra le tante possibili - la pluralità degli sguardi è d'obbligo in materia di paesaggio - la prospettiva dalla quale svilupperò tale riflessione è quella della geografia, che - oltre che essere l'ambito nel quale mi collocano la mia formazione e la mia attività di ricerca - per lunghe fasi della sua storia disciplinare ha assunto il paesaggio come categoria centrale del suo discorso e ha maturato su di esso una ricca esperienza di ricerca empirica e di elaborazione teorico-concettuale. Dalla tradizione di studi geografica emergono in sostanza due diversi modi di concepire il paesaggio, la cui coesistenza - variamente bilanciata nell'arco dello sviluppo della disciplina - ne fa un concetto particolarmente problematico, tanto sul piano euristico quanto su quello delle sue implicazioni applicative, anche nell'ambito delle pratiche museali. Per dirla in breve, citando Franco Farinelli, il termine paesaggio "serve a designare intenzionalmente la cosa e allo stesso tempo l'immagine della cosa" e rinvia quindi tanto alla dimensione materiale e oggettiva dello spazio terrestre quanto alla dimensione soggettiva

Il paesaggio nei musei o attraverso i musei

Il paesaggio "serve a designare intenzionalmente la cosa e allo stesso tempo l'immagine della cosa"

della sua percezione ed elaborazione in immagini culturali.

A lungo la geografia ha trascurato questa seconda dimensione e ha indagato il paesaggio solo nella sua materialità, configurandosi, nelle sue versioni più povere, come semplice inventario tassonomico delle forme della superficie terrestre. Nelle elaborazioni più mature - che possiamo identificare nell'emergere di approcci storicisti o francamente geo-storici in geografia umana e talora nella loro convergenza con l'ecologia storica a partire dagli anni '60 e soprattutto '70 - l'analisi geografica tende invece a svalutare o comunque a trascendere il piano delle forme sensibili per concepire il paesaggio come sistema dinamico, frutto dell'intreccio invisibile di processi ecologici e storico-sociali. Dagli anni '80 con lo sviluppo della cosiddetta New Cultural Geography l'attenzione degli studiosi si è fortemente - talora esclusivamente - spostata verso gli spazi soggettivi e quindi sul paesaggio inteso come costruzione mentale del soggetto, elaborata in base alle variabili individuali e alle mediazioni culturali: un paesaggio come immagine, quindi, di cui decifrare i significati simbolici ed ideologici con gli strumenti dell'analisi testuale, dell'iconologia o della semiologia piuttosto che con quelli, precedentemente applicati ai paesaggi materiali, dell'ecologia, della storia economica e sociale o della landscape archaeology. La diffusione pervasiva degli orientamenti della New Cultural Geography negli studi sul paesaggio ha finito per alimentare una sorta di smaterializzazione dell'oggetto di ricerca, confinandone l'analisi unicamente sul piano delle rappresentazioni, anche se nel dibattito più recente tale indirizzo parrebbe aver esaurito la sua carica propulsiva e sono sempre più frequenti i richiami ad un ritorno - criticamente fondato sulla consapevolezza del peso fondamentale giocato dalle rappresentazioni - ad un impegno analitico sulla dimensione sociale e materiale del paesaggio. Se teniamo conto del fatto che fino a tempi recenti (cioè all'inclusione delle testimonianze immateriali tra i tipi di patrimonio che i musei debbono studiare, conservare e esporre secondo la definizione ufficiale ICOM del 2004), il museo si qualifica sostanzialmente come dispositivo per produrre delle rappresentazioni

Il paesaggio come sistema dinamico

La complessità dei problemi posti dall'assunzione del paesaggio tra i temi dell'azione museale

- della natura, del passato, della cultura o della società - attraverso l'esposizione di oggetti materiali, appare chiara la complessità dei problemi posti dall'eventuale assunzione del paesaggio - che è materialità e rappresentazione allo stesso tempo - tra i temi dell'azione museale. E si tratta di problemi che non solo vanno acquistando interesse nell'ambito del dibattito teorico in geografia, negli *heritage studies* e nella museologia, ma che emergono, talora in modo spontaneo e irriflessivo, sul concreto terreno delle pratiche museali, per il moltiplicarsi negli ultimi decenni delle iniziative che più o meno esplicitamente assumono il territorio e il paesaggio come ambiti d'azione centrali (vedi la grande fioritura di musei volti alla valorizzazione delle specificità locali del patrimonio storico-culturale, musei urbani, musei di società, eco-musei, musei del territorio e del paesaggio). Lunghi dal pensare di poter esaurire tutte le implicazioni di tale problematicità - delineando una sorta di impossibile manuale di buon trattamento museale del paesaggio - cercherò di esplorare le più significative dalla prospettiva della geografia, proponendovi l'analisi di alcuni esempi riconducibili a tre tipologie museali, tra le molteplici possibili, diverse per obiettivi, temi e scelte museografiche.

Se si assume il paesaggio nella sua accezione materiale, di espressione sensibile dell'organizzazione territoriale di una data società e dei suoi processi di formazione storica, appare evidente l'impossibilità di trattare e gestire tale oggetto ingombrante ed esteso all'interno di un allestimento museale tradizionale, al chiuso. In questo caso si potrà al più parlare di semplice centro d'interpretazione, cui attingere chiavi di lettura per un più ampio territorio circostante.

C'è tuttavia almeno un caso nel quale è possibile letteralmente chiudere il paesaggio in un museo: si tratta del caso nel quale il paesaggio viene trattato nella sua dimensione di immagine culturale, come idea e modo di vedere il paese più che come il paese stesso. Ne emerge un tipo di museo di idee - sempre più frequente nel panorama attuale - più che di oggetti. Un esempio - sostenuto da un progetto teorico di grande interesse - è costituito dal Museo del paesaggio di Castelnuovo

Berardenga (pag. 119), nato nel 1999 come nodo della rete museale della Provincia di Siena (attualmente 33 poli tra Siena e centri minori) grazie ad una iniziativa congiunta della Provincia di Siena e del Comune di Castelnuovo Berardenga, realizzando un progetto scientifico del geografo Bruno Vecchio (pag. 120). Esso persegue l'integrazione tra due obiettivi e livelli del discorso sul paesaggio: da un lato, si fonda sull'irrinunciabile riferimento allo specifico territorio entro cui il museo si colloca e al paesaggio che ne è icona nota a scala mondiale, cioè il paesaggio senese. Tuttavia questo non costituisce l'obiettivo in sé dell'operazione museale, ma piuttosto il terreno di esemplificazione per far ragionare il visitatore sul più ampio inquadramento dell'idea di paesaggio nella cultura occidentale e del concetto scientifico di paesaggio, alla luce delle diverse interpretazioni che ne sono state fornite dalla tradizione di studi geografici.

Il museo, ospitato da un edificio a due piani (pagg. 121-122), appositamente restaurato (ex macelli comunali fine ottocenteschi), sviluppa il suo percorso espositivo tramite un ampio ricorso ad immagini (riproduzioni di pitture e documenti, fotografie, carte tematiche) intercalate da brevi pannelli di testo e documenti audiovisivi (pag. 123). Solo al primo piano - prevalentemente dedicato all'area senese, di cui si forniscono chiavi di lettura ispirate dagli approcci della geografia storica e dell'archeologia del paesaggio - alle immagini è affiancata una piccola collezione di oggetti (reperti archeologici provenienti dal territorio circostante [pag. 124]). Il modello di trattamento del paesaggio offerto da questo museo nasce dal tentativo ambizioso di coniugare i due approcci provenienti dalla tradizione di studi geografici, offrendo al visitatore non solo elementi di interpretazione di uno specifico paese (il paesaggio materiale del Senese), ma sollecitando al contempo la sua attenzione sulla dimensione soggettiva del paesaggio come "modo di guardare al paese" e anzi come pluralità di modi per guardare e costruire culturalmente e soggettivamente il paese (pagg. 125-126). La traduzione museografica di tale progetto - sacrificata in spazi molto esigui - riesce tuttavia solo in parte a rendere ragione della complessità dei con-

cetti su cui si fonda e stenta a coinvolgere il visitatore in un discorso che rimane fortemente astratto. D'altra parte la debole integrazione in una rete di percorsi entro il paesaggio materiale circostante limita il valore del museo come più comune strumento di interpretazione del territorio. Ne deriva un impatto piuttosto limitato sia sul pubblico (bassa affluenza in termini quantitativi) sia in termini di coinvolgimento della comunità locale, pur in via di costruzione attraverso un ampio impegno con le scuole.

I musei all'aria aperta

Con musei all'aria aperta intendo far riferimento ad una tipologia museale che non ha preso piede in Italia e più ampiamente nell'Europa del Sud, ma che vanta una tradizione più che secolare nei paesi del nord - scontato è il riferimento al prototipo di Skansen nel 1891 - da dove si è ampiamente diffusa nell'Europa centro-orientale e anche in altri continenti. Si tratta di musei che, pur non nascendo dall'intento esplicito di trattare il paesaggio - in origine sono musei storico-etnografici costituiti come collezioni di edifici smontati e rimontati e di cui si ricostruiscono fedelmente gli arredi interni, accostati entro uno spazio aperto di dimensioni circoscritte (parco di qualche decina di ha) - finiscono, più o meno consapevolmente, per conferire un ruolo centrale al paesaggio stesso nella sua accezione materiale e visiva. Si tratta di musei che, pur originariamente concepiti per salvaguardare le manifestazioni materiali del patrimonio rurale, sono poi stati adattati anche al trattamento di contesti urbani, industriali e minerari, come nel caso di Beamish (pagg. 127-128) (concepito fin dal 1958, avvia poco dopo un'attività di raccolta non selettiva e viene inaugurato all'inizio degli anni '70. Attualmente comprende un'area aperta di 120 ha con 6 nuclei insediativi rurali, urbani e minerari risalenti al 1825 e 1913, collegati da una ferrovia interna (pag. 129). In anni recenti il museo ha dato avvio anche a più estensivi lavori di ricostruzione del paesaggio rurale del primo Ottocento per documentare la vita quotidiana dell'*ordinary people* (pagg. 130-131) e la storia della regione nord-orientale dell'Inghilterra nella fase di transizione segnata da sviluppo minerario e industriale. Tale tipo di museo si fonda sul ricorso a pratiche di conservazione in

Il caso del museo di
Beamish

situ, ma prevalentemente ex situ e affianca a tale lavoro di ricostruzione forme di coinvolgimento del pubblico nella riproposizione di attività tradizionali e rievocazioni storiche relative al periodo documentato dal museo (pag. 132). Essi hanno una tradizione consolidata e ampi riconoscimenti sul piano dello sviluppo di tecniche di conservazione e della ricerca, oltre che, in molti casi, un ampio successo di pubblico (pag. 133). Tuttavia sono stati anche ampiamente criticati per il forte rischio di trasmettere un'immagine del passato nostalgica e pacificatoria, da cui sono espunti gli elementi di criticità ambientale e conflittualità sociale (pag. 134), oltre che appiattita su un passato senza spessore temporale, dal quale vengono accuratamente occultate le tracce di mutamento (pagg. 135-136-137): una sorta di "eco-idillio" o di romanticismo conservatore che pare spesso pervadere - al di là degli sforzi di aggiornamento storiografico - tanto le versioni rurali quanto quelle industriali di tale tipo di musei. A tali limiti si aggiunge una particolare inefficacia di tali musei come strumenti di interpretazione del paesaggio materiale: la ricostruzione offerta si fonda infatti sull'artificiale accostamento di tipologie insediative assai eterogenee per periodo e area di appartenenza, oltre che per contesto sociale, creando quindi nell'area del museo un paesaggio che non ha nulla a che fare con i paesaggi cui i singoli elementi insediativi erano connessi originariamente da relazioni funzionali e processi genetici, ma è semplicemente una finzione scenica costruita per rendere allusivamente più realistico il viaggio nel tempo proposto al visitatore. Va tuttavia segnalato come all'interno di tali musei, per lo meno in alcuni contesti nazionali come quello tedesco, sia venuto maturando un ripensamento critico verso il modello tradizionale, con la sua transizione verso più complesse forme di *landschaftsmuseum*. Queste - fondate su ampie riorganizzazioni degli edifici e degli spazi del museo - sono tese alla ricostruzione di più estesi lembi paesistici e delle pratiche che li avevano creati e insieme alla costituzione del museo come strumento per la comprensione delle dinamiche storiche di formazione del paesaggio e quindi come modello capace di offrire chiavi di interpretazione applicabili anche al terri-

L'eco-idillio dell'eco-museo

L'ecomuseo di Creusot-
Montceau Les Mines

Le potenzialità dell'ecomuseo sul piano del trattamento del paesaggio

torio circostante. È in questo ambito che si sono realizzate feconde occasioni di scambio con le tradizioni di studi archeologica, storica e geo-storica.

La terza tipologia museale esaminata - attraverso gli episodi notissimi di Le Creusot-Montceau les Mines (pagg. 138-139-140) (inaugurato nel 1971 e coincidente con il territorio rurale, ma anche segnato da importanti tracce del passato minerario e industriale in fase di declino, esteso su oltre 500 kmq dell'omonima communauté urbane (pagg. 141 - 147), articolato nella sede centrale del Chateau de la verrerie, centro direttivo delle imprese Schneider a Le Creusot e in altre cinque "antennes" situate in diversi siti) e di Fier Monde (da pag. 148 a pag. 153) (inaugurato nel quartiere Centre-Sud di Montréal, ex quartiere operaio segnato dal declino occupazionale e da forti problemi sociali, nel 1980, ha sviluppato un'intensa azione di catalogazione di un patrimonio industriale in rapida sparizione e soprattutto una forte azione sociale di ricostruzione del tessuto identitario) - si fonda, com'è noto, sul radicale ripensamento, sostenuto dalla Nuova Museologia, dei rapporti tra museo, pubblico, comunità e territorio. Ne derivano fortissime potenzialità - più o meno esplicitamente e pienamente realizzate poi nella concreta pratica ecomuseale - sul piano del trattamento del paesaggio. In particolare gli elementi di innovazione che appaiono più interessanti dalla prospettiva geografica ci paiono tre: l'identificazione tra collezione e territorio, l'approccio decisamente diacronico e il rapporto con la società locale.

Relativamente al primo punto, l'ecomuseo si fonda sul superamento dell'idea di museo come collezione/concentrazione/esposizione di oggetti o edifici che rendeva estremamente limitanti le formule più tradizionali per il trattamento del paesaggio. L'ecomuseo conferisce infatti peso minore alle collezioni in senso tradizionale (limitato insieme di oggetti e documenti di cui l'ecomuseo detiene la proprietà legale e le dirette responsabilità di cura), ma estende la collezione in senso ampio all'insieme del patrimonio mobiliare, immobiliare, documentario e immateriale che insiste sul territorio della comunità sociale di riferi-

mento, di cui l'ecomuseo non ha la proprietà diretta e su cui si limita ad un'azione diffusa di interpretazione e di sensibilizzazione/responsabilizzazione dei proprietari rispetto alla tutela. La forte apertura verso il territorio che ne deriva pone più o meno esplicitamente le premesse per una considerazione integrata e non per singole emergenze del paesaggio che ne è espressione da parte dell'ecomuseo.

In secondo luogo, il progetto teorico dell'ecomuseo, fin dalle sue formulazioni iniziali da parte di Rivière appare informato da una visione diacronica, che impegna l'ecomuseo tanto alla ricostruzione delle dinamiche storiche del territorio, quanto a porsi come centro di riflessione sui problemi attuali e di elaborazione di progetti di sviluppo futuro per la comunità locale, tanto che nella fase più recente molti autori tendono a individuare negli ecomusei dei possibili attori di sviluppo locale. Tale impostazione può costituire il fondamento per la elaborazione di rappresentazioni del passato - e del paesaggio - fondate su una più attenta registrazione degli elementi di dinamismo e di conflitto e quindi costituire un buon antidoto contro le derive nostalgiche del "buon tempo andato". Infine, tratto distintivo del modello ecomuseale è il deciso orientamento verso la società locale piuttosto che verso il pubblico concepito in termini più tradizionali: l'ecomuseo si presenta quindi come strumento al servizio della popolazione locale, luogo di incontro e di riflessione, centro di elaborazione critica della memoria storica e di costruzione dell'identità locale, in cui si confrontano saperi esperti e saperi contestuali. Anche questo tratto lo rende interessante come strumento di gestione attiva di una forma di patrimonio estesa e abitata come il paesaggio, la cui musealizzazione in termini tradizionali e senza il coinvolgimento della popolazione locale appare operazione di fatto impossibile, oltre che priva di senso, per i suoi enormi costi economici e sociali. All'indubbia positività dei presupposti che la teoria ecomuseale pone per il trattamento del paesaggio rispetto a forme di museo più tradizionali fa tuttavia riscontro una frequente fragilità e instabilità sul piano della traduzione pratica di tali principi da parte degli ecomusei stessi. Anche tralasciando i casi nei quali l'uso

L'attenzione dell'ecomuseo
alla realtà locale

della denominazione di ecomuseo non è altro che un'operazione di immagine per rendere più appetibili musei di tipo tradizionale o operazioni di mera valorizzazione turistica, sono noti i problemi implicati dalla forte carica utopistica dello stesso progetto ecomuseale, quali la difficoltà a mantenere alti nel tempo i livelli di coinvolgimento e partecipazione della popolazione locale, la frequenza dei conflitti che - al di là di ogni retorica sulla comunità - emergono spesso nella gestione del patrimonio tra i diversi attori e gruppi locali o tra questi e lo staff museale. In particolare, per quanto riguarda il paesaggio, data la complessità delle sue dimensioni, è molto alto il rischio che il suo trattamento si traduca in soluzioni semplicistiche nelle quali si lascia ad una supposta evidenza delle forme il compito di spiegarsi da sola o ci si appiattisce sulla comunicazione di immagini fortemente stereotipate e più regressive e nostalgiche di quelle costruite dai migliori esempi di *open-air museum* o dai *landschaftmuseum*, talora nascondendosi dietro il comodo paravento del primato delle percezioni locali sulle ricostruzioni storiche sviluppate con l'apporto di metodologie di ricerca professionali. In conclusione, credo che la lezione migliore che si può trarre da questi esempi sia l'opportunità di misurarsi concretamente con le diverse esperienze museali in modo non vincolato da rigide opzioni teoriche ma orientato alla ripresa e applicazione - con possibili contaminazioni reciproche - degli apporti migliori maturati all'interno delle diverse tradizioni, evitando insieme di replicarne gli errori.

In particolare, nel rapporto tra museo e paesaggio mi paiono importanti tre linee di azione:

- affrontare il paesaggio come sistema e non per isolati brandelli;
- tenere conto del suo dinamismo, che è la proiezione - complessa e stratificata - delle soggiacenti dinamiche ecologiche e sociali, contro la trappola retorica della tradizione e della permanenza;
- tenere presente il livello delle percezioni e rappresentazioni - il paesaggio è certamente lo specchio della società che lo produce, così come di coloro che lo guardano dall'esterno - ma senza separarlo da quello delle pratiche e della materialità del paesaggio.

Solo così, il museo può proporsi come strumento capace di costruire la consapevolezza della complessità dei processi e insieme dei significati cui il paesaggio rimanda e offrirsi come base per un progetto di gestione del suo cambiamento, come mi pare si stia cercando di fare anche nel caso di Ivrea.

Patrizia Bonifazio

Grazie a Maria Luisa Sturani. L'idea di paesaggio di cui ci hai parlato all'inizio del tuo intervento, è molto importante: dobbiamo abituarci a vedere l'insieme di queste architetture e non le singole architetture.

A Ivrea questo tema sarà importantissimo, anche ai fini della tutela.

E l'insieme di queste architetture è anche un sistema di pratiche sociali, di produzione dello spazio che dovremo imparare a interpretare e restituire. Abbraccio quanto detto nelle battute finali dell'intervento di Maria Luisa Sturani, cioè che non serve essere rigidi nell'applicazione di un modello museale, ma che bisogna vederlo come qualcosa che va messo sempre in tensione alla prova dell'esperienza. È un tema fondamentale per noi. È stato in fondo già così nel momento in cui si è cominciato ad intervenire sul patrimonio, quando cioè sono state studiate le diverse forme di intervento sugli edifici, guardando con grande attenzione a quanto fatto in altri cantieri di riuso dell'architettura moderna. Le azioni di cui si deve far portatore il nuovo museo dovranno avere davanti agli occhi cosa sta succedendo in altri musei o "luoghi" culturali, la cui azione è rivolta a qualcosa che sta al di fuori di un edificio chiamato museo. Sto pensando alle azioni promosse al Forte di Bard, quelle del Met (Museo degli usi e costumi della gente di Romagna) di Sant'Arcangelo di Romagna, del Museo del paesaggio padano, azioni di musei che sono anche "responsabili" del territorio. Da ognuno si può apprendere qualcosa, fermo restando la consapevolezza dell'originalità del caso eporediese. Introduco ora il nostro ultimo relatore, che per competenza ci aiuterà a riportare la questione del museo nel suo alveo disciplinare e applicativo. Daniele Jalla è presidente dell'ICOM (International Council of Museums) ed anche responsa-

bile della rete dei musei della Città di Torino, che in questo momento sta organizzando un'efficace politica sui musei cittadini, come luoghi diffusi della conoscenza.

Daniele Jalla

Grazie a voi di avere la pazienza di ascoltare ancora perché l'ora è tarda. Il tipo di riflessione che vorrei proporvi ha tre centri: uno è quello del museo, il secondo è quello della città e del museo della città ed il terzo è cercare di capire se abbia senso o meno farlo. Il partire da uno scenario che abbia come obiettivo l'architettura, non come disciplina ma come prodotto, il paesaggio come realtà e come rappresentazione, ma soprattutto come realtà, mette in crisi o in discussione il concetto classico di museo, nel momento in cui il museo si propone di andare oltre il suo mandato principale e storico di essere un conservatore di oggetti. E non solo un conservatore di oggetti, un conservatore di oggetti capace di comunicare attraverso la vita. Il museo d'arte è un museo che mostra delle cose fatte per essere viste, la cui percezione è molto legata all'occhio. La rappresentazione della realtà in questo caso è la rappresentazione degli oggetti che si rappresentano da soli, restituiti in una collezione; che poi questo dia luogo a delle rappresentazioni mentali è altrettanto ovvio ed è un'elaborazione sia di chi mette in scena gli oggetti sia di chi li vede. Fino a quel punto il problema del museo non c'è; può cambiare la tecnica di allestimento, gli oggetti possono essere avvicinati, allontanati, accostati diversamente ma la natura di luogo che contiene dei beni fisici funziona. È nel momento in cui si chiede a questi luoghi fisici di rappresentare dei fenomeni che il museo inizia ad arrancare e questo vale tanto per il museo di storia quanto per quello di antropologia, per esempio. Il museo di storia rappresenta il tempo e lo spazio: rappresentare gli uomini nel tempo attraverso delle cose è molto complicato. Il museo storico nasce come museo della memoria attraverso dei cimeli di eventi che sono i resti fisici, i residui fisici di un evento: fino a quel punto lì il museo come dispositivo funziona perché ha una funzione memoriale e monumentale. Nel

Il museo, la città, il museo
della città: riflessioni

Architettura e paesaggio,
“oggetti” che comunicano
attraverso la vita

momento in cui si chiede ad un frammento di realtà - che sia un coccio o una spada - di andare a rappresentare un sistema di relazioni o un evento, la cosa si fa molto difficile. Una critica che non va tanto forse all'incapacità o alle intenzioni degli autori ma al museo stesso, è il fatto che la grande stagione dei musei abbia ben rappresentato le tecnologie ma non le relazioni, cioè i musei sono rimasti in fondo delle buone testimonianze di oggetti, nonostante tutto il lavoro interpretativo che c'è dietro, ma il medium museo in sé di fatto è un contenitore di tecnologie, che siano tecnologie per la produzione alimentare o per la produzione artigianale, etc. La questione a me sembra si ponga anche rispetto alla rappresentazione dello spazio. Storicamente la carta geografica ci indica le due strade attraverso cui lo spazio è stato rappresentato storicamente nei musei. La prima è la rappresentazione dello spazio, ma qui facendo attenzione al ruolo del museo, perché è assolutamente mistificante e falsificante pensare che un museo che espone la rappresentazione della città rappresenti la città: in realtà quel museo rappresenta delle rappresentazioni della città. Il Carnavalet è un museo della rappresentazione, è un bellissimo museo della rappresentazione che ospita anche alcuni oggetti per dare il senso delle cultura materiale, ma il dispositivo si basa sulla evidenza della storia attraverso le sue rappresentazioni più o meno coeve; pensare che attraverso questi dispositivi conosciamo la città del passato è erroneo, mentre conosciamo le forme della rappresentazioni della città. Il secondo modo di rappresentare lo spazio, e qui invece diventa interessante il discorso, consiste nel costruire il museo della città attraverso i frammenti della storia della città, che è una tipologia diffusissima, è il prodotto di una attività assolutamente doverosa di conservazione di resti. Se durante gli scavi viene rinvenuta una tomba, questa viene conservata in un museo, poi quando ne sono state rinvenute un numero consistente viene creato il museo archeologico. Quando ci sono opere di periodi diversi viene realizzato il museo della città in cui questa serie di pezzi dovrebbero, attraverso un sistema che non so se è metaforico o metonimico, andare a rappresentare la città dell'epoca. Un capitello di

Il museo della città attraverso i frammenti della storia della città

una cattedrale rappresenta malamente la colonna che lo sostiene, molto velatamente la cattedrale di cui fa parte, ancora più immaginativamente la città di cui fa parte. Quindi trovarsi il Medioevo rappresentato da un capitello, più una stampa, più una vetrata, e chiamare questo il museo della città è improprio. È quello però che è il museo della città di Vienna ha fatto, e Vienna è uno degli esempi più gloriosi. Il terzo modello è quello dei sistemi attraverso cui visualizziamo l'astratto: il grafico, l'istogramma, la carta, il modello, il plastico. A me sembra che la riflessione su questo tipo di dispositivi sia interessante nel senso che queste sono vere tecnologie di conoscenza perché non si limitano soltanto a rappresentare una realtà, perché sappiamo bene che sono dei sistemi per interpretarla. Non visualizzano soltanto dei dati, li interpretano. Quindi c'è un sistema di interpretazione, di conoscenza e al tempo stesso di comunicazione dell'interpretazione. Però a questo punto il soggetto istituzionale che costruisce una rappresentazione attraverso questo tipo di dispositivi non li conserva ma li produce e li crea, e quindi non appartiene alla categoria in stretto senso museale. Ricordiamoci sempre che il primo museo di storia di Paolo Giovio fu di pittura: la prima volta che nell'epoca moderna è stata pronunciata la parola museo, il museo è stato fatto attraverso l'esposizione di dipinti ed era un museo di storia. D'altra parte credo che sia ingiusto dire, come ha fatto Cohen, che c'è un tradimento dell'architettura nel museo d'Orsay. C'è un tradimento totale della missione del museo, il museo d'Orsay doveva essere un museo di storia dell'Ottocento, mentre è diventato in modo molto rapido, nel corso stesso della sua costruzione, un museo di pittura, riunendo tre collezioni in una, in un coacervo discusso e discutibile anche sul piano della struttura architettonica del museo. È fallito il museo di storia perché i materiali che aveva a disposizione non erano che di arte dell'Ottocento. Allora a me sembra che il ragionamento sul museo, a partire dalle cose e dai dispositivi che mette in atto, ci debba far riflettere molto attentamente sui limiti del museo nella sua capacità di rappresentare dei fenomeni e dei modi attraverso cui ci poniamo il tema della rappresentazione dei

fenomeni. Perché se la lettura di un grafico è in qualche modo condivisa, la lettura di un plastico non lo è. Quello che è strumento di comunicazione ordinaria in ambito architettonico perde completamente capacità di comunicazione al di fuori dell'ordine degli architetti ed ingegneri, perché diventa una realtà indifferenziata e diffusa se non operando al suo interno attraverso dei criteri di lettura che conducono alla lettura di un oggetto che non necessariamente è condiviso. Questo a me sembra che sia comunque il primo elemento su cui riflettere perché laddove in qualche modo ci troviamo di fronte a quelli che chiamiamo "musei di idee" diventa complesso pensare che il linguaggio museale riesca a risolvere completamente le questioni. Questo è il primo nucleo, che mi sembra ponga già un bel po' di problemi, soprattutto rispetto a quello che Maria Luisa Sturani ha chiamato "centro di interpretazione", cioè ci troviamo di fronte ad una nuova tipologia di spazi. Il centro di interpretazione è una definizione che è entrata a fatica e non senza un consenso definitorio nell'ambito scientifico, più attestato a livello anglosassone, meno in Francia (le definizioni che ne danno sono abbastanza contestabili): in Italia si osa poco nominarlo. Quando si parla di centro di interpretazione, già nell'uso stesso dell'ecomuseo urbano, sorge il dubbio, a partire dalle stesse amministrazioni pubbliche, se non sia il caso di nominarlo in modo diverso, perché la definizione "centro di interpretazione" appare poco chiara e sfuggente. Credo che la dimensione in cui si opera quando si vanno a interpretare, rappresentare dei fenomeni abbia una sua legittimità: è legittimo chiamarlo centro di interpretazione, intendendo il centro di interpretazione non come un museo senza collezione perché questo è limitativo, ma piuttosto come un centro che non è basato su una collezione, cioè non ha il suo fondamento sulla collezione e non ha come missione la conservazione della collezione, ma piuttosto quello di un tema e di un contesto. Questo è il tipo di paradosso con cui devono fare i conti i musei dell'architettura, i museo del paesaggio, i musei della città che hanno come missione quella dell'interpretazione, rappresentazione del contenitore in cui sono e quindi che hanno una strutturale

Musei di idee

Il centro di interpretazione
come nuova tipologia di
spazio per comunicare

estroversione. Sono dei luoghi preposti alla interpretazione del contesto o di un tema. Quello che diventa allora determinante è chiedersi, rispetto alle funzioni classiche del museo, come si riadatta una definizione di museo ad un luogo di questo genere? Credo che l'aspetto fondamentale sia che viene a cadere la dimensione materiale dell'operazione di patrimonializzazione. Cioè ciò che il museo fa non è patrimonializzare delle cose, ma è patrimonializzare delle interpretazioni, quindi la vera cosa che quel museo fa è conservare conoscenza. Ciò che conserva un museo di questo genere è la conoscenza, in un'accezione che esula dal concetto classico di museo. Bisogna semplicemente sapere che non è un processo indistinto, che non possiamo permetterci di giocare con le parole, dovremmo essere più rigorosi nello stabilire delle soglie. Faccio un esempio con l'ecomuseo. La soglia tra ecomuseo e museo è poco chiara. Anche perché vorrei che ricordassimo tutti che ecomuseo è nato da una parola che solo in seguito è stata applicata a delle cose: questa è una genesi di un fenomeno assolutamente anomala. Ci sono stati due o tre studiosi che hanno scritto sugli ecomusei e poi c'è stata una gran pratica di utilizzo del nome applicato a cose diverse e con delle posizioni anche molto distanti, perché non c'è una sola teoria in merito. Comunque ora mi sembra che il nodo della riflessione sia sui musei centrati sulle collezioni, dei centri di interpretazione o dei musei centrati sulle interpretazioni di un contesto, con dei dispositivi legati molto alla natura delle cose che questi istituti conservano, cose o conoscenze che siano. Questo significa che se manteniamo coerentemente l'utilizzo del termine museo nella sua formazione rinascimentale fino ad oggi, con tutte le sue declinazioni che permettono ogni sorta di deriva, dobbiamo sapere che i musei che si costruiscono senza collezione sono un museo di tipo nuovo e richiedono una nuova modalità di gestione. La seconda questione invece riguarda più l'oggetto, il contesto paesaggio - architettura. Io credo che sia relativamente secondaria la differenza quando parliamo di museo di architettura, paesaggio o città se non ne parliamo in senso disciplinare; io credo che anche questa sia una scelta da fare. La tradizione del museo

moderno è disciplinare. Il Musée de monument français non è un museo di architettura ma di storia, il museo di Lenoir nasce come “il” museo di storia rappresentato attraverso i monumenti, ma non è un museo di architettura. I quattro musei rappresentano arte, scienza, storia e tecniche: il Louvre, il Museum central des arts, il Conservatoire e il Musée de monument français sono i quattro musei della Rivoluzione Francese che costruiscono una storia di musei strettamente disciplinari. Oggi questo è al di fuori di una logica corporativa, è impensabile un museo disciplinare. La realtà non è disciplinare per nostra fortuna, e una lettura disciplinare della realtà è estremamente utile a livello analitico, uno strumento prezioso ed indispensabile, di specializzazione molto alta, ma non è questo il tipo né di ricerca né di comunicazione che un museo può e deve permettersi perché deve restituire la realtà secondo la sua integralità e quindi o è trans/multi/inter - disciplinare o difficilmente assolve la capacità di comunicare la natura polisemica della realtà. Io trovo irritante quando due oggetti della stessa collezione vengono definiti uno di interesse antropologico etnografico e l'altro artistico, come se si volesse dar loro un valore estetico. La collezione Brocherel è stata storicamente divisa nel Museo civico torinese in collezione di interesse artistico, oggetti d'arte, e oggetti etnografici: ritengo sia un errore, ed errore ancora più grave sarebbe un ragionamento del genere nel momento in cui si hanno per oggetto la città e le architetture. Una lettura architettonica delle architetture non solo è legittima ma è normale temo, ma l'interesse di un'architettura è solo architettonico? Evidentemente no. Comprende una tale quantità di possibilità di lettura, ed è forse proprio questo che proclama il carattere interdisciplinare del paesaggio etc. La seconda cosa che a me sembra utile considerare per le architetture, per le città e per i paesaggi è che si tratta di collezioni viventi. Possiamo permetterci la musealizzazione del mondo a condizione che lo pensiamo come vivente; e quindi lo lasciamo morire, vivere, crescere... Se ci troviamo in un ambiente vivente abbiamo molte possibilità di lavoro museale perché siamo finalmente fuori dall'irrigidimento della tutela e conservazione dei cen-

Le architetture come collezioni viventi

tri storici che ha prodotto peraltro delle periferie orribili. Il trattamento di paesaggi, architettura, città in termini multidisciplinari, come collezioni viventi consente, mi sembra, di avere un approccio un po' meno parziale di quello che offre l'intera gamma dei musei della città, delle architetture e dei paesaggi. Per cui sul fronte dell'oggetto mi sembra che ci siano una serie di interrogativi e difficoltà anche di comunicazione. Resta una terza domanda che però vorrei porvi come essenziale: perchè? Nel senso che nessuno ci ha obbligato a fare i musei anzi direi che ci sia stato un divieto biblico dicendo di non fare idoli e rappresentazioni di sé: una società un po' meno idolatra ne farebbe a meno. Nello specifico, nei confronti dei musei di architettura, una spiegazione storica c'è ed è serissima: erano musei di formazione, servivano a imparare il mestiere. Oggi servono ancora a questa funzione? Quanto possono servire? Questa è una domanda fondamentale, anche perché peraltro credo che il ritorno alle cose, all'amore per le cose possa far parte di un controbilanciamento ad una società che produce molto e in qualche modo si accontenta molto di più del virtuale, dell'immateriale. Un ritorno ad una sana conoscenza delle cose, delle macchine, degli oggetti, credo possa essere una parte del curriculum formativo per un certo tipo di mestiere. Ma considerando questa funzione residuale o comunque marginale, la domanda è che cosa, perché facciamo tutto questo al di là della nostra personale passione? Abbiamo avuto una serie di passioni private in questi ultimi decenni anche soltanto nella nostra regione molto lautamente sostenuti dall'Amministrazione pubblica e sarà stato un piacere per i soggetti riceventi ma alla fine il bilancio non so se sia positivo nel suo complesso. (Su questo non so quanto di troppo autobiografico ci sia di uno di montagna valdese con un rapporto con il territorio molto strutturato e solido: si dice degli ebrei che sono l'unica religione che hanno un dio che si identifica con un territorio, penso che per un certo tipo di minoranza questo sia stato valido.) Io credo però che effettivamente esista un problema di indifferenza dello spazio e di opacità del contesto, di incomprendibilità dell'ambiente in cui viviamo. Non so quanto possa

essere proiettiva sul passato un'immagine di persone che i luoghi fondamentali della loro vita li conoscono perfettamente per cui ogni oggetto ha una storia che rimanda ad altre storie. Non so quanto sia mitica questa interpretazione della comunità basata su una certa lentezza del cambiamento, cambiamento che in qualche modo è controllabile perché si svolge di generazione in generazione. Il mondo in cui viviamo è ben diverso, è un mondo opaco, indifferente, che cambia, che si trasforma, è un'esperienza che per noi torinesi con più di cinquant'anni è molto concreta. Torino è segnata dalle rapide trasformazioni sociali, economiche, architettoniche: dove prima c'era la Michelin, adesso c'è una rotonda. Non ci sono più quei segni urbani che ti consentivano di collocarti all'interno del tessuto cittadino. In questa trasformazione credo che nascano delle profonde incertezze esistenziali; cioè che uno dei mali della nostra civiltà è anche il fatto che non capiamo che viviamo in un mondo che ci cambia intorno e di cui non controlliamo assolutamente nulla. Ecco tutto questo a me sembra che costruisca delle premesse per una domanda, un bisogno, un'esigenza di rendere la realtà più comprensibile, per stimolare dei processi di appartenenza debole e provvisoria ai luoghi basata sul fatto che i luoghi riprendono ad essere conosciuti, rispettati ed amati. Per fare un esempio personale, parliamo del pino della Ico centrale: mi hanno cresciuto dicendomi che lì ci attaccava la bicicletta Adriano Olivetti. Non so se sia vero, però quello è diventato un oggetto di affezione, un segno di continuità; il giorno in cui morirà il pino sarà una tragedia per me, ma magari non dirà nulla alla persona che lo taglierà perché non ne conosce la storia ed il valore. Credo che se non si sviluppano forme di amore dei luoghi, quei luoghi non verranno mai rispettati. Io credo che i musei della città o dei paesaggi, un po' meno dell'architettura forse, siano dei musei che abbiamo un senso da un punto di vista strettamente civile e poi culturale, cioè che siano dei modi attraverso cui ci si possa riappropriare di un luogo e di un tema. Detto ciò, la forma migliore per questo tipo di riappropriazione non è il museo classico, bensì l'ecomuseo, se siamo fedeli interpreti della definizione di ecomu-

Il museo della città per riappropriarsi di un luogo, di un tema: lo stile dell'ecomuseo

seo adottata in Italia a Catania, che dice che l'ecomuseo è una pratica partecipata di valorizzazione, non un istituto, non una targa, bensì una pratica partecipata di valorizzazione del patrimonio culturale distinto etc. etc. nella prospettiva di uno sviluppo sostenibile etc. Mi sembra che l'aver messo l'accento sul fatto che l'ecomuseo è una pratica toglie all'ecomuseo quasi il diritto di esistenza perché il problema è di capire quanti soggetti (istituti) sviluppano delle pratiche partecipate, perché più è partecipata la pratica e più ha possibilità di successo. Concordo con la Dottoressa Sturani sul fatto che è molto difficile mantenere alta l'attenzione, è un processo normale di quasi tutti gli ecomusei essere partiti come movimento ed essere diventati istituti. Tuttavia abbiamo l'esempio contrario della storia di Anacostia che nasce come museo di quartiere e diventa un museo etnografico istituzionale. Trovare dei modi di costruzione dei musei della città, degli istituti, dei centri di conoscenza della città gestiti in questo modo partecipato, a me sembra che crei un ulteriore museo e quindi pone il problema del numero di musei. Salviamo le collezioni e magari facciamo dei musei che funzionino.

Patrizia Bonifazio

Grazie a Daniele Jalla, anche per la capacità di essere provocatorio. Riprendo qui solo un tema su cui spero di poter tornare anche nei prossimi incontri che stiamo organizzando. La questione dell'architettura come museo specialistico diretto a specialisti. Forse un museo come quello di Ivrea va visto anche per la sua potenzialità nello svecchiare gli strumenti di restituzione dell'architettura al suo pubblico, che poi è composto da cittadini. Ho sempre immaginato che il futuro museo dovesse avere anche questa caratteristica, di avvalorare il diritto delle persone al paesaggio, il diritto delle persone a vivere in spazi di qualità. Credo di averlo già detto, ma credo che la sfida che può partire da Ivrea possa essere rivolta sia alla cultura architettonica, che richiama spesso il suo valore di disciplina civile e che potrebbe proprio trovare a Ivrea il terreno più fertile per mettersi alla prova, recuperando o inventando strumenti di comunicazione nuova della sua azione.

Allo stesso tempo la sfida riguarda anche la collettività, che attraverso la partecipazione al museo, attraverso la sua capacità di porre delle domande al museo e di collaborare alle sue azioni dirette sul patrimonio architettonico può esercitare il suo diritto di cittadinanza.

Ma lascio lo spazio ai nostri ospiti. Vedo Sveva Di Martino che vuole fare una domanda.

Sveva Di Martino

Buonasera. Sono stati tutti interventi interessantissimi, ma non posso nascondere che l'ultimo mi abbia provocato di più. Perché facciamo musei? Perché evidentemente stiamo perdendo qualcosa che abbiamo ricevuto da chi ci precede e che vorremmo trasmettere a chi viene dopo di noi. La storia di Olivetti e di Ivrea, storia di un "matrimonio" tra committenza, artisti e comunità, potrebbe essere esempio su cui riflettere per superare la deriva dell'architettura contemporanea, un esempio di buona e civile architettura. E, quindi, cosa potrebbe essere meglio di un museo che proprio negli spazi di quest'architettura va costruendosi? Mi permetto di ricordare come il museo non sia solo fatto visivo, ma, soprattutto, percorso in uno spazio. Oggi non siamo più in grado di leggere un'architettura, non sappiamo misurare il nostro passo, non sappiamo come ci muoviamo in uno spazio. Il museo Olivetti potrebbe proprio essere occasione per un primo ricongiungimento dell'uomo ad una architettura che proprio su questo si misura e che per questo vive. Grazie.

Il museo come percorso in
uno spazio e non solo
luogo espositivo

Patrizia Bonifazio

Altre domande?

Daniele Jalla

Forse non sono stato chiaro. Non sto dicendo di abbattere tutte le case di Ivrea perché sono contrario ai musei di architettura. Sto dicendo solamente che se a Ivrea si pensasse di creare un museo in cui si costruiscono i modellini delle case o si espongono i pannelli come

abbiamo visto nel museo del paesaggio, con le foto delle case, credo che in tal caso sarebbe più utile stampare dei libri: costano meno, si diffondono ugualmente, circolano più di un museo, perché bisogna vedere poi quante persone lo visitano. Quindi il problema è il modo di comunicare questo patrimonio e attraverso quali politiche, e non c'è una risposta unica né credo sia facile darla. Quello che dieci anni fa non avremmo chiamato museo ma avremmo chiamato percorso e prima ancora avremmo chiamato città, oggi lo chiamiamo museo: vuol dire che la parola museo si è riscattata da quell'aurea polverosa che aveva. Tuttavia, senza un luogo che conservi la conoscenza non credo che sia possibile pensare ad un sistema leggibile; che questo luogo si chiami museo è una decisione che si può prendere perché non è registrato come marchio, ma dobbiamo sapere anche che è un museo diverso dal Museo egizio, dal Museo del Louvre; ovvero, dobbiamo esser consapevoli che stiamo usando il termine museo alla sua ultima strattonatura. Questo tipo di museo non ha una collezione. La collezione è fuori.

Alessandro De Magistris

Risponderei a queste sollecitazioni giuste e stimolanti, che però richiedono di essere riportate alla specificità di Ivrea e a che cosa significa l'architettura nel territorio eporediese. Credo che il porsi questo problema riesca a dare una qualche risposta possibile alle domande: è un museo? non è un museo? che cos'è l'architettura? Perché innanzitutto io direi che, a parte il fatto che davo quasi per scontata che ci fosse una condivisione dell'obiettivo, mi sembra che in questo caso ci troviamo di fronte ad un patrimonio davvero unico per l'umanità per tutta una serie di cose che sono a seconda del punto di vista chiare, testimoniano un momento della storia non solo del nostro paese ma del processo di trasformazione industriale che si ricollega ad altri episodi europei. A Ivrea questa esperienza si è cristallizzata in modo straordinario in una serie di eventi architettonici diffusi nel territorio. Si può anche definire un "recinto" e per me il tema del recinto è fondamentale dal

punto di vista del progetto e del suo successo: il “recinto” è quello che definirà il museo. Il museo non può disperdersi in un territorio tanto vago da non ammettere un perimetro, deve avere un percorso riconoscibile e questo percorso riconoscibile c'è. Diciamo che le persone che se ne occupano lo riconoscono, anche se è vero che questo percorso riconoscibile non è da tutti condiviso e osservato, riconosciuto. In ogni caso, Ivrea ha raccolto delle opere straordinarie che sono riconosciute come tali a livello internazionale ma che corrono grossi rischi rispetto al loro futuro, come è accaduto in tanti altri casi che testimoniano del patrimonio architettonico del XX secolo. Io ritengo che il progetto di un soggetto museale (con tutte le osservazioni fatte puntualmente) può essere l'unica vera condizione perché nella accezione più ampia e intelligente del termine questo patrimonio si conservi come testimonianza viva. Non c'è alternativa, perché l'alternativa sarà un uso brutale di queste strutture che porteranno a delle trasformazioni facilmente intuibili, i cui effetti negativi sono facilmente riconoscibili nell'esperienza contemporanea in tante parti del mondo. Un progetto come questo è l'unica condizione per arrivare a conservare - il termine però non mi piace, meglio valorizzare - in senso pieno, questa grande testimonianza. Questa è a parer mio una delle poche vere chance che ha questa realtà per inserirsi in un discorso di progettazione di se stessa, di ripensamento della propria memoria legata anche ad una solida, fondamentale, *chance*, occasione di riuscita sul piano dello sviluppo economico. Oggi l'architettura - e penso di non doverlo spiegare a nessuno - e con lei il turismo culturale legato a certi fatti di architettura costituisce una delle più grandi leve del turismo internazionale. Con questo non voglio giustificare le cose, tutto questo comporta una serie di fatti negativi, ma è un dato di fatto. E quindi il museo di architettura che interpreta una storia del territorio può essere una straordinaria occasione non solo per conservare in modo intelligente e innovativo quelle tracce materiali e quelle memorie ma anche per favorire un processo di sviluppo che riconnetta le ambizioni del progetto olivettiano alla realtà eporediese e qua mi sembra che nasca il vero problema, cioè

Il museo di architettura
come fattore per lo sviluppo
locale

uno dei problemi più grandi è come debba essere questo museo rispetto alla realtà locale perchè comunque Ivrea ha un rapporto per me straordinario ma straordinariamente teso con il territorio che ha ospitato il progetto olivettiano: un progetto così radicato nel territorio eporediese instaura o ha instaurato con questa realtà - che non era sicuramente nata per essere una grande realtà industriale - un rapporto da costruire in forme nuove in cui queste architetture costituiscono un memento, una straordinaria opportunità. In questa chiave va letta la prospettiva di valorizzazione.

Daniele Jalla

Rispetto all'intervento di De Magistris, ritengo che ci siano due alternative. Quando vado in giro per il mondo mi vendono delle piccole guide di architettura contemporanea, io le compro, mi diverto e guardo la città. Nel mondo non c'è solo Ivrea. Nel mondo la prima forma di tutela minima è quella di costruire dei piccoli testi, scritti dagli architetti: i turisti li comprano ed acquisiscono uno sguardo sull'architettura contemporanea molto utile. La seconda alternativa invece si pone se si costruisce uno strumento che però non si può occupare solo di tutela. Questo però è una totale utopia, ci vorrebbe un ufficio tecnico comunale del patrimonio culturale che avesse voce in capitolo ad esempio sull'urbanistica, sull'arredo urbano, sullo sviluppo, cioè che fosse parte di chi la città la cambia. Perché se è una collezione vivente, non possiamo congelare le case senza considerare le persone che ci abitano, che ci lavorano etc. Prima o poi ci sarà qualcuno che vorrà apporre delle modifiche alla proprietà, tutto questo è normale. Le esigenze della tutela del patrimonio sono relegate fuori da questo processo fino a cinquant'anni. Poi arriva la Soprintendenza ma questa prassi è un'azione da valutare attentamente. Credo che dobbiamo batterci per questo obiettivo, sapendo anche che è una fiera illusione sperare che i decisori tengano conto di questi elementi nel passato e nel futuro. Per questo forse la dimensione ecomuseale è una formula migliore, perché forse in questo modo un minimo di opinione pubblica e quindi di condivisione del progetto si costruisce. Di nuovo,

questo non è un museo. E credo che da parte mia personale, come presidente dell'ICOM, non posso che ringraziare tutti quelli che chiamano museo situazioni che non sono museo, perchè questo vuol dire che la parola in questi ultimi venti anni è stata sdoganata ed è apprezzata. Ciò è un bene perché venti anni fa la parola museo era quasi un tabù, era vista con una valenza negativa; oggi usiamo la parola museo in senso buono e probabilmente in senso più metafisico e metastorico. Questo è di certo un fatto positivo ma dobbiamo capire che è un qualcosa di completamente diverso da quello che è stato un museo costruito alla fine della Rivoluzione Francese, sviluppato alla fine dell'Ottocento. È un fenomeno nuovo e dobbiamo prenderne atto, perché se non ne prendiamo atto rischiamo di scivolare nelle derive, cioè di non porci la prossima domanda perché esistiamo, a che cosa serviamo, dove andiamo. Che è una domanda a cui spesso si finisce per non rispondere più, e poi i musei muoiono perché hanno smesso di chiedersi chi sono.

Quale funzione per la realtà museale?

Alessandro De Magistris

Io sono perfettamente d'accordo. Credo che la fase del catalogo e della guida sia stata già fatta nel caso di Ivrea. Rimane invece il tipo di processo che può essere innescato dalla candidatura UNESCO, che può sollecitare un diverso sguardo sulla città e sulle cose e può forse mobilitare attenzioni di diversa natura rispetto a quanto accadrebbe adagiandosi sulla normalità, amministrata saggiamente. E mi sembra che questa sia una delle lezioni che viene fuori dai processi possibili che vengono oggi chiamati Grandi Eventi. Pensiamo per esempio all'esperienza torinese del 2006, e al modo in cui ha saputo sollecitare magari non per un lunghissimo periodo, da parte dei cittadini un diverso sguardo sulla città. Io credo che l'occasione della candidatura e la riconfigurazione del museo potrebbero essere molto importanti.

Torino 2006: un modo di guardare la città in maniera "diversa"

Patrizia Bonifazio

Chiedo ancora se ci sono delle domande.

Giuliana Reano

Io volevo fare una brevissima riflessione e poi una domanda a cui non so se sarà così semplice dare una risposta. È vero, la collocazione concettuale ha una sua importanza per poi creare una strategia, per cui oggi mi pare che siano emersi degli stimoli assai importanti; è vero che questo non è un museo in senso tradizionale, ma trovo che ci debba essere un aggiornamento su alcuni concetti. La riflessione sulla collezione vivente in effetti si presta benissimo alla realtà eporediese, perché noi oggettivamente abbiamo un problema di mantenimento, che deve essere un mantenimento in una situazione che è di città in cui si vive, si abita etc. per cui da questo punto di vista c'è comunque un problema. C'è una collezione che necessita un mantenimento, che è stata catalogata e che ha suscitato da questo punto di vista considerazioni e riflessioni. Questo è un dato di fatto. C'è invece questo altro aspetto secondo me che emerge, cioè che il museo è un trasmettitore e valorizzatore di conoscenza che è un po' il problema di questo tipo museo: cioè come collegare il discorso del patrimonio e della valorizzazione nei confronti non solo dei cittadini ma dell'utenza in generale. A cosa serve tutto questo se poi noi non adoperiamo qualcosa? Proviamo a pensare che forse alcuni concetti che erano importantissimi, che stavano dietro la creazione dell'architettura, che hanno poi spinto e creato determinati movimenti, cioè quello che è stato il fondamento della comunità devono essere oggi ripresi? E l'aspetto di come si possono collegare questi temi alle architetture non è così semplice, cioè come attraverso la rappresentazione che noi abbiamo sul territorio delle architetture far veramente capire cosa c'era dietro. Non è così banale come discorso, perché alcuni tentativi sono stati fatti, li stiamo facendo, però è difficile strutturarli perché è un museo atipico. È una domanda trattino riflessione.

Patrizia Bonifazio

Colgo l'occasione di questo intervento perché mi permette di fare una precisazione: il Museo a cielo aperto aveva una missione ben identifi-

cata, aveva iniziato a darsi alcuni strumenti di comunicazione, aveva cercato di produrre anche delle azioni di sensibilizzazione culturale e altre rivolte in particolare alla tutela dell'architettura. Rispondeva a un progetto che nasce in una situazione contingente, e da un'idea di bene culturale come conservazione e restauro propria di quegli anni.

Se il museo non ha avuto un modello di riferimento o non è stato un museo tradizionale e quindi è stato visto come di difficile gestione, penso oggi come allora che questo non sia un elemento negativo insito nell'azione museale scelta, che doveva semmai sollecitare più che mai la creazione di un modello culturale nuovo, che ribadisse la tradizione e l'originalità dell'esperienza eporediese.

Questo non è accaduto. Le ragioni sono diverse. Spero che il nuovo museo che stiamo contribuendo a creare abbracci le difficoltà di un'istituzione che deve confrontarsi non solo con il problema della programmazione culturale, ma anche con la sfida più ampia di diventare un vero soggetto culturale. Implicitamente, anche non essendoci più, la fabbrica ci sta fornendo l'occasione di organizzare una nuova città laboratorio per una generazione che deve sperimentare la "sua" modernità e partire con un bagaglio importante di esempi e di strategie che non sono lontane dalla sua contemporaneità.

Giuseppe Silmo

Scusate, io volevo portare solo una piccola esperienza che ho fatto qui a Ivrea. Ho tenuto due conferenze all'Istituto Cena, il discorso era la nascita della Olivetti e la sua scomparsa. Ho parlato degli anni di Adriano e parlando degli anni di Adriano ho parlato delle architetture di Adriano, utilizzando il libro curato dalla nostra presentatrice, il bellissimo libro azzurro, presentandolo come lo strumento che secondo me in un istituto tecnico per geometri può servire per far conoscere quel che c'è a Ivrea e dintorni, anche per raffrontarsi con le altre realtà. Ho presentato due diapositive di edifici notissimi, una il Centro dei servizi sociali e l'altra la Mensa; i ragazzi hanno avuto difficoltà nel riconoscerle, quindi sono rimasto abbastanza stupefatto; non riusciva-

L'inconsapevolezza del patrimonio architettonico negli istituti superiori di Ivrea

no neanche a darmi altri esempi di architetture olivettiane. C'è un problema culturale di conoscenza che sta scomparendo ad Ivrea, un problema di educazione. Le bruttissime costruzioni degli anni Sessanta vanno benissimo con le altre costruzioni di tipo razionalistico; non c'è più differenza. Le case a schiera di San Grato vengono concepite come le altre case bruttissime costruite intorno. Allora qui il problema è colossale: non è solo un problema di museificazione, è un problema di cultura di base. Sono due casi, per carità magari ho preso anche le due classi sbagliate però mi ha fatto pensare. Grazie.

L'importanza di un progetto partecipato.
L'importanza della "rete" degli abitanti delle architetture

Auditore

Volevo tornare sulla rete dei proprietari a cui si è accennato in apertura. Credo che questa azione possa dare inizio ad un processo partecipato e quindi un vero contributo al progetto che state imbastendo. Diventerebbe un progetto per la città, e non solo un progetto per un gruppo di persone colte e appassionate dell'architettura e di questa storia in particolare. Il coinvolgimento e le pratiche di partecipazione mutuabili dalle esperienze museali di cui si è parlato oggi - e forse non solo quelle - possono aiutarci a costruire una forma nuova di museo che avrà indubbiamente delle ricadute locali...

Enrico Giacobelli

Mi sembra che il discorso stia andando verso una deriva di negatività totale nei confronti di questo povero MaAM che fin nella sua concezione iniziale non voleva essere solo un percorso di visita ma coltivava l'ambizione di diventare un luogo di riflessione sulla città e di confronto fra cittadini e amministratori sui temi urbani. Purtroppo è rimasto - e non è comunque poco - percorso fra le architetture moderne di Ivrea poiché le scarse risorse cui faceva prima cenno Cohen non hanno permesso altro e, d'altra parte, la complessità di gestire una sorta di "urban center" con le risorse di una città come Ivrea è evidente. Ciononostante in questa discussione si stanno dimenticando alcune cose. In particolare non si è dato fin qui abbastanza rilievo al modo

La conservazione della collezione museale

innovativo con cui - all'interno del progetto del MaAM - è stato affrontato il tema della conservazione della collezione del museo stesso. Non si è detto, ad esempio, come il tema sia stato affrontato con un approccio realmente partecipativo e come ciò abbia dato esiti positivi almeno in un caso: quello del Quartiere Canton Vesco. Qui infatti per un periodo di almeno due anni sono state attuate dall'Amministrazione comunale azioni di condivisione del progetto di recupero del quartiere con i cittadini e gli abitanti, attraverso incontri sul campo in cui i consulenti del Comune hanno spiegato l'importanza dei singoli edifici, della storia che essi rappresentavano, perché fosse importante intervenire su di essi applicando metodi più virtuosi di quelli fin lì messi in opera dai proprietari per effettuare le operazioni di manutenzione ordinaria e straordinaria e, soprattutto, come fare per attuare questo cambio di approccio. Io spero che il rilancio del MaAM riparta nuovamente dalle azioni di conservazione interrotte un po' bruscamente ormai più di sei anni fa e che si riprenda il discorso interrotto sul recupero del patrimonio architettonico moderno diffuso, aperto durante la fase di costruzione del museo. Si potrebbe proprio ripartire da Canton Vesco, i cui edifici - pur non essendo capolavori assoluti - hanno dimostrato quanto positiva possa risultare un'azione di conservazione operata "sul campo" e relativamente libera da vincoli burocratici. Per fare ciò occorrerà però rendere noti e diffondere i risultati di tale azione: cosa che fin qui non è stata fatta. Analogamente occorrerà intervenire con operazioni di comunicazione nei confronti delle scuole, in modo che il MaAM, molto più di quanto avvenga oggi, venga visitato dai ragazzi delle scuole cittadine e che la sua visita non sia solo lasciata al volontariato degli insegnanti ed alla loro conoscenza del tema, ma rientri in un vero progetto pedagogico gestito dal Comune. Infine, Cohen ha illustrato una ricca casistica di esempi di musei dell'architettura nati negli ultimi due secoli. Nessuno di loro ha però la forma ed il contenuto del MaAM. Di suo il MaAM è un po' esposizione di architettura, un po' museo della casa di Goethe, un po' museo della città tout-court e qualcos'altro ancora. Tante cose insieme

che danno forma all'esempio che manca all'elenco di Cohen e dicono molto sulla complessità del compito che dovrà affrontare chi si occuperà di quella che qui è stata battezzata la sua "release numero due" e che a me pare piuttosto la necessaria conclusione di un processo museale interrotto che in sé conteneva già molto di quanto oggi qui si è auspicato per il suo futuro.

Alberto Redolfi

Credo che questa giornata sia assolutamente riuscita nel suo scopo, ovvero quello di obbligarci al confronto con delle voci critiche, che ci sollecitassero su quelle che sono le difficoltà, note a tutti gli eporediesi, di questo patrimonio, e di come in questi dieci anni di museo questo patrimonio è stato gestito non solo attraverso il ruolo proprio dell'istituto museale ma anche attraverso strumenti più propri ed idonei quali il piano regolatore e la normativa edilizia di tutela. Oggi abbiamo ascoltato esperienze e suggestioni diverse, potendo constatare le difficoltà che tutti hanno quando gestiscono operazioni come questa e più le voci sono state critiche più hanno sollecitato un dibattito, come è stato nel caso di Jalla. Credo che tutti gli interventi di oggi, da quello di Cohen a quello di Jalla, in realtà ci possano fornire molti spunti propositivi e preziosi per il progetto della Fondazione e che credo nei prossimi seminari sarà doveroso approfondire. Quindi ringrazio l'organizzazione dell'incontro di oggi per aver scelto tre interlocutori in grado di sollecitare quelli che sono i temi su cui ci stiamo tutti confrontando.

Il piano regolatore e la normativa edilizia di tutela come strumenti di gestione del patrimonio architettonico eporediese

Indice

Premessa.....67

L'architettura nei musei

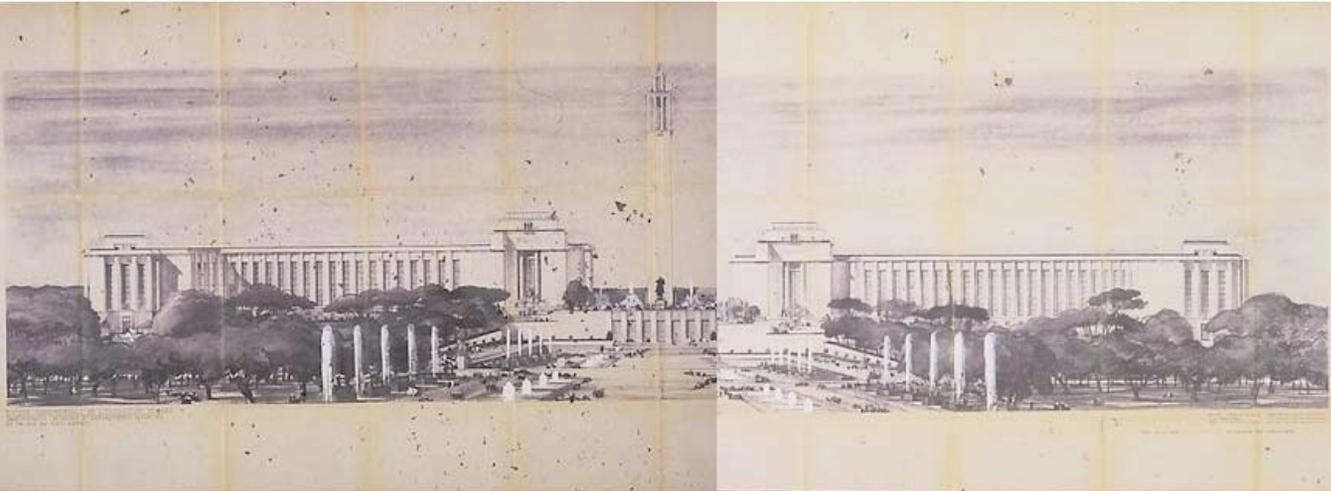
Power Point Jean Louis Cohen.....69

Paesaggi e musei: esplorazione critica di modelli

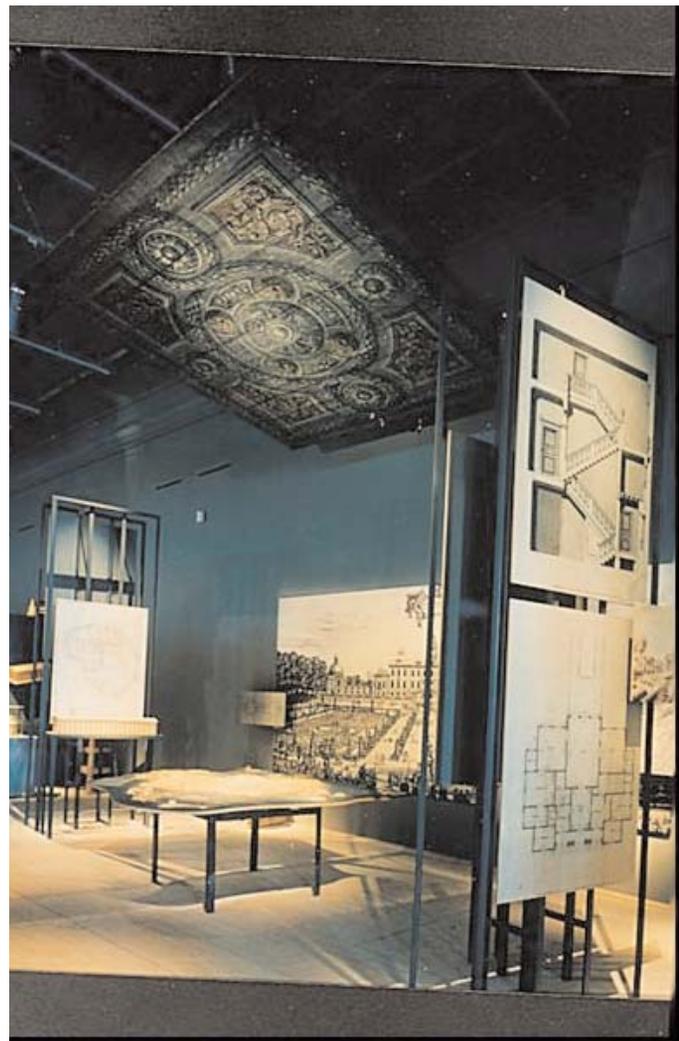
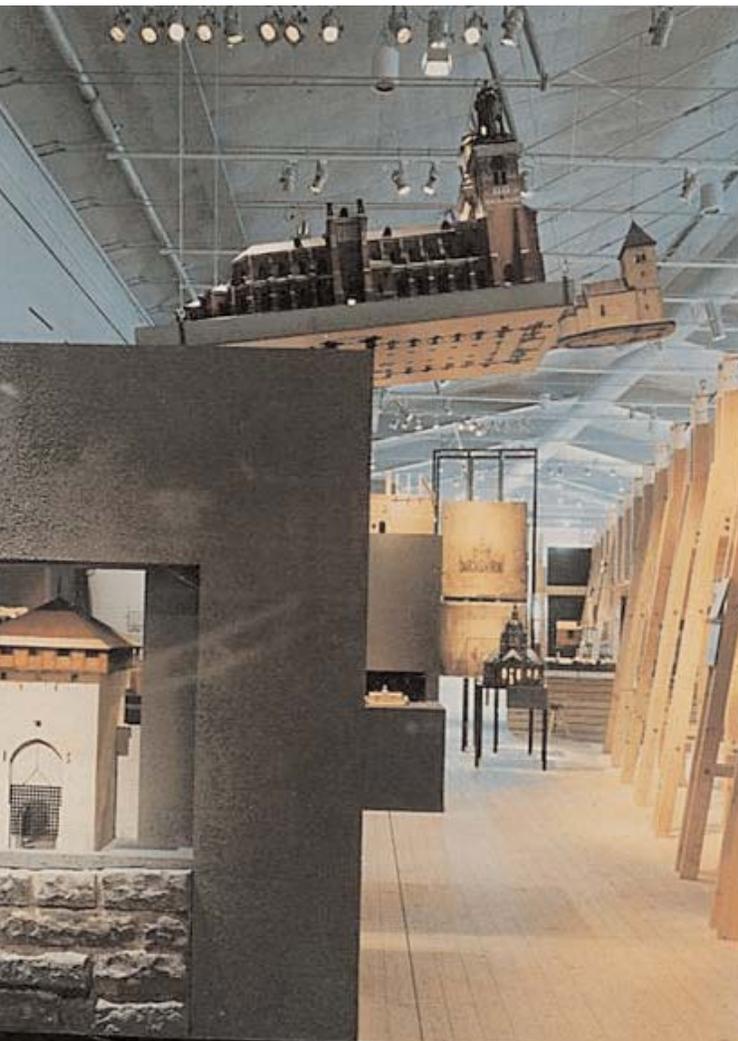
Power Point Maria Luisa Sturani.....117

Abbiamo ritenuto fosse importante pubblicare anche le presentazioni in Power Point presentate dai relatori durante il loro intervento. Ci scusiamo con i lettori per la difficile consultazione dell'immagine e del testo relativo ma abbiamo deciso di separare in Appendice tutto ciò di cui la Fondazione Adriano Olivetti non detiene il diritto di divulgazione con licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 2.5 Italia. Preghiamo pertanto il lettore di fare riferimento alle fonti citate al fianco di ogni immagine per ogni eventuale utilizzo. Laddove non specificato le immagini sono ritenute dell'archivio iconografico dei relatori che nell'esercizio della loro professione hanno, negli anni, raccolto per un utilizzo meramente didattico e non commerciale.

Per questo motivo ringraziamo Jean Louis Cohen e Maria Luisa Sturani per aver messo a disposizione queste presentazioni consapevoli dell'importanza che l'iconografia può avere per meglio comprendere le questioni affrontate durante il seminario di studio.



[...] Comincio con un'immagine autobiografica, il prospetto del Palais de Chaillot costruito nel 1937 a Parigi nel quale sono stato incaricato nel 1998 dal Ministro della Cultura francese di creare un centro di architettura, che ho proposto nella mia relazione iniziale di chiamare Cité de l'architecture et du patrimoine, utilizzando il significante "Cité", già diffuso a Parigi attraverso la Cité des sciences, la Cité de la musique che ha un significato maggiore rispetto a museo o istituto per dire "aperto a tutti".



[...] Conosciamo alcuni musei storicamente radicati nella storia e nelle vicende del '900 e che sono stati riprogettati. Un primo esempio è il museo di Stoccolma, ripensato da Rafael Moneo qualche anno fa.



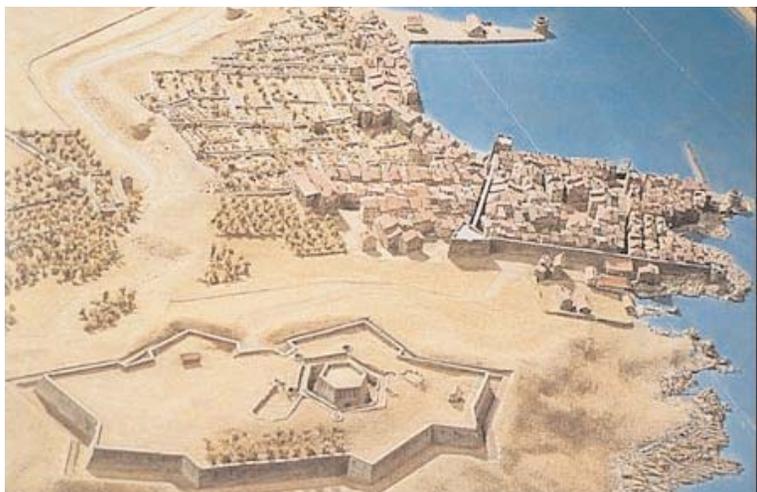
[...] Conosciamo la storia del museo di architettura di Francoforte, un piccolo museo inserito nel progetto complessivo di rinascimento culturale di una città troppo assimilata al settore bancario - veniva chiamata Bankfurt o Mainhattan.



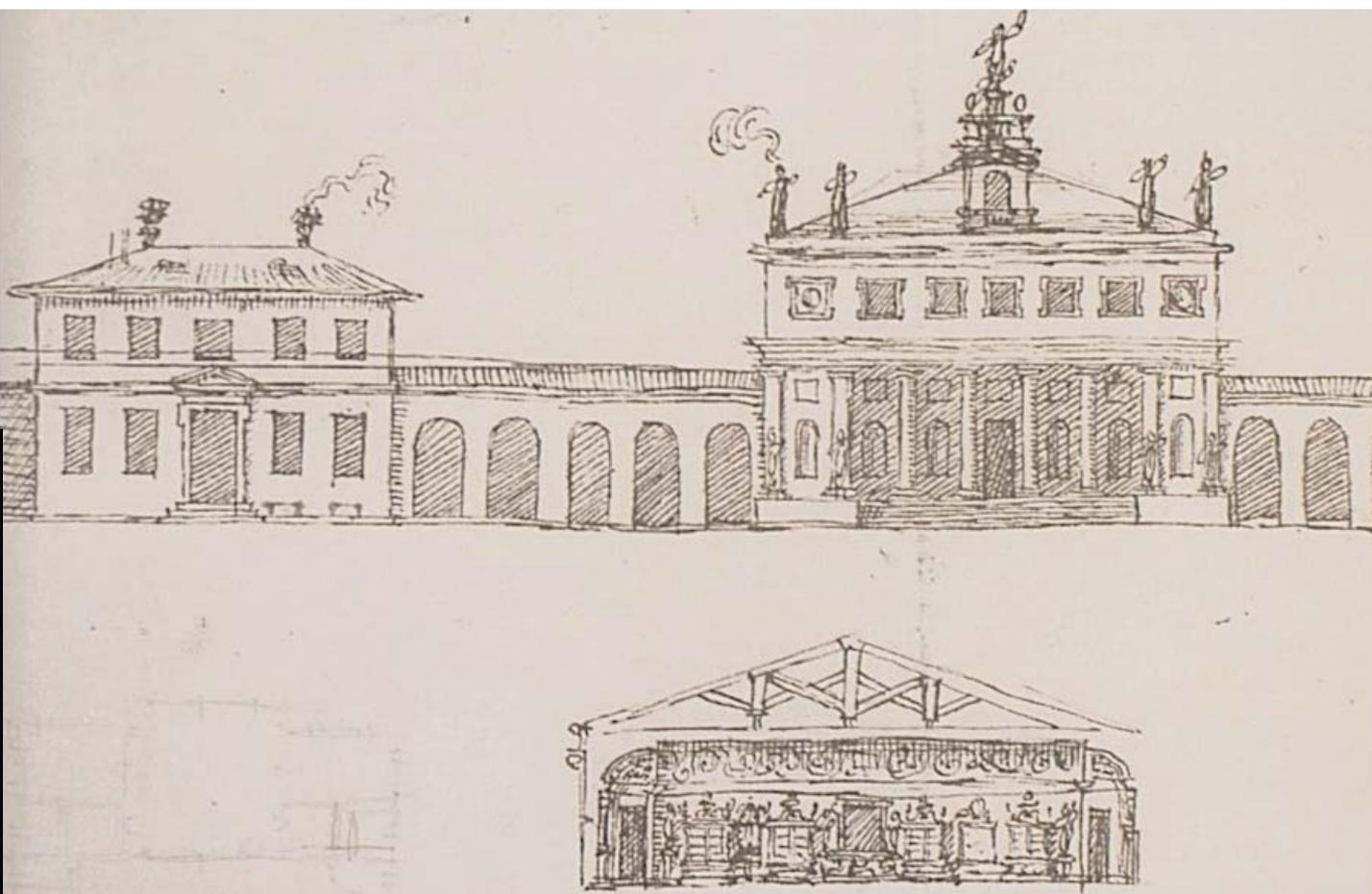
[...] Un altro museo anch'esso legato all'impegno personale, è il museo creato a Montréal da Phyllis Lambert, il Centro canadese di Architettura.



[...] Ancora un esempio prima di tornare al Palais de Chaillot, quello del NAI di Rotterdam, l'Istituto olandese di architettura.



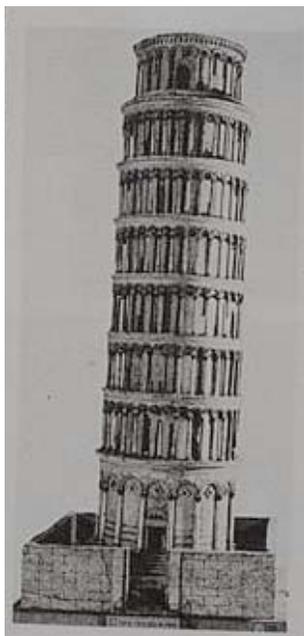
[...] Inizio con un museo storica-mente molto vecchio, il Museo parigino dei plans-reliefs, creato non come museo ma come collezione segreta e strategica di modelli di fortezze da Louis XIV, alla fine del '600.



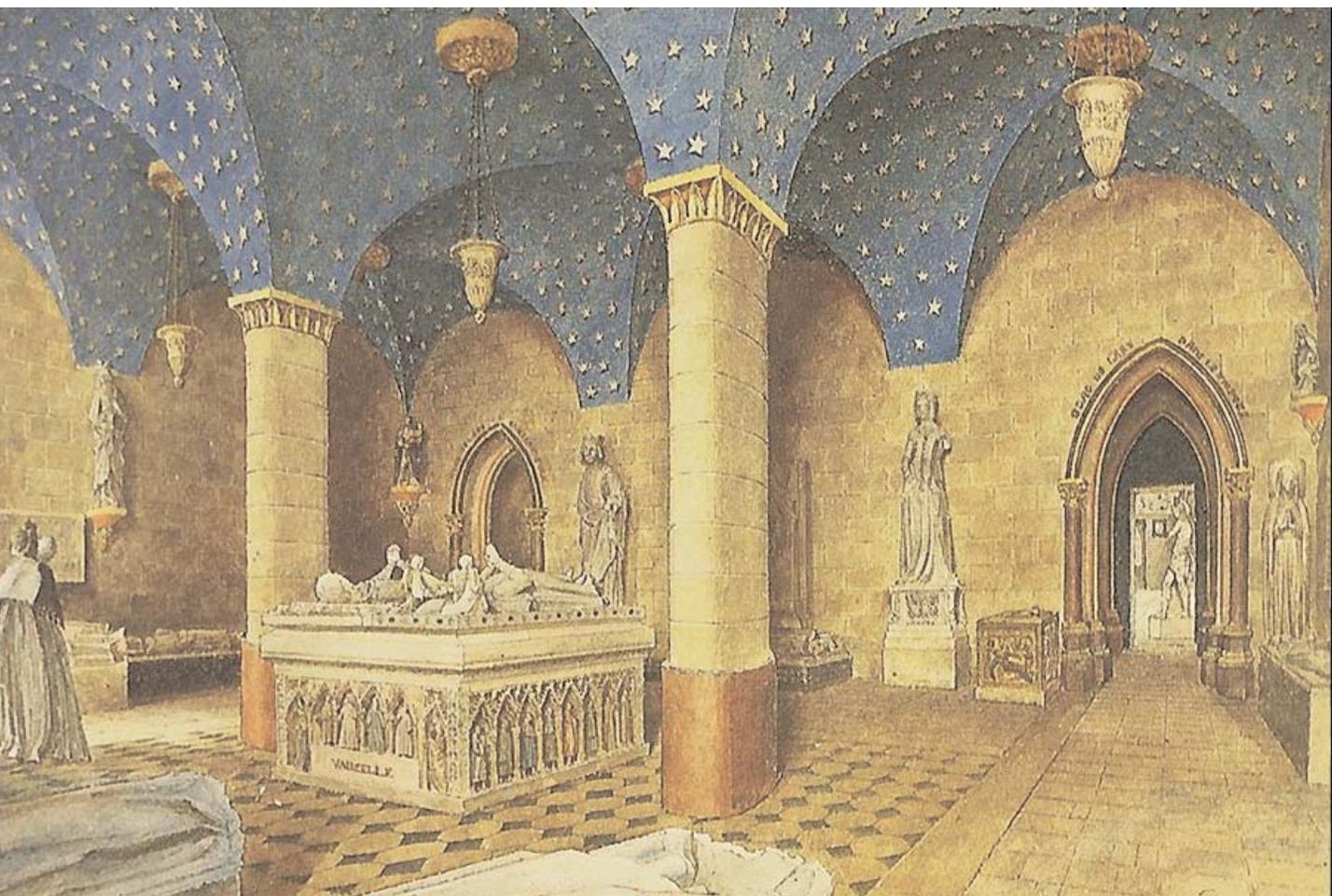
[...] Un altro tipo di museo apparso molto presto è il museo dedicato alla grafica architettonica: questo è un progetto di John Talman per una biblioteca di architettura, molto simile ai musei aristocratici o di corte del primo Settecento.



[...] Il primo filone è quello che già accennavo del museo della rappresentazione, apparso a Parigi nel 1808 con la collezione di architetture di Louis François Cassas.



[...] Il museo di Cassas era un museo di modelli di sughero. Molti di questi sono sopravvissuti e fanno parte delle collezioni dell'ampia rete di musei parigini.



[...] Vedete la sala del Duecento di questo museo, che è stato storicamente il primo museo a organizzare un percorso cronologico diviso per secoli.



[...] La cosa più significativa all'interno di questo museo è la presenza di oggetti, frammenti di edifici, e quindi l'idea che l'architettura e la scultura architettonica poteva essere capita solo in un rapporto con i suoi elementi a scala naturale.



[...] Altre esperienze si sono poi sviluppate in Europa nel primo Ottocento. Per esempio la Casa Museo di John Soane era un museo di tipo misto, nel quale la rappresentazione pittorica dell'architettura, i frammenti piccoli e a scala naturale coesistevano.



[...] Un altro esempio poco noto infine è un museo creato dal grande architetto prussiano Karl Friedrich Schinkel, inizialmente nella Bauakademie, poi risistemato nell'Università di Berlino e infine distrutto.



[...] In una situazione nella quale era sempre più difficile traslocare gli edifici, i musei della metà dell'Ottocento hanno utilizzato una tecnica già frequente dal Rinascimento in poi, la tecnica del calco, e questo ha condotto alla politica del South Kensington Museum, adesso Victoria & Albert Museum.

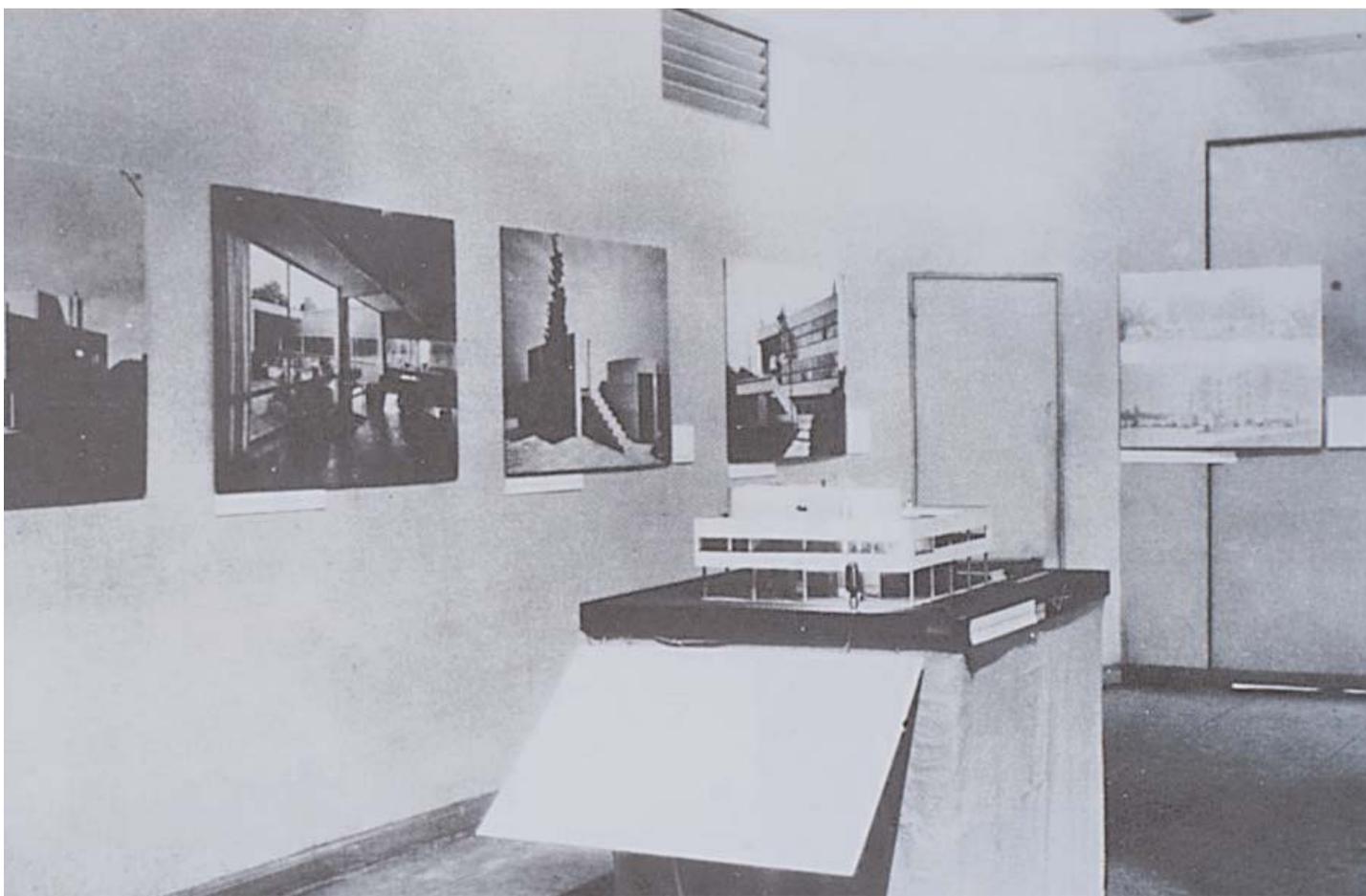


[...] Un altro museo importante è stato un museo sempre concepito da Viollet-le-Duc prima della sua morte nel 1879, ed aperto negli anni Ottanta dell'Ottocento. Era un museo di scultura comparata, nel quale l'idea del confronto tra vari momenti storici era centrale.

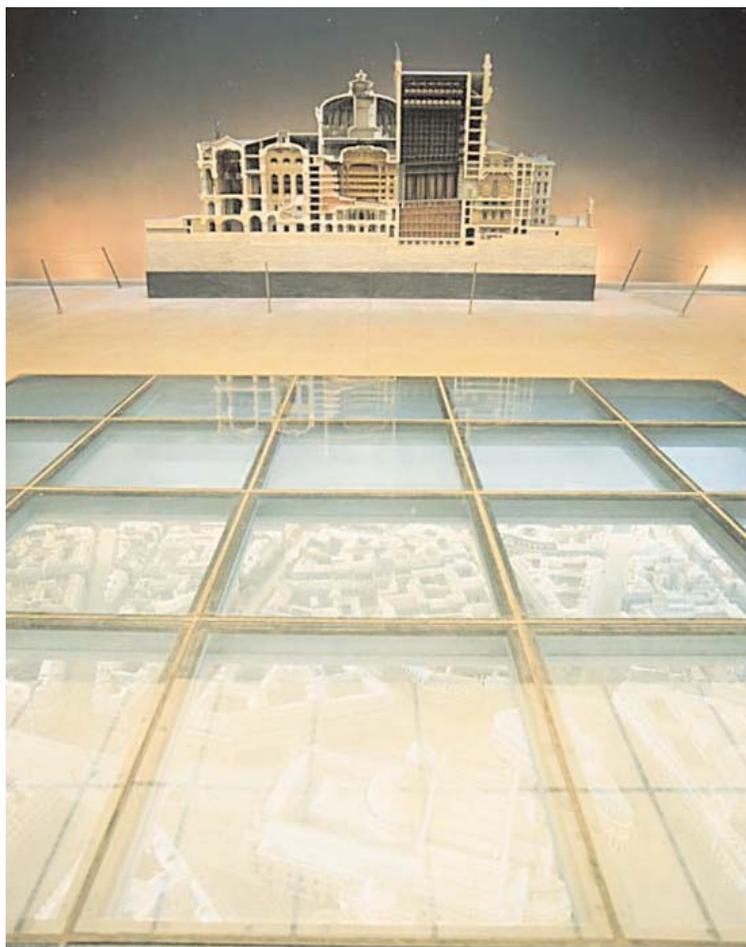


[...] Musée des travaux publics, costruito da Auguste Perret per l'esposizione universale del 1937 a Parigi, ma mai compiuto e letteralmente dimenticato nei decenni successivi con i plastici messi in cassoni di legno e sepolti in un deposito del Ministero dei Lavori Pubblici.

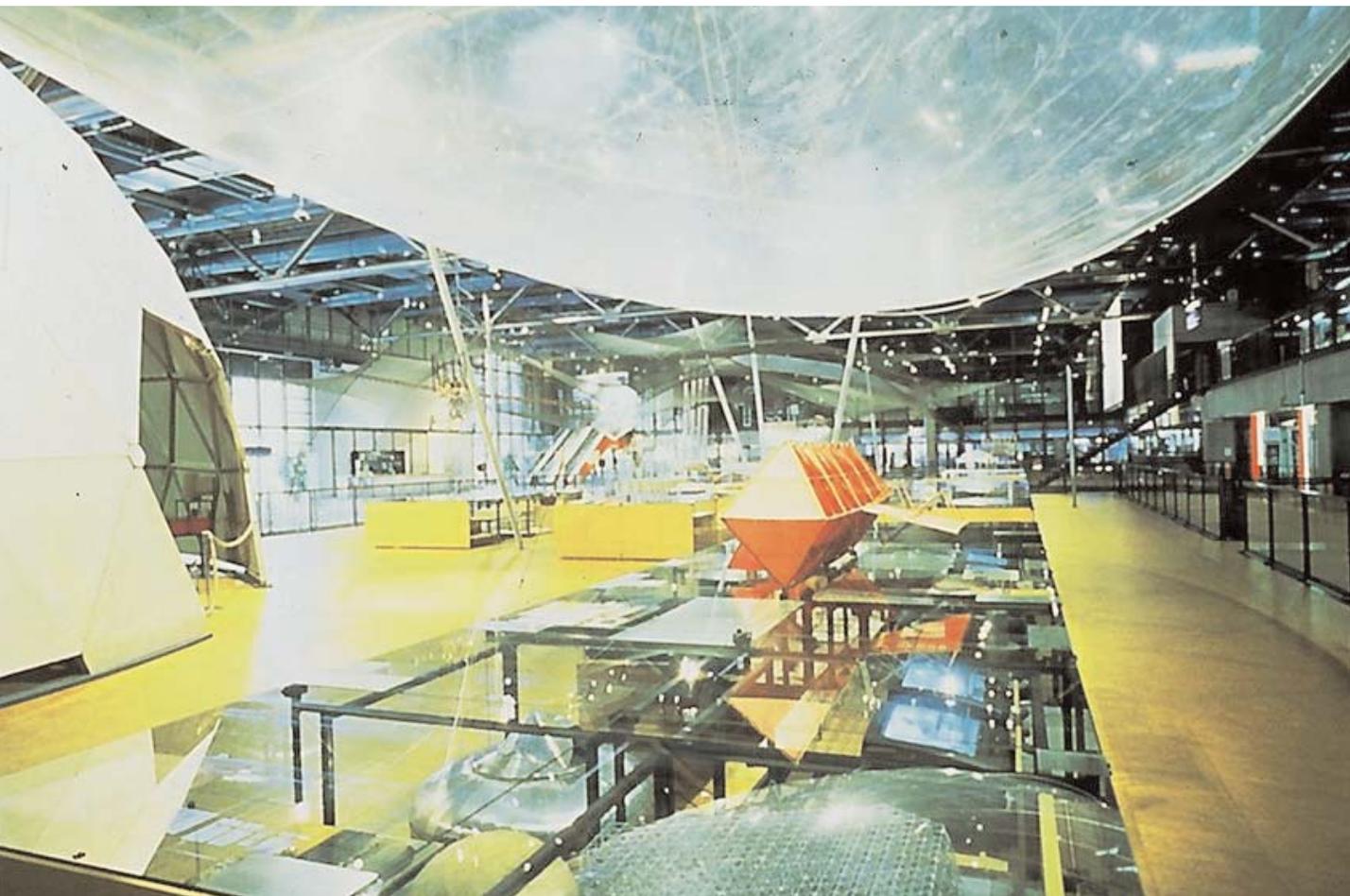




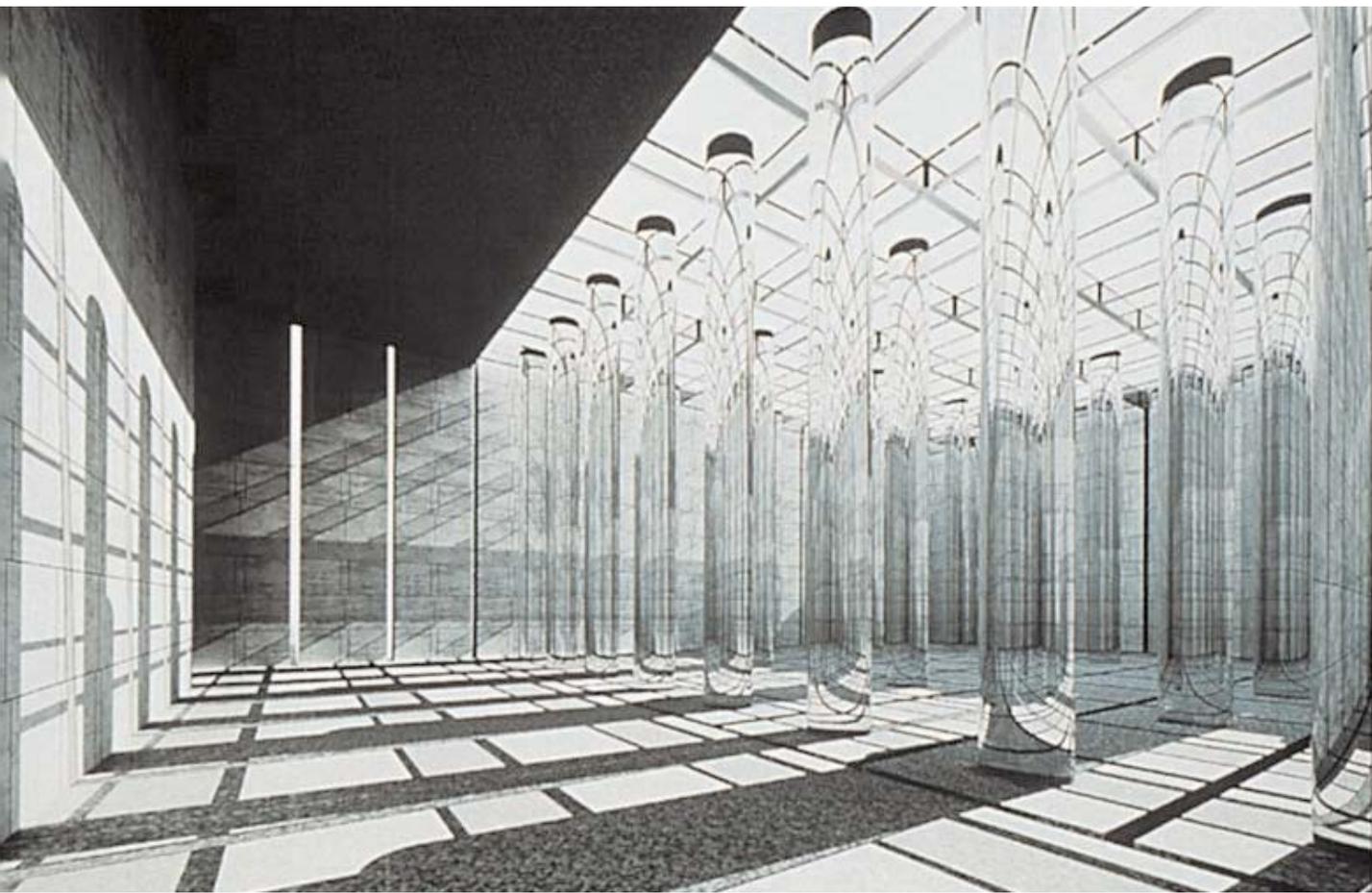
[...] Se pensiamo all'esempio del Museum of modern art di New York, questo è stato storicamente il primo museo generalista ad avere un dipartimento di architettura e design aperto all'inizio degli anni '30 ed il primo ad avere anche un dipartimento di fotografia.



[...] L'architettura era ospitata in un museo nel quale l'arte era dominante ed egemonica. Questo caratterizza anche un museo come il Museo d'Orsay. C'era una sezione sull'architettura curata dallo scenografo Richard Peduzzi, che ospitava un plastico in sezione molto bello dell'Opéra di Charles Garnier e un plastico del quartiere attorno all'Opéra.



[...] Un altro esempio è quello della grande mostra sull'arte dell'ingegnere presentata al Centre Pompidou nel 1998, un esempio della presenza episodica e marginale, e sempre difficile dell'architettura all'interno di questi musei.



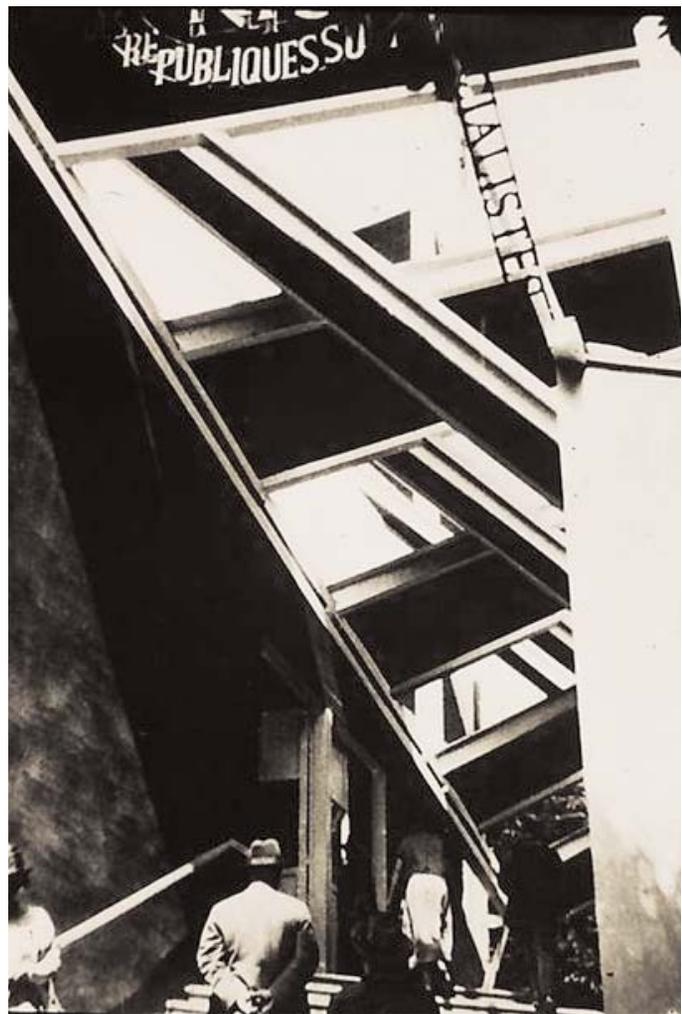
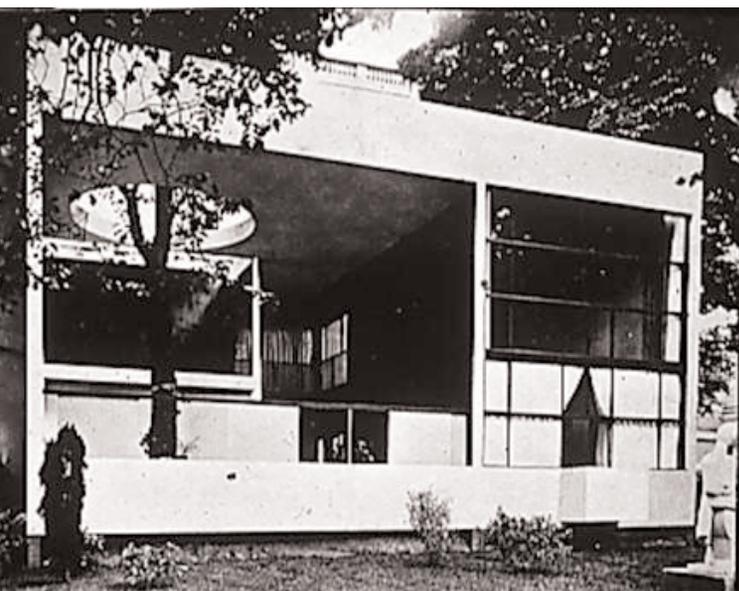
[...] Questo è un esempio di una ricostruzione molto sofisticata al computer del progetto del Danteum di Giuseppe Terragni all'interno di una mostra del Museum of contemporary art di Los Angeles.



[...] Le foto scattate dallo scrittore Emile Zola all'esposizione del 1900 a Parigi ci fanno vedere un'esposizione le cui architetture sono tutte condannate ad essere distrutte.

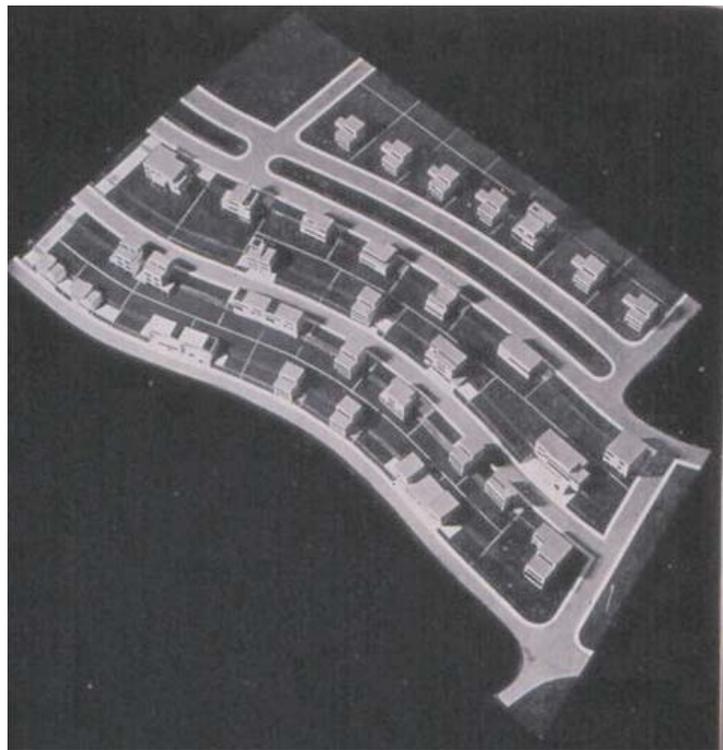
[...] Questo è anche il caso della mostra delle arti decorative del 1925, di cui sono rimasti oggetti mitici: quello di sinistra, è il padiglione dell'Esprit Nouveau di Le Corbusier, che è stato ricostruito a Bologna.

[...] Alla metà degli anni Ottanta ho ricevuto l'incarico di ricostruire il padiglione russo di Konstantin Melnikov della stessa esposizione, nel Parc de la Villette.

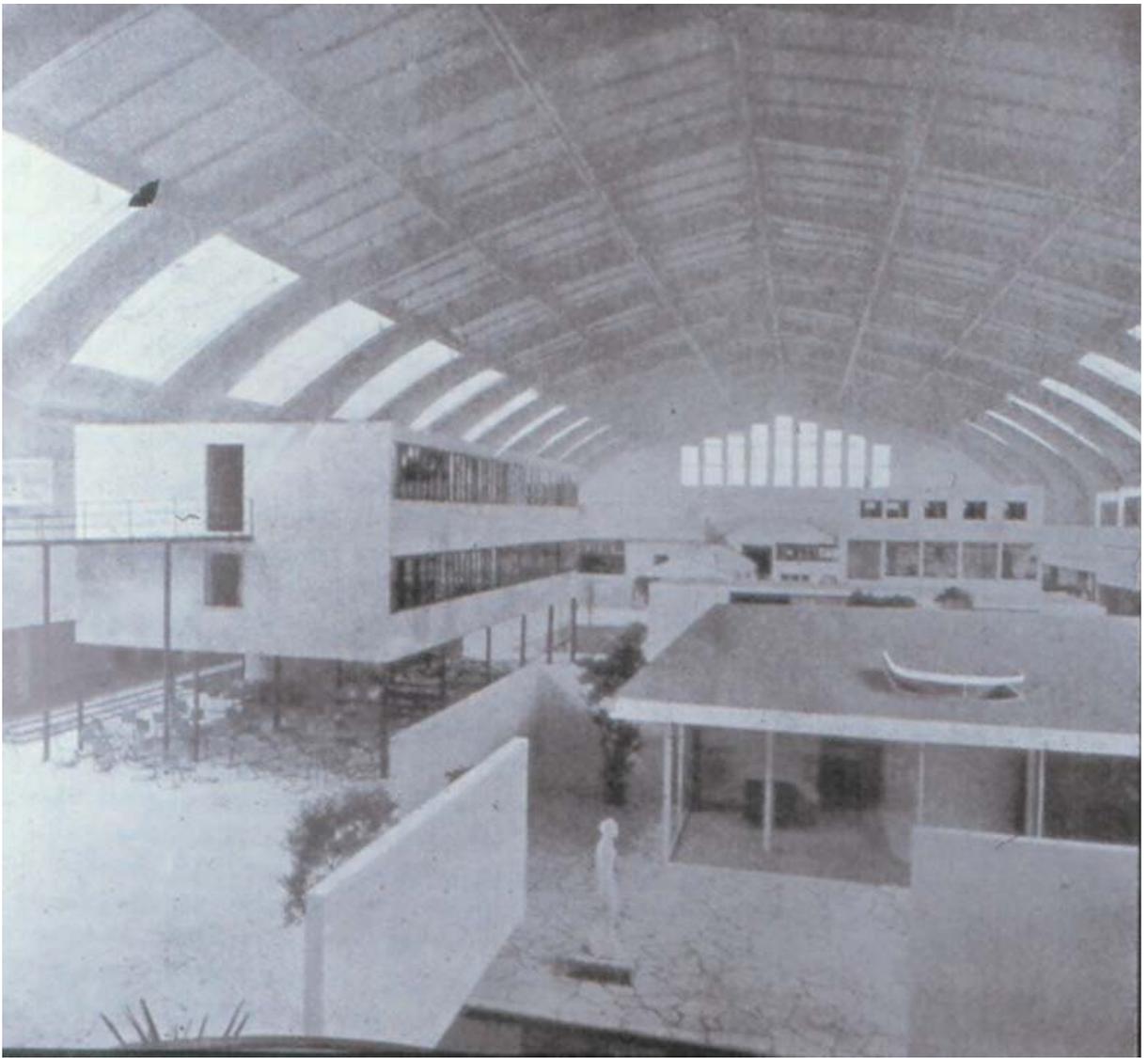




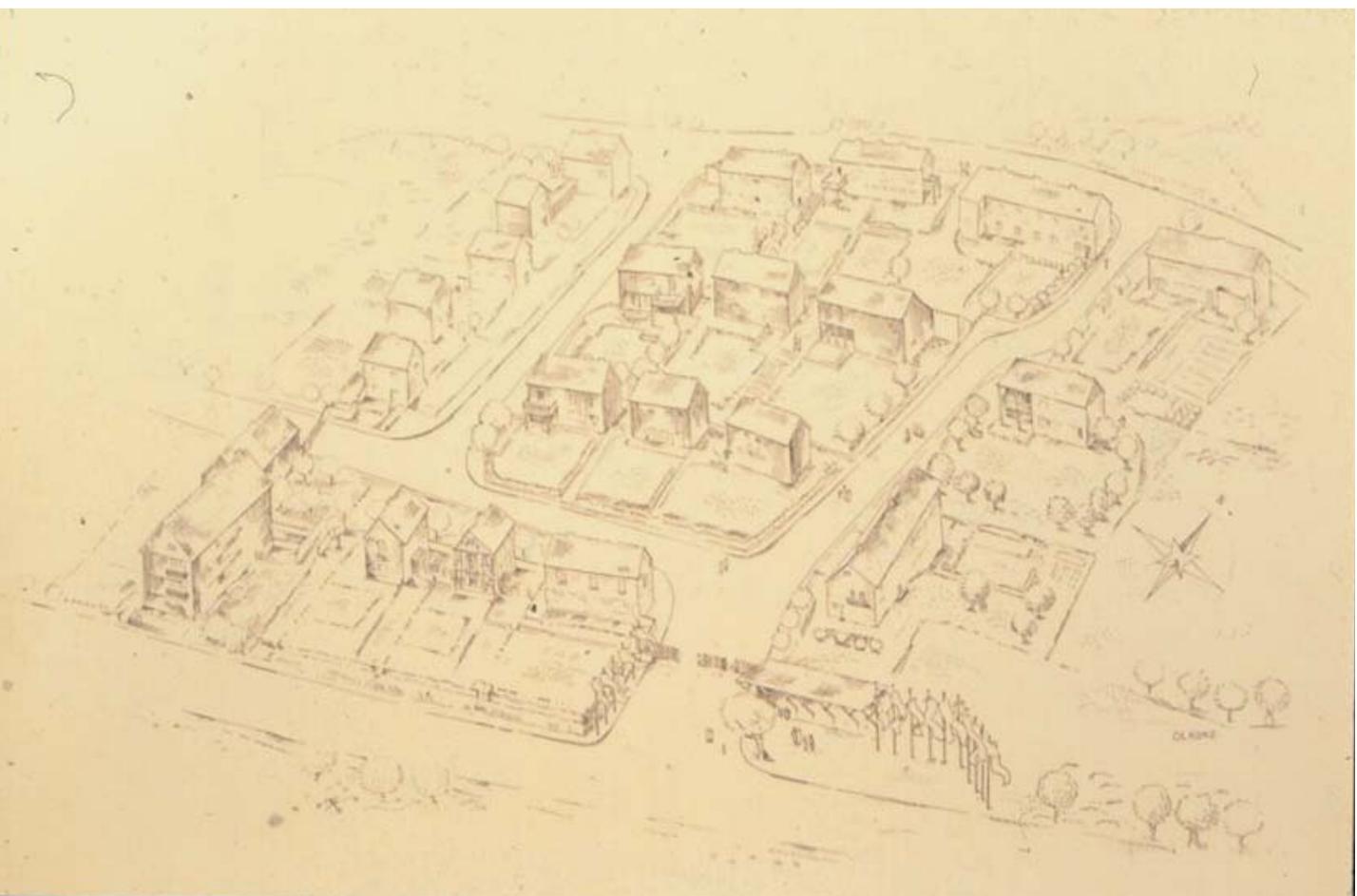
[...] Il Novecento ha consolidato l'idea del villaggio modello, immaginato per una mostra effimera e poi trasformato in una specie di quartiere edificato. Esemplare è il caso del Weissenhof a Stoccarda, costruito nel 1927 dal Werkbund.



[...] è il caso di tutte le città costruite su questo modello, vediamo quella di Baba a Praga legata al modello di Stoccarda, vediamo anche esempi distrutti come quello dell'esposizione di Berlino nel 1931 per la quale Mies van der Rohe aveva concepito la casa per uno scapolo.



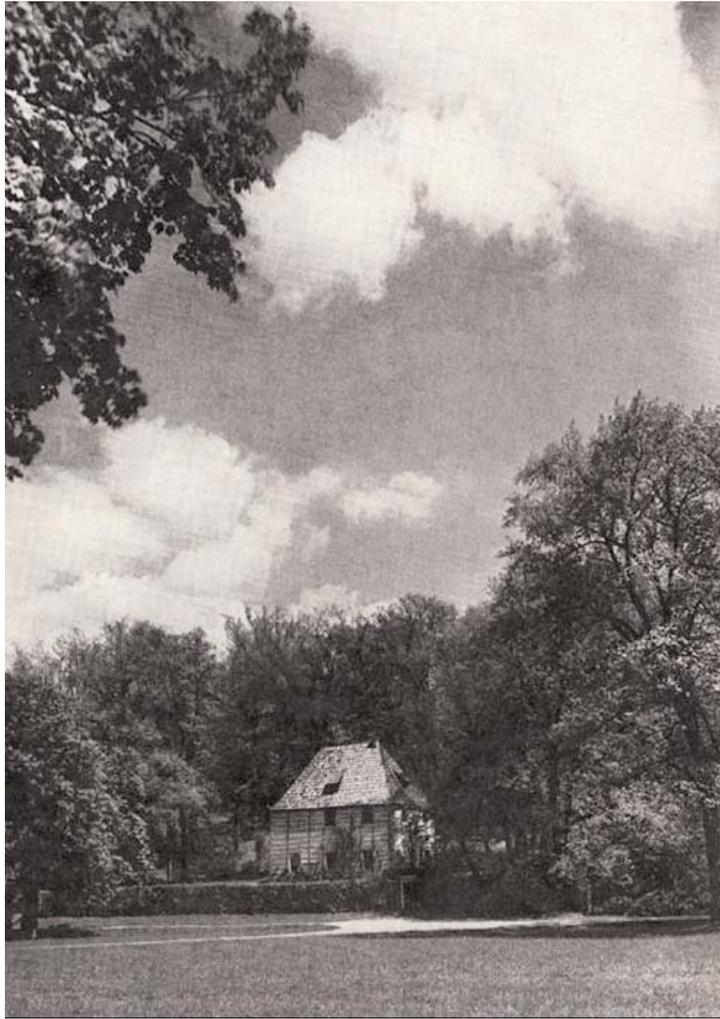
[...] La serie di queste esposizioni potrebbe essere sviluppata in maniera infinita: la risposta nazista o tradizionalista alla città del Weissenhof di Stoccarda che trionfa nel 1927 nel tetto piatto e nell'estetica funzionalista.



[...] È una città conservatrice,
fatta in legno, come quella del
Kochenhof, ancora a Stoccarda,
nel 1934.



[...] Dopo il 1945, la vittoria alleata e l'inizio dell'americanizzazione dell'Europa è segnata dall'organizzazione della mostra sulle tecniche di costruzione americane, che si svolge a Parigi nel 1946 all'interno del Grand Palais, con le case in scala 1:1.



[...] Questo è un esempio un poco esotico in questa sede ma assolutamente fondamentale nella storia dell'architettura tedesca, quello della piccola casa di Goethe nel fondo del giardino di Weimar, una casa non costruita da lui ma adottata da lui, celebrata da lui.



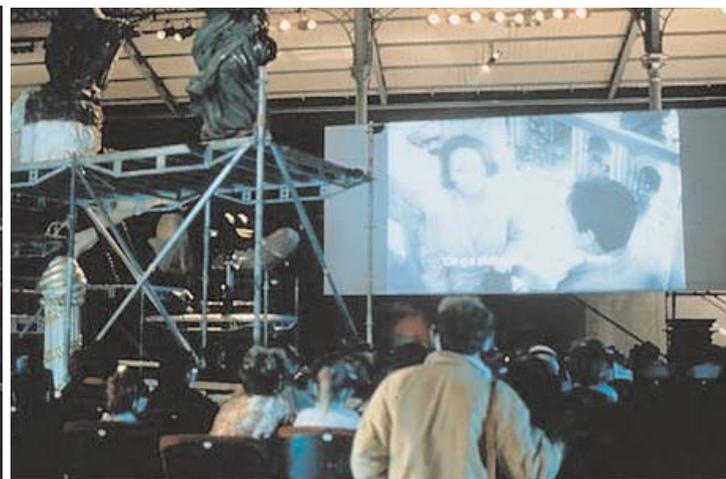
[...] La nuova Germania degli anni '50 ha utilizzato nell'Interbau lo stesso modo di operare, per creare un luogo pedagogico dedicato alla trasformazione culturale del rapporto del paese con l'architettura moderna.



[...] Un po' come nel caso degli edifici olivettiani e più generalmente delle tracce della storia di Ivrea con il tentativo fatto con grandi speranze e pochissimi mezzi che deve essere adesso riconfigurato.



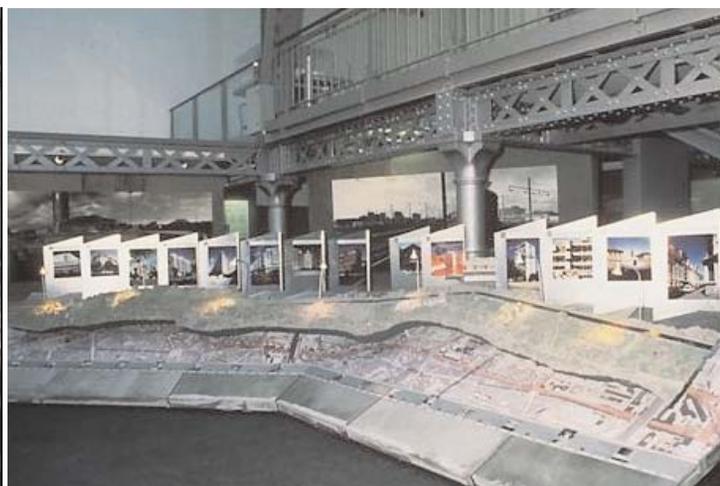
[...] In qualche maniera si è verificato che l'impatto pubblico delle mostre dove il disegno ed il plastico non erano i soli media è stato notevolmente superiore. È stato il caso della memorabile mostra "Case-Study Houses" organizzata a Los Angeles nel 1991.



[...] È stato il caso della mostra organizzata a Parigi negli anni '80 intitolata "Cités-ciné" sulla presenza della città nel cinema attraverso filmati e ricostruzioni di sceneggiature.



[...] L'architettura è una disciplina popolare che si trasmette anche attraverso altri discorsi.



[...] Due esempi brevemente: il primo sul quale ho lavorato in varie occasioni è il cosiddetto Pavillon de l'Arsenal perché è vicino all'ex Arsenale di Parigi, centro di architettura della municipalità di Parigi aperto nel 1988, molto popolare perché è stato capace di collegare più dimensioni del possibile museo di architettura.

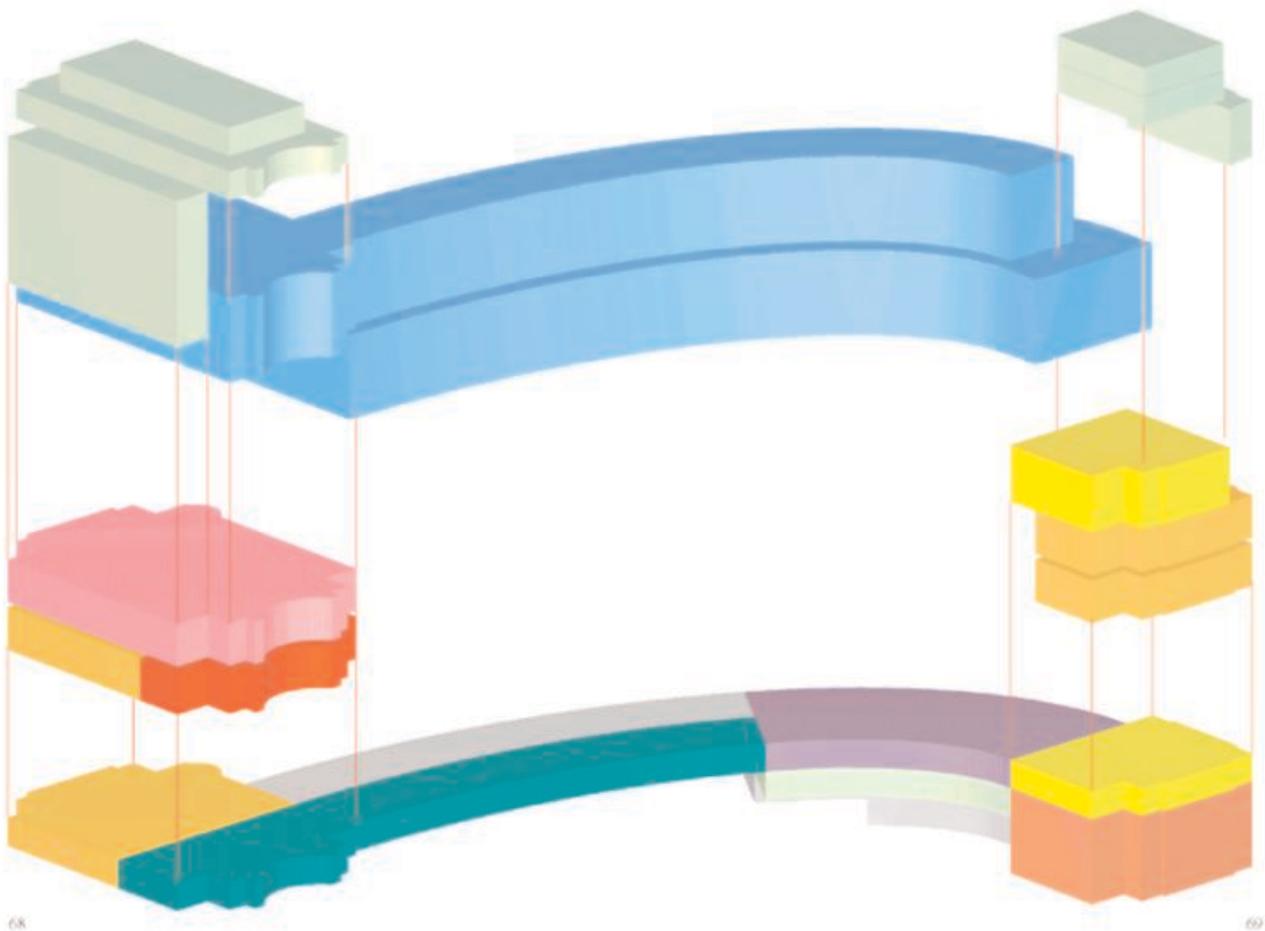


[...] Torno per concludere al progetto del Palais de Chaillot sul quale ho lavorato tra il 1998 e il 2003.



[...] L'edificio originale è stato inserito nel nuovo palazzo nel quale è stato disposto un nuovo percorso organizzato con gessi ed anche con grandi copie di affreschi medioevali.

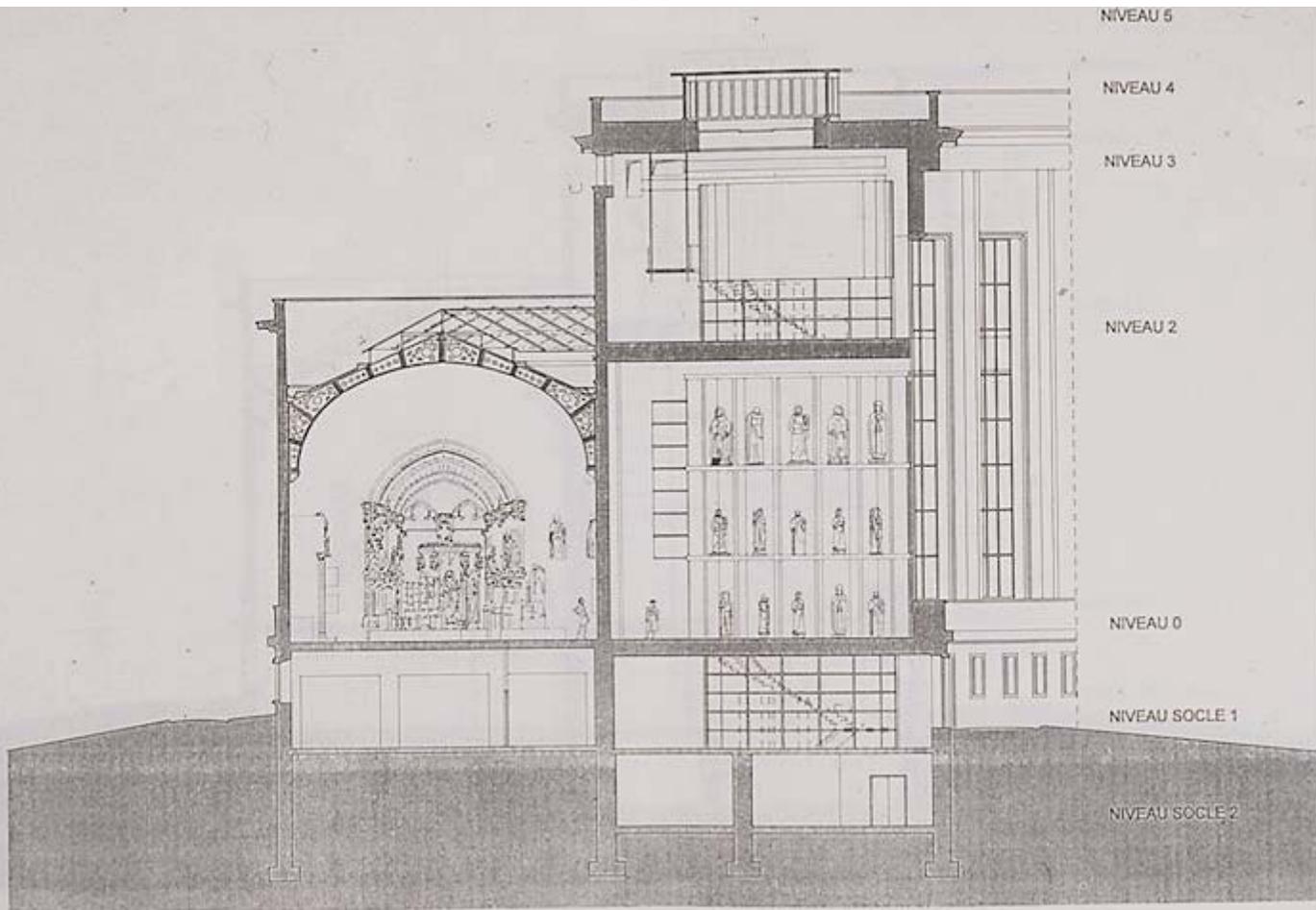




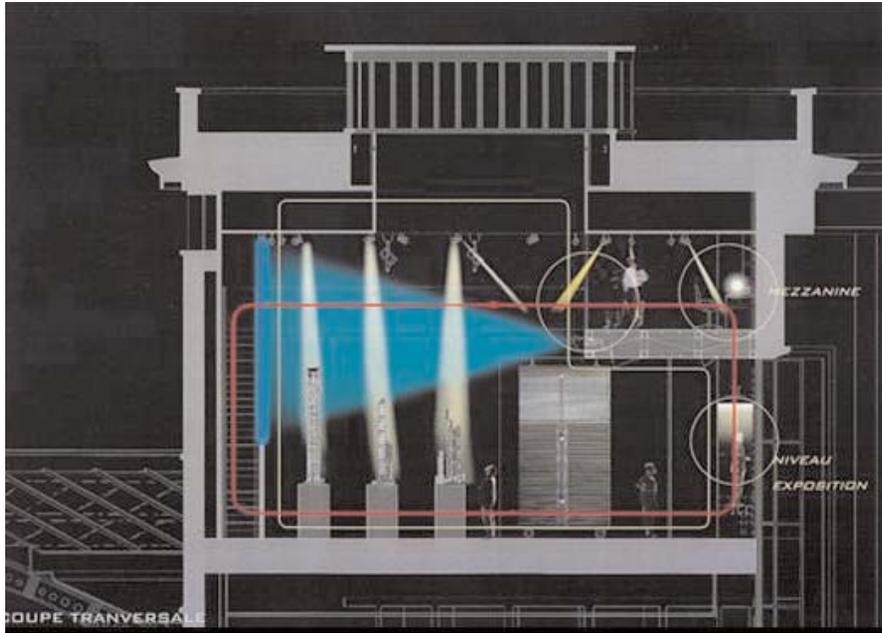
68

69

[...] Nel progetto che ho sviluppato ho provato a combinare più elementi di programma. Da un lato un museo di storia riconfigurato con una nuova galleria dedicata al '900, dall'altro lato gallerie per le esposizioni, biblioteche ed altri servizi.



[...] Vediamo a sinistra la parte ottocentesca impachettata nel nuovo edificio. Quindi questo grande piano con le collezioni dal Medioevo al '700 e poi la parte superiore con la nuova galleria e nel piano interrato le mostre.





[...] Il progetto del gruppo catalano GAO.

Toile tendue
Élément grandeur

Ferme métallique
Élément grandeur

Andreu, Rice
Roissy 2F
Charpente élément grandeur
Images informatiques, etc.

Paxton
Crystal Palace
Maquette 1/50e, Photos, Publications

Hittorf, Polonceau
Gare du Nord
Maquette partielle 1/50e

Autres gares
2 ou 3 maquettes

Horeau
Fantaisies métalliques
Dessins

Hennebique
Villa à Sceaux
Maquette au 1/20e

Hennebique
Variétés du béton
Dessins

Hennebique
Panneau de publicité

Baudot
Projet de palais
Maquette, dessin

Freyssinet, Esquillan, etc...
La saga des voiles minces et coques
Films (grand écran)

Perret
Notre Dame du Raincy
Maquette d'une travée 1/50e, dessins originaux

Perret
Notre Dame du Raincy
Clausnitz / Travée grandeur

Robert Le Ricolais
Nappe plane
Maquettes
Élément grandeur

Structures tendues
Frei Otto
Stade de Munich
Photos

Structures tendues
Gillet
Église et tennis couvert
Maquettes

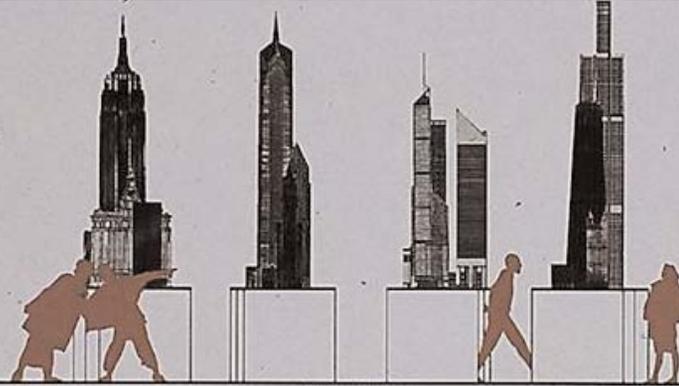
Structures tendues
Peter Rice
Serres de la Villette
Panneaux de façade grandeur

Structures tendues
Fazlur Rahman, Kahn
Terminal Haj Pilgrim
Photos, moniteur vidéo

Structures autotendantes
Snelson/Motro, Emmerich
Maquettes
élément grandeur

0 50 100 200 300cm

[...] Ho anche lavorato all'intreccio dei materiali possibili.



Forêt de Gratte-Ciels
12 Maquettes au 1/100e ou au 1/80e



Concours du Chicago Tribune
Photos, dessins



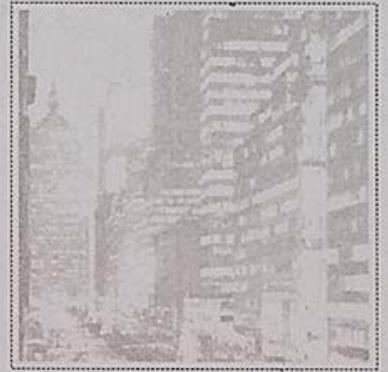
Le mythe du gratte-ciel
Moniteur vidéo



Le chantier hier
Film "Going-up"
Moniteur vidéo



Le chantier aujourd'hui
en Asie
Webcam



La Ville la nuit
Film sur grand écran

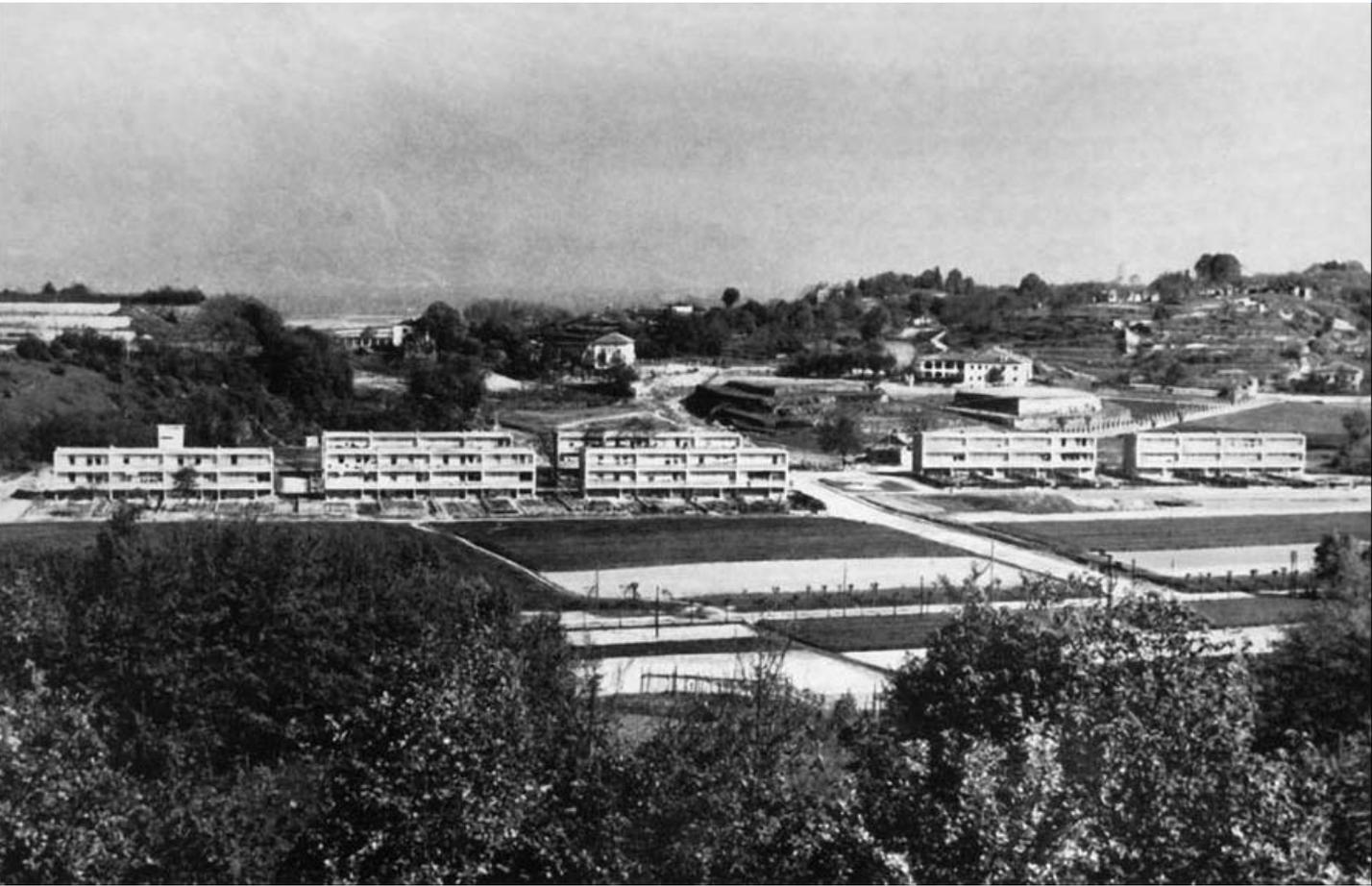
0 50 100 200 300cm



[...] Per far vivere un museo è importante sostenere una programmazione



[...] Con queste due mostre presentate nella primavera scorsa, in quella che si chiama ormai "Cité de l'architecture et du patrimoine", faccio riferimento ad una istituzione che vive e che ha toccato un pubblico abbastanza ampio nel primo anno di vita.



[...] Nel caso di Ivrea la spettacolarità esiste già, quindi il problema è di leggibilità di questa architettura. Per un pubblico più ampio è difficile cogliere la differenza tra la maggior parte degli edifici di Ivrea e gli edifici banali della modernizzazione degli ultimi decenni.

Maria Luisa Sturani

Paesaggio e musei:
esplorazione critica di modelli

IL PAESAGGIO CHIUSO NEL MUSEO:

Il Museo del Paesaggio di
Castelnuovo Berardenga (Si)



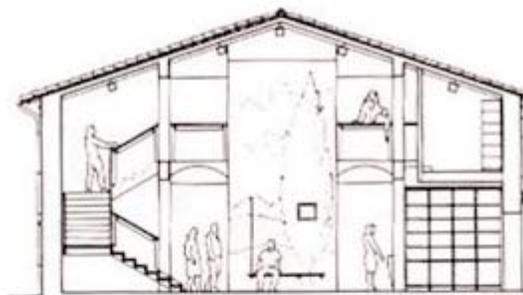
[...] Nato nel 1999 come nodo della rete museale della Provincia di Siena grazie ad una iniziativa congiunta di Provincia di Siena e Comune di Castelnuovo Berardenga, realizzando un progetto scientifico del geografo Bruno Vecchio.



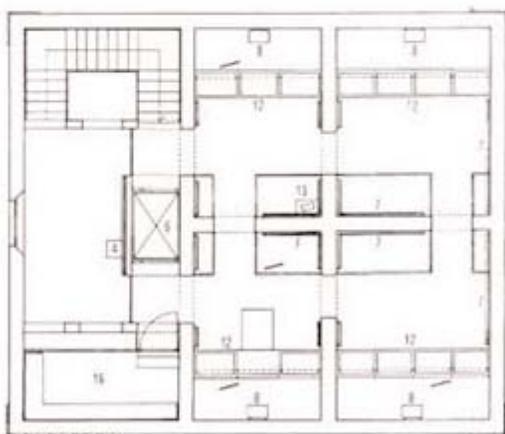
Il Museo del paesaggio



SEZIONE

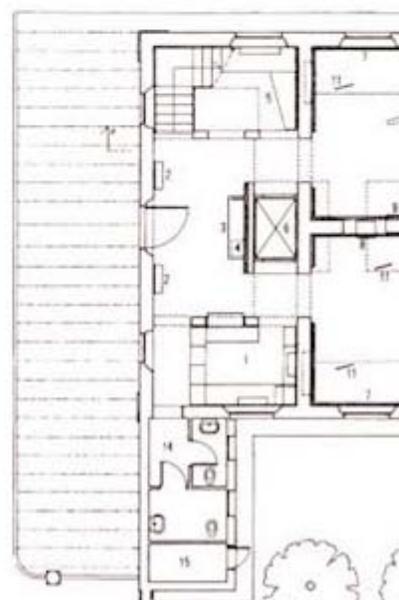


SEZIONE



LEGENDA

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| 1 BILLETTERIA - PUNTO VENDITA | 9 PANNELLI ESPOSITIVI |
| 2 ESPOSITORE | 10 ESPOSITORE CAMPIONI LAVORI |
| 3 SEDEUTA | 11 STANDARDO IN TESSUTO |
| 4 VORO SISTEMA MUSEALE | 12 VETRINE PARAPETTO |
| 5 PUNTO CONSULTAZIONE | 13 PLASTICO OSA COLONICA |
| 6 ASCENSORE | 14 SPAZI GIUCCI |
| 7 PANNELLI GRAFICI | 15 LOCALE TERMICO |



[...] Il museo è ospitato in un edificio a due piani, appositamente restaurato (ex macelli comunali fine ottocenteschi).



[...] Sviluppa il suo percorso espositivo tramite un ampio ricorso ad immagini (riproduzioni di pitture e documenti, fotografie, carte tematiche) intercalate da brevi pannelli di testo e documenti audiovisivi.



[...] Solo al primo piano alle immagini è affiancata una piccola collezione di oggetti (reperti archeologici provenienti dal territorio circostante).



Il paesaggio come “modo di guardare il paese”

[...] Il modello di trattamento del paesaggio offerto da questo museo nasce dal tentativo ambizioso di coniugare i due approcci provenienti dalla tradizione di studi geografici, offrendo al visitatore non solo elementi di interpretazione di uno specifico paese (il paesaggio materiale del Senese), ma sollecitando al contempo la sua attenzione sulla dimensione soggettiva del paesaggio come “modo di guardare al paese”.



IL PAESAGGIO RICOSTRUITO NEI MUSEI ALL'ARIA APERTA:

Beamish - The North of England open-air museum

[...] Si tratta di musei che, pur originariamente concepiti per salvaguardare le manifestazioni materiali del patrimonio rurale, sono poi stati adattati anche al trattamento di contesti urbani, industriali e minerari, come nel caso di Beamish.





(...) Attualmente comprende un'area aperta di 120 ha con 6 nuclei insediativi rurali, urbani e minerari risalenti al 1825 e 1913, collegati da una ferrovia interna.



[...] In anni recenti il museo ha dato avvio anche a più estensivi lavori di ricostruzione del paesaggio rurale del primo Ottocento per documentare la vita quotidiana dell'*ordinary people*.

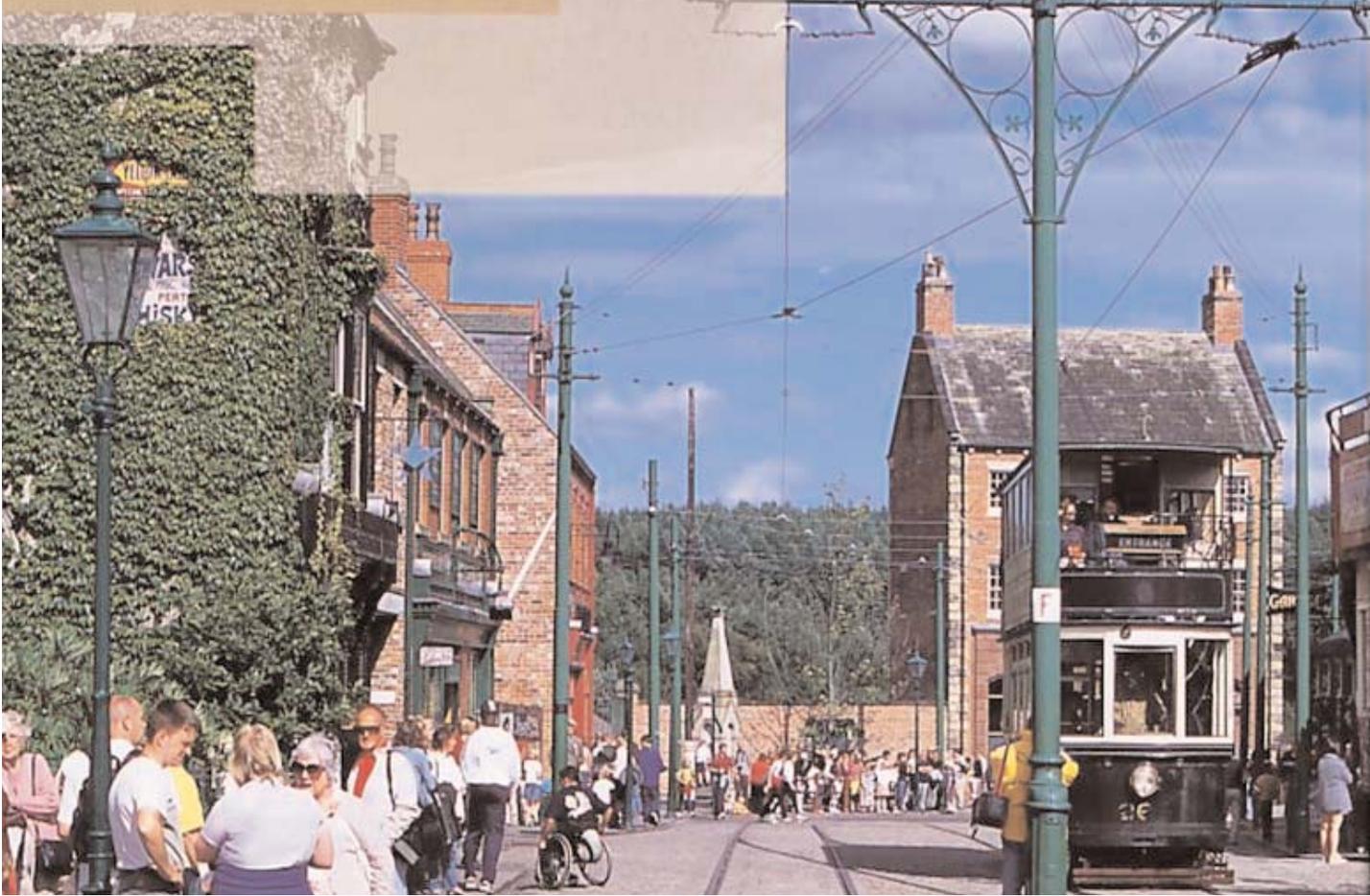




[...] Tale tipo di museo si fonda sul ricorso a pratiche di conservazione in situ, ma prevalentemente ex situ e affianca a tale lavoro di ricostruzione forme di coinvolgimento del pubblico nella riproposizione di attività tradizionali e rievocazioni storiche relative al periodo documentato dal museo.

The Town

1913



[...] Essi hanno una tradizione consolidata e ampi riconoscimenti sul piano dello sviluppo di tecniche di conservazione e della ricerca, oltre che, in molti casi, un ampio successo di pubblico.

The Co-op and Dainty Dinah



[...] Tuttavia sono stati anche ampiamente criticati per il forte rischio di trasmettere un'immagine del passato nostalgica e pacificatoria, da cui sono espunti gli elementi di criticità ambientale e conflittualità sociale.

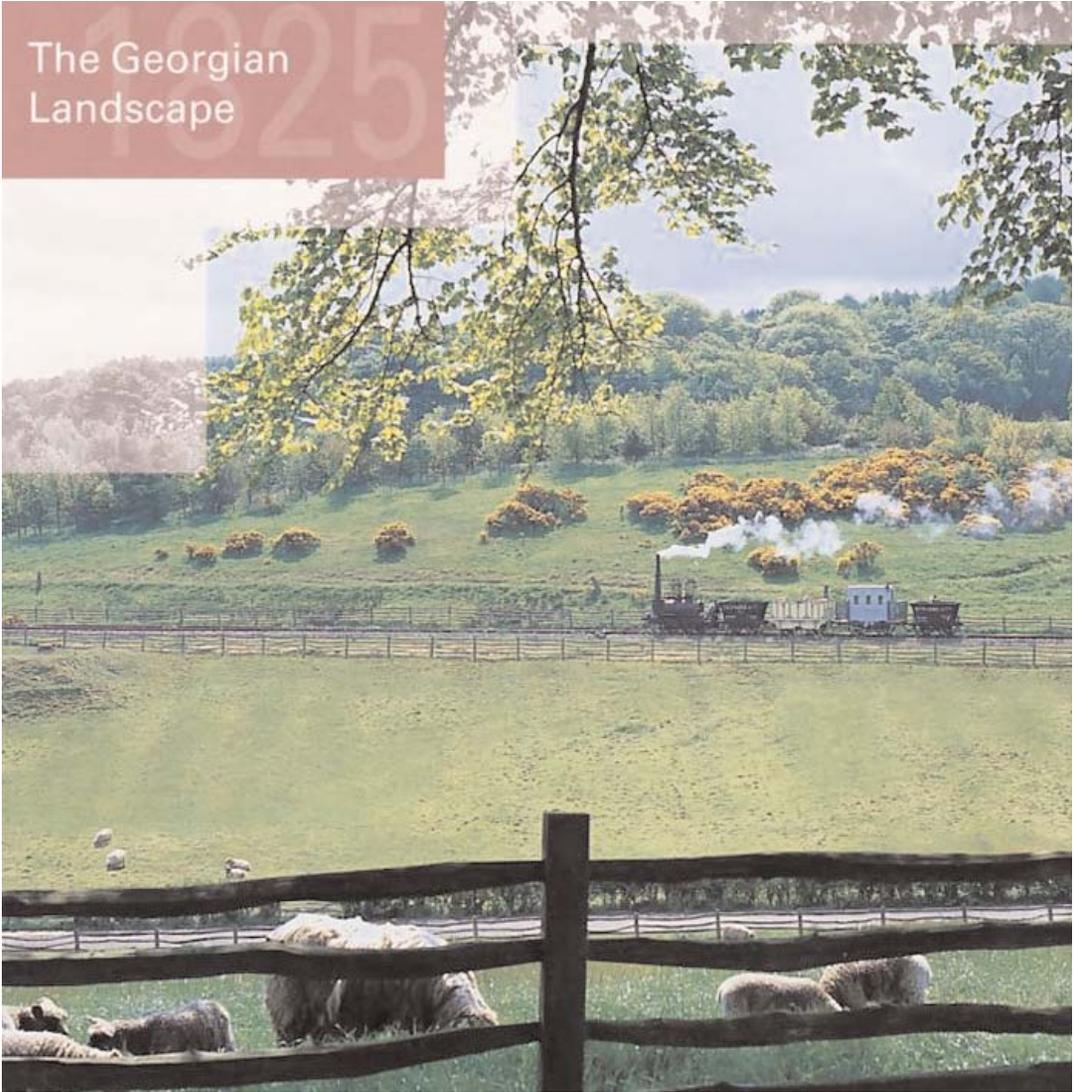
The School and Chapel



[...] Oltre che appiattita su un passato senza spessore temporale, dal quale vengono accuratamente occultate le tracce di mutamento.



The Georgian
Landscape



IL PAESAGGIO COME MUSEO NEGLI ECOMUSEI

Ecomusée du Creusot Montceau

Le Creusot - Montceau les Mines, France

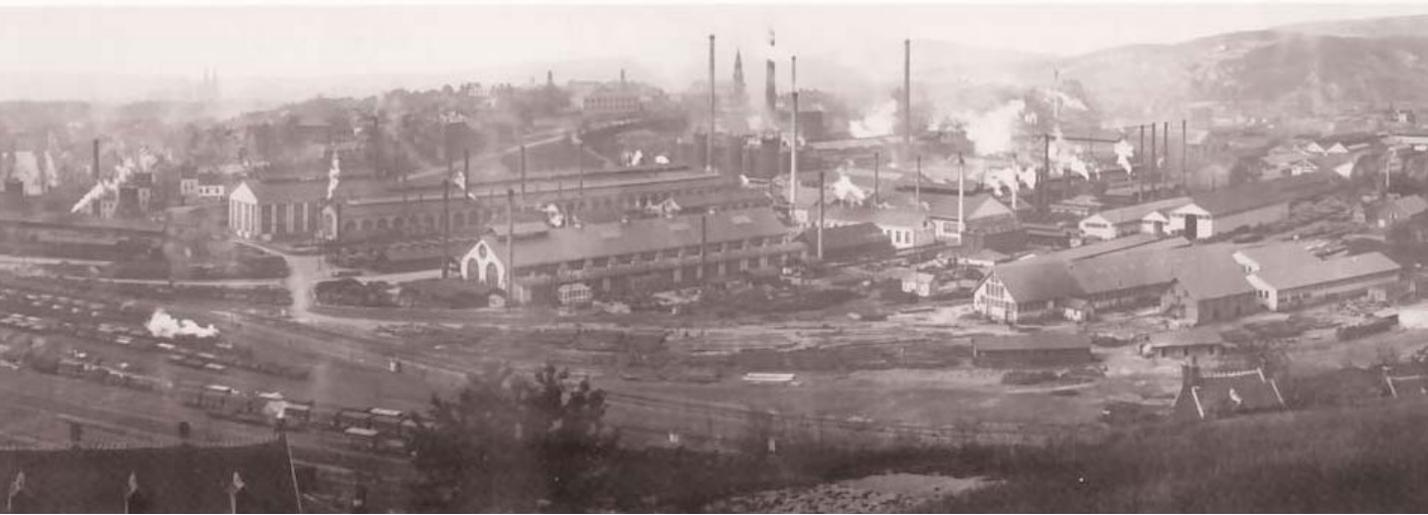
[...] La terza tipologia museale esaminata - attraverso gli episodi notissimi di Le Creusot-Montceau les Mines.



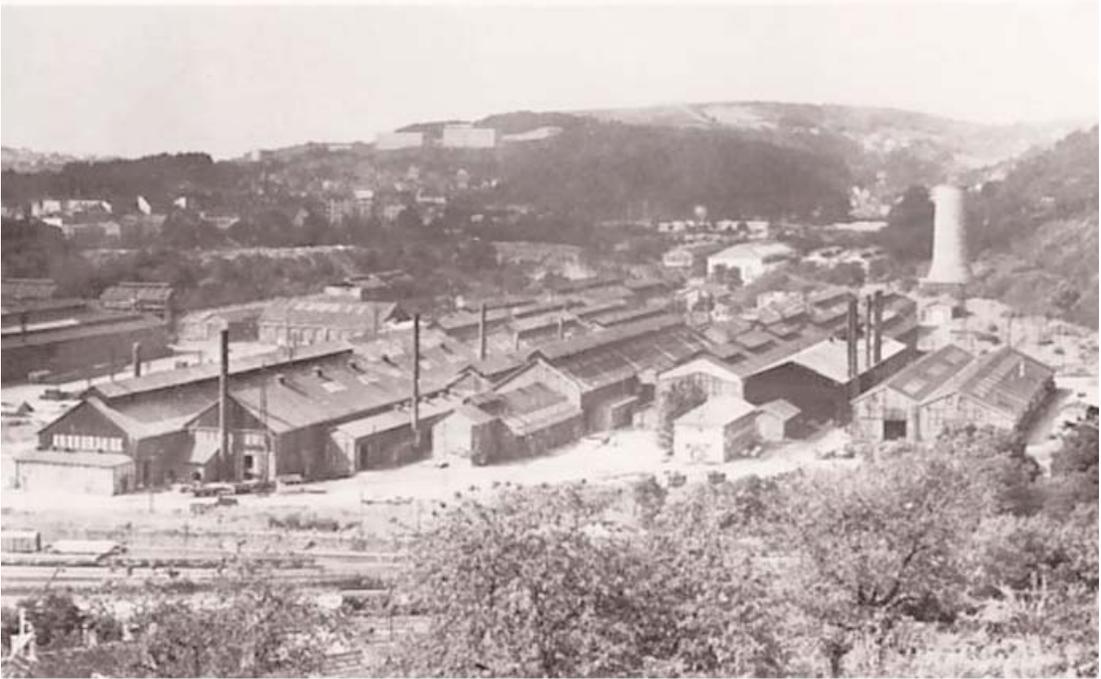
[...] Esteso su oltre 500 kmq dell'omonima comunità urbana, articolato nella sede centrale del Chateau de la verrerie, centro direttivo delle imprese Schneider a Le Creusot, e in altre 5 "antenne" situate in diversi siti.



1898

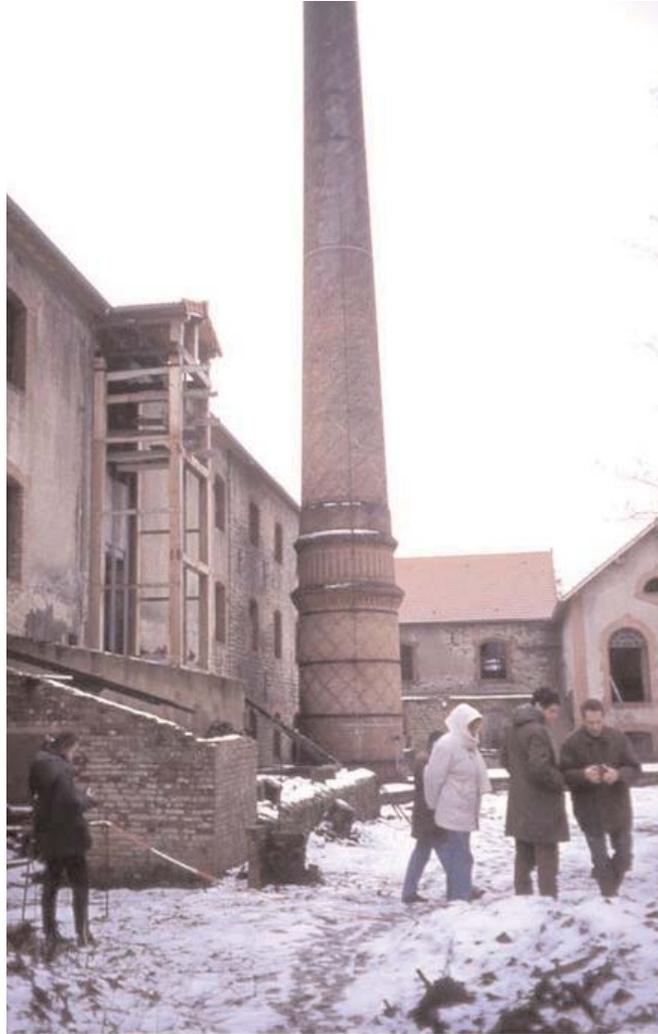


1972









Ecomusée du fier monde

Quartier Centre-Sud, Montréal – Québec





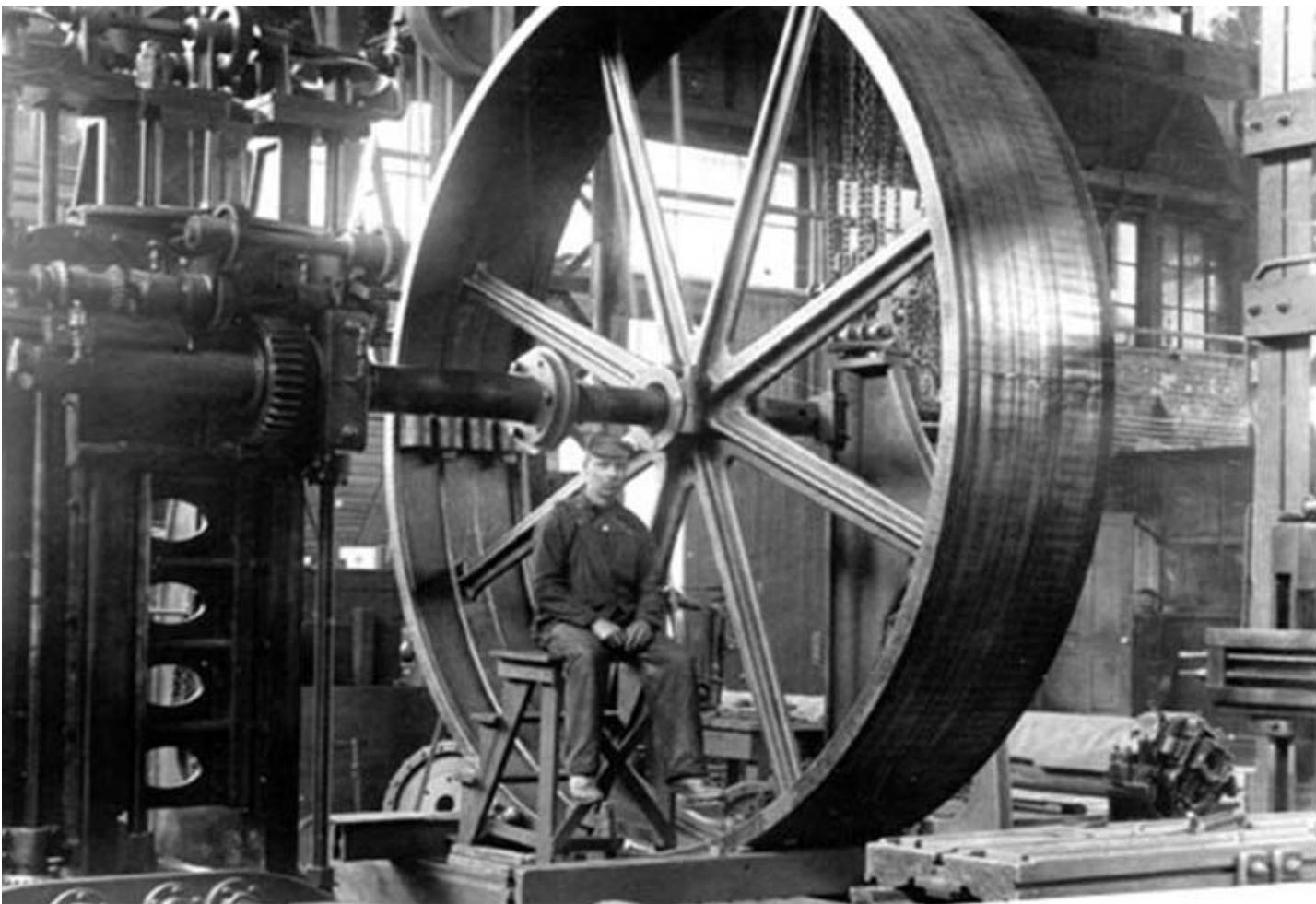
Ecomusée du Fier Monde:

Rappeler le passé.

Briser l'isolement et l'oubli.

Recréer la fierté





La versione finale .pdf di questo libro è stata realizzata nel mese di febbraio 2009



Rispetta il tuo ambiente, pensa prima di stampare questo libro

Nel 2008 la Fondazione Adriano Olivetti ha inaugurato la Collana Intangibili con l'obiettivo di consentire una più ampia e tempestiva divulgazione dei risultati delle sue attività attraverso gli strumenti dell'editoria digitale. I volumi della collana sono disponibili online e si distinguono dalle consuete pubblicazioni della Fondazione grazie a due essenziali novità: puntuali annotazioni a margine del testo che rimandano ai temi dei paragrafi, e un'appendice dove sono resi disponibili alcuni documenti di approfondimento. Nella Collana Intangibili vengono presentati gli atti dei seminari promossi dalla Fondazione e i risultati di ricerche ritenute di significativa importanza scientifica, anticipando la loro eventuale pubblicazione all'interno della tradizionale serie dei Quaderni della Fondazione Adriano Olivetti. La Collana Intangibili aderisce alla licenza Creative Commons che concede di mantenere i diritti d'autore permettendo allo stesso tempo di copiare e di distribuire l'opera purché se ne riconosca la paternità originaria.

Questo secondo volume della Collana Intangibili è stato realizzato in collaborazione con il Comitato Nazionale per il centenario della fondazione della Società Olivetti, con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e della Regione Piemonte.