

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BARI

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN SCIENZE DEI BENI CULTURALI

TESI DI LAUREA

IN

MUSEOLOGIA

*Il riuso di aree industriali:
il Museo come "fabbrica" della Cultura*

Relatore:
Chiar.mo prof. Saverio **PANSINI**

Laureanda:
Alessandra **FUMAROLA**

ANNO ACCADEMICO 2006/2007

*«La rivalutazione dei vecchi edifici industriali riflette anche
un interesse più profondo per lo spazio e per il tempo.
La sensazione che la grande era industriale sia finita
avvolge macchine e fabbriche del passato
in un alone di malinconia [...].
La ragione per cui la gente sviluppa
un attaccamento sentimentale al bello industriale
sta nel fatto che questo non è reale.
Per essere precisi non è più reale»*

Sharon Zukin

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
--------------------------	----------

P A R T E P R I M A

1. L'Archeologia Industriale.....	4
1.1 La nascita dell' Archeologia industriale.....	4
1.2 L'archeologia industriale in Italia.....	8
1.3 Perché salvare queste strutture?	13
1.4 Salvare significa riutilizzare	16
2. Il riuso di aree industriali dismesse.....	23
2.1 Le diverse tipologie di riuso.....	23
2.2 Problematiche generali.....	36
2.2.1 La fase di progettazione di riuso.....	42
2.2.1.1 Il valore del "valore"	43
2.2.1.2 Lo strumento di indagine pre-diagnostica.....	44
2.2.2 Quadro normativo	47
2.3 Il Museo per la Riqualificazione Urbana	50
2.4 I Musei di Archeologia Industriale	57
2.4.1 Modello di comunicazione di un museo di archeologia industriale .	60
2.5 Gli Ecomusei.....	63
2.5.1 Gli Ecomusei in Italia	67
2.5.2 L'iniziativa del Piemonte.....	67
2.5.3 Gli Ecomusei in Europa.....	68
2.6 I Musei di Arte Contemporanea.....	71
2.6.1 Perché un ex stabilimento industriale per esporre opere d'arte contemporanea?.....	76

PARTE SECONDA

3. Le tipologie museali	78
3.1 Il museo dell'Industria e del Lavoro "E. Battisti" di Brescia.....	80
3.1.1 Il concept museale	82
3.1.2 Le sedi museali	84
3.1.3 La sede centrale: l'ex Tempini e il Comparto Milano.....	85
3.1.3.1 Gli spazi e le funzioni del museo	86
3.1.3.2 Il patrimonio museale e documentario.....	88
3.1.4 Il Museo del Ferro di San Bartolomeo: un sito protoindustriale	89
3.1.4.1 Il percorso didattico - scientifico.....	90
3.1.4.2 Il patrimonio museale e documentario.....	90
3.1.5 Il Museo dell'Energia Idroelettrica della Valle Camonica: la centrale Ex Bresciana di Cedagolo	91
3.1.5.1 La <i>mission</i> museale	91
3.1.5.2 Il progetto	92
3.2 Il Museo del Patrimonio Industriale di Bologna.....	93
3.2.1 La sede: la ex Fornace Galotti e il Canale Navile	95
3.2.2 Gli spazi e le funzioni del museo.....	96
3.3 I musei della scienza	98
3.3.1 La Città della Scienza di Napoli	98
3.3.1.1 La riqualificazione dell'ex area industriale di Bagnoli.....	98
3.3.1.2 La Fondazione IDIS e il progetto "Città della Scienza"	101
3.3.1.3 La <i>mission</i> museale	104
3.3.1.4 La sede, gli spazi, la localizzazione	106
3.3.2 Il Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya di Terrassa... 110	
3.3.2.1 La <i>mission</i> museale	111
3.3.2.2 Le sedi e le funzioni museali.....	113
3.3.2.3 La sede centrale: la fabbrica tessile "Aymerich, Amat e Jover" di Terrassa.....	115

3.4 Un museo di archeologia classica o industriale?	119
3.4.1 La Centrale Montemartini di Roma.....	119
3.4.2 La centrale Montemartini come sede dei Musei Capitolini.....	121
3.4.3 L’allestimento museale.....	123
4. I Musei di Arte Contemporanea.....	127
4.1 I casi internazionali	127
4.1.1 Il Musée d’Orsay di Parigi.....	127
4.1.1.1 La sede museale: la ex Gare d’Orsay	127
4.1.1.2 Gli spazi museali.....	129
4.1.1.3 L’allestimento museale	131
4.1.2 La Tate Modern di Londra.....	133
4.1.2.1 La sede museale: la ex centrale termoelettrica di Bankside.....	133
4.1.2.2 La centrale di Bankside come sede della Tate Gallery	135
4.1.2.3 Gli spazi museali.....	137
4.1.3 La Dashanzi 798 di Pechino	140
4.1.3.1 La sede: il complesso industriale Dashanzi	141
4.1.3.2 Gli spazi espositivi.....	143
4.2 I casi nazionali.....	146
4.2.1 La pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli al Lingotto di Torino ..	146
4.2.1.1 Il complesso del Lingotto.....	146
4.2.1.2 Il riuso del Lingotto: un centro multifunzionale	148
4.2.1.3 La sede della Pinacoteca Agnelli: lo “Scrigno”	150
4.2.2 Il MACRO di Roma.....	153
4.2.2.1 La sede museale: la ex fabbrica della società Anonima Birra Peroni	153
4.2.2.2 La Galleria Comunale d’Arte Moderna e Contemporanea di Roma	155
4.2.2.3 Gli spazi museali.....	158
4.2.3 Il MAXXI di Roma.....	161
4.2.3.1 La sede museale: la ex caserma Montello e il quartiere Flaminio	161

4.2.3.2 Le fasi di realizzazione	163
4.2.3.3 Il progetto architettonico	165
4.2.4 Il MAMBO di Bologna.....	169
4.2.4.1 La sede museale: l'ex forno del pane e la Manifattura delle Arti	169
4.2.4.2 Gli spazi museali.....	171
4.2.5 L'Hangar Bicocca di Milano	173
4.2.5.1 La sede e il contesto urbano: l'area Bicocca.....	173
4.2.5.2 Gli spazi espositivi	175

PARTE TERZA

5. La situazione pugliese	177
5.1 L'Archeologia Industriale in Puglia.....	177
5.1.1 Progetti di riuso	182
5.2 L'Archeologia Industriale in Terra di Bari.....	186
CONCLUSIONI.....	191
APPENDICE	195
BIBLIOGRAFIA.....	202

INTRODUZIONE

Dalla seconda metà del Novecento il concetto di bene culturale ha subito una profonda revisione critica; dalla concezione kantianamente romantica, che qualifica un bene come culturale, esclusivamente in base ad una fruizione esteticamente valida del bene stesso, si è giunti a considerare il bene culturale, piuttosto come una chiave di lettura concettuale della storia marxianamente intesa, ovvero capace di interpretare i molteplici aspetti del passato e di conseguenza di attivarne i molteplici significati.

È all'interno di questo contesto culturale che hanno luogo la nascita e lo sviluppo di alcune discipline, che tutt'oggi sono denominate come discipline "giovani", quale la cosiddetta *cultura materiale* e l'*archeologia industriale*, che hanno come oggetto d'indagine i reperti materiali e immateriali legati allo sviluppo tecnologico delle società umane.

Tutto ciò insieme ai recenti fenomeni economico-sociali di globalizzazione dei mercati e omologazione culturale ha condotto ad un fenomeno di reazione volto allo studio e quindi alla conoscenza e alla valorizzazione degli elementi caratterizzanti la memoria di ogni singola identità collettiva. Si tratta di un fenomeno che sebbene abbia una portata globale, almeno per quanto riguarda i paesi occidentali, ha avuto un notevole impatto soprattutto in Europa, in cui tradizione e modernizzazione vivono da sempre un rapporto di costante osmosi. Pertanto dall'ultimo decennio del XX secolo si è assistito all'elaborazione di politiche specifiche, di supporto a questo fenomeno spontaneo di "riappropriazione" della memoria collettiva, che hanno nel territorio e nelle sue immani porzioni abbandonate e degradate il loro campo di applicazione.

Infatti è grazie alla collaborazione tra queste politiche di sviluppo e le discipline su citate che oggi si può parlare di fenomeno di "riqualificazione" o "riuso" di quelle aree e relative strutture coinvolte nel processo di industrializzazione che ebbe origine a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Ad oggi numerosi e di notevole impatto sono i progetti realizzati e in fase di realizzazione.

Il lavoro di ricerca proposto si offre di mostrare le diverse finalità, quindi le differenti modalità di recupero di tali strutture, i relativi problemi a livello progettuale e le conseguenti influenze a livello territoriale, sociale e di conseguenza l'impatto economico sul territorio stesso, prendendo in esame per ogni modalità i casi paradigmatici già esistenti, nazionali ed internazionali.

Ad una prima analisi globale della tematica, svolta nella prima parte, segue una ricerca più dettagliata inerente i casi di recupero a fini strettamente museali, svolta nella seconda parte. In questa sezione oltre ad analizzare la specificità dei casi, dal punto di vista del fenomeno di abbandono e di conseguente riuso del bene, si pone particolare attenzione agli sviluppi museologici del progetto, vale a dire missione del museo, didattica museale e allestimenti degli spazi espositivi, analizzando, dunque, le diversificate modalità di approccio al bene archeo-industriale, costantemente in precario equilibrio tra conservazione della memoria del manufatto storico e demolizione del rudere reso fatiscente da anni di abbandono.

Alla disamina dei cosiddetti musei di archeologia industriale e dei musei più strettamente scientifici, segue un'analisi più approfondita della tipologia museale di arte contemporanea, analizzando il complesso rapporto dialettico che negli ultimi decenni si va sempre più delineando tra arte contemporanea e contenitore architettonico, nell'ambito dell'attuale dibattito inerente i cosiddetti musei di nuova generazione o dell'*iperconsumo*, di stampo guggenheimiano; rapporto che ha condotto alla coraggiosa scelta di allestire delle esposizioni artistiche all'interno di ex capannoni industriali.

Procedendo con le problematiche inerenti la musealizzazione della contemporanea produzione artistica, la ricerca si propone di analizzare l'*offerta* proposta dai complessi industriali e i relativi punti di contatto con la *domanda* che gli artisti di nuova generazione propongono sulla scia del ready-made duchampiano e dell'informale del secondo dopo-guerra, riportando sempre gli interventi più significativi realizzati o in fase di realizzazione.

In conclusione la ricerca elaborata si prefigge di costituire una sistematica organizzazione delle diverse sfaccettature del complesso dibattito creato intorno alla domanda/offerta che la riqualificazione comporta, proponendo, inoltre, l'analisi dell'attuale situazione e delle possibili soluzioni di recupero inerenti i complessi industriali dismessi del Mezzogiorno, focalizzando l'attenzione sui casi strettamente riguardanti la provincia di Bari e riflettendo sulla necessità di un museo di arte contemporanea nel capoluogo pugliese, quale possibile fulcro di una ipotetica rete museale che organizzi gli eventi di arte contemporanea distribuiti a livello provinciale e/o regionale.

1. L'Archeologia Industriale

1.1 La nascita dell' Archeologia industriale

La nascita dell'archeologia industriale come area di ricerca con una propria autonoma fisionomia si fa tradizionalmente risalire agli anni Cinquanta, esattamente all'attività di due professori dell'Università di Birmingham: Donald Dudley e Michael Rix. Il primo, infatti, propose di valutare le possibilità accademiche e di ricerca di ciò che egli battezzò *archeologia industriale*; ma fu Rix che nel 1955, pubblicando un articolo sulla rivista «*The Amateur Historian*», cominciò a definire con maggiore lucidità il campo di studio e il nome della nuova disciplina¹. Nonostante il suo interesse primario per la conservazione dei manufatti industriali del periodo della rivoluzione industriale, la sua definizione risultò tutt'altro che rigida e, al contrario, essa sembra più una puntualizzazione dell'interesse cronologico (XVIII e XIX secolo) e materiale (opifici, fabbriche, fonti d'energia, trasporti e comunicazioni) che tende a circoscrivere il campo di studio.

L'Inghilterra, nella seconda metà del Settecento, era stata tra le prime nazioni ad essere coinvolta dalla Rivoluzione Industriale, e sin dalla seconda metà dell'Ottocento ebbe modo di svilupparsi in determinati ambienti culturali una certa attenzione per alcune testimonianze dell'industrializzazione. La *Grande Esposizione Universale di Londra* del 1851 fu uno dei primi momenti in cui tale sensibilità ebbe modo di manifestarsi; a questo seguì la creazione del *Museo della Scienza di Kensington* un anno più tardi e tra la fine del secolo e l'inizio del Novecento il fiorire di una moltitudine di associazioni di appassionati, i *trusts*, con lo scopo di conservare alcuni monumenti industriali. Tra questi, grande importanza ebbe la *Cornish Engine Preservation Society*, nata con lo scopo di conservare i mulini ad acqua sorti nelle campagne inglesi.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, l'opera di ricostruzione nella quale furono coinvolte le principali città del Regno Unito, a partire da Londra, portò alla

¹ In realtà, come hanno precisato alcuni studiosi, tra cui Neil Cossons, questa espressione circolava già da qualche anno nei primi circoli di appassionati formati in Gran Bretagna; in Hudson K., 1963.

distruzione di numerosi edifici e strutture che avevano avuto importanza nel Settecento e nell'Ottocento per l'evoluzione economica, industriale e sociale del Paese e che alla fine degli anni Quaranta non avevano più nessuna utilità. Alla loro demolizione si opposero associazioni di cittadini, che vi vedevano una traccia importante del proprio passato. In particolare, nel 1962 l'attenzione dell'opinione pubblica fu attirata dalla decisione di demolire la *Euston Station*, una delle più antiche stazioni ferroviarie di Londra, e il portico di colonne doriche che la precedeva, lo *Euston Arch*. Nonostante le vive proteste dei comitati e della Comunità Internazionale, l'abbattimento della stazione fu inevitabile, seguito da un comune vivo risentimento. L'insuccesso di questo provvedimento portò, l'anno seguente, a dichiarare l'*Ironbridge*, un ponte in ferro sul fiume Severn, nel Galles, monumento nazionale. Il patrimonio di archeologia industriale veniva così ufficialmente riconosciuto nella sua importanza culturale dalle autorità anglosassoni.

Fin dal suo nascere, dunque, l'archeologia industriale insiste su un contesto che colloca i processi produttivi e i mezzi di produzione, tradizionale ambito di ricerca della storia della tecnica, in una realtà di luoghi, di territori, di fabbriche, di case dove si muovevano gli uomini che rendevano produttive e funzionali tali strutture. Non si tratta di ricostruire unicamente la storia economica e sociale di un determinato ambito geografico a partire da qualche documento materiale nel corso della ricerca archeologica, bensì di ritrovare le circostanze materiali e tecnologiche che hanno consentito l'originarsi della fabbricazione di una macchina, di un congegno o di uno stabilimento industriale, e, allo stesso tempo, di individuare le conseguenze che tali avvenimenti hanno avuto sull'intero ambiente, sia naturale che umano; *l'archeologia industriale cerca quindi di elaborare gli strumenti di indagine che, a partire da «elementi concreti», consentano la ricostruzione dello spazio materiale e umano che «circonda» la società*². Attraverso quest'esame viene così messa in risalto la struttura storica del territorio, ciò che viene definito *cultural landscape*, ovvero l'insieme delle trasformazioni imposte dall'uomo al suo ambiente: l'impianto manifatturiero come baricentro di una rete funzionale di case, strade, strutture terziarie.

² La Salvia V. "Archeologia industriale" in Francovich R., Manacorda D. (a cura di), 2002.

L'immediata conseguenza di questo mutato atteggiamento verso il passato industriale fu l'estensione ai monumenti industriali della legislazione corrente per la salvaguardia delle opere d'arte. La definizione dell'Inspectorate of Ancient Monuments del ministero dei Lavori pubblici britannico recita: *un monumento industriale è qualunque edificio o altra struttura fissa, specialmente del periodo della rivoluzione industriale, che in sé o associato a impianti o strutture illustra l'inizio e lo sviluppo di processi tecnici e industriali, compresi i mezzi di comunicazione*. Contestualmente, sempre nel Regno Unito, si venne sviluppando un sistema di schedatura rivolto essenzialmente alla *conservazione* di determinati siti che tendeva a perdere di vista il contesto socio – territoriale. I criteri di questa catalogazione – schedatura per settori e processi dei beni culturali industriali sono i seguenti³:

- 1) grado di unicità;
- 2) distinzione relativa alla rappresentatività;
- 3) dimensioni e uso;
- 4) *possibilità di attrazione di pubblico e turisti*;
- 5) sostegno locale;
- 6) associazioni e concomitanze rilevanti.

Un nodo centrale per la «sopravvivenza» stessa dell'archeologia industriale, tuttavia, venne immediatamente messo in luce: il nesso esistente tra teorie e pratica della ricerca e l'*iniziativa politica* volta a creare le condizioni materiali per il restauro e il *riuso* del sito in esame. E' chiaro, dunque, che la fattibilità di ogni iniziativa in questo settore deve, confrontarsi con un livello reale di domanda e altresì valutare la complessiva economicità delle operazioni.

Fin dagli anni Cinquanta, quindi, l'iniziativa archeologica assunse un ruolo essenzialmente volto a sensibilizzare l'opinione pubblica intorno al rapido dissolversi del patrimonio industriale e quindi connesso ai problemi di conservazione e valorizzazione; tutto ciò si rispecchiava nelle pubblicazioni del «Journal of Industrial Archeology», uscito a partire dal 1963. Dal quel momento

³ *Ibidem.*

fino a tutti gli anni Settanta, tre elementi principali caratterizzarono lo sviluppo della disciplina⁴:

- la creazione di gruppi dilettanti interessati all'archeologia industriale;
- il sorgere di un primo registro nazionale dei monumenti industriali;
- il nascere dell'interesse del mondo accademico.

Durante questa seconda fase ebbe inizio la pubblicazione dell' «Industrial Archeology Review» (dal 1976) insieme alla progressiva istituzionalizzazione dell'archeologia industriale che culmina con la costituzione, nel 1978, del Ticcih (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage), che si pone come fulcro e catalizzatore delle attività di ricerca e ha assunto il compito precipuo di promuovere lo studio del patrimonio storico industriale con particolare riguardo all'*ambiente sociale*, alle testimonianze fisiche dell'industrializzazione, agli oggetti mobili e immobili connessi alle attività industriali, ai documenti scritti provenienti da eventuali archivi e infine ai prodotti stessi. Quindi i campi di intervento di quest'istituzione internazionale sono:

- 1) censimento;
- 2) conservazione;
- 3) restauro;
- 4) riuso.

Tuttavia l'archeologia industriale non è un fenomeno esclusivamente britannico: vanno considerate, da un lato, l'importante esperienza statunitense della *Historic American Engineering Record* per quel che concerne le metodologie di schedatura che tanta influenza hanno avuto sullo sviluppo dell'archeologia industriale italiana.

⁴ *Ibidem*.

1.2 L'archeologia industriale in Italia

Per quanto riguarda l'Italia, come la gran parte delle discipline che insistono sulla cultura materiale, anche l'archeologia industriale ha cominciato a conoscere un certo sviluppo solo a partire dalla metà degli anni Settanta. Nel 1977 si svolse a Milano il primo Convegno internazionale di archeologia industriale. Nello stesso anno, in concomitanza con quest'evento, si costituiva la Siai (Società italiana per l'archeologia industriale). Tuttavia, pur considerando il 1977 come anno fondamentale per l'archeologia industriale italiana, già nei primissimi anni Settanta alcuni studi davano inizio alle ricerche incentrate sul patrimonio industriale e allo sviluppo di metodologie d'indagine e di schedatura. Si ricordino il progetto avviato nel 1972 sulla comunità di San Leucio presso Caserta; lo studio ancora del 1972 concernente i mulini da seta nella Serenissima Repubblica di Venezia fra XVI e XVIII secolo; la valutazione di procedure per il recupero, il restauro e la valorizzazione del villaggio operaio di Crespi d'Adda del 1975. Inoltre, fra il 1976 e il 1978 ebbe inizio la mappatura dei siti di interesse archeologico industriale italiani, cercando così di rompere il muro di disinteresse che circondava ancora la disciplina e, insieme, di realizzare una schedatura sulla base delle esperienze britanniche e statunitensi con l'aggiunta di suggerimenti raccolti attraverso l'utilizzazione della scheda del Consiglio d'Europa per i monumenti artistici e di quella realizzata dalla sezione lombarda della Siai. In questo periodo, quindi, si poneva per la prima volta il problema della realizzazione di un censimento che costituisse al tempo stesso una prima sistemazione critica dei dati raccolti. Occorre comunque sottolineare come allo stato attuale degli studi questo censimento dei beni culturali industriali non sia stato ancora ultimato.

Negli stessi anni, intorno all'indagine archeologica industriale si appuntava anche l'attenzione dell'attività legislativa delle regioni: la L.R. 33/1981 della Lombardia ha previsto lo stanziamento di finanziamenti a enti locali per il recupero di edifici industriali dismessi e promosso contestualmente la costituzione di società apposite di intervento a capitale misto pubblico e privato; la L.R. 56/1977, la legge urbanistica regionale del Piemonte, ebbe come aspetto qualificante la

predisposizione di forme di stretta collaborazione fra pubblico e privato individuate come efficace sistema di attivazione di risorse che possono essere destinate alla valorizzazione e al recupero del patrimonio industriale dimesso.

Dopo la fase pionieristica degli anni Settanta, i decenni successivi hanno visto la crescita istituzionale della disciplina, con un sempre maggiore collegamento con gli ambienti internazionali, e la presentazione e la realizzazione di grandi progetti di recupero e di riuso delle aree industriali dismesse. Nel 1985, infatti, nasce l'*Istituto di cultura materiale e archeologia industriale*, che si pone come punto di riferimento interno e collegamento con l'esterno, essendo riconosciuto come sezione italiana del *Ticcih* (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage – Comitato internazionale per la conservazione del patrimonio industriale)⁵. In questo periodo il recupero dell'area del *Lingotto* di Torino con progetto di Renzo Piano che, mantenendo la struttura e la tipologia industriale dell'edificio, ne ha restituito l'uso alla città; la ristrutturazione del porto vecchio di Genova per le Colombiadi; l'avvio del progetto *Bicocca* a Milano presso gli stabilimenti industriali Pirelli. Infine, con l'istituzione del marzo 1994 della *Commissione nazionale per i beni culturali industriali*, i cui compiti principali consistono nel promuovere studi e ricerche e nel definire e proporre indirizzi e criteri per la tutela e valorizzazione del patrimonio industriale dimesso, si acquisisce il definitivo ampliamento del concetto di bene culturale e la «rottura istituzionale» della visione storico – artistica della ricerca archeologica, che vedeva il monumento legato prevalentemente al suo significato estetico celebrativo.

Per quel che riguarda il dibattito teorico italiano intorno ai metodi e alla definizione delle competenze dell'archeologia industriale, è ormai divenuto patrimonio comune ritenere che fine di questa disciplina è la ricostruzione della civiltà e della cultura industriale, attraverso lo studio dei documenti materiali, l'analisi dell'*organizzarsi dell'industria nel territorio* e le sue articolate relazioni con le diverse realtà economiche e sociali. In relazione a ciò, una metodologia

⁵ Il TICCIH è l'organizzazione mondiale che rappresenta il patrimonio industriale; inoltre è consulente dell'ICOM in materia di archeologia industriale.

largamente interdisciplinare si presenta come una caratteristica necessaria della ricerca.

Tenendo conto soprattutto dei problemi legati al precoce sviluppo e concentrazione delle strutture produttive dell'Italia pre-industriale, la *definizione dei limiti cronologici* entro i quali si muovono gli interessi della disciplina si presenta, invece, come una questione con diverse sfaccettature. Infatti, alcuni, seguendo le tesi di Franco Borsi, si avvicinano ancora alla ricerca archeologica industriale secondo un criterio storico-architettonico e perciò stesso ne dilatano i termini cronologici di intervento comprendendo e accorpando nell'indagine anche tutti quegli aspetti della produzione pre-industriale che siano caratterizzati per un precoce accentramento delle strutture produttive⁶. Una posizione particolare è quella espressa da quanti, come Bruno Corti, riconoscendo nella macchina il principio propulsore della rivoluzione industriale, ritengono archeologia industriale tutto quanto nel passato, recente o lontano, ha contribuito allo sviluppo delle civiltà delle macchine⁷; inoltre, da questi viene giustamente sottolineato come siano i cambiamenti tecnologici e dell'organizzazione della produzione alla base della materia prima dell'archeologia industriale: la trasformazione, l'adeguamento alle necessità di mercato dell'economia capitalista, l'obsolescenza e non la «storia» creano le condizioni per i mutamenti di aree e di edifici, dal momento che la fabbrica nasce per motivi contingenti, legati a un sistema di libera e spietata concorrenza.

Così come ha sottolineato Andrea Carandini, la soluzione del problema connesso alla valutazione dell'arco temporale che l'archeologia industriale deve scandagliare diviene possibile soltanto a partire dalla definizione che si dà di industria; per cui ove si interpreti il valore del manufatto industriale quale segno – testimonianza di un determinato modo di produzione (economia di mercato, capitale e macchine utensili), l'ambito temporale di intervento si trova a essere definito di conseguenza⁸.

In un'accezione esclusivamente “tecnica”, il significato del termine *industria* appare in effetti senza tempo. Se, invece, la consideriamo alla luce dei caratteri

⁶ F. Borsi, 1978

⁷ B. Corti (a cura di), 1991.

⁸ La Salvia V. “Archeologia industriale” in Francovich R., Manacorda D. (a cura di), 2002.

assunti con la “rivoluzione industriale”, vale a dire con le *modalità di produzione* che realizza la più forte discontinuità rispetto al passato, il termine *industria* assume ulteriori e più precise qualificazioni che, comporta la sua declinazione secondo diversi e ben definiti paradigmi tecnologici e in dimensioni contestuali molto più ampie.

«L'industria “moderna”⁹ è un fenomeno complesso che, nella sua evoluzione, combina fattori di carattere tecnico ed economico, culturale ed istituzionale. Essa mobilita ed organizza un'ampia gamma di risorse, competenze, attitudini e valori variamente incorporati in processi, impianti, prodotti, strutture architettoniche contenenti gli apparati produttivi e i loro prolungamenti sul territorio¹⁰ ».

Le componenti dell' *industrial heritage* sono, di conseguenza, molteplici e di diversa natura, materiali e immateriali, relazionali ed organizzative, comprendendo documenti cartacei ed archivi d'impresa; saperi tecnico-produttivi; macchine; impianti ed attrezzature; edifici, siti e grandi aree dismesse; reti energetiche e comunicative; infrastrutture residenziali, formative, assistenziali, culturali, religiose, ricreative. Dunque la crescente globalità dell' “industrialismo” ha enormemente esteso il campo d'indagine dell'archeologia industriale, ma, data la natura e i caratteri del fenomeno, resta in ogni caso centrale essenzialmente il fatto produttivo, quindi le macchine, le tecniche, i procedimenti e le formule organizzative per ottenere il prodotto finito. Ne deriva che l'*archeologia industriale* è innanzitutto, *archeologia della produzione* e di tutto ciò che viene predisposto per ottenerla: edifici, attrezzi e macchine, procedure, conoscenze tecniche; sebbene opifici, fabbriche e aree dismesse ne sono spesso la parte più immediatamente identificabile e tipologicamente variegata in rapporto ai caratteri temporali, spaziali ed organizzativi della produzione. L'edificio industriale, peraltro, è una struttura eminentemente funzionale che coniuga non di rado le esigenze dell'organizzazione produttiva con le «ragioni di una espressività ricca e comunicativa¹¹» propria di un eclettismo celebrativo e autorappresentativo, che ha condotto ad edificare *cattedrali del lavoro* in forma di basiliche e templi classici o

⁹ Si intende per *industria moderna*, quella cronologicamente sviluppata all'indomani della rivoluzione industriale.

¹⁰ Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A. 2005, p. 13.

¹¹ Baldi P. in Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 38-40.

residenze padronali in forma di palazzi e castelli, sovente riutilizzando e modificando precedenti architetture di carattere civile e religioso. Di qui l'originaria intesa accademico – disciplinare dell'archeologia industriale con la storia dell'arte. Ma questa disciplina intrattiene stretti rapporti con molte altre discipline, dall'archeologia classica a quella post – medievale, senza dimenticare tutti gli altri settori scientifici interessati alle diverse componenti del patrimonio industriale, data la varietà delle componenti dell'*industrial heritage*, che fanno dell'archeologia industriale un eminente terreno di pratica pluridisciplinare. Si tratta, in effetti, di uno dei punti centrali della questione. L'archeologia industriale ha il primario compito di acquisire tutte le possibili informazioni sull'oggetto di studio per conservarne la memoria e per collocarlo nella scala dei valori storico – culturali e tecnico – scientifici. Tale acquisizione, proprio grazie all'apporto di diverse discipline, può costituire l'indispensabile premessa o anche il risultato degli interventi che si realizzano a seguito della *perdita delle funzioni originarie* di impianti, prodotti e soprattutto contenitori. In questo senso l'opera dell'archeologia industriale risulta basilare per l'*attribuzione di nuovi valori simbolico – culturali e/o economici* a molte testimonianze della civiltà industriale altrimenti destinate alla distruzione. Vale a dire del loro ingresso nel *processo di patrimonializzazione*.

1.3 Perché salvare queste strutture?

L'appena concluso XX secolo, ha segnato la fine dell'epoca iniziata con la rivoluzione industriale e l'inizio di una nuova era, post industriale, contraddistinta dalla capillare presenza dell'informatica.

Questa scienza, con il suo avvento, ha prodotto e sta producendo cambiamenti così complessi e profondi che ancora non si è in grado di comprenderne appieno la portata, ma è già evidente che i processi industriali, nel corso degli ultimi cinquanta anni, sono radicalmente mutati. Tutto ciò ha creato una profonda frattura nel mondo della produzione industriale, determinando l'improvvisa obsolescenza e l'abbandono di opifici che erano rimasti in attività per secoli, giungendo integri, sia pure con modeste modifiche, fino ai giorni nostri; basta pensare alle numerose miniere abbandonate, perché antieconomiche oppure alle radicali trasformazioni che hanno investito le acciaierie, con i loro enormi stabilimenti, l'industria della carta, del vetro e molte altre di quelle che hanno caratterizzato e caratterizzano la storia industriale di un Paese.

Queste fabbriche non solo rappresentano un *patrimonio dell'umanità*, in quanto frutto dell'ingegno umano e tappa dell'evoluzione tecnologica dell'uomo, ma sono anche la testimonianza viva di fatiche, di lotte sindacali, delle fortune economiche di alcune famiglie. Ciò che rischia di sparire a causa dell'abbandono delle fabbriche, dovuto al superamento dei processi produttivi e a una diversa organizzazione del lavoro, è dunque un patrimonio culturale importante che conserva memoria di alcuni secoli di sviluppo, memoria della storia recente del vivere sociale, e che pertanto merita attenzione; sia in termini di studio rigoroso, condotto in termini disciplinari che può valutare la coincidenza di valori documentari, relativi ai processi industriali, sia in termini di qualità delle architetture.

L'esigenza di salvaguardare e tramandare alle future generazioni non solo le opere d'arte ma innumerevoli altre espressioni dell'operare umano e della relativa cultura materiale si è affermata, sotto lo stimolo delle profonde e rapide trasformazioni che hanno investito la società, già a partire dalla metà del secolo

scorso. Il concetto di patrimonio culturale¹², che comprende e amplia quello di patrimonio artistico, è ormai acquisito e non vi è dubbio che fra le opere da tutelare debbano esserci anche le realizzazioni, almeno le più significative, legate al mondo dell'industria che tanta parte ha avuto nella storia recente. D'altronde, però, gli scarsi attributi estetici dei monumenti industriali, molto spesso, poco si coniugano con le istanze di tutela. È bene ricordare, dunque, che ai fini della conservazione dei monumenti industriali, l'*istanza storica* e le altre categorie di valori che contraddistinguono lo spazio del lavoro prevalgono sulle vere e presunte connotazioni artistiche; se poi il monumento associa anche connotazioni estetiche ed ambientali, ben vengano, ma l'assenza di tali attributi non sarà motivo per giustificare una conservazione mancata.

Da queste istanze è nata, come si è visto, una nuova disciplina, l'archeologia industriale, che, attraverso lo studio delle testimonianze fisiche e in particolare delle trasformazioni dello spazio di lavoro e degli impianti produttivi, indaga tutti gli aspetti dell'influenza dell'industrializzazione sulla società moderna. Il suo nome, associando l'aggettivo industriale alla tradizionale disciplina che ha come proprio oggetto di studio il mondo antico, ha una particolare efficacia perché connota come "antica" una civiltà non molto distante da noi cronologicamente, ma di fatto ormai superata. Grazie all'avvio di studi sistematici e di indagini storiche è stato portato alla luce un patrimonio di straordinaria qualità e interesse e, al contempo, si evidenziano come importanti testimonianze industriali ancora presenti sul territorio rischiano di scomparire sotto la spinta di altri interessi, come il loro riutilizzo selvaggio o l'utilizzazione delle aree su cui insistono. Ma, affinché tutto ciò sia oggetto di tutela, è necessario che si riconosca che il patrimonio dismesso non rappresenta un passato ormai defunto, ma costituisce le radici del presente, dal momento che è possibile dimostrare che «*le permanenze continuano a prevalere sulle rotture*¹³». Questo, oltre ad allargare il campo d'attività dell'archeologia industriale, offre motivazioni più sofisticate alle scelte legate alla conservazione, alla valorizzazione e alla museificazione di beni culturali su cui è

¹² Per la definizione di patrimonio culturale si fa riferimento all'articolo 2 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D. Lgs n. 42/2004), secondo cui «*il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici*», ovvero « *cose immobili e mobili [...] individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà*».

¹³ Covino R. in Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 257.

necessario concentrare l'attenzione dell'opinione pubblica e delle istituzioni locali; infatti il significato di bene culturale inteso in senso stretto si è da tempo esteso: *«non è più solo compreso nella categoria del bello, ma è visto come elemento in grado di restituire la lettura del passato, di fenomeni legati alla vita quotidiana, al lavoro, alle culture diffuse¹⁴»*. Il bene culturale, di conseguenza, è sciolto dalla sua individualità per divenire nodo di una rete di significati volti a costruire un'epoca.

Dagli studi storico-critici e dalla maggior conoscenza di questo patrimonio discende come logica conseguenza la necessità di un'azione volta al restauro conservativo di alcuni manufatti industriali dimessi che costituiscono *tipologie uniche e la cui scomparsa significherebbe una grave perdita per memoria della nostra società*.

¹⁴ *Ibidem*

1.4 Salvare significa riutilizzare

Il passaggio dalla fase di espansione a quella di trasformazione della città impone la ricerca di nuovi indirizzi e di nuovi sbocchi operativi, dal momento che l'evoluzione delle strutture produttive ha creato, all'interno delle realtà urbane, degli spazi, che erano al tempo stesso, dei "pieni" e dei "vuoti" (laddove i "vuoti" possono identificarsi con urgenti problemi sociali): pieni di oggetti, documenti, memorie, volumi architettonici e, insieme spazi suscettibili di nuovi impieghi. Non si tratta semplicemente di colmare dei "vuoti" lasciati dalle attività produttive in disuso, ma di ripensare le connessioni tra i vari ambiti del tessuto urbano, per attribuire nuovi valori simbolico – culturali e/o economici a testimonianze della civiltà industriale altrimenti destinati alla distruzione. Quando alla perdita di valore d'uso ha fatto seguito l'attribuzione di un valore culturale, operando così una *riconcretizzazione* dei "vuoti industriali", si è messo in moto un graduale cambiamento di *status*, che si è completato allorché questi oggetti sono stati percepiti come *beni culturali* dalla collettività, quando, cioè, quest'ultima si è appropriata dei loro nuovi significati e delle loro nuove funzioni culturali e sociali.

Occorre precisare che i suddetti "vuoti" e le relative aree industriali dismesse¹⁵ costituiscono da una parte un problema di salvaguardia di monumenti/documenti, dall'altra una *necessità sociale*.

Tutto ciò che resta delle attività di trasformazione svolte dall'uomo e del loro impatto sull'ambiente e sulle società è suscettibile di divenire *patrimonio*: le componenti materiali quanto quelle immateriali. Ma, limitandosi alle componenti fisiche o "visibili" di tale patrimonio, solo una parte molto limitata è stata

¹⁵ È necessario in questa sede fare una distinzione terminologica: si definiscono *aree dismesse*, quelle zone abbandonate, spesso all'interno di grandi città, il cui suolo risulta essere di primaria importanza sia nell'ottica delle possibilità di recupero ambientale, sia in un'ottica economica, quando si tratta di un'area che riveste un notevole valore; all'interno di queste si distinguono le *aree industriali*, aree che per l'ordine dimensionale, per la durata dello stato di abbandono e per la lentezza delle iniziative di riuso, a causa di una serie di fattori economici e ambientali, rivestono un'importanza di notevole interesse ed hanno necessità, per la loro riqualificazione, di un insieme di azioni concentrate tra soggetti pubblici e privati, nonché di specifici interventi normativi. Trasformare queste aree significa adattare allo spazio circostante in maniera flessibile; (cfr. Imperatori G. in Polci S., 1989).

coinvolta nel processo di patrimonializzazione, dal momento che non tutto può essere conservato come patrimonio.

«Quanta e quale parte di queste testimonianze fisiche ha titolo per essere tramandata al futuro? Se è opportuno che tutto venga classificato e documentato, non è certo necessario o possibile che tutto venga restaurato; occorre un'opera di selezione colta, consapevole e motivata¹⁶».

È dunque necessario un lavoro scientifico molto sistematico, metodico, alla base di un processo di conservazione che sia allo stesso tempo “ragionato” e “selettivo”. La conoscenza, insomma, resta la base essenziale per effettuare le scelte di tipo conservativo. Solo così ha senso l'assimilazione/integrazione delle tracce dell'eredità industriale nel patrimonio storico – culturale e la loro restituzione al pubblico come patrimonio collettivo. Dunque bisogna selezionare e distinguere per evitare, come spesso è avvenuto, che il mantenimento di un bene dipenda da ragioni estranee al valore dello stesso. Ma con quali criteri? *«Non sempre il documento assume la veste di monumento¹⁷»*. Allora come comportarsi? Se si tratta di *monumenti*, ossia di strutture uniche o assai rare per epoca storica, contenuti tecnici, valori formali, simbolici, ecc., è del tutto evidente che vanno salvati, restaurati e trasmessi alle generazioni future nella loro integralità, sebbene molteplici siano i casi stranieri, spesso anche famosi, in cui si è proceduto ad una trasmissione, quindi conservazione, esclusivamente dell'involucro esterno. Ma *«i sistemi produttivi sono al centro di interessanti processi di innovazione e cambiamento; la base industriale è condannata ad un perenne mutamento delle sue strutture. I processi di rinnovamento e di trasformazione sono quindi più emblematici nella storia industriale, dei monumenti stessi»*. In sostanza c'è il rischio che *«la museificazione di un sito industriale [...] stia alla sequenza di tutte le configurazioni che ha attraversato nel corso della sua attività produttiva come un singolo fotogramma sta al film a cui appartiene»*. Inoltre, anche *«quando il complesso industriale non è frutto di una rigorosa pianificazione, bensì risultato mai definitivo di una sequenza*

¹⁶ Baldi P., *Archeologia industriale dismessa: conservazione/sostituzione*, in Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 38-40.

¹⁷ Martines R., *Archeologia Industriale. I motivi della tutela*, in Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 41-43.

*interminabile di incrementi, adattamenti, trasformazioni dettati dallo sviluppo e dalle modifiche tecniche dell'attività produttiva, le interazioni col territorio e la città sono profonde e molteplici*¹⁸ ». Come ebbe a scrivere Borsi già nel lontano 1978, « *la fabbrica non può essere presa in considerazione di per se stessa, come tipologia architettonica o nei suoi aspetti storico – tecnologici, ma deve essere vista come il baricentro di un sistema al quale, per la stretta connessione funzionale, appartengono case, strade, luoghi per il tempo libero e strutture terziarie*¹⁹ ». I documenti diventano così porzioni urbane o intere città, interi sistemi produttivi immersi nei tessuti urbani o nei contesti rurali.

In generale, dunque, la dimensione territoriale risulta essenziale per la piena comprensione degli effetti spaziali dell'attività industriale. Dal suo impatto sull'ambiente – iniziale (ad esempio per l'attività estrattiva e le caratteristiche tecniche degli impianti utilizzati) o finale (inquinamento prodotto e perdurante anche dopo l'arresto dell'attività) – alle trasformazioni prodotte nella percezione/rappresentazione del paesaggio. Sia che esso, proprio in virtù delle alterazioni ambientali create, si carichi di nuovi valori semantici²⁰; sia che, in quanto condizione mutevole che dipende dalla percezione dell'osservatore, nel passaggio da luoghi di lavoro a luoghi di *loisir* quel che prima non era paesaggio lo diventi all'occhio del turista quando, ad esempio, l'industria cessa di operare e dalle “*ceneri*” delle sue strutture, “*emerge, come per incanto, un'insospettata dimensione estetica, una bellezza involontaria, in quanto inconsapevolmente ottenuta da chi progettò e realizzò quelle strutture*²¹ ”. Ecco, allora, che il concetto di paesaggio diventa l'anello necessario e indispensabile per comprendere come “*l'ambiente industriale, da luogo di sacrifici e fatica, talora di abbruttimento, possa diventare luogo di apprezzamento estetico, di piacere visivo, di meditazione nostalgica di un passato dietro la cui asprezza si scorgono valori positivi prima insospettati*²² ”.

¹⁸ Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 16.

¹⁹ F. Borsi, 1978.

²⁰ Si pensi alle opere del primo Novecento di Sironi e della Scuola Romana o ancor prima ad artisti come Turner, Monet, affascinati dalla “poetica dell'inquinamento” della Londra industriale del secondo Ottocento.

²¹ Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 17.

²² *Ibidem*

E se, in termini di maggiore coinvolgimento emotivo e di più profonda conoscenza di quanto in quei luoghi avveniva, il paesaggio può offrire al visitatore molto di più del singolo lacerto ciò è spesso dovuto proprio all'*immediata espressività funzionale* delle infrastrutture create per l'attività industriale come ponti, canali, stazioni ferroviarie, villaggi, quartieri e strutture di servizio della popolazione operaia. Il territorio assume così i tratti dei paesaggi sociali dell'industrializzazione la cui restituzione esige e rende profittevole il recupero o il mantenimento dell'omogeneità di tessuti edificati e di tutta una serie di elementi inseriti in contesti paesistici di pregio valorizzati attraverso sistemi ecomuseali²³, itinerari ambientali o tematici che connettono in chiave sistemica risorse, ambienti, vocazioni produttive, aspetti economici e tecnologici, culture del lavoro, caratteri socio-culturali.

L'archeologia industriale, come si è detto, risente sin dall'origine, nella sua ricerca di griglie di classificazione e di criteri di selezione, di un certo pragmatismo, pur mitigato dalla individuazione di legami affettivi tra area/edificio industriale e contesto territoriale. Tuttavia fin da questi primi passi è chiaro il nesso tra indagine storica, pratica e iniziativa politica. L'esperienza inglese ha costituito un itinerario esemplare: si va dalla conservazione del documento alla sua decifrazione, al suo inserimento nel contesto locale, fino alla decodificazione del contesto attraverso di esso, ma sempre nell'ottica di una sua utilità sociale, intimamente concertata e connessa a soluzioni politiche.

Oggi si assiste, nella disciplina dell'archeologia industriale, ad un mutamento profondo: l'attenzione non è tanto riposta nella ricerca di soluzioni tecniche pronte per l'uso, valide universalmente, ma si vogliono stabilire, a partire da complesse analisi tese a giustificare la legittimità sociale ed economica degli interventi, le condizioni della concertazione tra le parti sociali coinvolte. Si passa, così, da un percorso progettuale che parte dall'alto, da forme di astrazione forti,

²³ In generale, per *ecomuseo* si intende una particolare forma museale mirante a conservare, comunicare e rinnovare l'identità culturale di una comunità di carattere industriale. Alle radici dell'idea di ecomuseo sta il contesto territoriale e ambientale che produce e contiene paesaggi e risorse naturali, oggetti mobili, architetture e infrastrutture. Pertanto la varietà dei contesti, quindi delle esperienze propone una casistica ecomuseale in cui entrano in variabile misura la storia dell'industria e del lavoro, gli elementi peculiari del patrimonio naturalistico ed ambientale, nonché le diverse tipologie di beni culturali.

alla individuazione dal basso delle concrete opportunità per il riuso, studiando, caso per caso, anche le regole di negoziazione e le forme per liberare risorse e energie.

Dal punto di vista metodologico questo processo diviene possibile solo se si parte da un *censimento* dei beni, con la loro classificazione, quantificazione e misurazione, in analogia con quanto avviene nel settore dei beni culturali universalmente riconosciuti da un punto di vista esclusivamente estetico. L'esperienza, d'altronde, dimostra che è necessaria una metodologia di schedatura del patrimonio industriale in funzione del rapporto tra tutela dei valori storico – culturali e modi di riutilizzo delle aree dismesse, che permetta di mettere in luce il forte rapporto tra il tipo di sviluppo industriale e le caratteristiche ambientali, le diverse tipologie di utilizzazione delle risorse naturali e l'assetto ambientale all'epoca del funzionamento del sito, in modo da «conservare la memoria di certi orientamenti come stimolo per *scelte alternative di sviluppo coerenti con il passato*²⁴». Quindi oggi il censimento deve riproporsi in termini nuovi rispetto al passato assumendo la veste di catalogo informatizzato utilizzabile nell'ambito delle politiche urbanistiche ed ambientali, ma soprattutto di uno strumento funzionale al raccordo tra momento della conoscenza e momento della progettazione urbana ed edilizia e della pianificazione territoriale. Si tratta di sistemi di catalogazione complessi e raffinati in grado di dar conto dei processi di trasformazione di edifici e cicli produttivi in una realtà estremamente variegata e diversificata come quella industriale.

Proprio questa conoscenza descrittiva dovrebbe garantire la qualità dell'operazione progettuale, laddove sussista una essenziale coerenza tra il censimento e i criteri di intervento successivi, perché consente di agire in sintonia con il contesto, senza ragionamenti aprioristici. Tanto più che molte esperienze condotte nel recupero e nella valorizzazione hanno evidenziato che i valori di un manufatto archeologico-industriale non sono sempre e solo definibili in maniera aprioristica attraverso gli strumenti della ricerca storica, architettonica ed estetica, ma che essi emergono nella loro esemplare evidenza attraverso il progetto:

²⁴ Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005.

progetto architettonico e urbanistico, ma anche progetto culturale, economico, imprenditoriale.

Si tratta di attivare una progettazione minuta, il meno ideologica possibile, in un confronto continuo tra livello di domanda ed economicità. La conoscenza dettagliata del bene, anche nella sue specificità costruttive, indirizza gli interventi nel rispetto delle sue caratteristiche tecniche e tipologiche. A partire dalla dialettica tra permanenza e mutazione, che ogni trasformazione urbana impone, l'obiettivo diventa la *definizione degli spazi e dei percorsi* come nella ricerca di una coerenza tra tecnica e forma.

Rifunzionalizzare i beni archeologico – industriali comporta sempre un consumo degli stessi. E il frequente riuso residenziale è il più distruttivo. Bisogna dunque valutare bene cosa conservare, cosa valorizzare e cosa distruggere per trasformare. Facendo attenzione agli aspetti strutturali e alle istanze costruttive dell'epoca, senza voler «*rilasciare gratuitamente attestati di modernità su queste aree*» affinché «*il segno (dell'architetto) sia più importante, preminente rispetto a quello del passato e anzi possa configurarsi proprio come valenza semantica all'interno del tessuto urbano*²⁵».

Una considerazione a parte meritano quelle situazioni in cui si ha da un lato, una dimensione relativamente modesta delle aree dismesse di natura industriale e dall'altro, una distribuzione territoriale diffusa. Se le problematiche relative all'archeologia industriale sono, in qualche modo, ridotte di scala, diviene, quindi, ancor più importante trattare ogni caso come unico, evitando la riproposizione acritica di soluzioni consolidate altrove.

Per quanto riguarda la scelta delle *destinazioni d'uso*, la tendenza attuale è quella di indirizzare unicamente verso il *terziario* i beni a disposizione, previa verifica della praticabilità. Probabilmente la soluzione consiste nel trovare, di volta in volta, il giusto equilibrio tra bisogni residenziali, vocazioni turistiche, necessità commerciali, magari inserendo nuovamente, perché no, anche insediamenti produttivi da coinvolgere nella valorizzazione del territorio stesso, su cui insiste il bene immobile di natura industriale.

²⁵ Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 23.

È necessaria la consapevolezza che il patrimonio industriale è un'eccezionale opportunità di sviluppo del sistema produttivo locale, proprio per la commistione tra tradizione e modernità, per il ruolo costante che alcuni tipi di produzione assumono nell'evoluzione economica del territorio. Pertanto la riqualificazione di siti di natura industriale è destinata ad entrare direttamente in rapporto con i settori produttivi, dal momento che essa, inoltre, non solo attiva una nuova consapevolezza e partecipazione dei cittadini alle scelte, ma fornisce anche elementi utili per definire le forme e gli obiettivi di una nuova programmazione territoriale. In conclusione affinché un sito o un immobile industriale venga recuperato è fondamentale che sia presente a livello territoriale una coscienza che riconosca che le aree industriali siano contemporaneamente momento di conservazione della memoria, d'incentivazione di nuove attività all'interno di un modello di sviluppo integrato, e "momenti di riqualificazione urbana"²⁶.

²⁶ Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 207-209 .

2. Il riuso di aree industriali dismesse

2.1 Le diverse tipologie di riuso

Come si è sottolineato più volte in precedenza la rifunzionalizzazione dei beni archeo - industriali deve necessariamente prevedere un uso degli stessi. È partendo da questo presupposto che negli ultimi decenni sono state riscoperte, in alcuni interessanti e meritevoli casi, strutture industriali, restaurate e rivalutate in modo da divenire *contenitori* per centri di studio e poli museali, centri commerciali o espositivi, ect; come nel caso dell'ex fabbrica tessile Pria di Biella, un antico opificio dismesso a Chiavazza -periferia orientale di Biella- che assieme ad altre strutture industriali della zona fa parte del parco archeologico - industriale strutturato lungo la Valle del torrente Cervo dall'architetto Gae Aulenti a metà degli anni Novanta; questo dimostra ulteriormente la specificità della disciplina, dal momento che tutto ciò sarebbe impensabile per un sito archeologico tradizionale. Sotto questo aspetto, è evidente, inoltre, la multidisciplinarietà della disciplina stessa, dato che da questo punto di vista la mano ingegneristico - architettonica risulta determinante, quindi prevalente rispetto alle competenze archeologiche vere e proprie.

Si pensi, tra gli altri, al caso del Lingotto di Torino, storico stabilimento di produzione FIAT, alla Gare d'Orsay a Parigi, o, per citare ancora un caso, alla stazione Leopolda di Firenze (ex stazioni ferroviarie), che rappresentano esempi di rifunzionalizzazione a scopo museale: i primi due musei di arte contemporanea, mentre il terzo caso rappresenta quella tipologia museale atta a conservare il materiale d'interesse storico dismesso dall'azienda una volta insita nella struttura oggi riutilizzata, realizzando dunque un recupero del patrimonio industriale non solo materiale, ma anche immateriale, come i saperi tecnici da quei documenti testimoniati.

Tutto questo continua a dimostrare come l'archeologia industriale possa avere in futuro un sicuro sviluppo. Tale presupposto muove dalla considerazione che tanto in Europa quanto in America e in Asia, si assiste ad un sempre maggiore interesse per gli aspetti dell'industrializzazione, che vengono ormai visti in chiave storica.

Lo stesso rilievo che sempre più si è dato in questi ultimi anni alla creazione degli *Ecomusei* ne è un'ulteriore conferma, essendo questi spesso collegati, nei maggiori centri urbani o nei loro pressi, alla rivalutazione ed alla divulgazione alle giovani generazioni della primigenia fase di industrializzazione conserviera, tessile, metalmeccanica, che contraddistingueva comunemente quelle zone in un passato non ancora remoto. Da questo punto di vista è bene ricordare la Lombardia, che tra i siti di notevole interesse si segna il Cotonificio Muggiani a Rho (Milano), edificato nel 1903 è stato uno dei più importanti opifici per la filatura del cotone in Italia, fino al 1963, anno di chiusura; ad oggi è stato ristrutturato solo in parte.

Di attuale discussione sono, invece, i casi trattati²⁷ in occasione del convegno organizzato dall'Urban Center di Torino, intitolato "*La Nuova Fabbrica*", tenutosi dall'11 - 13 dicembre 2006, che interessano progetti di riqualificazione volti a realizzare quartieri e complessi con molteplici funzioni: residenziali, commerciali, terziarie e culturali; il tutto nel coinvolgimento di diversi attori (amministrazioni pubbliche, operatori privati e progettisti), il cui dialogo è regolato dalla presenza di concrete disposizioni normative riviste e conformate alla luce delle contingenze locali. Si citano solo alcuni esempi:

- Torino: le ex Officine Grandi Motori (Ogm) e l'area Lancia; i due interventi sono stati affidati rispettivamente allo studio milanese Nonis-Maggiore e allo studio Mellano Associati, prevedono la conversione di due zone industriali medio-piccole in quartieri con funzioni ampie, da residenziale a commerciale e terziario. Più avanzato il progetto delle Ogm che si estendono su un'area di 72mila mq ceduta dalla Fiat alla Cuneo 20, del gruppo Esselunga, e oggetto di un programma integrato in variante al Prg adottato dal consiglio comunale. Nella trasformazione saranno mantenuti una parte dei manufatti industriali, fra cui una facciata dell'architetto liberty Pietro Fenoglio e il Lingottino di Giacomo Matté Trucco. Sull'area Lancia è ancora in discussione la variante: grazie al lavoro di tutti gli attori della trasformazione (amministrazione, uffici della

²⁷ Pierotti P. Voci M. C., 2006.

città, operatori privati e progettisti) gran parte del patrimonio architettonico esistente verrà salvato.



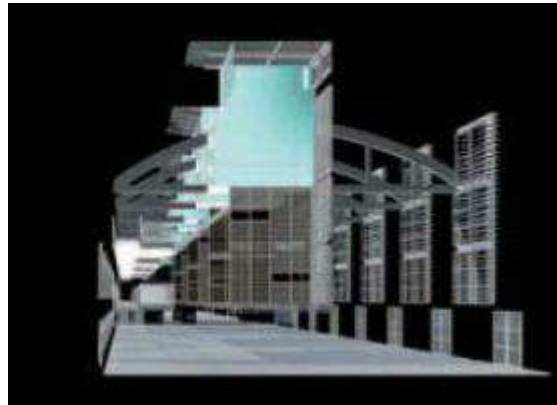
Ex Officine Grandi Motori, Torino



Ex Area Lancia, Torino

- Murano (Venezia): le ex-Conterie di Murano, dove un tempo si lavorava il vetro; il progetto di riuso ha l'obiettivo di reinserire in città un'area oggi interclusa. Il complesso, acquisito dal Comune, è stato oggetto in parte di un concorso di progettazione lanciato nel 1999 e vinto da C+S Associati. Terminata la bonifica dell'area, la trasformazione è pronta a partire. Oggetto del concorso il capannone ottocentesco che ospiterà le residenze per 260 studenti universitari su una superficie di 7.400 mq. «L'edificio –

spiegano i progettisti – *si affaccia su un campo pubblico che diventa il polo di convergenza dei percorsi di connessione tra i diversi corpi di fabbrica. Il progetto del complesso di residenze per studenti diventa il momento di passaggio tra le diverse reti di percorrenza dell'area in quanto alcune porzioni vengono svuotate e diventano solo percorsi pubblici coperti». Quello più suggestivo inquadra la ciminiera esistente di cui è previsto il mantenimento e consolidamento.*



Progetto di riuso Ex Conterie di Murano (fonte: C+S Associati)

- Sestri Ponente (Genova): ex Manifattura Tabacchi; i progettisti del recupero Giovanni e Riccardo Pellegrino si sono confrontati con il recupero e la ristrutturazione di uno degli edifici più significativi della storia industriale genovese. La trasformazione, appena conclusa, regolata da appositi strumenti urbanistici, ha permesso di destinare l'edificio a complesso polivalente (residenze, spazi pubblici, commercio, eccetera). Il processo di trasformazione ha messo a confronto attori pubblici e privati (il Comune di Genova per le parti pubbliche dell' edificio, Arte – ex Iacp –

per il recupero e riutilizzo, Ansaldo come proprietaria dello stabile) e sono state attivate anche azioni di coinvolgimento degli abitanti dell'area, fortemente legati all'edificio in quanto parte della propria storia personale.



Ex Manifattura Tabacchi, Sestri Ponente

- Lambrate (Milano): stabilimento ex Faema di via Ventura; il progetto di trasformazione è stato promosso dalla società di sviluppo immobiliare Soprabito e costituisce un caso emblematico di riconversione di spazi industriali, dove il controllo del progetto (non solo architettonico ma anche finanziario, logistico, organizzativo, di comunicazione) ha permesso la creazione di un nuovo polo culturale con gallerie d'arte, studi di artisti e architetti, librerie.

Soggetto di un dibattito ancora in corso è la più grande area industriale romana, quale l'Ostiense, i cui progetti di riqualificazione tentano di colmare le grandi infrastrutture urbane, che intorno a quest'area presentano una grande "lacuna"²⁸,

²⁸ Si fa riferimento alla definizione data da Imperatori G. (in Polci S., 1989), secondo cui le aree industriali dismesse all'interno delle realtà urbane, corrisponderebbero all'«immagine di una crepa, ovvero una lacuna irregolare della crosta antropica, corrispondente all'insediamento urbano, quasi come se la coltre artificiale prodotta dagli uomini sulla superficie terrestre fosse occasionalmente interrotta, lasciando intravedere ampi spazi slabbrati, lacerati e abbandonati». L'immagine, sebbene possa sembrare poco felice, contiene in fieri notevoli risvolti positivi in termini di riqualificazione d'uso. Infatti il riferimento alla città di Roma è obbligato, dal momento che le aree dismesse sono costituite non solo da fabbriche in disuso, fornaci, cave, ma anche da resti antichi, grotte, acquedotti e vecchie borgate, le quali rivelano palesemente che l'identità culturale e storica non è certo dimessa, ma è solo momentaneamente sospesa.

preservando solo i siti industriali più significativi, destinando queste grandi aree per strutture universitarie e per attività terziarie, in modo tale che il patrimonio storico, industriale ed urbanistico della zona sia salvaguardato ed accessibile alla collettività.

Allo stato attuale l'area dell'Ostiense, se da una parte presenta dei progetti di riuso già realizzati e perfettamente integrati nella realtà urbana (si veda il caso della Centrale Montemartini, di seguito analizzato), dall'altra persistono realtà industriali ancora da integrare nell'assetto cittadino; ne sono esempio:

- I Magazzini Generali: realizzati intorno al 1915 su progetto dell'arch. Tullio Passarelli questi edifici costituivano il terminale del Porto Fluviale ed il fulcro di tutta l'area industriale dell'Ostiense. Sono costituiti da due coppie di capannoni in blocchi di tufo e mattoni, dai quali fuoriescono le poderose strutture metalliche dei carri-ponte che si protendono verso il Tevere. Dall'abbandono, iniziato nel 1945, questa grande struttura è recentemente risorta grazie al restauro, non del tutto ultimato, che lo ha trasformato in sede dell'Istituto Sicurezza Antincendi (ISA), cioè Centro polifunzionale di addestramento per i Vigili del Fuoco. I grandi corpi di fabbrica, congiunti con lunghe gallerie in vetro, ospitano ambienti di studio e di addestramento, servizi ricreativi (bar, sale di lettura e sale giochi), una sala convegni per 320 posti, camere per 270 posti letto e foresteria con 12 camere. Gli edifici minori sono destinati a servizi tecnologici e sportivi. Un piccolo museo rammenterà le antiche funzioni del sito.
- I Mercati Generali: ancora funzionante, anche se con limiti e disagi per il traffico della via Ostiense, questa struttura sorta nel 1922 è destinata ad una prossima dismissione. Il progetto di riqualificazione prevede un recupero degli edifici più importanti, integrati con altri di nuova costruzione, destinati alla III Università della capitale.

Questi pochi esempi rivelano come gli stabilimenti industriali dismessi siano talmente tanti e di diversa tipologia, da costituire un elenco praticamente interminabile. Come si è visto, fra di loro vi sono notevoli e ovvie differenze: talora, degni di interesse sono i macchinari del processo produttivo, mentre l'edificio che li contiene è di scarsa qualità; talaltra, mentre i processi produttivi sono di modesto interesse, gli edifici che li ospitavano costituiscono delle vere e proprie opere d'arte. Naturalmente vi sono anche i casi in cui tanto il processo industriale con le sue macchine quanto il contenitore sono di notevole interesse²⁹, ma sono i meno numerosi sebbene siano quelli in cui più facile risulta l'attivazione di un processo di conservazione, in quanto il valore intrinseco degli stabilimenti è più evidente alla comunità locale; è in questo caso che si è dinanzi alla rifunzionalizzazione di strutture industriali appunto, a scopo museale nella specifica tipologia cosiddetta " dell'Industria e del Lavoro" o in alternativa del "Patrimonio Industriale", di cui si hanno notevoli esempi, sia quantitativamente che qualitativamente, nelle regioni padane, le quali hanno rappresentato i primi poli di sviluppo industriale italiano.

Per una rapida disamina delle molteplici e diverse soluzioni formali di riuso, non solo esclusivamente a fini museali, potrebbe essere utile far riferimento alla struttura industriale dismessa che costituisce nel modo più esemplificativo l'applicazione delle diverse casistiche. Tale struttura è rappresentata dal *gasometro*³⁰, il quale ha subito una rapida utilizzazione agli inizi del Novecento e un'altrettanta rapida dismissione negli anni Novanta, a cui ha fatto seguito solo recentemente la conseguente fase di riqualificazione. Quest'ultima ha presentato, come si è già detto, diversificate tipologie di riuso a livello internazionale, costituendo non solo un caso emblematico di riqualificazione industriale, ma anche, in determinate realizzazioni, un caso di perfetta integrazione in ambito urbano, di non sempre facile realizzazione.

²⁹ Come nel caso sopra esaminato della ex Stazione Leopolda di Firenze, oggi Museo dell'Oggettistica Ferroviaria.

³⁰ Un *gasometro* o *gazometro* è un grande serbatoio dove il gas viene immagazzinato a temperatura e pressione quasi naturali, il cui volume generalmente sviluppa un diametro di circa 60 metri. I gasometri venivano utilizzati per accumulare il cosiddetto "gas di città", essenzialmente prodotto dal carbone e utilizzato sia per usi domestici sia per l'illuminazione pubblica delle città. Con la diffusione del gas metano, l'utilizzo del "gas di città" è via via scomparso e così anche i gasometri hanno perso il loro ruolo.

Mentre le grandi aree occupate dai gasometri, originariamente periferiche rispetto alla città ma ormai quasi del tutto inglobate nel tessuto urbano, divengono oggi una notevole occasione di «riscatto» delle città stesse, i gasometri, enormi recinti da sempre considerati incompatibili con la *civitas*, generano, all'interno del dibattito sulla loro conservazione, uno dei punti di confronto più delicati riguardante la loro integrazione nella realtà urbana.

La discussione in oggetto, iniziata nei primi anni del '900, è oggi molto viva e si esprime, purtroppo ancora raramente e solo per le presenze storiche più importanti, in concorsi di idee da cui emergono spesso solo punti di vista legati a necessità contingenti. Gli enti che promuovono queste iniziative infatti, difficilmente propongono un rispetto rigoroso dei manufatti e mai tengono conto di una loro conservazione puntuale, ignorando spesso la potenzialità insita nei gasometri di essere occasioni molto stimolanti per i progettisti e di conseguenza anche per le periferie.

All'estero, un importante e interessantissimo esempio di recupero industriale è sicuramente quello del bacino della Ruhr, la più vasta area industriale tedesca; proprio qui si registrano due originali esempi di riuso di gasometri³¹. Il primo, su progetto degli architetti Heinrich Boll e Hans Krabel, riguarda quello di Oberhausen (d 68 m, h 117 m), che nel 1994 venne salvato dalla distruzione e adibito a spazio espositivo da utilizzarsi, per una questione di risparmio energetico, solo nei mesi estivi. Nel secondo caso, il gasometro in oggetto è quello di Duisburg Nord (d 45 m, h 13 m) che, costruito nel 1920 venne trasformato nel 1993 in vasca per le immersioni.

Altre esperienze europee fanno emergere il diverso tipo di approccio, per esempio conservativo o non conservativo, che si può stabilire nel recupero di un gasometro³². Sicuramente non conservativi sono gli interventi di Chaux Du Found in Svizzera e del Peak National Park in Gran Bretagna: si tratta nel primo caso di un gasometro che, privato del suo meccanismo interno, viene inglobato in un nuovo impianto destinato all'incenerimento di rifiuti, nel secondo caso, invece, di

³¹ Pellizzari F., Redondi S., 2007.

³² *Ibidem*.

un gasometro completamente smantellato la cui presenza è ricordata solamente dalla traccia circolare del perimetro che oggi ospita un'abitazione.

Esempi di recupero conservativo sono invece quelli del gasometro di Dresda, convertito ad albergo su progetto di Heinrich Boll e Hans Krabel e dell'allestimento provvisorio per il gasometro di Copenhagen in occasione della rappresentazione intitolata «*The Mahabharata*» diretta nel 1995 dal regista americano Peter Brook.



Gasometro di Dresda convertito in albergo.

Il caso più straordinario di recupero all'estero, anche per l'entità dell'operazione che coinvolge l'officina del gas più grande d'Europa, è sicuramente quello di Vienna. Gli obiettivi del progetto, che portano a indire nel 1995 un concorso a inviti, consistono nel prevedere la destinazione dei quattro gasometri in oggetto a residenze e servizi annessi, quali un centro commerciale con cinema, auditorium, negozi, locali, qualificanti tutta l'area urbana; in questa occasione non vengono poste limitazioni ai progettisti, salvo alcune direttive sulle possibilità di creare nuove necessarie aperture nel paramento murario tali però da non compromettere gli originari decori. Per i gasometri A, B e C vengono scelti rispettivamente un progettista di grande fama come Jean Nouvel e due studi austriaci, Coop Himmelbau e Manfred Wedhorn. Il progetto del gasometro D, invece, è assegnato all'architetto Wilhelm Holzbauer, vincitore di uno specifico concorso di idee a libera partecipazione.

Anche l'Italia ha mostrato negli ultimi anni i primi timidi approcci ad alcune delle numerose officine del gas presenti sul territorio³³. Significativa a questo proposito, è l'esperienza concorsuale per il riuso del gasometro di Firenze (d 35 m, h 4 m) costruito nel 1885 circa da una ditta lionese e situato in un'area al margine est del centro storico, attualmente è l'ultimo sopravvissuto di un sistema di quattro. Inserito finalmente nell'elenco dei beni ambientali e architettonici, del suo riuso si è iniziato concretamente a parlare solo nel 1996, quando l'area industriale in cui è collocato viene proposta tra i temi della quarta edizione del concorso per giovani architetti «*European 4*», intitolata «*Costruire la città sulla città*». Su esplicita richiesta del bando di concorso la «*conservazione tramite il riuso*» della gabbia d'acciaio del gasometro diviene l'essenziale tema con cui i progettisti sono invitati a confrontarsi. Noto è la varietà delle soluzioni architettoniche proposte, anche tra i primi tre progetti premiati: l'architetto spagnolo Inigo De Viar Fraile, primo arrivato, riprogetta il volume delle pareti telescopiche all'interno della gabbia; Pierre A. Wanner, secondo classificato, propone nel recinto metallico una piazza coperta con funzione di "bazar"; il terzo, Rosario Martinez Cueto - Felgueroso, procede inserendo nel vuoto del gasometro un cortile alberato, sopraelevato a livello del basamento.

Anche l'area lombarda annovera ancora una grossa quantità di impianti; tra questi è senza dubbio significativo quello di Brescia. In questo caso il gasometro (d 22,50 m, h 45 m), costruito nel 1932 in una zona periferica della città, dalla società A. Badoni, distrutto dai bombardamenti nel '47 ma ancora attivo nel '53, viene dismesso nel 1993 e inserito dal PRG in una zona di espansione della città nei pressi di un'area da destinarsi a parco pubblico. L'A.S.M. (azienda servizi municipalizzati) dopo anni di consultazione con vari tecnici su un possibile recupero del gasometro, indice nel 1996 un concorso per il suo recupero, come unica soluzione per allontanare qualsiasi «*idea demolitiva*» da questo «*frammento di archeologia industriale*». Al termine del concorso la giuria con a capo l'architetto Paola Viganò premia tra i 32 partecipanti i tre progetti architettonicamente meno invasivi. Il primo premio è assegnato all'architetto Andrea Viviani che decide di ospitare nel gasometro un polo culturale; il secondo

³³ Pellizzari F., Redondi S., 2007.

premio, assegnato a Duilio Forte e Francesca Donati è attento all'integrità del paramento metallico a tal punto da interrare l'ingresso al di sotto del gasometro; il terzo premio infine, è per il progetto di uno spazio museale ideato da Gianluca Benedetti e Emanuela Bonavolta che dispone gli interni secondo una maglia ortogonale slegata dalla geometria del gasometro.

Il caso di recupero di gasometri più conosciuto della Lombardia è al momento sicuramente quello dell'area di Bovisa a Milano, che prevede la destinazione dei tre manufatti del gas, uno a Centrale di cogenerazione e due a Museo del Presente.



Veduta dei gasometri smantellati della Bovisa, Milano

Tra i primi nove progetti emersi dal concorso del 1997/'98, sembrano approfondire maggiormente le modalità di riuso dei gasometri, quello del gruppo Ishimoto Architectural Engineering Firm (1° classificato *ex aequo* con Serete Italia) e quello del gruppo Tekne Italia SpA (6° classificato). In altri progetti invece, come per esempio in quello di Austin Italia SpA (4° classificato) e in quello di Intertecno SpA (5° classificato), a emergere è soprattutto la volontà di conservare i gasometri come elementi di forte riconoscibilità del Politecnico di Bovisa. Il progetto scelto da AEM³⁴ per il Museo del Presente è però quello di Jacobs Serete Italia (1° classificato *ex aequo*); esso riguarda i due gasometri più

³⁴ L'A.E.M. Gas S.p.A. è la proprietaria del complesso dei gasometri di Bovisa.

antichi dell'area (uno del 1909 e l'altro del 1935) all'interno dei quali, saranno ricavate due grandi sale per esposizioni temporanee con attenzione a lasciare gli spazi per lo più vuoti o arredati con installazioni poco invasive. Questi due gasometri gemelli, con i loro grandi e suggestivi spazi interni, sono destinati a ospitare la sperimentazione artistica contemporanea: essi costituiranno il cuore di quello che, come si è detto, sarà il Museo del Presente, dedicato alle opere realizzate dal 1980 a oggi. È un progetto fortemente voluto dal Comune di Milano per dare finalmente alla città uno spazio adatto ad ospitare l'arte contemporanea. I due gasometri saranno sottoposti a pochissime modifiche esterne e inoltre le opere per i servizi e i collegamenti saranno seminterrate. Il gasometro n. 1, il più antico, di fabbricazione inglese, è parzialmente seminterrato e ospiterà l'ingresso principale alla sede espositiva. Un percorso a rampa lo collegherà al gasometro n. 2, costruito dai tedeschi e situato a livello del terreno, il quale avrà un'altezza interna massima di 18 metri e un'area espositiva circolare di 48 metri di diametro (per una superficie libera da ogni ingombro di 1.850 mq). Oltre ai due gasometri, faranno parte della sede museale anche l'ex Officina Meccanica e il padiglione che un tempo ospitava la terza Sala Pressione. Qui si è tenuta nel mese di ottobre 2001 la mostra "*In -pressione - Artisti contemporanei nella memoria industriale*". Il Museo del Presente ospiterà una collezione permanente e disporrà di spazi per l'allestimento di mostre ed esposizioni temporanee di giovani artisti europei. Nonostante questo però, il lato negativo del progetto, dal punto di vista della conservazione della struttura, è che gli interventi previsti sono irreversibili³⁵, e fermeranno i gasometri in una staticità incongruente con la loro natura. Queste scelte, giustificate da motivi tecnici, quali per esempio il costo elevato per il sollevamento delle campane, sono state dettate anche dalla volontà di nascondere gli impianti per una questione estetica, ignorando che il lasciarli a vista avrebbe risparmiato gran parte della struttura.

³⁵ Infatti fondamentali per i progetti di riuso sono i principi di *flessibilità* e *sostenibilità*; il primo permette alle strutture architettoniche di trovare il proprio spazio ideale ad ogni intervento di tipo conservativo, il secondo permette che l'edificio sia in equilibrio con il proprio ambiente e con il proprio territorio.



Gasometro di Bovisa, Milano

Mentre probabilmente il progetto per il recupero dell'area dei gasometri di Bovisa diventerà presto realtà, sembra interessante proporre un ultimo caso di possibile riuso, nell'ambito dei gasometri: quello riguardante l'unico gasometro rimasto (costruito nel 1935) dell'impianto di via Cavriana (costituito originariamente da due elementi) non lontano dall'aeroporto di Linate³⁶.

Per questo manufatto sarebbe auspicabile una funzione coerente e adeguata al suo contesto ricco di attrezzature, insediamenti e servizi e già destinato dagli strumenti urbanistici vigenti alla funzione di «Parco» e «*area strategica per la ristrutturazione della città*». Essendo dunque i connotati dell'area in oggetto assolutamente eterogenei (Parco Forlanini, Cascina Monluè, Centro Saini, ect) e collegati tra loro da un tessuto debolmente strutturato (viale Forlanini, via Corelli, ect) che non ha ancora perso la sua natura agricola, sarebbe congeniale a uno sviluppo positivo dell'insieme, la destinazione dei gasometri a «*condensatori sociali*»; lo scopo sarebbe quello di rivitalizzare e rivalutare questa porzione di città e di conseguenza la città stessa accogliendo nel gasometro eventi di interesse collettivo possibilmente evitando di pregiudicarne la natura e la preziosa memoria storica.

³⁶ Pellizzari F., Redondi S., 2007.

2.2 Problematiche generali

Il restauro conservativo del patrimonio industriale incontra non pochi problemi, principalmente dettati dall'estrema varietà delle tipologie e dagli interessi economici in gioco; quando, ad esempio, gli stabilimenti fanno parte di una vasta area industriale dismessa, l'interesse per l'uso del suolo, come area fabbricabile, è spesso talmente elevato da determinare l'abbattimento degli edifici e lo smantellamento delle attrezzature produttive. Si tratta di una *dicotomia* tra valore simbolico e valore economico, che evoca quella tra pieno e vuoto, tra la ri-appropriazione da parte della popolazione e l'impiego speculativo, tra la presa in considerazione unicamente delle componenti materiali del lotto fondiario e la considerazione della densità dei valori storico-culturali, tecnologici, di memorie individuali e collettive insite in questi "vuoti".

La conflittualità intrinseca in questi dualismi si trasmette per intero al momento normativo che precede la definizione di un nuovo valore d'uso, ovvero alla definizione di *vincoli* importanti ai fini della tutela e, nel caso delle leggi statali, anche per l'acquisizione dei *benefici fiscali* connessi agli interventi di restauro. Vincoli che, tuttavia, da soli non bastano ad assicurare la sopravvivenza del bene e per quanto cresciuti nel tempo, rimangono in generale occasionali e squilibrati per aree geografiche e settori³⁷. D'altronde, tanto più in ragione della crescita esponenziale delle aree dismesse a seguito dei processi di ristrutturazione delle economie locali, la "*monumentalizzazione*" e la "*museificazione*" si sono rivelate una risposta soltanto parziale al problema; invece, è spesso necessario superarle attraverso processi di ri-territorializzazione, ovvero attraverso pratiche socialmente condivise di assegnazione di nuovi significati e nuovi valori al patrimonio industriale; in modo tale da recuperare, inoltre, i legami con le proprie preesistenze e con le altre componenti del patrimonio (civili, religiose, archeologiche, artistiche, storiche, paesistiche).

Il problema del riuso e della valorizzazione del patrimonio industriale andrebbe così ad essere inglobato «*in quello più ampio e pervasivo del riuso della 'città*

³⁷ Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A. 2005, p. 24

esistente' e sembra evocare soprattutto 'pezzi di città' che consentono o richiedono più o meno organiche ri-progettazioni³⁸». Dunque, le possibili opzioni di riuso presuppongono «interpretazioni e strategie che investono non solo le aree dismesse, ma l'intera tradizione industriale e, di conseguenza, la città e il territorio nella loro interezza³⁹». In questa prospettiva, all'inizio degli anni novanta si è cominciato a pensare ad un nuovo modo di riorganizzare il disegno urbano, cercando di dare più spazio alla qualità, e tenendo conto anche delle opportunità economiche per gli operatori, sia pubblici che privati, di poter intervenire in queste parti di città pregiate e oramai liberate, viste ora come una grande risorsa.

Inoltre sono sorte iniziative innovative come i programmi di riqualificazione urbana (PRU)⁴⁰ con l'obiettivo di rigenerare le città dall'interno, trovando accordi tra pubblico e privato⁴¹.

Per ultimo si è andato consolidando il nuovo ruolo propositivo delle pubbliche amministrazioni, volto ad utilizzare le aree dismesse per reperire servizi e spazi che la crescita forsennata precedente aveva tralasciato; a loro volta puntando ad alti livelli di qualità insediativi (pluralità di funzioni, spazi verdi, nuove residenze, attrezzature collettive, infrastrutture), i PRU hanno tentato il recupero fisico e funzionale degli spazi degradati e mal utilizzati e l'incremento delle dotazioni di base nei quartieri di edilizia pubblica sui quali agiscono.

Da ciò ne discende che, per patrimonializzazione industriale non si intende la semplice tutela e salvaguardia di un patrimonio - oggetto, ma piuttosto la possibilità di legare il significato e i destini del patrimonio industriale - materiale e immateriale - a processi contemporanei di sviluppo locale, dunque alle dinamiche evolutive dello sviluppo economico e sociale (*nuovi processi di territorializzazione*) superando le dicotomie cultura *versus* economia, conservazione *vs* trasformazione (o addirittura *riciclaggio*). Ci sono oggi tutti gli strumenti per superare queste dicotomie, tanto più che la prospettiva economica e quella culturale sono compresenti in ogni fase del processo di

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ La legge 493/1993 ha destinato i fondi ex GESCAL all'attuazione dei PRU

⁴¹ Goretti G., in Dragotto M., Gargiulo C., 2003, p.42

patrimonializzazione. Ciò significa porsi in un'ottica reticolare e relazionale, ossia passare da politiche di mera attribuzione di funzioni (destinazioni d'uso) a una visione strategica del patrimonio industriale. In particolare si tratterà di definire nuovi valori d'uso che ricomprendano tanto il valore economico quanto quello simbolico delle aree dismesse. In definitiva è tempo di *nuove sintesi* tra patrimonio e territorio, tra memoria e innovazione, in cui il patrimonio industriale venga interpretato in termini dinamici e attivi, come un insieme di lasciti del passato che costituiscono, allo stesso tempo, il fondamento territoriale di una specifica identità collettiva e l'insieme delle potenzialità endogene dello sviluppo. Da questo approccio derivano due importanti conseguenze. In primo luogo che la patrimonializzazione deve essere letta alla luce delle condizioni di *contesto*, vale a dire delle traiettorie di sviluppo che caratterizzano i singoli sistemi locali territoriali. In secondo luogo, che la patrimonializzazione dell'eredità industriale viene a sovrapporsi significativamente con le politiche per lo sviluppo in senso stretto, in quanto entrambe si incentrano sulle competitività e sull'identità dei sistemi locali territoriali. Queste riflessioni toccano da vicino anche la tipologia del patrimonio industriale, che oggi viene a comprendere anche imprese che non sono di natura industriale; questione rilevante per le grandi metropoli e i loro relativi servizi, in particolare per Roma, dove sono presenti, grandi depositi del servizio tranviario, ex-mattatoio, Mercati generali, ecc. A mano a mano che l'industrializzazione avanza, i processi del secondario sfumano nel terziario in un'economia che diventa sempre più dei servizi, e in un sistema globalizzato in cui la conoscenza, la creatività, la comunicazione e l'immagine crea un *nuovo sistema semiotico*⁴² in cui gli edifici rappresentativi contano tanto quanto quelli per la produzione. Data la variegata tipologia dei patrimoni industriali, i quadri locali appaiono comunque diversificati. Ma, alla luce delle diverse esperienze, la variabile in ultima analisi definitiva sembra essere il perdurare o meno della specializzazione industriale che ha caratterizzato quel particolare patrimonio. In altri termini la piena comprensione delle politiche e delle strategie non può fondarsi unicamente sulla dimensione materiale del patrimonio industriale, ma

⁴² Paletta G., *Archeologia industriale e impresa: un rapporto complicato*, in Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A. 2005, p. 51-53.

deve assumere pienamente le sue componenti immateriali. Infatti gli obiettivi che si pongono alla base degli interventi devono riguardare in primo luogo, tutti gli aspetti sociali: dalla qualità della vita urbana fino all'ambiente, dove per qualità deve intendersi il risultato finale dell'intervento e non la specifica qualità architettonica del progetto realizzato. La qualità può essere valutata sulla base di due parametri principali: il primo è il contributo al miglioramento generale della città, alla sua immagine e alla sua competitività. Il secondo, è il miglioramento della qualità di vita dei cittadini che vivono in quel contesto, in modo tale che si inneschi un processo di integrazione e di consapevolezza nella popolazione.

È evidente, quindi, che operare sul patrimonio industriale – oltre a conoscenze approfondite di carattere storico, economico, tecnico – produttivo, architettonico, artistico, museografico – richiede anche un complesso di competenze quali capacità di analisi delle opportunità economiche e delle fattibilità dei progetti, di programmazione e gestione delle attività; conoscenze delle metodologie di progettazione e riqualificazione dei beni dell'architettura industriale nella città e nel territorio; conoscenze delle tecniche di comunicazione visiva e allestimento museale; capacità di management culturale e gestione delle risorse umane. Dunque è indispensabile affinare e far interagire svariate competenze formati in ambiti e percorsi curriculari diversi. In Italia si è partiti dalla constatazione che le politiche per il patrimonio industriale hanno risentito molto negativamente della “*separazione tra cultura della storia e cultura del progetto*”⁴³. La scarsa efficacia delle politiche di salvaguardia del patrimonio industriale, la difficoltà di differenziare i gradi di protezione dei beni e di affrontare con serietà e rigore la questione del riuso sono dipese in larga misura anche da una troppo sporadica cooperazione tra le diverse discipline implicate nel progetto, mentre i saperi che ruotano attorno al progetto architettonico e urbano, alla scala del paesaggio e della città, devono operare un ruolo fondamentale nel definire i limiti e le prerogative di un possibile e auspicabile coordinamento tra i diversi apporti disciplinari. Il *progetto* stesso è un *momento* e uno *strumento di conoscenza*, che permette di conoscere quello che il sito conserva dei progetti precedenti: *rilevare è rivelare*⁴⁴

⁴³ Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A. 2005, p. 27

⁴⁴ *Ibidem*

le tracce dei progetti contenute nel sito. In conclusione *mission* specifica deve essere quella di garantire la coerenza tra il programma e il sito; fornire gli strumenti per un alto tasso di congruità tra memoria e progetto, tra conoscenza e programmi. Una conoscenza che deve orientare e non paralizzare.

Tuttavia, a queste fondamenta teoriche fa riscontro una complessa e difficile realtà concreta, in cui numerosi sono gli ostacoli incontrati da quanti cercano di operare in favore della conservazione del patrimonio industriale, dal momento che spesso si determinano due atteggiamenti antitetici; da un lato la rinuncia *tout court* alla conservazione dei manufatti industriali dismessi, dall'altro la messa in opera di interventi che, pur conservando gli edifici nel loro aspetto esteriore, ne modificano profondamente le strutture cosicché alla fine, dell'antico stabilimento non rimane che il simulacro. Un caso esemplare di quest'ultimo atteggiamento è rappresentato dal restauro dell'ex stabilimento della birra Peroni, in via Alessandria a Roma, trasformato in parte nel MACRO, polo museale di arte contemporanea. Il risultato finale del restauro è stato la completa eliminazione della memoria dell'antico processo di produzione della birra e il mantenimento del contenitore come un ottimo esempio di architettura industriale. Più felice è stato l'intervento sulla ex centrale elettrica dell'ACEA (la Centrale Montemartini), in via Ostiense a Roma; il progetto ha previsto la conservazione di molti dei macchinari, come le grandi caldaie per la produzione del vapore, e l'esposizione di una mostra, ormai permanente, di parte della collezione archeologica dei Musei Capitolini. Quest'ultimo caso dimostra che se, in linea con le istanze proprie dell'archeologia industriale, si porta avanti un'efficace azione di tutela di questo patrimonio è necessario, da un lato, attuare interventi mirati a conservare il più possibile integro il sistema dei mezzi di produzione con i suoi fabbricati e, dall'altro, trovare funzioni da insediare negli edifici restaurati capaci di stimolarne una nuova fruizione senza per altro cancellare le tracce di quella originaria. Risulta, infatti, evidente che se gli investimenti necessari a un'operazione di restauro non hanno un ritorno economico difficilmente essa potrà risultare duratura: restaurare uno stabilimento per farne un museo di se stesso, spesso non risulta una strada economicamente praticabile. Quindi, almeno teoricamente, per garantire il successo a un'operazione di rinnovo di un'area dismessa sono

fondamentali tre elementi: la progettazione, la negoziazione e la dimensione gestionale, non solo dell'intervento costruttivo, ma del processo nel suo insieme⁴⁵. Per quanto riguarda il primo elemento, quello della progettazione, si deve tenere conto di molteplici aspetti, che si esamineranno di seguito. Per quanto riguarda il secondo punto, la negoziazione, in Italia essa trova una sua collocazione a metà degli anni novanta, in merito al *processo di decentramento dello stato*⁴⁶. Infatti, con l'elezione diretta del sindaco, a partire dal 1993, nascono i PRU e, in conseguenza di ciò, si stipulano accordi con gli attori locali nel processo di gestione dei progetti. Si potrebbe infine affermare che, laddove si è cercato un accordo tra parti sociali, il progetto è risultato accettabile e, invece, laddove questo non è accaduto, si è ottenuto un effetto opposto. Mantenere fisicamente in vita almeno alcune tipologie di impianti industriali è dunque molto complesso, ma è altresì estremamente importante, perché, come si è già detto in precedenza, solo tramandando alle future generazioni documenti tangibili della storia dell'industria si farà in modo che la memoria del nostro recente passato non diventi patrimonio di pochi. È vero, infatti, che questa trasmissione di memoria è uno degli obiettivi dell'archeologia industriale ma è altresì vero che, una volta cancellate le concrete testimonianze storiche, la conoscenza del nostro passato industriale consentita dai pur numerosi e pregevoli studi archeologici sarà accessibile solo a pochi specialisti. Nel conseguimento di questo obiettivo, che come si è detto, ha una valenza sociale, gioca un ruolo fondamentale la sensibilità della collettività: quanto più questa sarà consapevole dell'importanza che gli impianti industriali hanno avuto nella società moderna, tanto più essa sarà capace di pretendere dagli amministratori locali gli sforzi necessari per la loro conservazione. Da parte degli "addetti ai lavori", si opera nella direzione della salvaguardia di questo patrimonio portando avanti analisi preliminari volte a individuare quelle *funzioni aggiuntive* che, pur essendo compatibili con la funzione originale, siano in grado di *determinare un ritorno economico* tale da garantire almeno il pareggio al bilancio costi benefici.

⁴⁵ Roma G., in Dragotto M., Gargiulo C., 2003

⁴⁶ In base all'importante legge sulle autonomie locali entrata in vigore nel 1990, comuni e province rappresentano le comunità locali e ne amministrano le risorse.

2.2.1 La fase di progettazione di riuso

Nell'introduzione a questo capitolo si è affermato che almeno teoricamente, per garantire il successo a un'operazione di rinnovo di un'area dismessa sono fondamentali tre elementi tra cui la progettazione e che essa si fonda sull'interazione di molteplici aspetti che investono diversi ambiti da quello economico a quello culturale. Si è inoltre affermato che il problema del riuso e della valorizzazione delle aree dismesse, ha una prima e importante soluzione nei processi di ri-territorializzazione, ovvero nelle pratiche socialmente condivise di assegnazione di nuovi significati e nuovi valori al patrimonio industriale.

L'archeologia industriale viene considerata "patrimonio" secondo la definizione che fornisce Fernand Braudel in "*Capitalismo e civiltà materiale*"⁴⁷ dove il bene culturale diviene un *network di significati* piuttosto che un momento di espressione del bello. La questione è allora come rifunzionalizzare o riusare mantenendo leggibile l'uso originario del bene e come, attraverso tale processo, valorizzarne le valenze economiche o di sviluppo. L'approccio tecnologico potrà quindi affrontare le specificità del progetto di recupero e riuso, prendendo in considerazione le tipicità materiche degli oggetti architettonici e arrivando alla stesura di una lista di requisiti essenziali. Attraverso l'analisi pre-diagnostica si cerca di ottenere una preventiva e accurata valutazione dei fattori che entrano in campo con le operazioni di recupero al fine di programmare gli interventi secondo le strategie migliori sia dal punto di vista economico, sia dal punto di vista conservativo, ambientale e sociale. Si parlerà quindi di progetto sostenibile da leggersi come intervento *flessibile* e *reversibile*, di rispetto per le strutture esistenti, di costante attenzione per l'ambiente urbano, tale da garantire: la manutenzione delle strutture originarie consentendo sempre la lettura storica dell'oggetto culturale; la conservazione delle caratteristiche intrinseche di queste architetture (spazialità, adattabilità); la possibilità di trasmettere inalterate nel tempo le specificità proprie di questi manufatti.

⁴⁷ Braudel F., Einaudi, 1977, pag. 286

2.2.1.1 Il valore del “valore”

In fase di definizione del programma di intervento sul costruito entrano in gioco diversi fattori (variabili) che diventano fondamentali per definire la necessità/opportunità dell'investimento (economico, sociale, culturale) che si attua con il recupero. Questi dati rappresentano una fase ben definita e di sostanziale importanza in quanto si può ottenere un corpus organico di informazioni necessarie per la creazione di un dispositivo capace di affrontare le problematiche che stanno alla base dell'intervento sul costruito. La fase di prima valutazione del progetto risulta fondamentale in quanto vengono definite non solo le linee d'azione, ma anche i fattori stessi che sono alla base del programma culturale. La questione centrale infatti è delineare in modo scientifico i parametri che determinano l'entrata dell'oggetto di architettura industriale nel settore del patrimonio culturale, ricordando che non tutto è salvabile, museificabile, riusabile. Occorre quindi operare una scelta. Si è detto in precedenza, che un bene culturale è tale o perché ha una quotazione economica o perché ha una legittimazione sociale. Quest'ultima si concretizza nel riconoscimento che una comunità dedica all'oggetto come bene culturale, cioè ne riconosce la capacità e l'importanza di veicolo documentale oggettivo per comprendere le radici e le identità del luogo. Il passaggio alla definizione di patrimonio avviene in questo caso. La patrimonializzazione significa e sancisce l'importanza di un bene dal punto di vista della conservazione, della valorizzazione e del riuso, per cui si decide di investire su di esso, di rifunzionalizzarlo, di farlo vivere. Nel conservare o meno c'è sempre inesperto un problema di costi economici e sociali. La questione è allora come rifunzionalizzare o riusare *mantenendo leggibile l'uso originario del bene* e come, attraverso tale processo, valorizzarne le valenze economiche o di sviluppo locale. Peraltro i grandi volumi e l'idea di razionalità che ha guidato, nel tempo, la costruzione dell'oggetto industriale, possono essere più importanti di un'architettura di nuova concezione per usi di un certo tipo.

È per cui evidente l'importanza che assume la determinazione del valore di bene culturale all'oggetto industriale, valore che si deve affermare in fase preparatoria e che deve guidare l'operatore alla scelta della tipologia di intervento più adeguata.

2.2.1.2 Lo strumento di indagine pre-diagnostica

Nella premessa si è accennato all'analisi pre-diagnostica, come strumento di "preventiva e accurata valutazione dei fattori"; essa nasce dalla necessità di approfondire la fase di diagnosi del progetto sull'esistente (manutenzione, recupero, restauro), tra gli anni '70 e '80 del secolo scorso; ma fu solo verso la fine degli anni '80 che si delinea una vera distinzione tra la fase di pre-diagnosi e la fase di diagnosi vera e propria⁴⁸.

La metodologia di pre-diagnosi rappresenta il momento di prima identificazione delle problematiche tecniche e interviene direttamente nel processo informativo più ampio che di prassi si attua all'inizio dell'iter progettuale. Con il termine pre-diagnosi si vuole indicare l'individuazione e la descrizione dei problemi da affrontare durante tutte le fasi del progetto. Questa operazione permette di contribuire in modo sostanziale alla decisione del tipo di intervento più opportuno da attuare consentendo una prima valutazione comparativa tra le varie alternative possibili. Nei criteri di recupero dell'esistente, il concetto di pre-diagnosi stabilisce una maggiore attenzione preventiva agli aspetti prestazionali diventando di importanza essenziale per le decisioni inerenti all'opportunità/necessità degli interventi ed al loro controllo economico. Le valutazioni prestazionali, il riconoscimento dell'efficienza tecnologica degli edifici e la valutazione preventiva delle alternative di spesa del recupero, sono, infatti, fattori fondamentali per qualsiasi piano di intervento, e risultano ancor più importanti nella valutazione dei programmi di recupero di comparti o oggetti industriali situati in aree ambientali di particolare rilevanza territoriale, culturale e sociale. Tra gli strumenti di analisi e verifica più opportuni per la scelta del tipo di programma da attuare, si trovano i sistemi schedografici in grado di ordinare ed elaborare i dati necessari, finalizzati ad attività di "analisi rapida" dello stato di conservazione di organismi edilizi. Occorre infatti individuare le caratteristiche principali che entrano in gioco nella definizione della fascia ottimale di intervento e delle prescrizioni per evitare opere non necessarie.

⁴⁸ Morandi C., 2006.

La scheda ha come obiettivo l'individuazione degli elementi critici, che consentano di evidenziare i fattori principali per determinare l'orientamento degli interventi da adottare. La definizione di una sorta di catalogo tecnico-formale, infatti, potrà consentire la determinazione del valore del bene, oltre che il suo grado di trasformabilità tecnica e funzionale. Questo strumento verrà suddiviso su tre livelli e terrà conto di alcuni fattori fondamentali⁴⁹:

1. gradi di approfondimento successivi ma autonomi;
2. livello di preparazione richiesto ai compilatori delle varie parti;
3. valore specifico dell'informazione per ognuna delle tre parti: censimento, conoscenza, tecnologia, tipo di intervento.

L'articolazione a più livelli successivi intende dare risposta alle urgenti necessità che si affacciano oggi agli operatori di settore, quali:

- possibilità di avere uno strumento unico di censimento, in grado di essere applicato nel modo più rapido possibile e di essere gestito da compilatori con tipologia di preparazione differenziata;
- necessità di conoscere gli oggetti e il loro "valore" (sociale, storico, tecnico) attraverso un'analisi materica dei suoi elementi costitutivi.
- la conoscenza dello stato di conservazione servirà, inoltre, a valutare la situazione di "rischio" nella quale versa il bene;
- opportunità di stabilire, attraverso una rapida elaborazione dei dati raccolti, il tipo di intervento necessario (restauro, trasformazione, demolizione, ecc.).

L'apparato schedografico di indagine pre-diagnostica propone la raccolta di informazioni per garantire una corretta analisi valutativa. Questa analisi è finalizzata alla delimitazione delle condizioni generali di degrado del manufatto

⁴⁹ *Ibidem.*

attraverso osservazioni di tipo visivo⁵⁰, nonché alla raccolta dei dati storici per la determinazione della qualità architettonica, culturale e tecnologica del manufatto. I dati raccolti verranno indicizzati secondo regole semplificate e poi verranno confrontati tra di loro attraverso una matrice che porterà alla valutazione della tipologia di intervento più appropriata. A questo punto l'operatore sarà in grado di valutare le scelte più consone alla consistenza del manufatto, determinando le diverse opzioni sui programmi di riuso e di recupero in funzione delle possibilità economiche che si hanno a disposizione.

⁵⁰ Questo tipo di studio garantisce rapidità valutativa, ma richiede grande esperienza e una preparazione approfondita per la sua trattazione.

2.2.2 Quadro normativo

Il fenomeno della dismissione industriale ha assunto ormai dimensioni tali da richiedere l'elaborazione di politiche specifiche per il riuso delle aree fino ad ora occupate dagli insediamenti industriali: politiche che siano in grado al contempo di cogliere le potenzialità di riorganizzazione territoriale e urbana e di stimolare lo sviluppo di nuove attività economiche proprio a partire dalla risorsa rappresentata dalle aree "ex industriali". Si tratta di politiche differenziate, volte a favorire il recupero delle aree da tempo abbandonate, ma anche atte a controllare ed indirizzare processi spontanei e spesso assai rapidi di riuso. Inoltre, essendo tali aree spesso soggette a rischio di speculazioni edilizie, si tratta di garantire interventi normativi che tutelino le stesse. Quindi si tratta, come più volte sottolineato in precedenza, di concretizzare il riuso delle medesime con azioni e politiche di sviluppo condivise da enti pubblici e privati, che convergano su obiettivi e sviluppi.

Esistono strumenti per la pianificazione e la programmazione del riuso, che consentono di rendere trasparenti e quindi legittimi i rapporti di concertazione tra enti pubblici e privati proprietari delle aree, ovvero possono essere il mezzo con cui si formalizza il punto d'incontro tra aspettative del privato e interesse pubblico. Inoltre possono snellire le procedure che consentono di modificare⁵¹ agevolmente il quadro pianificatorio vigente, entro cui si andranno a collocare le scelte effettuate. Sono quindi strumenti che consentono di definire obiettivi, risorse e tempi necessari per attuarli, all'interno di un quadro di riferimento procedurale certo. Tra i più importanti si citano⁵²:

- Programmi Integrati di Intervento (PII)
- Programmi di Riqualificazione Urbana e Sviluppo Sostenibile del Territorio (PRUSST)
- Accordi di Programma (AdP)
- Società di Trasformazione Urbana (STU)
- Patti Territoriali

⁵¹ Varianti al Prg (Piano regolatore generale).

⁵² Sgorbati G., Dotti N., Campilongo G., Ricchiuti G. (a cura di), 2007.

Per quanto riguarda il quadro normativo si citano le norme di riferimento europee e nazionali, in materia di aree contaminate, dal momento che le aree industriali dismesse per essere riqualificate devono spesso essere bonificate a causa delle contaminazioni ambientali apportate dalle precedenti attività; e quelle relative alla pianificazione ed alla programmazione del successivo riuso.

- Norme Comunitarie

VI Programma comunitario di azione ambientale (2001).

Verso una strategia tematica per la protezione del suolo (COM (2002) 179).

Direttiva 2004.35.CE sulla responsabilità ambientale in materia di prevenzione e riparazione del danno ambientale.

- Norme Nazionali

Legge n. 441/1987 “Disposizioni urgenti in materia di smaltimento dei rifiuti”.

Decreto del Ministero dell’Ambiente del 16.05.1989 “Criteri e linee guida per l’elaborazione e la predisposizione con modalità uniformi da parte di tutte le regioni e province autonome, dei piani di bonifica, nonché definizione delle modalità per l’erogazione delle risorse finanziarie, di cui alla legge 29 ottobre 1987, n. 441, di conversione del decreto-legge 31 agosto 1987, n. 361, come modificata dalla legge 9 novembre 1988, n. 475, di conversione del decreto- legge 9 settembre 1988, n. 397 G.U. n. 121 del 26/5/1989. ALLEGATO A.

Decreto legislativo n. 22/1997 “Attuazione delle direttive 91/156/CEE sui rifiuti, 91/689/CEE sui rifiuti pericolosi e 94/62/CE sugli imballaggi e sui rifiuti di imballaggi” (articoli 17, 18, 19, 20, 21, 22, 30, 51-bis).

Decreto ministeriale n. 471/1999⁵³ “Regolamento recante criteri, procedure e modalità per la messa in sicurezza, la bonifica e il ripristino ambientale dei siti inquinati, ai sensi dell’articolo 17 del decreto

⁵³ Con l’entrata in vigore del D. Lgs. 152/2006 il sistema normativo nazionale si trova ora in fase di revisione, ovvero una revisione degli standard nazionali individuati dall’ormai ex D. M. 471/99.

legislativo 5 febbraio 1997, n. 22, e successive modificazioni e integrazioni”.

Legge n. 426/1998 “Nuovi interventi in campo ambientale”.

Legge n. 388/2000 (“Legge finanziaria 2001”) all’art. 114 “Programma straordinario di bonifica da concordare con le regioni”.

Decreto ministeriale n. 468/2001 “Programma nazionale di bonifica e ripristino ambientale”.

Legge n. 179/2002 “Disposizioni in materia ambientale,” art. 18 – Attuazione degli interventi nelle aree da bonificare.

Decreto Legislativo n. 36/2003 “Attuazione della direttiva 1999/31/CE relativa alle discariche di rifiuti”.

Legge n. 308/2004 “Delega al Governo per il riordino, il coordinamento e l’integrazione della legislazione in materia ambientale e misure di diretta applicazione”.

Decreto n. 127/2005 “Regolamento recante modifica dell’articolo 15 del decreto del Ministro dell’ambiente e della tutela del territorio, di concerto con i Ministri delle attività produttive e della salute, 25 ottobre 1999, n. 471, in materia di realizzazione di interventi di bonifica dei siti inquinati”.

Per quanto riguarda il quadro normativo regionale si registrano molteplici e diverse impostazioni dettate dai singoli Consigli Regionali⁵⁴ in materia di gestione delle problematiche inerenti i siti contaminati da sottoporre a previa bonifica, per la conseguente riqualificazione. Sebbene le diversificate normative e l’ancora persistente incertezza nell’affrontare il tema di riqualificazione di aree dismesse, in alcune regioni - in numero maggiore dell’Italia settentrionale - si rivela una costante, quale la prescrizione per qualsiasi modifica di destinazione d’uso delle attività produttive, di una verifica preliminare del sito, che può a sua volta dar luogo all’avvio della procedura prevista dall’ex D. M. 471/99 ora D. Lgs. 152/06.

⁵⁴ In base all’importante legge 142/1990 sulle autonomie locali entrata in vigore nello stesso anno.

2.3 Il Museo per la Riqualificazione Urbana

Come si è detto, il recupero delle aree industriali dismesse si colloca al crocevia tra diverse problematiche; aspetti spesso sottovalutati sono da un lato il disagio sociale e il degrado ambientale legato alla dismissione, e dall'altro il rilancio del sistema urbano, dei livelli occupazionali e le "potenziali" occasioni di *business* per gli operatori economici locali, fornite dalla collocazione di nuove funzioni e di servizi. In un'ottica anche di marketing urbano, la qualità ambientale, quindi la qualità della vita urbana, sempre più deve essere tirata in gioco per attirare investimenti e localizzare attività di valore.

Un punto di partenza può essere quello di cogliere l'occasione storica di ripensare la città a partire dai suoi "vuoti", dal momento che essi possono ridiventare produttivi, efficienti ed economicamente appetibili. Infatti, in questi termini si è espresso Renato Covino al convegno "*Regioni, città, percorsi del ferro in Europa*" tenutosi a Brescia il 24 e il 25 settembre 2004: «*i resti dell'industrializzazione divengono occasione di rivitalizzazione urbanistica e di sviluppo economico, strumento per un riuso che consenta alle città di dotarsi di strutture e funzioni culturali, di terziario avanzate o di nuove attività economiche. Insomma divengono un momento di progettazione e realizzazione di un nuovo sviluppo economico locale, capace di promuovere elementi di competitività territoriale*⁵⁵».

Queste potenzialità, affinché si sviluppino su basi solide e durature, necessitano della partecipazione, per il perseguimento di questi obiettivi, dell'insieme delle forze economiche e sociali presenti nella realtà urbana, vale a dire le istituzioni locali, le rappresentanze imprenditoriali e le diverse associazioni presenti sul territorio. È questo l'elemento principale che rende sostenibile un progetto di riqualificazione che non si risolva esclusivamente a livello architettonico, ma che abbia i suoi frutti anche e soprattutto a livello territoriale.

Tuttavia la partecipazione della cittadinanza, affinché sia attiva, deve essere fortemente coadiuvata da un insieme di strumenti finanziari e culturali provenienti dalle istituzioni amministrative e culturali presenti sul territorio e che su di esso

⁵⁵ Covino R. in *Regioni, città, percorsi del Ferro in Europa*, Atti del Convegno, Brescia, 24 - 25 settembre 2004.

vogliono investire. In altri termini è necessario che tali istituzioni investano *in toto* sulle aree degradate, attivando le risorse umane e non solo materiali site in esse.

Dunque tale investimento, affinché sia in prospettiva produttivo, deve garantire che il capitale umano presente al livello locale sia fornito in primo luogo degli strumenti culturali che lo rendano consapevole delle proprie risorse, materiali e immateriali. È attraverso questa acquisizione di consapevolezza che si mira ad una concreta riqualificazione, in modo tale che non sia “imposta dall’alto”, ma “costruita dal basso”.

Sono queste le premesse che hanno condotto a quei fenomeni identitari di attaccamento al territorio, che sviluppano conseguenti forme di associazionismo volontario, quindi *no - profit*, che sono alla base di numerose esperienze museali; esperienze che a loro volta hanno portato ad una valorizzazione e soprattutto fruizione, non solo dei beni materiali prodotti dalle attività lavorative presenti a livello territoriale, ma anche dei relativi beni immateriali legati all’identità e alla memoria del territorio stesso.

Queste esperienze si costituiscono come “reazione” a una serie di fenomeni innescati dalla globalità postmoderna, che a loro volta si costituiscono come manifestazioni complementari al processo di omologazione, non solo culturale, che investe la quotidianità del vivere sociale. Si tratta di una risposta, o meglio, di una ricerca delle “origini” di quel fenomeno che caratterizza le società del XXI secolo: l’*interculturalità*, dinanzi al quale oggi il territorio è diventato una zona franca in cui popoli e culture diverse si compongono e si intrecciano, in una sorta di *tabula rasa* su cui culture, società e identità diverse hanno la possibilità di agire e convivere⁵⁶.

A questo punto è opportuno sottolineare come questo tipo di approccio al territorio ribalti una serie di concezioni aprioristiche, derivate dall’occidentalismo ottocentesco di gusto romantico. In primo luogo si ha una distinzione concettuale tra “paesaggio” e “territorio”: il primo è caratterizzato dalla presenza del cosiddetto *genius loci*, che plasma l’aspetto morfologico dell’area geografica e informa di sé lo spirito caratterizzante della popolazione, determinando, di conseguenza, un rapporto univoco tra area geografica e caratterizzazione

⁵⁶ Di Cerbo F., 2007.

folcloristica della popolazione; il “territorio”, di conseguenza acquisisce una certa “autonomia” dalla componente umana ivi insita, qualificandosi come spazio aperto in cui popoli, storie, culture si succedono e si contaminano, rendendo a loro volta il territorio, un luogo contaminato da scambi culturali e fisici.

In secondo luogo insiste una differenziazione tra “territorialità” e “territorialismo”, dal momento che la prima costituisce un canone fondamentale affinché un’istituzione museale possa espletare correttamente la propria azione, consentendo di strutturare coerentemente la propria missione e di esplicitare la fondamentale funzione di “*coagulo sociale*”⁵⁷, rendendo criticamente attivi i destinatari della stessa azione museale, che devono essere in prima istanza le individualità che vivono in quel determinato territorio.

Alla luce di tutto ciò, l’ICOM ha negli ultimi anni riconsiderato la definizione e la missione del museo del XXI secolo, a partire dall’introduzione del concetto stesso di conservazione e valorizzazione del patrimonio immateriale. Secondo la “*Convenzione sulla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*”, adottata dall’UNESCO nell’ottobre 2003⁵⁸, il patrimonio immateriale comprende le pratiche, le espressioni, le conoscenze e le abilità (nonché i correlati strumenti, oggetti, manufatti e luoghi) che comunità, gruppi e individui riconoscono come parte del loro patrimonio culturale. Si tratta di concezioni elaborate attraverso le suddette esperienze degli ultimi decenni, con un ruolo molto incisivo dei musei della cultura materiale legati al territorio e che hanno rilanciato i musei e il loro strutturarsi in sistemi capaci di coniugare il rapporto con il territorio assieme all’efficienza gestionale e alla produttività scientifico-culturale. Si definisce in tal modo il cosiddetto “*museo del territorio*”, in cui le collezioni di enti locali, da semplice luogo di raccolta dei segni della memoria collettiva sono divenute centri di ricerca finalizzati a fornire un senso ai materiali, a portare a sistema i frammenti e le testimonianze conservate, facendoli divenire “*storia*”⁵⁹. A tal proposito è giusto sottolineare che l’ampliamento del concetto di museo dalla conservazione di oggetti e reperti alla trasmissione di storie, identità, culture, saperi, vale a dire del patrimonio culturale immateriale, rappresenta un approccio di particolare interesse

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Bravo G. L., Tucci R., 2006; (cfr. anche www.icom-italia.com).

⁵⁹ Pansini S., 2004, p. 91.

per i musei di archeologia industriale e per gli ecomusei, i cui reperti, man mano che ci si avvicina alla contemporaneità, risultano di sempre più difficile decodificazione, se scissi dal patrimonio cognitivo e dall'uso storico-sociale proprio, ma che possono contribuire a trasmettere nuovi significati se adeguatamente contestualizzati ed efficacemente presentati al pubblico.

Sia il tema della funzione sociale del museo che quello del patrimonio immateriale sono stati fortemente sottolineati dall'Assemblea generale dell'ICOM dell'ottobre 2004, che ha approvato l'attuale definizione di museo, inclusa nel "Codice di deontologia per i musei"⁶⁰.

Ne è dunque derivato che il museo oggi non può prescindere dalla sua *funzione sociale*, se non vuole costituirsi come un mero e insignificante "deposito di frammenti".

Le attività promosse attualmente dai musei, sono capaci di attivare ulteriori attività indotte, i cui benefici economici sono tali da rivitalizzare realtà territoriali prima degradate. Si tratta di quello che l'economia anglosassone ha definito, all'indomani della positiva esperienza di Bankside a Londra, "*creative economy*".

La riqualificazione della centrale elettrica di Bankside, nel quartiere periferico di Southwark a Londra, nella sezione di arte contemporanea della Tate Collection, costituisce il miglior esempio finora riuscito di rinnovamento economico e sociale⁶¹ di un'area urbana degradata, oggetto del fenomeno di de-industrializzazione a metà degli anni '80 del Novecento. Il successo di tale riqualificazione è, secondo l'analisi dell'economista Tony Travers⁶², dovuto alla collaborazione tra la leadership della Tate e il comitato cittadino di Southwark, basata sull'accordo che i benefici economici indotti dall'istituzione museale sarebbero stati trattenuti a livello locale, a partire dai lavori di costruzione che sarebbero stati realizzati da imprese locali. I residenti hanno davvero costituito parte attiva della realizzazione: essi sono stati costantemente condotti sul sito per vedere le fasi di realizzazione e i successivi step del progetto, in modo tale da

⁶⁰ «Il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo. È aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente; le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone ai fini di studio, educazione e diletto».

⁶¹ Travers T., "*Renewing London*", in *Tate Modern: The First Five Years*, 2005, p. 23-28.

⁶² Tony Travers è direttore del Greater London Group presso la London School of Economics.

osservare ogni fase del cambiamento; solo così le iniziali opposizioni dei residenti si sono trasformate in viva partecipazione.

Un progetto di queste dimensioni richiede un numero massiccio di contributi e di abilità tecniche e professionali. Sempre secondo Travers, diversamente dalla Francia, dove lo Stato finanzia e organizza notevoli progetti culturali di questo tipo, in Gran Bretagna è necessaria la creazione di una “rete” complessa tra istituzioni pubbliche, private e *no-profit*, che guidi il progetto dall’inizio alla fine. La Tate, infatti, forte della sua autorevolezza, ha guidato un’impresa siffatta e le ha fornito le risorse necessarie, raccogliendole tra i più importanti donatori sia pubblici che privati.

Come si è detto, il successo della Tate Modern ha fatto sì che essa costituisca attualmente un modello a livello globale di riqualificazione economica e sociale di un’area metropolitana degradata, tale da aver illuso alcuni “*business-man*” da poter imporre il caso londinese come un modello “esportabile” al di fuori del contesto di Bankside, sulla scia di una tendenza in voga, quale l’operazione di *brand* applicato alle istituzioni museali, di cui la Fondazione Guggenheim costituisce sicuramente il caso più noto. Altrettanto noti sono gli “effetti collaterali”, attualmente visibili, di queste scelte politiche velleitariamente culturali. Infatti la scelta di esportare modelli “preconfezionati” in campo museale, non solo non ha ottenuto risultati soddisfacenti, ma ha condotto la situazione ad un punto morto⁶³, dal momento che dagli ultimi decenni si assiste alla crisi di quel rapporto identitario tra museo e territorio, vale a dire la crisi della ragion d’essere dell’istituzione “museo” nelle democrazie⁶⁴.

Nonostante la realtà dei fatti, c’è chi continua a sostenere⁶⁵ che la realizzazione di un “iconico edificio culturale” aiuti ad incentivare, su scala minore, le piccole e “creative” imprese locali e in prospettiva un processo di rinnovamento economico e sociale, di lunga durata. A questo punto è necessario fare qualche considerazione. Affinché si possa giudicare positivo un fenomeno di

⁶³ Pansini S., 2007.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Si fa riferimento al contributo di Rt Hon Chris Smith, “*The Political Impact*”, in *Tate Modern: The First Five Years*, Tate Trustees, 2005, p. 17-21. (Rt Hon Chris Smith è stato Segretario di Stato inglese per la Cultura, lo Spettacolo e lo Sport dal 1997 al 2001; attualmente è direttore del “*Clore Leadership Programme*”).

riqualificazione urbana indotto da un'istituzione museale, è necessario che esso abbia delle solide radici che gli permettano di essere nel tempo un fenomeno di lunga durata. Tali radici, come si è visto nel caso londinese, sono da ricercare nel territorio e in generale in quel concetto, poc'anzi analizzato, di territorialità, capace di rendere l'istituzione museale un coagulo sociale, ossia rendendo le persone che vivono in quel determinato luogo i primi destinatari dell'offerta museale, affinché il museo insista non solo fisicamente ma soprattutto ideologicamente su quello stesso territorio, da cui trarrà obiettivi e strumenti. È che questa sia la via da seguire non lo dimostra solo il caso esaminato, ma anche l'esperienza del Guggenheim di Bilbao. In questo caso la realizzazione dell'“iconico edificio culturale” progettato dal noto architetto Frank Gehry, su di un'area periferica ad alta industrializzazione, ha sì portato ad un rinnovamento economico del territorio della città basca, ma di brevissima durata; essendo questo un indotto esclusivamente dovuto al flusso turistico determinato dalla curiosità nei confronti dell'avveniristico edificio. Questo fenomeno, che è stato denominato “effetto Bilbao” è derivato proprio dalla totale assenza di rapporto delle opere con il contenitore architettonico e di questo con il suo tessuto urbanistico, sociale e culturale che lo ospita, vale a dire dal sistematico annullamento della funzione fondante l'istituzione museale, ovvero la conservazione di opere cui si riconosce la facoltà di educare la società in ragione del loro significato culturale, storico e artistico e delle relazioni che le legano tra loro e al contesto di riferimento.

Tutto ciò ha portato, dunque, alla negazione della funzione del museo come istituzione operante sul territorio, creando “elefanti istituzionali”⁶⁶ che alla fine hanno smarrito l'orientamento della propria missione culturale; casi emblematici di questa, purtroppo, triste realtà sono i vari musei della Fondazione Guggenheim, che attualmente stanno subendo un fenomeno di “dismissione”, in quanto vengono o chiusi o non realizzati.

Infatti se la fondazione Guggenheim avesse investito, come nel caso della Tate, nella creazione di un'impresa culturale, maggiormente connessa alle aspettative dell'utenza e meno focalizzata su di una politica culturale eclatante, avrebbe

⁶⁶ Pansini S., 2007.

magari ottenuto risultati più efficienti e soprattutto di lunga durata, sia sul piano sociale che economico.

Questo dimostra che non sempre la realizzazione di un'istituzione museale in un'area degradata o emarginata sia sinonimo di riqualificazione urbana. Ciò che si sostanzia in un simile intervento è «*l'esercizio della democrazia*⁶⁷» da parte della cosiddetta “*società civile*”, che grazie agli strumenti forniti dall'azione didattica e culturale, propria del museo, può definire con consapevolezza il proprio agire politico e comprendere, quindi, i molteplici significati dello sviluppo del territorio, attraverso la cui analisi, individuare le possibilità di uno sviluppo concretamente sostenibile, in quanto radicato nello specifico del contesto territoriale.

⁶⁷ Pansini S., 2004, p. 122.

2.4 I Musei di Archeologia Industriale

Il concept-museale alla base dello sviluppo di un museo di archeologia industriale affonda le proprie radici in quel processo di dismissione delle aree e dei relativi edifici industriali finora analizzato. Infatti questa tipologia museale, che si articola in diversificate esperienze, a seconda delle missioni prefissate, si sviluppa intorno a una collezione permanente costituita da macchine, manufatti, archivi ed edifici derivanti, per l'appunto, dalla suddetta dismissione. Motivo per cui la stessa sede museale ha luogo in capannoni abbandonati, in opifici in genere, che si costituiscono come reperti museali essi stessi. Dunque a partire da questo nucleo materiale, si sviluppano specifiche metodologie di ricerca (schedatura, studi storiografici, economici, comparativi, ect) atte ad individuare in maniera scientifica le tecniche, i processi e le competenze che su quel patrimonio materiale, nel tempo, si sono sviluppati, in modo tale da poter sviluppare ulteriori specifici indirizzi di ricerca su cui innestare un discorso museale, magari non isolato.

In sintesi, si tratta di un processo composto da due macro-fasi: la prima prevede il recupero del patrimonio industriale materiale, la seconda invece, recupera il patrimonio cosiddetto "immateriale", che nell'ambito del patrimonio industriale, attiva significati ben più ampi di quelli sottolineati dalla suddetta "*Convenzione sulla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*" adottata dall'UNESCO nel 2003⁶⁸, dal momento che coinvolge determinanti aspetti della storia sociale, su cui la stessa storia dell'industria si è costituita⁶⁹, quali i rapporti di classe, le organizzazioni sindacali, le condizioni di lavoro, ect.

Sono queste le premesse su cui si imposta sostanzialmente un museo di archeologia industriale; ciò che caratterizza le diverse esperienze museali è in primo luogo l'indirizzo di ricerca prefissato dalla direzione scientifica museale, in secondo luogo, di non minore importanza, il bilancio economico-finanziario determinato dalla direzione amministrativa. Pertanto, tenuto conto di tali aspetti, la missione museale può orientarsi verso lo sviluppo dell'aspetto delle

⁶⁸ Bravo G. L., Tucci R., 2006; (vedi anche www.icom-italia.com).

⁶⁹ Bigazzi D., 1991.

competenze tecniche proprie dell'ex impianto industriale, costituendo quindi un "museo della tecnica" o su larga scala un "museo della scienza", nel caso in cui si prefiggesse di esporre anche reperti decontestualizzati, di diversa provenienza, per presentare un quadro globale della tematica; oppure può orientare la ricerca su una base sociale, che innesti il patrimonio industriale su un più ampio discorso identitario su scala territoriale.

Ne deriva che, un museo di archeologia industriale è in grado di proporre diverse relazioni a seconda di come si sviluppano le seguenti variabili:

1. il bilancio economico-finanziario a disposizione della direzione amministrativa;
2. la/le missione/i prevista/e dalla direzione scientifica;
3. l'ambito territoriale su cui è sito il museo, ovvero la possibilità di poter innescare un progetto su più larga scala, quale una rete museale su base tematica (sicuramente di più facile realizzazione in aree ad alto tasso di industrializzazione).

Tuttavia da parte degli "addetti ai lavori" l'indirizzo prevalente su cui orientare lo sviluppo di un museo di archeologia industriale, è quello di un'azione combinata che innesti l'aspetto tecnico-scientifico sul discorso identitario-territoriale.

Ancora nel 1981, infatti, Antonello e Massimo Negri sottolineavano l'assenza in Italia di «*musei di archeologia industriale in senso proprio*», ritenendo «*il problema più spinoso*» da risolvere «*quello dell'integrazione della struttura museale con il territorio*», sull'esempio di esperienze oramai note come Ironbridge e Le Creusot⁷⁰.

Se, dunque, la storia della fabbrica non può prescindere dalla storia del territorio e delle comunità, allora un museo di archeologia industriale non può essere identificato con un *museo della fabbrica* o con un *museo industriale* - dove in un certo senso è ammissibile un'impostazione museografica più vicina alla tradizione

⁷⁰ Parisi R., *La memoria del lavoro in Campania. Percorsi storiografici e logiche della museografia*, in Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 304-311.

dei cosiddetti *musei della scienza e della tecnica* - né può esaurirsi nell'adozione del modello proprio dei *musei demo-antropologici*.

Quindi «*un museo di archeologia industriale*» secondo Roberto Parisi - Università degli Studi di Napoli - «*deve conservare anche nell'organizzazione, nell'allestimento e soprattutto nei contenuti di ciò che presenta al visitatore, non solo l'approccio multidisciplinare proprio dello specifico campo di studi ed i principi che sottendono alla storia della cultura materiale, ma soprattutto il metodo di quella storia integrale intesa come storia a tutto campo*⁷¹».

Appare evidente, in definitiva, l'importanza del ruolo della "storia" nei processi e nei programmi di musealizzazione del patrimonio industriale. Un ruolo che, non a caso, Louis Bergeron mise in evidenza nel 1996 in occasione della pubblicazione⁷² promossa dalla prima Commissione Nazionale italiana per i beni culturali industriali⁷³.

Partendo dalla necessità di trovare una propria autonomia rispetto alla storia locale, alla storia delle imprese e degli imprenditori, alla storia dell'architettura e della tecnologia, Bergeron auspicava in quella sede un ruolo più inciso della ricerca nello stadio finale della valorizzazione del patrimonio industriale, che è appunto quello della museologia.

Se, dunque, il progetto museale diventa strumento per dare voce non solo alle singole testimonianze materiali oggetto di tutela, ma anche al contesto storico - ambientale e socio - culturale di cui esse fanno parte, si pone la necessità di interrogarsi su quale immagine storiografica si vuole tramandare e di operare una scelta consapevole. L'autenticità e la trasparenza di questa scelta è, quindi, la principale garanzia di qualità per un museo di archeologia industriale.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1996

⁷³ La *Commissione Nazionale per i Beni Archeo - industriali*, fu istituita nel 1994. La sua funzione essenziale ed indispensabile era la definizione dei caratteri disciplinari e metodologici della materia. Il Ministero ha cessato di convocare le sedute nel 1996, in seguito alla morte di Bruno Corti, che ne era il presidente.

2.4.1 Modello di comunicazione di un museo di archeologia industriale

A partire da queste ultime premesse ne deriva che nella gestione di un museo di archeologia industriale è necessario stabilire un sistema di comunicazione, che sia in grado di esporre con chiarezza e obiettività quell'immagine storiografica suddetta, tale da garantire la qualità dell'istituzione museale. Tale sistema si compone di tre componenti principali:

1. l'insieme delle testimonianze materiali, ossia gli edifici, gli impianti, gli strumenti di lavoro e tutta la documentazione archivistica;
2. le tecniche attraverso cui dalle testimonianze materiali si valorizzano i significati che i visitatori possono intendere; (l'impiego di queste tecniche si risolve di solito nella predisposizione di pannelli, di descrizioni, di illustrazioni, oppure nel ricorso a simulazioni virtuali, a prodotti multimediali, a ricostruzioni, a modelli in scala, oppure all'intervento di guide);
3. un pubblico di visitatori assai composito per motivazione alla visita e per preparazione culturale.

Tutte queste componenti sono legate in quanto le testimonianze materiali spesso sono mute senza un intervento esplicativo che sappia estrarre da esse una "narrazione"; d'altra parte la narrazione comporta inevitabilmente una scelta di quale "storia" narrare e per chi, e quindi si introduce il discorso su chi si rivolge in ultima istanza il museo.

Riguardo all'individuazione del pubblico di riferimento, il marketing museale, come ogni altra forma di marketing, ha sviluppato da tempo metodi di rilevazione delle diverse categorie di visitatori per studiarne le caratteristiche di comportamento, di bagaglio culturale, di motivazione alla visita, ecc., per ottimizzare su di esse il profilo dell'offerta museale.

Si distinguono due fondamentali categorie di pubblico: i visitatori esterni e la comunità locale. In riferimento a questa distinzione ci si interroga se le modalità di comunicazione debbano distinguersi oppure possano essere le stesse. Nelle nuove teorie di pianificazione museale sono molti ad interrogarsi sulla diversa organizzazione che il museo può assumere a seconda che se ne privilegi il ruolo di

fondamento identitario della popolazione locale (ossia rivolto agli *insider*) oppure il ruolo turistico - ricreativo, ossia indirizzato prevalentemente ai visitatori esterni (gli *outsider*).

Una risposta esauriente in termini concreti è fornita dalla tipologia ecomuseale, dove essa sembra trovare una sintesi nella misura in cui tanto l'esperienza dell' "identità" (per gli *insider*) quanto quella della "differenza" (per gli *outsider*), concorrono ad accrescere e ad arricchire il bagaglio culturale di un individuo.

È importante, in entrambi i casi, non trascendere in forme di mitizzazione del passato, alla creazione di valori fittizi, di tradizioni immaginarie.

Nel museo-memoria un ruolo fondamentale è quello assegnato alla "capitalizzazione sociale"⁷⁴ che i residenti possono ricavare dalla memoria del proprio passato e dagli effetti di coesione sociale che ne possono derivare. Per quanto riguarda invece i turisti non si può parlare di memoria; essi non dispongono di una diretta esperienza personale della passata vita industriale. Laddove non c'è memoria non può esserci esperienza soggettiva, può esserci solo la valutazione critica propria della riflessione storica.

Eppure oggi, in tanti allestimenti, in tanti multimedia, in tanti apparati virtuali, si stenta ad accettare questa conseguenza. Infatti parte della museologia contemporanea, soprattutto di matrice anglosassone, si avvale della cosiddetta *teoria dell'interpretazione*, la quale si prefigge di colpire l'aspetto emotivo piuttosto che fare appello al senso critico del visitatore. Tilden, il precursore delle attuali teorie dell'interpretazione⁷⁵, pone alla base delle sue concezioni i seguenti principi: «ogni interpretazione di una esposizione che non richiami in un modo o nell'altro a un tratto della personalità o dell'esperienza del visitatore è sterile» e che «l'interpretazione deve proporsi più di provocare che di istruire».

Una fruizione che si rivolge alle esperienze sensoriali del visitatore e che cerca di coinvolgerlo attraverso forme di partecipazione diretta è un tipo di fruizione in cui la storia interviene sempre meno come disciplina che espone la veridicità degli avvenimenti, divenendo, quindi un processo di costruzione sociale aperto a tutti e

⁷⁴ Per capitale sociale si intende "una specifica risorsa che non è depositata né negli individui, né nei mezzi di produzione, ma è intrinseca alla struttura di relazioni di una comunità", (Bagnasco A.,1999).

⁷⁵ Tilden F., 1957.

con sempre minori pretese di oggettività⁷⁶. Di conseguenza, ciò che autentico non è più il fatto in sé, ma la sensazione soggettivamente provata, magari attraverso forme efficaci di spettacolarizzazione.

In molti musei l'allestimento prevede l'impiego di sagome e manichini di operai per rappresentare i diversi momenti delle attività lavorative. In qualche caso, come ad esempio la ricostruzione degli ambienti minerari si avvale anche di un sonoro che riproduce i rumori tipici delle attività estrattive.

*Ma, questa tendenza a simulare quanto più fedelmente possibile il mondo lavorativo, facendo appello al maggior numero delle facoltà percettive del visitatore, è davvero il principale obiettivo da perseguire? Può essa rappresentare la base per una conoscenza ulteriore e storicamente più avvertita, o rischia invece di farle da ostacolo, nella misura in cui l'interesse del visitatore si esaurisce in un rapido appagamento di tipo esclusivamente sensoriale?*⁷⁷

Ci si chiese, quindi, quali margini di attenzione, al riemergere da sofisticate esperienze *full-immersion*, il visitatore potrà ancora concedere a molti degli oggetti modesti presenti nelle collezioni di questi musei.

Quindi, come si è già evidenziato in precedenza, è fortemente necessario che la restituzione del passato, che un allestimento propone non sia univoca, tale da rendere la tecnologia soltanto in un'occasione di *entertainment* per i visitatori, a scapito della possibilità della comprensione e partecipazione a quell'universo di fatica, di sofferenza, ma anche di orgoglio che l'industria ha significato per generazioni di lavoratori.

In conclusione come già ribadito nelle premesse e come si è verificato nelle esperienze concrete, è soltanto attraverso questa completezza di rappresentazione che si rende possibile una obiettiva operazione di autenticità e chiarezza, tale da rendere il museo un luogo culturalmente valido, atto ad impedire che "*altri ci ingannino sul passato*"⁷⁸.

⁷⁶ Buruma I., 1999.

⁷⁷ Preite M., 2007.

⁷⁸ Così si è espresso William W. Moss, direttore degli archivi della Smithsonian Institution, nel rapporto annuale del 1993 in Kotler N., Kotler P., 1999.

2.5 Gli Ecomusei

La tipologia dell'ecomuseo rispetto al museo vero e proprio è una nuova emergenza, anche se in Europa ha vari precedenti storici, soprattutto nell'Europa centrale e settentrionale (deriva da una costola del museo etnografico); esso ha origine, sia per quanto riguarda le prime realizzazioni, sia per il termine stesso, in Francia, dove probabilmente risente del clima generale delle contestazioni delle istituzioni creatosi con il Sessantotto studentesco. È infatti necessario risalire agli inizi degli anni settanta del Novecento, e al lavoro museografico e organizzativo di importanti museologi quali Georges-Henri Rivière e Hugues De Varine, il quale racconta di aver coniato il nuovo termine nella primavera del 1971. Tra le tante definizioni di questo termine, la più significativa è quella di Rivière, che definisce l'ecomuseo uno “specchio” in cui la popolazione si riflette per riconoscersi e ricercare i valori significanti in cui essa si è radicata. Infatti la nuova concezione intende mettere in rilievo, come preciso orientamento per l'attività, il carattere essenziale e organico del rapporto di questa istituzione con il suo territorio, con l'ambiente e con la popolazione, e insiste sul coinvolgimento attivo di quest'ultima⁷⁹. Dunque esso si differenzia nettamente dal museo classico, luogo di deposito ed esposizione di reperti e collezioni, in quanto affronta il problema della tutela e della valorizzazione del patrimonio tecnico - culturale mediante una “rete” costituita da più nodi, in cui il museo si pone come punto di partenza o di arrivo di percorsi che lo collegano al territorio circostante. Percorsi che produrranno iniziative e proposte culturali, connesse sia alle tematiche del museo sia alle attività, alle esigenze e al potenziale creativo della comunità. Non più un museo spazialmente definito, dunque, ma un museo all'aperto in cui riscoprire le proprie origini e la propria storia, da visitare attraverso una rete di percorsi tematici in cui i vari ambienti (naturale, storico ed etnografico) s'intrecciano realizzando un connubio tra identità culturale e promozione turistica ed economica.

⁷⁹ De Varine, 2005, pp. 43 ss. e postfazione di D. Jalla

Un primo esempio di ecomuseo francese vede affiancarsi nel progetto e nella realizzazione Rivière e De Varine: si tratta del territorio che fa capo al grande centro carbonifero e metallurgico di *Le Creusot (Saône-et-Loire)*. Qui, all'affermazione di queste attività industriali, che hanno segnato l'esistenza della popolazione e il paesaggio dopo quelle rurali e artigianali, segue la crisi dell'acciaio: tutta la realtà creatasi intorno agli insediamenti delle acciaierie e delle fornaci, ai trasporti per l'acciaio e ai quartieri operai, vive un periodo di precarietà e di incertezza. Il progetto è pensato nel 1971 e presto attivato; si mobilitano la popolazione, le imprese, i sindacati, gli operai negli allestimenti espositivi, che si fondano sulle memorie, il recupero dei siti e delle attività produttive, la documentazione e le ricerche sulle condizioni di vita: si ripercorrono con ampia partecipazione collettiva e sforzo di comunicazione la storia e i problemi del presente, quasi a creare un tessuto condiviso che consenta di inserirvi la crisi e intravedere possibili sbocchi⁸⁰.

Un'altra significativa realizzazione francese è quella più tarda di *Fresnes*, un comune della *banlieue* parigina. Essa risale agli anni ottanta del Novecento ed è connessa a un aspetto molto particolare del territorio. Fresnes ospitava infatti un carcere che nel corso della seconda guerra mondiale gli occupanti tedeschi trasformarono in un disumano luogo di detenzione per ebrei, perseguitati politici e condannati a morte. Oppressa da questa eredità così pesante, la popolazione aveva chiesto a Parigi di cambiare nome al comune, per obliterarla. Ma l'etnologa direttrice dell'ecomuseo, coadiuvata poi da un'equipe multidisciplinare, operò diversamente su quella memoria così persecutoria; invece di tentare di neutralizzarla con la ricostruzione idillica del passato rurale, promosse l'impostazione di una ricerca e documentazione tra la popolazione proprio sul carcere e su Fresnes durante l'occupazione. Ancora una volta la rielaborazione della memoria e dell'appartenenza al territorio si attua con gli strumenti della partecipazione e della creazione di conoscenza come prodotto diffuso e condiviso⁸¹. Negli anni successivi l'ecomuseo di Fresnes continuerà la sua attività

⁸⁰ Bravo, Cafuri, 2004, pp. 8-9; De Varine, 2005, pp. 287 ss.

⁸¹ Bravo, Tucci, 2006.

e si occuperà di una varietà di temi locali con coinvolgimento degli interessati nell'elaborazione di dati e notizie e negli allestimenti⁸².

Nel corso del tempo l'idea dell'ecomuseo si diffonde e realizzazioni diverse sono oggi osservabili in tutti i continenti. Ovviamente queste si articolano in modo differenziato e in vari casi, con gli anni, si trasformano in una sorta di centro d'iniziativa che promuove la vita delle comunità, le sensibilizza alla loro storia e trasformazioni, le organizza a fini della raccolta delle loro memorie, della documentazione dei loro problemi e delle condizioni d'esistenza attuali, della discussione delle loro prospettive e della progettazione e attuazione di forme di comunicazione dei risultati acquisiti.

Una definizione di ecomuseo non può essere molto stringente proprio per i suoi caratteri qualificanti e data la varietà delle esperienze che si sono succedute nei diversi contesti. Tuttavia gli ecomusei sono stati definiti *musei di sito*, ovvero realtà che intendono rappresentare l'habitat e l'ambiente nella sua interezza mettendo in relazione la realtà naturale, quella delle istituzioni sociali, economiche, politiche e le espressioni artistiche e produttive. Inoltre, il territorio stesso che esso interessa non viene tanto fatto corrispondere a una ben tracciata delimitazione di carattere puramente amministrativo, il più delle volte viene invece individuato in base a una o più caratteristiche diffuse, di tradizioni locali, paesaggistiche, storiche, urbanistiche, industriali; può dunque avere un'estensione molto variabile, e come si è visto, essere riconducibile a uno spazio urbano. Infine si ha il dato costitutivo e specifico del coinvolgimento della popolazione del territorio stesso, con le sue articolazioni economiche e sociali, le amministrazioni, le imprese, gli studiosi locali, il cui approccio multidisciplinare e il collegamento fra le diverse iniziative, in genere singolarmente poco rilevanti, sono, in questo contesto, *conditio sine qua non* per il successo.

In effetti è proprio in interazione continua e creativa con questa realtà complessa, stimolando e accettando ogni forma di partecipazione, che i promotori, esperti, funzionari degli ecomusei provvedono a delineare e attuare le attività, dimostrando che *l'istituzione museale*, nello specifico la tipologia ecomuseale, può divenire *strumento di intervento della società civile* su argomenti connessi

⁸² Cafuri, 2002

allo sviluppo urbano ed economico contemporaneo, alla luce della storia di quella determinata realtà di cui è espressione.

Secondo Kazouki Ohara⁸³, il termine ecomuseo si riferisce ad attività naturalistiche finalizzate a sviluppare un intero territorio come un *museo vivente*, i cui elementi costitutivi sono⁸⁴:

1. la conservazione di differenti tipologie del patrimonio culturale di una data regione, incluse le emergenze ambientali e le tradizioni culturali e industriali;
2. la gestione e l'utilizzo di queste con la partecipazione dei residenti e a beneficio del loro futuro;
3. la funzione tipicamente museale di conservazione della natura e delle tradizioni. Idealmente i tre elementi di *patrimonio*, *partecipazione* e *museo* dovrebbero essere ben equilibrati e costituire un insieme strettamente legato.

Il secondo punto enunciato da Ohara sottolinea fortemente la capacità innovativa di questa tipologia, che fa divenire «*il museo uno strumento di allargamento della democrazia e di sussidio per la gestione del territorio*»⁸⁵: finalità, che è bene ricordare, che si possono connettere all'esperienza praticata soprattutto in Italia del *museo del territorio*.

Quindi gli ecomusei non consistono in un *contenitore chiuso*, ma coprono e collegano organicamente in un programma di ricerche, mostre, itinerari, una serie di emergenze e problematiche in un dato territorio, tra le quali emergenze possono rientrare anche uno o più musei e collezioni locali.

⁸³ Kazouki Ohara, è segretario generale della Japan Ecomuseological Society ed è docente presso il dipartimento di Architettura della Yokohama National University.

⁸⁴ Ohara K., 2003.

⁸⁵ Pansini S., 2004, pp. 98-100

2.5.1 Gli Ecomusei in Italia

In Italia si tratta di un tipo di realizzazione recente; allo stato attuale gli ecomusei del nostro Paese, secondo la fonte ecomusei.net, sarebbero 83, dei quali circa un quarto in Piemonte, seguito da Toscana, Trentino ed Emilia Romagna.

2.5.2 L'iniziativa del Piemonte

Il Piemonte è certamente oggi il laboratorio più interessante di questo tipo di interpretazione del patrimonio locale. Nel 1995 il Consiglio Regionale piemontese ha approvato una legge⁸⁶, la prima e per ora l'unica in Italia, per la promozione degli ecomusei. Da allora sono stati spesi poco meno di dieci milioni di euro per il finanziamento di tredici progetti, e il programma conta attualmente su un bilancio di circa tre milioni di euro annui. Più o meno nello stesso periodo la Provincia di Torino dava vita a una analoga iniziativa che cerca di mettere in rete venticinque diverse attività di valorizzazione della cultura materiale. La Regione ha recentemente costituito, mediante il suo ente di ricerca, l'Ires, un laboratorio con il compito di assistere e valutare tutte le iniziative in atto sul territorio piemontese. L'interesse degli amministratori, la disponibilità di risorse finanziarie e la domanda progettuale hanno ovviamente posto interrogativi nuovi⁸⁷.

In primo luogo, sui criteri di selezione nella distribuzione delle risorse, ovvero su come distribuire i finanziamenti nello spirito della legge e tramite un sistema non rigido che indirizzi in modo incentivante i finanziamenti.

In secondo luogo, sugli elementi di supporto e di guida utili, ovvero come aiutare gli ecomusei ad adeguarsi a quanto previsto dalla legge e come aiutare i gruppi locali in una attività di interpretazione che non poggia nel nostro paese su solide radici

Esistono poi altre domande, forse meno incombenti perché non collegate a provvedimenti specifici di spesa, ma comunque rilevanti per il futuro del fenomeno degli ecomusei. In primo luogo, in che modo collocare l'iniziativa degli ecomusei nel quadro più generale delle politiche in campo culturale, nel tentativo

⁸⁶ L. R. 31/1995

⁸⁷ Maggi M., 2001.

di fare della cultura un elemento strategico dello sviluppo a livello regionale, quindi come promuovere lo sviluppo economico-culturale-ambientale di un territorio e il ruolo e le modalità attraverso cui gli ecomusei possono intervenire in tale processo. Altro interrogativo fondamentale da risolvere è il conflitto latente fra necessità di sviluppo turistico, conservazione e valorizzazione della memoria (come si è visto, dicotomia pressante anche nella definizione della mission del museo di archeologia industriale).

In conclusione: che ne è del movimento degli ecomusei oggi? È stato un successo o un fallimento? Esistono modelli cui ispirarsi o errori da evitare? La trasformazione in corso nel mondo dei musei riguarda anche gli ecomusei? Assume in questo caso caratteristiche specifiche?

2.5.3 Gli Ecomusei in Europa

Per rispondere a questi interrogativi l'Ires, su sollecitazione della Regione, ha dato vita tra il 1998 e il 1999 a un'indagine europea sugli ecomusei⁸⁸. Questa si è basata sul coinvolgimento di oltre 200 istituzioni e su interviste e colloqui con direttori e manager di 24 ecomusei musei italiani ed europei⁸⁹. Sono stati inoltre effettuati colloqui diretti con esponenti di organismi internazionali o comunque operanti nell'ambito degli ecomusei (*Unesco, International Council of Museums, Fédération des ecomusées et des musées de société, Federazione degli ecomusei svedesi, Réunion Musées Nationaux*). Un questionario in varie lingue (italiano, inglese, francese, tedesco, portoghese e spagnolo) è stato inviato a circa 700 musei, principalmente appartenenti ai paesi europei, ma anche al Brasile e al Canada. Il rilevamento ha preso in considerazione musei di varie tipologie (ecomusei, musei demo-etno-antropologici, *Freilichtmuseen, open air museums, Heimatmuseen* e simili) tenendo conto delle esperienze storicamente sviluppatesi nei diversi paesi, nell'ambito delle iniziative di valorizzazione delle comunità o del territorio. Anche se non si può parlare di vero e proprio campione statisticamente significativo, la raccolta di circa 200 questionari (di cui oltre 70 si

⁸⁸ Maggi M., Falletti V., 2001.

⁸⁹ I dati contenuti sono tratti dalla relazione tenuta al Convegno "Dal Museo delle tradizioni popolari all'Ecomuseo", svoltosi presso i Musei Civici di Novara il 1° dicembre 2000, in occasione dell'assemblea annuale dell'ICOM ITALIA.

autodefiniscono ecomusei) rappresenta un'offerta informativa di rilievo. I questionari ricevuti rappresentano circa il 29% di quelli inviati, il che costituisce un risultato positivo. Parallelamente all'indagine sono stati effettuati incontri diretti con responsabili museali (principalmente direttori di musei). I colloqui sono stati svolti in Europa e hanno riguardato: ICOM Italia, Unesco, Fédération des écomusées de France, direttori o manager di tre musei in Francia, cinque in Portogallo, sei in Italia, uno in Germania, uno in Olanda, otto in area scandinava. I risultati dell'indagine dimostrano che l'interesse per gli ecomusei è più in generale per la valorizzazione museale del patrimonio etnografico, territoriale o legato alla cultura materiale è diffuso e crescente. Si constata una forte crescita dei musei di questo tipo in tutta Europa. In particolare le circa 200 istituzioni che hanno risposto all'indagine dell'Ires sono nate quasi tutte negli ultimi trent'anni, con una sensibile accelerazione del fenomeno, in termini numerici, negli anni Ottanta. La situazione ecomuseale europea vede oggi quattro grandi aree: scandinava, germanica, francofona e più recentemente portoghese. Nel mondo, le esperienze di Brasile, Messico, Venezuela e da poco anche India, vengono considerate⁹⁰ come particolarmente promettenti e molto vicine al concetto di "museo integrale", secondo la definizione della Conferenza dell'ICOM tenutasi a Santiago nel 1972⁹¹. Nonostante il grande interesse pratico che ha portato e ancora porta alla nascita di molte istituzioni di questo tipo, sono quasi del tutto assenti gli studi di carattere sistematico che cerchino di dare una visione d'insieme del fenomeno⁹². Esistono invece molti studi di carattere monografico su singoli ecomusei e molti articoli. Da qualche decennio è in corso un'importante trasformazione dei musei, sostanzialmente riconducibile a un rafforzamento del legame fra istituzione museale e comunità e a una maggiore enfasi, nell'interpretazione, attribuita agli aspetti sociali della cultura. Questo fenomeno ha assunto forme applicative molto differenziate, spesso sostanzialmente vicine al modello dell'ecomuseo, anche se formalmente definite diversamente. Esiste un conflitto strisciante fra concezioni diverse della mission dell'ecomuseo. In

⁹⁰ Secondo la comunicazione personale sostenuta con De Varine nel 1999 in Maggi M., 2001.

⁹¹ Maggi M., 2001.

⁹² Fa eccezione l'indagine di Peter Davis. Cfr. Davis P. 1999 - *Ecomuseums*, Leicester University Press. London.

particolare, si contrappongono talvolta obiettivi di sviluppo economico, quasi sempre legati a una valorizzazione turistica, e rafforzamento dell'identità attraverso il recupero delle radici storiche della comunità e della memoria. Tuttavia la valorizzazione del patrimonio e i suoi legami con il turismo culturale sono aspetti di rilevante interesse, che non possono essere evitati, in particolare per quelle regioni (come il Piemonte) che intendono valorizzare il turismo culturale ma che non possono contare su emergenze di particolare rilievo (almeno in termini relativi rispetto alle aree vicine). La contrapposizione fra fini economici e culturali può essere attenuata, quando esistono spazi di sviluppo per un turismo culturale "di esplorazione", attribuendo la priorità, anche in senso cronologico, al primo obiettivo. Il conflitto è in realtà meno preoccupante di quanto non appaia nelle dichiarazioni di molti direttori, se si considera il ruolo che la cultura può giocare come fattore strategico nello sviluppo e se si osserva l'aspetto globale della situazione (necessità di rafforzare l'identità locale come fattore competitivo di lungo periodo). I musei italiani che si occupano di temi vicini alla valorizzazione del territorio e dell'identità hanno una grande varietà di origini. Questa molteplicità di fonti è una delle radici della indeterminatezza tipologica nella quale si trova a operare il movimento degli ecomusei. Infatti, accanto a gruppi locali desiderosi di creare ecomusei del tutto nuovi, sono in corso processi di trasformazione spontanea del patrimonio museale esistente, altrettanto importanti. Questo processo di cambiamento è ovviamente condizionato dalla storia passata delle singole istituzioni, dal tipo di valorizzazione da cui ha preso le mosse, dalle competenze accumulate nel tempo. È quindi verosimile aspettarsi che nel prossimo futuro emerga un panorama di istituzioni aderenti solo in parte al modello originario dell'ecomuseo.

2.6 I Musei di Arte Contemporanea

«La fabbrica [...] va esaminata non come contenitore, ma come contenuto [...] se non si vuole che la conservazione fisica di un edificio industriale sia non un mezzo di conoscenza, ma un fine in se stesso, e che le motivazioni nostalgiche, o estetizzanti, finiscano per trasformare i nuovi musei non in uno strumento interattivo di introspezione, ma in una scenografia decorativa *autre*, cioè in una marxiana struttura⁹³».

Queste riflessioni che Eugenio Battisti sottopose all'attenzione di studiosi ed esperti di archeologia industriale, in occasione del convegno sulla *Memoria dell'industrializzazione* tenutosi a Brescia nel 1987, risultano di stingente attualità, a maggior ragione se si parla di musei di arte contemporanea.

Infatti, se da un lato la cosiddetta microstoria e la storia della cultura materiale hanno consentito di ampliare gli orizzonti della ricerca, favorendo il recupero dell'identità storica dei luoghi e delle popolazioni locali e ostacolando il graduale *processo di omologazione dei modelli culturali occidentali*, dall'altro non si può ignorare che una "parte" dell'archeologia industriale sia oggi intesa, quasi esclusivamente, come sinonimo di grandi investimenti fondiari e immobiliari.

Non lontano da questa logica, la rapidità delle azioni di *management* del territorio e della cosiddetta *eco-efficiency*, legittimate dalla necessità e dalla capacità di assorbire grandi risorse finanziarie all'insegna di una valorizzazione "sostenibile" del patrimonio culturale, rischiano di ridurre l'archeologia industriale ad un catalogo permanente di nuovi beni da tutelare, riducendo, in tal modo, la funzione dei musei ad "icone" di forte impatto pubblicitario e di grande potere persuasivo sulle «*masse di turisti, che attendono solo di essere incanalate nei flussi*⁹⁴» dei cosiddetti Grandi Attrattori⁹⁵.

⁹³ Battisti E., (a cura di F. M. Battisti), 2001.

⁹⁴ Parisi R. *La memoria del lavoro in Campania. Percorsi storiografici e logiche della museografia*, in Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 304-312.

⁹⁵ Dal punto di vista economico esistono distinte tipologie di musei di arte contemporanea: il museo attrattore e il museo attivatore. Per museo *attrattore* si intende il museo interessato a produrre eventi o a ospitare mostre destinate a flussi di pubblico differenziato, tale da costituirsi come un polo centrale del turismo culturale. Se un museo di arte contemporanea nasce con questa vocazione, sicuramente punterà su di un progetto architettonico eclatante; infatti nel caso del

Infatti è nell'approccio a questo tipo di musei, che il rapporto tra contenitore architettonico e contenuto si fa sottilmente ambiguo.

È bene sottolineare che il museo è sempre stata un' "emergenza architettonica", ovvero è tale che il suo contenitore si inserisce con particolare evidenza nell'ambito del tessuto urbano; tuttavia, le radici di questo ambiguo rapporto dialettico contenitore/contenuto sono da ricercare nel cambiamento dei significati connessi alla funzione stessa del museo: il passaggio dal museo che rappresentava lo Stato (il museo ottocentesco) a quello con funzioni sociali ha portato a ridisegnare l'architettura al fine di stabilire un rapporto diverso con il territorio e con il fruitore, sebbene, in realtà, le ambiguità tra il fine rappresentativo e quello sociale del museo tuttora difatti permangono.

Nello specifico l'esperienza che in maniera incisiva ha segnato gli sviluppi del rapporto tra architettura e arte contemporanea è stata l'opera di Frank Lloyd Wright per il Guggenheim Museum di New York, inaugurato nel 1959. È in questo periodo che si acuisce il dibattito attraverso la definizione di due modelli di museo: uno che vede protagonista la struttura del contenitore museale rispetto a ciò che vi è contenuto, e l'altro che privilegia l'esposizione delle opere rispetto al museo, che risponde al principio della cosiddetta "white box", ovvero una scatola bianca che garantisca una libera fruizione delle opere nel modo più "asettico" e "neutrale" possibile.

Dal dopoguerra a oggi, l'ulteriore dialettica che si è venuta a generare tra queste due tipologie museali è ancora attuale e presente nell'evoluzione del museo sulla scena internazionale. Infatti è proprio negli anni '70 che si verifica una radicale evoluzione, o per meglio dire "rivoluzione", del concetto stesso di contenitore museale; protagonista è il Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, meglio noto come Beaubourg, realizzato nel centro di Parigi tra il 1971 e il 1977 dagli architetti Renzo Piano e Richard Rogers, nel luogo precedentemente occupato dal mercato di Les Halles. Una rivoluzione provocata, questa volta non soltanto dall'aspetto esterno dell'edificio, con la struttura in acciaio a vista, ma

museo attrattore il fenomeno dell'*archistar* è fondamentale. Il museo *attivatore*, invece, pratica una politica culturale di progressivo coinvolgimento, nell'esperienza del contemporaneo, di tutti i soggetti attivi sul territorio; si fa riferimento alla distinzione fatta da Pier Luigi Sacco - docente di economia della cultura allo IUAV di Venezia - in Pratesi L., 2006, p. 23-24.

soprattutto dalla sua natura polifunzionale, che vede affiancati al Musée National d'Art Moderne (situato al quarto e al quinto piano) una biblioteca pubblica, una videoteca, una sala cinematografica, due sale teatrali, una libreria, una caffetteria, un ristorante e diversi spazi espositivi destinati a mostre temporanee.

La realizzazione del Beaubourg ha innescato una reazione a catena che vede oggi le istituzioni museali trasformate in cosiddetti “catalizzatori culturali”, ovvero strutture aperte e dinamiche, dove l'esposizione delle opere, non è più la funzione esclusiva del museo, ma si affianca alle più differenziate funzioni. Tra queste non esita a presentarsi quella più strettamente urbanistica, ossia quella capacità di riqualificazione territoriale, poc'anzi analizzata. È a questo proposito che non si può non citare quella che è stata definita «*la struttura museale più famosa*⁹⁶» di fine XX secolo, per il carattere spettacolare della sua struttura spaziale: il Guggenheim Museum di Bilbao realizzato da Frank O. Gehry, inaugurato nel 1997.

Il museo “*star*” per antonomasia, dove l'architettura è protagonista assoluta e il concetto di neutralità sembra esser stato dimenticato, proprio come afferma fortemente Giovanni Pinna⁹⁷: «l'attenzione alla forma e la finalità monumentale delle opere di architettura hanno preso il sopravvento sulla funzionalità degli edifici, sulla sicurezza e sul comfort che devono garantire. Questa tendenza, resa possibile dallo strapotere degli architetti, verso le cui auto-riflessioni molti si inchinano acriticamente, ha creato i *musei-monumento* nei quali non sempre sono tenute in considerazione le necessità indispensabili alla vita del museo⁹⁸».

Per concludere, in maniera completa, questo breve excursus, che si è semplicemente prefisso di individuare le motivazioni dell'evoluzione del rapporto tra museo e architettura, è necessario richiamare l'attenzione sull'istituzione museale che attualmente riunisce, in modo qualitativamente valido, le diverse funzioni che il museo oggi è chiamato a ricoprire; *monumentalità*, *polifunzionalità* e capacità di *riqualificazione urbana* sono i pilastri su cui si erge la Tate Gallery of Modern Art di Londra, meglio nota come Tate Modern; già richiamata come

⁹⁶ Pratesi L., 2006, p. 13-17.

⁹⁷ Giovanni Pinna è membro dell'*Executive Council* dell'ICOM.

⁹⁸ Pinna G. *Parliamo di Architettura*, in Nuova Museologia. Rivista semestrale di Museologia. Giornale ufficiale del Comitato italiano dell'International Council of Museum, n. 10 giugno 2004.

valido esempio di riuso e riqualificazione di un'area industriale dismessa, essa consacra definitivamente la vocazione del museo come "vetrina" culturale internazionale.

Dunque, leggere l'architettura come un tratto fondante del museo d'arte contemporanea dell'ultimo quarto di secolo porta, difatti, a considerare la nuova sacralità che viene attribuita a questa tipologia museale, in una linea di intervento che dovrebbe invece misurarsi con l'arte, soggetto e contenuto del museo. Dall'altra parte è importante notare che nelle stesse realizzazioni degli ultimi venticinque anni, sia che si tratti di edifici *ex novo* o di *riusi*, permane, accanto alla sproporzione evidente tra spazio espositivo e spazio totale, quel valore di rappresentatività che è da sempre legato all'istituzione-museo, ma che ora è evidentemente sempre più connesso alla personalità del museografo. Citando Alfredo Forti⁹⁹ si tratterebbe di una sorta di "narcisismo progettuale", secondo cui il museo contemporaneo è, in diverse declinazioni, l'espressione del protagonismo dell'architetto, che comunica "la sua idea di museo". È bene sottolineare che il termine narcisismo non implica *ipso facto* una connotazione negativa, dal momento che un esempio perfetto di adeguazione tra uno spiccato narcisismo progettuale e una comprensione del tema museografico esiste ed è dato dall'equilibrio tra architettura e spazio, e da un'interpretazione personale ma sincera, "ragionata" che parte dalla collezione e dall'inserimento del museo nel paesaggio urbano. A non trovare giustificazione è il narcisismo fine a se stesso, autografo non richiesto nel paesaggio urbano, applicato al museo, dal momento che non porta né a un dialogo con l'ambiente, né a un dialogo con le opere, che restano la ragion d'essere del museo. È giusto, quindi, definirli "musei di se stessi"¹⁰⁰, ossia una scultura architettonica che mostra in primo luogo sé stessa e in seguito la collezione.

Musei, più che *ex novo*, *ex-nihilo*. È in questo contesto che si è affermata, sull'onda lunga del *postmoderno* e del fascino della citazione, la pratica del riuso, della riabilitazione di un edificio a scopo museale, emblematicamente rappresentata, dalla più volte citata, Tate Modern, la cui attuale interpretazione

⁹⁹ Forti A., 1998.

¹⁰⁰ Bredekamp H., 1999.

degli architetti Herzog e De Meuron, rende discreto e tutto sommato gradevole un riuso dalle dimensioni imponenti; un'operazione che, definita all'esterno, all'interno riesce a esprimere una propria idea dello spazio dell'arte senza imporsi eccessivamente, in un costante dialogo tra committente e architetti che ha permesso di armonizzare le caratteristiche della collezione e il credo museologico dell'istituzione.

In conclusione la constatazione fondamentale che viene da questa analisi delle architetture museali dell'ultimo quarto di secolo è che non c'è un'architettura che ha determinato un uso diverso del museo, ma piuttosto il contrario. Infatti è stato un diverso uso del museo a determinare un diverso approccio architettonico, che si pone oggi forse più interrogativi di prima, a maggior ragione se si tratta di ripensare delle strutture preesistenti, come nel caso dei riusi degli edifici industriali, che impongono degli obblighi morali verso la conservazione di quei significati che la collettività gli attribuisce, senza sottovalutare le esigenze che il museo del XXI secolo impone. D'altra parte, però, non si può non riconoscere che sebbene ora, al museo siano stati annessi degli spazi che consentono di pranzare, riposarsi tra una visita e l'altra, comprare in una libreria specializzata, ect., l'architettura continua a proporsi come risposta a un concetto fondante dell'istituzione-museo: la "rappresentatività".

È chiaro, però, che un'idea di museo basata sull'"esibizione dell'architetto" anziché sulla comunicazione di un rapporto con l'opera d'arte non può che rendere molto difficile qualsiasi tentativo di esperienza estetica. Se il museo diventa per l'architetto l'occasione per costruire il proprio monumento, un messaggio ai posteri, la dichiarazione di una propria poetica, il carattere complesso ma allo stesso tempo sempre nuovo dell'attributo "museografo" perde di sostanza.

Forse è vero che ogni museo d'arte sarà anche museo di architettura, ma il museo d'arte contemporanea resta anzitutto una struttura al servizio dell'opera d'arte; è quindi auspicabile che non diventi un'opera d'arte mascherata, come succede a partire dal momento in cui la pratica onesta, riflessiva, studiata dell'architetto museografo cessa di essere progettazione e diventa un puro pretesto per dire *autre* rispetto allo spazio dell'arte.

2.6.1 Perché un ex stabilimento industriale per esporre opere d'arte contemporanea?

Non è solo un'esigenza di spazi ampi e modificabili a far ritenere un'ex fabbrica un luogo ideale per esporre arte contemporanea: si tratta di una precisa scelta di destinazione.

A partire dalla fine degli anni Novanta, si è assistito alla riconversione di diverse aree industriali dismesse in musei o saloni espositivi dedicati alla contemporaneità; a Londra una centrale elettrica è stata scelta per ospitare la Tate Modern, polo contemporaneo della Tate collection; a Gateshead, nell'Inghilterra settentrionale, un ex magazzino per il grano (Baltic Flour Mills) è diventato il BALTIC Centre for Contemporary Art; a New York una stamperia è ora sede del Dia: Beacon, Raggio Galleries; a Milano, la parte più antica del complesso delle officine di meccanica idraulica Riva & Calzoni è oggi sede della Fondazione Arnaldo Pomodoro, l'ex hangar Bicocca è sede di uno "Spazio d'Arte Contemporanea"; a Roma l'ex fabbrica birra Peroni è sede del MACRO e in fase di realizzazione è il MAXXI, ex caserma già fabbrica automobilistica.

Quali sono le ragioni che hanno portato alla trasformazione di spazi industriali in luoghi dove *produrre ed esporre* arte contemporanea?

Dal secondo dopoguerra in poi, si assiste a un avvicinamento reciproco delle varie arti: la tradizionale distinzione tra pittura, scultura, architettura e arti minori lascia il posto a un'idea di arte totale, esplicitata attraverso il MAC (Movimento per l'Arte Concreta) che si propone come un movimento nuovo, atto ad allargare la creatività a diverse discipline e a lasciare agli artisti un largo margine di individualità. Si assiste sempre più frequentemente a una contaminazione tra ambiti e linguaggi diversi (architettura, scultura, produzione seriale, artigianato, design, moda) che trae alimento e vitalità da un desiderio di integrazione delle arti.

D'altra parte, dal punto di vista sociale, l'arte si è sempre fatta più vicina alla vita delle persone: essa ha cercato di entrare nella quotidianità, proprio come è accaduto per molti prodotti industriali, diventati ormai parte integranti di essa. Inconsapevolmente l'industria è entrata prepotentemente nella routine ordinaria e

la influenza in continuazione. Di conseguenza, chi oggi vuole instaurare un dialogo o un confronto con l'uomo non può prescindere dalla relazione che egli ha con i prodotti dell'industria. Né tanto meno può farlo l'arte contemporanea, i cui luoghi sono pensati non solo per favorire esclusivamente l'apprezzamento estetico, ma si costituiscono anche come spazi non convenzionali, in grado di suggerire una pluralità di letture. Ecco perché, negli ultimi anni, artisti e architetti hanno spesso preferito la riconversione di complessi di archeologia industriale alla costruzione di nuovi edifici. L'arte di oggi cerca senza sosta un dialogo con il presente e con tutti i suoi elementi costitutivi, positivi e negativi, senza avere paura di descrivere, se occorre, anche l'abbruttimento dell'essere umano. Il contenitore, dunque, non assume semplicemente una funzione esterna ed estranea all'opera, ma partecipa a un nuovo processo produttivo, quello artistico; esso dialoga con l'artista suggerendogli spunti, stimoli, emozioni e con il pubblico svelandogli la complessità della contemporaneità.

L'approccio dell'arte contemporanea, in modo particolare quando c'è mescolanza di media, mal si combina col museo tradizionale, ma ha bisogno di spazi ampi e suggestivi che possano intessere un dialogo stretto con essa, allargandosi anche al territorio circostante¹⁰¹.

Il processo artistico contemporaneo vive una forte analogia con quello industriale e può, per certi versi, essere considerato un processo produttivo del tutto simile a esso; entrambi partono dalla materia grezza: le idee, le intuizioni, le emozioni da una parte e il ferro, l'acciaio, le leghe dall'altra. La produzione industriale prevede alcune azioni quali esaminare, selezionare, assemblare, tagliare, scartare, montare, rifinire, che in definitiva risultano molto simili a quelle compiute dall'artista quando, partendo da un'idea, decide di darle forma realizzando un'opera.

La riconversione di ex fabbriche in laboratori-officine della cultura, permette di riflettere su un valore fondamentale dell'arte e cioè la sua capacità di risignificare gli edifici e il territorio a essi collegato, di cambiare il segno delle cose da negativo (fabbrica dismessa) in positivo (spazio vitale di espressione artistica), di attraversare un oggetto e ricavarne significati nuovi.

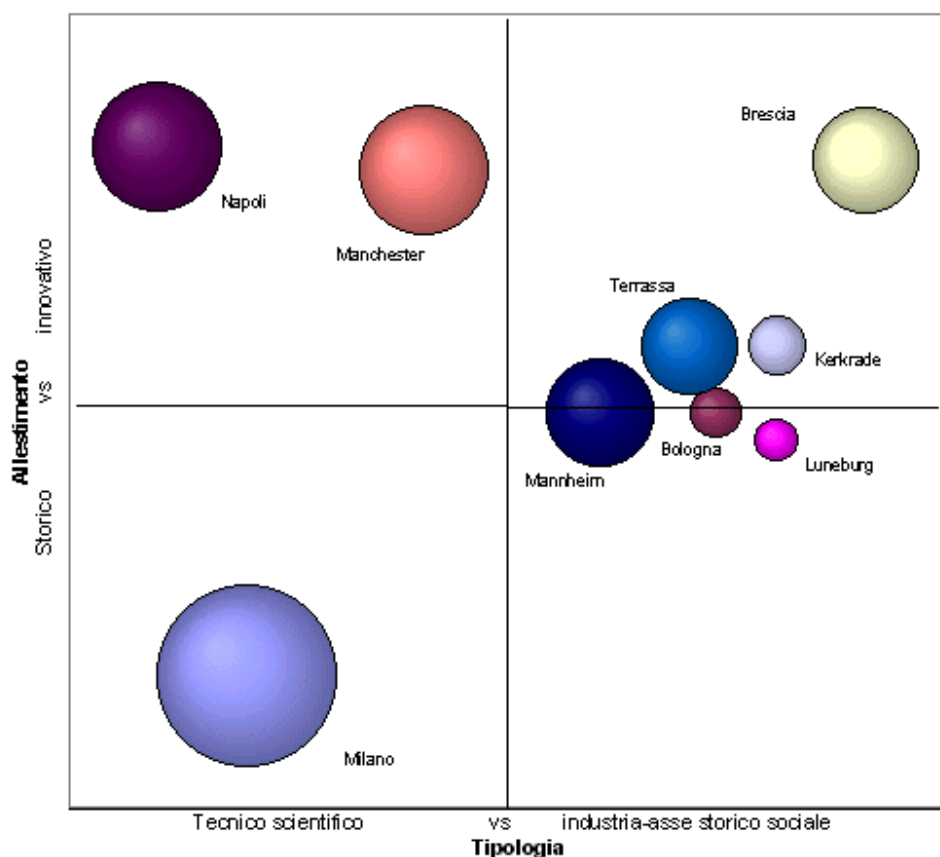
¹⁰¹ Pratesi L., 2006.

3. Le tipologie museali

Il seguente capitolo si prefigge di esporre un breve excursus delle tipologie museali che vanno genericamente sotto la denominazione di musei di Archeologia Industriale. Come si è sottolineato in precedenza tale denominazione accoglie esperienze tra loro molto diversificate, a seconda delle missioni prefissate; pertanto in questa sede si delineano le linee guida di alcune tra le esperienze museali più affermate in questo settore, con particolare attenzione al contesto nazionale.

Altamente esplicativo da questo punto di vista è lo schema seguente, che permette di cogliere in maniera rapida la situazione nella sua complessa diversità, a livello europeo; ovvero permette di cogliere quelle sfuggenti sfumature che la generica “etichetta” non sempre rende percepibili, ma che in realtà costituiscono la differenza essenziale tra i diversi *concept* museali.

Sviluppo a livello europeo delle tipologie museali



Lo schema è basato su di un sistema di assi cartesiani, sul cui asse delle ascisse sono distribuite le tipologie museali più sviluppate in questo ambito, quali: i musei tecnico-scientifici e quelli di archeologia industriale a vocazione storico-sociale; mentre sull'asse delle ordinate sono distribuite le due macro-tipologie di allestimento museale: storico o innovativo, la cui differenza è data dalla rispettiva assenza/presenza delle seguenti caratteristiche:

- originalità dei percorsi museali;
- uso di nuove tecnologie;
- diversificate modalità di fruizione e interazione delle tecnologie sopraindicate, a seconda del pubblico di riferimento;
- sezioni tematiche differenziate capaci di attirare un pubblico differenziato.

Le diverse dimensioni delle sfere indicano lo sviluppo superficiale delle sedi museali.

3.1 Il museo dell'Industria e del Lavoro "E. Battisti" di Brescia

Il MUSIL - acronimo del Museo dell'Industria e del Lavoro - è un progetto ancora in fase di realizzazione, promosso dalla Fondazione Micheletti insieme alla Fondazione Civiltà Bresciana, che si propone come obiettivo la rappresentazione della modernità individuando nell'industrializzazione dell'Ottocento e soprattutto del Novecento il filo conduttore. Lo spazio di riferimento è di respiro europeo, ma non dimentico della ricostruzione della vicenda locale¹⁰², strettamente connessa allo sviluppo dell'industrializzazione nazionale. Infatti, contrariamente a quanto possa apparire dalla denominazione scelta, il museo non si propone come una semplice esposizione di macchine né come "museo della tecnica". «È un museo di "storia sociale del Novecento" quella che si sta costruendo», afferma Carlo Simoni della Fondazioni Micheletti¹⁰³, «come si evidenzia scorrendo le sue sezioni: dalla *Vetrina dell'innovazione* alla *Galleria delle Macchine*, dalla *Galleria del Novecento a Cinema e Comunicazione*, per giungere a *Brescia: un territorio dell'industria*».

Oltre a quella del capoluogo, la sezione bresciana del Museo illustrerà anche la grande trasformazione che, a partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento, ha investito il territorio della provincia. Infatti, quella che sorgerà nelle ex aree industriali di Brescia non costituisce una realtà che si esaurisce nelle proprie esposizioni; dunque non si propone come un museo in sé concluso, ma come il nodo centrale di una *rete* estesa sul territorio, non solo a livello provinciale ma anche a livello regionale. Sin dalle sue prime formulazioni il progetto del MUSIL ha definito la propria identità e i propri scopi in rapporto alle emergenze più significative del patrimonio storico-industriale della provincia e alle realizzazioni museali, alla definizione di percorsi, alle iniziative di restauro e recupero di monumenti delle tradizioni produttive locali.

¹⁰² Non si deve infatti dimenticare che l'idea del Museo affonda le proprie radici nel processo di dismissione delle aree e degli edifici industriali collocati in quella che è riconosciuta come la prima periferia industriale della città, e che il polo centrale del Museo stesso nascerà proprio in alcuni dei capannoni abbandonati in anni recenti dall'industria siderurgica, reperto museale essi stessi, al di là dell'epoca in cui sorsero e delle loro caratteristiche architettoniche, come più volte sottolineato in questa sede.

¹⁰³ Simoni C. *Musei e percorsi del lavoro nel Bresciano*, in Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A. 2005, p. 153-164.

Analogamente a quanto avvenuto in altre regioni europee, come la Catalogna e la Renania, quello che si sta delineando nella provincia è una rete di musei, monumenti e itinerari, il cui filo conduttore è costituito dal lavoro industriale e dall'evoluzione tecnica delle manifatture. Si tratta dunque di una struttura policentrica la cui sede centrale è rappresentata dal MUSIL di Brescia appunto, e i cui poli provinciali sono: il *Museo del ferro* sito a S. Bartolomeo in Valle Trompia e il *Museo dell'energia idroelettrica* di Cedegolo in Valle Camonica.

3.1.1 Il concept museale

Il museo è dedicato alla rappresentazione della modernità per mezzo di una grande varietà di materiali, organizzati in modo unitario. Si inserisce in una vasta corrente di rinnovamento del concetto di museo e costituisce un'esperienza per ora unica in Italia di concreta convergenza tra la cultura storica di età contemporanea e la divulgazione scientifica.

L'ambito cronologico ricopre l'arco di tempo che va dal XIX secolo sino ad oggi; lo svolgimento tematico assume l'industria e il lavoro come le principali forze motrici del processo di modernizzazione; lo spazio di riferimento muove dal contesto europeo per giungere ad approfondimenti relativi alla dimensione nazionale, regionale, locale.

La molteplicità dei materiali in collezione, la relativa contestualizzazione, e l'approccio interdisciplinare del programma del museo consentono di offrire al visitatore una varietà di esperienze e allo stesso tempo, di tenere il progetto costantemente aperto ad evoluzioni e contaminazioni tra diversi ambiti storico-sociali, tecnologico-scientifici, creativo-comunicativi.

In estrema sintesi gli elementi che caratterizzano il Museo dell'Industria e del Lavoro "Eugenio Battisti" sono riassumibili nei seguenti aspetti:

- notevole consistenza del patrimonio storico-industriale attinente al caso italiano di industrializzazione;
- ampiezza e varietà delle fonti documentarie originali sulla storia del Novecento;
- unicità delle collezioni relative al tema della comunicazione nella società contemporanea: stampa, cinema, televisione;
- patrimonio di ricerche e materiali sull'archeologia industriale che ne fanno l'unico museo del genere in Italia e uno dei primi in Europa;
- ricchezza del patrimonio documentario sulla storia di "lungo periodo" del territorio bresciano e della Lombardia orientale;

- caso per ora unico in Italia di riutilizzo a fini museali di vari contenitori industriali dismessi, di diversa tipologia, inseriti in un progetto culturale unitario;
- realizzazione, come parte integrante del museo, di un laboratorio di ricerche e di un centro di formazione su aspetti salienti della modernità, che possono usufruire delle ricche collezioni museali e della documentazione raccolta dalle due istituzioni promotrici: la Fondazione Luigi Micheletti e la Fondazione Civiltà Bresciana.

3.1.2 Le sedi museali

Il Museo dell'Industria e del Lavoro è concepito come un sistema territoriale, articolato su più sedi.

- La *sede principale*; collocata in un contenitore industriale dismesso di 16.000 mq, risalente agli inizi del Novecento, all'interno del Comparto Milano: un'area ex industriale di circa 40 ettari a ridosso del centro storico di Brescia, soggetta a un progetto di trasformazione sul piano urbanistico e architettonico.
- Il *Museo del Ferro*; dedicato alla attività produttiva storicamente più rilevante del territorio, il museo è stato realizzato nel 2002 in un edificio proto-industriale, alla periferia di Brescia, allo sbocco della Valle Trompia.
- Il *Museo dell'energia idroelettrica*; nella ex centrale idroelettrica di Cedegolo, in Valle Camonica, prevede la ricostruzione di una tra le fasi fondamentali dell'industrializzazione italiana.

Fanno parte del sistema altre significative realtà, oltre i suddetti poli, che fanno organicamente parte del MUSIL. Si tratta di importanti strutture in provincia di Brescia e a livello regionale, che rende auspicabile la costruzione di un sistema a rete, attraverso cui il Museo dell'Industria e del Lavoro interagisca e cooperi con il sistema museale della Valle Trompia e il Parco Minerario dell'Alta Valle; la "via del marmo" di Botticino, la "valle delle cartiere" di Toscolano, ecc.

I vantaggi di una struttura policentrica sono molteplici sia dal lato dell'offerta culturale che dei costi di gestione. Le identità locali possono essere pienamente rispettate e valorizzate, mentre il sistema offre opportunità dal punto di vista scientifico, dell'offerta formativa e del marketing, consentendo notevoli risparmi, garanzie qualitative, facilitazioni nel mantenere collegamenti a livello nazionale e internazionale.

3.1.3 La sede centrale: l'ex Tempini e il Comparto Milano

La sede principale del museo è stata individuata in coerenza con il progetto culturale; pertanto la scelta si è indirizzata su una fabbrica emblematica del ciclo della prima industrializzazione. Oltre alle caratteristiche tipologiche ed urbanistiche ha inciso soprattutto la prospettiva del recupero di un manufatto rappresentativo del patrimonio storico-industriale, un edificio destinato a diventare esso stesso parte integrante dell'esposizione.

L'ex Tempini (poi Bisider) è stata la prima e una delle più importanti aziende del polo manifatturiero sorto a Brescia a fine Ottocento; inoltre è una delle poche fabbriche sopravvissute senza subire stravolgimenti radicali. Le motivazioni storico-culturali della scelta come sede museale, sono ulteriormente rafforzate dalla contiguità con il coevo quartiere operaio di Campo Fiera. L'immobile destinato ora a sede museale, si sviluppa per 240 metri in lunghezza e 70 metri in larghezza su un unico piano, per una volumetria complessiva di oltre 93.000 m³. Per il tipo di lavorazioni che vi si svolgevano (meccanica leggera) gli ambienti sono luminosi con coperture a *shed*¹⁰⁴ oppure a botte con lucernari continui. Gli edifici tra loro contigui e comunicanti risalgono a varie epoche, principalmente alla prima metà del Novecento.

La destinazione a sede museale è stata recepita dalla Variante di PRG approvata sia dal Comune che dalla Regione. L'edificio del museo fa parte di un'area industriale dismessa di grandi dimensioni, il cosiddetto Comparto Milano, a ridosso del centro storico, di rilievo strategico cruciale per il futuro urbanistico della città di Brescia. È previsto che gran parte degli impianti produttivi vengano smantellati e sostituiti da un insieme di funzioni residenziali, commerciali e produttive, legate da ampie zone a parco, con impianti sportivi, servizi collettivi, strutture culturali. In tale contesto il museo funge da raccordo fisico e propositivo tra conservazione della memoria e costruzione del futuro, tradizione e innovazione, contribuendo per la sua parte ad una riqualificazione urbana giocata su livelli di eccellenza.

¹⁰⁴ Per *copertura a shed* si intende una tipologia di lucernaio tipicamente impiegata nell'ambito dell'architettura industriale, che spesso può costituire l'intera copertura (cfr Tavola1 in appendice).

3.1.3.1 Gli spazi e le funzioni del museo

Lo studio di fattibilità realizzato per conto della Regione Lombardia e ultimato nel dicembre 2000 ha previsto che la sede centrale del museo nella ex Tempini venga completata in due fasi. Secondo tale studio si fornisce una descrizione sintetica degli spazi e funzioni distinta tra prima e seconda fase, rimandando per un'analisi più approfondita allo studio suddetto¹⁰⁵.

- Prima fase. Hall d'ingresso e *vetrina dell'innovazione*: è l'area di accoglienza che fornisce una prima percezione della grande tradizione industriale locale. Comprende reception, biglietteria, guardaroba, un'area di animazione e di orientamento, un'area espositiva, caffetteria, servizi, bookshop, merchandising.

La vetrina dell'innovazione è dedicata particolarmente all'attività delle aziende, centri di ricerca e università del territorio (superficie 779 mq, più 245 mq soppalcati).

Galleria del Novecento; costituisce un rapido excursus tra gli avvenimenti del secolo, in modo suggestivo, ma storicamente corretto, (superficie mq 1.090).

Cinema e comunicazione; introduce alla conoscenza storica della tecnologia delle immagini in movimento e dei moderni linguaggi di massa, utilizzando come nucleo di base i materiali degli stabilimenti cinematografici e televisivi F.lli Donato e Gamma Film di Roberto Gavioli, (superficie mq 1.690).

Galleria delle macchine; un grande spazio espositivo dove le macchine sono presentate come risorsa didattica, attraverso "isole tematiche" e dimostrazioni di funzionamento, sperimentazione diretta delle modalità di recupero e restauro, conoscenza della documentazione e del sapere

¹⁰⁵ Con delibera del 3 dicembre 1999 (n. VI/46907) la Regione Lombardia accoglieva la proposta di realizzare un progetto di fattibilità e modello di gestione del Museo dell'Industria e del Lavoro "Eugenio Battisti" di Brescia, costituitosi in Associazione in data 27 maggio 1996, presieduta dal prof. Valerio Castronovo e promossa paritariamente a partire dal settembre 1998 da parte della Fondazione Luigi Micheletti e dalla Fondazione Civiltà Bresciana. Lo Studio di fattibilità è stato realizzato nel corso dell'anno 2000 da un gruppo di lavoro multidisciplinare coordinato da Pier Paolo Poggio e consegnato in Regione il 22 dicembre 2000.

tecnologico. Comprende una “Sala dell'archeologia industriale” e una “Officina di restauro e manutenzione” (superficie mq 2.300).

Brescia: un territorio dell'industria; temi, materiali e criteri espositivi mettono in rilievo il ruolo dell'industria e del lavoro nella grande trasformazione che ha investito la città e il suo territorio a partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento (superficie mq 1.155).

Auditorium, dotato di strumentazioni tecnologiche d'avanguardia, al servizio del museo e della città in generale (superficie mq 319).

Area servizi, punto di ristoro specifico per le sezioni “Galleria delle macchine” e “Cinema e comunicazione” (superficie mq 127).

- Seconda fase (realizzazione entro la fine del 2008). *Esposizioni temporanee;* si tratta di una funzione essenziale in un museo moderno, in quanto strumento di politica culturale e di comunicazione. La sala per le mostre temporanee sarà dotata di tutte le caratteristiche tecniche necessarie all'ottenimento di prestiti importanti (superficie mq 915).

Museo dei bambini; il percorso è concepito su elementi espositivi in cui è richiesta la partecipazione del visitatore, con aree di animazione e laboratori gestiti da operatori specializzati, spazi di fruizione libera per gioco, lettura, consultazione di terminali video, ecc. (superficie mq 696).

Arte e industria, un luogo di incontro e di scambio di esperienze tra il mondo del lavoro e della tecnologia e quello della ricerca artistica che spesso tocca temi contigui, e, soprattutto, utilizza materiali e linguaggi tipici della civiltà industriale e postindustriale. Lo scopo di questa sezione è ampliare la prospettiva culturale del museo e porlo in contatto con nuovi e diversi settori di pubblico (superficie mq 524).

Uffici e formazione; comprendono gli spazi per le attività di gestione, di ricerca, didattiche e di formazione permanente (superficie mq 593).

Sala della Biblioteca; il museo sarà dotato di un grande patrimonio bibliografico ed archivistico, anche per il collegamento con le Fondazioni promotrici, consultabile in una sala dotata di attrezzature informatiche, di testi di consultazione e di una ricca collezione di periodici correnti in scaffale aperto (superficie mq 226).

Archivi; raccolgono e organizzano la grande varietà di fonti utili a conoscere l'epoca dell'industrializzazione e i suoi esiti attuali. Hanno come finalità la conservazione e organizzazione dei materiali documentari provenienti dalle imprese e dalle istituzioni e organizzazioni sociali ed economiche o tecnico-scientifiche, che troveranno nel museo un mezzo per conservare e valorizzare i rispettivi patrimoni documentari. Gli "Archivi" del museo costituiscono il luogo della conservazione della memoria scritta, delle fonti orali e audiovisive, delle immagini fisse e in movimento dell'industria e del lavoro (superficie mq 643 sopralcabile; volumetria m³ 5.054).

Magazzini e officina; il ruolo del magazzino e della sua gestione sono cruciali nella funzionalità di ogni tipo di museo, ciò è tanto più vero in un museo dell'industria che deve affrontare ovvi problemi di ingombro e peso. Non meno importanti sono la manutenzione e il restauro, con la possibilità di formare specifiche professionalità attingendo al ricco patrimonio di capitale umano che offre il territorio di Brescia e provincia, contribuendo a mantenere e rinnovare tale preziosa risorsa (superficie mq 1.617 sopralcabile; m³ 11.625).

3.1.3.2 Il patrimonio museale e documentario

Le collezioni destinate alla sede centrale del museo assommano attualmente a oltre 1.600 macchine, apparecchiature, strumenti e reperti concernenti la storia dell'industria dagli inizi dell'Ottocento in poi. Ogni pezzo è fornito di schede informatizzate. I principali settori rappresentati sono: il tessile, il meccano-tessile, il metalmeccanico, il conciario, il tipografico, il cinematografico e televisivo; settori minori sono: alimentare, chimico, elettrotecnico, informatico, siderurgico, ecc. Da segnalare i grandi reperti provenienti dall'Ansaldo di Genova. La documentazione comprende: una biblioteca di storia contemporanea di 50.000 volumi (informatizzati); un'emeroteca di 9.000 testate di periodici (interrogabile con programma informatico apposito); una cinquantina di fondi archivistici di varie dimensioni; 6.000 manifesti e altre fonti iconografiche minori; una fototeca di 38.000 immagini; una nastroteca con 1.000 pezzi; una cineteca con 5.000 bobine cinematografiche; migliaia di disegni; dischi, video, CD, ecc.

3.1.4 Il Museo del Ferro di San Bartolomeo: un sito protoindustriale

Il territorio di San Bartolomeo, comune autonomo fino al 1881, situato a nord di Brescia, è stato interessato da un precoce sviluppo industriale grazie alla sua posizione allo sbocco della Valle Trompia e per la presenza di due canali artificiali che fornivano la forza motrice agli opifici. A metà Ottocento si contavano 38 insediamenti industriali. Una vocazione produttiva arricchitasi poi con la presenza di una fitta maglia di piccoli opifici, oggi dismessi.

La presenza storico-industriale più significativa è rappresentata dal complesso in cui sorge il Museo del ferro. Gli edifici, fra loro adiacenti e collegati da percorsi interni, ospitavano sino a tempi recenti una fucina e un opificio per la molatura. Di particolare interesse è il locale del maglio, con l'insieme degli elementi funzionali, gli attrezzi e strumenti di lavoro. Nel suo insieme il sito si configura come un complesso ricco di stratificazioni, in grado di testimoniare un aspetto saliente della storia del territorio e di proporsi come luogo significativo dal punto di vista didattico.

Il Museo del ferro di San Bartolomeo è collegato direttamente al polo museale centrale inserito nel Comparto Milano, sia perché interno alla filiera produttiva siderurgico-metallurgica, sia per il ruolo storico giocato in entrambi i casi dalle acque dei medesimi canali artificiali derivati dal medesimo fiume, il Mella.

Altrettanto importante appare la proiezione del museo verso le valli, soprattutto come prima tappa del sistema che si va costituendo in Valle Trompia (dalla fucina di Sarezzeo al forno di Tavernole alle miniere dell'Alta Valle), fungendo da anello tra la rete museale triumplina¹⁰⁶ e il sistema museale urbano dell'industria e del lavoro.

¹⁰⁶ Si tratta della realizzazione della *Via del ferro e delle miniere di Val Trompia*.

3.1.4.1 Il percorso didattico - scientifico

Il percorso museale prevede l'allestimento delle sale espositive al piano terreno degli edifici interessati, al cui ingresso è collocata la reception con biglietteria e un guardaroba, mentre ai piani superiori, le strutture didattiche e di ricerca.

La visita segue il seguente percorso:

- *Sala delle mole*, dove sono conservati reperti di notevole impatto e interesse storico.
- *Sala delle mostre temporanee*, visitabile anche indipendentemente dalle altre esposizioni, in cui si prevede una mostra attinente al tema del museo, alternata con altre esposizioni.
- *Sala dell'antico Comune di San Bartolomeo*, dedicata alla storia del luogo in tutti i suoi aspetti: evoluzione demografica, sociale, culturale e religiosa, vicende politico-amministrative ed economiche.
- *Sala delle macchine idrauliche*, ospita modelli e riproduzioni, iconografiche e virtuali, delle macchine idrauliche operanti a San Bartolomeo e che azionavano le macine del mulino, le lame della segheria, i pestelli del follo da carta, i mantici del forno da ferro, il maglio della fucina.
- *Locale del maglio*, conservato così come è rimasto dopo la dismissione; attraverso luci e suoni si cercherà di restituire l'atmosfera dell'opificio in attività, in modo tale da offrire la visione e comprendere le funzioni degli attrezzi di lavoro.
- Al primo piano sono collocati gli uffici e l'archivio, una sala conferenze, una sala dedicata all'illustrazione delle fucine bresciane e ad attività didattiche; mentre al secondo piano, la sede del Centro di documentazione per la storia e l'arte del ferro e un laboratorio di modellistica.

3.1.4.2 Il patrimonio museale e documentario

La collezione è costituita dal corredo completo della fucina, dal maglio alla forgia, dagli arredi e attrezzi di lavoro ai semilavorati. La documentazione, consta di una biblioteca specializzata sulle miniere e l'industria metallurgica nel bresciano, oltre ad alcuni importanti fondi archivistici conservati presso la Fondazione Civiltà

Bresciana: fondo G. Fassler, fondo L. Gadola, fondo A. Regé, fondo L. Gussalli, fondo U. Tonni Bazza.

3.1.5 Il Museo dell'Energia Idroelettrica della Valle Camonica: la centrale Ex Bresciana di Cedagolo

Il complesso ex Bresciana si trova in posizione centrale rispetto alla Valle Camonica, all'interno dell'abitato di Cedegolo, nello spazio compreso tra la strada statale e il fiume Oglio. La centrale è stata costruita dalla Società Elettrica Bresciana (SEB) tra il 1909 e il 1910; dismessa nel 1962, già di proprietà dell'Enel, è stata recentemente acquisita dal Comune di Cedegolo. Il corpo centrale che costituisce il volume maggiore dell'edificio era adibito a sala macchine. Un corpo più stretto a sviluppo verticale, suddiviso in quattro piani, era destinato alla trasformazione dell'energia elettrica. La principale struttura portante è in calcestruzzo armato e si appoggia su poderosi muri perimetrali profondi oltre un metro, interrotti da grandi vetrate. Complessivamente la struttura portante appare solida, opportunamente dimensionata e idonea per attività di natura espositiva. Il progettista, Egidio Dabbeni, conosceva sicuramente i progetti e le realizzazioni coeve di Peter Behrens e Otto Wagner. Interpretando l'esigenza della committenza di realizzare un edificio monumentale e imponente, ha coniugato solidità e severità aziendale, imprimendo alla costruzione l'aspetto severo e nitido che ancora si percepisce.

3.1.5.1 La *mission* museale

Il Museo dell'energia idroelettrica della Valle Camonica intende:

- ricordare il ruolo storicamente decisivo avuto dall'energia idroelettrica, fornendo un tassello fondamentale alla ricostruzione del modello italiano di industrializzazione;
- valorizzare l'archeologia industriale e la cultura materiale, che costituiscono gran parte della memoria storica della valle;
- divulgare la conoscenza scientifica nel settore dell'energia e dell'ambiente.

Il museo avrà una proiezione diretta sul territorio attraverso l'insieme degli impianti idroelettrici in attività o dismessi, che formeranno con altre realtà, a

partire da quelle siderurgico-minerarie, l'armatura di un sistema di percorsi archeologico-industriali, ambientali, paesaggistici e della cultura materiale.

Il museo si ispira al principio della musealizzazione in loco, sia attraverso il riutilizzo della ex centrale di Cedegolo che con la costruzione degli itinerari di archeologia industriale.

3.1.5.2 Il progetto

L'esposizione permanente. Il progetto prevede spettacolari forme di comunicazione multimediale, in un'ottica che opera una sintesi dei criteri che informano gli *Science Centres* e i musei dell'industria e del lavoro, citando ancora Carlo Simoni¹⁰⁷.

Alla grande sala macchine è affidata la funzione di rappresentare il ciclo produttivo con pezzi originali di forte impatto visivo. Altri spazi, nel corpo verticale della centrale, saranno dedicati a mostre permanenti su: l'energia idraulica prima dell'elettricità; l'elettricità al centro della scienza moderna; il nesso elettricità-società; la dialettica energia-ambiente. Un settore illustrerà le vicende storico-economiche dell'energia idroelettrica in Valle Camonica.

L'esposizione temporanea, potrà ospitare sia mostre su aspetti particolari della storia dell'elettricità, sia su temi come arte e industria. Lo spazio potrà essere utilizzato anche per la comunicazione di aspetti specifici nel campo della cultura materiale del territorio.

La sala conferenze. Posta all'ultimo piano del volume già adibito ad alloggio per i trasformatori, è dotata di attrezzature multimediali e comprende una sezione speciale del museo con documenti originali.

L'area di ristoro e caffetteria. Posta a piano terra, a diretto contatto con l'ambiente adiacente l'edificio, fruisce di spazi esterni prospicienti il paesaggio fluviale che circonda la centrale.

Gli spazi per il deposito. Posti nel piano interrato dell'edificio, sono necessari per depositare oggetti e macchine che saranno utilizzate a rotazione per le esposizioni, ospitano inoltre un'officina di manutenzione e restauro delle macchine del museo.

¹⁰⁷ Simoni C. *Musei e percorsi del lavoro nel Bresciano*, in Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A. 2005, p. 153-164.

3.2 Il Museo del Patrimonio Industriale di Bologna

Il Museo del Patrimonio Industriale di Bologna è un Istituto culturale appartenente al Comune, il cui obiettivo è la conservazione e la valorizzazione della storia produttiva ed economica di lungo periodo della città di Bologna e del suo territorio, dall'Età Moderna a quella Contemporanea.

A livello nazionale rappresenta un esemplare e “*pionieristica*” esperienza museale in ambito di riqualificazione industriale. Infatti il progetto della sua realizzazione è venuto concretizzandosi dagli inizi degli anni Ottanta del secolo scorso, periodo in cui in Italia, l'archeologia industriale rappresenta ancora una disciplina “di nicchia”.

Tuttavia, all'interno di questo incerto panorama, questa esperienza va già delinandosi come un'ottima sintesi tra patrimonio e territorio, tra memoria e innovazione, dove è presente un'interpretazione dinamica e attiva del patrimonio industriale, declinato sia come memoria fondante dell'identità collettiva del territorio su cui insiste, sia come «*l'insieme delle potenzialità endogene dello sviluppo locale*¹⁰⁸».

È proprio tramite questo tipo di approccio nei confronti del patrimonio industriale, che il museo ha delineato nel corso di un trentennio la sua missione museale, la cui caratteristica peculiare è la *flessibilità*, intesa come la capacità di modificare gli obiettivi dell'istituzione con il variare della domanda, del pubblico e dei mezzi di comunicazione. Infatti se nella prima fase pionieristica il progetto si era avviato sulla linea interpretativa dello sviluppo evolucionistico-tecnologico dei materiali costituenti le collezioni museali, ben presto l'iniziativa si dirige verso la progettazione di “un museo di civiltà urbana e dell'industrializzazione¹⁰⁹” da insediarsi in un luogo rappresentativo e al tempo stesso evocativo della mission museale, quale una fabbrica, intesa come denominatore comune delle problematiche esposte. Quindi abbandonata la tendenza allora dominante degli *science centres*, nel corso degli anni Novanta il museo si costituisce come un

¹⁰⁸ Fontana G. L. in Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 13-28.

¹⁰⁹ Terminologia avanzata nel 1980 dagli allora Amministratori del Comune di Bologna, A. Alberici, L. Colombari, P. L. Cervellati.

business centre, ovvero un polo scientifico e tecnologico di supporto all'industria locale, che qualcuno tra i visitatori ha definito "un'agenzia di promozione di Bologna e della sua industria"¹¹⁰. Quest'espressione, lungi dal voler costituire un critica negativa all'istituzione, racchiude efficacemente la missione del museo: «una struttura nata e cresciuta non facendo della cultura una barriera, un ambito»; per questo ha cercato forti e strategici "elementi di contaminazione" con l'esterno, in prospettiva di un forte radicamento sociale, basato sulla convinzione che «fare patrimonio industriale» significa «operare "di spalla" alle attività produttive, cercando di collaborare con il sistema di governo di una realtà complessa quale è la società industriale¹¹¹».

¹¹⁰ Fontana G. L. in Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 13-28.

¹¹¹ Ibidem.

3.2.1 La sede: la ex Fornace Galotti e il Canale Navile

Il Museo ha sede nella periferia nord di Bologna in un'ex fornace lungo il Navile, antico canale navigabile della città.

L'edificio, acquisito dal Comune di Bologna agli inizi degli anni Ottanta del secolo scorso, dopo un periodo di abbandono seguito alla cessazione delle attività nel 1966, è stato ristrutturato tra il 1984 e il 1990, dagli architetti del Comune Carlo Salomoni e Raffaella Bruni. La Galotti costituisce un vero e proprio monumento della storia della produzione dei laterizi a Bologna. Il nome derivato dai fondatori, provenienti da Imola, che estendono a Bologna la produzione di mattoni, tegole marsigliesi, cotti da ornato e per altri usi. Costruita nel 1887, in un'area ricca di argilla che vide in seguito l'insediamento di numerose altre fornaci, l'innovazione tecnologica più significativa che presenta è quella di un ampio forno Hoffmann a 16 camere con ciclo continuo di cottura, conservato nella struttura attuale e attrezzato a galleria espositiva. Si tratta di un contenitore funzionale alla visualizzazione della storia industriale di Bologna. L'ambiente, con ampi locali, grandi capriate prima in legno ora in ferro, materiali costruttivi che rispettano la struttura originaria, evoca la produzione industriale; mentre la tipologia di prodotto, quali i laterizi per l'edilizia, simboleggia nel tempo Bologna, una città visivamente fatta di mattoni, e allo stesso tempo si costituisce come la vera protagonista dell'itinerario esposto all'interno della fornace.

L'area stessa, in cui la Galotti sorge, offre ulteriori suggestioni. Il Canale Navile rimanda all'antica industria dell'acqua e della seta, caratteristica dell'economia bolognese dei secoli XV-XVIII, essendo stato il canale la principale via di comunicazione verso l'Europa centro-settentrionale, quindi verso il mercato internazionale, sin dal XV secolo. Com'è intuibile il Canale rimanda ad altri percorsi tematici di archeologia industriale, *in primis* quello dell'elettricità, rappresentato dalla ex Centrale del Battiferro, che rappresenta un esempio dei primi impianti di piccola dimensione per la produzione e diffusione a rete dell'energia elettrica, che ospiterà a breve una sezione del Museo di Fisica dell'Università degli Studi di Bologna: il Museo della Scienza e della Tecnologia Contemporanea.

3.2.2 Gli spazi e le funzioni del museo

Il Museo del Patrimonio Industriale di Bologna occupa una superficie di 3000 mq di spazi espositivi articolati su tre piani e prevede un percorso espositivo scandito in cinque sezioni:

- I. *Nella fornace il Museo*, in cui viene presentata la storia della fornace e della lavorazione dei laterizi.
- II. *Imparare la macchina*, nella quale i modelli, gli apparecchi, gli strumenti scientifici e le macchine della più antica scuola tecnica della città, Aldini-Valeriani, testimoniano i profondi legami esistenti tra industrializzazione e formazione tecnica nel secolo XIX.
- III. *Per niente fragile*. Bologna capitale del *packaging*, ricostruisce la storia del comparto più significativo della attuale realtà produttiva bolognese con una collezione di macchine per confezionamento, dosatura e imballaggio degli anni '40-'60.
- IV. *Prodotto a Bologna*, mostra l'eccellenza produttiva che ha caratterizzato la città nel corso di cinque secoli, dalla supremazia del setificio bolognese dei secoli XV-XVIII, alla meccanica, fino alla mecatronica.
- V. *Dall'eccellenza al futuro*, frutto della collaborazione con l'Associazione degli Industriali della Provincia di Bologna, è uno spazio dedicato alle dinamiche attuali, alle tecnologie e ai prodotti d'avanguardia dell'industria bolognese odierna.

Il *piano terra* è costituito dal portico esterno e dalla galleria interna del forno Hoffmann (700 mq ca.); esso ospita la prima, la seconda e la terza sezione, illustrate con plastici, pannelli, filmati, macchine e manufatti.

Il *primo piano* è costituito da un ex essiccatoio e occupa una superficie di 1100 mq ca. Esso ospita la sala auditorium (100 posti) rinnovata nel 1994 con finanziamento del ex MURST negli arredi e con nuovi apparati di regia audio-video, schermo e apparecchio per video-proiezioni, videowall a nove monitor,

cineprese per documentare gli incontri, tavolo e postazioni/computer per visionare programmi e utilizzare collegamenti in internet. Questa sala, con laboratori didattici per le scuole sui temi dell'utilizzo delle fonti di energia, acqua - vapore - elettricità, dal 2001 ospita la quarta sezione del percorso espositivo in collegamento con l'esposizione sovrastante. Dal 2003 completa l'esposizione una isola espositiva dedicata all'"Arte tipografica bolognese". Le macchine per composizione e per stampa tipografica esposte in sala evocano alcune fasi importanti dell'arte della stampa affermatesi in successione durante i secoli XIX e XX. Infine dal 2000 tramite una Convenzione stipulata tra il Comune di Bologna e l'Associazione degli Industriali della Provincia di Bologna, si ha la quinta sezione che integra, tramite scenografie suggestive, i percorsi storici con l'attualità delle tecnologie, dell'innovazione, dell'area economico-produttiva di Bologna.

Il *secondo piano*, equivalente al primo è stato ricavato da un ex essiccatoio di 1100 mq ca. di superficie; prodotti ed imprese conducono dal Rinascimento ad oggi per rilevare in tempi diversi l'eccellenza economica di Bologna, iscrivendo a pieno titolo la città e i modelli di sviluppo che ne hanno caratterizzato l'industrializzazione nella grande storia di questo processo. I prodotti hanno una caratteristica in comune: essersi affermati nel grande mercato internazionale ed aver vinto la sfida con altri paesi industrializzati.

Sono esposti macchine e reperti originali combinati con soluzioni scenografiche, video-filmati, stazioni interattive, exhibit; questo spazio è presidiato dalla "Stanza delle Pulegge", grande scultura/ambiente di Paolo Gallerani, movimentata nelle sue parti che simboleggiano parvenze reali della fabbrica della prima Rivoluzione Industriale. Ci si trova all'interno di un album illustrato degli antenati e dei protagonisti attuali della moderna industrializzazione di Bologna con tante aziende medie, piccole. Infine l'arco cronologico che va dagli anni '40 agli anni '60 sviluppa la storia del packaging bolognese collegandosi alla vetrina realizzata al piano terra.

3.3 I musei della scienza

3.3.1 La Città della Scienza di Napoli

3.3.1.1 La riqualificazione dell'ex area industriale di Bagnoli

Il complesso progetto che ha condotto alla realizzazione della Città della Scienza di Bagnoli è considerato un vero e proprio propulsore in ambito di riuso di ex aree dismesse, soprattutto in Italia Meridionale, dal momento che ha lanciato un forte segnale nell'annoso dibattito sulla riqualificazione dell'area siderurgica partenopea. Infatti tuttora esso costituisce l'unica iniziativa attiva in quel che Augusto Vitale - Università degli Studi Federico II di Napoli - ha definito «deserto fisico e produttivo»¹¹² conseguente alla dismissione dell'ILVA¹¹³.

Per cogliere l'importanza di questa iniziativa è necessario, quindi, definire un quadro della complessa vicenda che da anni attanaglia l'area siderurgica di Bagnoli.

I problemi che la città ha vissuto negli ultimi dieci anni, come del resto la maggior parte delle città industriali occidentali, sono stati costituiti dall'improvvisa e contemporanea dismissione di vastissime aree e di grandi impianti che hanno immesso sul mercato edifici vuoti ed aree assai appetibili - come più volte sottolineato in precedenza - e quindi hanno creato un problema dimensionalmente eccezionale, determinando in tal modo un fenomeno che ha prodotto traumatiche lacerazioni non solo economiche ma anche sociali.

La questione principale che rende difficoltosa la conservazione della memoria industriale di quest'area, deriva *in primis* dalla sua collocazione, dal momento che la progressiva espansione dei siti industriali durante tutto il corso del Novecento ha compromesso un delicato equilibrio ambientale, costituito dall'estrema propaggine dei Campi Flegrei, che oggi si cerca di ricostruire con una «sorta di "restituzione alla natura", di "giustizia" resa alla mortificazione dei beni

¹¹² Vitale A. *La conservazione della memoria industriale nell'area siderurgica di Bagnoli a Napoli*, in Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 215-223.

¹¹³ Polo siderurgico sorto nell'area occidentale di Napoli nel 1904 ad opera della cosiddetta Legge Granturco "pel Risorgimento economico della città di Napoli".

ambientali, paesistici e archeologici», citando ancora Vitale¹¹⁴, del territorio partenopeo.

Si tratta, dunque, del persistere di un approccio nei confronti del patrimonio industriale, ancora legato al concetto di abbruttimento e di degrado umano e ambientale; pertanto è la stessa opinione pubblica che stenta a riconoscere in quella “modificazione” ambientale un segno della “propria” memoria, quella industriale, e che di conseguenza, piuttosto che conservarne e trasmetterne il significato alle generazioni successive, si cerca, al contrario, di cancellarne ogni traccia in memoria di un idillico paesaggio “bucolico” pre - industriale.

Le recenti vicende della dismissione dell’impianto siderurgico di Bagnoli, principale frutto della politica industriale governativa dell’inizio del secolo XIX, sono state causate dal crollo dell’industria pubblica che aveva sostituito ed ampliato nel corso degli anni, soprattutto dopo il 1933 con la fondazione dell’IRI, i primi insediamenti sorti nella piana flegrea già in età borbonica. Infatti qui vi era il più antico impianto chimico d’Italia, adibito alla produzione del solfato di rame, successivamente acquisito dalla Montecatini nel 1923. Ma la maggior parte dell’area di Bagnoli, che misura circa 220 ettari, è occupata dall’ILVA. Gli edifici superstiti sono ciò che rimane dalle vendite, demolizioni e rottamazioni compiute in questi ultimi anni a spese degli oltre 200 edifici che insistevano sull’area. Il destino dello stabilimento ILVA è stato segnato fin dal 1989, quando, nonostante lo sviluppo della fine degli anni ‘60, l’impianto subì la grande crisi economica dei primi anni ‘70. Di qui un percorso in discesa segnato da continue contrazioni di personale; fino al 1992, anno della chiusura definitiva, decretata dalla Commissione per il carbone e l’acciaio della Comunità Europea, per il cui personale né le forze politiche cittadine né il governo nazionale sono riusciti negli anni successivi ad individuare un valido destino produttivo. Nel frattempo gli strumenti urbanistici locali avevano fatto proprie le crescenti preoccupazioni ambientalistiche che progressivamente andavano decretando l’incompatibilità tra la grande fabbrica e la periferia urbana di Napoli ed il suo delicato ambiente costiero. La variante del Pgr, votata nel 1996, ed il Piano di recupero ambientale

¹¹⁴ *Ibidem.*

approvato del Cipe¹¹⁵ qualche anno prima determinarono l'inizio della bonifica degli impianti e dell'area. L'obiettivo era l'azzeramento dell'impianto e della eliminazione dei suoi manufatti per la ricostruzione della linea di costa originaria e della spiaggia mediante la demolizione della "colmata" artificiale che costituiva un vasto deposito all'aperto di circa 20 ettari di materie prime (che dovrebbe avvenire a breve, con l'autorizzazione del Ministero dell'Ambiente). Ciò significava dunque, «*il certificato di morte*¹¹⁶» anche per le tracce centenarie dell'ILVA e della Montecatini. A questo punto si inserisce l'azione di sensibilizzazione compiuta dagli archeologi industriali napoletani, tra cui il più volte citato Augusto Vitale, che ha portato, a seguito di un acceso dibattito concluso da un accordo appoggiato anche dalla locale Soprintendenza ai Beni Architettonici e Ambientali, alla esclusione dalla rottamazione, prima fase prevista dello svuotamento della piana di Bagnoli, di 16 grandi edifici¹¹⁷ e macchinari "testimoni" delle principali funzioni produttive dell'impianto.

¹¹⁵ Comitato Interministeriale per la Programmazione Economica.

¹¹⁶ Vitale A. *La conservazione della memoria industriale nell'area siderurgica di Bagnoli a Napoli*, in Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 215-223.

¹¹⁷ A seguito di una campagna di rilievi, di ricerche nel ricco archivio grafico e fotografico dell'ILVA e di esami sul campo, eseguita tra il 1996 e il 1997, sono stati individuati questi 16 edifici e impianti di varie tipologie, che sono stati ritenuti, sia dagli archeologi industriali che dal Comune e dalla società proprietaria, degni di interesse e suscettibili di analisi più approfondite in vista di un futuro recupero.

3.3.1.2 La Fondazione IDIS e il progetto “Città della Scienza”

Il punto di partenza della realizzazione di quel vasto progetto multidisciplinare che è oggi la Città della Scienza di Bagnoli è da considerarsi l’atto di acquisizione¹¹⁸ del complesso della ex Fabbrica Interconsorziale di Concimi e Prodotti Chimici, poi Montecatini, da parte della Fondazione IDIS¹¹⁹ nel 1993; anno in cui la stessa Fondazione, su richiesta del Comitato Nazionale per la Diffusione della Cultura Scientifica del MURST¹²⁰, elabora il progetto per la Città della Scienza.

Le premesse su cui si sviluppa tale progetto ha però dei precedenti, la cui disamina è strettamente necessaria per cogliere la ragion d’essere insita nella mission di questa singolare esperienza museale.

L’operazione Città della Scienza è nata per iniziativa del Prof. Vittorio Silvestrini, docente di Fisica all’Università degli Studi di Napoli, e di un gruppo formato da ricercatori scientifici/docenti universitari (i soci fondatori) e da giovani operatori culturali attivi per lo più nel campo della comunicazione (gli “operativi”). Nel 1987, in concomitanza con il congresso della Società Italiana di Fisica a Napoli, il gruppo organizzò la prima edizione della mostra multimediale “Futuro Remoto - Un Viaggio tra Scienza e Fantascienza”. Si trattava di una delle prime esperienze di divulgazione scientifica interattiva a livello sia nazionale, sia europeo (nel 1987 la *Cité des Sciences et de l’Industrie* di Parigi esisteva solo da un anno). A seguito del grande successo riscosso il gruppo si diede struttura associativa; dal 1989 al 1992 viene costituita e viene concesso il riconoscimento giuridico alla Fondazione IDIS, tramite un decreto della Regione Campania. Lo scopo statutario della Fondazione è quello di diffondere la cultura scientifica e tecnologica “*nella società e presso le piccole e medie imprese attraverso la creazione di un habitat culturale capace di recepire l’innovazione scientifica e tecnologica e creare*

¹¹⁸ Con il vincolo di recuperare tutti i lavoratori in mobilità. Pertanto il progetto rappresentò anche una concreta soluzione al problema dell’occupazione, che le politiche locali e nazionali non erano riuscite, fino ad allora, a soddisfare. Infatti il personale della Città della Scienza comprende gli operai della ex fabbrica (impiegati nelle funzioni di guardiania, prima accoglienza, manutenzione dell’edificio, officina degli exhibits, amministrazione, Ufficio Personale, pulizie).

¹¹⁹ La Fondazione IDIS è l’ente promotore e gestore della Città della Scienza.

¹²⁰ Ministero dell’Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica, oggi MIUR.

lavoro, soprattutto nel Mezzogiorno d'Italia", indicato anche nella realizzazione del progetto Città della Scienza.

In parallelo, si consolida l'ipotesi di collocare la nuova struttura permanente nell'area deindustrializzata di Bagnoli.

Nel 1992 avviene il secondo salto di qualità: grazie a un contributo del MURST ai sensi della legge 113/91, concernente iniziative per la diffusione della cultura scientifica, si apre a Coroglio lo Spazio IDIS. La sede-prototipo della Città della Scienza, che occupa una superficie di 2.000 mq.

Nel 1994 la Regione Campania e il MURST finanziano il I lotto del progetto di Città della Scienza, realizzato nel 1996 mediante un Accordo di Programma sottoscritto fra Ministero del Bilancio, Regione Campania, Provincia di Napoli e Comune di Napoli e la stessa Fondazione IDIS; si tratta del primo, embrionale, nucleo di Città della Scienza che interessa un'area complessiva di circa 20.000 mq.

Nel 2001 viene inaugurato lo *Science Centre* nella sua configurazione finale con un moderno e all'avanguardia "Spazio eventi"; nel 2003 il progetto è completo con l'apertura del Centro Congressi, del Centro di Alta Formazione e del *Business Innovation Centre* (BIC).

Dal luglio 2005 la Regione Campania ha acquistato la maggioranza della struttura, trasformando Città della Scienza in una società¹²¹ soggetta ad attività di direzione e coordinamento dell'Ente Regione Campania.

Nel 2009 è prevista la realizzazione dell'ultimo lotto, relativo all'apertura di un museo sul corpo umano provvisoriamente intitolato "Corporea".

Sostanzialmente il progetto Città della Scienza è stato concepito su tre grandi funzioni, che attivano ambiti diversi ma coordinati nell'azione di diffusione, ovvero:

- Lo *Science Center* "Museo vivo della Scienza", primo museo scientifico interattivo di nuova generazione in Italia, incentrato completamente su percorsi esperienziali (exhibit ed esperimenti scientifici, multimedialità, ecc.) con oltre 10.000 mq. di area espositiva, laboratori didattici, aree per

¹²¹ Oggi la Città della Scienza è una ONLUS, ovvero una fondazione senza scopo di lucro, società consortile per azioni, possedute per il 99% dalla Regione Campania e per l'1% dalla Fondazione IDIS.

mostre temporanee. Il “Museo vivo della Scienza” è rivolto ai cittadini, alle scuole, alle famiglie.

- Il BIC (*Business and Innovation Center*), con un Incubatore per nuove imprese specializzate nelle ICT (*Information & Communication Technology*) e nei servizi ambientali e servizi promossi da enti locali e territoriali; esso rappresenta un sistema a supporto dello sviluppo locale, centro di diffusione e trasferimento dell’innovazione.
- Il Centro di Alta formazione, funzione trasversale all’intero sistema, che ha l’obiettivo di potenziare e qualificare il potenziale umano a sostegno dei processi di innovazione e sviluppo.



Città della Scienza, particolare dell’ingresso (foto: Archivio Città della Scienza)



Particolare dello spazio BIC (foto: Archivio Città della Scienza)

3.3.1.3 La *mission* museale

“La Città della Scienza è una struttura per il trasferimento delle conoscenze scientifiche e tecnologiche alla società, [...] un sistema che riguarda l'intero territorio regionale campano. Obiettivo prioritario della Città della Scienza è quello di creare un *humus* sociale favorevole alla ricezione della cultura dell'innovazione; ciò innanzitutto per superare la grave condizione di arretratezza economica, produttiva e sul terreno della ricerca scientifica e tecnologica che caratterizza le regioni meridionali”. Questo è quanto emerge dalla voce missione nella scheda analitica¹²² del museo redatta dalla Fondazione IDIS.

Sul piano più strettamente museologico il Museo Vivo della Scienza si pone due principali *obiettivi culturali*:

- superare le barriere tra i campi del sapere, e in particolare tra la cultura scientifica e la cultura umanistica;
- intervenire sulle grandi questioni dell'attualità;

e i seguenti obiettivi metodologici:

- colmare lo scarto tra l'eccesso di informazioni e la capacità del pubblico di selezionarle e gestirle autonomamente;
- prolungare le proprie funzioni oltre il momento limitato della visita;
- educare il pubblico a riappropriarsi delle conoscenze scientifiche e tecnologiche, per comprendere il passato e progettare il futuro.

Lo slogan adottato per il Museo è “*gioco, conoscenza, emozione*”, in equilibrio tra le dimensioni di apprendimento, di crescita culturale, di intrattenimento, di emozione della scoperta attraverso exhibits, attività e esperienze estetiche basate sui rapporti tra arte e scienza.

¹²² Fondazione IDIS - Città della Scienza, Napoli, Scheda Analitica, redatta da Luigi Amodio e Francesca Cammarota, Museo Vivo della Scienza, 1996.

Per quanto riguarda più strettamente la Fondazione, la sua *mission* si sviluppa lungo due principali assi:

- la diffusione della cultura scientifica e dell'innovazione tecnologica, creando “un ambiente sociale e civile ricettivo e sensibile alla novità, con particolare attenzione alla divulgazione scientifica” e diffondendo “il ‘saper fare’ della scienza, in modo tale da stimolare l'auto-imprenditorialità e l'innesto dell'innovazione sui saperi tradizionali”;
- la funzione di volano di sviluppo locale attraverso la “creazione e sostegno di attività imprenditoriali nel campo dell'industria culturale, rispettose dell'ambiente e ad alto contenuto di ingegno e valore aggiunto” e la “riqualificazione e immissione in un ciclo virtuoso delle imprese artigiane tradizionali”.

Due sono quindi le anime fondamentali della Città della Scienza.

Da un lato, una Città del Sapere (ovvero della Scienza nella sua accezione più ampia) fortemente orientata a generare continue opportunità di crescita culturale e civile, promuovendo la partecipazione del pubblico alle “grandi scelte di civiltà” attraverso un'opera di alfabetizzazione e di stimolo a una riflessione sul rapporto tra scienza e società, sull'innovazione tecnologica e il suo utilizzo.

Dall'altro, un'agenzia educativa e uno strumento di sviluppo locale finalizzati non solo a generare nuove opportunità di occupazione, ma anche a potenziare e a promuovere la cultura e le tradizioni locali. Questa missione viene perseguita sia attraverso le attività dell'Incubatore, sia grazie a soluzioni espositive come la Galleria dell'artigianato allestita nell'ambito del laboratorio Arti e Mestieri, che svolge le stesse funzioni dell'Incubatore, rivolgendosi tuttavia in modo particolare al settore dell'artigianato; e l'Officina delle Opportunità, un servizio rivolto ai giovani nei seguenti ambiti: orientamento agli studi e alle professioni, orientamento imprenditoriale, accesso ai programmi europei, informazioni su concorsi, borse di studio, corsi di formazione e di aggiornamento, istituzioni e società civile. L'Officina si rivolge anche agli insegnanti e agli operatori pubblici.

3.3.1.4 La sede, gli spazi, la localizzazione

La Città della Scienza è ubicata nell'area industriale occidentale di Napoli (Bagnoli Coroglio), con sede in un edificio ri-funzionalizzato di metà '800 precedentemente occupato dalla Fabbrica Interconsorziale di Concimi e Prodotti Chimici della Campania, successivamente occupati dalla Montecatini.

La superficie totale del museo ricopre 70.000 mq tra spazi coperti e spazi all'aperto. Il 50% degli spazi della Città della Scienza è destinato all'area espositiva permanente, il 15% alle mostre temporanee.

Il complesso è tagliato in due ali separate da via Coroglio. Da un lato sono ubicate alcune componenti del Museo Vivo della Scienza (la Palestra della Scienza, le aree tematiche dedicate al corpo e alla salute, al vulcanismo, al pensiero scientifico e all'astronomia), il Laboratorio Musicale, la Mediateca e lo spazio Internet, l'officina degli exhibits, lo spazio dedicato alle mostre temporanee, un'aula destinata alle attività didattiche, gli uffici del Museo, le aule di formazione, il servizio di accoglienza/informazioni e la biglietteria, i servizi commerciali e di ristorazione. Nell'altra ala sono ospitate le restanti componenti del Museo (l'Officina dei Piccoli, il Giardino, il padiglione Arte e Scienza), il Laboratorio per l'Educazione alla Scienza (LES) e un'area di sosta e di ristoro.

Il Museo Vivo della Scienza, la cui superficie raggiunge i 10.000 mq negli spazi coperti e i 4.000 mq negli spazi all'aperto, è organizzato in quattro grandi aree:

1. l'Officina dei Piccoli, (600 mq coperti);
2. la Palestra della Scienza, presenta l'intreccio di metodologia scientifica e *"grandi scelte di civiltà"* contemporanea in ambito scientifico, basato sulla logica di allenamento mentale.
3. il progetto Museo Virtuale basato sull'integrazione tra tecnologie dell'informazione e della comunicazione e contenuti come la valorizzazione della memoria dell'area circostante (es. percorso virtuale nei Campi Flegrei) e l'ambiente (vulcanismo, biologia marina etc.);
4. sul molo adiacente alla Palestra all'aperto si svolgono attività relative alla biologia marina e all'ambiente: punti di osservazione del fondale marino dislocati sul pontile, escursioni su battelli a fondo trasparente alla scoperta dei siti archeologici sommersi, Napoli vista dal mare etc.

Bagnoli prima e dopo la riqualificazione

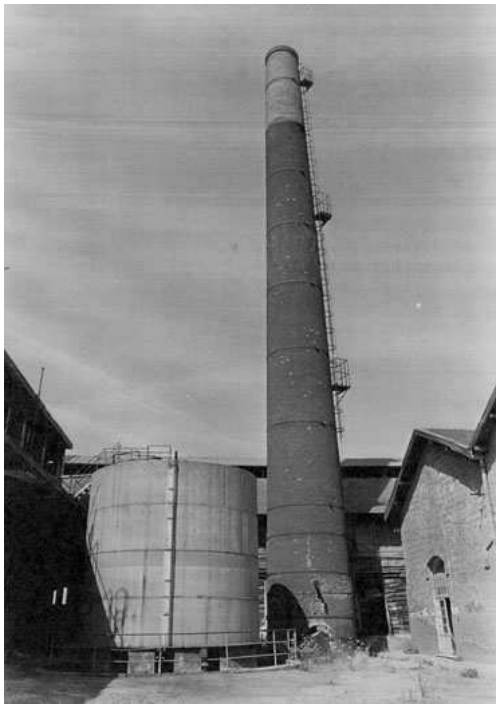


Scorei interni, particolare delle capriate (foto: Archivio Città della Scienza)



Scorci interni (foto: Archivio Città della Scienza)





Ciminiera (foto: Archivio Città della Scienza)



Spazi dell'attuale BIC (foto: Archivio Città della Scienza)

3.3.2 Il Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya di Terrassa

All'interno della macro-categoria dei “musei della scienza” e più in generale per quanto riguarda i musei di archeologia industriale, l'esperienza catalana costituisce una variante forse unica nel panorama europeo. Unicità che le deriva anche dal particolare contesto territoriale.

La Catalogna, fortemente caratterizzata da un senso di autonomia e di identità nazionale, ha una storia politica, economica e sociale che la differenzia notevolmente dal resto della Spagna. Dal punto di vista economico la Catalogna ha avuto nel tempo uno sviluppo molto fiorente, tanto da costituire il fulcro dell'industria nazionale, essendo l'economia spagnola prevalentemente agricola. Infatti essa fu una delle prime regioni del Mediterraneo, insieme alla Lombardia, a industrializzarsi agli inizi del XIX secolo. In poco tempo, tramite l'instaurazione di intensi rapporti commerciali con il nord Europa, in un territorio relativamente piccolo come quello catalano si svilupparono diverse tipologie di industrie, che si specializzarono per città e regioni. È proprio questa specializzazione a livello territoriale che ha permesso di radicare ulteriormente quel senso di autonomia e identità che la coscienza civile della regione difende strenuamente da secoli.

Su queste premesse storico - sociali si è sviluppato il progetto MCTC - acronimo del *sistema del Museu de la Ciència i de la Tècnica*¹²³.

Tale progetto risale al 1976 quando l'associazione degli ingegneri industriali della Catalogna promuove il recupero e la valorizzazione del patrimonio mobile e immobile dell'industria catalana, in prospettiva di una valorizzazione complessiva della storia dell'industrializzazione della regione, che versava in uno stato di oblio, conseguente dei lunghi anni di dittatura franchista.

La realizzazione in termini concreti di tale progetto si affaccia agli inizi degli anni Ottanta quando si costituisce il governo autonomo della Catalogna, con i cui finanziamenti nel 1984 avviene l'acquisizione della fabbrica tessile “Aymerich, Amat e Jover” di Terrassa, futura sede del museo.

Contemporaneamente l'associazione promotrice progetta la creazione di un *sistema* che comprenda diversi musei dislocati sul territorio, ma che abbia nel

¹²³ Bagdadli, 2001.

mNACTEC - acronimo del *Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya* di Terrassa - il suo centro-coordinatore, in modo tale da riflettere quella specializzazione industriale che aveva caratterizzato l'industrializzazione catalana.

3.3.2.1 La *mission* museale

Ciò che distingue il MCTC da un qualunque museo della scienza o cosiddetto *science centre*, oltre al *background* storico-culturale appena delineato è proprio la sua missione.

Infatti il concetto originario su cui si fonda non solo il *Museu de la Ciència i de la Tècnica* di Terrassa, ma l'intero sistema territoriale è proprio quello di creare una serie di musei basati sugli oggetti e sulle funzioni e significati derivanti, dove gli elementi interattivi, audiovisivi e la stessa scienza siano un mezzo per capire la tecnica e non il fine, in aperta polemica con quella che era la tendenza dominante dei nascenti *science centres* di metà anni Ottanta.

Quindi secondo la concezione originaria i musei avrebbero dovuto conservare il materiale tecnico antico più significativo come testimonianza delle tecniche utilizzate nella storia, mostrando il funzionamento delle macchine e dei processi di produzione e la loro evoluzione nel tempo. Ma a questa prima teorizzazione si è affiancata, già sul finire degli anni Ottanta, un'idea perfettamente consonante al forte senso di appartenenza catalano, che aveva già degli sviluppi concreti in senso museale nella confinante Francia e in Inghilterra, rispettivamente con le esperienze di Le Creusot e dell'Ironbridge. Si tratta di musei che vanno oltre alla semplice denominazione di "musei industriali", dal momento che l'obiettivo principale non è quello di spiegare esclusivamente la tecnologia e la sua evoluzione nel tempo, ma di mostrare il rapporto tra tecnologia, società e territorio. È un orientamento che favorisce la contestualizzazione del patrimonio industriale, il quale a sua volta favorisce una conoscenza approfondita della storia della regione, rafforzando, di conseguenza, il sentimento di identità nazionale.

In sintesi si potrebbe affermare che l'intero sistema che sottostà al *Museu de la Ciència i de la Tècnica* di Terrassa, si costituisce *in primis* come un "museo del territorio" ed in seguito come museo della scienza e museo di archeologia industriale.

In linea con quanto detto i principali obiettivi del sistema del MCTC sono¹²⁴:

- far conoscere il processo di industrializzazione che ha reso la Catalogna la regione più industrializzata della Spagna, contribuendo, quindi, anche ad approfondire la conoscenza della storia catalana in modo da rafforzare il sentimento di identità nazionale e il rapporto con il proprio territorio;
- conservare il materiale legato all'industrializzazione catalana del secolo scorso, sia in termini mobili (macchinari, utensili, prodotti) sia immobili (edifici, fabbriche, abitazioni operaie), tale da rendere visibile gli elementi di industrializzazione in modo che questi siano una testimonianza viva del passato e che la popolazione li riconosca come parte integrante del proprio patrimonio culturale;
- spiegare non solo la scienza e l'evoluzione della tecnologia, ma anche il rapporto tra la tecnologia, la società e il territorio;
- organizzare e gestire in modo efficace ed efficiente la museografia scientifica in ambito della Catalogna.

¹²⁴ Bagdadli, 2001.

3.3.2.2 Le sedi e le funzioni museali

Il sistema del MCTC rappresenta un sistema costituito da unità autonome e indipendenti che si coordinano tra loro attraverso una rete di relazioni al cui centro è posto il *Museu de la Ciència i de la Tècnica* di Terrassa, il quale svolge la funzione di centro-sistema con compiti di coordinamento e di servizio nei confronti degli altri musei.

I principali musei del sistema sono:

- il *Museu de la Ciència i de la Tècnica* di Terrassa, situato in un'antica fabbrica tessile in stile liberty; ospita la mostra sull'evoluzione degli oggetti scientifici e tecnici con applicazione industriale;
- il *Museu de la Colònia Sedo* di Esparraguera, ricavato da un'antica colonia industriale costituita da una fabbrica tessile azionata da energia idraulica e dal villaggio operaio;
- il *Museu Molí paperer* (museo della carta) di Capellades, situato in un mulino utilizzato nel secolo scorso per la produzione della carta;
- il *Museu de la pell* (museo della pelle) d'Igualada, situato in un'antica fabbrica tessile;
- il *Museu de la tècnica* di Manresa, ricavato nella sede del vecchio acquedotto della città di Manresa costruito a metà dell'Ottocento, per una superficie di 2400 mq;
- il *Museu de la Colònia Vidal* di Puig-Reig, situato in un'antica colonia industriale tessile (è possibile visitare, oltre agli antichi macchinari per la lavorazione del cotone, anche gli appartamenti operai, in modo da comprendere il legame tra vita e organizzazione sociale cittadina e la fabbrica);
- il *Museu de les mines* di Cercs, situato all'interno di un parco minerario (è possibile visitare, oltre alle miniere, anche le case dei minatori);
- la *Serradora* di Areu, situata in un antico mulino dedicato alla produzione della farina;
- il *Museu de suro* (museo del sughero) di Palafrugell;

- il *Museu de l'estampació* di Premiá de Mar, ricavato da alcune abitazioni degli Indianos - catalani emigrati nelle colonie americane - dedicato alla decorazione tessile;
- la *Farinera* del Castello d'Emperúries, ricavato all'interno di un mulino per la produzione di farina, ancora perfettamente funzionante;
- la *Fábrica de ciment* del Clot del Moro a La Pobla de Lillet, situato in antico cementificio;
- il *Farga Palau* di Ripoll, ricavato da un'antica fabbrica per la lavorazione del ferro;

Secondo l'organizzazione museale catalana¹²⁵ questi musei si distinguono in:

- *musei nazionali*, ovvero i musei le cui collezioni mostrano un interesse globale della Catalogna;
- *musei d'interesse nazionale*, ovvero i musei che, per le caratteristiche delle proprie collezioni, hanno un significato notevole per il patrimonio culturale della Catalogna;
- *musei locali e della comarca* (comunali), ovvero i musei che nelle loro collezioni offrono una visione completa della storia, delle caratteristiche sociali o del patrimonio culturale di una *comarca* o di parte del territorio catalano;
- *musei monografici*, ovvero musei le cui collezioni è focalizzata su una tematica specifica.

¹²⁵ In base alla legge dei musei catalani emanata dal governo catalano nel 1990 (Legge n. 17/1990).

3.3.2.3 La sede centrale: la fabbrica tessile “Aymerich, Amat e Jover” di Terrassa

La fabbrica tessile “Aymerich, Amat e Jover” - nominativi dei tre soci fondatori - rappresenta una delle più significative costruzioni industriali moderniste¹²⁶ della Catalogna, risultato di una mirabile sintesi fra l’aspetto architettonico, funzionale e costruttivo, il cui stile è caratterizzato dall’uso innovativo della tradizionale tecnica della volta catalana di mattoni in foglio. Ne è autore *Lluís Muncunill i Parellada* (1868-1931), figura di riferimento dell’architettura industriale di Terrassa, città in cui è architetto della municipalità fra il 1892 e il 1903. Durante il mandato realizza numerosi interventi urbanistici, sempre in stile modernista, tra cui, oltre alla fabbrica tessile in questione, anche uno straordinario intervento di riuso di struttura industriale *ante litteram*, quale *Masia Freixa*, una antica fabbrica di filati riconvertita in residenza familiare, con un singolare portico formato da archi parabolici e volte a profilo ondulato di ispirazione gaudiana.

La fabbrica Aymerich è inaugurata nel 1909, anno che segna sia la piena affermazione del Modernismo catalano sia la maturità artistica di Muncunill. In quest’ultimo il linguaggio formale modernista si combina con ardite soluzioni costruttive, che esplorano al massimo le possibilità della tecnica tradizionale della volta in foglio, la *boveda tabicada*¹²⁷ catalana, associata all’impiego di nuovi materiali quali il ferro colato - l’incatenamento della *boveda tabicada* con tiranti in ferro ha permesso di coprire spazi di grande dimensione e per questo è stata diffusamente adottata per le coperture degli edifici industriali in Catalogna a partire dalla metà del XIX secolo, per la maggiore incombustibilità, resistenza, indeformabilità nel tempo rispetto alle coperture in travi di legno¹²⁸.

Muncunill, mostrando uno straordinario dominio della tecnica, definisce una tipologia di edificio industriale con coperture formate da volte in foglio e tiranti in

¹²⁶ Per *Modernismo* si intende la corrente stilistica spagnola partecipe del movimento artistico europeo dell’Art Nouveau.

¹²⁷ La *boveda tabicada* è una costruzione rapida, economica e di grande versatilità formale, costituita di solito da uno strato di mattoni leggeri disposti di piano o, più diffusamente, da due strati (o fogli) sovrapposti e talvolta anche più.

¹²⁸ Gumá y Esteve R., 1996.

ferro, di direttrice sinuosa e generatrice curva di cui Aymerich è un eccellente esempio.

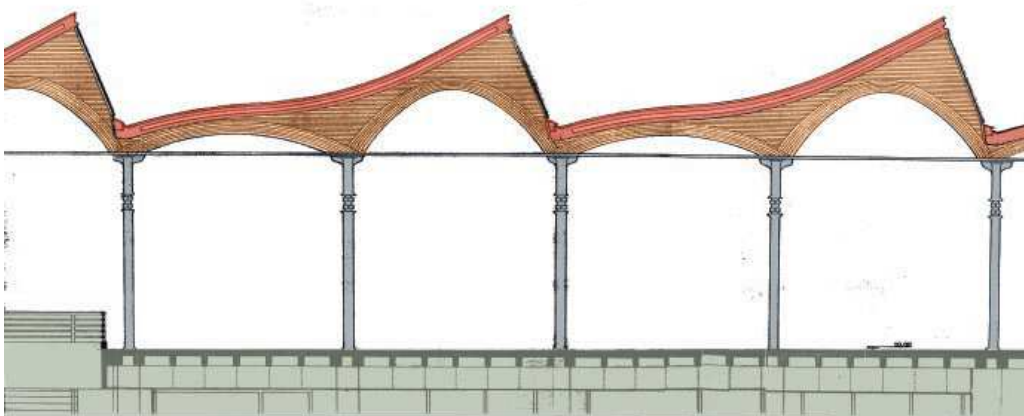


Assonometria delle fasi costruttive della volta (fonte: Josefina Casas Romeu, Magda Fernández Cervantes, Xavier Hernández Carmona, *El Vapor Aymerich Amat i Jover, sede del Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya*; Terrassa: Museu de la Ciència i de la Tècnica, 2003)

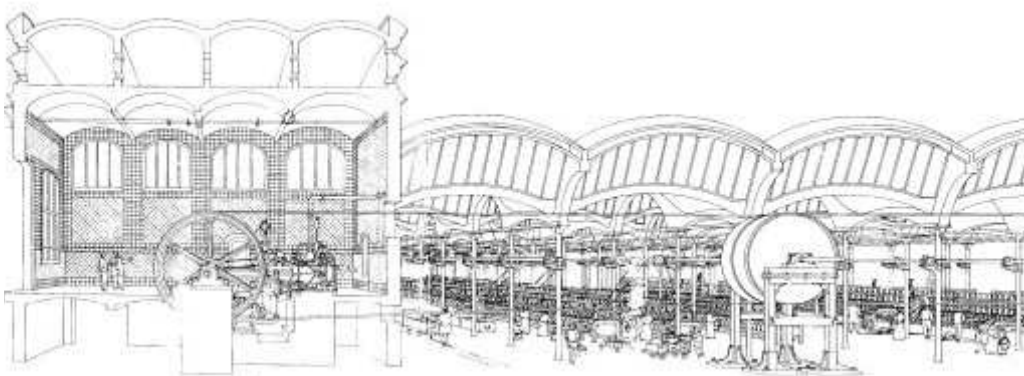


Particolari della volta della grande sala. Scorci interni (foto: Alfonso Ramirez Ponce)





Particolare della sezione dell'edificio (fonte: Gumá i Esteve R., 1996).



Sezione prospettica della fabbrica (fonte: Josefina Casas Romeu, Magda Fernández Cervantes, Xavier Hernández Carmona (op. cit.)

Questa accoglieva, sotto una superficie di oltre 20.000 mq, tutte le fasi del processo industriale della trasformazione della lana: dal suo ingresso in gomitoli fino alla sua uscita in tessuti finiti.

L'insieme è formato da due corpi indipendenti: la grande sala di produzione e il corpo di facciata, destinato ad alloggiare la sezione energetica e motrice, con uffici e officine annessi. La vasta sala delle macchine, di circa 11.000 mq, ha una pianta pressoché rettangolare di 63 metri di larghezza - suddivisa in 7 moduli di 8,20 m - e 184 metri di lunghezza - 45 moduli da 4,05 m.

La sua copertura è adattata alle necessità di illuminazione naturale ed è formata da 161 volte in foglio di laterizio campaniformi disposte a dente di sega in modo da alloggiare lucernai inclinati orientati a nord, oggi utili per l'allestimento museale ma che un tempo servivano anche per l'estrazione dei vapori.

Le volte poggiano su archi laterali di mattoni di 4,05 m di luce, il cui contorno superiore disegna un profilo sinusoidale - elemento caratterizzante l'intera struttura - sostenuti da 300 snelle colonne di ferro colato di 18,42 cm di diametro e 5,20 m di altezza - che servivano anche come discendenti dell'acqua piovana.

Il risultato finale è uno spazio luminoso, protagonista assoluto insieme all'ondulazione tettonica che sembra estendersi visivamente all'infinito, lasciando in secondo ordine l'involucro esterno.

L'edificio è stato adeguato a divenire la sede del Museo della Scienza e della Tecnica della Catalogna (mNACTEC) con progetto degli architetti Carles Buxadé y Ribot e Joan Margarit y Consarnau, che vi hanno aggiunto la costruzione di un sotterraneo sotto la navata.

La *sala d'ingresso* al Museo è uno spazio dedicato a illustrare il contesto storico-culturale, la vita e l'opera architettonica di Muncunill.

La vasta *sala delle macchine* ospita le esposizioni permanenti dedicate all'Energia, alla Fabbrica Tessile, all'*Homo Faber* e al Trasporto.

Il padiglione in cui è esposta una macchina a vapore del 1897, il corpo di facciata e il camino di 43 m di altezza sono costruzioni in laterizio lasciato a vista in modo tale da esaltare le possibilità costruttive e plastiche del materiale, che caratterizza questa singolare struttura.



Veduta notturna del museo dall'alto (foto: Archivio MCTC/autore Teresa Llordés)

3.4 Un museo di archeologia classica o industriale?

3.4.1 La Centrale Montemartini di Roma

Lungo la via Ostiense di Roma, nel quartiere che fino a qualche decennio fa ospitava il più antico agglomerato industriale organizzato della capitale, sorge la ex Centrale Termoelettrica Giovanni Montemartini. Primo impianto municipale per la produzione di energia elettrica della città, ha svolto la sua funzione in un periodo compreso tra il 1912, data della sua inaugurazione, e la metà degli anni sessanta quando è stato dismesso. Da allora, per più di venti anni, l'impianto ha subito lo stesso destino delle altre strutture industriali dell'Ostiense, rimanendo abbandonato e minacciato da ipotesi di abbattimento. Ma verso la fine degli anni Ottanta si impose presso l'azienda proprietaria¹²⁹ del complesso la realizzazione di un progetto di riconversione dell'impianto in un centro polifunzionale e multimediale, che potesse svolgere contemporaneamente finalità diverse, dalla sede di uffici, alle attività culturali, a quelle di rappresentanza: nel 1989 viene inaugurato l'*Art Center Acea*.

L'intervento è pionieristico e avvia il dibattito - non ancora concluso - di riconsiderare le potenzialità intrinseche dell'intero quartiere Ostiense, tramite l'applicazione di criteri e metodologie di una disciplina allora sperimentale, quale l'Archeologia Industriale. In quest'azione di recupero, centrale è stato il legame con il territorio urbano; legame che l'edificio ha sempre avuto a partire dalla sua fondazione, dal momento che esso si costituì già nel lontano 1912, come l'edificio simbolo di una importante conquista della cittadinanza romana¹³⁰. Pertanto *«alla centrale viene riconosciuto un ruolo importante nell'ambiente urbanistico vecchio e nuovo del quartiere Ostiense, e più in generale della Roma del XX secolo, sia come testimonianza storica sia come modello di riqualificazione urbana e di*

¹²⁹ ACEA, Azienda Comunale Elettricità e Acqua.

¹³⁰ Si tratta della municipalizzazione dei servizi di pubblica utilità, quale il servizio elettrico e tranviario, fortemente voluta dall'allora sindaco di Roma, Ernesto Nathan, e dall'assessore allo sviluppo tecnologico Giovanni Montemartini, e dall'intera popolazione (perlomeno dai cittadini romani di sesso maschile in qualità di aventi diritto al voto) che ne sostenne la realizzazione tramite un referendum popolare nel settembre del 1909. (Battilossi S., 1997).

*recupero di spazi e luoghi collettivi*¹³¹», come afferma Fulvio Vento, in qualità di Presidente dell'ACEA.

Oggi, dopo più di dieci anni di attività, questo museo che sembra essere sorto spontaneamente da un progetto collettivo, si configura come *un'istituzione di raccordo* tra la collettività e il territorio, che coinvolge il visitatore in un progetto più ampio di formazione dell'individuo come cittadino responsabile di una società complessa e in continua evoluzione.

¹³¹ Battilossi S., 1997.

3.4.2 La centrale Montemartini come sede dei Musei Capitolini

La storia del nuovo polo espositivo dei Musei Capitolini nella ex Centrale Termoelettrica Giovanni Montemartini, notevole esempio di archeologia industriale riconvertito in sede museale, ha avuto inizio nel 1997 con il trasferimento di centinaia di sculture in occasione della ristrutturazione di ampi settori dei Musei Capitolini.

Per liberare gli spazi del Museo del Palazzo dei Conservatori, Museo Nuovo e Braccio Nuovo mantenendo accessibili al pubblico le opere, è stata infatti allestita nel 1997 negli ambienti ristrutturati della prima centrale elettrica pubblica romana una mostra dal titolo “*Le Macchine e gli Dei*”, accostando due mondi apparentemente opposti come l'archeologia classica e l'archeologia industriale.

La ricostruzione di grandi complessi monumentali fino ad allora visti solo in occasione di mostre temporanee e l'accostamento di opere che provengono dallo stesso monumento in modo da ricomporre l'originario progetto decorativo, rispecchiano con grande immediatezza una realtà che non è solo artistica, ma anche storica e politica.

L'operazione nasce da un lavoro decennale portato avanti sulle opere provenienti dai grandi scavi della fine del secolo scorso per la trasformazione urbanistica di Roma in capitale d'Italia e dai massicci interventi degli anni Trenta¹³². I risultati di questo studio hanno permesso di raccogliere una vera messe di dati preziosi per riscoprire la città antica, illustrandone lo sviluppo dall'età repubblicana fino alla tarda età imperiale¹³³, attraverso la sua crescita moderna e per istituire un rapporto innovativo tra Museo e territorio. Sono queste le linee del nuovo progetto espositivo dei Musei Capitolini che, nella splendida sede della Centrale Montemartini, viene sperimentato e calibrato attraverso un momento di riflessione e confronto con il pubblico.

L'adeguamento della sede a museo, il restauro delle macchine e la sezione didattica del settore archeo-industriale sono stati realizzati dall'Acea, nel rispetto

¹³² M. Bertolotti, M. Cima, E. Talamo, 1999.

¹³³ *Ibidem*.

della struttura, utilizzando sempre materiali analoghi a quelli preesistenti, per non alterare l'immagine architettonica del complesso.



Facciata esterna della Sala Macchine (foto: Archivio Musei Capitolini)

Lo spazio museale, inizialmente concepito come temporaneo, in occasione del rientro di una parte delle sculture in Campidoglio nel 2005, alla conclusione dei lavori di ristrutturazione, è stato confermato come sede permanente delle collezioni di più recente acquisizione dei Musei Capitolini.

Il Museo continua il lavoro di sperimentazione di nuove soluzioni espositive collegato alla ricerca scientifica sui reperti, sempre con l'obiettivo di fondo di rafforzare il legame tra il museo e il tessuto urbano.

Il museo stesso è inserito all'interno di un più ampio progetto di riqualificazione della zona Ostiense Marconi, che prevede la riconversione in polo culturale dell'area di più antica industrializzazione della città di Roma (comprendente, oltre alla centrale elettrica Montemartini, il Mattatoio, il Gazometro, strutture portuali, l'ex Mira Lanza e gli ex Mercati Generali) con il definitivo assetto delle sedi universitarie di Roma Tre e la realizzazione della Città della Scienza.

3.4.3 L'allestimento museale

L'esposizione illustra i momenti più significativi della crescita della città, in un percorso cronologico, che dalle fasi più antiche di Roma arriva fino al IV secolo d. C., disposto in tre grandi aree:

1. al pian terreno, è situata la *Sala delle Colonne*, ancora permeata dell'odore dell'olio usato per i macchinari, dove sono visibili le tramogge, enormi contenitori, in muratura, di scorie di carbone, usate per l'alimentazione delle caldaie. All'interno di essa sono esposte le testimonianze risalenti all'*età repubblicana* dell'Urbe, tra cui si distingue una pregevole galleria di ritratti dell'epoca;



Sala delle Colonne (foto: Archivio Musei Capitolini)

2. al piano superiore, cui si accede attraverso una grande scala, è collocato il secondo spazio espositivo, la *Sala Macchine*, con colossali motori a due tempi, costruiti dalla ditta Franco Tosi di Legnano e installati nel 1933, ed enormi finestre che illuminano volute e panneggi di sculture monumentali, statue di culto, dediche d'edifici pubblici dalla *fine del periodo repubblicano all'età augustea*;



Sala Macchine (foto: Archivio Musei Capitolini)

3. l'ultimo ambiente, la *Sala delle caldaie*, è un ampio salone rettangolare che conserva, su uno dei lati minori, una caldaia a vapore - unica superstite delle tre iniziali - che sale dal pavimento al soffitto in un complesso intreccio di tubi, mattoni e passerelle in metallo. All'interno di questa sala sono esposte le sculture d'*età imperiale*, tra cui la Venere Esquilina dagli Horti Liciniani e la Demetra degli Horti di Mecenate¹³⁴, fontane di ville e giardini privati sempre d'età imperiale e piccole teche con preziosi reperti in oro.

¹³⁴ M. Bertolletti, M. Cima, E. Talamo, 1999.



Particolari dell'integrazione tra archeologia classica e archeologia industriale (foto: Archivio Musei Capitolini)

Nell'allestimento del Museo della Centrale Montemartini è di particolare rilevanza la presenza delle vaste superfici; esse hanno permesso di allestire opere di grandi dimensioni e la ricostruzione di grandi complessi monumentali finora mai esposti o visti solo in occasione di mostre temporanee, come il mosaico con scene di caccia che pavimentava un portico monumentale di una residenza imperiale dell'età di Costantino scoperta presso S. Bibiana a Roma, e la ricomposizione del gruppo frontale del tempio di Apollo Sosiano, originali greci portati a Roma in età augustea per decorare l'edificio di culto scoperto lungo la via del Mare, nell'area archeologica nei pressi del teatro di Marcello¹³⁵.

Complessivamente la Centrale Montemartini si configura come un luogo fortemente scenografico, che nulla ha da invidiare ai moderni musei d'arte contemporanea, e allo stesso tempo altamente evocativo, dove il connubio tra l'archeologia industriale e l'archeologia classica attiva una molteplicità di significati, il cui comune denominatore risiede nella sempiterna capacità umana di avvicinarsi alla perfezione "divina" e nella volontà di dominare la natura, vale a dire nei pilastri del progresso umano.

Progresso, che erroneamente l'uomo moderno crede di detenere in modo esclusivo, ma che ha origine nella notte dei tempi, allorché il Titano Prometeo

¹³⁵ M. Bertolletti, M. Cima, E. Talamo, 1999.

“forgiò” l’uomo “*col limo e coll’acqua*¹³⁶”, distinguendolo dalle bestie con il dono del “fuoco dell’industriosità”, grazie al quale l’uomo è stato capace di creare “Soli” artificiali ed eroici uomini senza viscere, con i soli mezzi che gli furono donati all’atto della creazione: la “mente” e il “braccio”, i “Titani” a cui si devono le Arti e le Industrie, due diverse declinazioni del “saper fare” umano.

¹³⁶ Ramorino F., 1988.

4. I Musei di Arte Contemporanea

4.1 I casi internazionali

4.1.1 Il Musée d'Orsay di Parigi

4.1.1.1 La sede museale: la ex Gare d'Orsay

Il museo ha sede nella vecchia Gare d'Orsay, elegante stazione ferroviaria inaugurata il 14 luglio 1900 in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi. Il progetto del complesso si deve all'architetto Victor Laloux, il cui progetto dissimula le strutture portanti metalliche con una facciata in pietra di stile eclettico e caratterizza l'interno con particolari e decorazioni Art Nouveau.

Caduta gradatamente in disuso dalla fine degli anni Trenta, a causa dei binari che si erano rivelati troppo brevi per i nuovi convogli, la stazione è stata lasciata in stato di abbandono fino al 1977, quando l'allora presidente francese Valéry Giscard d'Estaing ne ha deciso la conversione in museo dedicato all'arte dalla seconda metà del XIX secolo in poi.

Durante i quarant'anni di dismissione la Gare d'Orsay ha ricoperto le più svariate funzioni, a partire dalla seconda guerra mondiale, quando è stata utilizzata come centro di spedizione di pacchi e lettere per i prigionieri di guerra, i quali all'indomani della Liberazione sono accolti a Parigi nella stessa Gare d'Orsay, temporaneamente utilizzata come stazione. Il periodo più critico per la sua sopravvivenza è il dopoguerra, quando le proposte per la sua demolizione si fanno sempre più incombenti. Nonostante ciò essa continua ad essere utilizzata, prima come set cinematografico per la trasposizione cinematografica de "*Il Processo*" di Kafka, di Orson Welles, poi come sede temporanea della compagnia teatrale Renaud-Barrault, nel periodo in cui l'Hotel Drouot -sede della compagnia- è in ricostruzione. La Gare d'Orsay chiude definitivamente i battenti il 1° gennaio 1973, non senza ricoprire un ultimo ruolo importante nella storia di Francia: infatti in questa occasione il generale de Gaulle annuncia il suo ritorno al potere in una conferenza stampa allestita all'interno della sala da ballo dell'edificio, la Salle des Fêtes. Due anni più tardi, nel 1975, la Direzione dei Musei di Francia, riconosce la

valenza architettonica e storica dell'edificio, indicandolo come possibile sede museale delle arti contemporanee realizzate dalla seconda metà dell'Ottocento. Nonostante ciò, la progettazione di un grande complesso residenziale moderno, da situarsi sulla riva sinistra della Senna, minaccia di demolire la Gare d'Orsay.

Ma il vento postmoderno soffia anche su Parigi e il rinato interesse per l'architettura del passato conduce alla revisione dell'Inventario dei Monumenti Storici di Francia dell'8 marzo 1973, all'interno del quale viene ora inserito l'edificio della Gare d'Orsay.

Il progetto di realizzare all'interno della stazione un museo di arte contemporanea viene riconsiderato e durante il concilio interministeriale del 20 ottobre 1977 è presa la decisione ufficiale di allestire il futuro Musée d'Orsay, su iniziativa personale dell'allora presidente francese Valéry Giscard d'Estaing.

L'edificio è classificato definitivamente come Monumento Storico nel 1978 e pertanto viene creata una commissione atta alla supervisione della costruzione e dell'organizzazione del museo, che sarà inaugurato il 1° dicembre 1986 dal presidente della Repubblica François Mitterrand e aperto ufficialmente al pubblico il 9 dicembre successivo.

4.1.1.2 Gli spazi museali

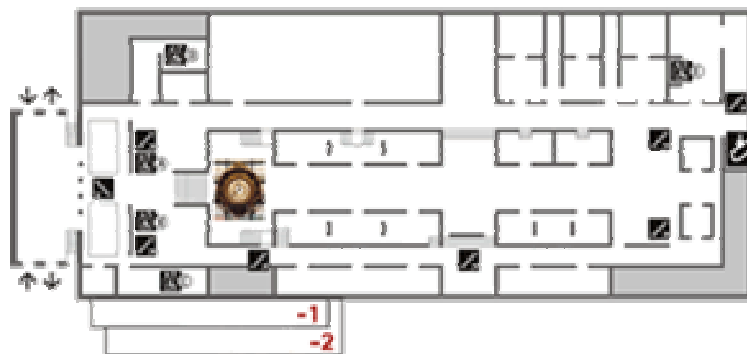
« *La Gare est superbe et ressemble à un Palais des beaux-arts [...]* ». Così si espresse il pittore Edouard Detaille nel 1900 vedendo la Gare d'Orsay. Solo ottantasei anni dopo la sua profezia è stata realizzata.

La ristrutturazione finalizzata a convertire la stazione in museo è stata compiuta dagli architetti del gruppo ACT-Architecture, costituito da M. Bardon, M. Colboc e M. Philippon. Il loro progetto è stato scelto nel 1979 tra altre cinque proposte. L'eccezionalità del progetto è dovuto al rigoroso rispetto del progetto originario di Victor Laloux, senza dimenticare una nuova interpretazione dell'edificio in accordo con la nuova funzione che è chiamato a svolgere.

Esso evidenzia in particolar modo la grande sala centrale, precedentemente occupate dai binari, ora riempita per ricavarne delle piattaforme che movimentano la grande galleria, utilizzata come principale arteria della visita; e la magnificente vetrata, ora trasformata nell'entrata al museo.

Complessivamente gli spazi museali, occupano 57'400 mq e sono organizzati su tre livelli:

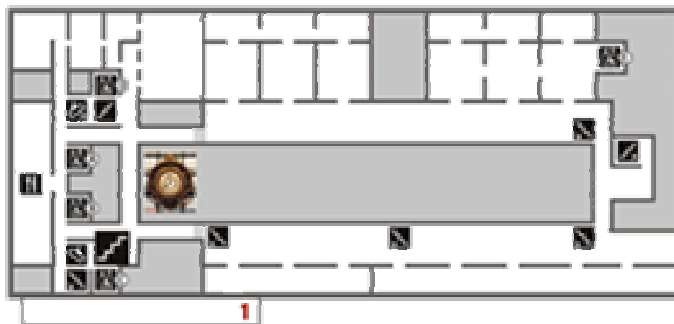
- al *piano terra*, su entrambi i lati della navata centrale sono distribuite delle gallerie, che costituiscono piccoli percorsi tematici, cronologici o monografici;



Pianta del piano terra (fonte: Archivio Musée d'Orsay)

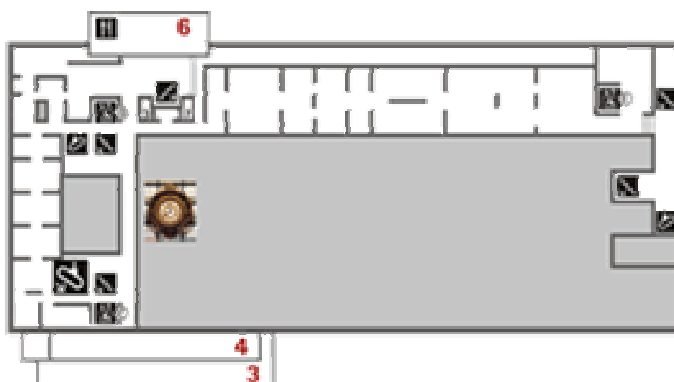
- il *primo piano* è caratterizzato da terrazze che corrono intorno ai lati del volume della navata centrale e si affacciano su di essa, dominando il piano terra. Esse costituiscono delle ulteriori gallerie espositive e offrono una

suggestiva visione dell’allestimento museale. Infatti queste come “balconate” di un teatro si aprono sul “palco” sottostante della navata centrale, la cui scenografica sistemazione delle sculture all’interno di un vasto ambiente come quello della ex stazione parigina, caratterizzato dalla presenza massiccia del vetro e quindi dalla presenza di una illuminazione naturale, fa sì che esse appaiano come se fossero all’aperto;



Pianta del primo piano (fonte: Archivio Musée d’Orsay)

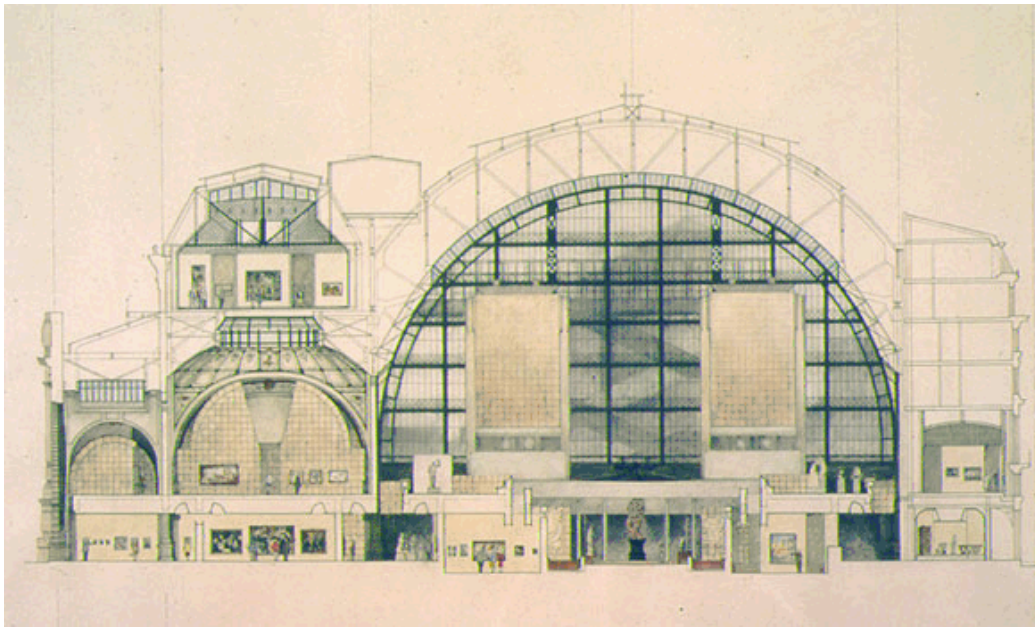
- l’*ultimo piano* è installato al di sopra dell’atrio e ricopre in lunghezza il Quai, ovvero il Lungofiume che corre sulla riva sinistra della Senna, e in altezza si eleva ulteriormente rispetto ai palazzi circostanti disposti sulla rue de la Légion d’Honneur (già rue de Bellechasse). Come il primo piano offre una suggestiva panoramica del museo e della città di Parigi, motivo per cui all’interno di questo piano sono stati allestiti i punti di ristoro, oramai divenuti quotidiani luoghi d’incontro parigini, primi fra tutti il Café des Hauteurs e il ristorante (installato nella sala da pranzo dell’edificio precedente).



Pianta dell’ultimo piano (fonte: Archivio Musée d’Orsay)

4.1.1.3 L'allestimento museale

L'allestimento museale è stato concepito da un team di scenografi e architetti diretti dall'architetto italiano Gae Aulenti. Con il team composto da Italo Rota, Piero Castiglioni (consulente per l'illuminazione) e Richard Peduzzi (consulente per l'architettura), Gae Aulenti è riuscita a creare una presentazione unitaria all'interno dei grandi volumi diversificati della ex stazione parigina, in particolar modo tramite l'uso omogeneo della pietra di Buxy in Borgogna per il rivestimento sia dei pavimenti che delle pareti. Questa installazione ha portato, di conseguenza, ad un ridimensionamento del volume della stazione precedente.



Particolare della sezione dell'edificio (fonte: Archivio Musée d'Orsay)

Il sistema dei pannelli e dei supporti didattici è stato ideato da B. Monguzzi e J. Widmer. Quanto all'illuminazione è stato usata sia quella naturale che artificiale, in modo tale da creare le variazioni di intensità necessarie alle differenti opere d'arte presenti.

Il Musée d'Orsay accoglie collezioni di dipinti, sculture, fotografie e altre opere d'arte datate dal 1848 al 1914. Spiccano in particolare i capolavori degli impressionisti in precedenza esposti nel salone del "Jeu de Paume" alle Tuileries, i dipinti post-impressionisti un tempo conservati nel *Palais de Tokyo*, e varie opere trasferite qui dal *Louvre*.

La raccolta è disposta all'interno delle tre grandi gallerie:

1. nella prima, al *piano terra*, sono esposti dipinti di Jean-Auguste-Dominique Ingres e di alcuni proto-impressionisti della scuola di Barbizon;
2. al *piano intermedio*, sono esposte le correnti del naturalismo e dell'Art Nouveau, insieme ad una esposizione permanente di mobili e oggetti d'arte;
3. all'*ultimo piano* si ammirano opere impressioniste e post-impressioniste, firmate dalle maggiori personalità artistiche francesi di fine Ottocento: Camille Pissarro, Paul Gauguin, Paul Cézanne, Georges Seurat, Henri de Toulouse-Lautrec. Tra i capolavori più noti si ricordano: *Le déjeuner sur l'herbe* di Edouard Manet, *Le Moulin de la Galette* di Pierre-Auguste Renoir, *Il campo delle corse di Longchamps* di Edgar Degas, l'*Autoritratto* di Vincent van Gogh.

4.1.2 La Tate Modern di Londra

4.1.2.1 La sede museale: la ex centrale termoelettrica di Bankside

Il museo ha sede nella ex centrale termoelettrica di Bankside (*Bankside Power Station*), progettata da Sir Giles Gilbert Scott¹³⁷ e costruita in due fasi tra il 1947 e il 1963. Il lato occidentale dell'edificio, quella che include la ciminiera, sostituì nel 1952, una precedente centrale elettrica alimentata a carbone; mentre il lato orientale fu commissionato nel 1963.

La centrale fu chiusa nel 1981 quando il crescente prezzo del petrolio la rese anti-economica rispetto a metodi più efficienti di produzione di energia elettrica. Tra il 1981 e il 1994, anno in cui la Tate Gallery avanzò la proposta di riqualificazione dell'edificio, esso è rimasto inutilizzato e minacciato più volte di distruzione.

Sul finire degli anni Ottanta del secolo scorso la Tate Gallery, dinanzi all'enorme crescita delle sue collezioni, decise di creare una sezione distaccata, dedicata esclusivamente all'arte contemporanea, coniugando la necessità di smaltire gli spazi espositivi sovraffollati della sede di Millbank (l'attuale Tate Britain) e la necessità di creare un museo di arte contemporanea, dal momento che Londra fino ad allora era l'unica tra le più importanti capitali mondiali ad esserne sprovvista¹³⁸.

Pertanto la possente centrale elettrica di Bankside, allora, si dimostrò una "scoperta" stupefacente¹³⁹; un edificio di enorme taglia, distinto a livello architettonico, scenograficamente situato di fronte alla Cattedrale di St Paul, per di più in un affascinante palazzo storico; sebbene all'interno di un'area degradata a sud della City di Londra.

Si promosse, dunque, una competizione architettonica a livello internazionale per il progetto di ristrutturazione dell'edificio e dell'allestimento museale, a cui parteciparono più di settanta architetti, inclusi alcuni tra i più distinti a livello mondiale. La scelta finale ricadde sui giovani svizzeri, Jacques Herzog e Pierre de

¹³⁷ Sir Giles Gilbert Scott è un'icona dell'architettura inglese; tra le sue più importanti realizzazioni si annoverano la centrale elettrica di Battersea, la Cattedrale Anglicana di Liverpool, le biblioteche delle Università di Cambridge e Oxford, il Waterloo Bridge e persino la caratteristica cabina telefonica rossa, che identifica il Regno Unito nel mondo.

¹³⁸ *A new Landmark*, in *Tate Modern: The First Five Years*, 2005, p. 5-6.

¹³⁹ *Ibidem*.

Meuron, che la stampa non esitò a definire “sconosciuti”, dal momento che fino ad allora non avevano mai realizzato un progetto su così vasta scala, come quello previsto per la futura Tate Modern¹⁴⁰.



Tate Modern, prospetto occidentale (foto © Tate, 2000)

¹⁴⁰ Moore R., *Architecture in Motion*, in *Tate Modern: The First Five Years*, 2005, p. 29-32.

4.1.2.2 La centrale di Bankside come sede della Tate Gallery

La Tate Modern è stata realizzata tra la metà degli anni Novanta del secolo scorso e il 2000, per esporre la collezione di arte contemporanea internazionale della vasta collezione Tate, in modo tale da creare un percorso espositivo distinto da quello dell'arte britannica, dall'epoca dei Tudor (XVI sec.) al XX secolo, esposta alla sede centrale della Tate a Millbank nel cuore della City londinese, ovvero l'attuale Tate Britain.

Quando la direzione della Tate ha deciso la realizzazione di questo nuovo polo museale, si è posta in maniera immediata la questione del contenitore museale, il cui dibattito si è instaurato sulla dicotomia costruzione *ex novo*, riconversione di un edificio esistente, qualora se ne fosse affacciata la possibilità. La realizzazione di quella che è oggi la sede della Tate è stata il risultato di una lunga serie di consultazioni, soprattutto tra artisti e amministratori consapevoli delle molteplici esigenze del museo di arte contemporanea del XXI secolo. È per questo motivo che la scelta del contenitore museale è ricaduta su un edificio da riconvertire ed in particolare sulla centrale elettrica di Bankside. Si tratta di un edificio dalle grandi dimensioni, capace di offrire tutto lo spazio necessario per le più moderne ed esigenti installazioni, per di più storico e collocato in uno scenario suggestivo ed evocativo, che ben si presta alla realizzazione di un itinerario culturale e turistico, che tocchi i diversi punti nodali della città. Infatti situato sulla riva meridionale del Tamigi, crea una piacevole concordanza con la sede centrale della Tate, anch'essa situata sulla riva del Tamigi, a cui è collegata con un servizio di trasporto fluviale effettuato con un'apposita imbarcazione destinata ai visitatori delle due gallerie. Inoltre, data la suggestiva collocazione frontalmente disposta rispetto alla cattedrale di St Paul, dunque rispetto alla City, non si è tardata la costruzione di un ponte di collegamento tra i diversi punti dell'itinerario, eretto nel 2000, all'interno del vasto progetto di riqualificazione di tutta l'area a sud di Londra, che oltre alla Tate e al suddetto *Millenium Bridge*, ha previsto la ricostruzione fedele dell'antico teatro shakespeariano, *The Globe Theatre*.

Come si è detto in precedenza, nel 1995 la direzione della Tate Gallery ha affidato allo studio di architetti svizzero Herzog & de Meuron la riconversione dell'edificio a spazio museale, il cui progetto è stato scelto tra altri cinque finalisti.

Il punto chiave della loro scelta è stato fondamentalmente la loro proposta di mantenere integra gran parte della struttura originaria, a partire dalla ciminiera, in cui i due architetti hanno visto il simbolo della presenza fisica del museo e della ex centrale elettrica sul territorio londinese; diversamente dagli altri architetti partecipanti, che in larga parte avevano destinato all'abbattimento di cospicue parti dell'edificio, inclusa la ciminiera.

Infatti, coerentemente con quanto esposto a livello progettuale, la firma di Herzog & de Meuron si lascia impercettibilmente intravedere tramite la leggera presenza di ampie strutture in vetro, che convivono equilibratamente con le massicce strutture originali.

Attualmente a causa del sovraffollamento del museo, progettato per sopportare 1,8 milioni di visitatori all'anno, a fronte degli effettivi 4 milioni annui, ne è stata prevista un'espansione. Sul lato meridionale dell'edificio verrà realizzata una piramide di vetro progettata sempre dallo studio Herzog & de Meuron, che incrementerà la superficie espositiva del 60%. L'opera avrà un costo di circa 215 milioni di sterline e sarà terminata nel 2012.



**Progetto per il nuovo edificio sul lato meridionale della sede attuale
(fonte: © Herzog & de Meuron / Hayes Davidson)**

4.1.2.3 Gli spazi museali

La ex centrale elettrica di Bankside è costituita da una vasta *sala turbine* alta 35 metri e lunga 152 metri, e un ambiente parallelo, quale la *sala caldaie*.

Dopo la riconversione a sede museale operata dagli architetti svizzeri Jacques Herzog e Pierre de Meuron, la *sala turbine*, un tempo ospitava i generatori elettrici della centrale, sviluppa una superficie di 3'400 mq ed è stata allestita in modo scenografico come area d'ingresso al museo, il cui connotativo accesso a rampa costituisce un vasto spazio espositivo per le grandi installazioni scultoree. Infatti viene utilizzata tra ottobre e marzo per esporre opere appositamente commissionate ad artisti contemporanei. Questa iniziativa, sponsorizzata dalla Unilever, inizialmente proposta esclusivamente per i primi cinque anni dall'apertura del museo, è stata prorogata fino al 2008, data la popolarità riscossa dall'iniziativa¹⁴¹.



Turbine Hall (foto: © Tate)

La *sala caldaie*, invece, è stata scandita in una serie di gallerie disposte su tre livelli, che corrono lungo tutto la lunghezza dell'edificio, su entrambi i lati; sebbene esse siano indipendenti tra loro, sono unite da blocchi, chiamati *suite*, che si intersecano con le scale mobili centrali.

¹⁴¹ Tate Modern: The First Five Years, 2005, p. 41-58.

All'apertura della galleria nel 2000, le collezioni permanenti della Tate, che riguardano l'arte contemporanea del XX secolo, sono state organizzate in quattro sezioni tematiche:

1. *Storia/Memoria/Società*
2. *Nudo/Azione/Corpo*
3. *Paesaggio/Materia/Ambiente*
4. *Natura Morta/Oggetti/Vita Reale*

Queste sono esposte al terzo e al quinto piano dell'edificio; mentre il secondo e il quarto sono interamente dedicati alle esposizioni temporanee.

A livello della copertura originale dell'edificio gli architetti Herzog e de Meuron hanno realizzato una struttura a due piani interamente in vetro, che gli inglesi chiamano "*Lightbeam*", ovvero raggio di luce. Il piano più elevato di questa sorta di attico ospita un caffè e un ristorante con una suggestiva vista panoramica del Tamigi e della City di Londra; mentre al piano inferiore delle terrazze disposte su entrambi i lati dell'edificio, offrono delle ulteriori suggestive panoramiche del territorio di *Bankside*.

Ciò che caratterizza particolarmente la Tate Modern è l'interpretazione minimal che i due architetti svizzeri hanno voluto imprimere all'ex edificio industriale. Ma questa "relativa reticenza" - per citare Rowan Moore¹⁴², direttore della *Foundation Architecture* - oltre che una scelta consapevole in conformità con il principio museografico della *white box*¹⁴³, tale da garantire la più libera fruizione delle collezioni da parte del visitatore, risponde anche alla volontà degli architetti di lasciare che siano le "diverse e diversificate" interpretazioni degli artisti a ricreare l'edificio nel modo più flessibile possibile. Ed è proprio in linea con questo principio che la ciminiera della Tate, alta ben 99 metri, divenuta ormai vero e proprio *landmark* di questa nuova realtà londinese, è stata letteralmente "incappucciata" con una suggestiva luce colorata, disegnatata dall'artista Micheal Craig-Martin, meglio nota come "Swiss Light", in omaggio agli architetti svizzeri e al Governo svizzero, che ne ha sostenuto finanziariamente la realizzazione.

¹⁴² Moore R., *Architecture in Motion*, in *Tate Modern: The First Five Years*, 2005, p. 29-32.

¹⁴³ Gayford M., *A New Space for a New Art*, in *Tate Modern: The First Five Years*, 2005, p. 7-12.



Swiss Light particolare - Swiss Light, Light Show Opening Party, 11 Maggio 2000
(foto: © Tate, 2000)

Questa si costituisce come un forte segnale nell'attuale *skyline* londinese, un *landmark* appunto della nascita della Tate Modern e allo stesso tempo della "rinascita" di Bankside. Micheal Craig-Martin, artista e primo fiduciario della Tate, ha collaborato con Herzog e De Meuron nella stesura del progetto riguardante la re-interpretazione della ciminiera. La creazione risultante è un tetto luminoso e leggero, fabbricato con pannelli traslucidi, che illumina l'apice del camino come una luce di segnalazione.

Dunque, l'artista insieme agli architetti ha realizzato con questo tocco finale, che ha coronato l'intero lavoro di ristrutturazione, il maggiore successo architettonico e culturale della Tate Modern.

Questa installazione insieme con il "Lightbeam" dell'ultimo piano dell'edificio, caratterizza l'intero paesaggio notturno londinese, segnando, con la sua luce, la presenza della Tate Modern per molte miglia.

4.1.3 La Dashanzi 798 di Pechino

Interessante caso di riuso industriale è la ex fabbrica d'armi 798 di Pechino, nel cuore dell'attuale Dashanzi Art District. Si tratta di un processo spontaneo di riappropriazione collettiva di un edificio industriale, non in nome del valore archeologico-industriale dello stesso, come nella maggioranza dei casi finora analizzati, ma in nome di un forte valore evocativo-ideologico, quale quello della storica Cina comunista.

Tale processo, inizialmente portato avanti da una comunità di artisti cinesi, vede attualmente una notevole espansione, i cui protagonisti appartengono alla comunità artistica internazionale. Il movente è da riconoscere all'interno di quel complesso fenomeno di trasformazione, di cui la Cina è protagonista da circa un ventennio, che in nome di un'avventata modernità è pronta a cancellare ogni traccia di un passato, spesso scomodo, per lasciare spazio ad una veloce espansione a passo con l'Occidente. Infatti, l'area in cui sorge la Dashanzi 798 è un'area periferica nelle prossimità dell'aeroporto, cosiddetta di "trasformazione", ovvero coinvolta all'interno del suddetto processo, in cui si è previsto - il progetto Dashanzi è ancora in fase di assestamento, dal momento che le autorità governative, limitandosi ad un comportamento di "tolleranza", non ne hanno ancora riconosciuto l'ufficialità - la costruzione di un futuro polo elettronico, con il conseguente abbattimento dell'intero ex quartiere industriale, su cui la fabbrica sorge. Ciò che ha impedito questo processo di "modernizzazione" è l'ancora persistente forza collettiva che ha sempre caratterizzato la Cina. Infatti di fronte al dilagante processo di omologazione, gli intellettuali cinesi non esitano a combattere - non senza scontrarsi con l'ordine costituito - in nome di quella identità socialista, che è il cuore pulsante di una Cina, che apparentemente tende ad occidentalizzarsi. Così di fronte alle speculazioni edilizie delle imprese immobiliari, i proprietari delle ex fabbriche del periodo comunista appartenenti all'aristocrazia operaia - si tratta di una proprietà collettiva - si sono fortemente opposti alla distruzione del complesso, che dal 2000 ha visto un graduale trasferimento di artisti nei padiglioni della Dashanzi, nei quali hanno installato i propri studi.

In pochi anni il caso cinese ha attirato l'attenzione della comunità artistica internazionale, che vede oggi una forte presenza all'interno della struttura, che difficilmente rientra all'interno di un'etichetta precostituita.

4.1.3.1 La sede: il complesso industriale Dashanzi

Il complesso è situato nella prima periferia di Pechino ed è un ex fabbrica militare costruita dei tedeschi della Germania dell'Est tra il 1951 e il 1957, secondo lo stile del Bauhaus. In origine si chiamava 718, dato che nella Cina maoista tutte le industrie belliche avevano una sigla, il cui numero iniziale era il 7; allora si presentavano come una sorta di città indipendente con officine, padiglioni, grandi spazi aperti, strutture scolastiche e sportive, servizi vari e abitazioni operaie, il tutto affidato all'esercito popolare, affinché si dotasse di strumenti di difesa più moderni. Negli anni Sessanta il complesso è suddiviso in unità minori, tra cui la 798, che già dagli Settanta vedranno una graduale dismissione; processo che subisce una forte accelerazione con l'apertura della Cina agli investimenti stranieri, in prospettiva della futura Cina come centro di produzione tecnologica ed elettronica a livello mondiale. Infatti alla metà del decennio successivo, man mano che l'industria cinese comincia a confrontarsi con il mercato globale, il sostegno statale vede un forte decremento, con il conseguente declino dell'industria pubblica più arretrata. Tra questa si annovera la stessa Dashanzi, che "favorita" dalla posizione relativamente centrale all'interno di Pechino, è avviata in un processo di trasformazione, la cui prima fase è la dismissione delle strutture industriali, in vista dell'imminente rinascita edilizia.

Il primo gesto a sostegno del sito industriale arriva nel 1995, quando l'Accademia Centrale delle Belle Arti di Pechino chiede ed ottiene la possibilità di trasferire il laboratorio di scultura nel settore 706 del complesso Dashanzi. Da questo momento, c'è chi ha parlato di una «*riconversione in stile Soho*¹⁴⁴», ricordando il fervido quartiere creativo di Manhattan, durante gli anni Ottanta del secolo scorso; intendendo quei luoghi morti della città industriale, dove gli interventi atti a trasformare i grandi spazi industriali in luoghi per la produzione, l'esposizione e la fruizione dell'arte, sono ridotti al minimo essenziale, e dove gli artisti possono

¹⁴⁴ Dashanzi 798, in Guccione M. (a cura di), 2006, p.18-23.

trovare spazi adatti a vivere, lavorare e incontrare altri esponenti della comunità artistica mondiale.

A Pechino, a sviluppare questo processo è stato il direttore dell'Accademia, Sui Jianguo, che nel 2000 trasferisce il suo studio in uno dei padiglioni della 798. Da allora il flusso “migratorio” verso gli spazi abbandonati della fabbrica, si intensifica e vi si installano artisti, galleristi, librerie, bar e ristoranti, in uno sviluppo incrementale che vede oggi la Dashanzi 798 come uno dei più noti e “*updated*”¹⁴⁵ luoghi internazionali dell'arte contemporanea.

¹⁴⁵ *Ibidem.*

4.1.3.2 Gli spazi espositivi

Da un punto di vista edilizio e urbanistico si ha una trasformazione leggera degli edifici pre-esistenti, dal momento che gli stessi artisti hanno dichiarato¹⁴⁶ di apprezzare gli spazi della 798, proprio per la loro natura generica e indeterminata, la cui funzionalità è data dalla notevole ampiezza, tale da consentire una elevata flessibilità espositiva, ottimale per ospitare installazioni dai soggetti e interessi diversi. Si tratta piuttosto di una trasformazione concettuale basata, oltre che sul concetto di comunità artistica, soprattutto sull'innesto di passato, presente e futuro della "Nuova Cina", con la volontà di trasmettere l'intramontabile significato della cultura socialista¹⁴⁷.

Dall'aprile 2003, data della prima grande mostra tenuta dalla comunità pechinese, "Reconstruction 798", a oggi, la nuova identità dell'area si è affermata con forza, nella città e nel mondo. Durante la settimana è ancora una "fabbrica", dove gli operai sono gli artisti, i galleristi, i curatori di mostre, che lavorano in vista delle esposizioni del fine settimana. Lo "Spazio 798" - come lo chiamano a Pechino - si costituisce quindi, più che come un museo di arte contemporanea, come un "centro di smistamento" dell'arte: quella cinese verso il mercato globale e quella internazionale verso i collezionisti cinesi. Già con la mostra inaugurale del 2002, "Beijing afloat", la fabbrica aveva dimostrato di costituirsi come «spazio di interscambio tra arte, cultura, tecnologia e impresa¹⁴⁸»; quest'ultimo dato ha costituito un'ulteriore spinta all'apertura di spazi al suo interno, che oggi vede la presenza di innumerevoli imprese, tra cui note griffe mondiali, che affidano allo Spazio 798 i nuovi lanci promozionali.

Alla diffusione dell'immagine della "fabbrica" partecipano attivamente gli artisti cinesi più noti nel panorama artistico mondiale, i quali attirano l'attenzione internazionale su Pechino, attraverso varie attività, tra cui la partecipazione diretta nella progettazione degli interventi di ristrutturazione degli spazi destinati a diventare atelier, come fa Huang Rui¹⁴⁹ dal 2002.

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ Cfr 798 Space su www.798space.com.

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ *Ibidem.*

Dunque, la Dashanzi 798 sfugge facilmente a qualsiasi etichetta, che difficilmente renderebbe la complessità delle sue funzioni. Gli artisti che la occupano preferiscono definirla un «*avant-garde and trendy space*», che offre attività culturali, artistiche e commerciale di alta qualità; uno *Spazio*, quindi, e non un museo o galleria. La denominazione, volutamente ambigua, fa riferimento anche alla disposizione spaziale dello spazio espositivo, concentrato in un'unica immensa Exhibition Hall di 1'300 mq e alta più di 8 metri; la struttura prevede ulteriori 300 mq, in cui sono ospitati “spazi” per il relax, il ristoro, un'area multimediale e un book shop dedicato all'arte contemporanea, dell'editore americano Robert Bernell, che si costituisce come la libreria di arte contemporanea più fornita di tutta l'Asia.



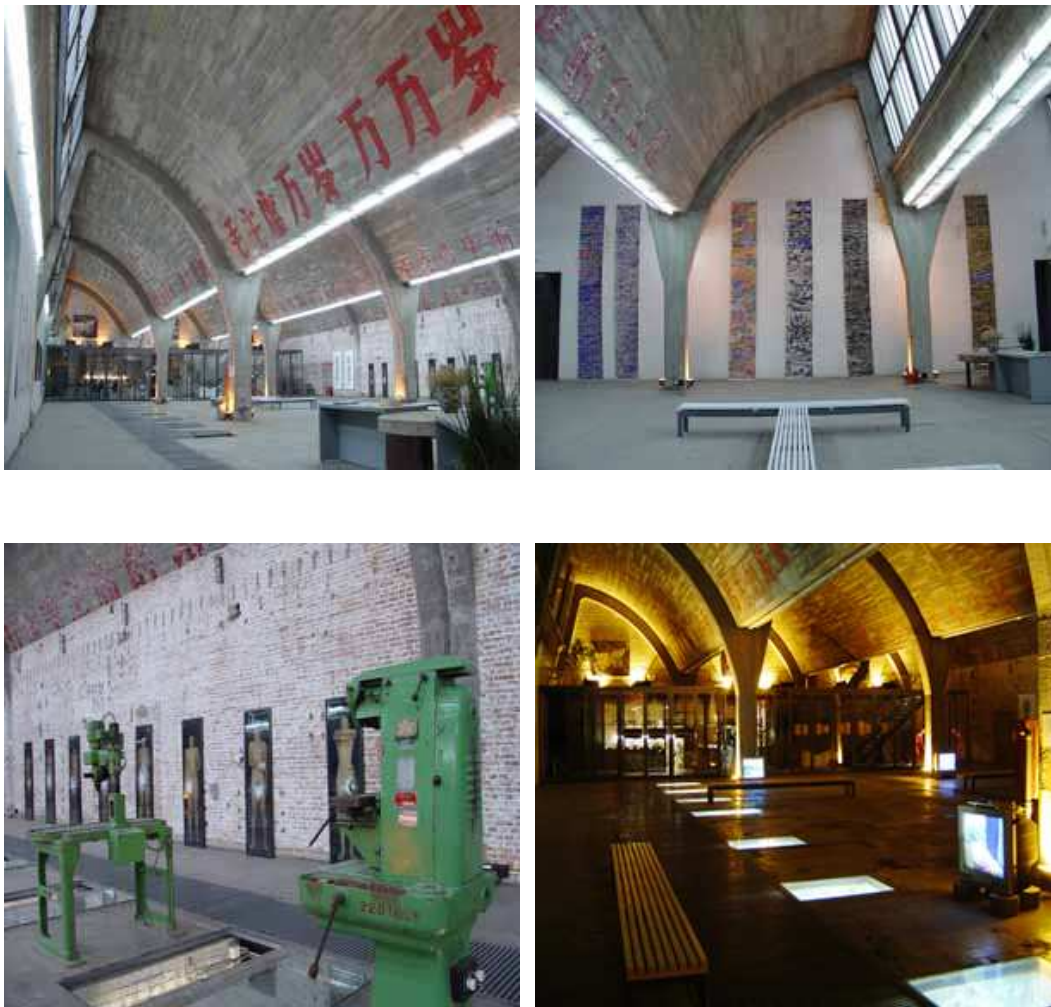
Pianta dello Spazio 798 (fonte: 798 Space/©2006)

L' Exhibition Hall non ospita esclusivamente esposizioni di arte contemporanea, ma dispone anche di un servizio di affitto degli spazi per qualunque attività culturale, artistica e commerciale di alta qualità.

Tra le attività artistiche e culturali ospita: forum, esposizioni multimediali, rappresentazioni di teatro sperimentale, di danza contemporanea, concerti, esposizioni di design e arredamento d'interni.

Tra le attività commerciali: sfilate, lanci promozionali, conferenze stampe, meeting e altri servizi sociali. Inoltre, gli organizzatori dello Spazio 798 provvedono all'allestimento di tutte le manifestazioni, dal design, all'illuminazione, dall'audio ad ogni genere di intrattenimento.

Da quanto detto, si evince che chiamare lo Spazio 798, semplicemente museo di arte contemporanea, sarebbe oltre che improprio, alquanto riduttivo.



Spazio 798 - Scorci interni (foto: 798 Space/©2006)

4.2 I casi nazionali

4.2.1 La pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli al Lingotto di Torino

4.2.1.1 Il complesso del Lingotto

Il complesso industriale del Lingotto, ex stabilimento Fiat, fu progettato nel 1915, dall'architetto Giacomo Mattè Trucco e costruito tra il 1917 e il 1926, anno in cui si inaugura la palazzina Uffici, sede del consiglio di amministrazione dell'azienda. Il progetto, con ben cinque piani di officine, si ispira alla casa automobilistica statunitense Ford, diventa non solo il simbolo delle aspirazioni alla modernità dell'Italia del primo Novecento, ma suscita anche l'ammirazione di Le Corbusier, che nel suo "*Vers une architecture*" del 1923 definisce lo stabilimento del Lingotto uno degli spettacoli più impressionanti forniti dal mondo dell'industria¹⁵⁰.

Nei decenni successivi il Lingotto produce nelle proprie officine più di 80 modelli di automobili, che hanno segnato la storia dell'automobile italiana, fino al 1982, anno in cui il consiglio di amministrazione della Fiat ne annuncia la chiusura, segnata già dal 1939 con l'apertura dello stabilimento di Mirafiori nella stessa Torino.

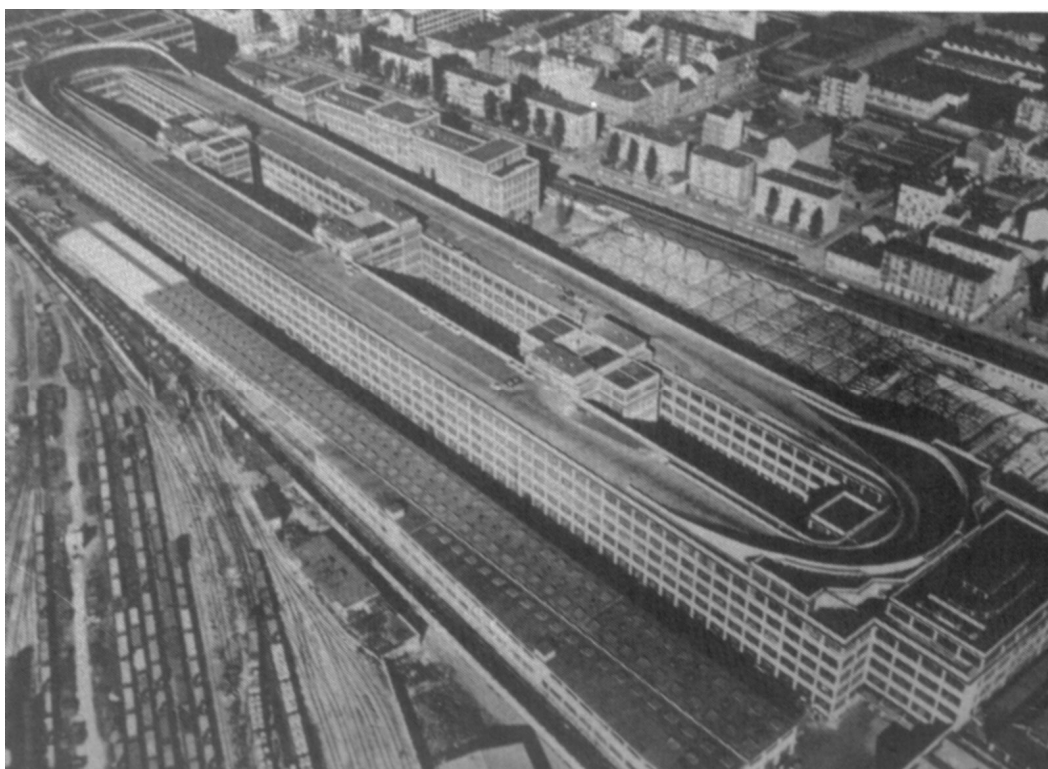
Simbolo della fabbrica moderna e della sua presenza fisica nella città, il Lingotto costituisce la più significativa opera realizzata a Torino fra le due guerre. La costruzione rispecchiava i principi tayloristici di razionale organizzazione del lavoro, pertanto il progetto risolse lo sviluppo verticale del ciclo produttivo con un grande volume parallelepipedo multipiano, in cemento armato, coronato dalla spettacolare pista per il collaudo delle vetture collocata sul piano di copertura. La superficie coperta è di oltre 28'000 mq. Accanto a questo è situata la palazzina degli uffici, completata nel 1926, architettonicamente coerente alla fabbrica, il cui edificio è formato da due lunghi corpi longitudinali, ciascuno di 507 metri di lunghezza per 24 di larghezza, uniti tra loro da cinque corpi trasversali, le cosiddette traverse¹⁵¹. I corpi lunghi hanno ospitato le varie fasi di lavorazione

¹⁵⁰ Raja R., 1983.

¹⁵¹ Olmo C., 2002.

delle auto, mentre tutti i collegamenti verticali - scale, ascensori, montacarichi, condotte, servizi e spazi destinati alle pause della lavorazione - sono concentrati nelle traverse.

Il Centro Presse si presentava come un edificio industriale i cui caratteri rispondevano soprattutto ad esigenze di funzionalità produttiva. Il complesso era costituito, essenzialmente, da due corpi: uno basso per la lavorazione vera e propria del materiale grezzo e l'altro multipiano, a manica doppia, per le funzioni di collaudo, manutenzione e servizi per il personale. Nel 1925-26 furono costruite, sempre su progetto di Mattè Trucco¹⁵², le rampe elicoidali (rispettivamente Nord e Sud) alla testata dei corpi lunghi, simbolo storico del Lingotto. Esse consentivano alle auto di accedere dal piano terra, e dai vari piani di lavorazione, direttamente alla pista di collaudo, concludendo, in tal modo, il ciclo completo della lavorazione, all'interno stesso della fabbrica. La pista, altro simbolo storico del Lingotto, situata sul piano di copertura delle officine, è costituita da due rettilinei di 443 metri l'uno, raccordati da curve paraboliche, in modo tale da formare un tracciato continuo.



Complesso del Lingotto prima del riuso (fonte: Raja R., 1983)

¹⁵² *Ibidem.*

4.2.1.2 Il riuso del Lingotto: un centro multifunzionale

Nel 1982 è indetta dalla famiglia Agnelli una consultazione a livello internazionale per il recupero dello stabilimento appena dismesso. Venti architetti, scelti tra i più noti al mondo, vengono invitati a presentare loro progetti sulla possibile nuova destinazione del Lingotto. I progetti sono presentati in una mostra organizzata nel 1984 e discussi in diversi convegni ed incontri. Gli anni seguenti sono ricchi di iniziative, che culminano nell'incarico dato, nel marzo 1985, dal Consiglio Comunale di Torino, all'economista Giuseppe De Rita, al sociologo Roberto Guiducci e all'architetto Renzo Piano, coordinatore del gruppo, di elaborare un piano di fattibilità per il riuso, definitivamente approvato nel novembre 1987. I lavori di realizzazione saranno avviati solo nel 1991, in seguito all'approvazione da parte della città e della regione del nuovo piano particolareggiato, che consente di mutare le destinazioni previste, avvenuta nel 1990¹⁵³.

La proposta di Piano per il Lingotto è affascinante e coerente con il ruolo che il complesso aveva avuto sin dalle origini: negli anni Venti lo stabilimento era il simbolo dello sviluppo industriale di Torino, oggi diventa simbolo del terziario avanzato e della sfida verso il futuro. Tuttavia le strutture imponenti del complesso, che lo hanno reso tanto affascinante nel primo Novecento, costituiscono ora una difficoltà che sembra, a un certo punto, frenarne il recupero. Per ovviare a ciò, il progetto dell'architetto genovese, pur conservando l'integrità formale dell'immenso contenitore, suddivide le sue funzioni tra terziario, strutture residenziali e ricettività alberghiera, riservando la maggior parte di esso ad uso culturale.

Nei grandi spazi industriali vengono ricavati nel corso degli anni, a partire dal 1991, un centro esposizioni (nel 1992), un centro congressi e un auditorium (nel 1994), due hotel (nel 1995), un centro servizi, vari uffici direzionali, un'area commerciale, con negozi, una multisala cinematografica, bar e ristoranti (nel 2002); mentre la palazzina uffici torna ad ospitare la sede manageriale del gruppo Fiat, dal 1997.

¹⁵³ Olmo C., 2002

Il nuovo Lingotto è inaugurato nell'aprile del 1992 in occasione del Salone dell'automobile. All'esterno, le grandi finestre e il ritmo dei pilastri che avevano caratterizzato lo stabilimento industriale rimangono inalterati, come se niente fosse cambiato, ma all'interno le moderne tecnologie e le esigenze di un centro polifunzionale dalle grandi ambizioni sono le vere protagoniste, esempio ne è l'auditorium, caratterizzato da una acustica plasmabile, in funzione delle esigenze del contesto. Sulla sommità della Torre Sud, collocata su una piattaforma accanto all'eliporto con il quale è collegata direttamente, è stata realizzata una sala riunioni panoramica da 25 posti, la cosiddetta "bolla", simbolo del nuovo Lingotto; si tratta di un ambiente unico costruito interamente in cristallo con strutture in acciaio e una splendida vista che spazia dalle Alpi alla città, affacciandosi sulla pista parabolica del Lingotto, ora diventata uno spazio pedonale aperto al pubblico, sebbene sia ancora usata per la presentazione di nuove auto. Le strutture tecnologiche di cui è dotata fanno della sala riunioni il punto di riferimento più prestigioso per riunioni di vertice o sessioni riservate, a disposizione degli utilizzatori del centro congressi, del business centre e delle aziende che hanno sede, anche temporanea, al Lingotto. Nella stessa zona trovano posto gli uffici direzionali di numerose aziende, come quello della stessa Fiat. Ultima realizzazione di questa vasta e complessa operazione di riuso è stata la pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, inaugurata nel settembre 2002 agli ultimi piani del Lingotto.



La "bolla", scorci esterni.

4.2.1.3 La sede della Pinacoteca Agnelli: lo “Scrigno”

Tra la fine del 1999 e l’inizio del 2000 l’avvocato Giovanni Agnelli ha deciso di donare alla città di Torino alcune tra le opere più importanti della collezione d’arte di sua proprietà.

Per l’esposizione di tali opere è stata scelta la Torre Nord del complesso industriale Lingotto, che vede l’articolazione degli spazi museali su sei livelli all’interno e al di sopra della suddetta Torre, sviluppandosi da quota 8,01 metri a quota 38,60 metri su una superficie di circa 2000 mq ed è in grado di ospitare diverse funzioni tra loro aggregate; le esposizioni temporanee gli spazi per le attività didattiche e artistiche, le sale meeting, la libreria e il bookshop trovano posto nei volumi esistenti, mentre l’esposizione permanente della collezione Agnelli è contenuta in un’apposita sala, denominata “scrigno”, progettata dall’architetto genovese Renzo Piano, come coronamento simbolico dell’intera Pinacoteca.



Lo Scrigno (foto: © Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli)

Lo “scrigno” è configurato come un blocco indipendente a sezione di nave posto al di sopra della Torre Nord, in posizione simmetrica all’altro importante simbolo della riqualificazione del Lingotto: la “bolla”, ovvero la sala riunioni panoramica sulla Torre Sud. Le sue caratteristiche architettoniche e la conseguente impostazione strutturale derivano dalla volontà di realizzare un “*volume scultura*” in acciaio senza aperture e protetto verso l’alto da una copertura a trasparenza

calibrata. Infatti all'interno dello "scrigno" la luce è modulata, impiegando una serie di frangisole in alluminio orientabili e tessuto teso semitrasparente con funzione di controsoffittatura, dal momento che la sua copertura è interamente in vetro. Pertanto affinché la luce sia calibrata, a seconda delle esigenze espositive di ogni singola opera, la copertura di questo spazio è esteriormente protetta da una struttura detta il "tappeto volante". Questo è costituito da grandi pale frangisole in vetro stratificato montate su una tralicciatura metallica di dimensioni in pianta di $55 \times 20 \text{ m}^{154}$. La copertura vetrata ha la funzione di schermare la luce solare che altrimenti, nelle varie ore della giornata e delle stagioni entrerebbe nella sala espositiva. Nonostante all'apparenza questa struttura si presenti leggera, il suo peso complessivo è di circa 260 tonnellate, sostenuto da tiranti collegati ad un sistema di molle e di smorzatori idraulici, che impediscono l'innescò di ogni tipo di oscillazione incontrollabili.

Come è facile notare, si tratta di una costruzione avveniristica, non solo nelle forme, ma soprattutto nell'ingegneria; un'ulteriore dimostrazione di ciò è data dalla "impercettibile" struttura che elegantemente sostiene i carichi dello "scrigno" e del "tappeto volante". Si tratta di una struttura in travi a cassone di acciaio denominata "ragno", che crea un collegamento con i pilastri in calcestruzzo, realizzati all'interno dell'edificio esistente.

La distribuzione verticale negli spazi espositivi della Pinacoteca e l'accesso allo "scrigno" avvengono mediante due ascensori panoramici a cabina trasparente, mentre una scala centrale appesa allo "scrigno", costruita in acciaio, vetro e legno, attraversa tutti i piani e li collega dal punto di vista funzionale, volumetrico e visivo.

Queste strutture rappresentano l'elemento architettonico più significativo e di maggiore visibilità dell'intero progetto, realizzato per garantire un perfetto confort al visitatore che vuole assaporare le pregevoli opere d'arte esposte.

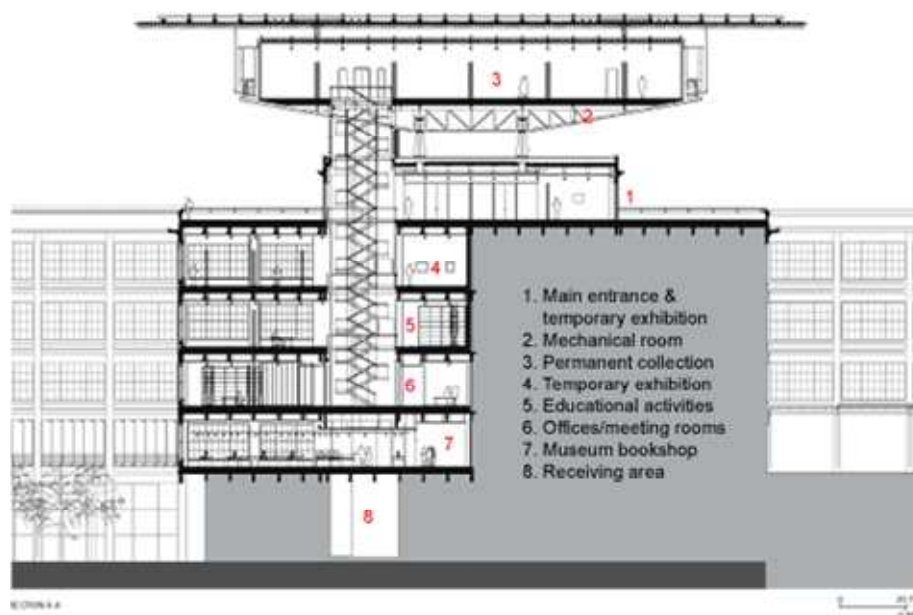
Il percorso espositivo si articola in verticale su circa 2'800 mq, disposti su sei livelli:

- il livello più alto è lo "scrigno", circa 450 mq in cui è racchiusa la collezione permanente, ovvero le venticinque opere della collezione

¹⁵⁴ Fiat Engineering S.p.A. (a cura di), 2002.

Agnelli, che l'avvocato e sua moglie, hanno voluto donare alla città di Torino¹⁵⁵;

- subito sotto, al livello della pista e a quello immediatamente inferiore, sono esposte le mostre temporanee, in uno spazio di circa 1.000 mq;
- nei piani inferiori sono ospitati il centro didattico per l'arte, gli uffici e, infine, al livello della Galleria Commerciale, un bookshop e la biglietteria del museo.



Sezione della Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli (fonte: © Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli)



Pinacoteca Agnelli - scorci interni (foto: © Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli)

¹⁵⁵ Bucci S., 2002

4.2.2 Il MACRO di Roma

4.2.2.1 La sede museale: la ex fabbrica della società Anonima Birra Peroni

Il MACRO, Museo d'Arte Contemporanea Roma, è ubicato in un edificio costruito nei primi anni del Novecento, su progetto dell'architetto Gustavo Giovannoni, come stabilimento per la produzione della birra, in una zona periferica della capitale, situato fuori dalle mura Serviane, fra la via Salaria e la via Nomentana.

Dismesso nel 1971, solo nel 1983 il Comune di Roma acquisisce l'intera area su cui sorge il complesso industriale, con lo scopo di collocare la sede della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Questa in una prima fase di recupero edilizio, risalente al 1996, occupa solo una parte del complesso, la cosiddetta "fabbrica del ghiaccio"; tramite un concorso a livello internazionale indetto dal Dipartimento delle Politiche Territoriali del Comune di Roma¹⁵⁶, oggi il MACRO è ancora in fase di espansione, la quale coinvolge la restante parte del complesso industriale.

L'ex complesso industriale della Società Anonima Peroni di Roma, occupava diversi isolati nel quartiere Salario-Nomentano, realizzati in tempi e modalità diversi, a partire dal 1901.

1. Nel primo lotto, all'interno dell'attuale piazza Alessandria, Giovannoni costruisce nel 1902 uno *châlet-birreria* in legno (distrutto intorno al 1911), ispirato a modelli svizzeri. Nell'isolato che affaccia su via Bergamo, l'architetto realizza nel 1908 il *Sudhaus* con il motivo liberty del torrino che nascondeva al suo interno un serbatoio d'acqua. Nel 1912 viene costruita la facciata su via Mantova che sarà in seguito modificata su progetto dell'ing. Alfredo Palopoli, il quale realizza e dirige la costruzione di altri edifici ancora esistenti sui tre lotti.
2. Nel secondo lotto, a partire dal 1912, Giovannoni realizza un edificio di grande impegno e rigore stilistico, il cui prospetto è caratterizzato da

¹⁵⁶ MACRO (a cura di), 2007.

numerosi dettagli decorativi quali le maioliche nelle specchiature, gli stemmi policromi nei medaglioni nei quali è raffigurata una stella a sei punte che rappresenta i quattro elementi dell'antica alchimia, simbolo dei birrai.

3. Nel terzo lotto, tra via Reggio Emilia, via Nizza e via Cagliari, viene edificata una serie di fabbricati che inizialmente non erano connessi con il ciclo produttivo. L'edificio progettato nel 1912 per "uso scuderia e rimessa", ha due corpi di fabbrica simmetrici e paralleli, separati da una corte allungata che sarà in seguito ricoperta da una tettoia. Risalgono al 1922 i fabbricati su via Cagliari e via Nizza che sono stati quasi totalmente distrutti per far spazio all'ampliamento del museo. Si trattava inizialmente di una autorimessa e della Fabbrica del ghiaccio il cui progetto era firmato dall'ing. Palopoli.

4.2.2.2 La Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma

Nel 1999 si inaugura a Roma la Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea, allestita all'interno del terzo lotto dell'ex complesso Peroni, grazie all'interventi di recupero effettuati negli anni precedenti dal Comune. La prima fase di recupero edilizio viene elaborata nel 1995 su una superficie di ca. 4'500 mq¹⁵⁷. Questo intervento interessa gli edifici nati originariamente come scuderie e magazzini, con l'ingresso sul fronte di via Reggio Emilia. Oltre a restaurare e rifunzionalizzare gli edifici esistenti, gli "addetti ai lavori" hanno ricavato anche due piani interrati, al di sotto della corte per la sua intera lunghezza; quest'ultima è stata ricoperta con una tettoia a capanna in vetro su capriate metalliche.

Nel complesso l'edificio mantiene il suo aspetto originario, dal momento che gli interventi esterni si sono limitati ad interventi di manutenzione e ristrutturazione. Questa prima fase dedicata esclusivamente al recupero e al restauro delle strutture pre-esistenti è stata completata nel 1998. Entro la fine del 2008 si prevede il completamento della seconda fase, quella di ampliamento, secondo il progetto vincitore del concorso, indetto dal Comune di Roma, dell'architetto francese Odile Decq. Il progetto come ha dichiarato l'architetto¹⁵⁸ stesso si ispira alla città nel suo complesso, piuttosto che alla fabbrica, suscitando non poche perplessità da parte degli archeologi industriali¹⁵⁹, dal momento che la stessa Decq non ha esitato davanti alla demolizione totale di parti cospicue del complesso, in nome del principio che non tutto può essere conservato¹⁶⁰. Pertanto il progetto di espansione del MACRO, oggi in fase di completamento, è un progetto di riqualificazione che non considera affatto la funzione originaria della struttura pre-esistente, di cui non rimarranno che poche tracce, la cui conservazione è stato

¹⁵⁷ MACRO (a cura di), 2007.

¹⁵⁸ Torelli Landini E., 2006.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Così si è espressa Odile Decq nei confronti della ex fabbrica Peroni: «*L'archéologie industrielle est sans doute utile puisqu'elle nous permet de conserver des anciens bâtiments déjà intégrés dans un contexte urbain. Mais, à mon avis, il ne faut pas tout conserver. Le choix dépendra uniquement de l'intérêt du bâtiment. Dans ce projet, le MACRO, par exemple, je ne réutilise pas grand chose de l'ancien bâtiment si ce n'est les deux morceaux de la façade et un petit bout de la structure qui cotoie via Nizza que nous avons eu l'obligation de garder*»; in Torelli Landini E., 2006.

più che altro imposta dalla Soprintendenza. Già a partire dall'ingresso, il museo non conserverà nulla della ex fabbrica; esso sarà situato all'angolo di via Nizza e via Cagliari, esattamente all'estremità opposta e ad un livello inferiore dell'ingresso della ex fabbrica del ghiaccio, che si apriva su via Reggio Emilia, il quale costituisce parte dell'edificio già restaurato e operante. I due blocchi, quello inaugurato nel 1999 e quello attualmente in fase di costruzione, saranno messi in comunicazione con due rampe, una che permetterà di discendere nel futuro atrio e una rampa che salirà direttamente al livello di copertura, su cui sarà realizzata una terrazza con una fontana di ca 2'500 mq, dove è previsto anche un ristorante. Lo scopo dell'architetto è realizzare un luogo utile alla città, un luogo d'incontro comune, come le innumerevoli "piazze italiane" presenti a Roma, come la stessa Decq ha dichiarato: *«l'inspiration est là, c'est vraiment la convergence, la confrontation de toutes les représentations qu'on avait de la ville de Rome»*. Il brulichio delle piazze romane viene riproposto dai flussi delle persone che animeranno i passaggi incrociati contribuendo ed accentuando il dinamismo insito nel museo stesso, nella sua conformazione che ha come fulcro l'atrio, luogo di arrivo, partenza ed incontro del flusso dei visitatori. Al ponte, indicato come luogo dinamico, fa da contrappunto il luogo del relax, la terrazza con fontana, il cui fruscio invita al silenzio e all'ascolto della voce naturale dell'acqua. Sono questi gli aspetti che hanno condotto la giuria a premiare il progetto della francese: l'articolazione di spazi e percorsi, la piazza e il giardino, tali da rendere la Galleria un luogo esperibile e non semplicemente un contenitore statico. In sostanza il progetto elaborato dalla Decq è basato su di una ispirazione provocata non tanto dall'oggetto, quanto dal contesto e dal significato intrinseco che il futuro edificio dovrà rappresentare. Dunque, nel progetto romano, in linea con le tematiche suddette, sono previsti piani inclinati, percorsi incrociati che permettono un uso flessibile dello spazio dove la trasparenza e la "freddezza" dei materiali offre al visitatore un panorama di superfici fratturate in una sorta di "mer de glace", che annulla il senso di centralità e di struttura assiale, alimentando al contrario la percezione di destabilizzazione degli equilibri¹⁶¹. Il futuro visitatore del museo, immerso nel contrasto delle leggere trasparenze e delle massicce strutture murarie

¹⁶¹ *Ibidem.*

rosse, dovrà crearsi personalmente le sue prospettive, i suoi spazi, andando alla scoperta di nuovi punti di vista, quelli dell'arte contemporanea.



Progetto di Odil Decq, particolari (fonte: © MACRO/Decq)



MACRO particolari (foto: © MACRO/Rita Pascani)

4.2.2.3 Gli spazi museali

Attualmente il MACRO si articola in due corpi principali paralleli di $51,60 \times 9,20$ metri, che si sviluppano su tre piani, separati da una strada pedonale interna. In questi spazi sono collocate le attività principali del museo:

1. al *piano terra* sono collocati la biglietteria, il bokshop, il bar, due laboratori didattici;
2. al *primo piano* sono presenti due sale espositive (Sale Panorama), rispettivamente collocate nei due corpi di fabbrica principali, ognuna di 127,5 mq; tre sale introduttive con supporti informatici, di 45 mq complessivi; la biblioteca e due laboratori didattici;
3. al *secondo piano* due sale espositive (Sale MACRO), rispettivamente collocate nei due corpi di fabbrica principali, ognuna di 323 mq.



Sala Panorama e sala MACRO (foto: © MACRO/Riccardo Abate, 2003)

I due corpi principali sono collegati tra loro sul fronte di via Reggio Emilia da una struttura a due piani in cui sono ubicati l'ingresso, i locali per la gestione del museo, gli uffici.

La struttura del tetto con un giardino su più livelli è il primo indicatore di come sarà lo stile della nuova sezione del museo, progettata da Odile Decq e in fase di realizzazione. La costruzione sarà visibile da via Reggio Emilia e la nuova parte del MACRO sorgerà sul panoramico giardino astratto. Il ristorante sarà collocato sull'attico e includerà una terrazza su cui si aprono gli ingressi. Le entrate al museo sono pensate per evidenziarne la presenza sulla strada, così come l'atrio e

le finestre che si affacciano sulla via di scorrimento e che esprimono l'interazione tra l'arte contemporanea e la città¹⁶². Infatti il progetto, in sintonia con l'arte contemporanea, è caratterizzato dall'intenzione di trovare un equilibrio dinamico e di generare un conflitto, trasgredendo i confini e ricercando un'instabilità creativa. Attraverso l'inserimento di finestre a livello della strada in alcune delle sale espositive, saranno cancellati i tradizionali confini e ignorata la dicotomia fra fruizione pubblica e privata, fra spazio pubblico e spazio museale¹⁶³. Il museo si estenderà per 10.000 metri quadri diventando un luogo di incontro, un punto di riferimento e di dialogo per l'arte contemporanea internazionale. Fulcro propulsivo della città, ospiterà non solo eventi di arti visive, ma anche di musica, cinema, teatro, danza e letteratura.

Il MACRO ha una sede satellitare nel quartiere del Testaccio, il MACRO al Mattatoio, situato all'interno di due padiglioni del complesso del Mattatoio, costruiti fra il 1888 e il 1891 da Gioacchino Ersoch, importante esempio storico dell'architettura industriale monumentale e razionale della fine del XIX secolo. Gli edifici constano di una superficie di 105 mq di cui 43 mq coperti. La dimensione e la disposizione dello spazio lo rende particolarmente adatto alle grandi esplorazioni multimediali e alle sperimentazioni installative di carattere ambientale. Dal 2003 ha avuto inizio la regolare attività espositiva all'interno di uno dei due padiglioni assegnati per lo sviluppo e la diffusione dell'arte contemporanea, e dalla primavera del 2007 è attivo anche il secondo padiglione dedicato a MACRO Future, luogo con forte vocazione verso la sperimentazione culturale. Collocato in un quartiere romano notoriamente caratterizzato dalla vita notturna, l'orario di apertura di questa sede è dalle 16 alle 24. L'apertura notturna, la collocazione strategica in una delle zone più vivaci della città, la dimensione e la disposizione dello spazio rendono i due padiglioni, sede espositiva eccezionale e modello museale agile e innovativo, uno spazio particolarmente adatto alle

¹⁶² Pratesi L., 2006.

¹⁶³ MACRO (a cura di), 2007.

grandi esplorazioni multimediali e alla contaminazione fra le diverse forme d'arte¹⁶⁴.

L'attività espositiva, inaugurata nell'ottobre 2002, si è concentrata sulla grande arte internazionale nelle quattro sale espositive del secondo piano (Sale MACRO), e sull'opera di giovani emergenti riconosciuti anche a livello internazionale negli spazi del primo piano (Sale Panorama).

La Collezione Permanente, essenza dell'istituzione museale, è ospitata nella sede principale di via Reggio Emilia e comprende opere di artisti italiani di fama internazionale dal 1960 in poi. Dal 2000 la Collezione si è aperta al panorama della creatività internazionale arricchendosi con una serie di opere che vanno ad aggiungersi all'originario nucleo. Pertanto il MACRO dedicandosi, non solo all'attività espositiva ma anche alla produzione di opere, rende possibile con il suo sostegno ad artisti sia affermati che emergenti di realizzare progetti specifici, alcuni dei quali entrati a far parte della Collezione Permanente.

¹⁶⁴ MACRO (a cura di), 2007.

4.2.3 Il MAXXI di Roma

4.2.3.1 La sede museale: la ex caserma Montello e il quartiere Flaminio

Il MAXXI, Museo Nazionale delle arti del XXI secolo, è un'istituzione museale del Ministero per i Beni e le Attività culturali curata dalla DARC - Direzione generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee, istituita nel 2001 con il principale compito di monitorare la realizzazione del museo¹⁶⁵.

Esso è collocato nel quartiere Flaminio, immediatamente a nord del centro storico della capitale, in una vasta area precedentemente occupata da officine e padiglioni dell'ex caserma Montello, già Società Automobili Roma.

La vicinanza con la città e con il Tevere ha fatto sì che l'asse di via Flaminia su cui si innesta via Guido Reni si offrisse già dalla seconda metà dell'Ottocento come luogo ideale per l'insediamento di edifici produttivi e di rilevanti servizi per la capitale. La caserma Montello, infatti, non nasce come edificio militare ma come officina costruita dalla Società Automobili Roma, su progetto dell'ingegnere Riccardo Memmo, presentato nel settembre 1906 presso l'Ispettorato edilizio del Comune di Roma¹⁶⁶. Dal 1914, anno di acquisizione da parte dell'esercito, l'intera area è stata interessata da un processo di riconversione, da edifici industriali a militari. Le strutture su via Reni, così come si presentano oggi, non sono sostanzialmente diverse da come erano nel 1907, anche se nel corso degli anni, per l'adeguamento alle nuove funzioni militari, l'area e i corpi di fabbrica sono stati molto ampliati. Nel 1997 gli edifici della caserma Montello sono stati oggetto di una cessione effettuata dal Ministero della Difesa al Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, con lo scopo di creare un nuovo polo museale nazionale dedicato alle arti contemporanee.

Il MAXXI si inserisce in un contesto urbano dove attualmente si concentrano importanti iniziative di riqualificazione urbanistica¹⁶⁷; lungo l'asse delineato da Viale de Coubertin e Via Guido Reni si concentrano una serie di nodi urbani: l'Auditorium di Renzo Piano, lo Stadio Flaminio e il Palazzetto dello Sport di Pier

¹⁶⁵ Pratesi L., 2006.

¹⁶⁶ Torelli Landini E., 2006.

¹⁶⁷ Comune di Roma, Risorse RpR Spa (a cura di), 2006.

Luigi Nervi, la nuova sede dell'Agencia Spaziale Italiana progettata da Massimiliano Fuksas e gli stabilimenti militari del complesso delle officine e dei padiglioni militari della ex caserma Montello, oggi ancora parzialmente usati dalla Difesa, in cui è previsto il futuro trasferimento di attività universitarie; proseguendo oltre il Tevere, attraverso il futuro Ponte della Musica (progetto a cura di Buro Happold Consultino Engineers) a percorrenza pedonale, si raggiunge il Foro Italico che oltre a manifestazioni sportive ospita concerti, spettacoli ed esposizioni fieristiche in un complesso di elevata qualità architettonica. Fanno da sfondo a questo asse ideale, gli ambiti naturalistici dei parchi di Villa Glori ad est e di Monte Mario ad ovest. Queste realizzazioni si pongono, in prospettiva, come il moderno polo delle attività culturali romane, anche grazie alla vicinanza di importanti istituzioni museali quali il Museo Etrusco di Villa Giulia, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, la Galleria Borghese e i futuri MAXXI Arte e MAXXI Architettura, attualmente in fase di realizzazione; si prevede la conclusione di lavori e l'inaugurazione nel 2009.

Sede provvisoria dell'attività espositiva e culturale del MAXXI è oggi l'Edificio D, uno dei due volumi dell'ex caserma Montello recuperati. Il primo intervento di recupero e adeguamento funzionale, condotto dalla DARC e realizzato in tempi brevissimi, ha permesso e permette di ospitare l'attività espositiva e culturale del MAXXI durante la fase di costruzione del museo vero e proprio. Basato sul criterio del "minimo intervento", il ripristino dell'Edificio D ha riportato gli ambienti interni alla spazialità originaria, restituendo unitarietà alle due grandi sale. La struttura in ferro a vista, il pavimento in battuto di cemento in cui affiorano i residui della pavimentazione originale in mattonelle di asfalto pressato, la continuità delle finestre lungo i due lati lunghi, conferiscono luminosità e grande respiro agli spazi espositivi. La semplificazione e la neutralità cromatica delle finiture determinano spazi di grande flessibilità che si offrono alle più diverse soluzioni allestitivo. Un secondo intervento è in corso e sarà concluso in concomitanza con l'inaugurazione del MAXXI. Al termine dei lavori, la palazzina ospiterà spazi articolati destinati a diverse funzioni per accrescere l'offerta del nuovo museo e sottolineare la sua dimensione di campus pluridisciplinare e polifunzionale.

4.2.3.2 Le fasi di realizzazione

Nel luglio del 1998 viene bandito dalla Soprintendenza Speciale Arte Contemporanea, su incarico del Ministero per i Beni Culturali, il concorso internazionale per la realizzazione a Roma del nuovo polo nazionale, culturale ed espositivo, dedicato all'arte e all'architettura contemporanee. La giuria internazionale è chiamata a valutare 273 candidature, tra cui vengono selezionati i 15 progettisti ammessi alla seconda fase, che nei tre mesi successivi elaborano i progetti di concorso.

Intanto, la ricerca di un'area dismessa in una posizione centrale e strategica della città, aveva portato, l'anno precedente, all'individuazione del grande complesso delle officine e dei padiglioni militari della ex caserma Montello al Flaminio, da anni inutilizzato, come luogo deputato ad ospitare il *campus*.

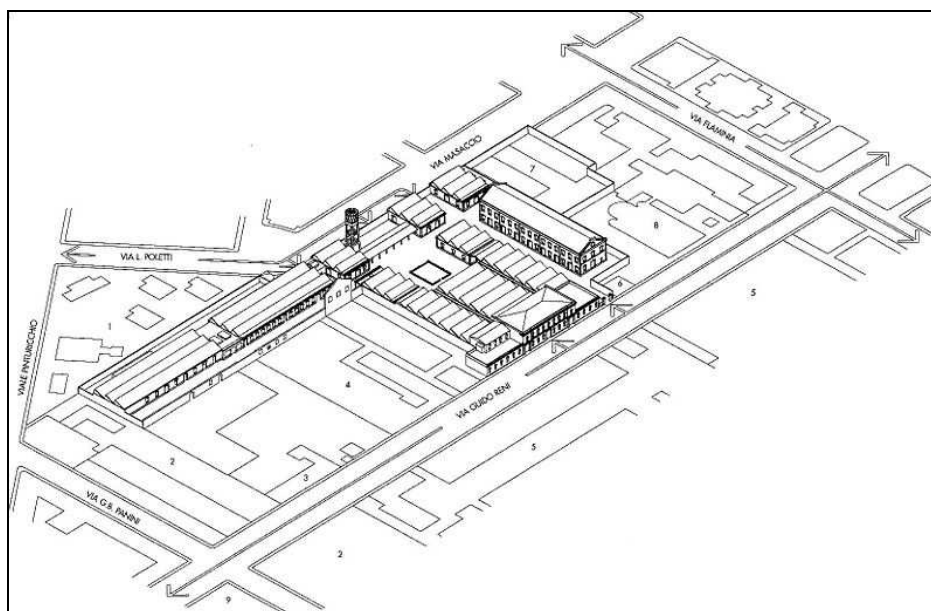
Le linee di indirizzo del concorso prevedevano di integrare il progetto con il contesto del quartiere Flaminio, di conservare l'edificio che affaccia su via Guido Reni, di creare spazi aperti lungo il perimetro del progetto, di porre attenzione all'illuminazione naturale e al controllo ambientale, di creare continuità nella circolazione e nei percorsi.

A fine febbraio 1999 la giuria seleziona il progetto vincitore, realizzato dall'architetto anglo-iracheno Zaha Hadid. Esso prevede un *campus* multifunzionale che compone e integra diversi spazi articolati e complessi: funzioni museali e laboratori di ricerca, spazi di accoglienza e servizi di supporto al museo, funzioni commerciali e spazi per eventi, percorsi di collegamento interno e strade pedonali di carattere urbano si intrecciano su più livelli in un sistema dinamico e continuo. Gli studi e gli schizzi preliminari denunciano un'attenta lettura del contesto e delle preesistenze, tanto che la giuria sceglie il progetto non solo per la creatività della soluzione architettonica proposta, ma anche per la sua capacità di integrarsi nel tessuto urbano circostante¹⁶⁸.

Nel luglio 1999, viene approvata la legge n. 237/99, che istituisce il "Centro per la documentazione e la valorizzazione delle arti contemporanee", che prevede

¹⁶⁸ La motivazione della scelta del progetto vincitore è la seguente: «Il progetto è stato scelto come vincitore dalla maggioranza della giuria (8/15) in quanto ha prefigurato un nuovo tessuto di costruzioni in cui prevale uno spettacolare uso della luce zenitale. I curatori e i direttori di museo presenti nella giuria hanno particolarmente apprezzato la sfida posta dagli spazi sinuosi che caratterizzano gli edifici»; in Torelli Landini E., 2006.

all'interno del polo museale, il Museo delle Arti contemporanee e il Museo dell'Architettura, finanziandone la progettazione e la realizzazione, oltre che il funzionamento e l'acquisizione delle prime opere; si tratta di un lavoro di collaborazione tra il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, responsabile della fase progettuale, e il Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti, responsabile della fase realizzativa. L'approvazione della legge istitutiva e l'attribuzione dei primi fondi per il funzionamento e la costituzione delle collezioni consente al Centro di divenire immediatamente operativo, avviando le sue prime attività di programmazione culturale ben prima del completamento delle fasi progettuali e dell'avvio dei lavori per la sua realizzazione. Nel 2003 il Centro prende definitivamente il nome di MAXXI, Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, e definisce il suo complesso programma culturale atto alla valorizzazione e alla promozione della cultura contemporanea nella sua molteplicità di forme ed espressioni, per le quali si propone di offrire uno spazio di raccolta ma anche di produzione e stimolo, punto di riferimento nazionale per tutte quelle realtà locali che se ne occupano attualmente¹⁶⁹.



Assonometria del complesso prima dei lavori di riuso (fonte: © MAXXI)

¹⁶⁹ Pratesi L., 2006.

4.2.3.3 Il progetto architettonico

Concluso il concorso, il concetto originale espresso in fase di concorso, ovvero l'idea di un campus aperto alla circolazione pubblica, è stato ampiamente e coerentemente sviluppato nel corso della progettazione scandita in fasi: preliminare, definitiva ed esecutiva; esse confermano l'idea di un campus urbano, in cui la tradizionale nozione di edificio si amplia in una dimensione più vasta, che investe tanto lo spazio della città quanto quello interno.

L'articolazione funzionale, strutturata in aree con connotazioni precise, percorsi e zone polivalenti e flessibili, prevede lo sviluppo dei due musei intorno alla grande hall, attraverso la quale si accede ai servizi di accoglienza, alla caffetteria e al bookshop, ai laboratori didattici, all'auditorium e alle sale per eventi dal vivo e per convegni, alle gallerie dedicate alle esposizioni temporanee e alle collezioni di grafica e fotografia, organizzati in molteplici ambienti scanditi in una sequenza di *suite* caratterizzate da un uso modulato della luce naturale.

A livello urbano la volumetria proposta si pone in continuità con l'orientamento orizzontale del complesso - evocando il profilo orizzontale delle caserme - e in contrapposizione con gli edifici più alti che la circondano. Lo schema geometrico si allinea con le due griglie che regolano la struttura urbanistica dell'area, le cui due direttrici urbane sono mediate da linee sinuose che armonizzano lo schema e facilitano il flusso interno al sito¹⁷⁰. Infatti la circolazione interna confluisce in quella urbana, tramite ponti intersecati a quote differenti, in rottura con gli isolati pre-esistenti, dimostrando che la connessione con il territorio non è solo concettuale, ma anche fisica. Questo sistema agisce su tre livelli, invitando il visitatore in uno spazio denso e continuo piuttosto che in un singolo volume compatto. Le complessità delle forme, il variare e l'intrecciarsi delle quote determinano una trama spaziale di grande complessità, che sembra alludere alle stratificazioni storiche e archeologiche della città di Roma.

L'idea progettuale è quella di creare uno spazio che non si esaurisce in un percorso lineare, ma si presenti come una complessa rete di connessioni. Il progetto identifica dunque una serie di percorsi che si snodano all'interno delle gallerie dando la possibilità al visitatore di non tornare mai sui propri passi. In tal

¹⁷⁰ Hadid Z., 2001.

modo percorsi privilegiati potranno essere definiti all'interno della rete generale. Il sistema offre la possibilità di scoprire un percorso nuovo ogni volta che si visita il Centro. Nella connotazione degli spazi interni è stata posta particolare attenzione alle esigenze museografiche degli ambienti. Il carattere fondamentale del progetto architettonico e strutturale è contenuto nell'idea di parete, intesa come elemento ordinatore dello spazio. Gli spazi interni delle gallerie, definiti dall'andamento sinuoso delle pareti appunto, sono racchiusi da coppie di pareti che corrono parallele secondo la configurazione spaziale dell'edificio. Generalmente cieche, queste superano la distinzione tra struttura portante e tamponatura riassumendole in un unico elemento architettonico in calcestruzzo armato¹⁷¹.

Il sistema di copertura è affidato a superfici vetrate a diversi strati con dispositivi meccanizzati di controllo della illuminazione naturale, fino al totale oscuramento; si tratta di un sistema tecnologico altamente innovativo in quanto integra diffusori, tende oscuranti e filtranti, un grigliato frangisole e, al di sopra del lucernaio vetrato, griglie metalliche che funzionano sia come schermi solari che come passerelle, che consentono la manutenzione. Inoltre l'andamento rigato della copertura contiene una memoria degli shed dei capannoni preesistenti.

Oltre al rispetto delle esigenze illuminotecniche e della sicurezza, anche il linguaggio architettonico della progettista ha saputo modulare la diversa natura delle varie parti del complesso. A fronte di un segno architettonico fortemente connotato che predomina negli spazi destinati all'accoglienza e nei punti di snodo, una spazialità più neutrale caratterizza gli ambienti delle gallerie destinati ad ospitare le collezioni dei due musei per una migliore fruizione delle opere esposte. Neutralità, flessibilità e controllo delle condizioni ambientali determinano le caratteristiche architettoniche di questi spazi. Le diverse *suite*, caratterizzate da un uso modulato e zenitale della luce naturale, sono infatti variamente suddivisibili con pannelli espositivi mobili che possono mutare la natura stessa del luogo, a seconda delle esigenze museali che volta per volta si presentano. In particolare la scelta dei sistemi di illuminazione è stata oggetto di approfonditi studi per la ricerca di una soluzione capace di rispondere alle esigenze diurne e notturne. Il

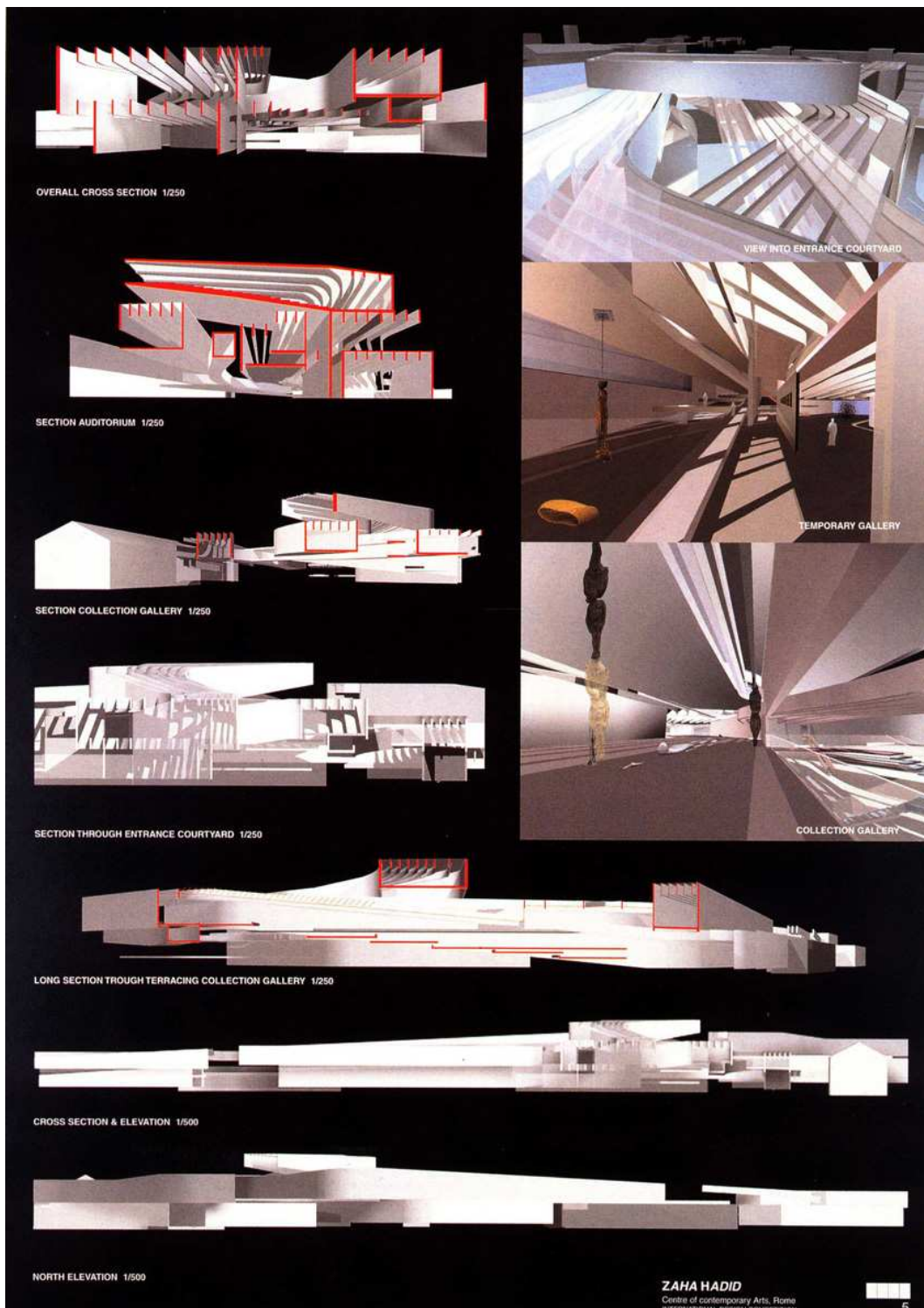
¹⁷¹ *Ibidem.*

sistema di coperture proposto da Zaha Hadid, che utilizza la luce naturale come sorgente luminosa, è stato integrato con apparati illuminotecnici per la luce artificiale in modo da ottenere un'illuminazione efficace nel rispetto dei requisiti necessari normalmente associati ad istituzioni museali. L'integrazione di diversi apparati per la giusta luminosità degli spazi interni del Centro, è punto fondamentale del progetto che trova nell'uso della luce uno dei principali elementi di qualificazione.

Il progetto si connota particolarmente per l'ampia flessibilità e quindi libertà d'azione lasciata agli allestitori, senza che l'architettura si imponga in modo rigido. Infatti la stessa Hadid sostiene che esistono molteplici modalità espositive di un oggetto¹⁷² e pertanto ha studiato a questo scopo un sistema modulare di partizione degli ambienti espositivi. Questo sistema oltre a permettere un incremento delle superfici espositive, rende lo spazio facilmente adattabile a qualsiasi tipo di installazione che l'arte contemporanea ed i nuovi eventi artistici stanno proponendo. Si tratta di caratteristiche morfologiche, che oltre ad essere tipiche del linguaggio formale dell'architetto¹⁷³, suggeriscono una nuova museografia che ha senso in un museo del XXI secolo, la cui caratteristica peculiare è il collezionare *in fieri*, man mano che l'istituzione museale si sviluppa. È uno spazio, infine, che si avvicina molto allo stile di vita quotidiano, al rapporto con la città, dal momento che si presenta come un percorso carico di eventi visivi.

¹⁷² Torelli Landini E., 2006.

¹⁷³ *Ibidem*.



Sezioni del progetto architettonico di Zaha Hadid (fonte: © Zaha Hadid, Ltd., 2001)

4.2.4 Il MAMBO di Bologna

4.2.4.1 La sede museale: l'ex forno del pane e la Manifattura delle Arti

Il MAMBO, acronimo del Museo di Arte Moderna di Bologna, ha sede all'ex forno del Pane e rientra nel progetto di riqualificazione dell'area su cui l'edificio sorge, tra via Don Minzoni, via Riva Reno e via Lame, la cosiddetta Manifattura delle Arti.

L'ex forno del pane è un edificio simbolo della storia di Bologna, la cui capacità di evocare molteplici significati, costituisce il motivo principale della sua riconversione a contenitore museale. Voluto nel 1915 dall'allora sindaco socialista Francesco Zanardi, per far fronte alla carestia postbellica, esso si costituisce come simbolo e luogo della solidarietà della comunità bolognese¹⁷⁴. Esso dalla fine degli anni Ottanta è stato più volte oggetto di politiche urbane volte alla conservazione e alla riqualificazione non solo dell'edificio, ma dell'intera area, a scopi culturali; a partire da Walter Vitali a cui si deve il conseguimento dei primi finanziamenti, in occasione dell'evento "*Bologna 2000, città europea della cultura*", fino a Sergio Cofferati, che ha inaugurato l'apertura del museo, diversi sono i sindaci le cui amministrazioni hanno avuto parte alla materializzazione dell'attuale polo delle Arti¹⁷⁵.

Il progetto di riqualificazione dell'area prevede una sorta di cittadella della cultura o meglio di un «*quartiere dell'arte*», secondo il giudizio di Lorenzo Sassoli de Bianchi, presidente dell'istituzione¹⁷⁶, in cui oltre ad inserire istituzioni come la Cineteca, il Dams e la Facoltà di Scienze della Comunicazione, è stata prevista la collocazione di librerie specializzate, gallerie private e altri servizi promossi dal Comune¹⁷⁷.

L'inaugurazione del MAMBO nel maggio 2007 come evoluzione della Gam, Galleria d'Arte Moderna di Bologna, si è costituita come la conclusione dell'ultimo segmento della riqualificazione della vecchia Manifattura¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Naccari M., 2007.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Cavina L., 2007.

¹⁷⁷ Affronte C., 2007.

¹⁷⁸ Torresin B., 2007.

Il museo è stato concepito con una forte attenzione sia al contesto territoriale, che alla sperimentazione contemporanea, con la prospettiva di creare un sistema museale, di cui il Mambo costituirebbe il centro nodale. Infatti esso si costituisce sia come istituzione radicata a livello territoriale, sia come centro di orientamento internazionale, come si evince dalla programmazione espositiva, il cui carattere sperimentale e propositivo ha l'obiettivo di catalizzare energie su Bologna, tradizionalmente riconosciuta come città-laboratorio¹⁷⁹, come dimostrano altre istituzioni museali già presenti nella città¹⁸⁰.



Primo piano - sala esposizioni galleria della manica lunga e galleria laterale (foto: Mario Carrieri for UNIFOR)



Piano Terra - scalone centrale ingresso biblioteca (foto: Mario Carrieri for UNIFOR)

¹⁷⁹ Scardi G., 2007.

¹⁸⁰ Si fa riferimento al già citato Museo del Patrimonio Industriale di Bologna, la cui missione museale ha diversi punti di contatto con la mission del museo in questione; (cfr. paragrafo 3.2).

4.2.4.2 Gli spazi museali

L'edificio si estende su di una superficie di 9'500 mq, di cui metà è riservata agli spazi espositivi. L'organizzazione degli spazi è stata progettata dallo studio di architetti milanesi Arassociati, in accordo con i vertici della Gam, di cui il museo ospita una cospicua parte della collezione permanente.

Dal punto di vista architettonico, il progetto di ristrutturazione ha mantenuto tracce evidenti della struttura originaria dell'antico forno del pane, a partire dalla valorizzazione del tetto in mattoni senza lucernai e delle due ciminiere scenograficamente disposte all'interno della hall centrale alta 16 metri, come testimoni di un passato di cui il nuovo museo vuole farsi carico, rivelando, inoltre, una vocazione per la valorizzazione del patrimonio industriale bolognese. Patrimonio insito nell'architettura del museo, la cui ristrutturazione ha magistralmente conservato l'imponenza della grande "cattedrale laica", le cui balconate e finestre, situate nella parte alta lungo l'intero perimetro, consentono di abbracciare costantemente il tutto con lo sguardo, come dal pulpito o dal matroneo di una basilica¹⁸¹. Infatti l'ampio atrio interno, rivestito di marmi di un colore ciprioso, sembra quasi evocare il foyer di un teatro.

Gli spazi espositivi, distribuiti su due piani, non si limitano a stanze e corridoi per accogliere esclusivamente mostre, opere e eventi, ma si configurano come «*un luogo dove si può entrare più volte e per diverse occasioni*» secondo Gianfranco Maraniello, direttore del museo¹⁸². Essi sono stati volutamente lasciati nelle loro dimensioni originali, in modo tale da consentire l'allestimento di vaste installazioni, senza trascurare la possibilità della partizione modulare a seconda delle esigenze espositive. Questi spazi ruotano attorno a due luoghi che caratterizzano da sempre l'antica fabbrica:

1. il *cortile coperto* in cui è stato riorganizzato il sistema del nuovo foyer, aperto alla città con il nucleo delle nuove scale che permettono di accedere alla zona del parco ed alle aree pubbliche complementari destinate alla didattica, ai convegni ed alla ricerca, tra cui la nuova biblioteca dell'Arte.

¹⁸¹ *Bologna sforna arte e web* in "Il Bologna", 5 Maggio 2007.

¹⁸² Cavina L., 2007.

2. la *Sala dei Forni*, caratterizzata dalle due suddette ciminiere della vecchia fabbrica, e da una serie di nuovi archi d'acciaio strutturali che consentono allestimenti di grandi dimensione e peso. Questo spazio lungo circa 38 metri, largo 12 metri ed alto 16 metri è accessibile direttamente dal foyer ed attorno ad esso si sviluppano sale e gallerie espositive che continuano anche al primo piano essendo collegate da una nuova scala, anch'essa utilizzabile dal foyer, che consente varie possibilità di allestimento degli eventi.

Gli spazi espositivi sono stati progettati con un architettura d'interni decisamente minimale realizzata tramite un rapporto molto semplice di piani espositivi, caratterizzati da muri bianchi, pavimenti in cemento liscio ed in rovere e velari luminosi a soffitto per garantire una luce diffusa e controllata, realizzando così una sostanziale neutralità degli ambienti rispetto al futuro contenuto artistico¹⁸³.

Oggi questi spazi, offrono grandi potenzialità: non solo sede di mostre, che occupano metà dello spazio, e di depositi e archivi, ma anche sala convegni, meeting point, bookshop specializzato gestito da Skira, biblico-emeroteca dedicata alla cultura contemporanea internazionale, a ingresso gratuito e a libera consultazione, un'area didattica e un caffè-ristorante.

Attualmente in fase di realizzazione è la realizzazione di un ponte sul canale Cavaticcio che collegherà direttamente il Mambo alla Cineteca comunale.

Coerentemente con la sua missione il Mambo, oltre a dedicare un'area all'esposizione di opere della collezione della Gam, insieme con UniCredit Group ha impostato un importante programma di sostegno alla produzione, acquisizione e promozione, anche internazionale, dell'arte italiana contemporanea più avanzata. Infatti missione del Mambo è trasformare non solo fisicamente l'ex forno del pane, ma anche e soprattutto concettualmente, trasformandolo da luogo di produzione alimentare a luogo di produzione culturale.

¹⁸³ *Mambo a Bologna* in "Il Sole 24 ore - Casa24", 11 ottobre 2007.

4.2.5 L'Hangar Bicocca di Milano

4.2.5.1 La sede e il contesto urbano: l'area Bicocca

Hangar Bicocca è un ex edificio industriale precedentemente utilizzato per la produzione delle bobine per i motori elettrici dei treni del Gruppo Ansaldo, situato nella periferia Nord-Est di Milano, nella località cosiddetta Bicocca. Esso occupa una superficie di 15'000 mq che dal settembre del 2004 ospita un centro di esposizione e produzione di arte contemporanea italiana e internazionale. Pertanto costituisce una realtà nuova ed innovativa nel panorama italiano dell'arte contemporanea, che poco si presta all'attribuzione dell'etichetta di "museo", dal momento che non ospita una collezione permanente, ma solo mostre temporanee. Infatti la stessa istituzione si definisce, in coerenza con la propria missione, Spazio d'Arte Contemporanea, ovvero uno spazio di incontro e di dialogo, che sia allo stesso tempo un centro culturale all'avanguardia nel contesto nazionale e internazionale e un laboratorio permanente dove l'arte si costituisce come cerniera tra presente e passato e viva espressione della realtà contemporanea. Pertanto il rapporto con il territorio è fortemente sentito dall'Hangar Bicocca, che ha in tale rapporto una delle sue ragioni d'essere, avvertibile già da un primo approccio all'edificio e all'area su cui esso sorge.

Dal secondo dopoguerra, il quartiere Bicocca è stato il cuore di quell'area industriale che si è rapidamente costituita ai primi del Novecento e che per molti decenni ha rappresentato il simbolo dell'industrializzazione lombarda. A partire dalla fine degli anni Settanta, in seguito soprattutto alla riorganizzazione dei grandi gruppi industriali a livello internazionale, si assiste ad un progressivo disimpegno delle industrie dalle aree urbane italiane, dove si erano fino ad allora concentrate.

Nel 1985 nel quadro della riorganizzazione delle proprie attività, l'industria Pirelli indice un concorso internazionale per il risanamento della propria area, che si inserisce nel dibattito, già avviato a Milano, sul recupero delle aree industriali dismesse. Vincitore del concorso e realizzatore del progetto è lo studio "Gregotti Associati International".

Il “Progetto Bicocca” è così nato a metà degli anni Ottanta con l’obiettivo di riqualificare l’area industriale del quartiere, restituendola al tessuto urbano milanese e trasformandola in un nuovo polo della città. L’operazione, che interessa una superficie di 960’000 mq, è il più grande intervento di trasformazione urbanistica in Italia e in Europa.

L’organicità e la riuscita del progetto sono state favorite dalla presenza nell’area di funzioni diversificate capaci di attrarre forze ed energie appartenenti alle diverse sfere del vivere sociale, quali l’Università degli studi di Milano - Bicocca, il Teatro degli Arcimboldi, centri di ricerca e importanti realtà aziendali.

Da queste premesse è sorta l’esigenza di ospitare nel quartiere Bicocca una serie di progetti che si avvalgono delle realtà già esistenti e che partendo dalla ricostruzione del tessuto sociale locale e dal coinvolgimento di tutta la città di Milano, contribuiscono a gettare le basi di un polo culturale internazionale. Tra questi grande valenza ha la realizzazione dell’Hangar Bicocca, che si pone come polo permanente di riferimento culturale di statura internazionale, il cui scopo è la produzione e la sperimentazione attraverso attività espositive, di ricerca e formative per gli artisti, per gli operatori di settore e per la comunità; infatti costante è il dialogo con il pubblico in una logica pluridisciplinare e di rapporto con il territorio.

L’obiettivo fondamentale dell’Hangar Bicocca è di essere un centro dinamico di produzione, documentazione, esposizione, promozione e divulgazione dell’arte contemporanea in grado di creare un contatto fra Milano, attivando le energie creative già presenti in città, e il sistema dell’arte contemporanea internazionale.

Pertanto esso si propone di essere un luogo a disposizione del pubblico, uno spazio privilegiato per l’incontro fra arte e visitatori: un centro permanente di attività mirate alla fruizione e comprensione della cultura visiva e al ruolo dell’arte nella cultura contemporanea; questo è il proposito principale dell’istituzione, che per tale motivo si distingue dalle altre realtà espositive italiane riguardanti l’arte contemporanea. Per far ciò si è puntato fortemente sull’edificio, la cui semplice ma massiccia struttura industriale, esternamente “corazzata” da un’argentea struttura in metallo, ha rivelato una notevole capacità di attrarre e generare creatività artistica e culturale.

4.2.5.2 Gli spazi espositivi

Dal punto di vista architettonico l'Hangar Bicocca ha volutamente limitato gli interventi di restauro ai soli aspetti strutturali, puntando sulla puntuale conservazione delle rigorose forme plastiche dell'architettura industriale di primo Novecento, non solo per mantenere la vastità degli spazi, funzionali alle moderne esigenze espositive, come ha affermato Carlo Puri Negri¹⁸⁴ in occasione dell'inaugurazione, ma soprattutto per la loro capacità di attivare molteplici significati in linea con la missione dell'istituzione. Alla base del lavoro di riqualificazione dell'edificio c'è la volontà di costituire una moderna e dinamica "officina" delle arti, motivo per cui lo spazio è ancora uno spazio industriale: copriate in ghisa, scarni pilastri in ghisa che scandiscono l'immensità spaziale in tre "labili" navate "basilicali", illuminazione esclusivamente artificiale. Si tratta, quindi, di uno spazio in primo luogo di produzione e sperimentazione, in cui gli artisti sono chiamati a "lavorare" e, in secondo luogo di condivisione dei nuovi canoni dell'arte contemporanea, dove la struttura dell'edificio ha un ruolo primario, dal momento che permette di comprendere l'espressività dell'arte del XXI secolo; un'espressività fortemente radicata nella realtà contemporanea, lontana da ogni forma di idealismo, quindi di più facile comprensione, nonostante le forme apparentemente criptiche, che possono ad un primo approccio disorientare¹⁸⁵.

L'Hangar Bicocca favorisce un rapporto "immediato" con la produzione artistica esposta, sia per la produzione, realizzata con i mezzi propri dell'uomo contemporaneo, quali mezzi industriali e tecnologici, di cui il visitatore ha una personale e quotidiana conoscenza; sia per la pluralità di eventi che garantiscono il dialogo tra i protagonisti della cultura contemporanea e le diverse tipologie di pubblico.

Quindi l'Hangar Bicocca piuttosto che puntare su un allestimento scenografico degli spazi espositivi, ha consapevolmente mirato ad attivare latenti e molteplici

¹⁸⁴ «La struttura è stata lasciata com'era, non è un museo, ma un grande spazio che si presta all'arte contemporanea, in quanto utilizza materiali e dimensioni, non adatti al museo tradizionale» in Hangar Bicocca Educational - La Fabbrica, Milano, 2007.

¹⁸⁵ Di Cerbo F., 2007.

significati insiti nella struttura stessa, lasciando al visitatore la possibilità di scegliere autonomamente quali e in che modo attivare questi significati, a seconda della propria esperienza e della propria sensibilità.

In questo modo lo spazio espositivo non è solo flessibile, ma dinamico e metamorfico; è uno spazio quasi concettuale che abbatte la sua dimensione fisica, basandosi esclusivamente sui pilastri mentali che ogni singolo visitatore si costruisce involontariamente respirando l'atmosfera del luogo. È questo il particolare allestimento dell'Hangar Bicocca, che rende la visita qualcosa di unico e irripetibile, mai uguale a se stessa, in quanto esperienza strettamente personale.



Hangar Bicocca, particolare esterno (foto: © Hangar Bicocca)



Hangar Bicocca, particolare interno (foto: © Hangar Bicocca)

5. La situazione pugliese

5.1 L'Archeologia Industriale in Puglia

La Puglia, al pari della maggior parte delle aree industriali dell'Occidente, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, ha subito un'improvvisa dismissione di vaste aree industriali e di grandi impianti, che hanno lasciato grandi lacerazioni a livello territoriale, economico e sociale. Di conseguenza, se anche in Puglia si è verificato il fenomeno di dismissione industriale dovuto al contemporaneo fenomeno di decentramento produttivo, verificatosi in modo più eclatante nei grandi centri di prima industrializzazione, come la Lombardia, il Piemonte e la Liguria, per fare solo alcuni nomi a livello nazionale, è necessario fare alcune precisazioni, di non poca importanza, circa il rapporto, spesso ambiguo, tra "Industria" e "Meridione".

Infatti persistono, purtroppo, all'interno del dibattito culturale italiano ancora alcuni luoghi comuni diffusi sull'idea di un Meridione indifferenziato, all'interno del quale non hanno spazio fenomeni di modernità e che l'industria si sia affermata esclusivamente attraverso le "cattedrali nel deserto"¹⁸⁶, costruite dallo Stato borbonico o su spinta dell'iniziativa pubblica. Pertanto, ribadendo uno dei concetti guida enucleati nella prima parte della ricerca, secondo cui solo un'adeguata e approfondita conoscenza può condurre ad una corretta valorizzazione e conservazione del patrimonio industriale, è necessario affrontare preliminarmente una revisione critica di tali luoghi comuni riguardanti l'industrializzazione pugliese, funzionale allo sviluppo di una chiara e coerente analisi del fenomeno che si sta analizzando.

Come sopra accennato, alla luce di quanto sta accadendo in materia di dismissione, è necessario in primo luogo rimettere in discussione l'idea che l'industrializzazione si concretizzi, in Italia, esclusivamente nei grandi stabilimenti nati, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, come emulazione dell'esperienza dei cosiddetti *first comer*, ovvero i paesi di prima industrializzazione, quali Gran Bretagna, Francia e Belgio. Questa convinzione,

¹⁸⁶ Monte A., 2008.

che porta a considerare “industria” solamente il grande edificio, la grande fabbrica sorta in piena seconda rivoluzione industriale, rappresenta uno dei luoghi comuni più diffusi tra gli stessi archeologi industriali e tra gli studiosi delle discipline collegate, dalla Storia economica alla Storia dell’Industria.

Il secondo luogo comune da riconsiderare è quello di un Meridione d’Italia in cui i reperti della produzione sono sostanzialmente considerati come elementi estranei, residui di un’epoca precedente. Insomma si considera l’industria del sud o come esperienze frutto del paternalismo borbonico, frenate dall’unificazione del mercato nazionale, all’indomani dell’unità d’Italia, dominato da una sorta di “colonialismo nordista” oppure come le cosiddette cattedrali nel deserto dell’industria pubblica, indotte dalle politiche meridionaliste.

Il terzo luogo comune da abbattere è l’idea di una Puglia dedita esclusivamente all’agricoltura. Accanto alla Puglia umile e contadina, a cavallo tra Ottocento e Novecento, è presente la Puglia dei grandi imprenditori, protagonisti di profonde trasformazioni dell’economia pugliese, padri della modernizzazione, delle sperimentazioni e dei grandi investimenti industriali, che hanno condotto la regione, nel periodo post-unitario, a trasformare i paesi e le città pugliesi da piccoli centri rurali a veri e propri centri urbani in cui l’artigianato assume la fisionomia di piccola industria. Contemporaneamente si assiste alla nascita dei primi stabilimenti industriali, legata alla diversificazione delle attività produttive in relazione al già citato mercato nazionale, ma anche estero, in particolare con i Balcani e i paesi del Mediterraneo. Di conseguenza si delinea la fisionomia di una Puglia dinamica e moderna che si proponeva, nel panorama dell’Italia post-unitaria, come volano dello sviluppo del Mezzogiorno e come salda cerniera tra Occidente e Oriente.

In conclusione ciò che caratterizza e allo stesso tempo sminuisce la Puglia, per via delle convinzioni pregiudiziali su delineate, è la compresenza e la feconda commistione tra agricoltura, artigianato e industria, che, dunque, qualificano la regione con percorsi *diversi* da quelli che si affermano in altre aree d’Europa e d’Italia, con dimensioni e impatti diversi sul territorio, ma non per questo meno significativi o sintomatici di una realtà indifferenziata dove regnano arretratezza e sottosviluppo. Di conseguenza, ciò apre uno spazio di riflessione e un’attività di

recupero e conservazione che rompe i tradizionali confini cronologici che caratterizzano i fenomeni dell'industrializzazione.

Infatti ora la fervida Puglia industriale del Novecento è in fase di "ricostruzione", o meglio di "riconversione". Dove c'era industria ora ci sono aree dismesse, ci sono «*immensi spazi bianchi, da colorare, edifici abbandonati, architetture mortificate*¹⁸⁷». In tutto il territorio regionale e in particolare in quello delle province di Bari e di Lecce vi sono numerose industrie (stabilimenti vinicoli, cave dell'industria estrattiva, distillerie, frantoi ipogei e stabilimenti oleari, pastifici e molini, magazzini per la lavorazione del tabacco e manifatture, fabbriche di mobili, sansifici, ferriere, fornaci) note sui mercati nazionali e internazionali che, per effetto di processi di concentrazione e di standardizzazione, sono fallite lasciando però tracce significative della loro attività. Ciò ha posto in primo luogo la necessità di un recupero di queste aree e degli edifici che su di esse insistono, destinate altrimenti a divenire zone di speculazione edilizia o di degrado urbano; in secondo luogo pone i problemi della conservazione e della valorizzazione intese come intervento consapevole sul territorio volto ad affermare il valore della memoria e dell'identità che le comunità hanno costruito nel corso del tempo, sintomo della consapevolezza che il patrimonio dismesso non rappresenta un passato ormai defunto, ma costituisce le radici del presente.

Sono queste le basi su cui si innestano le problematiche dell'archeologia industriale in Puglia, tutt'ora oggetto di confronto e di discussione; interesse consolidato negli ultimi anni, per via della notevole velocità dei cambiamenti negli ultimi due decenni, i più intensi e radicali nella storia contemporanea dell'area. Si tratta di cambiamenti che incidono direttamente sulle culture e sull'identità delle comunità. Il lavoro industriale, come più volte sottolineato nei capitoli precedenti, rappresenta uno dei momenti di più forte aggregazione sociale, crea senso di appartenenza, definisce sulla base delle conoscenze esperibili una memoria ad un tempo individuale e collettiva, oggi fortemente a rischio e che pertanto si cerca di riaffermare tramite oggetti, edifici, macchine e saperi. Tuttavia, non bastano più le sole conoscenze esperibili trasmesse e tramandate di generazione in generazione, occorrono operazioni di tipo critico,

¹⁸⁷ Monte A., 2008.

che ricostruiscano gli ambiti, i processi e che diano un significato pertinente agli oggetti, alle macchine e agli edifici. A tal fine è maturata la convinzione, che proprio dalle ex aree industriali, potesse partire un processo di riqualificazione di porzioni di centri urbani e/o periferie. Pertanto, sono stati attivati dei progetti, incentivati da fondi europei¹⁸⁸, che hanno consentito e consentono il recupero e la riqualificazione delle aree in questione e che, attraverso specifici interventi urbanistici¹⁸⁹, rendono possibili, importanti collaborazioni tra pubblico e privato.

In conclusione è necessario comprendere che in una realtà in rapida evoluzione, dove cresce il patrimonio dismesso, esposto alla distruzione e all'oblio, la memoria non è un lusso¹⁹⁰, ma è un elemento portante della vita comunitaria. In altri termini, il problema in generale, ma specificatamente in Puglia, è quello che la difesa e la valorizzazione del patrimonio costituiscano un *input* allo sviluppo locale. Per far ciò è necessaria in primo luogo la crescita di una sensibilità diffusa nei confronti del patrimonio industriale, a partire dalle istituzioni amministrative, in modo tale da sostenere una feconda e duratura collaborazione con le istituzioni scientifiche, a partire dalle università, quali poli formativi di operatori sensibili, attenti e soprattutto capaci di operare sul territorio locale, sottraendosi a qualsiasi velleitario tentativo della cosiddetta "fuga dei cervelli", di cui la Puglia è protagonista assoluta nel contesto nazionale. È assolutamente necessaria, dunque, la consapevolezza che il patrimonio industriale è un'eccezionale opportunità di sviluppo del sistema locale, proprio per la commistione fra tradizione e modernità e per il ruolo che questa ha assunto nell'evoluzione economica del territorio pugliese. Di conseguenza riconoscere il territorio come stratificazione di attività umane diversificate, presuppone la conoscenza come strumento per individuare cosa conservare, cosa modificare e cosa eliminare. È questo il contributo specifico dell'archeologia industriale, contributo fondamentale all'azione di tutela, rivolta non solo ai beni arqueo-industriali, ma *in toto* ai beni culturali presenti sul territorio, in modo tale da svolgere un'azione di tutela coordinata dei diversi attori territoriali. Si tratta, sostanzialmente, di sviluppare organicamente le potenzialità

¹⁸⁸ Si fa riferimento a fondi europei quali: POP, Interreg, Leader-GAL, PRUSST, PIS, POR e PRU; (cfr. paragrafo 2.2.2).

¹⁸⁹ Cfr. paragrafo 2.2.2.

¹⁹⁰ Monte A., 2008.

endogene del territorio, che intorno ai molteplici significati attivati dal patrimonio culturale, possono articolare una serie di operazioni atte ad incentivare i diversi sistemi economici locali, che non si limitino esclusivamente alla promozione di un banale turismo occasionale, spesso poco fruttuoso; queste possono piuttosto divenire un fattore di riconoscibilità del territorio stesso.

Infatti la realizzazione in prospettiva, di una rete museale o di itinerari di archeologia industriale, è destinata ad entrare direttamente in rapporto con i settori produttivi, certificando indirettamente, la qualità dei prodotti, creando quindi un circolo virtuoso che contribuisce ad aumentare la visibilità dei prodotti locali sui mercati nazionali ed esteri. La rete museale, inoltre, può anche attivare circuiti conoscitivi in grado di garantire un monitoraggio costante sul territorio e degli ambiti urbani, costruendo nuova consapevolezza e partecipazione della società civile alle scelte e fornendo elementi utili per definire le forme e gli obiettivi della programmazione territoriale. I siti archeo-industriali, per altro verso, possono costituire un momento di riscoperta di nessi fondamentali delle architetture urbano-territoriali e, quindi, strumento per una modificazione mirata e ragionata delle stesse, per una ricostruzione d'identità, in grado di garantire coesione sociale¹⁹¹. Sono questi gli elementi portanti su cui attualmente si lavora, almeno nella fase di progettazione, per innestare una rete a livello regionale, di cui un primo abbozzo si ha nella nascente rete di frantoi ipogei, che propone un itinerario che dal Salento percorrerà tutta la Puglia, riconoscendo, inoltre, nell'industria olearia pugliese, un riconosciuto marchio di qualità regionale.

Si tratta, come è evidente, di un'operazione difficile e complessa che, con la partecipazione di diversi soggetti, scientifici e istituzionali, può tuttavia fornire buone opportunità di successo.

¹⁹¹ Covino R., *Patrimonio industriale e progetti di museificazione nel Salento*, in Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 313-318.

5.1.1 Progetti di riuso

La Puglia, se paragonata ad altre realtà nazionali, non annovera numerosi ed eclatanti progetti di riuso di ex edifici industriali; tuttavia in rapporto agli anni in cui il dibattito sui beni archeo-industriali ha avuto luogo, essa annovera qualche importante conquista, perlomeno riguardanti le preliminari fasi di conoscenza e valorizzazione del patrimonio archeo-industriale distribuito sul territorio. Infatti modesti o quasi scarso il numero di recuperi in Puglia, dal momento che si è ancora fermi alla fase censitaria e catalografica. Questa situazione è dovuta sostanzialmente al ritardo con cui la disciplina si è radicata in questa regione, rispetto ad altre regioni italiane - pur tuttavia in ritardo rispetto all'ambito europeo, come ampiamente analizzato nella prima parte della ricerca - e che tuttora stenta a radicarsi in ambito accademico, a causa delle convinzioni aprioristiche su analizzate. Di conseguenza attualmente si è in una condizione in cui gli sviluppi metodologici della disciplina e le relative applicazioni operative sul territorio pugliese, versano in una situazione "a macchia di leopardo", con zone ad alta sensibilizzazione, come il Salento e parzialmente la provincia di Bari, e zone in cui il patrimonio archeo-industriale versa ancora in un alto livello di degrado e di fatiscenza, a causa della quasi nulla sensibilizzazione in materia.

Tra i progetti di riuso già realizzati si annoverano¹⁹²:

- in provincia di Bari si distinguono i casi della ex Manifattura Tabacchi e l'ex Macello, Frigorifero e Mercato ittico a Bari, di cui si affronterà la disamina nel prossimo capitolo;
- in provincia di Foggia: alcune ex cave di pietra locale ad Apricena sono state riutilizzate in "contenitori" per la musica, dove ogni anno si svolge la manifestazione musicale "Suoni in Cava";
- in provincia di Brindisi: l'ex stabilimento della Montecatini situato nel porto di Brindisi è in fase di recupero per la realizzazione di un terminal passeggeri;

¹⁹² Monte A., *Dalla terra all'industria: la Puglia "dismessa"*, in Fontana G. L., Bonaventura M. G., Novello E., Covino R., Monte A., 2005, p. 224-230.

- in provincia di Lecce: i frantoi ipogei, attualmente comprendenti i paesi in provincia di Lecce: Vergole, Martano, Veglie, Tuglie, Giurdignano; essi costituiscono soste dell'itinerario le “*Strade dell'olio di oliva Adriatica e Ionica di Terra d'Otranto*”;
- l'ex Magazzino per la lavorazione del tabacco a Monteroni di Lecce è riutilizzato come casa dello studente;
- un ex magazzino per la lavorazione dei tabacchi orientali a Lecce è riutilizzato come sede universitaria;
- un ex Villaggio operaio per la tabacchicoltura è stato trasformato in villaggio turistico.

Tra i progetti di prossima realizzazione, ora oggetto di censimento e catalogazione si hanno i seguenti casi di studio¹⁹³:

- Le fabbriche del vino e dell'alcol: le esperienze di Parabita e Tuglie, Novoli e Manduria;
- Le macchine dell'industria agroalimentare pugliese;
- Le ceramiche di Grottaglie;
- La Nitriera borbonica di Molfetta;
- Il mattatoio di Terlizzi;
- Le macchine delle cave di Cutrofiano;
- Un centro industriale di terra di Bari: Gioia del Colle;
- Il Museo dell'alcol a San Cesario di Lecce;
- Il faro di Capo Palascia a Otranto;
- L'Arsenale Marittimo Militare di Taranto.

Questi due ultimi casi di studio costituiscono la nuova frontiera dell'archeologia industriale europea, che ne fanno della Puglia una protagonista indiscussa. Si tratta del patrimonio industriale marittimo, il cui campo di indagine e di intervento riguarda complessi di rilievo mondiale in cui si compendiano storia, architettura,

¹⁹³ Monte A., 2008.

urbanistica ed ingegneria portuale¹⁹⁴. L'area adriatica ne costituisce uno straordinario esempio: non a caso è oggi all'attenzione di organismi nazionali e internazionali operanti nel campo della salvaguardia, conservazione, valorizzazione e riuso del patrimonio industriale. La missione principale di questo campo di indagine prevede il censimento e la valorizzazione dell'intero patrimonio marittimo, anche in considerazione della forte espansione del turismo nautico nell'Adriatico. I centri pugliesi coinvolti nell'operazione sono le città costiere di: Manfredonia, Barletta, Trani, Molfetta, Bari, Mola, Polignano a Mare, Monopoli, Brindisi, San Cataldo, Otranto, Gallipoli e Taranto. A questo paesaggio marittimo appartengono specificità quali i fari di Torre Canne, Brindisi (Forte a Mare, Pedagne e Punta Riso), San Cataldo, Punta Palascia a Otranto, Santa Maria di Leuca, Sant'Andrea a Gallipoli e Capo San Vito e San Paolo a Taranto, che costituiscono un suggestivo patrimonio storico-culturale dell'Adriatico e dell'intero Mediterraneo.

Particolare attenzione riveste la riqualificazione dei vasti spazi dell'Arsenale marittimo militare di Taranto, importante snodo per la vita marina del Mezzogiorno, la cui tutela e conservazione si impongono fortemente non solo per sottrarlo a speculazioni o demolizioni, ma anche per fornire un'opportunità di sviluppo al sistema locale tarantino.

Il progetto "*Archeologia industriale tra terra e mare, per una rete europea di ecomusei*", ha lo scopo di realizzare appunto una rete ecomuseale di siti marittimi che oltre alla Puglia e dunque all'Italia, comprende la partecipazione di Portogallo, Spagna, Francia, Finlandia, Grecia e Romania¹⁹⁵. La missione del progetto è mostrare l'evoluzione a lungo termine delle trasformazioni della frontiera tra terra e mare, per mostrare l'interazione tra archeologia industriale, città e ambiente; le tecnologie della trasformazione storica per l'industrializzazione del territorio; i progetti per il recupero dell'eredità dell'archeologia industriale attualmente esistente in ciascun territorio e i conflitti tra lo sviluppo e la valorizzazione dell'eredità storica e industriale e allo stesso tempo la conservazione dell'identità della comunità residente.

¹⁹⁴ Tummino T., 2008.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

In conclusione, la situazione attuale pugliese rivela che il percorso in tema di archeologia industriale è ancora lungo, sebbene sono in cantiere progetti che saranno realizzati da qui ai prossimi anni. Per il momento i più immediati, oltre al progetto “Archeologia industriale tra terra e mare, per una rete europea di ecomusei” appena analizzato, sono il censimento e la catalogazione sistematica del patrimonio industriale regionale e il “Progetto pilota per la conservazione e la valorizzazione del patrimonio archeologico industriale pugliese. Archeologia industriale a San Cesario di Lecce¹⁹⁶”, che si propone l’importante obiettivo di realizzare uno studio di fattibilità che si ponga come saggio metodologico da estendere a tutto il territorio regionale.

Da questa breve disamina emerge palesemente che la situazione pugliese in materia di archeologia industriale è ancora in ritardo rispetto ad alcune tra le più importanti realizzazioni nazionali. Il principale motivo del ritardo, oltre alle ragioni suddette, è la scarsa sensibilità *in primis* a livello istituzionale e in secondo luogo a livello sociale; a questa segue, di conseguenza, la totale assenza di coordinamento in ambito anche scientifico, a livello operativo. Infatti non è difficile notare come il maggior interesse per il patrimonio industriale pugliese provenga esclusivamente dal Salento, in cui sono da anni attive pratiche di censimento e schedatura, mentre le restanti province stanno a guardare immense distese cadere nell’oblio e nella fatiscenza. A questo punto è legittimo chiedersi, quanto bisognerà ancora aspettare affinché la Puglia si metta al passo con le altre regioni italiane, sfruttando le innumerevoli potenzialità endogene del suo territorio, dimostrando di saper far fruttare questi talenti autonomamente con la propria *intelligenza*, in modo tale da infrangere una volta e per sempre quel radicato luogo comune che vuole disegnare questa dotata regione come un luogo inoperoso e sottosviluppato?

¹⁹⁶ Covino R., *op. cit.*

5.2 L'Archeologia Industriale in Terra di Bari

L'attenzione per il patrimonio archeo-industriale nel capoluogo pugliese risale agli inizi degli anni Novanta del Novecento: è possibile, dunque, fare un bilancio delle attività svolte in materia in questi due decenni?

Come poc' anzi sottolineato, la Puglia è ancora in ritardo rispetto al panorama nazionale, ma il dato più sconcertante è il forte squilibrio esistente tra le diverse province. Infatti se il Salento si propone come centro attivo in ambito archeo-industriale, la provincia barese è ancora molto indietro, dimostrando dunque una forte polarizzazione a livello culturale all'interno del territorio regionale. Infatti quasi nulla è l'attività di ricerca, quindi di censimento, catalogazione e di conseguenza di riqualificazione nel territorio barese.

Esigui sono i casi di riuso ed esigua, o meglio, piuttosto nulla è la sensibilità nei confronti di questa disciplina, piuttosto ignorata a livello accademico e di conseguenza a livello amministrativo; infatti opportuna è l'espressione dell'architetto Antonio Quero - uno dei pochi studiosi baresi ad interessarsi di archeologia industriale locale - «*archeologia industriale a Bari o immemorata*¹⁹⁷».

Tra i casi di riuso realizzati a Bari si distinguono:

1. l'ex Manifattura Tabacchi;
2. l'ex Macello, Frigorifero e Mercato ittico.

1. L'ex Manifattura Tabacchi situata all'interno del quartiere Libertà del capoluogo pugliese, risale al 1898, anni in cui la coltura del tabacco gode di un forte protezionismo statale e ha il suo momento di più alta diffusione a livello territoriale. Infatti la storia della tabacchicoltura ha fortemente inciso il territorio pugliese, all'interno del quale sono capillarmente diffusi edifici per la lavorazione e lo stoccaggio del tabacco; essa, nel momento in cui, all'inizio degli anni Settanta del secolo scorso, le posizioni di monopolio sono state messe in discussione,

¹⁹⁷ Quero A., 1998.

subisce un lento declino che porta alla chiusura degli stabilimenti, che oggi costituiscono quegli innumerevoli “edifici muti”¹⁹⁸, che attendono una nuova destinazione d’uso.

La nuova destinazione d’uso per la Manifattura Tabacchi barese, è stata oggetto di annosi dibattiti, che hanno condotto a una realizzazione concreta solo da pochi anni. Infatti è agli inizi degli anni Novanta che l’amministrazione Di Cagno Abbrescia avvia uno studio di fattibilità sulla realizzazione di una “*Cittadella dell’Arte e della Cultura*” negli spazi della manifattura¹⁹⁹.

Si tratta di un progetto mai realizzato, ma di cui il capoluogo pugliese esige tutt’ora necessariamente la presenza.

Il motivo per cui il progetto ha subito una frenata è stata l’esigenza di far fronte ad un problema igienico-sanitario e soprattutto sociale, riguardante il mercato rionale del quartiere Libertà, a cui si è deciso di rispondere con il trasferimento dello stesso nei locali del piano-terra dell’ex edificio industriale. La realizzazione ha subito una fase di stallo tra il 1997 e il 1998, dal momento che i restanti spazi dell’edificio sono stati acquisiti dall’Università di Bari, che solo nel 2007 ha indetto un bando per la trasformazione degli spazi della ex manifattura, che ospiteranno gli uffici della SSIS, uno “student centre” e la facoltà di Scienze della Formazione²⁰⁰.

2. L’ex Macello, Frigorifero e Mercato ittico, ha subito da pochi anni una imponente operazione di ristrutturazione per la riqualificazione dei vasti spazi, realizzati negli anni Venti dello scorso secolo, come “*Cittadella della Cultura*”, attualmente ospitante l’Archivio di Stato e la Biblioteca Nazionale Sagarriga Visconti Volpi; in prospettiva si prevede, l’apertura dei vasti “contenitori” non ancora utilizzati alla promozione di attività culturali, della cui carenza la città soffre acutamente.

¹⁹⁸ Covino R., *op. cit.*

¹⁹⁹ Quero A., 1998.

²⁰⁰ Archivio AUDIS - Associazione Aree Urbane Dismesse - dicembre 2007.

La distribuzione degli spazi è attualmente così distribuita: il frigorifero municipale e il mercato ittico quale sede della Biblioteca e il macello comunale come contenitore dell'Archivio di Stato e di un grande auditorium di circa 500 posti²⁰¹.

Per quanto riguarda i comuni della provincia barese, attualmente sono in corso, fasi di progettazione riguardanti la riconversione di macelli comunali, promosse da associazioni locali e sostenute da amministrazioni comunali e Regione tramite convenzioni, con lo scopo di realizzare un polo culturale nell'area del nord barese. Infatti la Regione Puglia con atto dirigenziale n. 298 del 31.10.2006 ha approvato la graduatoria relativa al Bando della Delibera Cipe n. 35/2005 *“Progetti di riqualificazione urbana con particolare riferimento agli interventi di rivitalizzazione economica e sociale rivolti alle fasce giovanili della popolazione”* nell'ambito del Programma Regionale per le Politiche Giovanili *“Bollenti Spiriti”*.

Tra i progetti in fase di realizzazione si distingue certamente il progetto candidato dal Comune di Terlizzi, *“MAT – Progetto di recupero e rifunzionalizzazione dell'ex mattatoio comunale”*, principalmente per la missione prefissata, che si diversifica dalle altre proposte, come la riqualificazione dell'ex mattatoio di Altamura, vagamente destinato a centro di aggregazione giovanile²⁰². Al contrario la proposta di Terlizzi rivela una certa sicurezza di intenti, già a partire dall'acronimo, in linea con le esperienze nazionali, che richiama all'attenzione, sia la precedente funzione dell'edificio, quale quella di mattatoio comunale - quindi conservando almeno nel nome un ricordo del bene archeo-industriale - sia l'attuale destinazione d'uso, quale polo culturale di Musica, Arte e Teatro.

L'edificio risale al 1881 e il progetto all'architetto Francesco Scolamacchia; esso si articola in una serie di spazi (stalle, scannatoi, servizi) dislocati lungo il perimetro di un cortile interno rettangolare. Dal 1989 l'edificio risulta in stato di abbandono. L'autore del progetto di recupero, l'architetto Arturo Cucciolla, ritiene che l'edificio sia connotato da un'architettura povera ma dignitosa, estremamente funzionale ai fini di una riqualificazione complessiva per scopi

²⁰¹ Carcereri L., 2007.

²⁰² *Riqualificazione dell'ex mattatoio; prende corpo il progetto ad Altamura*, in *“La Gazzetta del Mezzogiorno”*, 22 giugno 2007.

culturali. L'intervento di recupero garantirà il rispetto delle strutture esistenti anche come importante memoria storico-architettonica per la città di Terlizzi, soprattutto per le tecniche costruttive utilizzate. La finalità generale e gli obiettivi del MAT sono stati delineati tramite un attento studio dei fabbisogni locali condotta dall'Assessorato alle Politiche Giovanili attraverso l'analisi di informazioni quali-quantitative relative al contesto associazionistico e alle realtà aggregative giovanili, alle politiche culturali, alla fruizione degli spettacoli e alla spesa culturale del distretto composto dai Comuni di Terlizzi e Ruvo di Puglia (direttamente interessati dalla presentazione della proposta progettuale), Bisceglie, Bitonto, Corato, Giovinazzo, Molfetta, comuni limitrofi individuati come potenziale bacino d'utenza diretto della struttura in termini di fruizione. Laboratori di musica, teatro, cinema, disegno, pittura, scultura, fotografia, intercultura, attività di produzione e management, eventi, seminari, workshop e convegni, sono le molteplici iniziative previste dal progetto di gestione, che saranno portate avanti una volta terminati i lavori di recupero della struttura²⁰³.

Il quadro appena delineato mostra come i casi esaminati, ad eccezione dell'ultimo caso di Terlizzi, siano orientanti ad un riuso più strettamente funzionale, che coniughi l'esigenza di preservare almeno fisicamente l'edificio archeo-industriale, tale da sottrarlo al processo di degrado, ad un'esigenza di servizi legati al terziario, come nei casi del mercato coperto e del polo universitario per la Manifattura Tabacchi e, dell'Archivio di Stato e della Biblioteca Nazionale per il Macello Frigorifero e Mercato ittico.

Paragonando le tipologie di riuso appena analizzate, con i casi nazionali e internazionali analizzati nella prima parte della ricerca²⁰⁴, si evince che attualmente in Puglia il riuso di aree industriali dismesse sia orientato a colmare esigenze legate al terziario, piuttosto che ad esigenze più strettamente culturali, incentrate a sviluppare un discorso globale ed organico che coinvolga il patrimonio culturale locale, di cui la Puglia è ben ricca, a partire dal patrimonio archeo-industriale, magari su esempio di casi più noti.

²⁰³ *Bollenti Spiriti: il vecchio mattatoio ospiterà il MAT a Terlizzi*, Comunicato stampa del Comune di Terlizzi - Assessorato alle politiche giovanili, 31 ottobre 2006.

²⁰⁴ Cfr. paragrafo 2.1.

Tuttavia è importante sottolineare che, sebbene queste scelte soddisfino esigenze più imminenti, ciò non significa che l'interesse verso la creazione di un polo culturale sia del tutto assente. È ciò lo dimostra in primo luogo lo studio di fattibilità avviato per la stessa Manifattura Tabacchi, per l'allestimento di una cittadella dell'Arte, e in secondo luogo, sebbene in ambito provinciale, il MAT di Terlizzi, orientato verso un discorso interculturale che coinvolga i diversi ambiti artistici, in modo tale da costituire un centro di produzione e di esposizione artistica, sulla scia dei più noti casi nazionali e internazionali, il cui caso più affine è sicuramente il MACRO di Roma, nella sede del Testaccio chiamata appunto MACRO al Mattatoio, la cui connotazione sperimentale si spera possa essere un forte punto di riferimento per lo sviluppo del progetto pugliese.

CONCLUSIONI.

Per un Museo di Arte Contemporanea a Bari

In Italia, dopo la creazione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 1883 a Roma, per molto tempo non sono stati istituiti nuovi musei d'arte contemporanea, accumulando un forte ritardo rispetto ad altre nazioni europee. Solo tra gli anni ottanta e il decennio successivo, pur nell'assenza di un'importante istituzione statale che promuova le nuove espressioni artistiche e di una politica nazionale rivolta verso l'arte contemporanea²⁰⁵, la scena museale italiana manifesta una certa vivacità, soprattutto nell'ambito delle istituzioni comunali. All'interno di questo dibattito, che posto occupa il capoluogo pugliese? Come poc'anzi accennato, le amministrazioni comunali baresi negli anni hanno mantenuto viva l'esigenza di realizzare un polo artistico nel capoluogo, che sia anche centro di raccordo a livello regionale e provinciale, ma purtroppo tale esigenza è rimasta negli anni sulla carta, e attualmente l'intera Puglia, si trova, anche in questo caso, in una posizione di forte ritardo rispetto al resto d'Italia. Tuttavia, nonostante questa situazione a livello museale, la Puglia non è isolata rispetto al mercato della contemporanea produzione artistica; infatti essa non esita a farsi protagonista di uno dei più importanti eventi europei di arte contemporanea, quale la "*Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa e del Mediterraneo*", che nel 2008 giunta alla XIII edizione avrà come sede proprio Bari, dal 23 al 31 maggio. A questo punto è legittimo chiedersi: come si rapporterà la città a questo evento e come sopperirà alla mancanza di un polo museale di moderna concezione, in cui poter affiancare produzione, sperimentazione ed esposizione?

Fortemente voluto dalla Regione, l'evento si iscrive in una strategia precisa di sviluppo della cosiddetta "economia della conoscenza" sul territorio. Infatti la creatività giovanile per la Regione Puglia è uno dei perni fondamentali su cui far ruotare il proprio futuro economico e sociale, come dimostrano alcuni felici esempi, precedentemente citati, di utilizzo delle risorse per la promozione di giovani imprenditori culturali e della creatività come il programma Bollenti

²⁰⁵ Pratesi L., 2006.

Spiriti. In questa ottica è diventato necessario per la Puglia rafforzare le possibili “*economie creative*”, con lo scopo di stabilire “*industrie culturali*” locali, che siano vitali e competitive anche a livello nazionale e internazionale.

Pertanto il progetto previsto per questo evento internazionale è quello di ospitare le produzioni della XIII Biennale nell’intera regione, creando una vera e propria *rete* artistica in base alle vocazioni culturali, sociali ed economiche del variegato territorio pugliese. Questa impostazione permetterebbe, dunque, di replicare nelle altre cinque province pugliesi alcune tra le diverse discipline artistiche ospitate (in particolare: Teatro, Danza, Performance Metropolitane, Cinema e Video) in modo tale da consentire al pubblico di vaste aree della regione la visione delle produzioni artistiche della Biennale, oltre che di concentrare in altre città, determinate discipline artistiche, catalizzando le realtà culturali ed economiche della regione specializzate in determinati settori.

Lo scopo, quindi, è quello di realizzare una sorta di *sistema* che consenta allo stesso tempo la partecipazione del maggior numero possibile di spettatori e il coinvolgimento del maggior numero possibile di Enti, Istituzioni locali ed operatori.

Un luogo di incontro diffuso, dunque, che favorisca non solo lo scambio artistico, culturale e sociale, ma anche la nascita di una nuova rete di economie grazie alla possibile creazione di nuove produzioni, rendendo agevole il compito dei distributori e la circolazione delle giovani produzioni culturali; una “vetrina” di valore incomparabile dove l’arte e il suo mercato s’incontrino virtuosamente. Tutto ciò si spera possa fornire un importante *input* per la realizzazione in prospettiva di una rete museale, che raccordi i diversi eventi artistici contemporanei sparsi per la regione; momentaneamente però, per sopperire alla mancanza di un polo museale *ad hoc*, la Biennale avrà come contenitore privilegiato la Fiera del Levante, luogo storicamente deputato agli scambi culturali ed economici tra la Puglia e il resto del mondo, in particolare con l’area mediterranea e medio-orientale, che per l’occasione si trasformerà in una vera e propria “cittadella della creatività”, dove avverrà l’incontro fra l’arte e il suo mercato. Interessante è a questo punto sottolineare come, nonostante la mancanza di un polo museale di arte contemporanea, Bari riuscirà a soddisfare pienamente le

esigenze dell'arte del XXI secolo, quali produzione, esposizione, multimedialità e interculturalità.

La Fiera di Bari è una delle più antiche e rinomate d'Italia, sicuramente una delle più interessanti dal punto di vista architettonico. Si tratta di una particolare struttura, con riferimento ai padiglioni originari costruiti negli anni trenta, di gusto eclettico, dove elementi tipici del razionalismo monumentale propri dell'architettura del Ventennio fascista si mescolano ad archi moreschi ed altri *divertissement* tipici della moda orienteggiante propria della fine dell'Ottocento. Il portale d'ingresso dell'entrata monumentale, ad esempio, è costruito sul modello di un fortino magrebino, tipico dell'Africa mediterranea e della Libia, all'epoca colonia italiana. Proprio l'incontro con le culture esotiche ed orientali, avvenuto con l'esperienza della colonizzazione, ha permesso all'architettura razionalista italiana di quegli anni di importare elementi diversi di sicuro fascino, che caratterizzano positivamente l'architettura fieristica del quartiere barese.

Inoltre, la struttura del quartiere fieristico barese è articolata in 150'000 mq di spazi espositivi distribuiti all'interno di padiglioni e di 40'000 mq di superficie espositiva all'aperto. Tale articolazione, dunque, risponderà funzionalmente alle diverse esigenze espositive, consentendo di allestire in modo assolutamente pertinente non solo le diverse esposizioni artistiche, dalle installazioni multimediali della video-Art ai live performances, ma anche gli "atelier" stessi entro cui gli artisti creeranno le loro opere direttamente *in situ* per la Biennale, in linea con i cosiddetti "Spazi d'Arte Contemporanea" noti a livello nazionale e internazionale, basti pensare all'Hangar Bicocca di Milano, il Palais de Tokyo a Parigi e la Dashanzi 798 di Pechino, solo per fare alcuni nomi.

In conclusione si potrebbe dire che spontaneamente il capoluogo pugliese risponderà alle esigenze espositive della contemporanea produzione artistica, in linea con le nuove tendenze museografiche, che vedono negli edifici archeo-industriali, per le loro caratteristiche strutturali flessibili e poco invasive nei confronti della fruizione dell'opera d'arte, funzionali spazi non solo espositivi, ma anche capaci di offrire all'artista lo spazio entro cui ideare la propria creazione. È che l'allestimento della Fiera del Levante come "officina delle arti" rappresenterà

un esperimento riuscito dal punto di vista museografico, lo dimostra chiaramente il sempre più rapido ampliamento del concetto di bene culturale, a cui si assiste da trent'anni a questa parte e che di recente ha segnato un notevole punto di svolta anche in ambito archeo-industriale. Infatti l'evoluzione in ambito disciplinare di cui l'archeologia industriale è protagonista, ne ha allargato il già vasto campo d'indagine, che ora tende ad includere all'interno della concezione di patrimonio industriale, infrastrutture ed edifici del terziario, di cui il quartiere fieristico barese rappresenta un suggestivo esempio.

APPENDICE

Esempio di studio di fattibilità per il riuso di ex complessi industriali

Obiettivi specifici

Obiettivo specifico dello studio è quello di salvaguardare una risorsa architettonica e paesaggistica attraverso la sua ri-funzionalizzazione in termini attuali, conseguendo benefici economici, sociali ed ambientali del territorio sui cui insiste, attraverso:

- la realizzazione di un intervento di attualizzazione e rifunzionalizzazione delle strutture fisiche dell'ex complesso industriale, all'interno di un'ottica di rispetto e di sfruttamento ottimale dei caratteri tipologici e distributivi di ciascun edificio costitutivo dell'ex complesso industriale;
- l'individuazione di diverse funzionalità che tengano conto del livello di accessibilità e di connessione dell'area alla rete urbana;
- l'individuazione di un insieme di interventi finalizzati alla bonifica delle aree interne ed esterne al perimetro dell'ex complesso industriale al fine della valorizzazione fruitiva e paesaggistica;
- l'individuazione delle alternative funzionali e procedurali atte a conseguire il miglior equilibrio tra investimento pubblico e investimento privato;
- le alternative di assetto fisico e funzionale che presentano la migliore incidenza nello sviluppo economico e nella riqualificazione urbana del contesto circostante.

Descrizione del progetto-oggetto dello studio di fattibilità

Il progetto potrebbe prevedere una commistione di funzioni private terziarie e produttive (alberghi, artigianato tradizionale, università e centri di ricerca, commercio ed attività espositive, uffici e studi professionali) e di funzioni pubbliche (amministrative, culturali, didattiche, di servizio ai cittadini). Lo studio di fattibilità dovrà, quindi, valutare l'equilibrio tra le differenti funzioni in

rapporto alle variabili e ai vincoli che provengono dalla situazione fisica e funzionale della struttura esistente e alle reali possibilità di reperimento delle risorse necessarie alla realizzazione del progetto.

Il tema fondamentale dello studio di fattibilità è dunque la ricerca di un nuovo ruolo per l'ex insediamento industriale che tenga conto di tutti i fattori sopraindicati. Il vincolo principale è quello tipologico. Gli antichi edifici industriali, dalle suggestive architetture, sono di difficile utilizzazione se si deve coniugare l'efficienza distributiva con la salvaguardia delle strutture. Un ulteriore elemento di conflittualità per cui lo studio di fattibilità dovrà individuare le soluzioni è la potenzialità insediativa rispetto all'accessibilità, il cui incremento potrà avvenire soltanto all'interno dei vincoli posti dal contesto, naturale e storico. L'intervento deve affiancare il realismo di uno sviluppo legato alle potenzialità del sito, con il valore civico di risorsa collettiva del luogo, ulteriormente enfatizzato nel caso si tratti di una proprietà pubblica.

Contenuti e articolazione dello studio di fattibilità

a) Conoscenza approfondita della sostenibilità tecnico-territoriale del progetto sottoposto a studio, in particolare: delle conseguenze indotte sugli assetti ambientali, morfologici e figurativi dello spazio fisico in cui si produrrebbero le azioni di progetto.

La valutazione e la progettazione del recupero e riuso dell'ex complesso industriale deve costituire l'avvio di una riflessione sul rapporto tra "aree risorsa" e insediamenti urbani. Lo studio deve pertanto farsi carico di esplorare, al di là della stretta fattibilità degli interventi di adeguamento e restauro delle architetture industriali, una sostenibilità tecnico-territoriale "allargata", ovvero estesa ai rapporti tra la struttura funzionale e i vuoti urbani, individuando ed approfondendo le occasioni di contatto tra le diverse componenti del contesto esistente e storico. La verifica della sostenibilità tecnico-territoriale delle proposte deve avvenire all'interno di un quadro che funga da sfondo e garantisca obiettivi di coerenza anche sotto il profilo fisico-formale ad una ri-progettazione territoriale ed urbana orientata alla tutela dell'ambiente, alla riqualificazione dell'esistente, alla costruzione di un nuovo policentrismo urbano che si appoggi alla

trasformazione degli spazi esistenti. Quindi lo studio di fattibilità dovrà giungere alla verifica dei seguenti aspetti:

- grado di compatibilità urbanistica e del programma degli interventi proposti;
- individuazione e delimitazione degli ambiti territoriali cui riferire gli interventi;
- azioni e metodi attraverso cui conseguire gli obiettivi di riqualificazione delle aree interessate dal progetto;
- modalità di valorizzazione e sviluppo dell'area oggetto di intervento;
- sviluppo e controllo del grado di integrazione fisica ed ambientale dell'area oggetto dello studio e degli interventi connessi;
- funzionalità di esercizio dell'area in relazione ai fabbisogni urbani pregressi ed indotti.

Gli strumenti operativi da utilizzare nello svolgimento dello studio di fattibilità sono:

- costruzione del quadro conoscitivo (stato attuale, azioni in corso, condizioni di trasformabilità cui riferire le alternative di progetto);
- definizione degli obiettivi e delle scelte di intervento (identificazioni delle funzioni da insediare e dei requisiti da osservare nella costruzione delle soluzioni alternative);
- elaborazione delle alternative di progetto (definizione dei criteri di assetto e delle varianti che caratterizzano le soluzioni alternative; organizzazione degli schemi di struttura che individuano le parti e loro connessioni reciproche sia all'interno che all'esterno dell'area di intervento) anche in rapporto ai diversi equilibri all'interno del diverse funzionalità, sopra individuate;
- individuazione delle fondamentali alternative tecnologiche disponibili e dei relativi punti di forza e di debolezza;

- identificazione dell'impatto delle diverse alternative e valutazione degli interventi di bonifica dell'area in questione e del territorio circostante;
- esplorazioni di configurazione fisica dell'area di intervento (sondaggi pre-progettuali finalizzati all'identificazione delle qualità di conformazione da assumere come riferimento nelle future fasi attuative) - si segnala al riguardo come il vincolo del mantenimento degli attuali edifici sia imprescindibile per il loro valore architettonico e di testimonianza storica -
- identificazione delle conseguenze ambientali delle alternative di progetto (studi di inserimento ambientale e applicazione dei principi della precauzione, dell'azione preventiva e della correzione soprattutto alla fonte dei danni causati all'ambiente; valutazione comparativa delle conseguenze ambientali delle alternative strutturali di progetto).

b) Conoscenza approfondita della sostenibilità economica e finanziaria del progetto sottoposto a studio, anche tramite l'individuazione delle modalità di gestione pubblica o privata più idonee al conseguimento degli obiettivi attesi.

All'interno del quadro di coerenza tracciato dagli elementi di sostenibilità tecnico-territoriale lo studio di fattibilità deve indicare le modalità più consone a governare, sotto il profilo economico-finanziario, la complessità degli interventi previsti. Si deve in particolare verificare, entro la complessiva valutazione economica del progetto, la possibilità di attivare risorse private nel corso di operazioni di *project-financing*, individuando i possibili ambiti di applicazione, le forme e le misure di partecipazione agli interventi, in un contesto di rapporti dinamici tra pubblico e privato. La determinazione dei rispettivi vantaggi e la valutazione delle alternative di progetto andrà perciò condotta in relazione ad una molteplicità di fattori, solo alcuni dei quali direttamente misurabili in riferimento ai modelli economici tradizionali.

La quantificazione degli impatti prodotti da progetti ad alto grado di integrazione rende preminente ed indispensabile identificare il territorio di intervento come un sistema dinamico ed interrelato. La valutazione dell'impatto globale degli interventi, rilevando le interazioni tra progetti, beneficiari ed utilizzatori, non può prescindere dalla considerazione dello spazio in cui tali fenomeni avvengono.

I principali momenti operativi attraverso i quali valutare gli aspetti di sostenibilità economico-finanziaria delle iniziative si possono così schematizzare:

- rappresentazione del contesto territoriale e socio economico entro cui il progetto dovrà realizzarsi con l'individuazione dell'obiettivo o del sistema degli obiettivi che il progetto intende conseguire;
- individuazione e quantificazione della domanda effettiva e potenziale, analisi della dinamica temporale, formulazione di ipotesi per il suo andamento futuro, stima della disponibilità a pagare per i beni o servizi ottenibili dalla realizzazione del progetto;
- analisi del quadro delle risorse finanziarie disponibili o attivabili, nonché delle modalità (tempi e condizioni) di conferimento di tali risorse al progetto, con particolare riferimento al contributo che deriva dal ricorso ai fondi strutturali;
- costruzione di un modello di analisi finanziaria che, per le varie alternative progettuali, consenta di effettuare:
 - stima dei flussi costi-ricavi;
 - calcolo dei flussi di cassa e dei principali indicatori sulla qualità finanziaria della gestione ;
 - formulazione delle ipotesi gestionali che sottendono il modello finanziario;
 - verifica della sostenibilità finanziaria in un arco temporale sufficiente date le caratteristiche tecniche, economiche e gestionali del progetto;
- costruzione di un modello di analisi economica (tipo costi-benefici), in grado di valutare la convenienza dell'investimento dal punto di vista del benessere della collettività nelle varie alternative;
- sviluppo di un adeguato sistema di simulazioni (analisi di rischio), in grado di verificare i punti di debolezza economica e finanziaria del progetto stimando la probabilità che si verifichino condizioni di insostenibilità economico-finanziaria.

c) Analisi approfondita e valutazione della sostenibilità amministrativa e istituzionale.

L'esistenza, ovvero la creazione, delle condizioni istituzionali, amministrative, organizzative ed operative necessarie affinché si possa procedere all'effettiva realizzazione delle iniziative individuate, nel rispetto delle condizioni di complessità e di integrazione di cui sopra. Gli elementi relativi alla sfera amministrativa ed istituzionale rivestono un ruolo centrale nella definizione di obiettivi, compatibilità, interventi, trasformazioni e nella loro gestione. La pianificazione ed il controllo dei momenti decisionali, organizzativi e procedurali, dei rapporti tra finanziamenti, opere e contenuti della pianificazione e delle relazioni istituzionali tra i soggetti privati, l'Ente locale, le istituzioni di livello superiore, è quindi uno dei temi più rilevanti e richiede uno sforzo innovativo rispetto alle tradizionali procedure di pianificazione territoriale.

La pluralità dei soggetti pubblici e privati coinvolti direttamente o indirettamente nell'attuazione del

progetto necessita quindi un'attenta valutazione di appropriate modalità organizzative ed operative che consentano il raggiungimento degli obiettivi proposti e garantiscano snellezza operativa e trasparenza procedurale. In relazione agli interventi previsti, alle risorse disponibili ed agli strumenti operativi contemplati dalle leggi vigenti, è necessario esplorare la possibilità di ricorrere a forme organizzative e di gestione dei processi decisionali ed attuativi in grado di perseguire i risultati attesi dal progetto ed innescare un processo di valorizzazione duraturo delle risorse, delle istituzioni e dei saperi locali. L'offerta deve quindi esplicitare attraverso quali modalità si intende costruire una rete ed un processo decisionali e di gestione in grado di amministrare la complessità delle iniziative, degli attori coinvolti, garantendo la certa attuazione degli interventi "primari" connessi al riuso degli edifici e la coerenza, nel tempo, degli interventi "indotti" relativi ai processi di riqualificazione e trasformazione urbana.

TAVOLE

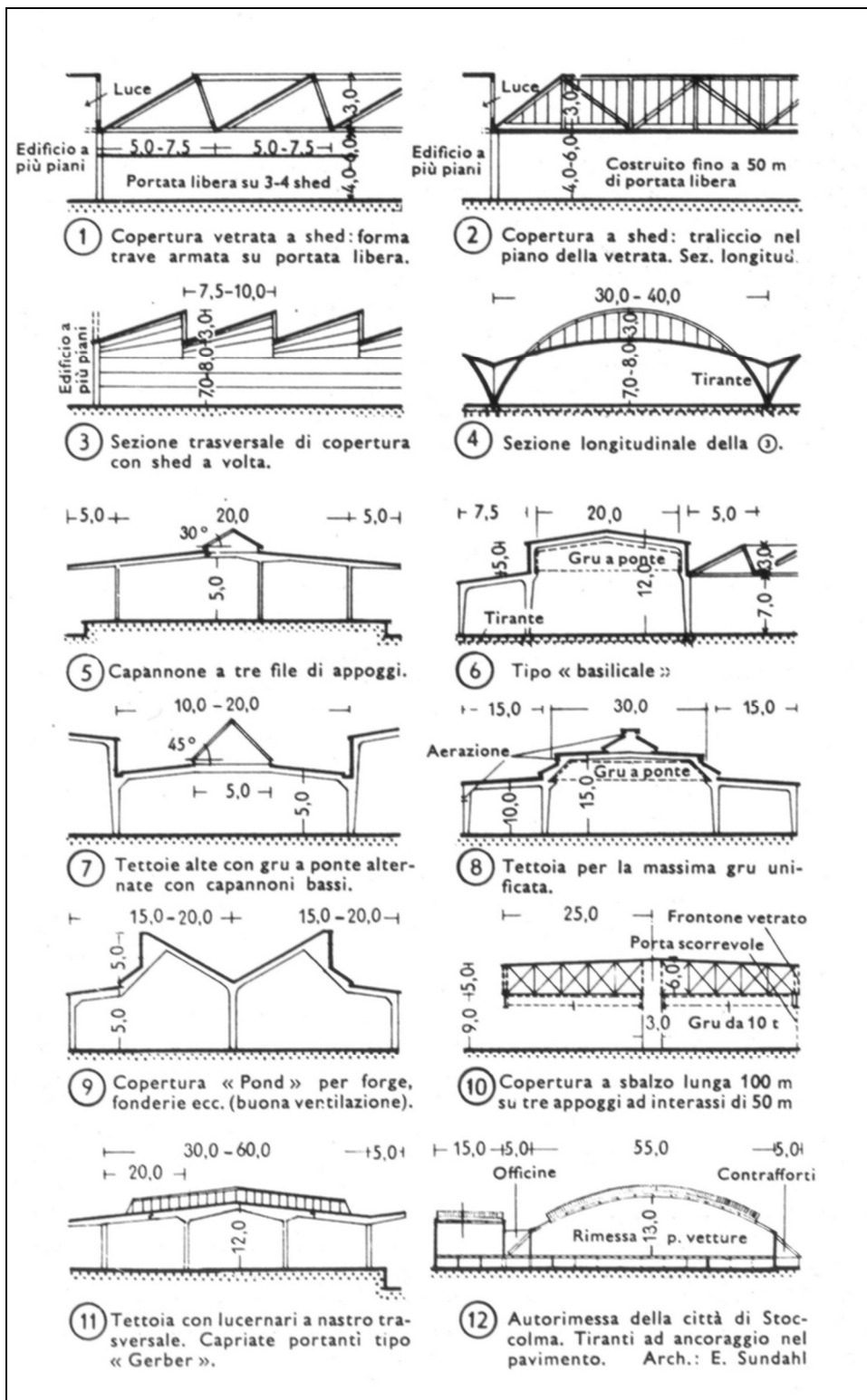


TAVOLA 1 - Tipologie di copertura per edifici industriali (fonte: Raja R., 1983)

BIBLIOGRAFIA

- AFFRONTI C., *E allora «Mambo»! Apre la casa dell'arte*, in "l'Unità", 5 maggio 2007.
- BAGDADLI S., *Le reti dei musei. L'organizzazione a rete per i beni culturali in Italia e all'estero*, Egea, 2001.
- BAGNASCO A., *Tracce di comunità*, il Mulino, 1999.
- BATTISTI E., *Archeologia Industriale. Architettura, lavoro, tecnologia, economia e la vera rivoluzione industriale*, (edizione a cura di F. M. BATTISTI), Jaca Book, 2001.
- BATTILOSSI S., *Acea di Roma 1909-1996*, Milano, 1997.
- BIGAZZI D., *Archivi d'impresa e archeologia industriale*, in "Il Coltello di Delfo. Rivista di cultura materiale e archeologia industriale", Anno V, 1991.
- BERTOLETTI M., CIMA M., TALAMO E. (a cura di), *Sculture di Roma antica. Collezioni dei Musei Capitolini alla Centrale Montemartini*, Roma, 1999.
- BORSI F., *Introduzione all'archeologia industriale*, Roma, 1978.
- BRAUDEL F., *Capitalismo e civiltà materiale*, Einaudi, 1977.
- BRAVO G. L., CAFURI R., *Comunicare il passato: appunti di metodo per una didattica museale sulle culture locali*, Provincia di Torino, 2004.
- BRAVO G. L., TUCCI R., *I beni culturali demotnoantropologici*, Carocci, 2006.

- BREDEKAMP H., *Il museo di se stesso*, in “Nuova Museologia. Rivista semestrale di Museologia. Giornale ufficiale del Comitato italiano dell’International Council of Museum”, n. 1, giugno 1999.
- BUCCI S., *Agnelli, incontro con Ciampi nella sua pinacoteca*, in “Corriere della Sera”, 20 settembre 2002.
- BURUMA I., *The Joys and Perils of Victimhood*, in “The New York Review of Books” n. 6, 1999.
- CAFURI R., *Ecomusei: prospettive e suggestioni da alcune esperienze in Africa, Canada e Francia*, in P. PERSI (a cura di), *Beni culturali territoriali regionali*, Università di Urbino, Urbino, pp. 293-304, 2002.
- CARCERERI L., *La nuova biblioteca nazionale di Bari: alla ricerca di un’identità*, in “AIB notizie” n. 3, 2007, pp. 11-13.
- CAVINA L., *Mambo, una storia lunga 90 anni. «Qui nasce il quartiere dell’arte». Dal forno del pane di Zanardi alla nuova Galleria d’arte moderna*, in “Corriere di Bologna”, 5 maggio 2007.
- CERVINI R., *La manifattura tabacchi di Bari*, Bari, 2003.
- COMUNE DI ROMA, RISORSE RpR Spa (a cura di), *Roma che cambia, Cultura, Tempo Libero, Turismo*, Roma, 2006.
- CORTI B. (a cura di), *Archeologia Industriale*, Brescia, 1991.
- DACCÒ G., *Le mappe smisurate degli ecomusei*, in “Nuova Museologia. Rivista semestrale di Museologia. Giornale ufficiale del Comitato italiano dell’International Council of Museum”, n. 4, giugno 2001, pp. 5 - 8.

- Dipartimento di Scienze del Territorio, Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano (a cura di), 1988. *Il recupero di aree industriali dismesse in ambiente urbano*, Angeli editore, 1988.
- DAVIS P., *Ecomuseums*, Leicester University Press, London, 1999.
- DE VARINE H., *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, (a cura di D. JALLA), CLUEB, 2005.
- DI CERBO F., *Interculturalità e museo*, in “Nuova Museologia. Rivista semestrale di Museologia. Giornale ufficiale del Comitato italiano dell’International Council of Museum”, ”, n. 17, novembre 2007, pp. 7-10.
- FIAT ENGINEERING S.p.A. (a cura di), *Pinacoteca del Lingotto. Il lavoro di ingegneria costruttiva e di realizzazione di Fiat Engineering*, in Archimagazine, Torino, 2002.
- FONTANA G. L., BONAVENTURA M. G., NOVELLO E., COVINO R., MONTE A. (a cura di), *I quaderni di Patrimonio industriale. Archeologia industriale in Italia. Temi, progetti, esperienze*, AIPAIgrafo, Roma, 2005.
- FORTI A., *Orientamenti di museografia*, A. Pontecorboli, 1998.
- FRANCOVICH R. ,MANACORDA D. (a cura di), *Dizionario di archeologia*, Laterza, 2002.
- HUDSON K., *Industrial Archaeology, an Introduction*, London, 1963.
- GORETTI G., *Qualità urbana e architettonica nel recupero delle aree dismesse*, in DRAGOTTO M., GARGIULO C., (a cura di), *Aree dismesse e città*, Franco Angeli editore, 2003.

- GUCCIONE M. (a cura di), *Museums Next Generation*, Electa, 2006.
- *Guida al Diritto n. 26*, in “Il Sole 24 ore”, 1 luglio 2006.
- GUMÀ Y ESTEVE R., *Origen i evolució de les tipologies edificatòries ii característiques constructives dels edificis de la indústria tèxtil a Catalunya*, Tesi di dottorato, Universitat Politècnica de Catalunya, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 1996.
- HADID Z., *Relazione descrittiva del progetto architettonico*, © Zaha Hadid Ltd, 2001.
- KOTLER N., KOTLER P., *Marketing dei musei*, Edizioni di Comunità, 1999.
- IMPERATORI G., *Dall'espansione alla trasformazione urbana*, in POLCI S. (a cura di), *Archeologia industriale a Roma*, Sugarco Edizioni, 1989.
- MACRO - Museo d'Arte Contemporanea Roma (a cura di), *L'ex Fabbrica Peroni: prima fase di conversione e progetto di Odile Decq*, Roma, 2007.
- MAGGI M., *Ecomuseo, musei del territorio, musei di identità*, in “Nuova Museologia. Rivista semestrale di Museologia. Giornale ufficiale del Comitato italiano dell'International Council of Museum”, n. 4, giugno 2001, pp. 9 - 11.
- MAGGI M., FALLETTI V., *Gli ecomusei: cosa sono e cosa possono diventare*, Allemandi, 2001.
- *Mambo a Bologna* in “Il Sole 24 ore - Casa24”, 11 ottobre 2007.

- MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI, *Archeologia Industriale. Tutela e valorizzazione dei Beni Culturali Industriali*, Roma, 1996.
- MOCERI S., *Storici dell'arte e architetti: un dialogo necessario*, in "Nuova Museologia. Rivista semestrale di Museologia. Giornale ufficiale del Comitato italiano dell'International Council of Museum", n. 8 giugno 2003, p. 2 - 6.
- MONTE A. (a cura di), *Il patrimonio industriale della Puglia: ricerche, progetti e realizzazioni. Atti delle Giornate di Studi, Lecce, Palazzo Codacci Pisanelli, 11 marzo 2004; San Cesario di Lecce, Palazzo Ducale, 12 marzo 2004*, CRACE edizioni, 2008.
- MORANDI C., *L'archeologia industriale costiera e il sistema dei docks portuali nel periodo di passaggio alle innovazioni del cemento armato. Definizione di uno strumento di indagine pre-diagnostica per il progetto di recupero*, Dottorato in Tecnologia dell'Architettura, Università di Ferrara - Facoltà di Architettura, 2006.
- NACCARI M., *MAMbo, fiere e congressi. Bologna punta al rilancio*, in "Il Resto del Carlino", 6 maggio 2007.
- NEGRI M., POGGIO P. P. (a cura di), *Museo dell'Industria e del Lavoro "Eugenio Battisti"*, Roma, 1999.
- OHARA K., *L'idea di ecomuseo in Giappone*, in "Nuova Museologia. Rivista semestrale di Museologia. Giornale ufficiale del Comitato italiano dell'International Council of Museum", n. 8 giugno 2003, p. 8.
- OLMO C., *Lingotto anno duemiladue*, Allemandi, 2002.

- PANSINI S., *L'Arte e il Territorio*, in BERNINI E., CASOLI C., *Arte in campo. Manuale dell'operatore turistico e dei beni culturali*, Laterza, 2003.
- PANSINI S., *La progettazione dei musei d'arte contemporanea*, in "Nuova Museologia. Rivista semestrale di Museologia. Giornale ufficiale del Comitato italiano dell'International Council of Museum", n. 17 novembre 2007, p. 2-6.
- PANSINI S., *Museo e territorio*, Progedit, 2004.
- PELLIZZARI F., REDONDI S., *Gasometri: una riqualificazione possibile. I progetti per il quartiere Bovisa*, in "Corriere della Sera - Vivi Milano", 6 maggio 2007.
- PIEROTTI P., VOCI M. C., *Nelle aree industriali il "motore" del rinnovamento urbano*, in "Il Sole 24 ore - Edilizia e Territorio", 4 - 9 dicembre 2006.
- POGGIO P., *Il Museo dell'Industria e del lavoro E. Battisti. Introduzione: i musei, la storia, la tecnica*, in "L'Altronovecento" n. 5 giugno 2001.
- POGGIO P., *I musei del lavoro industriale in Italia*, in "L'Altronovecento" n. 6 febbraio 2003.
- PRATESI L. (a cura di), *Guida ai musei di arte contemporanea in Italia*, Skira, 2006.
- PREITE M., *La gestione del patrimonio minerario dismesso*, Università di Firenze, Firenze, 2007.

- POGGIO P. P., *I musei del lavoro industriale in Italia*, in “L’Altronovecento” n. 6, febbraio 2003.
- QUERO A., *Archeologia industriale a Bari o immemorata*, Levante editore, 1998.
- RAJA R., *Architettura industriale. Storia, significato e progetto*, Dedalo, 1983.
- RAMORINO F., *Mitologia Classica Illustrata*, Hoepli, 1988.
- ROMA G., *Valutazione, trasparenza e responsabilità sociale nei progetti per le aree dismesse*, in DRAGOTTO M., GARGIULO C. (a cura di) *Aree dismesse e città*, Franco Angeli editore, 2003.
- SABBADINI S., *Lluís Muncunill. “Vapor Aymerich, Amat i Jover” a Terrassa, Spagna*, in “Arte del Costruire”, 2005.
- SCARDI G., *Aprè il Mambo, che Vertigo!*, in “Il Sole 24 ore”, 6 maggio 2007.
- SCICUTELLA M., *Osservazioni sulla ristrutturazione e riconversione industriale*, Cacucci, 1981.
- SGORBATI G., DOTTI N., CAMPILONGO G., RICCHIUTI G., PIETRA S., COLETTA G. (a cura di), *Aree industriali dismesse. La situazione nelle aree metropolitane italiane*, Apat, 2006.
- SGORBATI G., DOTTI N., CAMPILONGO G., RICCHIUTI G. (a cura di), *Aree industriali dismesse. La situazione nelle aree urbane italiane*, Apat, 2007.
- STAGNOLI M., *Continueremo a chiamarli Musei?*, in “Nuova Museologia. Rivista semestrale di Museologia. Giornale ufficiale del

- Comitato italiano dell'International Council of Museum", n. 10 giugno 2004, p. 8 - 10.
- *Tate Modern: The First Five Years*, Tate Trustees, 2005.
 - TILDEN F., *Interpreting our heritage*, The University of North Carolina Press, 1957.
 - TORELLI LANDINI E., *Società Anonima Birra Peroni e Caserma Montello: due recuperi a fini museali nella città di Roma*, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, 2006.
 - TORRESIN B., *Mambo nella vertigine dei sensi. Quando cadono i confini dei linguaggi e dei mezzi dell'arte*, in "La Repubblica", 5 maggio 2007.
 - TUMMINO T., *Porti, fari e cantieri navali: la costa diventa un museo. Un progetto sull'archeologia industriale marittima*, in "La Repubblica", 30 gennaio 2008.