

12 mármoles y turbinas

la central termoeléctrica montemartini de roma

DARIA DE SETA

Daria de Seta es profesora de Museografía en la Escuela de Arquitectura de Barcelona

Marbles and turbines.

Rome's Montemartini Central

The thermo-electrical power station Montemartini is a splendid case of industrial archaeology which since 1997 has housed more than four hundred sculptures from the Roman era belonging to the Capitoline Museum.

Located in via Ostiense, between the General markets and the left bank of the Tiber, the first public electric power station was inaugurated in 1912. The chosen place responded to precise requirements: being out of the 'cinta daziiale', the power station avoided possible taxes on fuel, besides the place was big enough to contain the possible future extensions of the premises and, finally, the proximity of the river guaranteed the continuous and abundant availability of water. Along with the hydro-electrical power station in Castel Madama, which was built some years later, the Centrale Montemartini produced the necessary energy to illuminate half of the streets and piazzas of the city.

Its activity carried on continuously until after the Second World War, when it was saved from the German destruction thanks to a trick of the company employees, who exhibited the white and yellow flags of

La central termoeléctrica Montemartini es un espléndido caso de arqueología industrial que desde 1997 acoge más de cuatrocientas esculturas de edad romana de los Museos Capitolinos. Situada en la vía Ostiense entre los Mercados Generales y la orilla izquierda del Tíber, la primera central eléctrica pública romana fue inaugurada en 1912. El sitio escogido respondía a precisos requisitos: estando fuera de la *cinta daziiale*, la central se sustraía a posibles impuestos sobre el combustible, además el lugar era suficientemente grande para contener eventuales ampliaciones de las instalaciones y, finalmente, la proximidad del río aseguraba la disponibilidad continua y abundante de agua. Junto a la central hidroeléctrica de Castel Madama, que fue construida unos años más tarde, la central Montemartini producía la energía necesaria para iluminar más de la mitad de las calles y de las plazas de la ciudad.

Su actividad siguió con continuidad hasta después de la Segunda Guerra Mundial, cuando se salvó de la destrucción de los alemanes, gracias a una estratagema de los trabajadores de la empresa que, exponiendo las banderas blanco-amarillas del estado del Vaticano, la protegieron de los bombardeos. Fue sólo en los años '50, con la llegada de las nuevas tecnologías, cuando empezó el declive de la gloriosa central, hasta que el largo proceso de desuso terminó en 1972 con la instalación a su lado de tres aparatos de turbo-gas.

Entre el 1989 y el 1990 fue objeto de una cuidadosa operación de restauración, que la convirtió primero en un centro multimedial, capaz de albergar congresos, espectáculos y exposiciones, luego en *Art Centre*, y, desde que en 1997 empezaron los trabajos de rehabilitación del complejo capitolino, en sede provisional de una de las colecciones más ricas e importantes de escultura antigua.

El proyecto de rehabilitación llevado a cabo por ACEA juntamente con los técnicos del Ayuntamiento, se ha centrado principalmente en intervenciones de recalificación de las estructuras del centro multimedial utilizando siempre materiales parecidos a los preexistentes para no alterar la imagen arquitectónica del complejo. El amplio espacio interior de esta construcción proto-racionalista ha sido así repartido en tres salas, donde se conservan y exponen las maquinarias desactivadas al lado de obras maestras de la escultura antigua y preciosas piezas encontradas en las excavaciones de finales del siglo XIX y en los años treinta del XX, las dos épocas más fecundas de la arqueología romana.

La exposición, que ilustra el desarrollo de la ciudad antigua por medio de una sugestiva documentación que desde la época de Servio Tulio llega hasta la edad imperial tardía, fue pensada para reconstruir los complejos perdidos y volver a dar unidad al múltiple y fragmentario panorama arqueológico sobre la base de todos los datos disponibles. De hecho hoy en este singular montaje se ofrece una visión de la realidad histórica antigua mucho más amplia y articulada de la que ofrecían las salas de la sede institucional antes de su restauración y, al mismo tiempo, ha sido reconstruida la estrecha relación entre el Museo y el tejido urbano antiguo.

Punto de partida de la nueva interpretación del material de las colecciones fueron las obras para Roma Capital, las que construyeron los nuevos barrios residenciales reservados a la clase ministerial, que tenían que llegar de todas partes para dirigir la máquina estatal mussoliniana. Los





imponentes cambios que transformaron radicalmente el paisaje urbano decretaron la pérdida de la corona de villas y jardines que rodeaba la ciudad y, con ella, la de las emergencias arqueológicas, que fueron en gran parte destruidas durante las excavaciones para las nuevas construcciones.

La añoranza de la ciudad antigua, que iba desapareciendo con sus memorias de indescribible encanto, se diluía en la complacencia científica de poseer la enorme cantidad de material arqueológico que las mismas destrucciones sacaban a la luz. Las obras fueron depositadas en almacenes provisionalmente equipados y de ahí tomaron distintas vías introduciendo un problema de dispersión y descontextualización que solo hoy y con muchas dificultades puede ser superado. Cuando fueron expuestas en el Campidoglio y en el Museo del Antiquarium de 1929, las obras fueron divididas entre "obras de escultura antigua" y "objetos menores", sin relacionar entre ellos los elementos que permitían reconstruir la estructura antigua. El conjunto de estatuas se alineaba en secuencia cronológica y con una disposición que llevaba a agrupar las figuras parecidas en impostaciones y dimensiones. Las esculturas no hablaban la misma lengua: realizadas en épocas distintas, destinadas a decorar varios monumentos, eran agrupadas entre ellas según el modelo griego del que habían sido inspiradas. Los originales de los grandes escultores griegos como Fidias, Policleto y Praxíteles eran, al fin y al cabo, los protagonistas ausentes de la particular historia del arte que se ilustraba en aquel museo. Los objetos de tal reconstrucción histórica eran, sin embargo, esculturas que, en realidad, se configuraban más bien como creaciones autónomas, fruto de la sensibilidad y del original toque de los maestros romanos y sobre todo como testimonios de las facetas históricas, políticas y sociales de la Roma antigua.

La exposición temporal de las obras en la central Montemartini, gracias a la recomposición de importantes complejos monumentales, hasta ahora nunca expuestos o vistos sólo en ocasión de exposiciones temporales, ha sido una importante ocasión para reflejar con inmediatez la realidad artística e histórica de la Roma antigua. Por primera vez han sido experimentadas nuevas soluciones para la lectura de las obras; estudiando los acercamientos entre esculturas provenientes de los mismos monumentos, han sido reconstruidos por completo unos cuantos aparatos decorativos de importantes complejos arqueológicos en su originaria concepción. Así esta exposición, ilustrando el desarrollo monumental de la Roma antigua que a través de episodios singulares ha constituido el banco de prueba de la nueva exposición prevista en Campidoglio;

the Vatican State, protecting it from the bombings. It was only in the fifties, with the arrival of new technologies, that the decline of the glorious power station started, the long process of disuse finished in 1972 with the installation of three turbo-gas machines beside it.

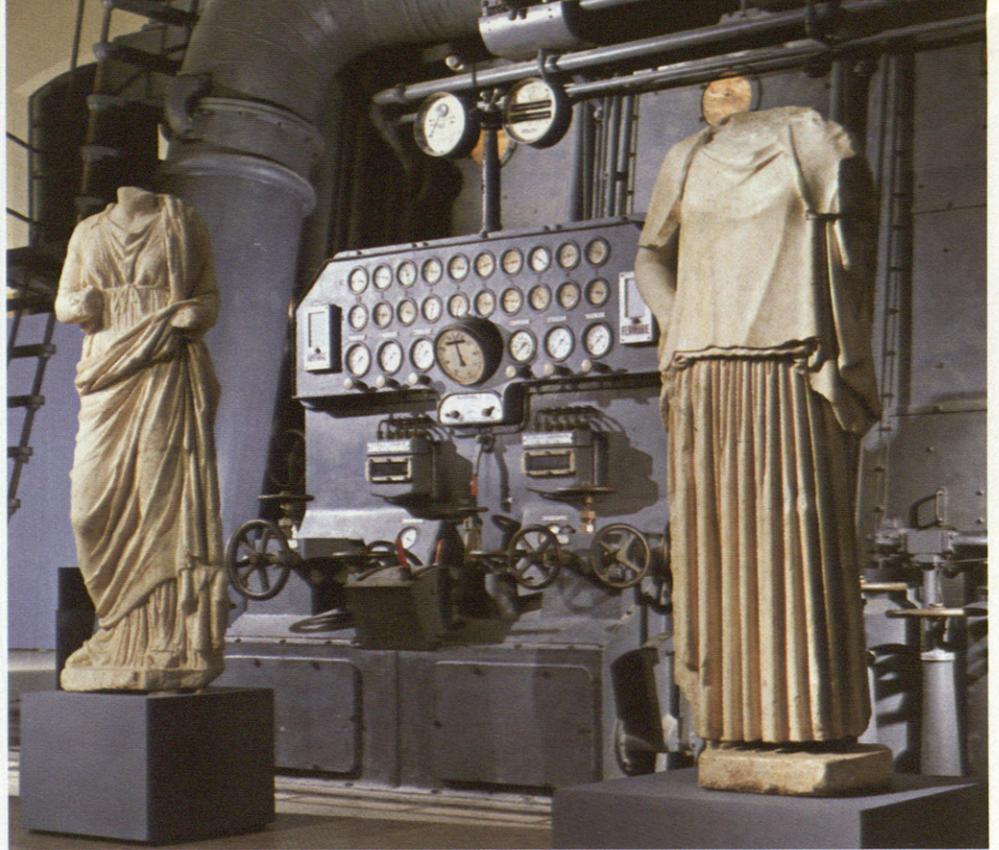
Between 1989 and 1990 it was the object of a careful operation of restoration, which made it first into a multimedia centre, capable of holding congresses, performances and exhibitions, later an Art Centre, and since the rehabilitation works of the Capitolino complex started in 1997, as provisional headquarters for one of the richest and more important collections of ancient sculpture.

The rehabilitation project done by ACEA along with experts of the city council, has mainly centred on interventions of re-interpretation of the structures of the multimedia centre always using similar materials to the existing ones so as not to alter the architectonic image of the complex. The ample interior space of this proto-rationalist construction has been thus divided into three halls, where the deactivated machinery is conserved and exhibited besides master works of ancient sculpture and precious pieces found in the excavations at the end of the nineteenth century and the nineteen thirties, the two most productive periods of Roman archaeology.

The exhibition, which illustrates the development of the old city through a suggestive documentation that runs from the times of Servius Tullius to the late imperial age, was designed to rebuild the lost complexes and restore unity to the multiple and fragmentary archaeological panorama on the basis of all the data available. In fact nowadays, in this singular arrangement, it presents a much wider and articulated vision of ancient history reality than that offered by the halls of the institutional headquarters before its restoration and, at the same time, the tight relation between the Museum and the old urban fabric has been reconstructed.

The starting point of the new interpretation of the materials of the collections has been the works for Capital Rome, in which the new residential areas built were reserved for 'ministerial' classes, who had to reach everywhere to direct Mussolini's state machine. The impressive changes that radically transformed the urban landscape meant the loss of the surrounding belt of villas and gardens that encircled the city and, with them, the emergent archaeological sites, which were mainly destroyed during the excavations for the new constructions.

The yearning for the ancient city, which was disappearing with its



memories of indescribable charm, was dissolved in the scientific complacency of possessing the enormous amount of archaeological material that the destructions brought to light. The works were deposited in provisionally equipped storehouses and from there they took different paths bringing about a problem of dispersion and de-contextualization that only nowadays and with much difficulty has been overcome. When they were exhibited in the Campidoglio and the Museum of the Antiquarium Comunale in 1929, the works were divided between 'works of ancient sculpture' and 'minor objects', without relating the elements that allowed the reconstruction of the old structure. The village of statues was lined up in chronological sequence and with a disposition that placed the figures similar in projection and dimensions together. The sculptures did not talk the same language: made in different times, destined to decorate various monuments, they were put together according to the Greek model by which they were inspired. The originals of the great Greek sculptors like Phidias, Polyclitus and Praxiteles were, after all, the absent protagonists of the particular history of art that was illustrated in this museum. The objects of such historical reconstruction were sculptures that were, in reality, rather configured as autonomous creations, the result of sensibility and the original touch of the Roman masters and, above all, as testimony of the historical, political and social facets of ancient Rome.

The temporary exhibitions of the works in the Centrale Montemartini, thanks to the new composition of important monumental complexes never previously exhibited, or seen only in temporary exhibitions, has been an important chance to reflect with immediateness the artistic and historic reality of ancient Rome. New solutions for the reading of the works have been experimented for the first time; studying the rapprochement between sculptures that come from the same monuments, some decorative objects of important archaeological complexes have been completely reconstructed in their original arrangement. Thus this exhibition, illustrating the monumental development in ancient Rome through sample episodes, has become the test bank of the new exhibition planned in Campidoglio; a moment for reflection and confrontation with the public for an operation that has experimented and been measured for a period of ten years before reaching the definitive exhibit disposition.

Through a wrought-iron gate, placed under the double staircase that unfolds in the façade, is the access to the atrium and, from this, to the next spaces where in alignment with the compressed air tanks used for starting the diesel engines of the engine room above, two exhibitions tell the histories of the two realities that compose the museum: the electrical power station and the sculptures of the Capitoline Museums. At the same level, to the right-hand side of the atrium, opens up the 'Sala Colonne' which was originally used to collect, through the 'tramogge' placed under the floor, the residues of the coal combustion. A series of pillars with notable and diverse

un momento de reflexión y de confrontación con el público para una operación que ha sido experimentada y calibrada en un lazo de tiempo de diez años, antes de llegar a la definitiva disposición expositiva.

A través de una verja, puesta bajo la escalera de que se despliega en fachada, se accede al atrio y de éste a los espacios contiguos donde, alineadas con las altas bombonas de aire comprimido utilizadas para el arranque de los motores diesel de la sala de máquinas superior, dos exposiciones narran las historias de las dos realidades que componen el museo: la central eléctrica y las esculturas de los museos capitolinos. Al mismo nivel, a la derecha del atrio, se abre la *Sala Colonne* que originariamente servía para recoger, a través de *tramogge* puestas bajo el forjado, los residuos de la combustión del carbón. Una serie de pilares de notables y varias dimensiones servían para sostener las calderas puestas en el piso superior. Bastidores continuos, que engloban estos pilares, crean un recorrido legible donde los hallazgos, recogidos según su proveniencia, destacan sobre un fondo de un amarillo dorado que da una agradable luminosidad al espacio totalmente privado de luz natural.

Desde la planta baja una escalera conduce a la *Sala Macchine*, la más bella de la central Montemartini, caracterizada por un refinado estudio de los detalles: la pavimentación de mosaico policromo de mármol que dibuja el perímetro de las máquinas, las lámparas azules y de fundición en las paredes, el basamento alto de mármol y las amplias vidrieras que enmarcan un panorama externo en que destacan el gasómetro y otros restos de arqueología industrial. Las dos grandes máquinas, verdaderos colosos del "arte industrial", ocupan con su imponente presencia el amplio ambiente de la sala: en el medio corre paralela a las máquinas una larga nave donde divinidades de épocas imperiales se perfilan alineadas contra el oscuro metal. En los lados cortos que cierran la perspectiva, la gran estatua de Minerva se enfrenta a los restos de decoración frontal del templo de Apolo Sosiano montados sobre la reconstrucción estilizada del tímpano. El montaje de esta segunda sala, jugando con diferentes tonos de azul, consigue delimitar el espacio con un plano cromático que delinea y al mismo tiempo funde los confines entre lo que se expone y el ambiente.

En el espacio de la tercera sala una caldera de aproximadamente quince metros de altura impone vistosamente su presencia. Única superviviente de las tres originariamente instaladas, sube desde el suelo hasta el techo en un complejo enredo de tubos, ladrillos y pasarelas metálicas. Este espacio más libre de máquinas y estructuras ha hecho posible la realización de un montaje más articulado, que se ha organizado en torno al enorme mosaico de los *Horti Linciani*, los grandes complejos residenciales inmersos en el verde, nacidos en la tardía edad republicana como viviendas patricias, y que pasaron a ser parte de las propiedades imperiales o privadas. Una escalera puesta contra la pared ciega lleva a una galería que permite mirar el mosaico desde arriba en toda su extensión.

Dos mundos diametralmente opuestos como el de la arqueología clásica y el de la arqueología industrial viajan sobre planos paralelos sin que una desnaturalice a la otra, capturando la atención del visitante ora sobre la máquina ora sobre la majestuosidad o el delicado moldeado de los mármoles antiguos.

Las dos dimensiones de esta singular propuesta museográfica son tan lejanas que representan de la manera más concreta y visible el mito de los opuestos. El ser y el devenir, la inmovilidad y el movimiento, Parménides y Heráclito, lo antiguo y lo moderno, lo blanco y lo negro andan sobre líneas paralelas sin encontrarse nunca. El recorrido expositivo consigue respetar los opuestos, organizando el espacio de manera que los objetos preexistentes y todo lo que se quiere enseñar queden íntegros y no se desnaturalicen recíprocamente. De hecho el cuidadoso montaje, en su mesurada mediación, no afecta a la organización de los espacios de la sede original ni a su estructura, mientras evidencia los mármoles antiguos remarcando, con tonos claros y pastosos, inspirados en los interiores del siglo XVIII, el límite que los separa de la esfera de las máquinas.

Por un curioso efecto óptico el binomio figura-fondo parece intercambiarse continuamente. Bien son las máquinas que emergen con su enorme mole, mientras que la multitud de los dioses silenciosos parece asistir a su triunfo, o bien, en cambio, las máquinas sólo son el fondo, mudas carcasas, sobre las que los dioses casi animados celebran sus fiestas, sus batallas, sus victorias.

De un lado, los mármoles blancos aprovechan el contraste visual en proximidad con las oscuras superficies metálicas de la maquinaria para exaltar la armonía y delicadeza de sus formas, mientras que, del otro, las estatuas de las divinidades paganas entran en un original diálogo con otra época de nuestra historia. Como los fragmentos benjaminianos, que vuelven a la vida cada vez que son reinterpretados, en esta exposición, las máquinas y las esculturas están en el mismo plano, son objetos que en sí mismos no tienen significado, son materialización de tiempo y espacio, cristalización de la historia. Como mónadas, no se relacionan en continuidad con el resto, pierden sus nexos casuales y niegan la idea de la historia lineal. Una idea en la que se basan la mayoría de las tradicionales producciones museísticas, fruto de la cultura positivista.

La obra de arte está fuera de la historia, es simplemente un objeto material concentrado de significados que se encienden y se apagan en relación con el contexto. Así, en el contraste, los dos mundos de esta original exposición parecen redimensionar y volver a modular su monumentalidad, su excepcionalidad histórica: las máquinas dejan de ser diosas del progreso, mientras que las figuras romanas vuelven a habitar su ciudad, a relacionarse con sus espacios, a cobrar vida. Como en una crítica inmanente nos olvidamos del genio, del espíritu encarnado, y miramos el objeto para descubrir su significado contemporáneo, tan lejano del presunto significado trascendental.



dimensions served to support the boilers located on the floor above. Continuous frameworks, which embrace these pillars, create a readable route, in which the discoveries, grouped according to their origin, stand out over a golden yellow background which bestows a pleasant luminosity on a space totally deprived of natural light.

From the ground floor a staircase leads to the 'Sala Macchine', the most beautiful of the Centrale Montemartini, characterized by a refined study of the details: the marble polychrome mosaic paving which marks the perimeter of the machines, the blue cast iron lamps on the walls, the high marble basement and the ample glazed windows that frame an external panorama in which are the gas metre and other remains of industrial archaeology. The two big machines, true colossus of 'industrial art', occupy the ample space of the hall with their imposing presence: in the middle, running parallel to the machines, a long nave in which divinities of imperial times are outlined positioned against the dark metal. In the short sides which cut the perspective, the huge statue of Minerva faces the remains of frontal decoration of the temple of Apollo Sosiano placed on the stylized reconstruction of the diaphragm. The assemblage of this second hall, playing with different tones of blue, manages to delimit the space with a chromatic plane that delineates and at the same time blurs the borders between what is exhibited and the space.

In the space of the third hall, a boiler of approximately fifteen metres of height imposes its presence spectacularly. The sole survivor of the three initially installed, it reaches from the floor to the ceiling in a complex mess of tubes, bricks and metallic catwalks. This space which contains much less machinery and structures has made it possible to position a more articulated assemblage, which has been organized around the huge mosaic of the 'Horti Linciani', the great residential complexes immersed in the green, born in the late republican age as patrician houses and later as part of the

Parecen presentarse conjuntamente las antitéticas descripciones de Baudelaire y de Benjamin. El primero nos explicaba cómo los productos industriales iban cogiendo el lugar de las obras de arte en las exposiciones universales, mientras que el segundo nos decía que el arte habría ocupado el sitio de los productos industriales. Ya no admiramos, decía, la técnica como obra de arte (verdadera machine à admirer!), mientras que la obra de arte quiere ser objeto industrial, mercancía.

Los espacios museísticos salen así de su papel de encarnación permanente de una memoria continua de la historia y parecen devenir ocasiones temporales de interpretaciones parciales de nuestro arte. La central Montemartini fue escogida como almacén expositivo provisional para las esculturas de los Museos Capitolinos durante las obras de restauración de los espacios de los mismos. La exposición, del todo singular, tuvo un éxito excepcional que hizo decidir a los administradores del patrimonio artístico municipal su continuación durante casi una década. Desde hace pocos meses muchas esculturas han vuelto a las sedes restauradas de los Museos Capitolinos y la central es objeto de una nueva ordenación museográfica.

imperial properties, or private rooms. A staircase placed against the blank wall leads to a gallery that makes it possible to see the mosaic from above in all its extension.

Two worlds so diametrically opposed as classical archaeology and industrial archaeology travel on parallel planes without one denaturalizing the other, focusing the attention of the visitor at one moment on the machine, at another on the majesty or the delicate forms of ancient marbles.

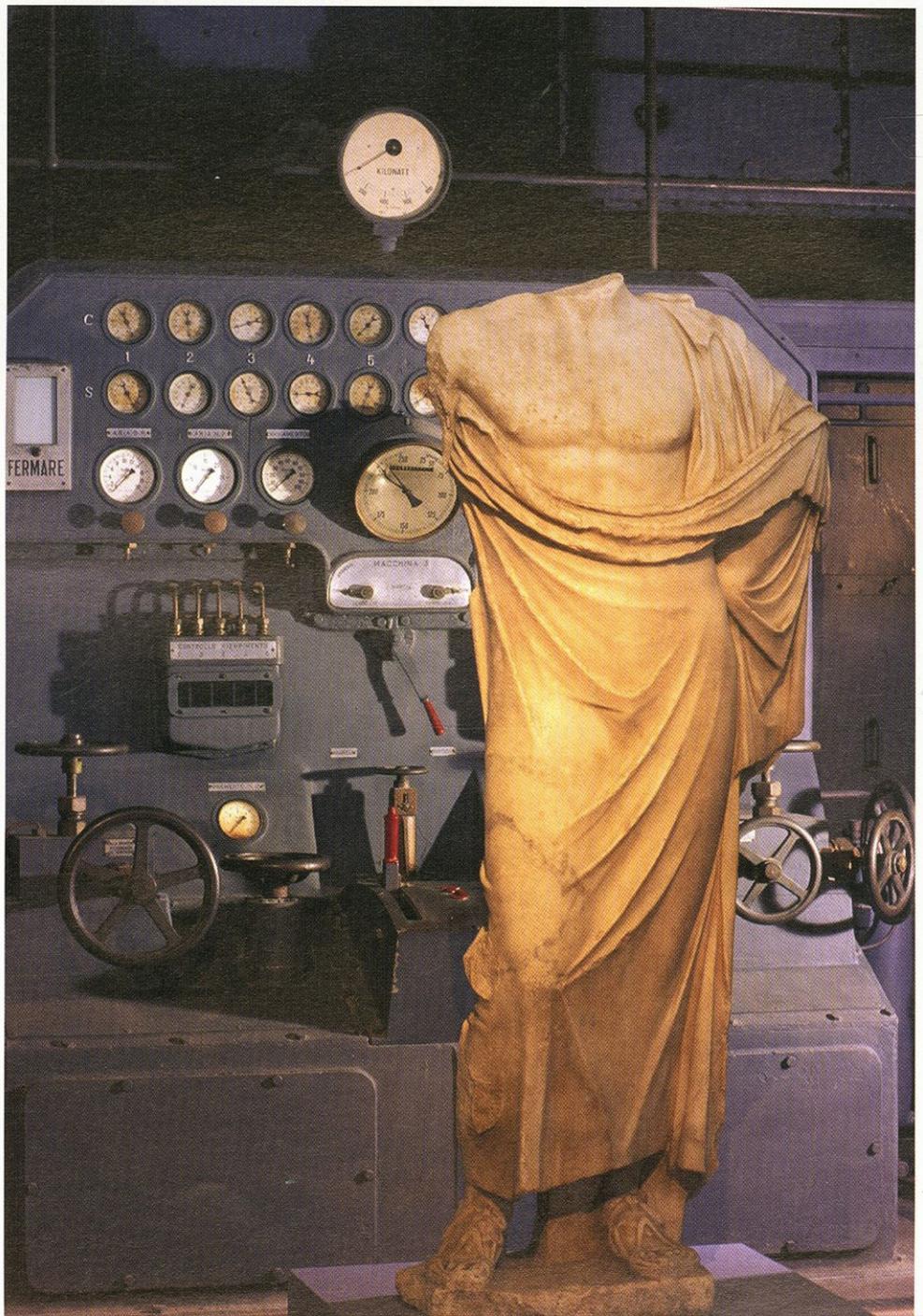
The two dimensions of this particular museographic proposal are so far away that they represent in the most specific and visible way the myth of the opposite: being and becoming, immobility and movement, Parmenides and Heraclites, ancient and modern, white and black walk on parallel lines without ever meeting. The exhibitive route manages to respect the opposites, organizing space in a way that the pre-existing objects and everything being exhibited is whole and does not denaturalize reciprocally. In fact, the careful display in its measured mediation does not affect the organization of the spaces of the original premises or its structure, whereas it does make evident the ancient marbles highlighting, with bright and pastel colours inspired in the interior of the eighteenth century, the limit that separates them from the sphere of machines.

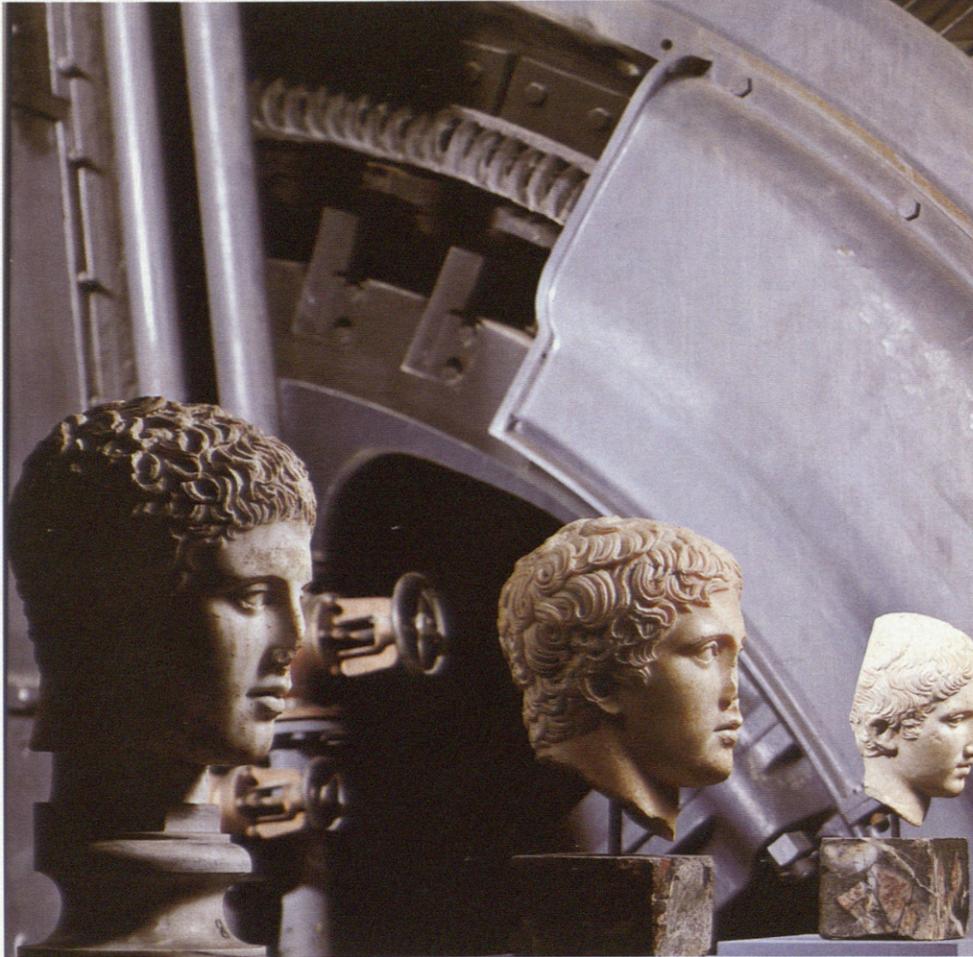
By a curious optical effect, the binomial figure-background seems to be interchanging continuously. Now the machine that emerges with the enormous mass, while the multitude of silent gods seem to attend to their triumph, now, however, the machines are only the background, mute carcasses, on which the almost animated gods celebrate their festivities, battles and victories.

On one hand, the white marbles take advantage of the visual contrast in their proximity to the dark metallic surfaces of the machinery to exalt the harmony and gentleness of their forms, while on the other hand, the statues of the pagan divinities come into an original dialogue with another age of our history. Like Benjamin's fragments, which come to life again every time they are reinterpreted, in this exhibition, the machines and the sculptures are on the same plane, they are objects that have no meaning in themselves, a materialization of time and space, a crystallization of history. Like nomads, they do not relate in continuity with the rest, they lose their casual nexus and deny the idea of lineal history. An idea on which the majority of the traditional museum productions are based, a result of the positive culture.

The work of art is outside of history. It is, simply, a concentrated material object of meanings that are turned on or off in relation to the context. Thus, in the contrast, the two worlds of this original exhibition seem to re-dimension and modulate again its monumentality, its historic exceptionality: the machines are no longer goddesses of progress, while the Roman figures inhabit their city once more, relate to their spaces, become alive. As in an immanent critic we forget the genius, the incarnated spirit, and we look to the object to discover its contemporary meaning, so far away from the alleged transcendental meaning.

It seems that the antithetical descriptions of Baudelaire and Benjamin come together; the former explained to us how industrial products were taking the place of works of art in the world exhibitions, while the latter told us that art had taken the place of industrial products. We no longer admired, he said, the technique as a work of art (true machine à admirer!), while the work of art wants to be industrial object, merchandise.





La central Montemartini representa un caso significativo para una posible alternativa respecto a la tendencia general de la museografía contemporánea que está reduciendo el papel de las estructuras culturales a meros objetos para el consumo de masas, para la industria global del turismo cultural. Los programas, siempre más concentrados en la divulgación por medio de la poética de la sorpresa, de la emoción inmediata, hacen de las lógicas del reclamo publicitario la estructura lingüística sobre la que se fundan sus identidades. Edificios y montajes totalmente desatados de las siempre más débiles propuestas museológicas que, jugando sobre el efecto sorpresa más que sobre la comprensión, se vuelven ocasiones para dotar a las ciudades de nuevas piezas extrañas a la cultura local; elementos aislados de aquel lenguaje global de las arquitecturas de autor, producto de la arbitrariedad de las modas y del autismo autoreferencial. Manifiestos de un consumo cultural, que hace de las ciudades unos parques temáticos en los que la esquizofrénica colección de elementos aislados, desvirtúa la identidad de los lugares y de la gente que los habita.

Respecto a este panorama, casos como el de la central Montemartini, o como muchas operaciones de recuperación del patrimonio industrial llevadas a cabo en las últimas décadas (me refiero por ejemplo a las complejas operaciones que han acometido el área del Ruhr en Alemania, los *musées sites* o en general los museos de la cultura politécnica) constituyen la otra cara de la moneda: ocasiones para la radicación, la diferenciación, la expresión de una identidad específica; organizados como ramificaciones o nudos de redes territoriales, contribuyen, en su parcial valorización de algunos caracteres locales, al conocimiento de una cultura, a la escritura alternativa de la historia.

Casos como éste enseñan que probablemente es la temporalidad el carácter más idóneo, sea para la utilización del patrimonio industrial como sede para centros de arte, o para la formulación de nuevos programas museológicos. Lejos de transformarse en momificados contenedores, mercancías muertas de la industria del turismo de masas, las piezas de nuestro paisaje real y de nuestra memoria pueden volver a cobrar vida en una momentánea confrontación con el arte, con las otras piezas de nuestra memoria, respetando estos viejos jubilados de nuestra historia más reciente y al mismo tiempo dando sentido a su recuperación y rehabilitación.

Museum spaces thus come out of their role as the permanent incarnation of a continuous memory of history and seem to become temporal instances of partial interpretations of our art. The Centrale Montemartini was chosen as provisional exhibition premises for the sculptures of the Capitoline Museums during their restoration works. The totally unique exhibition was so exceptionally successful that the municipal administrators of artistic heritage decided to prolong it for almost a decade. In recent months, many of the sculptures have gone back to the restored premises of the Musei Capitolini and the Centrale is undergoing a new museographic planning.

The Centrale Montemartini represents a significant case for a possible alternative in relation to the general tendency of contemporary museography which is reducing the role of cultural structures to mere objects for mass consumption, for the global industry of cultural tourism. The programs, always more concentrated in spreading through the poetic of surprise, of immediate emotion, make the logics of advertising lure the linguistic structure on which their identities are based. Buildings and assemblages totally untied to the ever weaker museological proposals that, playing on the surprise effect more than comprehension, become occasions to provide the city with new pieces alien to the local culture; isolated elements of the global language of the architectures of celebrated architects, product of the arbitrariness of fashions and self-referential autism. Manifestos of a cultural consumption, which make cities into theme parks in which the schizophrenic collection of isolated elements, pervert the identity of places and people who inhabit them.

In relation to this panorama, cases like the Centrale Montemartini, or like many operations of industrial heritage recuperation undertaken in recent decades constitute the other side of the coin (I mean, for example, the complex operations that have characterized the area of the Ruhr in Germany, the *musées sites* or, in general, the museum of polytechnic culture): they are occasions for rooting, differentiation, expression of a specific identity; organized as ramifications or junctions of territorial networks, they contribute, in their partial valorisation of some local characters, to the knowledge of a culture, to the alternative writing of history.

Cases like this one show that temporality is probably the most ideal character, for the use of industrial heritage as premises for art centres as well as for the formulation of new museological programs. Far from being transformed in mummified containers, dead merchandizing of the industry of mass tourism, the pieces of our real landscape and of our memory can come back to life in a momentary confrontation with art, with the other pieces of our memory, respecting these venerable old relics or our more recent history and at the same time giving sense to their recuperation and rehabilitation.