

DELIZIE DEGLI ERUDITI

Matilde Martellini

Vie et moments d'une gare: le Musée d'Orsay entre projet muséographique et projet curatoriale (1980-1986)

This contribution explores the episode of the reconfiguration of the Orsay station, focusing particularly on the role of Gae Aulenti and her museographic project. Aulenti's approach employed compositional elements that were both a source of critique and the foundation of the museum's unique identity. By examining newly available documents from the Archives Nationales de France and the Musée d'Orsay Documentation and Library, this study reconstructs the genesis of the Parisian museum project. Aulenti's work at the Orsay reveals the profound confrontation between curatorial practices, architecture, and cultural policy underlying the project. A deeper understanding of her intervention requires the identification of possible exchanges between her broader professional experience and the demands of the Orsay project. This contribution seeks to trace a common thread between the various disciplines of spatial design in which Aulenti worked, in order to establish a link between her experience in the world of temporary exhibitions, theatrical scenography, and museographic installation, between the ephemeral and the permanent.

Le musée parisien d'Orsay doit son statut d'icône à son installation dans l'ancienne gare conçue par Victor Laloux (1850-1937) et fait désormais partie du panthéon des grandes institutions culturelles internationales. L'objectif de cette crèche est d'examiner la reconfiguration de la gare, plus précisément les éléments de composition du projet d'aménagement intérieur de Gae Aulenti. C'est dans la contribution de l'architecte italien que réside la particularité du musée, c'est pourquoi il est nécessaire d'évaluer sa conception muséographique. La proposition d'Aulenti sera fortement critiquée et conduira à la création de formes architecturales en contradiction avec l'esthétique de Laloux. Pour bien comprendre cet exemple unique d'aménagement de musée, il est nécessaire d'identifier les phénomènes d'échange entre l'expérience professionnelle d'Aulenti dans d'autres domaines de la conception spatiale. La contribution mettra en évidence la présence de phénomènes d'échange entre le travail de l'architecte dans le domaine des expositions temporaires et de la scénographie théâtrale et un projet muséographique, entre l'éphémère et le permanent.

L'italienne à Paris

Avant de rentrer dans le vif de l'analyse, il convient de retracer brièvement les vicissitudes qui ont conduit Gae Aulenti à s'inscrire dans la grande épopée d'Orsay.

Paris, 14 juillet 1900, la gare et l'hôtel conçus par l'architecte Victor Laloux sont inaugurés sur le Quai d'Orsay à l'occasion de l'Exposition universelle, cette même gare deviendra, en 1986, le musée d'Orsay. Longtemps désaffectés, les terrains et les bâtiments de la gare étaient menacés de démolition¹, mais la décision du ministre des Affaires culturelles Rigaud les sauve par une inscription à l'inventaire des monuments historiques en 1978².

Le musée d'Orsay constitue un projet controversé et fait immédiatement l'objet de nombreuses critiques se trouvant au centre de discussions dans le monde de l'histoire de l'art pour son programme muséographique³, ainsi qu'au cœur d'un débat politique surtout après l'arrivée de François Mitterrand⁴. En effet, bien que l'aspect curatoriale ait été soigné par l'équipe des conservateurs de Michel Laclotte, il semble qu'il y ait eu une intervention de l'État⁵. Des controverses éclatent quant à la définition du contenu d'Orsay⁶, divisant l'opinion publique en deux factions, d'un côté, il est considéré beau et conservateur, de l'autre comme un environnement qui a réussi à séparer l'art de la politique⁷. La critique ne se limite pas aux enjeux politiques et englobe semblablement l'articulation interne du musée de Gae Aulenti⁸.

Bien que le projet d'agencement ait suscité quelques doutes et provoqué une migraine chez Lévi-Strauss⁹, c'est Orsay qui a apporté à l'archi-

tecte italienne sa renommée mondiale et c'est son intervention qui confère au musée parisien son caractère unique.

L'aventure de l'italienne à Paris commence en 1981, quand, après deux années de travail, les architectes, lauréats du concours pour la réalisation du musée, n'avaient pas encore trouvé de réponses aux questions critiques de l'aménagement intérieur¹⁰.

La vision d'Aulenti reposait sur des principes théoriques précis, tout d'abord éviter d'adopter la technique de réutilisation en vogue à l'époque dans les interventions d'architecture contemporaine¹¹. L'architecte propose une observation analytique des corps existants, séparant le bâtiment préexistant, du programme muséographique et de l'agencement possible des collections¹². La gare devait devenir le lieu de fondation d'une nouvelle fonction, le voyageur de la gare devait être transformé en visiteur de musée¹³.

L'itinéraire muséographique aspirait à la synthèse des traditions muséales (salles, galeries, passages), qui auraient été adaptées et modifiées pour servir l'édifice de Laloux¹⁴. Toutefois, le projet introduisait des nouvelles typologies spatiales qui n'étaient pas traditionnellement associées à l'architecture des musées, comme les deux tours bâties au fond du cours (fig. 1).

Le préexistant est rendu contemporain par l'utilisation de dispositifs d'affichage géométriques et monochromes et c'est grâce à cette dénudation



Fig. 1 Musée d'Orsay, Paris. Nef, vue d'ensemble vers les tours, 1986 (photo J. Purcell; © Paris, Musée d'Orsay, RMN-Grand Palais).

historique que l'architecte parvient à adopter un langage compositionnel en contraste avec l'architecture de 1900¹⁵.

Dans *Casabella*¹⁶, chaque élément constitutif du projet d'Aulenti est défini comme non définitif par définition. Cela signifie que le parcours d'exposition est basé sur une combinaison d'unités décomposées et recomposées qui peuvent être analysées individuellement ou recontextualisées dans un ensemble, créant ainsi la sémantique de l'exposition¹⁷. Pour cette raison, la grande nef centrale est parsemée d'un système de panneaux le long de l'axe des anciennes voies ferrées, ressemblant à des ailes de théâtre (fig. 1).

Orsay au prisme de l'éclectisme d'Aulenti

Le projet de Gae Aulenti doit certes être considéré comme un exemple unique d'aménagement muséal¹⁸, mais sa compréhension doit faire appel à une approche herméneutique des expériences de l'architecte dans le domaine des installations temporaires. Effectivement, il est pos-

sible d'identifier un échange osmotique entre les sphères d'actions: l'exposition temporaire et l'exposition permanente, l'agencement d'intérieur et la scénographie.

À cet égard, la conception de l'exposition *Italy: The New Domestic Landscape*¹⁹ du 1972, cristallise le *modus operandi* idéationnel de Aulenti. L'architecte crée un environnement abstrait en combinant des éléments géométriques monochromes, jouant avec des masses et des volumes élémentaires qui fonctionnent comme un rappel de l'espace citoyen dans un jeu de pleins et de vides. Il s'agit d'un jeu que l'on retrouve dans l'installation d'Orsay où les parcours secondaires qui se ramifient dans l'axe principal, cherchent à représenter des parcours urbains. À Orsay, on érige une ville qui se veut évocation du contexte urbain dans lequel le musée s'insère²⁰.

Les solides rappellent au même moment le système de présentation de l'exposition itinérante d'Olivetti en 1969²¹. Dans ce cas, bien que les éléments soient modulables et amovibles, les vo-

lumes matériels ne fonctionnent pas comme un simple support, mais plutôt comme un instrument d'expressivité qui noue une relation avec l'environnement dans lequel ils se positionnent. Ce lien entre les éléments et l'espace se retrouve dans le musée parisien, ici, les panneaux d'exposition et les tours occupent les espaces vides de la grande nef, devenant un élément intermédiaire entre la structure de Laloux et les œuvres, comme une véritable scénographie.

À Orsay, Aulenti privilégie la monochromie pour les surfaces, on trouve des tons neutres rappelant la pierre. La monochromie est employée aussi dans l'exposition au MoMA de 1972²², où les éléments sculpturaux se caractérisent par une couleur rouge; et dans les surfaces des murs et des sols de l'appartement conçu pour Gianni et Marella Agnelli en 1970²³.

Pour le musée parisien, Aulenti adopte des éléments constitutifs qui jouent sur différentes échelles, comme les deux tours au fond de la nef qui se détachent du niveau des deux allées

Fig. 2 Musée d'Orsay, Paris. Nef, plans inclinés et passerelle Bellechasse Lille, 1986 (photo P. Schmidt; © Paris, Musée d'Orsay, RMN-Grand Palais).

Fig. 3 Musée d'Orsay, Paris. Luminaire créé par Gae Aulenti, 1986 (photo J. Purcell; © Paris, Musée d'Orsay, RMN-Grand Palais).



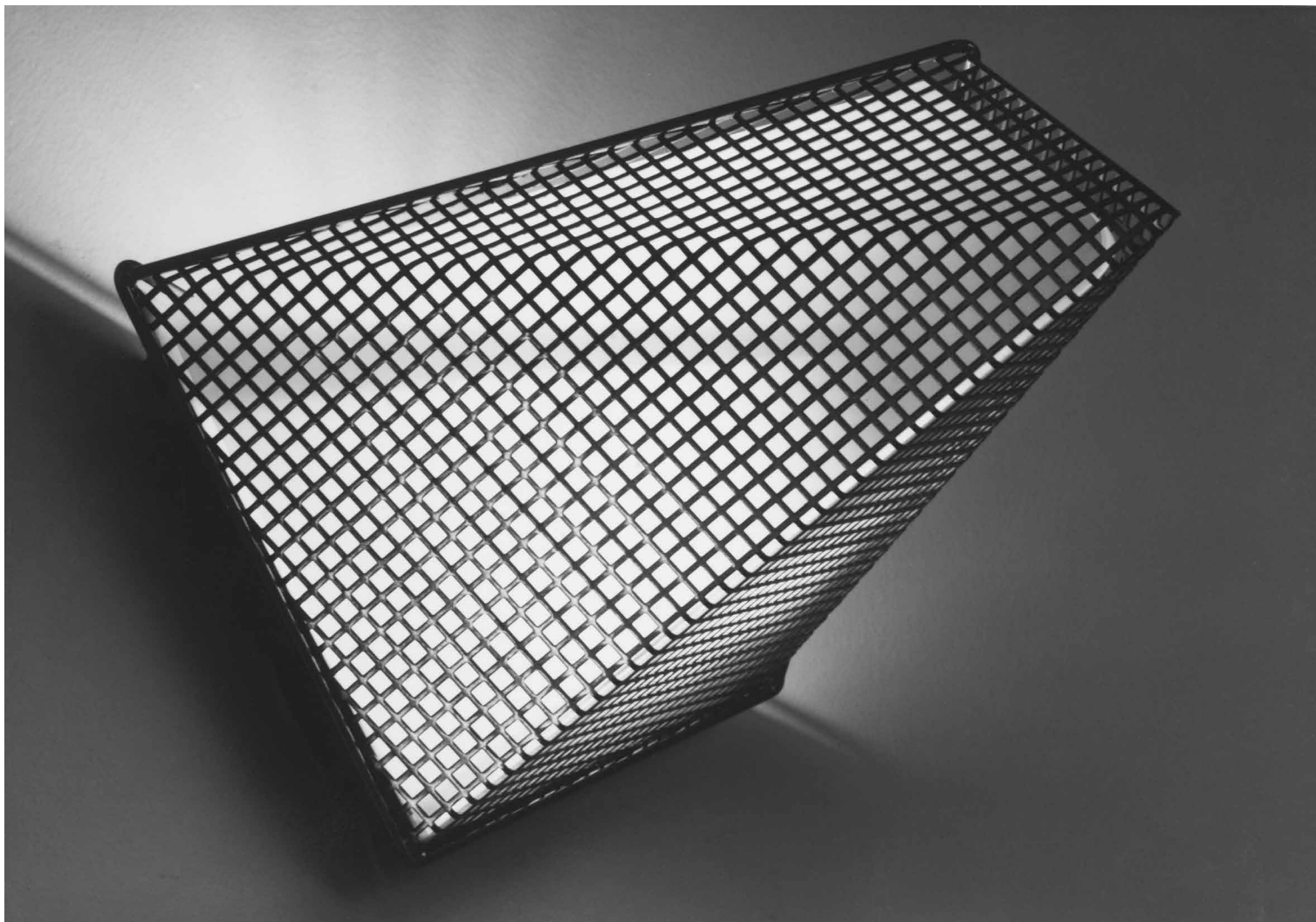
latérales au profil étagé qui bordent la cour des sculptures. Cet échelonnement vertical et horizontal des dispositifs de présentation fait aussi écho à l'aménagement du magasin Olivetti à Paris du 1967²⁴. Dans le magasin, l'architecte choisit des surfaces formant des gradins de différents niveaux qui mettent en valeur le point d'appui de l'espace: un pilier central articulé en étagères. Un autre contexte dans lequel Aulenti joue sur différents niveaux pour favoriser l'exposition d'objets est le magasin Olivetti à Buenos Aires²⁵, ici les produits sont placés sur des escaliers.

Un ultérieur aspect commun entre l'appartement Agnelli, l'exposition au MoMA et le musée d'Orsay est l'utilisation de surfaces inclinées. Pour *Italy: The New Domestic Landscape*, les objets sont comme des sculptures aux parois inclinées, la même inclinaison se retrouve dans les plafonds de l'appartement, de même que dans les surfaces murales de la nef centrale du musée qui marquent le parcours du niveau intermédiaire de l'exposition (fig. 2).

Aulenti utilise une véritable conceptualisation de l'exposition et des éléments décoratifs à la fois dans les musées et dans l'architecture d'intérieur. À Orsay, il y a une véritable création de présentoirs pour les œuvres, comme des vitrines pour les petites sculptures et les objets de design art déco. La même attention est portée à la boutique Olivetti à Paris, où un pilier monochrome, simulant une capsule spatiale, est conçu pour présenter les machines à écrire. L'architecte s'occupe des luminaires du musée en créant des appliques géométriques (fig. 3). Ce souci du détail se retrouve également dans l'appartement des Agnelli, où des éléments lumineux sphé-

riques sont placés sur les murs de la galerie et répétés dans toute la maison.

L'attitude provocatrice d'Aulenti avait déjà commencé à survenir dans l'aménagement de *Il tempo delle vacanze*²⁶ en occasion de la Triennale de Milan en 1964. L'architecte présente une salle animée de silhouettes féminines, du peintre Pablo Picasso, qui entraînent le visiteur vers la mer. Les baigneuses de l'artiste sont complètement extraites de leur médium et contexte d'origine pour se retrouver dans une exaspération spatiale faite de miroirs. Dans cet environnement excentrique, la référence à l'art de Picasso est recontextualisée sans être déformée.



Comme pour l'intérieur du musée d'Orsay, l'architecte parvient à faire jouer des éléments qui veulent se heurter avec le préexistant sans transfigurer l'œuvre de Laloux. Par exemple, on peut voir comment dans la galerie Bellachasse le projet d'Aulenti reprend les piliers délimitant l'ancien couloir central en y insérant des panneaux d'exposition monochromes (fig. 4). L'insertion des piliers se veut évocation de l'ossature métallique de la structure originale.

Le musée comme cristallisation de l'expérience théâtrale

Comme nous l'avons suggéré plus haut, une interpénétration peut être identifiée entre l'architecture muséale qu'Aulenti adopte pour Orsay et ses expériences dans d'autres domaines de la conception spatiale. Il est donc important de rappeler que le théâtre a été un champ d'expérimentation important pour l'architecte. Certains éléments de cette facette de son travail entreront d'ailleurs dans le projet pour le musée du XIX^e siècle.

Dans les années 1970, Aulenti lance une collaboration avec Luca Ronconi²⁷ pour la conception de scénographies²⁸. Son travail de scénographe est une tentative de concevoir la boîte scénique comme un espace et non comme un simple contenant.

L'expérience avec le *Laboratorio di Progettazione Teatrale* sera marquante et l'amènera à mettre en scène *La Tour* de Hugo von Hofmannsthal au Fabbricone. À cette occasion, elle réalise à l'intérieur du Fabbricone une reproduction de ruines urbaines censée évoquer le centre historique de Vienne, au sol est tracé le plan de l'église d'Innsbruck rasé, tandis que les murs sont serties de fragments du palais de Würzburg²⁹. Pour cette pièce Aulenti crée dans l'espace scénique une dimension qui n'est pas destinée à évoquer un moment ou un lieu historique spécifique³⁰. Gae Aulenti enfreint encore une fois les règles du théâtre traditionnel avec la scénographie d'*Elektra* de Richard Strauss. Ici, la scène principale se superpose à un fond des scènes concomitantes. Le décor du

palais de Mycènes est reformulé dans une tonalité contemporaine, mais ce qui surprend dans cette mise en scène, c'est le décor: une boucherie dans laquelle, au fur et à mesure de l'histoire, défile de la viande de boucherie ruisssante de sang³¹. Les règles de la représentation dans son traditionalisme sont mises en échec par l'abstractionnisme et dans le théâtre d'Aulenti le rôle du spectateur est fondamental dans la mesure où il interagit au niveau interprétatif avec la scène et le décor. Cette fonction du spectateur préfigure un contexte qui se répète dans l'espace muséal.

L'architecte affirme qu'une des constantes de son travail au théâtre est le choc entre bâtiment et scénographie³², un contraste qui fait écho dans un certain sens au rapport que l'architecte établit à Orsay entre l'ensemble de dispositifs d'exposition et la structure préexistante.

Les installations d'exposition temporaires, les conceptions muséographiques, ainsi que la création de scénographies sont des laboratoires d'expérimentation pour l'architecte.

Fig. 4 Musée d'Orsay, Paris. Galerie Bellechasse, vue d'ensemble, 1986 (photo J. Purcell; © Paris, Musée d'Orsay, RMN-Grand Palais).



La spécificité d'Orsay réside également dans les solutions de conception mises en œuvre par Gae Aulenti, qui applique l'héritage de son expérience dans le domaine du théâtre et des expositions temporaires, en donnant à une collection permanente des éléments d'exposition qui ne sont pas subordonnés à leur contenant. Le paysage créé par l'architecte est destiné à stimuler plutôt qu'à guider la perception du visiteur, par des ouvertures et des fermetures, facilitant la déambulation, alternant entre indépendance et fusion des espaces.

Dans chaque contexte, Aulenti opère un renversement qui devient le fil rouge qui lie ses créations temporaires et mobiles et le projet perma-

nent d'Orsay. Il est donc essentiel de noter qu'Aulenti est arrivé à la commission d'Orsay non seulement après son expérience théâtrale, mais aussi après avoir travaillé sur de nombreuses expositions temporaires. Les installations temporaires, les scénographes, la conception d'espaces, sont des véritables ateliers expérimentaux pour l'architecte.

Ce n'est pas un hasard si les critiques définissent l'aménagement du musée comme un décor scénographique³³, si Marvin Trachtenberg dans son article *The Lithic Trains of Gae Aulenti*³⁴ parle de la théâtralité de l'architecture comme d'un outil qui favorise la perception de l'unité du langage de la collection; ou encore si Patricia Mai-

nardi fait l'éloge de l'architecture post-moderne d'Aulenti, en l'envisageant comme une spectacularisation qui réussit à estomper la stricte division historique entre les différents courants artistiques, au moyen d'un vocabulaire historiciste qui déconstruit en même temps toute signification et référence historique³⁵.

Le projet d'Orsay embrasse des constantes qui cherchent à définir de nouveaux systèmes de connaissance appartenant jusqu'à présent aux créations temporaires de Gae Aulenti.

¹ Le cycle de vie de la gare d'Orsay est abordé et exposé dans de nombreux ouvrages et articles de presse, ci-après quelques références bibliographiques: Orsay 86 un musée nouveau, Paris 1983; M.L. CROSNIER LECONTE, *La Gare et l'hôtel d'Orsay*, Paris 1986; J. JENGER, *Musée d'Orsay, l'étrange histoire d'une gare et de sa métamorphose architecturale*, "La Revue du Louvre et des Musées de France", n.s., 6, 1986, pp. 355-362; F. LOYER, *Paris assassiné, la destruction de la Gare d'Orsay, affectant un site unique au cœur de la capitale, met en lumière l'absence de politique d'urbanisme ainsi que l'éparpillement des responsabilités à l'échelon municipal*, "L'Oeil. Revue d'Art mensuelle", n.s., 191, 1970, pp. 2-9.

² Des sources attestant du sauvetage et de l'inscription à l'inventaire des monuments historiques, ainsi que de l'origine des collections du musée, se trouvent au centre de documentation du musée d'Orsay, notamment: Documentation Musée d'Orsay (désormais DMO), Paris, *Collection d'objets et d'archives relatifs à la gare d'Orsay et à l'hôtel du Palais d'Orsay*, De la gare au musée. Gare d'Orsay. Classement au titre des monuments historiques 1/2, L'inspecteur général A. Chauvel à Monsieur Le Ministre d'État aux Affaires Culturelles, p. 2r; ivi, Classement au titre des monuments historiques 2/2, Mémento de la réunion du 25 février 1971 à la Présidence du Conseil, p. 3r; ivi, Classement au titre des monuments historiques 2/2, Arrête du 15 mars 1973, p. 1r; ivi, Programmes muséographiques, Expositions, Peinture, Sculptures, Objets d'art Architecture 7.

³ Le projet curatorial et muséographique du musée d'Orsay est exposé et analysé dans de nombreux ouvrages, dont certains sont cités ci-dessous comme références bibliographiques: *Le projet d'Orsay. Entretien avec Michel Laclotte*, "Le Débat", XLIV, 1987, 2, pp. 4-19; M. REBÉRIOUX, *Orsay, un autre XIXe siècle l'histoire au musée*, dans EAD., *Pour que vive l'histoire. Écrits*, sous la direction de G. Candar, V. Duclert, M. Fontaine, Paris 2017, pp. 677-685; P. NICOLIN, *Parigi Museo d'Orsay; la trasformazione della Gare d'Orsay in museo del XIX secolo*, "Lotus International", n.s., 35, 1982, pp. 15-31; M. LACLOTTE, *Histoires de musées: souvenirs d'un conservateur*, Paris 2003; K. POMIAN, *Orsay tel qu'on le voit. Entretien avec Françoise Cachin*, "Le Débat", XLIV, 1987, 2, pp. 55-74. L'équipe de conservateurs dirigée par Michel Laclotte s'occupe du programme muséographique. Entre le Louvre et le Jeu de Paume, il y avait un vide laissé par des générations entières d'artistes auxquels on voulait donner de l'espace. La date de départ de la coupe est fixée à 1848, incluant Courbet et Daumier pour créer une continuité avec la collection du Louvre pour englober l'apogée de l'architecture métallique et l'épanouissement de la photographie. Avec ce nouveau musée, l'art non académique trouve sa place dans le paysage muséologique parisien.

⁴ *The Musée d'Orsay*, "The Burlington Magazine", CXXIX, 1006, 1987, pp. 2-3; L. FRADER, M. REBÉRIOUX, *Le musée d'Orsay: presenting the 19th century. An Interview with Madeleine Rebérioux*, "French Politics and Society", V, 1987, 3, pp. 14-22; Jean Jenger et Orsay, "La Revue du Musée d'Orsay", 7, 1998, pp. 86-91; 85-87; P. MAINARDI, *Postmodern History at the Musée d'Orsay*, "October", XLI, 1987, pp. 31-52; 31-32. Certaines sources témoignent de l'intérêt du président pour le projet. Mitterrand nomma personnellement Jean Jenger à la présidence de l'établissement public. Avec l'arrivée de ce président, il a été proposé d'accroître la relation entre l'art et la politique. Le fait qu'il s'agisse d'un objet d'intérêt présidentiel confère au projet une valeur symbolique aux yeux des critiques, qui se demandent si le musée n'est pas à l'image et à la ressemblance de l'actuel chef de l'État.

⁵ Le musée était, d'une certaine manière, un projet présidentiel, en ayant été objet de l'intérêt de trois gouvernements. Pompidou avait sauvé la gare, sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing (1977-1978) le projet avait été étudié; finalement en 1981 avec la victoire électorale de François Mitterrand, le musée avait pu entrer dans le programme

des Grands Travaux. Orsay est également mentionné dans les essais consacrés à l'histoire politique française des années 1970-1980, suivent quelques ouvrages de référence: P. RATTE, *Chapitre 1. Le musée d'Orsay*, dans Id., *Valéry Giscard d'Estaing. L'autre grand président*, Paris 2020, pp. 23-30; M.C. LABOURDETTE, *Chapitre IV. Publics et médiation culturelle*, dans EAD., *Les musées de France*, Paris 2021, pp. 77-99; S. LUSTE BOULBINA, *GRANDS TRAVAUX À PARIS, 1981-1995*, Paris 2007; R. DESNEUX, *Jack Lang. La culture en mouvement*, Lattes 1990; P. ORY, *L'entre-deux mai. Histoire culturelle de la France, mai 1968, mai 1981*, Paris 1983; R. FROMENT, S. LERAT, *La France au milieu des années 80*, Montreuil 1987.

⁶ MAINARDI, *Postmodern History*... cit. Le cadre chronologique de la muséographie avait été perçu par la droite comme une tentative socialiste d'exposer la lutte des classes avec le choix des œuvres, mais ce débat perd rapidement pied grâce à la cohabitation forcée des deux factions, à la suite de l'affaiblissement des socialistes et à la nomination de Jacques Chirac comme premier ministre de François Mitterrand, on avait tenté des compromis, ainsi rétablissant une forme d'équilibre politique, source.

⁷ D.J. SHERMAN, *Art history and art politics: the museum according to Orsay*, "The Oxford Art Journal", XIII, 1990, 2, pp. 55-69; FRADER, REBÉRIOUX, *Le musée d'Orsay*... cit., pp. 21-22; E. LIPTON, W. CORN, *Reports from Paris. Musée d'Orsay: Art history vs. History. Interview with Madeleine Rebérioux*, "Art in America", LXXI, 1983, 6, pp. 47-51. Il est notamment fait référence aux opinions divergentes de Madeleine Rebérioux et de la conservatrice et directrice du musée Françoise Cachin. Si l'historienne prétendait ne pas pouvoir inclure suffisamment d'interprétation socio-historique des œuvres, la directrice l'accusait de vouloir inclure trop de sociologie (ou peut-être trop de socialisme) dans l'art exposé.

⁸ A. JOLY, 1985-1997, *Fortune critique du Musée d'Orsay: la spécificité du regard anglo-saxon*, Paris 2014. Dans cette thèse l'auteur analyse la fortune critique du musée d'Orsay et montre comment l'architecture et l'aménagement du musée ont été fortement critiqués dans le milieu anglo-saxon.

⁹ C. LEVI-STRAUSS, *Le cadre et les œuvres*, "Le Débat", XLIV, 1987, 2, pp. 180-183: 180.

¹⁰ *Jean Jenger et Orsay*... cit., pp. 81-86. En octobre 1978, un concours pour le projet architectural du futur musée est lancé et, en 1979, on retient la proposition de l'agence A.C.T-Architecture composée des architectes Renaud Bardou, Pierre Colboc et Jean-Paul Philippon. Dans un entretien du 1998, Jean Jenger chef de l'établissement public pour le projet d'Orsay à l'époque, explique comme l'équipe d'A.C.T. s'était concentré sur l'utilisation d'espaces préexistants, les décidant d'exploiter le bâtiment longitudinalement afin de mettre en valeur l'imposante nef et l'exposition aurait dû se développer sur trois niveaux. Cependant, selon Jenger, les architectes ne maîtrisaient pas complètement la vision de la structure interne du musée et leurs propositions résultaient insatisfaisantes. Jean Jenger affirme que c'étaient les architectes eux-mêmes qui avaient proposé Aulenti comme collaboratrice.

¹¹ M. PETRANZAN, *Gae Aulenti*, Milano 2003, pp. 177-178.

¹² P.A. CROSET, *Gae Aulenti et Italo Rota aménagement intérieur del museo d'Orsay*, "Casabella", XLVI, 482, 1982, pp. 48-61: 50.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Interview with Dominique Bozo*, "Leonardo", XX, 1987, 1, pp. 78-82.

¹⁵ A. CREMIN, *Musée d'Orsay*, "Irish Arts Review", IV, 1987, 1, pp. 64-65.

¹⁶ CROSET, *Gae Aulenti et Italo Rota*... cit., p. 58.

¹⁷ C. SAUMAREZ SMITH, *Architecture and the Museum: The Seventh Reyner Banham Memorial Lecture*, "Journal of Design History", VIII, 1995, 4, pp. 243-256: 251.

¹⁸ A. BRIGANTI, *Gae Aulenti. Riflessioni e pensieri sull'Architettura Geniale*, Milano 2022; F. GRAMAGLIA, *Opere di restauro conservatorio, consolidamento e adeguamento di Palazzo Gras-*

si a Venezia, in *Il progetto di restauro e alcune realizzazioni*, atti del convegno e mostra (Roma, 20-22 novembre 1986), a cura di G. Gimma, Roma 1987, pp. 91-107. L'expérience d'Orsay diffère de celle du Palazzo Grassi de Venise. Pour le projet vénitien, Gae Aulenti propose un paradigme complètement distinct. Bien que à Palazzo Grassi, l'architecte tente de contraster l'enveloppe architecturale avec des formes de couleur neutre qui peuvent servir aux expositions, l'opération est fondamentalement une opération de récupération et de restauration.

¹⁹ *Italy: The New Domestic Landscape, achievements and problems of Italian design*, exhibition catalogue (New York, Museum of Modern Art, 26 May-11 September 1972), edited by E. Ambasz, New York 1972; J. BENYAMIN, *Review of Environments and Counter Environments*. "Italy: The New Domestic Landscape," MoMA, 1972, "Journal of the Society of Architectural Historians", LXXIII, 2014, 3, pp. 436-437.

²⁰ G. CELANT, *Paesaggi per nomadi*, in PETRANZAN, *Gae Aulenti*... cit., p. 177.

²¹ G. GIUDICI, *Olivetti formes et recherche: Musée des Arts Décoratifs, Paris, 19 novembre 1969-1er janvier 1970*, catalogo della mostra (Parigi, 19 novembre-1 gennaio 1970), Milano 1969.

²² *Sono partiti per New York*, "Domus", 510, 1972, p. 22.

²³ *Il luogo di una collezione*, "Domus", 482, 1970, pp. 38-45.

²⁴ *Un ambiente di apparenza magica*, "Domus", 452, 1967, pp. 32-37.

²⁵ *Buenos Aires. Il Negozio Olivetti*, "Domus", 466, 1968, pp. 7-14.

²⁶ M. SAVORRA, *Ideologie, emozioni e spettacolo. Il "tempo libero" alla Triennale di Milano del 1964*, "Annali di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio", III, 2015, pp. 75-85, M. BUGLI, *Gae Aulenti*, Milano 1979.

²⁷ G. AULENTI, L. RONCONI, *Cinque utopie, contenitori per uno spettacolo*, "Lotus International", 17, 1977, pp. 78-83; E. BOERI, "Perché il teatro?", *Gae Aulenti, Luca Ronconi e il Laboratorio di Prato*, in *Al femminile. L'architettura, le arti e la storia*, a cura di C. Baglione, S. Pace, Milano 2023, pp. 270-283; F. QUADRI, *Luca Ronconi*, "The Drama Review: TDR", XXI, 1977, 2, pp. 103-118; *Il lavoro teatrale di Luca Ronconi. Gli anni del Piccolo*, a cura di N. Vitaliano, Milano-Udine 2021; M. GIOVANNELLI, *Una scena da riscrivere insieme. Il Laboratorio di Prato (1976-78)*, "Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas", LXX, 2023, 2, pp. 153-166.

²⁸ *Ronconi. Gli anni della Scala*, a cura di V. Crespi Morbio, Milano-Parma 2016. Parmi les productions auxquelles ils ont collaboré figurent *Anitra Selvatica* de Henrik Ibsen (1977), *Caldéron* de Pier Paolo Pasolini (1978), *La Tour* de Hugo von Hofmannstahl (1978) et *Les Bacchantes* d'Euripide (1978).

²⁹ G. AULENTI, *TEATRO E TERRITORIO: IL LABORATORIO DI PRATO: Vita è sogno, La Torre, Calderon, Le Baccanti*, "Lotus International", 17, 1977, pp. 4-29. L'œuvre représentée a été écrite en 1925 par un auteur autrichien, se déroule en Pologne et est mise en scène au milieu d'une architecture du XVIIIe siècle.

³⁰ BOERI, "Perché il teatro?"... cit., p. 281. L'espace du théâtre possède pour Aulenti une dimension métaphysique et réveuse.

³¹ V. CRESPI MORBIO, *Gae Aulenti alla Scala, Milano-Torino 2010*. Dans les scènes de fond, on retrouve la charge symbolique de la tragédie dans laquelle la mort et la vengeance s'expriment par le biais de la prédominance du rouge.

³² P.L. CERVELLATI, G. AULENTI, *Antico teatro e nuova tecnica. Censimento, mostra e seminario a Reggio Emilia*, "Casabella", XLVII, 494, 1983, pp. 34-35.

³³ C. ROSEN, H. ZERNER, *Les Limites de la Révision*, "Le Débat", XLIV, 1987, 2, pp. 188-192.

³⁴ M. TRACHTENBERG, *The Lithic Trains of Gae Aulenti*, "Art in America", LXXVI, 1988, 1, pp. 104-106.

³⁵ MAINARDI, *Postmodern History*... cit., p. 36.