

Da: *Arte&Arte*, a cura di I. Gianelli, catalogo della mostra, (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 15 febbraio - 31 maggio 1991), Fabbri Editori, Milano 1991, pp. 176-195.

Arte & Museo

Andrea Bruno

Presentazione

Il modo migliore per conservare un edificio è quello di trovargli una destinazione e di soddisfare talmente le esigenze di questa destinazione da non creare motivo per altri cambiamenti.

E. Viollet le Duc

I grandi edifici abbandonati, giunti a noi da tempi lontani, sono malati difficili da curare. Esempio ne è il Castello di Rivoli. Bisogna risalire agli anni Sessanta per trovare i primi segni di interesse e di attenzione preoccupata per questo monumento abbandonato alle ingiurie del tempo e degli uomini. Nel momento del dilagante boom edilizio, chi proponeva operazioni di recupero del patrimonio architettonico veniva poco considerato.

Ricordo Vittorio Viale, direttore dei Musei Civici torinesi, e la sua attenzione di conservatore, preoccupato delle sorti non solo di Palazzo Madama ma anche del Castello di Rivoli, nella stagione in cui la Galleria d'Arte Moderna appena costruita era al centro della vita culturale della città, con esposizioni prestigiose; egli pensava di esporre a Rivoli le collezioni di arte antica giacenti nei depositi, idea che è servita a verificare la possibilità dell'utilizzo museale del Castello. E Umberto Chierici, soprintendente ai Monumenti del Piemonte, che nel 1961 mi aveva incaricato di studiare un progetto di restauro, pensando di realizzarlo con i fondi stanziati dal Ministero per le celebrazioni del Centenario dell'Unità d'Italia. Quel progetto, non subito vincente per la mancanza di un clima culturale favorevole ad operazioni di recupero, ha innescato un'azione lenta che ha portato, nel 1967, ai lavori di liberazione dell'atrio, affrontati dall'amministrazione rivolese con il contributo finanziario della Soprintendenza.

Nel 1978, Aldo Viglione, con precisa scelta culturale, incluse il Castello di Rivoli nei programmi di recupero finanziati dalla Regione Piemonte.

Il cantiere è stato il momento dinamico ed ottimistico di un'idea che era parsa per molti anni improponibile. Il sogno non completato della reggia juvarriana, l'atmosfera della costruzione in compiuta diventavano cose vive, leggibili e utilizzabili.

I pensieri dell'architetto Juvarra li ho riscoperti non solo negli archivi, che sono stati piuttosto un momento di verifica di quanto appariva sul corpo vivo della costruzione, attentamente indagato e rilevato; li ho verificati smontando e rimontando il modello ligneo che oggi possiamo rivedere nelle sale del Castello, dove serviva come guida e falsariga al procedere della costruzione. Entrando nelle prospettive dipinte dai pittori, ed infine liberando le strutture incompiute dalle sovrapposizioni improprie dell'ultimo periodo d'uso, ho ritrovato la realtà della costruzione sospesa, l'idea non realizzata di Juvarra. È un privilegio poter usare spazi cristallizzati in una situazione di autenticità, giunti a noi da un tempo in cui i principi credevano nell'eternità e nella giustizia incontrovertibile dei loro principi. E gli architetti operavano per accontentarli.

Solo la *riappropriazione* completa giustifica l'intervento di restauro; che non può essere solo

un'operazione farmaceutica con il triste obiettivo di una conservazione asettica.

È la continua verifica d'uso che mantiene vive le cose, che muove la memoria e che sollecita interesse, curiosità e critiche vitali. Nel Castello di Rivoli il re aveva scelto i propri operatori, architetti, pittori, stuccatori. Nelle sale costruite in epoche diverse erano espressi pensieri d'arte diversi. Da una stanza all'altra si alternavano suggestioni di decoro contrastanti ma compresenti. Così piaceva e si è scoperto che così piace ancora.

Ora contenitore e contenuto sono fissati in un provvisorio durevole, il contemporaneo nell'antico, l'antico è un antico diverso, più efficace e più intenso. Il visitatore si trova coinvolto in un percorso metafisico fatto di suggerimenti - cose fatte ieri, cose fatte oggi - e può intravedere un prolungarsi della *contemporaneità*. Dal piano di campagna dell'atrio incompiuto una scala di solida pietra ingentilita da una serie di raffinati balaustrini lo invita a salire verso un cielo inaccessibile e mutevole nelle stagioni; una nuova scala che discende da un cielo accessibile conduce all'interno delle sale che, su tre piani, formano il corpo degli spazi riscoperti e recuperati. In alto, se entra nella vetrina-osservatorio, si trova proiettato in una dimensione aperta, reale ed immaginifica; ai suoi piedi il disegno dell'atrio memorizza il progetto juvarriano, un omaggio all'idea dell'architetto e all'ambizione del principe. È occasione eccezionale poter riconvertire alla sua funzione originaria un edificio che in trecento anni di usi impropri, ha subito il massimo delle offese e delle manomissioni possibili. La pinacoteca di Carlo Emanuele I, usualmente definita «Manica Lunga», è stata l'occasione per poter dimostrare che la «galleria», forma primigenia del «museo», destinata a mostrare in sequenza le opere d'arte scelte e possedute dal principe, è ancora di grande attualità.

Tra i tanti prestigiosi musei costruiti in tutto il mondo nel dopoguerra, durante gli anni in cui l'idea del Museo del Castello di Rivoli prendeva progressivamente corpo, credo che la forma cristallina ed essenziale della Manica Lunga, pensata e costruita per un preciso scopo espositivo, possa suggerire qualche riflessione sugli spazi museografici di oggi. Il «progetto», per realizzarsi, ha richiesto trent'anni, molti nella vita di un individuo ma più che accettabili e comprensibili se si tengono in conto le difficoltà incontrate per coinvolgere l'attenzione della nostra generazione, freneticamente tesa a raggiungere tutto, subito, spregiudicatamente. Qui spregiudicatezza e frenesia non ci sono state; il lavoro compiuto è il raggiungimento di un preciso obiettivo perseguito attraverso pazienti e attente operazioni di confronto che si sono svolte nel difficile terreno in cui l'architetto è costretto ad operare in presenza di un monumento storico. Termini apparentemente astratti quali «memorie del passato, degrado della materia, conservazione, restauro, riuso», sono estremamente concreti per chi ha la responsabilità dell'operare e progettare interventi. Questi termini sono stati il punto di riferimento per le scelte progettuali che hanno condotto all'opera che oggi vediamo quasi interamente compiuta.

Interlocutori partecipi e importanti di questa difficile operazione culturale sono state sia le istituzioni pubbliche che gli operatori privati.

Da questo restauro del Castello di Rivoli credo sia nata una committenza illuminata, una nuova figura di principe, dialettico e positivo, sicuramente teso verso il futuro.

Note storiche

Nel *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis*, prodotto in sontuosa veste tipografica dagli editori Bleau di Amsterdam nel 1682, troviamo due immagini del Castello di Rivoli. La prima ce ne mostra la mole dominante, coronata dalle pendici montuose della Valle di Susa tra le quali si distingue la vetta del monte Pirchiriano con la Sacra di San Michele; la estesa dimensione del Castello, esposto a mezzogiorno, chiude prospetticamente l'immagine del Borgo, degradante su un declivio soleggiato in cui si distinguono gli edifici di culto ed i resti dell'antico recinto. A margine della veduta, nell'angolo a destra in basso, una legenda riporta l'elenco degli edifici più

significativi: il Castello è indicato alla lettera A come «*Castrû [m] Regiû [m] cum sua Pinacoth [eca]*» mentre alla lettera B, riferita al terreno antistante la lunga galleria, si legge «*Horti eiusdem Regiae Celsitudinis*».

La lunga manica ad ovest era la cosiddetta «galera», o galleria, destinata ad ospitare la ricca pinacoteca che Carlo Emanuele I stava approntando con l'acquisto di pezzi di antiquariato e delle opere dei più rinomati artisti italiani e stranieri, proseguendo e potenziando le raccolte già iniziate da Emanuele Filiberto. La costruzione fu portata a termine, almeno in parte, perché si sa che nel 1606 furono pagati lavori di copertura e perché si ha anche notizia di ingenti spese sostenute per la decorazione degli ambienti interni.

Il palazzo, voluto da Carlo Emanuele I e progettato da Carlo di Castellamonte, rientra nella «corona di delitie» - le residenze alternative, di diporto e di caccia, per i regnanti e per la corte - realizzate dai Savoia intorno alla città capitale, per affermare il ruolo e la rappresentatività della casa sabauda di fronte alle corti europee. Fu costruito inglobando il maniero dove Carlo Emanuele era nato nel 1562, e che suo padre, Emanuele Filiberto, aveva fatto edificare su una precedente costruzione fortificata, di cui ancora si conservano i resti nei sotterranei; la denominazione di «castello» per il complesso di Rivoli risale quindi ad epoca di molto anteriore al momento barocco.

Nel 1693 le truppe francesi al comando del generale Catinat saccheggiarono gravemente le residenze sabaude, e Rivoli patì lo stesso destino; un terribile incendio danneggiò arredi e decorazioni, oltre al tetto e ai solai lignei.

L'azione di Vittorio Amedeo II per restituire al Castello la dignità di residenza sovrana è documentata dalla corrispondenza con l'architetto della corte parigina Robert Decotte cui venivano sottoposti i progetti degli architetti ducali per la ricostruzione delle dimore sabaude. Diversi documenti ci dicono che molti lavori ebbero corso al Castello di Rivoli tra il 1711 e il 1713, su un programma progettuale di Michelangelo Garove, al quale seguì Antonio Bertola nella direzione del cantiere. L'entrata in scena di Filippo Juvarra avviene il 15 aprile 1714 quando Vittorio Amedeo II lo nomina Primo Architetto di corte e gli affida la supervisione sui cantieri e sulle manutenzioni dei complessi sabaudi. Il suo progetto per la ricostruzione del Castello di Rivoli è del 1718.

La grandiosa concezione juvarriana, ripercorrendo l'idea già maturata dal Garove per l'ampliamento del Castello, ne esaltò le proporzioni allargando il respiro della costruzione architettonica. La sua consumata esperienza di scenografo, unita alla capacità di dominare spazio e struttura, ci sono dimostrate dalla consequenzialità dell'idea di progetto, che si sviluppa in pianta e in alzato con perfetto controllo della funzionalità e insieme della forma, saldando in un'idea unica e immediata lo sviluppo dei volumi e l'articolazione dei percorsi, la distribuzione degli spazi e la modellazione della decorazione. Parliamo solo di una concezione, maturata nella felice libertà del progettare; infatti del programma ambizioso di Vittorio Amedeo II e di Filippo Juvarra non venne portata a compimento che la terza parte. La concreta, non illusoria, maturità della concezione juvarriana è riprodotta dai disegni conservati negli archivi, dagli schizzi che l'architetto eseguì per l'anticipata verifica di una realizzazione che non sarebbe mai stata portata a termine.

Alcuni grandi quadri, ispirati agli schizzi di Juvarra, furono commissionati dallo stesso architetto ai pittori Giovanni Paolo Pannini, Andrea Lucatelli, Marco Ricci, Massimo Teodoro Michela per illustrare al sovrano l'aspetto definitivo di quell'architettura, rifinita in tutti i dettagli e vivacizzata dal colore, con una compattezza di immagine che lo schizzo a penna non poteva rendere appieno. Il confronto tra gli schizzi di Juvarra e i dipinti che ne trassero gli artisti testimonia come architetto e pittore lavorassero all'unisono o, meglio, come l'architetto sia stato assiduo ed esigente nel guidare il pennello dell'artista sino a rendere l'immagine voluta. Il quadro del Michela in particolare, con lo spaccato prospettico dell'atrio centrale in corso di costruzione, mostra con precisione la prefigurata organizzazione del cantiere, con gli operai al lavoro ed i loro attrezzi, in una concretezza di azione

che rimane significativa anche se l'architettura rappresentata non venne mai realizzata.

Il modello

Agli schizzi ed ai disegni dell'architetto per il progetto di Rivoli e alle rappresentazioni dei pittori si deve aggiungere un documento importante: il modello in legno, eseguito nel 1718, su commissione di Juvarra, da Carlo Maria Ugliengo. Juvarra deve avere avuto molti colloqui con il bravo ebanista, per ottenere la riproduzione fedele della sua concezione architettonica; allo stesso modo deve aver discusso con gli artigiani e con gli stuccatori mentre disegnava direttamente sul modello, sicuramente in cantiere, le forme e la composizione delle decorazioni e degli stucchi. I suoi tratti rapidi e precisi di penna riprendono le forme già delineate negli schizzi, primi concepimenti di quegli spazi immaginati.

Il modello fu fortunatamente ritrovato nel 1943 nelle cantine del Castello da Vittorio Viale, durante una delle frequenti peregrinazioni che lo videro protagonista in quegli anni per mettere in salvo le opere d'arte minacciate dai danni dei bombardamenti e dalle razzie della guerra. Purtroppo gravemente mutilato di una parte, bruciata come legna comune dai militari insediati nel Castello, venne salvato dalla distruzione completa e portato a Palazzo Madama dove si trova tuttora. La parte mancante riguarda il grandioso accesso in salita, movimentato da rampe carraie e scale pedonali e pausato da piazzuole e terrazzi, che doveva inquadrare la reggia in una scenografia fastosa e che non fu mai realizzato. La grande costruzione in legno misura metri 4,275 di lunghezza per 1,935 di profondità e 1,12 di altezza; per mezzo di un sistema di ganci situati ai lati della parete di facciata è possibile aprire il Castello in miniatura e vedere l'impianto strutturale degli scaloni e le proporzioni degli spazi interni; procedendo nell'operazione di smontaggio e rimuovendo i singoli elementi lignei che definiscono gli ambienti si visualizzano sezioni successive controllabili in tre dimensioni. Appare evidente come l'impegno con positivo maggiore fosse rivolto alla soluzione del corpo centrale quale elemento di caratterizzazione rappresentativa, analizzato anche nello sviluppo degli spazi interni, curato nell'elaborazione dei prospetti, di aspetto monumentale e nella caratterizzazione dei dettagli decorativi; per le ali laterali il modello fornisce informazioni sintetiche e presenta una sequenza di ambienti coerente con la semplice partitura delle finestrate.

Il grado di finitura dei diversi pezzi del modello varia in ragione delle informazioni che Juvarra intendeva fornire. Così, mentre le pareti degli ambienti interni sono realizzate con legno meno pregiato, gli elementi architettonici, come le colonne, le lesene e gli intradossi delle volte sagomate, sono eseguiti con cura; perfino il disegno delle decorazioni interne a stucco è reso con giochi di luci ed ombre in corrispondenza delle nicchie e delle statue ed è indicato con nervosi tratti di penna dallo stesso Juvarra, come se egli volesse chiarire al meglio, ai muratori e decoratori impegnati nella costruzione, quello che desiderava vedere eseguito.

La possibilità di smontare il modello e di analizzarne le parti interne ha fornito molti suggerimenti alla formulazione del progetto di intervento su quest'opera incompiuta di fatto ma totalmente risolta come pensiero architettonico. Il modello, gli schizzi, i quadri, non sono soltanto dati oggettivi per una rilettura di quanto doveva essere e non è stato; sono anche indicatori di una tensione progettuale da intendersi in tutta la propria coerenza, che diventa dato storico importante per valutare il significato che quell'architettura riveste oggi per noi.

L'opera incompiuta

L'immagine odierna della residenza sabauda di Rivoli è caratterizzata da due distinti nuclei monumentali. Il più importante è la costruzione realizzata da Juvarra tra il 1714 e il 1734, che costituisce solo la terza parte del suo grandioso progetto. Il secondo edificio, la cosiddetta «Manica Lunga», è invece l'unica parte superstite della residenza seicentesca, scampata alla distruzione

proprio grazie alla sospensione del cantiere juvarriano, e rimane a testimoniare la fedeltà delle immagini del *Theatrum Sabaudiae*. La sua inusuale conformazione - 140 metri di lunghezza per 7 di larghezza - è dovuta alla sua destinazione originale a Pinacoteca, costruita per ospitare le collezioni di Carlo Emanuele I.

La previsione juvarriana non andò oltre alla costruzione degli elementi portanti dell'atrio, eseguiti del resto solo in parte, a cominciare dal lato nord dove sono state erette le robuste murature del prospetto, in pietra di Chianocco. La costruzione si arrestò, tagliata in corrispondenza della testata che definisce oggi il prospetto ovest, ad un'altezza pari circa a quella del piano nobile.

Per quanto riguarda il corpo del Castello, nell'ultimo decennio del Settecento Vittorio Amedeo III incaricò l'architetto Carlo Randoni di riprendere i lavori per renderlo funzionale a periodi di residenza saltuaria ed agli svaghi di caccia.

L'idea della grande reggia era stata abbandonata, ma non l'intenzione di completare il progetto di Juvarra almeno per la parte iniziata. Randoni riuscì a chiudere la testata ovest e progettò una «scala provvisoria» di cui, a causa di una nuova interruzione dei lavori per l'occupazione napoleonica del 1798, fu possibile costruire solamente le due prime rampe.

Il declino

Dopo la Restaurazione furono eseguite opere di poco conto. Con il mutare della situazione politica dopo il periodo della dominazione francese, l'unidirezionalità del potere assoluto si era attenuata a fronte degli interessi di una società nuova, in rapido sviluppo. Il Castello, diventato per i Savoia un peso sempre più gravoso, seguì la sorte dei grandi complessi sabaudi gradualmente frazionati o ceduti al Demanio per scaricare le finanze regie dagli oneri di manutenzione.

Da allora fu un susseguirsi di avvenimenti negativi per la sorte del monumento destinato ad ospitare numerosi contingenti di truppe per tutto l'arco dell'Ottocento, con sistemazioni di fortuna e spogliazioni progressive dell'arredo. Nel 1860 il Castello fu affittato al Comune di Rivoli che, dopo avervi alloggiato un battaglione di fanteria, lo acquistò dagli eredi Savoia nel 1883 con una spesa di centomila lire.

Nel 1906 e nel 1911, furono ospitate al Castello due esposizioni che richiesero lavori di adattamento al piano terra: sui resti delle strutture iniziate da Juvarra per la costruzione dell'atrio fu impostata, con intenzioni scenografiche modeste, ma coerenti con le premesse del tema di per sé effimero e quindi senza garanzie di lunga durata, un'architettura posticcia con volte in cannicciata e colonne di stucco ad imitazione di quelle esistenti in solida pietra. Nel 1927 il Castello fu rioccupato da un contingente di ottocento soldati. L'esercito italiano occupò quasi ininterrottamente l'edificio fino agli anni Quaranta. Ai passaggi di gestione ed all'avvicinarsi delle truppe italiane, si devono aggiungere i danni prodotti dall'occupazione tedesca e dagli spezzoni incendiari durante la seconda guerra mondiale, e le successive manomissioni occorse in occasione di sporadici parziali adattamenti. La Manica Lunga era stata destinata ad alloggi di fortuna per i senza tetto e il Castello era in progressivo degrado, nello sgomento di coloro che avvertivano la sproporzione tra le valenze dell'eredità storica del monumento, legato al più ampio contesto del patrimonio culturale piemontese, e la mancanza di mezzi per intervenire.

Spenta ogni speranza di riscatto, il povero ingombrante moncone continuava a sopravvivere come un'imbarazzante presenza, fonte di preoccupazione e di disagio per le buone coscienze, ma ci sarebbero voluti altri anni perché si facesse strada qualche accenno di interesse per il monumento di Rivoli.

Marziano Bernardi, in «La Stampa», 5 novembre 1960: *Restaurare castelli, palazzi, ville di alto valore storico ed artistico, è un atto di civiltà, è dovere nazionale assunto con l'articolo 9 della*

Costituzione italiana. Ma arrestata che sia la rovina... si è appena al principio dell'opera. Per condurla a termine e darle un senso di validità spirituale, occorre che il castello o il palazzo o la villa non resti un organismo inerte, mummificato, che in breve, abbandonato dagli uomini, di nuovo deperirebbe, bensì in un modo o nell'altro rientri nel giro di un'esistenza viva, nell'ambito della cultura, e sia insomma visitato, conosciuto ed amato.

Antonio Epreman, in «L'Italia», 21 luglio 1964: *L'antico castello, orgoglio e simbolo della città di Rivoli, sta andando in rovina... tra il giugno e il luglio del '45 vi fu aperto un casinò da gioco... Poco dopo il frequentatissimo casinò venne chiuso... Fu fatta razzia di porte, arazzi e finestre. Da allora il castello abbandonato si va sgretolando: il tetto è sfondato, cadono gli stucchi e l'intonaco, sulle imponenti mura i piccioni hanno fatto il loro nido... Il Comune ha offerto l'intero complesso in affitto al prezzo di mille lire l'anno ma non ci sono state richieste... una costruzione a tre piani si estende in lunghezza per circa 150 metri, il cosiddetto «castello lungo». Fino alla guerra serviva come caserma per i militari. Ora ci vivono 36 famiglie per un totale di 227 persone... all'ingresso del cortile c'è una segheria e persino un negozio di alimentari; più avanti un laboratorio meccanico e da un lato alcune stalle con animali... la caserma sarà immediatamente smantellata, per evitare nuovi insediamenti. Rimarrà un grande piazzale in posizione dominante. L'intenzione del Comune sarebbe di farne un eliporto.*

La speranza

In occasione del Centenario dell'Unità d'Italia per l'anno 1961, il soprintendente ai Monumenti del Piemonte Umberto Chierici aveva inserito anche il Castello di Rivoli nel programma di restauro dei monumenti più rappresentativi dell'area piemontese, ma, date le dimensioni dell'edificio e l'entità dei lavori da compiere, il preventivo di spesa era risultato tale da scoraggiare ogni possibilità di intervento.

Nel maggio 1967, con il contributo della Soprintendenza e del Comune di Rivoli, furono eseguiti i lavori per liberare l'atrio juvarriano dalle sovrastrutture che lo nascondevano alla vista, costituite dal padiglione di collegamento tra Castello e Manica Lunga costruito dai militari nel 1860 e dall'artificiosa scenografia sovrapposta all'atrio all'inizio del Novecento, il tutto in condizioni di sfacelo. Eliminate tali aggiunte deturpanti, le strutture settecentesche furono rimesse in luce e restaurate.

Si trattava di un intervento minimo in rapporto al programma del 1961, ma riguardava un punto particolarmente significativo, quello dove è evidente l'interruzione del progetto di Filippo Juvarra, e sarebbe stato il primo passo per una faticosa, pervicace marcia verso l'obiettivo del recupero completo. Ancora nel 1969 vi fu un tentativo di insediare una casa da gioco nel Castello, ma il ricordo dell'esperienza disastrosa del 1945, quando l'installazione di un casinò si era risolta, dopo soli due mesi di permanenza, in un fallimento ed in ulteriori danni, sconsigliò l'attuazione di questo proposito.

L'attenzione al Castello si andava concretando in vista di più ampie possibilità di utilizzo, correlate con le esigenze del territorio; nel 1972 la Giunta regionale aveva dato l'avvio ad un piano di coordinamento per la riorganizzazione della zona estesa da Rivoli ad Avigliana, che individuava nel Castello il punto forte per la riqualificazione dell'area collinare e di altri edifici di interesse minore.

Durante il lungo periodo di abbandono l'edificio denunciava i danni sofferti: divelti i serramenti, gli ambienti interni, esposti all'azione dello stravento e della pioggia, ne subivano le disastrose conseguenze: l'umidità corrodeva dipinti e stucchi, quanto era rimasto delle tappezzerie era a brandelli, il legno degli infissi, sottoposto a tutte le sollecitazioni provocate dalle intemperie, cadeva a pezzi. Nell'autunno del 1978 cominciarono i primi crolli; la volta di un grande salone al secondo

piano, non più protetta dal manto di copertura, aveva ceduto. La Soprintendenza concordò con la Regione Piemonte l'inserimento del Castello di Rivoli nei programmi regionali già avviati nell'ambito del recupero e valorizzazione del patrimonio architettonico piemontese e l'Amministrazione regionale, assunto in carico l'edificio e le sue pertinenze con un comodato per un periodo di 29 anni, stanziò immediatamente i fondi necessari all'intervento con l'obiettivo di destinare il Castello ad uso pubblico ed a funzioni culturali. Contemporaneamente le perplessità residue per la destinazione del Castello parvero superate da una nuova interessante opportunità: il conte Panza di Biumo, proprietario di una grande collezione d'arte minimal e ambientale, dopo vari tentativi portati avanti in ambito lombardo, aveva contattato gli enti torinesi per reperire un « contenitore » adatto ad ospitare una parte delle opere da lui raccolte e scelte tra la produzione internazionale nel corso della sua attività di collezionista, dichiarandosi disposto a farne oggetto di donazione. L'utilizzazione del Castello di Rivoli a tale scopo veniva a giustificare ulteriormente la fattibilità e l'urgenza dell'intervento di restauro. Tale scelta fu in seguito modificata, ma il futuro del complesso di Rivoli, con la nuova destinazione a museo di arte contemporanea, era ormai segnato.

Luigi Carluccio, in «La Gazzetta del Popolo», 16 aprile 1965: *[Nell'imminenza delle celebrazioni del centenario dell'Unità d'Italia... il prof Chierici, soprintendente ai Monumenti del Piemonte, preparò anche per Rivoli tutta una serie di studi... Ci sono già i progetti di un restauro minimo. Li ha studiati e redatti l'assistente alla cattedra di restauro, il prof Andrea Bruno. Essi prevedono appunto la liberazione del fianco del Castello rivolto a ponente in modo da consentire che si affacci, nella sua semplice grandiosità, la struttura juvarriana ... Questi lavori sono stati approvati dal Consiglio comunale di Rivoli in una recente seduta. Ma 40 milioni sono troppi... c'è qualche speranza di contributi dello Stato e di altri. Per aprire però un nuovo problema. Perché, questo è il punto e non mi stancherò di ripeterlo: inutile restaurare i monumenti se non si prevede nel tempo stesso come far durare la vita nelle cose riportate a vita...*

Riccardo Marcato, in «Corriere della Sera», 3 aprile 1976: *Il Comune propone la vendita del castello di Rivoli in rovina. L'amministrazione non riesce più a sostenere nemmeno le spese di pura manutenzione. Nel 1967 il comune, proprietario del castello... approvò una spesa di 40 milioni. L'architetto riuscì a riportare alla luce il pregevole atrio juvarriano... Poi i lavori furono sospesi per mancanza di fondi... L'architetto ha detto: «Il comune di Rivoli ha compiuto un ulteriore sforzo con uno stanziamento di altri 15 milioni per opere di manutenzione... Manutenzione, ripeto, non restauri, in quanto il problema più urgente è quello di impedire nuove rovine...».*

Il progetto

L'operazione di recupero e restauro del Castello di Rivoli si colloca in un più ampio contesto territoriale ed entra a far parte dei programmi di recupero delle residenze sabaude elaborati dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali ed Architettonici del Piemonte in accordo con l'Amministrazione regionale. Tale programma, in corso di finanziamento con i fondi FIO, intende valorizzare i grandi complessi realizzati dai Savoia nel corso del Sei-Settecento, che potranno negli anni futuri ritornare gradualmente a funzionare come infrastrutture di eccezionale qualità artistica e di forte richiamo anche nel campo del turismo internazionale. In questo contesto il Castello di Rivoli assume il significato di fattore propulsivo delle realizzazioni future che dovrebbero connotare l'attività della Regione e delle Soprintendenze piemontesi nel campo del recupero del patrimonio culturale e artistico del territorio.

L'operazione, di risvolto anche economico e sociale, coinvolge la volontà politica dell'Amministrazione regionale su fattori di occupazione e sulla valutazione dell'indotto che da

realizzazioni di questo tipo potrà scaturire, sia a livello del prodotto culturale e didattico riferito al campo regionale, sia riguardo alla rete di rapporti con attività ed organismi nazionali ed internazionali.

Il criterio generale d'intervento è stato quello di fissare l'immagine del Castello alla situazione di «non finito» propria del cantiere incompiuto di Juvarra, al momento della sua interruzione, senza completamenti né rifacimenti, affinché ogni cosa appartenente al tempo passato fosse mantenuta nella sua autenticità storica e artistica. Nella zona prossima all'atrio, dove solo alcune strutture basamentali erano state iniziate, ogni cosa è stata restaurata fissandola nel tempo: le rampe delle scale che finiscono nel vuoto, i supporti predisposti per le decorazioni, le basi per la posa delle colonne, le nicchie dove avrebbero dovuto essere collocate le statue, sono stati conservati e protetti con semplici accorgimenti per impedire all'acqua di rovinarli. Le strutture tronche sono state ricoperte con lastre e bordature di rame e la grande parete che chiude il corpo interrotto dell'edificio è stata mantenuta nell'apparecchiatura rustica, che evidenzia la posizione di attacco degli archi e delle volte che non furono mai costruiti. A terra è stata riprodotta la pianta delle strutture non eseguite, riprendendo esattamente le indicazioni del progetto e disegnando sul pavimento, con lastre di marmo e di pietra, la posizione dei ritzi e l'andamento delle campate.

Marco Rosci, in «La Stampa», 21 novembre 1980: *L'approvazione del progetto di restauro e di riutilizzo del castello di Rivoli da parte della Soprintendenza ai beni architettonici e ambientali e della Regione Piemonte; la convenzione fra la Regione e Giuseppe Panza di Biumo per ospitarvi grossa parte della sua collezione di arte USA contemporanea, in deposito a lungo termine; l'inizio dei lavori, hanno avviato un processo i cui risultati costituiranno, per più aspetti, un modello e una proposta «unici» nei rapporti e nelle strutture nazionali e internazionali. Unicità, sfida al confronto, di una mai tentata sperimentazione museale...*

Il cantiere

Il cantiere venne impiantato nell'agosto 1979 con un primo lotto di lavori, dando la precedenza al risanamento della copertura le cui condizioni di degrado erano tali da richiedere un intervento sostitutivo. Attraverso le falle del manto, l'acqua piovana penetrava nel sottotetto dove in alcuni punti, favorita anche dallo strato di macerie depositate nel tempo, si era sviluppata una rigogliosa vegetazione di arbusti. I legni superstiti si presentavano marcescenti, infestati da microorganismi e fessurati, mentre gli interventi di riparazione effettuati nel dopoguerra con la messa in opera di puntelli e presidi occasionali per ovviare ai cedimenti, non potevano assicurare la validità del sistema statico, che risultava indebolito nella sua consistenza generale.

Prese in esame varie possibilità di impiego di materiali alternativi all'originale struttura lignea (ferro, cemento armato, cemento armato precompresso), venne scelta la struttura in legno lamellare che ha permesso di realizzare capriate di tipo tradizionale a copertura della larga manica (27 metri) in modo da consentire la percezione complessiva dell'intervento effettuato, da qualsiasi punto degli ambienti sottostanti.

Molti lavori sono stati necessari per garantire la portanza degli orizzontamenti ai singoli piani in rapporto alla valutazione dei carichi che la nuova destinazione d'uso avrebbe richiesto; in questo contesto sono state eseguite opere di risanamento e consolidamento, il che ha comportato lo smontaggio completo dei pavimenti ove esistevano, la successiva rimozione delle caldane di sottotetto e delle macerie gravanti sui rinfianchi delle volte, accumulate a seguito degli interventi successivi, eseguiti tra Seicento e Ottocento, nonché la realizzazione di nuove solette adatte a ricevere le canalizzazioni per gli impianti e la nuova pavimentazione.

Il restauro generale dei paramenti, a partire dalla quota di spiccato del terreno fino al cornicione, ha

richiesto tempi relativamente lunghi e l'adozione di tecnologie adeguate alla varietà delle situazioni particolari; interventi di diserbamento e liberazione da depositi terrosi e consolidamenti in profondità, dove, per parziali cedimenti o per effetto del gelo, il materiale era deperito o totalmente mancante; ripristino e saldatura delle superfici con la tecnica del cucì e scuci, risarcitura dei giunti.

Lucio Cabutti, in «Arte», luglio-agosto 1985: *A di stanza di quasi due secoli, nel 1979, Andrea Bruno ha riaperto il cantiere con pieno rispetto della realtà storica ma anche con la moderna consapevolezza della tensione progettuale latente nell'edificio e con la volontà di tradurre nel linguaggio contemporaneo la nuova destinazione d'uso del Castello come spazio espositivo... Così l'ambiente architettonico ripercorre i processi creativi delle opere d'arte e il metodo del restauro viene visualizzato in rigorose e suggestive operazioni citazioniste e concettuali...*

Le innovazioni

Il nodo distributivo dei percorsi verticali costituisce l'intervento più rilevante e la premessa indispensabile per l'utilizzazione dell'edificio, privo di scale adeguate alle dimensioni degli ambienti esistenti. Rimasta interrotta alla prima rampa l'esecuzione dello scalone disegnato da Juvarra, l'unica possibilità di raggiungere i piani superiori era data da due coppie di scale con funzioni di collegamento di servizio, inserite dal Garove in posizione simmetrica all'estremità est dell'edificio.

Il nodo principale dei collegamenti verticali rimaneva tutto da inventare e doveva essere risolto in modo da non interferire, con integrazioni di fantasia o con mutilazioni inopportune, sulla peculiare qualità di incompiutezza da cui l'edificio trae maggior fascino e caratterizzazione.

La localizzazione ottimale del nuovo gruppo scale ascensore è stata individuata nel vano dove alla fine del Settecento Carlo Randoni aveva iniziato a costruire le prime rampe della sua «scala provvisoria». Il resto del vano si presentava libero da orizzontamenti per tutto il suo sviluppo in altezza, fatta eccezione per alcune scalette in legno e ferro di carattere precario, costruite dai militari. Il ricordo dell'intervento di Randoni è stato affidato alla notazione, riprodotta in pianta sul pavimento, dei ritti di sostegno che dovevano accompagnare lo sviluppo delle rampe. Liberato dalle altre sovrastrutture, lo spazio si configurava come un pozzo a pianta rettangolare (7 metri per 14) di 26 metri di altezza, concluso da una volta a padiglione.

La nuova scala è stata realizzata con un sistema strutturale misto; il piano nobile si raggiunge percorrendo le rampe in cemento armato addossate alle pareti perimetrali mentre, a partire da tale quota, si sviluppa autonomamente, innalzandosi nel vuoto al centro del vano e distante dalle parti d'ambito, un corpo scale costituito da una struttura in acciaio. Questa struttura, articolata su dieci rampe, trova appoggio da un lato sugli orizzontamenti che disimpegnano gli accessi ai piani e che comprendono la torre dell'ascensore, e dall'altro lato è appesa a due cavi d'acciaio a loro volta ancorati superiormente ad un trave metallico trasversale. Oltre che da ragioni di carattere tecnico e compositivo, la scelta della struttura metallica è derivata dalla volontà di evitare incastri o ancoraggi nei muri laterali; le singole rampe, eseguite in officina e premontate, sono state messe in opera calandole dall'alto. La nuova scala raggiunge il sottotetto attraverso un varco aperto nella volta, dipinta da Antonio Carena con un cielo azzurro a nuvole diffuse.

Durante i saggi effettuati preliminarmente all'intervento, sono stati ritrovati i disegni di tracciamento della scala randoniana, con i gradini a saliente, graffiti e campiti a colore sulle pareti d'ambito.

A fianco del vano scala e a livello del piano sottotetto è visibile l'estradosso di una grande volta nervata, irrigidita da incatenamenti metallici, che copre un ambiente di quindici metri per quindici. Una nuova passerella metallica, percorso obbligato per l'accesso alle altre sale, la attraversa diagonalmente e consente di apprezzare al rustico il livello tecnico della costruzione settecentesca.

Superiormente, il tetto è sostenuto da una struttura in cemento armato realizzata dal Genio Civile dopo le distruzioni belliche del 1943, unico esempio nel corpo del Castello, dell'applicazione di moderne tecnologie; considerata come elemento storicizzabile, è stata conservata e colorata in rosso per evidenziarne la differenza dalle strutture antiche.

Un nuovo elemento è stato aggiunto alla sommità della grande parete che segna l'interruzione del cantiere settecentesco. È una scatola di acciaio e cristallo che si proietta verso lo spazio aperto in direzione della «Manica Lunga», scampata alla distruzione per l'arresto del progetto juvarriano. Il visitatore, dopo aver superato in percorso ascendente il vano in cui si sviluppano, sospese nello spazio, le rampe delle scale, attraversata la volta dipinta di cielo, è invitato ad avventurarsi in una proiezione nel vuoto, fuori dalla rassicurante protezione di solide pareti e di uno spazio concluso, dinnanzi ad una dimensione spaziale non immediatamente commensurabile. Può vedere il paesaggio lontano, le Alpi, i riferimenti fondamentali ed emergenti delle pendici della Valle di Susa, la Sacra di San Michele, il Musiné; poi l'intorno più vicino, le colture e gli insediamenti prossimi, la periferia di Rivoli con gli edifici industriali e i quartieri di recente impianto; ancora più vicino, la «Manica Lunga», le strade di accesso al Castello, il verde dei giardini, le strutture tronche della costruzione incompiuta, e, a terra, la pianta dell'atrio progettato da Juvarra, riprodotta con una pavimentazione in marmo bianco, pietra di Luserna e cubetti di porfido. La mole del Castello e le esigenze della nuova destinazione, richiedevano la previsione di una sala per manifestazioni e spettacoli, dove si potessero organizzare anche incontri e convegni su temi inerenti all'attività museale. In un vano raggiungibile direttamente dall'esterno e collegato alla quota di partenza della nuova scala è stato progettato un piccolo teatro, adatto ad ospitare anche altre manifestazioni di tema culturale. Durante la stagione estiva il Castello diventa quinta scenografica per gli spettacoli che si svolgono all'aperto, altre occasioni di incontro e di interscambio tra le funzioni specifiche del museo e le ampie potenzialità di richiamo culturale del monumento.

Paride Chiapatti, in «Professione Architetto», gennaio 1985: *Come leggere il provocatorio (o solo gratuito) inserimento dello «sporto panoramico» che nulla aggiunge alla fruizione della Val di Susa (forse che dalla finestra tali prospettive non erano godibili?) ma che inserisce un brutto peduncolo metallico prelevato di peso da una struttura aeroportuale? ma siamo a Caselle, non a Jeddah... È ironia, provocazione o semplicemente incultura l'aver ridicolizzato il grande sogno utopico di casa Savoia di una residenza prestigiosa, capace di reggere il confronto con Versailles e con le grandi residenze dei principi europei con elementi che sono propri di una cultura da boutique o di un elegante vetrinista di moda...*

Philip Robert, in *Reconversion-Adaptation*, Ed. Le Moniteur, Parigi 1989: *Transformer un chateau alors qu'il ne fut jamais achevé, redonner sa fonction à une pinacothèque du XVII siècle, faire travailler des artistes sur les murs mêmes des chambres devenues salles de musée, sont autant d'interventions qui donnent au château de Rivoli une magie ambiguë... La grande originalité du travail d'Andrea Bruno réside dans sa capacité à établir une relation dialectique entre les ouvrages anciens et nouveaux, notamment à l'échelle du détail. La réutilisation de la cage d'escalier, le passage au dessus de la grande voute nervurée, et l'intervention des artistes dont les peintures sont contigues aux fresques sont autant d'exemples qui illustrent la richesse formelle de cette relation. La qualité de la réalisation donne à celle-ci une force supplémentaire tant par le dessin des détails nouveaux que par le soin apporté aux parties intégralement restaurées.*

Federico Zeri, intervista concessa durante una visita al Castello di Rivoli, s.d.: *... sono stato a Rivoli due volte, la prima volta molti anni fa... Il luogo era affascinante, ma il Castello era in condizioni*

catastrofiche. Ricordo che mi fece molta impressione un fatto, che sul tetto crescevano degli alberi. E io chiesi: «ma nell'interno ci saranno decorazioni, affreschi?». Mi dissero: « sì, purtroppo sì, sta andando tutto in rovina». E all'interno non si poteva accedere perché, mi dissero, era pericoloso. Poi sono tornato una seconda volta quattro o cinque anni fa: e sono rimasto sbalordito. Il restauro ha salvato quello che c'era da salvare e come criteri lo trovo perfetto... lo stacco tra l'antico e il moderno è così netto e così segnato che le aggiunte si vedono, non c'è nulla di falso. Mi è piaciuta molto l'idea di descrivere con delle pietre diverse la pianta di come doveva essere il grande ingresso monumentale... l'interno è una cosa stupenda... gli affreschi che si potevano salvare sono stati salvati... è l'ambientazione ideale di quello che è un museo di arte contemporanea, ideale perché anche qui lo stacco tra le opere esposte e gli ambienti è talmente forte, talmente deciso, talmente violento, che le due cose non interferiscono l'una nell'altra. C'è molto da apprendere da quel restauro, c'è molto da apprendere per il rispetto delle strutture antiche, per il modo con cui sono state fatte le indispensabili aggiunte moderne, per il modo con cui è stato pulito, anche, l'edificio. Trovo che è meraviglioso. Vorrei vedere altri edifici italiani restaurati nello stesso modo.

Michel Butor, in «Techniques et Architecture», novembre 1986: *Les utilisations habituelles sont interdites dans un lieu pareil. Il faut donc trouver un moyen d'intégrer ce lieu dans notre civilisation contemporaine. Ce lieu est intégré comme méditation sur l'histoire et comme méditation sur la catastrophe. C'est le lieu de la foudre, de l'inachèvement, et du délabrement. C'est donc un lieu de méditation sur notre temps...*

La grande originalité de ce lieu c'est qu'il n'est pas pour «faire voir» de la peinture, mais c'est un lieu que la peinture peut faire voir. On a très intelligemment demandé à des artistes, non pas d'exposer des oeuvres, mais de répondre à la sollicitation de ce lieu. C'est très frappant. Il y a tout de même quelques salles qui fonctionnent comme des lieux d'exposition... Dans les combles où se tiennent des expositions temporaires, on peut exposer de la peinture qui se présente uniquement comme peinture, on peut faire des exposition d'art contemporain comme dans d'autres musées. Mais dans les étages baroques, il se passe autre chose. C'est l'art contemporain qui fait voir le lieu et qui médite sur lui. L'oeuvre est vraiment une méditation sur son emplacement. A ce moment-là, on commence à la voir et à s'en souvenir, quand elle nous fait voir le lieu, nous voyons la peinture même.

Gli ambienti interni. Ouverture

La mancanza di manutenzione sofferta per lungo tempo ed i danni prodotti dalle funzioni improprie ospitate nel Castello fino a pochi anni addietro, hanno causato perdite irrimediabili al patrimonio di arte figurativa che, nel corso dei secoli ne aveva composto la decorazione interna. Gli arredi mobili sono totalmente scomparsi; gli arredi fissi superstiti, boiserie, zoccolature, cornici in legno scolpito, erano mutili o in gran parte danneggiati così come le decorazioni in stucco. Del periodo seicentesco è scampata alla distruzione la sola «sala di Amedeo VIII», dipinta da Isidoro Bianchi e dai figli tra 1623 e 1628. Durante i lavori di consolidamento delle volte è stata ritrovata parte della decorazione perimetrale di una sala il cui soffitto ligneo, bruciato dagli incendi, era già stato sostituito dalla struttura voltata; gli affreschi, consolidati e restaurati, ma non visibili dal pubblico, sono ispezionabili attraverso una botola ricavata nel solaio dell'ultimo livello. L'intervento di Juvarra per la finitura delle sale interne è riconoscibile in otto sale al piano nobile ed in altre tre al piano superiore, e conferma il rapporto di osmosi tra architetto, pittori e stuccatori. Juvarra si avvale della collaborazione di artisti di provenienza diversa, dal romano Filippo Minei a GianBattista Van Loo, e degli stuccatori luganesi, primo fra tutti Pietro Somasso. Le testimonianze figurative di fine del Settecento, contestuali all'intervento di Carlo Randoni, sono di tendenza

diversa; decorazioni di gusto esotico, effetti trompe-l'oeil e anticipazioni di spirito neoclassico arricchiscono la già densa concentrazione delle espressioni artistiche appartenenti alle tappe significative del percorso della cultura figurativa in Piemonte tra Seicento ed Ottocento. La compiutezza e la fluidità della produzione artistica che in diversi momenti di vita del Castello avevano occasionato non esiste più e nessuno potrebbe ricostituirla. L'indirizzo di restauro è stato quello di mantenere intatto quanto è rimasto dell'originale senza privilegiare nessuno dei periodi storici individuati, evitando rifacimenti e completamenti delle parti mancanti. Non si è voluto quindi riportare le sale a quelle condizioni di finitezza e di unitarietà che, o mai raggiunte, o perse per i danni subiti, potrebbero evocare antichi splendori; si è voluto fissare, ora e per l'avvenire, una situazione storicizzata che, anche se frammentaria, è specchio reale delle vicissitudini patite dall'edificio fino ad oggi.

Solo in due casi è stata scelta la via del restauro integrativo; l'uno riguarda un pavimento in marmo disegnato da Juvarra per una sala al primo piano (forse mai messo in opera e comunque perso); il ritrovamento del disegno autografo dell'architetto ha in questo caso consigliato di dare corpo al suo pensiero e la pavimentazione della sala è stata realizzata riproducendo esattamente, in disegno e con i materiali indicati da Juvarra, il pavimento perduto. L'altro caso riguarda la sala di Carlo Emanuele I, sistemata su disegno di Carlo Randoni, che aveva dato le istruzioni anche per le coloriture, confermate dai saggi stratigrafici. La disponibilità di questi dati ha consentito di restaurare l'ambiente riportandolo alle condizioni di finitura originali. Queste realizzazioni, che si distinguono dalla linea generale seguita per il recupero del Castello, sono motivate dal desiderio di fornire due esempi di riferimento dell'aspetto finito del Castello.

I resti dei preziosi pavimenti in legno che ornavano molte sale, gravemente danneggiati e mutilati dalle intemperie, sono stati smontati, raccolti e catalogati, ed è stata messa a punto una campionatura di restauro, visibile in una sala del Castello, che ha dimostrato la possibilità di recuperare le superfici integrando le parti mancanti con tasselli ricavabili dai legni antichi sezionandone lo spessore. Nelle sale prive di pavimentazione e per le nuove scale è stato messo in opera un manto continuo composto da impasti a base di resine epossidiche che garantisce ottima resistenza all'usura, facilità di manutenzione ed elasticità ottimale.

Il Castello restaurato è stato aperto al pubblico il 18 dicembre 1984 con l'inaugurazione della mostra «Ouverture», allestita con la direzione di Rudi Fuchs e aperta sul panorama internazionale; le opere di arte contemporanea eseguite e collocate nei vasti ambienti bianchi, quelli che il tempo non aveva mai concesso di portare a compimento, e nelle sale dove le decorazioni erano in parte o totalmente presenti, hanno cominciato a convivere in rapporto dialettico con l'architettura e le forme figurative antiche.

Gli ambienti sono molto luminosi perché ricevono luce diretta, variabile a seconda delle ore del giorno; questa prerogativa, offerta dall'architettura antica, crea una piacevole diversità rispetto alla illuminazione perfettamente controllata dei musei moderni. La luce artificiale, assicurata da tubi bianchi di neon nascosti dalle cornici e diffusa dai soffitti a volta, non interferisce con questa diversità, che differisce da ambiente ad ambiente rendendo più reale, interessante e variato il rapporto con le espressioni artistiche antiche e contemporanee.

La disposizione delle stanze non obbliga a percorsi fissi; il pubblico, richiamato dalle prospettive aperte sulla sequenza articolata degli spazi, può scegliere la propria direzione e cambiarla, passeggiando e lasciandosi guidare dal proprio immaginario personale. La presenza delle opere di arte contemporanea può essere interpretata come una forma di restauro, come la ripresa naturale, oggi, di una vita che si era spenta in passato e che rimane viva in un'immagine frammentaria, ma reale e concreta.

Franco Rosso, in «Bollettino di Italia Nostra», Torino, febbraio 1985: *Chi va a Rivoli dovrebbe avere in primo luogo il sacrosanto diritto di poter contemplare i pochi ambienti rimasti più o meno integri, liberi dall'incongrua presenza di opere d'arte attuali, degnissime fin che si vuole, ma che col barocco piemontese non hanno proprio nulla da spartire.*

Oriol Bohigas, in «la Vanguardia», Barcellona, 1986: *Un buen recuerdo ha sido la visita al Castello di Rivoli en Turin, ... Hace pocos años el palacio fue convertido en un museo de arte contemporaneo qué me parece modelico por la coherencia de sus collecciones Y por la adecuada relacion entre ellas y la reconstruccion del edificio... Bruno ha intervenido drasticamente - con un conocimiento de lo que es y lo que era el edificio, pero sin timores conservaduristas - en aquellos puntos en lo que habia que ofrecer al visitante una lectura y una interpretacion modernas. Pero, al mismo tiempo, ha mantenido la estructura fraccionada... es emocionante pasearse por los salones barrocos semiruinados y en contrar las obras de Beuys, Anselmo, De Maria, Kounellis, Sol LeWitt, Judd, Merz, Pistoletto... apropiandose de un espacio que proviene de otra estructura o cohabitando con las viejas pinturas agriedadas, las puertas despintadas, las chimeneas todavia prepotentes o los grandes sofitos moldurados.*

Clara Caroli, in «La Repubblica», 21 ottobre 1989: *... Il Castello di Rivoli, da cinque anni trasformato in museo d'arte contemporanea è approdato a Parigi... Bruno ha realizzato un'operazione di affascinante intreccio tra passato e presente.*

La Manica Lunga

Mentre procedevano i lavori al Castello si erano iniziate le ricognizioni alla Manica Lunga, in condizioni di relativa pericolosità, data la situazione di progressivo crollo di coperture e di strutture. Costruiti i ponteggi ed eseguita una serie di saggi, sono stati rilevati tutti gli ambienti individuando gli elementi accessori e quelli crollati o marcescenti, e sono state analizzate le condizioni statiche della grande volta e delle strutture originali. Il solaio in legno del sottotetto, realizzato nel tardo Ottocento ed in seguito soggetto a ulteriori rifacimenti e riparazioni con corredo di putrelle in ferro per rimediare alla contingente inaffidabilità statica, era in gran parte crollato. Il prospetto sud, intonacato, riproduceva la situazione di una parete forata senza alcuna ricerca di disegno o di organizzazione compositiva dato che le modificazioni avvenute in epoca di decadenza del complesso sabauda erano state dettate solamente da ragioni pratiche per dare luce ai poveri locali ricavati frazionando gli spazi interni, e per fornire i relativi accessi. Le murature basamentali, composte di materiale eterogeneo (scapoli di pietra, mattoni di diversa fattura, ciotoli di fiume ecc.) e di notevole spessore, hanno suggerito l'ipotesi che sia stato utilizzato materiale di risulta dalle demolizioni delle strutture medievali preesistenti.

Un cauto sondaggio, in un ambiente al pianoterra, ha rivelato la presenza di un affresco raffigurante il Castello (dal lato verso mezzogiorno) che corrisponde alla situazione seicentesca, anteriore alle distruzioni francesi di fine secolo. Il rinvenimento è importante perché l'immagine, pur se molto parziale e rovinata, mostra l'attacco della Manica Lunga al corpo del Castello, caratterizzato dalla presenza delle torri, così come illustrato nelle immagini del *Theatrum Sabaudiae*. Di più facile lettura si presentava il prospetto nord, completamente privo di intonaco; anche qui le aperture ricavate per i motivi funzionali già detti, avevano provocato uno stravolgimento della distribuzione originale. Una ricerca attenta, finalizzata alla lettura della stratificazione costruttiva, rivelò chiaramente l'esistenza delle aperture originali, segnalate dalle spallette in muratura di mattoni,

dalle piattabande e dagli archi di scarico superiori, di scala ben diversa in rapporto alle raffazzonate aperture eseguite in seguito e di proporzioni corrispondenti a quelle dell'immagine del *Theatrum*. Elemento di preciso riferimento era la permanenza delle doppie cornici marcapiano per tutta l'estensione di entrambi i prospetti.

La partitura seicentesca testimoniata dalle immagini del *Theatrum* ha quindi guidato la ricerca e il ritrovamento di quella originale; eliminati i tamponamenti e ricuciti i vuoti aperti dalle finestrate successive, i prospetti hanno ritrovato la dignità perduta.

Utile strumento per la verifica del procedere dei lavori in cantiere è stata la rappresentazione fotografica. Prima dell'inizio dei lavori il prospetto nord della Manica Lunga è stato fotografato frontalmente per tutti i suoi 140 metri di lunghezza; i fotogrammi ingranditi in scala 1:50, sono stati assemblati e incollati, ottenendo un foglio lungo circa 3 metri. Questa gigantografia, portata in cantiere, è servita a verificare la correttezza di quanto eseguito ed a programmare gli interventi successivi.

La stessa mappa fotografica, una volta terminato il restauro del prospetto, è servita come supporto per la progettazione delle strutture funzionali esterne (scale e rampe di accesso, centrali tecnologiche e relativo camino, servizi ecc.) consentendone la verifica sull'immagine reale.

Philip Robert, in *Reconversion-Adaptation*, Ed. Le Moniteur, Parigi 1989: *Andrea Bruno a construit une voute qui intègre un éclairage zénithal; ses nervures au rythme serré enrichissent l'aspect du plafond sans lui donner trop d'importance, les escaliers et ascenseurs sont construits à côté de la galerie. Leur dessin, leur couleur et leur conception technique par câbles et béquilles expérimentent clairement une intervention contemporaine qui complète la longue histoire architecturale du château.*

I primi lavori hanno portato alla rimozione del manto di copertura, dell'orditura relativa e del sottostante solaio, alla rimozione dei tramezzi interni ed alla eliminazione della tettoia posta al di sopra della base porticata del fronte sud; sono state anche eliminate alcune sovrastrutture aggiunte in aderenza al fronte nord dell'ultima guerra.

Sotto alla Manica Lunga è stata ritrovata una grande cisterna di pianta perfettamente quadrata (16 m per 16 m), coperta da una serie di volte a crociera sostenute da una maglia di nove pilastri, ascrivibile al tardo Cinquecento e all'intervento di Paciotto da Urbino per Emanuele Filiberto.

La costruzione della Manica Lunga, pinacoteca di Carlo Emanuele I, si era sovrapposta alla cisterna invadendone il corpo con le proprie strutture fondali; verosimilmente il rifornimento idrico procurato dalla cisterna doveva servire, ai tempi di Carlo Emanuele, ad alimentare i giochi d'acqua e le fontane che ornavano le aree a verde, ed il ninfeo, ancora presente oggi, a valle degli antichi giardini. La cisterna è ora destinata a deposito-caveau per le opere in transito ed è raggiungibile direttamente dall'esterno dai veicoli di servizio; piccoli laboratori di falegnameria e restauro assicureranno la correttezza dell'imballaggio e del disimballaggio, e l'attrezzatura per piccole riparazioni. Un montacarichi di capaci dimensioni assicura il trasporto delle opere ai livelli espositivi.

Nella Manica Lunga, oltre alle sezioni espositive, troveranno posto i servizi di supporto alla gestione generale del museo ed all'attività di informazione e di didattica: uffici, biblioteca, laboratori di restauro, sale di incontro.

Il progetto colloca il nodo di distribuzione principale per l'accesso alla Manica Lunga - comprendente la biglietteria e un ufficio informazioni - a livello dell'atrio juvarriano, nel luogo dove era previsto lo sviluppo dello scalone simmetrico a quello la cui unica rampa costruita porta ora all'ingresso del Castello.

Per recuperare l'integrità dello spazio della grande galleria i collegamenti verticali ed i servizi sono stati localizzati all'esterno, a ridosso della parete nord, alla cui base sono installate le centrali impiantistiche. La leggerezza delle nuove strutture, realizzate in acciaio e cemento, con campi trasparenti in cristallo, mantiene leggibilità alla parete muraria originale e sottolinea l'autonomia formale e visiva tra l'architettura preesistente e l'intervento nuovo. La canna inclinata del camino segnala il proprio carattere distintivo di elemento tecnico e funzionale. Il carattere innovativo di queste attrezzature risponde all'autenticità del nostro momento storico e deve permettere di distinguere dalla preesistenza; la possibilità di riconoscerne ed isolarne l'immagine concorda con la possibilità concettuale di una loro rimozione, che ricondurrebbe l'edificio alla situazione precedente all'intervento, fermi restando i risultati già conseguiti riguardo alla conservazione, manutenzione o consolidamento di materiali e strutture.

Nella logica del progetto di restauro è quindi inserita anche una previsione di ritorno allo stato «*quo ante*» dell'architettura. Questo concetto di reversibilità, già applicato nella progettazione delle aggiunte innovative al Castello, non deve richiamare l'idea di interventi provvisori o precari; va visto in linea con la voluta autonomia di linguaggio dell'architettura e con l'idea di non interferire nel corpo strutturale del già costruito. La nuova struttura di copertura è composta da una serie di centine metalliche mistilinee che reggono una calotta centrale e percorsi laterali per le operazioni manutentive. Le centine sostengono le falde del tetto che rispettano la pendenza originale; due feritoie longitudinali, estese alla lunghezza del fabbricato, permettono di illuminare lo spazio espositivo anche con l'ingresso diretto della luce dall'alto. La nuova struttura tiene ovviamente conto delle possibilità e variabilità di schermatura in rapporto alle necessità di illuminazione. Ai due lati della galleria le grandi finestre, a specchiatura unica, aprono le visuali sul panorama esterno; la parete di testata è chiusa da una grande vetrata che inquadra il paramento rustico della parete ovest del Castello; sulla parete opposta una stretta e alta finestra proietta - oggi con l'immaginazione, in futuro forse in modo reale - verso quello che avrebbe potuto essere il parco del Castello.

L'atrio

La testata tronca della Manica Lunga si affaccia verso il corpo del Castello, sul sedime libero dell'atrio ed è trattata in modo da segnalare le strutture interne dell'edificio, sezionate dall'intervento di demolizione settecentesco. Sullo spigolo sud-est del fabbricato, nel luogo di una vecchia scala distrutta è stata ricollocata una nuova scala, contenuta da pareti in mattoni, che porta direttamente dal piazzale d'arrivo al primo livello.

L'area libera tra le due opposte testate, del Castello e della Manica Lunga, individua idealmente e figurativamente il preciso momento storico di rottura del percorso progettuale juvarriano; il disegno di pianta dell'atrio, riportato sul piano di calpestio della zona intermedia di accesso al Castello e alla Manica Lunga, ripropone quella funzione di fulcro e di centralità che, se non raggiunta sul piano costruttivo e formale, si ritrova arricchita ed evocata dalla concentrazione degli elementi testimoniali più significativi del cantiere interrotto e dalla dialettica presenza delle stratificazioni architettoniche, tra rustico e finito.

Di fronte alla rampa di scale che porta all'ingresso del Castello l'arcata simmetrica inquadra l'ingresso alla Manica Lunga; una porta specchiante riproduce l'immagine illusoria della scala opposta. L'ambiente retrostante è coperto da nuove strutture leggere che richiamano, nel volume esterno, l'andamento a delle rampe mai costruite, a segnare ulteriormente la memoria della composizione di Juvarra.

L'intervento di restauro del Castello di Rivoli, promosso e finanziato dalla Regione Piemonte e progettato dall'architetto Andrea Bruno, ha ottenuto la segnalazione del «Premio Nazionale IN/

ARCH 1989, per il restauro e la valorizzazione di un complesso architettonico antico» con la seguente motivazione: *Per la chiarezza linguistica e metodologica con cui ha saputo rapportare l'intervento contemporaneo al contesto di «non finito» architettonico e decorativo preesistente.*

I lavori alla Manica Lunga sono stati finanziati con fondi FIO nell'ambito del programma di recupero delle residenze Sabaude, promosso dalla Regione Piemonte in collaborazione con le Soprintendenze piemontesi.

I lavori sono stati eseguiti dall'impresa Borini Costruzioni s.p.a.
Calcoli strutture in cemento armato ingegner Pier Carlo Poma.
Strutture metalliche professor ingegner Vittorio Nascé.