

Restaurare l'innesto contemporaneo. Il Castello di Rivoli quarant'anni dopo, tra obsolescenza, *materia signata* e prospettive future

Conserving the Contemporary Addition.

The Castle of Rivoli Forty Years Later, between Obsolescence, *Materia Signata*, and Future Perspectives

Giorgio Danesi | giorgioisedanesi@gmail.com

Dipartimento di culture del progetto (Dcp), Università Iuav di Venezia

Abstract

Andrea Bruno's intervention at the Castle of Rivoli stands as one of the most iconic and well-documented examples of architectural restoration in 1980s Italy. Over forty years after its completion, a new and underexplored urgency emerges: how to conserve the contemporary additions introduced by Bruno in light of today's evolving functional, regulatory, and managerial needs. Not only well-known elements such as the panoramic cantilever and the suspended steel staircase in the entrance, but also the modern resin-cement floors now show signs of fragility, due to the passing of time and use. Furthermore, thermo-hygrometric issues, safety shortcomings, and the lack of a long-term maintenance plan now pose pressing challenges. Bruno's project invites a broader reflection on shifting values, the temporal boundaries of contemporaneity, and the need to critically reassess even the most celebrated interventions.

Keywords

Andrea Bruno, Castle of Rivoli, Museum of Contemporary Art, Traces, Contemporary Additions.

A quarant'anni dai primi interventi di Andrea Bruno¹, il Castello di Rivoli rappresenta oggi un terreno fertile per interrogarsi sul destino delle addizioni contemporanee nei restauri d'autore. La riflessione si fonda su osservazioni condotte *in situ* e su documentazione d'archivio conservata presso il museo². Al centro dell'indagine si colloca un aspetto poco noto e approfondito nella letteratura: il 'dopo Bruno', ovvero l'insieme delle trasformazioni dovute all'intenso uso del museo, che a partire dagli anni Ottanta hanno progressivamente inciso anche sull'assetto e sull'aspetto delle componenti progettate dall'architetto negli anni Ottanta. L'intervento, a cui nel 2015 è stato riconosciuto il *Diritto d'Autore* come *Opera di Architettura Contemporanea di importante carattere artistico*, è inserito sia nell'*Atlante dell'Architettura Contemporanea Italiana* realizzato dalla DGCC, sia nel *Censimento delle Architetture Italiane dal 1945 a oggi*, a conferma del pieno riconoscimento valoriale della sua componente novecentesca. Il caso studio si offre dunque come occasione per riflettere sul perimetro cronologico della contemporaneità, sulla mutevolezza dei valori nel tempo e sulla necessità di rileggere criticamente anche interventi molto noti, alla luce delle nuove sfide poste dalla conservazione dell'architettura del secondo Novecento.

Dopo l'inaugurazione, alcuni ambienti del complesso hanno progressivamente mutato la loro destinazione d'uso, in alcuni casi invertendo il rapporto tra spazi espositivi e spazi funzionali. Una delle trasformazioni più evidenti

riguarda l'attuale ufficio del Direttore: oggi ambiente anonimo, rifinito con intonaci bianchi, era originariamente una sala espositiva decorata su tutte le pareti dall'opera policroma *Senza Titolo* di Sol LeWitt, realizzata nel 1984. Non mancano, tuttavia, testimonianze di un processo inverso, in cui ambienti di servizio sono stati temporaneamente riconvertiti in spazi espositivi: è il caso della mostra fotografica di Roni Horn, allestita negli anni Novanta all'interno dei servizi igienici del castello, estendendo in modo inusuale il percorso di visita a un'area solitamente esclusa dalla fruizione artistica. Più recentemente, nel 2022, un'operazione simile è stata proposta da Marianna Simnett nella mostra *Espressioni con Frazioni*³. Bookshop e biglietteria hanno conosciuto nel tempo numerose ricollocazioni tra castello e Manica Lunga, fino a tornare in tempi recenti alle posizioni originarie, con l'impiego parziale degli arredi disegnati da Bruno, integrati dove necessario da elementi di nuova progettazione. L'ex bookshop temporaneo al secondo piano della Manica Lunga (lì collocato dal 2000 al 2012) è stato riconvertito in centro di documentazione (CRRI), con l'inserimento di una parete in vetro e acciaio, ispirata per forme e materiali alle addizioni dell'architetto, che aggiunge una compartimentazione inedita di parte della manica. Nell'ambito del PNRR 2022 si è provveduto al rifacimento dei servizi igienici – mantenuti nelle medesime posizioni, ma integralmente aggiornati – e all'adeguamento dell'accessibilità, anche attraverso l'inserimento di nuove rampe in corten negli spazi esterni dell'atrio juvarriano: un ulteriore omaggio a un materiale largamente impiegato da Bruno nei decenni precedenti. A queste trasformazioni funzionali si affiancano interventi di natura più radicale, frutto di scelte attuate dopo la conclusione del cantiere di Bruno. Tra queste, si segnalano le ampie integrazioni delle superfici decorate interne del castello, in evidente contrasto con la poetica del 'non-finito' che aveva guidato i suoi restauri, ancora documentata negli scatti d'epoca pubblicati in occasione di *Ouverture*, la mostra inaugurale del 1984⁴. Più di recente, si è reso necessario sostituire alcune componenti tecnologiche – come i vetri del noto sporto panoramico, lamiere, guaine e porte REI – per porre rimedio a piccoli danni o per ottemperare a prescrizioni normative. A questi interventi si affianca, in modo curioso, il progressivo abbandono di alcuni dispositivi considerati originariamente molto innovativi, come le falde apribili della copertura della Manica Lunga, frutto di un progetto ingegneristico *ad hoc*, mai entrato in funzione⁵. Anche il sistema impiantistico è stato oggetto di aggiornamenti puntuali, seppur non coordinati da un disegno organico: tra questi, la sostituzione delle caldaie tra il 2015 e il 2020⁶ e l'introduzione di termostati differenziati in ciascun ambiente, oltre a un progetto – approvato ma mai realizzato – per l'installazione di pannelli solari sulla falda ribassata della Manica Lunga. L'assenza di sistemi di raffrescamento nelle sale espositive del castello ha portato, negli ultimi anni, alla messa a punto di strategie di mitigazione a basso impatto, in particolare l'adozione di un protocollo di aerazione naturale controllata. L'installazione di zanzariere su quasi tutti i serramenti, a partire dal 2017, ha consentito di programmare l'apertura delle finestre durante le ore più fresche, evitando il superamento dei 27°C, soglia oltre la quale è previsto l'intervento di un addetto incaricato. Tale modalità ha comportato anche un cambio di paradigma nella gestione della luce naturale: se negli anni Ottanta le sale erano spesso lasciate completamente illuminate, oggi l'oscuramento sistematico durante l'orario di visita contribuisce alla regolazione termo-luminosa. Per un periodo si pensò di convertire il sistema a serpentine per il riscaldamento inglobato nei pavimenti in impianto misto di riscaldamento e raffrescamento, ma lo studio preliminare testimoniò l'inefficacia dei risultati attesi rispetto ai costi. Tuttavia, la sostituzione delle caldaie e l'installazione di termostati indipendenti hanno consentito un controllo più puntuale delle temperature ambiente per ambiente anche in estate.

Nel progetto di Andrea Bruno, l'intervento sull'atrio incompiuto di Juvarra costituisce una sintesi particolarmente

densa del suo approccio teorico ai temi della memoria e della sedimentazione. L'intervento di pavimentazione di questo spazio aperto, completato negli anni Ottanta, non si limitava a ripristinare una superficie calpestabile, ma si configurava come vera e propria operazione critica di riscrittura interpretativa, tesa a evocare – attraverso il disegno a terra – l'impianto mai completato dell'architettura settecentesca. Per rendere comprensibile al visitatore l'idea originaria di Juvarra, Bruno ricorse a una messa in scena planimetrica, tracciando sul pavimento la posizione delle colonne e delle basi con l'impiego di due materiali selezionati con cura filologica: pietra bianca per le basi e pietra grigia per i cerchi rappresentanti la sezione delle colonne, citando i colori dei materiali lapidei previsti da Juvarra. La scelta dei materiali, così come la chiarezza geometrica del disegno, era finalizzata a stimolare una lettura in elevato del progetto non realizzato, osservabile in particolare dallo sporto panoramico progettato dallo stesso Bruno. Un gesto evocativo che è ancora oggi dispositivo narrativo, capace di comunicare ciò che non c'è mai stato. È proprio in relazione a questa scelta teorica fondante che si colloca, oltre trent'anni dopo, un episodio altamente significativo. Nel 2007 il Comune di Rivoli decise di intervenire sulla pavimentazione del Piazzale Mafalda di Savoia, l'area antistante l'atrio e il corpo centrale del castello, bandendo un concorso di progettazione mediante procedura aperta, con l'obiettivo di completare l'accesso esterno all'area e renderla completamente pedonale⁷. La porzione fu interessata da un nuovo disegno pavimentale che, nelle intenzioni del Comune, avrebbe dovuto armonizzarsi con l'impianto esistente. La nuova sistemazione, tuttavia, invertì completamente la logica materica usata da Bruno, adottando materiali chiari per i cerchi delle colonne e scuri per le basi, stravolgendo così la gerarchia visiva e il codice cromatico proposto precedentemente dall'architetto, che si rifaceva volutamente ai colori dei materiali juvarriani. Tale inversione venne da lui interpretata come una vera e propria rottura semantica, che comprometteva la coerenza narrativa del progetto originario. Il conflitto che ne seguì fu acceso. Profondamente contrariato, Andrea Bruno minacciò di segnalare l'accaduto all'UNESCO e avviò le pratiche per il riconoscimento del diritto d'autore sull'intervento da lui realizzato, per evitare che situazioni simili si potessero riproporre nel futuro. La nuova pavimentazione non venne mai smantellata, ma il diritto d'autore fu effettivamente riconosciuto nell'agosto 2015, con la dichiarazione dell'«importante carattere artistico delle opere di restauro e adeguamento funzionale»⁸, segnando così un precedente significativo nella tutela degli interventi di restauro come opere dell'ingegno a paternità riconosciuta. Si trattò, infatti, del primo caso in cui tale riconoscimento non venne attribuito a un'opera nella sua configurazione architettonica originaria, bensì alla componente progettuale e materica di un restauro eseguito nel Novecento.

La pavimentazione progettata da Bruno, esposta alle intemperie, presenta oggi numerosi segni che ne raccontano la storia talvolta tormentata. Alcuni di essi corrispondono alle impronte lasciate dalle precedenti rampe di accesso, rimosse e successivamente sostituite con quelle attuali nel 2022. Altri, più significativi, riportano a terra in proiezione la geometria squadrata dell'iconica opera di Luciano Fabro intitolata *Paolo Uccello 1450-1989*, appesa nel 1989 e destinata, con le piogge, a depositare lentamente a terra gli ossidi del ferro che la compongono (Fig. 1). Altri segni ancora testimoniano la presenza della cartellonistica storica disegnata dal designer Giorgetto Giugiaro appositamente per il Castello negli anni Novanta, rimasta in opera per oltre trent'anni e rimossa solo nei primi mesi del 2025 per essere sostituita da un nuovo sistema di indicazioni dal disegno più contemporaneo. Anche in questo caso, la rimozione ha lasciato segni permanenti non solo sulla pavimentazione lapidea esterna, ma anche sulle superfici in resina che rivestono tutti i pavimenti interni del museo. Tali tracce evidenziano come ogni intervento, anche minimo o apparentemente reversibile, contribuisca alla progressiva stratificazione materiale e visiva del sito, generando un

vero e proprio campo di tensione tra progetto originario e modifiche successive, tra gesto autoriale e azioni esterne. Ogni trasformazione diviene parte integrante di un palinsesto dinamico, che finisce per trascrivere nel tempo i conflitti interpretativi tra conservazione e trasformazione del sito.

Tra gli elementi di maggiore interesse nel progetto di Andrea Bruno vi sono i pavimenti in resina cementizia, realizzati tanto negli ambienti del castello quanto nella Manica Lunga. Benché spesso trascurate nelle narrazioni critiche, queste superfici contemporanee svolgono un ruolo determinante – non previsto dal loro ideatore – nella costruzione della relazione tra architettura storica e arte esposta. La scelta di impiegare resine cementizie, in luogo di materiali lapidei o lignei, rispondeva non solo a esigenze funzionali (continuità, versatilità, economicità, compatibilità con gli impianti), ma anche a una precisa intenzione semantica: offrire un supporto neutro alle opere esposte. In realtà, queste superfici non sono mai uniformi: presentano al contrario finiture e composizioni differenti, legate alle varie aree del complesso e ai tempi distinti del lungo cantiere di restauro. A colpire, oggi, sono soprattutto le reazioni differenziate delle resine all'uso prolungato e quotidiano cui sono state sottoposte nel corso dei decenni. In generale, le resine utilizzate risultano particolarmente porose – in modo più accentuato al primo piano rispetto al secondo – caratteristica a lungo percepita negativamente dalle Direzioni del museo succedutesi nel tempo, poiché causa di difficoltà nella pulizia e nella manutenzione. Eppure, da una prospettiva critica, è possibile riconoscere in questa alta assorbenza un inatteso valore testimoniale: una forma poetica di sedimentazione dei diversi passaggi che hanno animato questo ‘recente’ innesto di architettura contemporanea. Buona parte delle sale porta infatti sulla pavimentazione i segni fisici degli allestimenti succedutisi a partire dall’inaugurazione del museo. Le resine, soprattutto dove più porose, hanno progressivamente assorbito le tracce lasciate dalle opere – spesso mantenute *in situ* per lunghi periodi – segnando la superficie in modo disomogeneo e permanente, ma spesso inequivocabilmente riconducibile all’opera stessa smantellata. È emblematico, in tal senso, il primo piano del castello, dove la resina ha registrato le trasformazioni d’uso restituendo una patina irregolare, segnata da impronte, aloni, abrasioni. In questo processo la pavimentazione progettata da Bruno assume un ruolo imprevisto: quello di dispositivo di memoria, superficie ricettiva capace di registrare il passaggio di opere, persone, interventi. Anche la Manica Lunga – realizzata circa quindici anni dopo – presenta a sua volta resine differenti per finitura, ma anch’esse mostrano evidenti tracce lasciate dai numerosi allestimenti temporanei. Questo fenomeno è oggi leggibile solo a chi possiede conoscenza diretta della storia espositiva del museo; eppure, se reso esplicito, potrebbe offrire una chiave di lettura inedita dell’edificio stesso, inteso come archivio materico e simbolico degli artisti che lo hanno attraversato e che hanno contribuito alla storia dell’arte contemporanea. Tra questi, solo per citarne alcuni: Carl Andre, Donald Judd, Bruce Nauman, Jannis Kounellis, Richard Long, Alberto Burri, Gino De Dominicis, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Jörg Immendorff e molti altri. Un episodio risulta particolarmente significativo per una riflessione sul tema della sostituzione. Si tratta della sala 8, che nel 1984 ospitava l’installazione *Olivestone* di Joseph Beuys, opera che prevedeva l’impiego di grandi quantità di olio d’oliva, accidentalmente assorbito in profondità dal pavimento. A distanza di un anno, a smontaggio avvenuto, la direzione del museo – allora affidata a Ida Gianelli – decise di demolire integralmente il pavimento della sala, ritenuto irrecuperabile, e di sostituirlo con una nuova resina. Tale intervento, che cancellò una traccia della prima stagione espositiva e introdusse una discontinuità cromatica e materica ben percepibile, si distingue per radicalità e implicazioni critiche. Infatti, il ‘sacrificio’ si rivelò vano: anche la nuova superficie fu rapidamente segnata dall’opera successiva, *Scalea* di Pierpaolo Calzolari, esposta nel 2004, il cui meccanismo di refrigerazione corroso il pavimento



Fig. 1 Castello di Rivoli, atrio juvarriano, Luciano Fabro, opera intitolata *Paolo Uccello 1450-1989*, appesa nel 1989. Si notino a terra le tracce di ossidi di ferro accumulate nei decenni di esposizione alle intemperie, che ricalcano a terra la proiezione delle geometrie dell'opera (Foto: G. Danesi 2025).

Fig. 2 Castello di Rivoli, dettagli di pavimenti in resina con tracce delle opere dopo il disallestimento (Foto: G. Danesi 2025): 2a: Castello, sala 8, Pierpaolo Calzolari, *Scalea*, esposta nel 2004; 2b: Castello, sala 1, Richard Long, *Romolus Circle*, 1994; 2c: Castello, sala 23, Sovraposizione delle tracce del Modello del Castello di Rivoli di Carlo Maria Ugliengo (2011) e della mostra *Harald Szeeman: Museum of Obsessions* nel 2019; 2d: Manica Lunga, Michelangelo Pistoletto, mostra temporanea, 2023-24.

lasciando un'impronta permanente, ancora oggi visibile (Fig. 2a).

La nuova superficie, immediatamente *ri-segnata*, resta a testimonianza dell'inutilità dell'intervento di sostituzione, e dell'inevitabile destino di trasformazione cui sono soggette le resine realizzate in un luogo concepito per ospitare opere d'arte spesso non convenzionali. Molti altri esempi confermano questa lettura: il possente cumulo di tufo di *Romolus Circle* (Richard Long, 1994), con la sue inequivocabile traccia circolare nella sala 1 (Fig. 2b); le pesanti *Sedie* di Calzolari in terracotta e piombo nella sala n. 25 (2018), i cui segni rimangono indelebilmente incisi sul pavimento; l'inconfondibile forma lasciata dall'opera *Senza Titolo* di Marisa Merz nella sala 3 (2011-2017); le alterazioni cromatiche generate dalla mostra *Harald Szeeman: Museum of Obsessions* nella sala 23 (2019), sovrapposte ai segni rettilinei lasciati dal modello ligneo del Castello di Rivoli di Carlo Maria Ugliengo, ospitato nella medesima sala per tutto il 1999 (Fig. 2c). Nella Manica Lunga, le tracce delle recenti mostre su Michelangelo Pistoletto (2023-24) e Olafur Eliasson (2022-23) si intrecciano a molte altre in una stratificazione leggibile solo da chi conosce le forme e i materiali espositivi di ciascuna mostra passata (Fig. 2d).

In tutti questi casi, le pavimentazioni si comportano come archivi inconsapevoli, «*materia signata*»⁹ che trattiene nella propria struttura fisica la memoria delle installazioni. Le tracce più evidenti si manifestano sotto forma di graffi, aloni, scolorimenti, abrasioni o fratture, spesso dovuti all'impiego di materiali instabili o tecniche non convenzionali. Quelli che in altri contesti verrebbero definiti 'danni' si configurano qui come un catalogo non codificato delle pratiche artistiche succedutesi nel tempo, ponendo una domanda centrale per la teoria del restauro: fino a che punto è

legittimo cancellare le tracce del tempo? E quando tali tracce sono di ‘natura nobile’, legate alla storia espositiva di un museo, possono forse essere considerate parte integrante del bene, e quindi meritevoli di conservazione, più che di rimozione? In questa prospettiva, la pavimentazione moderna non si configura più come semplice superficie d’uso, ma come soglia di senso: luogo d’incontro tra opera e spazio, tra materia e tempo. La sua capacità di assorbire e trattenere tracce diventa un valore tanto poetico quanto archivistico, aspirando a una possibile nuova categoria di ‘patina contemporanea’ non generata dal tempo in sé, ma dal tempo specifico dell’esposizione e dell’interazione con l’opera.

Questa prospettiva sollecita una possibile revisione dei modelli conservativi: la tentazione di ripristinare una supposta neutralità delle superfici rischia di cancellare l’identità stessa acquisita nel tempo dal museo e la storia che esso ha contribuito a scrivere. In tal senso, la multiforme pavimentazione del Castello di Rivoli si propone come paradigma di un restauro che accoglie, anche inconsapevolmente, la trasformazione come valore; e che può riconoscere in alcune forme selezionate di alterazione materica non un’anomalia da correggere, ma un racconto da ascoltare, interpretare e preservare. Il caso di Rivoli impone dunque una riflessione sul destino delle architetture contemporanee inglobate nei progetti di restauro. Le superfici segnate, i materiali ossidati, le pavimentazioni impregnate, così come le tensioni con le amministrazioni locali o le rivendicazioni autoriali, sollecitano uno spostamento dello sguardo: non più solo verso l’opera antica restaurata, ma verso il restauro stesso, storizzato e divenuto inevitabilmente materia sensibile. Le resine cementizie progettate da Bruno restituiscono, più di ogni altro elemento, l’immagine di un museo come palinsesto attivo: luogo di sedimentazioni materiali e temporali, in cui la superficie non è soltanto supporto, ma racconto. In questo contesto, restaurare l’opera contemporanea non significa semplicemente conservarne l’immagine originaria, ma interpretarne le trasformazioni, distinguere i segni dall’usura, e costruire nuove strategie di valorizzazione fondate sull’accettazione della stratificazione. Il restauro del restauro, in questo senso, non è una contraddizione, ma un orizzonte necessario.

¹ Intervento di restauro del Castello di Rivoli: 1978-1984; intervento di restauro della Manica Lunga: 1984-2000. La bibliografia sul tema è ampia, si segnalano in particolare: ANDREA BRUNO, *Il Castello di Rivoli 1734-1984. Storia di un recupero*, Torino, Allemandi, 1984, pp. 212-225; MARIO MASTROPIETRO (a cura di), *Oltre il Restauro. Architetture tra conservazione e riuso. Progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 1996, pp. 156-171; G. MARTINO DI GIUDA, ROBERTO DULIO, FABIO MARINO, *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, Milano, Electa, 2023, pp. 152-163.

² Si ringrazia la Direzione del Museo nella persona del Direttore, dott. Francesco Manacorda. Un ringraziamento particolare è rivolto alla dott.ssa Alessia Giorda, Responsabile della Valorizzazione della Residenza Sabauda e del Patrimonio Storico presso il Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, per il fondamentale contributo alla ricostruzione delle vicende gestionali e trasformative del complesso negli ultimi decenni, per il supporto e il prezioso dialogo instaurato nel corso della ricerca.

³ <https://www.castellodirivoli.org/mostra/espressioni-con-frazioni/> [ultimo accesso: 15.09.2025].

⁴ RUDI FUCHS (a cura di), *Ouverture: arte contemporanea*, Torino, Allemandi, 1985.

⁵ GIORGIO DANESI, *Il progetto del limite. Tempo, materia e monumento nell’opera di Andrea Bruno*, Treviso, Anteferma, 2025, pp. 91-107.

⁶ L’attività di monitoraggio termo-igrometrico è iniziata nel 2013-14. La Fondazione Magnetto ha messo a disposizione del Castello di Rivoli l’allora proprio *energy manager* nel 2015-2016. I gruppi frigo della Manica Lunga sono stati sostituiti nel 2020. La rimozione delle vecchie caldaie e lo spostamento di quelle nuove secondo richieste dei VVFF è avvenuta nel 2020. Nel 2018 è stato messo in atto un progetto di *relamping* delle sale 15, 22, 23 e 24.

⁷ <https://www.mga4studio.com/progetti/piazzale-mafalda-di-savoia-rivoli/> [ultimo accesso: 15.09.2025].

⁸ LUISA PAPOTTI, *L’azione di tutela delle Soprintendenze piemontesi*, in *Il diritto alla tutela. Architettura d’autore del Secondo Novecento*, Gentucca Canella e Paolo Mellano (a cura di), Milano, Franco Angeli, 2019, p.158. Il procedimento fu attivato su richiesta dell’autore, secondo la procedura della Legge 633/41 e si concluse nell’agosto 2015.

⁹ MARCO DEZZI BARDESCHI, *Materia Signata*, in *Abbeccddario Minimo, Ananke. Cento voci per il restauro*, Chiara Dezzi Bardeschi (a cura di), Firenze, Altralinea, 2017, p. 114.