**IL PROGETTO ARCHITETTONICO**

**Interpretare i valori dell’esistente.**

Il progetto guarda alle principali trasformazioni di residenze in casa-museo e da queste muove, con declinazioni più torinesi, a espressioni appartenenti alle culture internazionali. Il programma funzionale prevede interventi legati al restauro e recupero degli ambienti interni e opere relative all’accessibilità e alla nuova fruizione pubblica, incluso un nuovo percorso di ingresso. Le azioni progettuali adottate mantengono riconoscibili i caratteri dell’edificio nel processo di modificazione, comprendendo anche nuove addizioni, lontane da livellamenti morfologici e da retoriche sulla conservazione.

Il restauro e il recupero hanno richiesto lo studio delle tecnologie e dei materiali appartenenti alla costruzione della casa, occasione, questa, di rivalutazione delle ragioni che hanno portato alla struttura dell’edificio originario, ma anche di confronto sulla ricerca di soluzioni compatibili con le caratteristiche della collezione e con la sua fruizione (dai percorsi alle teche di protezione di alcuni oggetti). Un intervento di adeguamento dunque - non di costruzione - che ha richiesto uno spostamento degli interessi progettuali, dall’ideazione formale, al riconoscimento di valori di un costruito esistente, non sempre evidenti, non sempre condivisi. Aderire al “progetto” preesistente, non ha comportato la rinuncia a proporre nuovi segni ma al contrario ha portato alla ricerca di continuità e di contiguità con le esperienze del passato. Ha permesso di comprendere, nella modificazione, i significati più profondi di un lascito così straordinario, affermando con nuova oggettività anche la cultura materiale di quel luogo. Gli usi, la memoria, i segni della vita del collezionista, infatti, sono evocati nella trasformazione e nella inedita funzione pubblico-privata dell’architettura, così come le ragioni di molte scelte dell’allestimento: piccoli e grandi segni di uno spazio la cui “precisa casualità” dell’incontro fra architettura e arte permea di magia quel luogo, invadendo ora il campo della riflessione teorica, ora quello delle scelte artistiche.

L’interpretazione contestuale dell’esistente ha stabilito una forma di sottile ma importante continuità con il passato attraverso il nuovo progetto. È un approccio metodologico che fa appello ad un principio di legittimazione secondo cui l’intervento di recupero è fatto di riappropriazioni, dismissioni, analogie e riconoscimenti di nuovi valori simbolici, di verifica delle ragioni che guidano i processi di integrazione, di ampliamento, di sottrazione, di comprensione fra i diversi elementi della composizione e dei materiali che la costituiscono.

Ogni elemento appartenente alla configurazione d’origine e ogni singolo dettaglio sono stati d’aiuto nell’individuare gli interventi da eseguire. Si è trattato di un continuo rimando dal particolare al generale e viceversa, secondo un’indagine attenta ai significati del costruito e agli usi dello spazio, utile ad individuare le scelte finali ma anche gli strumenti di lavoro, attraverso “un’idea generale che governa le relazioni fra gli elementi” (C. Martí Arís)[[1]](#footnote-1) e non nega i delicati rapporti fra l’edificio e il luogo che lo comprende. Atteggiamento ed esiti che guardano ad un certo eclettismo del fare: «*L’Eclettismo è scelta e decisione, tende all’elaborazione scientifica ma non si esaurisce in questa, tende a identificare forme e valori in cui la gente si ritrovi, in un certo periodo, con una notevole provvisorietà di scelte rispetto al tempo*» (R. Gabetti)[[2]](#footnote-2).

Ancora, il progetto ha seguito un’idea di architettura che viene prima delle norme, prima di ogni regola, proponendo criticamente soluzioni sperimentali, rifuggendo l’omologazione di vie banali: si tratta di un impegno etico che segue con favore l’esortazione di Husserl: «*immer wieder*», «sempre di nuovo», invito a non stancarsi mai di cercare soluzioni, a non accontentarsi delle strade facili. Questa è un’esperienza in grado di conferire al dibattito teorico sempre nuovi sensi di verità, anche in riferimento alla complessità di alcune questioni più strettamente ideologiche e alla loro inevitabile condizione di sospensione teorica.

Gli esiti finali sono anche il frutto di una coralità di saperi e di conoscenze riuniti attorno al progetto e valorizzati in consapevoli sincretismi, caratteri peculiari di una scuola che ha nel territorio piemontese specificità proprie e riconosciute.

Una coralità intesa come paesaggio, metafora impiegata come materiale primario, in alternativa ad una visione dogmatica dell’architettura, che genera aperture a scenari diversi, proposte, scambi, politiche; essa comporta il costituirsi di paesaggi artificiali, quasi metafore del paesaggio naturale, territori di globalità, non nel senso dell’omologazione ma nel senso di compresenza di culture diverse, di competenze professionali differenti. Questo induce chi osserva a considerare le diverse discipline come fatti non indipendenti e autonomi, ma fortemente correlati all’oggetto architettonico. In questo senso si può pensare ad una regia sperimentale vicina a quel “metodo clinico”, indagato da Roberto Gabetti e desunto dalle pagine di Gilles-Gaston Granger: «*L’architetto organizza le proprie idee in mezzo a quelle di tanti altri, senza il timore che venga a mancare quel rispecchiamento fra opera e autore di stampo idealista*». È una posizione che appartiene ancora alla scuola torinese e a quel processo di revisione che negli anni Cinquanta del Novecento ha caratterizzato le ricerche dei maestri piemontesi.

E così che, se il visitatore di Villa Cerruti si trovasse a varcare il cancello da vicolo dei Fiori, verrebbe da subito guidato da un nastro inghiaiato, adagiato al suolo, di colore chiaro, snodato sul lato ovest del giardino , fra alberi d’alto fusto e affaccio sul belvedere a Sud, e condotto fino all’ingresso del museo. È un percorso che invita il visitatore ad iniziare l’esperienza di fruizione della collezione, a partire dalla qualità del giardino e degli esterni della casa. Avvicinandosi all’ingresso, ci si trova, a fianco, un volume in acciaio corten: è il nuovo sistema distributivo dell’ascensore, una quinta, curvata e traforata che contiene e accoglie tecnologie e distribuzione, con superfici e piani che ora avvolgono, ora scartano e proseguono, lasciando strette fenditure per l’ingresso della luce Il nastro di ghiaietto chiaro, invece, termina all’ingresso del museo, dopo aver attraversato il giardino e aver regalato l’emozione di un singolare affaccio sulle colline verso Sud. L’ingresso avviene sulla testata Est dell’ex giardino d’inverno, l’unico ambiente non destinato alla collezione, dove una quinta, ancora in corten, evoca una porta aperta e, proteggendo chi entra, accoglie i loghi del Castello di Rivoli e della Collezione Cerruti, uniti nella grafica e testimoni della nuova sinergia culturale delle due istituzioni

**La casa del Collezionista**

Il senso delle raccolte private nella storia è in genere quello di “ornamento” personale, di prestigio e decoro, che porta a collezionare oggetti assai diversi tra loro: opere d’arte, antichità, gioielli, reliquie, ricordi.

Villa Cerruti, sede dell’omonima collezione, ha, invece, una dimensione spirituale e privata, più che di rappresentazione del mondo del collezionista. Gli oggetti della Collezione Cerruti vengono collocati in spazi piccoli e intimi a partire dal mobile prezioso fino alla camera del tesoro, alla biblioteca, allo studiolo e alla galleria, in un crescendo che dipende dalla misura della collezione e che definisce un rapporto di scala tra architettura e oggetti, fino ad uscire dalla casa, per espandersi alla corte, al portico, al giardino.

La casa museo si pone dunque come un sistema ideologico, che attribuisce alle opere una posizione e un ruolo nelle intenzioni del collezionista. L’architettura svolge in questo un compito determinante: contiene le opere all’interno di scenari precisi che ne esaltano il significato, trasformando l’ordine della raccolta, da conoscitivo a formale.

Il legame indissolubile fra arte e architettura, tra contenitore e contenuto è ben espresso nella casa museo dell’architetto inglese John Soane a Londra, in una dimensione che ci sembra di ritrovare nella villa Cerruti. Soane progetta una casa con l’intento di accogliere le sue collezioni, disegnando ambienti che rappresentano i luoghi ideali in cui inserire le diverse tipologie di opere e di oggetti: la biblioteca, la cripta, la galleria dei quadri, la sala da pranzo affrescata. Per volere testamentario decide che la sua casa venga trasformata in un museo a lui dedicato, a patto che nulla venga spostato. Anche Cerruti stabilisce, per l’apertura al pubblico della sua casa, le stesse condizioni, consapevole del fatto che l’ordine scelto da lui nelle incessanti sessioni di collocazione delle opere e degli oggetti, aveva un significato fondamentale per il suo sentimento di collezionista, ma più ancora rispetto agli ambienti che aveva pensato e creato nel tempo intorno alle diverse opere. La percezione dell’arte si compie attraverso un equilibrio di pieni e vuoti, Cerruti immagina ambienti più ricchi di elementi architettonici e decori, oppure più omogenei ed essenziali costruendo intorno all’opera uno “spazio negativo”, che equilibra l’importanza dell’opera. Interpreta liberamente l’idea della sua collezione perché da una parte la inserisce in un contesto domestico, dall’altra ne studia con precisione il percorso di visita, l’illuminazione, l’effetto scenico. Egli costruisce la sintassi visiva delle opere attraverso un processo di libera associazione seguendo una propria logica narrativa, proponendo spesso allo spettatore la contrapposizione di *scene* che appaiono non correlate.

Si svela, così, al visitatore una dimensione privata che racconta l’anima più profonda del collezionista, il quale ha disposto le opere nel tempo in una continua ricerca di riferimenti personali e di perfezione artistica.

Cerruti si sostituisce alla figura dell’architetto, immaginando egli stesso gli interni di una casa borghese con una sequenza di ambienti tradizionali tra i quali riconosciamo l’ingresso e lo scalone aulico, la sala da pranzo rivestita di specchi, la biblioteca racchiusa in una ricca boiserie, la sala della musica a pianta circolare, la piccola torretta che racchiude le opere più antiche della collezione.

Ogni ambiente ha un suo stile, Cerruti utilizza infatti degli archetipi che provengono dal suo vissuto e dalla sua esperienza, realizzando un insieme eclettico e funzionale al percorso della collezione. Non ha mai vissuto nella casa, quindi costruisce un impianto scenografico che rappresenti in maniera perfetta la sua casa ideale e nello stesso tempo riporti all’idea astratta di museo: sono emblematiche le forme semplici degli ambienti che contrastano con le ricche decorazioni e i panneggi. Nelle planimetrie della casa si riconoscono il rettangolo, il quadrato e il cerchio, che si ripetono ai vari piani e che costituiscono le forme tipologiche alla base dell’architettura classica; i volumi delle stanze si sviluppano quindi come scatole, contenitori elementari destinati a racchiudere la collezione, che si arricchiscono poi nelle finiture con materiali e tessuti seguendo il sentimento e il gusto del collezionista.

Il lascito testamentario trasforma, così, uno scrigno quasi segreto in un luogo che si apre al mondo, nella forma esatta che Cerruti vuole mostrare. Con la nuova natura di casa museo, la collezione acquisisce un significato sociale più ampio: il collezionista ha conservato e ordinato opere in un luogo della memoria per permettere al visitatore di entrare in contatto diretto con l’arte in un contesto architettonico che si contrappone ai grandi spazi museali. Nella casa museo ognuno viene sollecitato dal sentimento dell’idea di collezione, dal mondo privato che la pervade e che le dà significato.

**Il Giardino**

La villa si colloca sul crinale della collina di Rivoli e domina un paesaggio di straordinaria bellezza sui versanti Nord e Sud, circondata da un giardino, pensato dal collezionista in ogni suo dettaglio, con la qualità di un parco, i due belvedere Nord e Sud, delimitati da balaustre modanate in pietra, permettono una visione privilegiata sulle valli e sulle montagne dell’arco alpino.

Intorno all’edificio emergono grandi alberi che modulano il paesaggio in maniera inaspettata, con alternanze intense di luci ed ombre. All’ingresso principale della proprietà troviamo il faggio pendulo con lunghi e delicatissimi rami rivolti verso il terreno; lungo il lato Ovest un grande faggio ombreggia la fontana circolare. Dal fianco est della collina si accede, attraverso un sentiero scosceso, al giardino delle rose, un mondo vegetale di piccole dimensioni, quasi del tutto nascosto.

Nella parte più a valle del parco, un viale si snoda sotto l’ombra di pini ad alto fusto fiancheggiando il gioco delle bocce e terminando nel cimitero dei cani, una piccola radura con tombe e sculture ornamentali dedicate agli animali più amati. E ancora troviamo aceri, siepi di bosso, alberi da frutto.

Il giardino è stato pensato come una porzione di collina ornamentale in stile 'gardenesque', in cui, ogni albero, cespuglio o pianta individuano luoghi pittoreschi e sono curati in modo da enfatizzarne le particolarità. La disposizione dei vari episodi arborei tende a concentrare l’attenzione sulle curiosità botaniche e ogni angolo prospettico ha un preciso significato. E’ un approccio che definisce il parco del museo come un altro elemento della collezione. Lo stesso collezionista ha pensato la disposizione dei rilievi e degli avvallamenti, ha voluto i due belvedere e ha immaginato ogni scorcio prospettico con estrema attenzione, alternando zone aperte lasciate a prato e luoghi più riservati di meditazione definiti da piccoli arbusti fioriti.

Nel giardino sono presenti anche paesaggi in piccola scala, accuratamente pensati e presentati attraverso scorci e vedute puntuali, con l’intento di identificare il concetto di bellezza nel particolare, nella ricerca del singolo dettaglio e nell'apprezzamento della varietà. L’ospite è dunque accompagnato nel suo percorso dal susseguirsi di emozioni discontinue, generate da affacci vasti e improvvisi o da luoghi di raccoglimento e di intimità.

È un sentimento che si esprime al meglio nell’*hortus conclusus*, costruito lungo il lato Nord-Est della casa, un luogo nascosto, circondato da muri e accessibile attraverso uno stretto passaggio chiuso da un cancello in ferro battuto. Al suo interno trovano collocazione naturale alcune lapidi antiche e una scultura in bronzo rappresentante il Don Chisciotte. Qui il giardino si esprime con intento romantico: gli arbusti e i cipressi si susseguono in un ordine apparentemente casuale e celano, volutamente, in parte le opere.

In questo piccolo luogo ombroso si svolge il tema della scoperta dell’arte e del reperto attraverso la contemplazione e la completa immersione nella natura, un concetto che riporta sia all’idea classica del lapidario, sia alla tipologia del giardino nascosto, inteso come orto medievale, chiuso nel chiostro, che si disvela solamente a chi ha un rapporto esclusivo e privato con la casa. Si tratta di un tema antico, che ritroviamo ancora oggi nell’architettura contemporanea: al Serpentine Park di Londra, Peter Zumthor colloca, al centro del suo padiglione, un giardino circondato da muri, disegnato dall’architetto olandese Piet Oudolf, immaginando che il pubblico «*possa prendersi il tempo per rilassarsi, per osservare e poi, forse, ricominciare a parlare ancora – o forse no*»[[3]](#footnote-3)*.* Zumthor intende enfatizzare con il disegno le emozioni che l’idea di giardino racchiuso è in grado di sollecitare.

Ed è certamente questo il sentimento che l’*hortus conclusus* di villa Cerruti suscita, quando inaspettatamente si scopre il piccolo cancello d’ingresso e ci si ritrova in una dimensione di silenzio senza tempo, rendendo evidente l’idea che, avvicinandosi alla casa, il rapporto con la natura diviene sempre più intimo e privato.

E ancora, nel percorso tra il parco e la collezione interna troviamo, sul lato sud, il giardino d’inverno, in cui Cerruti raccoglieva e catalogava una vasta e ricca varietà di orchidee.

Il tema del giardino ornamentale per Cerruti sembra essere così importante, che per esso rinuncia ad un linguaggio architettonico altisonante a favore di una dimensione più riservata.

Francesco Federico Cerruti, cataloga e fa proprie le opere d’arte e gli oggetti preziosi, così come colloca la sua villa all’interno di un meraviglioso parco in cui dispone ogni albero e arbusto con un’idea precisa, poiché anche nell’elemento naturale, coglie l’opportunità di “scegliere e catalogare” parte della bellezza che lo circonda.

Se la collezione custodita internamente alla villa si mostra come uno scrigno per l’arte, non di meno, il suo giardino costituisce il diaframma tra il mondo interiore del collezionista e il mondo esterno. Il giardino è la parte di collezione in cui liberamente prende corpo il sentimento del “luogo ameno”, quello da godere e condividere con pochi intimi, un giardino protetto che si affaccia sull’arco alpino. Non a caso il culmine dell’esperienza si può godere dalla torre della villa, da cui sono visibili tutto il parco e panorami apertissimi. L’affaccio dalla vedetta rappresenta anche l’apice del percorso museale, situato nel luogo più segreto della collezione, la camera privata del collezionista, dove sono esposte opere di sorprendente intimità artistica.

Nel nostro progetto di trasformazione del museo, lo speciale rapporto tra il collezionista e il giardino ha ispirato la scelta di accedere alla collezione percorrendo il parco. Dall’ingresso principale si costeggia il muro dell’*hortus conclusus* e, attraversando il *parterre* del belvedere sud, si accede al giardino d’inverno, nuovo ingresso alla casa museo.

Armando Baietto, Studio Baietto Battiato Bianco

Giusi Rivoira, con3 Studio

1. # Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi, Milano 1990

   [↑](#footnote-ref-1)
2. Roberto Gabetti, *Eclettismo*, voce del Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica , diretto da P. Portoghesi, vol. II, Istituto Editoriale Romano, Roma, 1968, pp. 211-218, 221-223 e 224-226 [↑](#footnote-ref-2)
3. Peter Zumthor, presentazione del progetto “Serpentine Gallery Pavilion” al Pritzker Prize, Londra, 9 Settembre 2011 [↑](#footnote-ref-3)