



**Politecnico  
di Torino**

**ScuDo**

Scuola di Dottorato ~ Doctoral School

WHAT YOU ARE, TAKES YOU FAR

Tesi di Dottorato  
Architettura. Storia e Progetto (33 Ciclo)

**Alle origini della professione liberale:  
costellazioni documentali nell'archivio disperso di  
B. A. Vittone (1704-1770)**

**Francesca Favaro**

\* \* \* \* \*

**Tutors**

Prof. Edoardo Piccoli, Tutor  
Prof. Alessandro Armando, Co-tutor

**Doctoral Examination Committee:**

Prof. Jörg Gleiter, Referee, TU Berlin  
Prof. Fulvio Lenzo, Referee, Università IUAV di Venezia  
Prof. ssa Tiziana Andina, Università degli Studi di Torino  
Prof. Marteen Delbeke, ETH Zürich  
Prof. Marco Rosario Nobile, Università degli Studi di Palermo

Politecnico di Torino  
19 luglio 2021

This thesis is licensed under a Creative Commons License, Attribution - Noncommercial - NoDerivative Works 4.0 International: see [www.creativecommons.org](http://www.creativecommons.org). The text may be reproduced for non-commercial purposes, provided that credit is given to the original author.

I hereby declare that, the contents and organisation of this dissertation constitute my own original work and does not compromise in any way the rights of third parties, including those relating to the security of personal data.

A handwritten signature in black ink, reading "Francesca Favaro", written over a horizontal line.

Francesca Favaro  
Torino, 19 luglio 2021

# Summary

Nel tentativo di ricostruire un capitolo di storia della professione, in un periodo estremamente significativo per la sua parabola evolutiva, il principale obiettivo storiografico della ricerca è rilevare come l'architetto, nello Stato Sabauda del XVIII secolo, operasse all'interno di un tessuto di relazioni con altri agenti, negoziando con vari attori, collaborando con i professionisti coinvolti, producendo e scambiando documenti.

Nel ridisegno di questo fitto ordito, infatti, al documento, inteso come oggetto sociale, è attribuita una posizione baricentrica.

Se, negli ultimi decenni, lo studio della pratica architettonica, che spesso ha impiegato metodi etnografici, ha riconosciuto nell'atelier il campo di osservazione privilegiato, questa ricostruzione retrospettiva sposta il focus dall'indagine dell'azione nel suo compiersi alla sua materializzazione nel documento: dall'atelier all'archivio professionale dell'architetto.

L'obiettivo metodologico è quindi testare la validità di un approccio multidisciplinare, che si avvalga anche di modelli interpretativi propri delle scienze sociali, per lo studio della pratica professionale nei decenni centrali del Settecento, attraverso le sue tracce documentarie.

La carriera professionale di Bernardo Antonio Vittone (1704-1770), prolifico architetto, intellettuale, trattatista e insegnante al Collegio delle Province di Torino e nel suo atelier, sedimentatasi in un archivio vasto, eterogeneo e disperso, è l'oggetto paradigmatico a cui tale ricostruzione si rivolge.

La ricca letteratura dedicata all'architetto piemontese, caratterizzata da letture di natura prevalentemente stilistica delle sue opere, ha riservato una attenzione residuale ai processi che hanno preceduto gli edifici compiuti, restituendo quindi una interpretazione in chiave principalmente autoriale del progetto di architettura nel Settecento. Contestuale a tale approccio è stata una ricerca archivistica che in larga misura si è concentrata sul disegno, autografo o dalla presunta paternità vittoniana, a discapito del corollario ben più vasto delle iscrizioni prodotte dall'architetto e dagli altri attori nel corso delle procedure decisionali e costruttive relative al progetto.

A valle di una duplice connotazione attribuita al documento, la tesi si sviluppa quindi secondo due direttrici. Da un lato, a partire da iscrizioni e disegni elaborati ed emessi dall'atelier vittoniano, intesi quali tracce di una pratica architettonica

quotidiana, si tenta di ricostruire, virtualmente, l'archivio professionale dell'architetto; dall'altro, il riconoscimento del potere performativo del documento guida la rilettura di alcuni processi progettuali in cui Vittone è stato coinvolto, anche per mezzo di rappresentazioni grafiche in grado di riportare, su un piano cartesiano, la forma dell'azione progettuale attraverso i documenti stessi che l'hanno resa possibile.



# Indice

Introduzione .....	1
Guida alla lettura.....	6
Riferimenti bibliografici .....	7
I. Sezione I: il metodo .....	8
Cap. 1 Nuove prospettive per lo studio retrospettivo della pratica professionale ...	9
1.1 Fare architettura: tra metodo etnografico e teoria della documentalità .....	9
1.2 Dall'atelier all'archivio: la ricostruzione retrospettiva delle pratiche e il ruolo dell'architetto.....	27
1.3 I documenti visti da due distanze: tra <i>Distant Reading</i> e <i>Close Reading</i> ...	38
II. Sezione II: la carriera professionale di un architetto del Settecento.....	43
Cap. 2 Il professionista .....	44
2.0 L'architetto del Settecento: a Parigi, a Londra, a Roma, a Torino. ....	46
2.1 Un secolo di storiografia.....	55
2.2 Sul rapporto tra biografia e opere .....	60
2.3 Sull'apprendimento, l'insegnamento, l'atelier.....	65
2.4 Tra le righe degli inventari: la dimensione personale e professionale.....	70
Cap. 3 L'archivio professionale e la sua dispersione.....	79
3.1 Una ricomposizione impossibile.....	84
3.2 Principali nuclei archivistici e modi della loro costituzione.....	106
Cap. 4 Due album di disegni al Musée des Arts Décoratifs di Parigi.....	123
4.1 Almeno due collezioni di disegni (?).....	125
4.2 Dall'atelier agli album .....	132
Cap. 5 I progetti: costellazioni documentali .....	175
5.1 La selezione dei processi e il metodo impiegato .....	178
5.2 Il progetto vittoniano per il Collegio delle Province (1737-1739 ca).....	188

5.3 L'ampliamento del monastero di S. Maria Maddalena a Mondovì (1749-1766 circa).....	199
5.4 La Chiesa parrocchiale di S. Maria Maddalena a Foglizzo: un processo progettuale e costruttivo a più voci (1741-1761 ca.).....	218
III. Sezione III: Conclusioni.....	245
Cap. 6 Fare architettura nel Settecento: un bilancio.....	246
6.1 Possibili ricadute operative dello studio.....	260
IV. Bibliografia.....	271
Riferimenti bibliografici citati nel testo organizzati in ordine cronologico e suddivisi nelle tre sezioni.....	271
Bibliografia essenziale in ordine cronologico .....	297
Principali riferimenti archivistici citati nel testo .....	310

## Elenco delle figure nel testo

Figura 1: the Hamlet Network.....	40
Figura 2: schema di base della dispersione della produzione documentale dell'atelier vittoniano.....	87
Figura 3: dispersione dell'archivio vittoniano.....	88
Figura 4: dispersione sincronica e obbligata della produzione documentale dell'atelier vittoniano.....	90
Figura 5: distribuzione geografica della produzione documentale vittoniana.....	92
Figura 6: dispersione del materiale documentario rimasto nello studio vittoniano dopo la sua morte.....	96
Figura 7: deposito del materiale documentale vittoniano presso l'Archivio di Stato di Torino.....	106
Figura 8: deposito del materiale documentale vittoniano presso l'Archivio storico del Comune di Torino.....	108
Figura 9: dispersione del materiale documentale vittoniano per mezzo di Mario Ludovico Quarini.....	111
Figura 10: in senso orario: B.A.Vittone, prospetto Monastero di Mondovì e annotazione "Abbozzi piante Chiese" (recto); B. A. Vittone (?), bozze piante di chiese (verso) (Torino, Musei Civici); B. A. Vittone (?), prospetto, sezione e planimetria della "Cascina di Gherpore" e particolare della planimetria con annotazione a matita: "da copiarsi" (Torino, Musei Civici).....	115
Figura 11: prima pagina dell'elenco di disegni quariniani datato 24 ottobre 1938 inviato da Taibell a Vittorio Viale.....	117
Figura 12: tracce di antiche fascette adesive e didascalie a opera di Quarini.....	119
Figura 13: in senso orario: B.A. Vittone, prospetto della Chiesa dei SS. Marco e Leonardo di Torino (Kunstabibliothek di Berlino, Sammlung Architektur, n. n.6650); M. L. Quarini (?), planimetria di una chiesa (Kunstabibliothek di Berlino, Sammlung Architektur, n.6439); B.A. Vittone, Prospetto della Chiesa di S.Francesco d'Assisi a Torino (Torino, Musei Civici); B. A. Vittone, prospetti del Duomo di Milano, recto e verso (Milano, Archivio Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, n. 181 e n.182).....	122
Figura 14: disseminazione dei documenti rimasti nell'atelier vittoniano dopo la sua morte con indicazione della dispersione dei disegni poi giunti a Parigi. ..	123



Figura 15: ricomposizione della serie dei disegni numerati a matita rossa conservati a Parigi e a Bologna.....	128
Figura 16: schema riassuntivo del percorso dei disegni vittoniani: dal 1770 a Torino al 1903 a Parigi. ....	129
Figura 17: copia da un disegno di Gaetano Chiaveri della chiesa di corte di Dresda (f.218 CD3453) con indicazione delle diverse numerazioni a inchiostro nero e a matita rossa.....	130
Figura 18: cancellata in ferro con stemma reale dell'Università di Torino (f.50 CD3312) per l'accesso da Via Po, con indicazione delle diverse numerazioni a inchiostro nero e a matita rossa.....	131
Figura 19: disegno di studio di giardino (f.51 CD3313) con indicazione delle diverse numerazioni a inchiostro nero e a matita rossa. ....	131
Figura 20: contenuti degli album divisi in macrocategorie e sottocategorie.	132
Figura 21: disegni firmati per ognuna delle due categorie individuate.....	133
Figura 22: disegni firmati. In senso orario: CD3266 (f.3); CD3311 (f.49); CD3267 (f.4); CD3265 (f.1-2). ....	134
Figura 23: soggetti rappresentati nei disegni della categoria “Progettare”...	135
Figura 24: contenuti degli album divisi in macrocategorie e sottocategorie..	142
Figura 25: disegni assimilabili a tavole pubblicate sui trattati vittoniani per le due macrocategorie. ....	144
Figura 26: sottocategorie entro cui è possibile suddividere il gruppo delle copie vittoniane da disegni di altri architetti.....	146
Figura 27: smembramento del gruppo dei volumi di disegni di Carlo Fontana .....	151
Figura 28: attuale collocazione dei disegni originali di Carlo Fontana da cui sono derivate le copie vittoniane contenute negli album. ....	155
Figura 29: raggruppamento all'interno dello stesso foglio di tre copie elaborate a partire da disegni originali di Fontana estratti da album diversi. ....	156
Figura 30: grafico relativo ai soggetti rappresentati nelle copie vittoniane da disegni di Carlo Fontana. ....	157
Figura 31: esempi di affiancamento all'interno dello stesso foglio di copie da disegni originali di Fontana estratti da pagine progressive del vol. 170.....	160
Figura 32: variazioni apportate al disegno originale di Carlo Fontana della cappella laterale della Chiesa di S. Spirito dei Napoletani nella copia vittoniana. ....	161
Figura 33: piano cartesiano in cui sono collocati i documenti dei tre processi analizzati con indicazione delle tre fasce di performatività.....	177
Figura 34: schema riassuntivo delle caratteristiche dei tre processi selezionati. ....	178
Figura 35: il metodo impiegato. ....	183
Figura 36: grafici delle “costellazioni documentali” dei tre processi analizzati. ....	250
Figura 37: <i>Allégorie du bon architecte</i> in PHILBERT DELORME, <i>Le Premier Tome de l'Architecture</i> , Parigi, Federic Morel, 1567, fol. 283. ....	259

Figura 38: possibile rappresentazione della topografia dell'archivio disperso. A ogni nodo corrisponde un documento inserito nel database. ....	264
Figura 39: selezione di una categoria di documenti, zoom e vista documento specifico (attributi e digitalizzazione).....	265
Figura 40: ricerca documenti tramite tag "firmato". ....	266
Figura 41: esempio interfaccia "costellazioni documentali".....	267
Figura 42: mockup delle diverse interfacce per la consultazione dell'archivio disperso. ....	269



## Introduzione

PROJET, DESSEIN, (Synonyme) Le projet est un plan, ou un arrangement de moyens, pour l'exécution d'un dessein: le dessein est ce qu'on veut exécuter.

On dit ordinairement des projets, qu'ils sont beaux; des desseins, qu'ils sont grands.

(...)

Le mot de projet se prend aussi pour la chose même qu'on veut exécuter, ainsi que celui de dessein. Mais quoique ces mots soient alors encore plus synonymes, on ne laisse pas d'y trouver une différence, qui se fait sentir à ceux qui ont le goût fin et délicat. La voici telle que l'abbé Girard a pu la développer. Il lui semble que le projet regarde alors quelque chose de plus éloigné; et le dessein quelque chose de plus près. On fait des projets pour l'avenir: on forme des desseins pour le temps présent. Le premier est plus vague; l'autre est plus déterminé.

(...)

PROJET, (Architecture) c'est une esquisse de la distribution d'un bâtiment, établie sur l'intention de la personne qui désire faire bâtir. C'est aussi un mémoire en gros de la dépense à laquelle peut monter la construction de ce bâtiment, pour prendre ses résolutions suivant le lieu, les temps et les moyens<sup>1</sup>.

La presente ricerca si colloca nelle intersezioni, non molto battute, tra gli ambiti disciplinari della storia e del progetto, intrecciandone strumenti, metodi e linguaggi, e servendosi di un approccio sperimentale, costruito per tentativi progressivi e modellato sull'oggetto di studio.

Con l'obiettivo ultimo di scrivere un capitolo di storia della professione, in un periodo estremamente significativo per la sua parabola evolutiva, la tesi propone - e al contempo intende mettere alla prova - una prospettiva diversa per lo studio della carriera professionale di un architetto operante nello Stato Sabauda del XVIII secolo. Poiché tale ricostruzione ha il carattere della sperimentazione, alla narrazione delle vicende storiche si affianca la descrizione del metodo con cui questa è stata costruita, al fine di tracciare un percorso controllabile e falsificabile.

---

<sup>1</sup> DENIS DIDEROT, JEAN BAPTISTE LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parigi, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751, Tomo XIII, pp. 441-442.

Bernardo Antonio Vittone (1704-1770), professionista torinese prolifico ed eclettico, progettista, ma anche trattatista e insegnante, accademico di San Luca, formato presso gli studi e i cantieri di architetti e ingegneri torinesi, e all'Università di Torino, è il caso studio - singolare, ma paradigmatico sotto alcuni aspetti - su cui è testata questa nuova prospettiva.

La multidisciplinarietà che connota la tesi, e ne disegna la struttura costitutiva, impone obiettivi plurimi e diversificati, che si potrebbero definire *storiografici*, da un lato, e *metodologici*, dall'altro.

Il primo obiettivo, di tipo *storiografico*, è produrre una narrazione della pratica professionale di Bernardo Antonio Vittone filtrata da lenti metodologiche alternative a quelle consolidate, che ne ponga al centro la produzione documentale, piuttosto che quella architettonica o la biografia, e ridiscuta l'approccio prevalentemente autoriale che ha caratterizzato la letteratura a lui dedicata.

In secondo luogo, si intende sperimentare forme alternative di ricomposizione, perlomeno virtuale, del suo esteso, eterogeneo e geograficamente disperso archivio professionale, esplorando anche una ricca raccolta di disegni ancora poco studiata, custodita a Parigi.

Dal punto di vista *metodologico*, invece, la tesi vuole testare l'applicabilità di alcuni paradigmi interpretativi mutuati dall'etnografia e dalle scienze sociali per lo studio ex post della pratica architettonica, situandosi in un dibattito riguardante la teoria del progetto architettonico che ha interessato perlopiù l'analisi della pratica professionale contemporanea, osservata e descritta mentre avviene.

Il punto di incontro tra la ricerca storiografica su Vittone e le riflessioni sulla teoria del progetto di architettura è costituito dal *documento*, che nella tesi assume una posizione baricentrica e una duplice connotazione.

Da un lato, il documento è lo strumento, la *fonte* della ricostruzione storica, dall'altro è inteso, nel solco della teoria della documentalità di Maurizio Ferraris<sup>2</sup>, quale *oggetto sociale* con un ruolo centrale nelle procedure e nei processi che caratterizzano il progetto di architettura; il documento è emerso quindi, nel corso dell'elaborazione della ricerca, come traccia e registrazione e, al contempo, come materializzazione di un'azione, come reificazione di uno scambio avvenuto tra gli attori coinvolti nel progetto di architettura a metà Settecento.

A valle di questa duplice natura riconosciuta al documento, la tesi si sviluppa secondo due direttrici e con un doppio registro.

Da un lato, a partire da iscrizioni e disegni elaborati ed emessi dall'atelier vittoniano, intesi quali tracce sedimentate di una pratica architettonica quotidiana, si tenta di ricostruire, virtualmente, l'archivio professionale dell'architetto, che emerge quale produttore (e accentratore) di documenti, prima che di architetture;

---

<sup>2</sup> MAURIZIO FERRARIS, *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2009.

dall'altro, il riconoscimento di un vero e proprio potere "generativo" del documento guida la rilettura di alcuni processi progettuali in cui Vittone è stato coinvolto. Per mezzo di rappresentazioni grafiche, si tenterà anche di delineare, su un piano cartesiano, la "forma" dell'azione progettuale.

In entrambi i casi, il documento di architettura è oggetto di una riclassificazione e di una lettura a due distanze. *Close reading* e *Distant reading*<sup>3</sup> sono gli strumenti congiunti con cui sono analizzati iscrizioni e disegni; ora mettendone in luce da vicino la materialità e la forma costitutiva - i timbri, le firme, i numeri, le didascalie, i segni a matita e a inchiostro - rilevando anche come le modalità con cui un archivio è costituito nel tempo siano pratiche strettamente connesse a quelle del progetto; ora traendo dai suoi contenuti le informazioni necessarie per una più convenzionale ricostruzione storiografica; ora osservandone da lontano il ruolo all'interno della catena di documenti in cui di fatto si è sostanziata l'azione progettuale.

Anticipando quanto sarà meglio esposto nel corso della tesi, si sottolinea sin da ora che l'impianto metodologico adottato per la ricostruzione storiografica della carriera vittoniana avrà uno dei riscontri più evidenti nella ridiscussione del ruolo dell'autore, del peso della sua biografia e delle sue intenzioni nel progetto di architettura, sollecitando nuove domande e aprendo a nuove prospettive per lo studio delle carriere degli architetti.

The purpose of your hard work is not to write about the lives of the painters, nor whose sons they were, nor of their ordinary deeds, but only their works as painters, sculptors, and architects, because otherwise it matters little to us to know the life story of Baccio d'Agnolo or Pontormo. The writing of lives is suitable only in the case of princes and men who have practiced princely things and not of low people, but here you have only as your end the art and the works by their hand<sup>4</sup>.

Quanto è utile studiare la biografia vittoniana per comprendere la sua architettura? Fino a che punto è necessario inquadrare il contesto sociale e familiare di Vittone, l'origine borghese e mercantile, la religiosità e la devozione che pervadevano capillarmente la sua famiglia, per studiarne la produzione

---

<sup>3</sup> FRANCO MORETTI, *Distant Reading*, Londra-New York, Verso, 2013.

<sup>4</sup> Lettera di Vincenzo Borghini a Giorgio Vasari relativa alla seconda edizione delle "Vite" nell'estate del 1564, in MARCO RUFFINI, *Art Without an Author: Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York, Fordham University Press, 2011, p. 3. "Borghini criticized the inclusion of biographical data, genealogies, and anecdotes about artists. He believed that artists are ordinary subjects, in and of themselves unworthy of literary treatment; only works deserve commemoration" (Ibidem).

architettonica (e documentale)? In quale misura influiva la “cultura europea del suo tempo”<sup>5</sup> nell’esercizio effettivo della professione di architetto?

In sintesi: quanto è efficace, ai fini della ricerca storica, comprendere chi Vittone fosse più di cosa Vittone facesse, come e con chi?

Nel momento in cui si intende approcciarsi a un architetto, e a una carriera professionale a cui è stato dedicato, ormai, un secolo di bibliografia, è lecito chiedersi se esista un modo diverso di trattare tali questioni: se vi sia, insomma, una lettura alternativa rispetto a quella con cui uno studioso come Rudolf Wittkower aveva inaugurato la celebrazione del secondo centenario dalla morte dell’architetto nel 1970.

“Ripensando alle poche parole dedicate da Vittone a come, in concreto, era congegnata questa volta [della Chiesa di S. Chiara a Bra] e all’effetto che doveva produrre, non si può fare a meno di concludere che qualcosa lo trattenesse dallo spiegare [nei suoi trattati] gli attributi intangibili delle sue concezioni artistiche, le sue intenzioni simboliche ed emotive, davvero sublimi; del resto è tesi che si può sostenere che sia sovente inesprimibile ciò che esce dal calderone della creazione artistica”<sup>6</sup>.

Un cambio di prospettiva, infatti, può far emergere dinamiche e attori ignorati, generando nuove narrazioni e nuova conoscenza. In questo caso, il metodo di indagine che sarà descritto nel primo capitolo, può costituire una valida e alternativa via di accesso nella carriera vittoniana, e più in generale, nel fare architettura nel Piemonte di metà Settecento.

Iniziando da un affondo sulla storiografia vittoniana (*cap. 2*), con l’obiettivo di riflettere sull’evoluzione dei metodi e degli obiettivi del ricco corpus di studi stratificatosi fino a oggi, si dedicherà gran parte della seconda sezione della ricerca alla disamina di quanto Vittone abbia fatto, piuttosto che di chi Vittone sia stato, concentrando l’attenzione non tanto sulle sue architetture, quanto sui *documenti* da lui prodotti (*cap. 3*), non tanto sui singoli edifici, quanto sui *processi* che li hanno generati (*cap. 5*).

Le fonti e le vicende progettuali analizzate nel capitolo 5, il “laboratorio” in cui il metodo è testato sull’oggetto di studio, testimoniano, infatti, di processi nei quali aspirazioni personali, e causalità di tipo biografico, trovavano poco spazio. In quelle catene di documenti che conducevano alla produzione di architetture, il “cosmo” vittoniano (la sua provenienza socio-culturale, la sua formazione,

---

<sup>5</sup> È questo, per esempio, il tema che sia Werner Oechslin, sia Paolo Portoghesi avevano trattato nel convegno del 1970, tentando di leggere l’architettura vittoniana in parallelo con la cultura europea del tempo. Cfr. VITTORIO VIALE (a cura di), *Bernardo Vittone e la disputa tra classicismo e barocco nel Settecento*. Atti del convegno internazionale, Torino, 21-24 settembre 1970, Torino, Accademia delle Scienze, 1972.

<sup>6</sup> RUDOLF WITTKOWER, *Le cupole del Vittone*, in VIALE (a cura di), 1972, p. 23.

l'esibita grande devozione, le sue attitudini personali, la cerchia delle amicizie)<sup>7</sup>, sbiadiva, lasciando il posto alle economie delle comunità parrocchiali per le quali lavorava, agli interessi conflittuali di diverse giurisdizioni sullo spazio da progettare, alle pressioni del parroco, alle esigenze di luce e aria delle monache. E se il "calderone della creazione artistica" resta inesprimibile e inafferrabile, c'erano sequenze di azioni e di documenti che contribuivano a determinare il percorso del progettista e del progetto.

Per questo, non possiamo concordare con Wittkower quando scrive:

"Vittone fu un costruttore di Chiese continuamente e in tutta sincerità esaltato da visioni sublimi, sempre rinnovanti. (...) esistono sufficienti pezze d'appoggio per asserire che in generale gli veniva data carta bianca per realizzare le sue idee, e ciò dimostra che il clero con il quale aveva a che fare – spesso gente semplice e di scarsa cultura in fatto d'arte – aveva però l'umiltà, la modestia, e anche l'intelligenza, di lasciare che il genio tracciasse liberamente la sua rotta arcana".<sup>8</sup>

Come si dirà, la "rotta arcana" del "genio", se mai fosse stata tracciata, era turbata, infatti, dalle istanze di una molteplicità di attori non (sempre) così "semplici" e "di scarsa cultura" come ipotizzato da Wittkower. Questi erano, infatti, portatori di interessi ben precisi e di poteri decisionali e negoziali derivati dal fatto di essere i committenti, i "datori di lavoro" di Vittone, professionista e tecnico, più che artista a cui dare "carta bianca".

---

<sup>7</sup> Ci si riferisce qui a una definizione di Bruno Latour di "cosmo": "uso il termine cosmo, ma intendendolo nel senso che gli attribuiscono di solito gli antropologi: la disposizione di tutti gli esseri che una cultura particolare lega insieme in forme di vita pratica. E quando gli antropologi dicono 'tutti gli esseri', bisogna intendere gli dei, gli spiriti, gli astri, ma anche le piante, gli animali, i gradi di parentela, gli utensili o i rituali" (BRUNO LATOUR, *Cogitamus. Sei lettere sull'umanesimo scientifico*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 109).

<sup>8</sup> WITTKOWER, in VIALE (a cura di), 1972, p. 18.



## Guida alla lettura

Divisa in sei capitoli, la tesi si compone sostanzialmente di tre sezioni tematiche.

La prima coincide con il *capitolo 1* e riguarda la costruzione del metodo con cui si è indagato l'oggetto di studio ed è quindi, in qualche modo, propedeutica al resto.

La seconda sezione riguarda il caso studio adottato per testare il metodo delineato, ovvero la carriera professionale dell'architetto Bernardo Antonio Vittone. Questa seconda e corposa sezione, introdotta da un affondo sulla professione di architetto nel Settecento (*cap. 2.0*), è a sua volta divisa in quattro capitoli afferenti alla bibliografia a lui dedicata (*cap. 2*), all'archivio professionale (*cap. 3*), ai due album di disegni al Musée des Arts Décoratifs di Parigi (*cap. 4*) e ad alcuni progetti selezionati (*cap. 5*). Come anticipato, è in particolar modo quest'ultimo capitolo il principale banco di prova dell'applicazione del metodo all'oggetto.

Il capitolo conclusivo (*cap. 6*), che compone la terza e ultima sezione, tenta di tracciare un bilancio conclusivo e aspira, inoltre, a collocare la rilettura della specifica carriera vittoniana in un contesto più ampio. Si intende così contribuire a una migliore comprensione dei modi del fare architettura nel Settecento, alle soglie della liberalità della professione.

In chiusura del lavoro, si presentano alcune possibili ricadute operative e sperimentali, elaborate a valle delle riflessioni esposte nel corso della tesi.

### Cap.1

Nuove prospettive per lo studio retrospettivo della pratica professionale

*Sezione 1:  
Il metodo*

### Cap.2

Il professionista

### Cap.3

L'archivio professionale e la sua dispersione

*Sezione 2:  
La carriera  
professionale  
di un architetto  
del Settecento*

### Cap.4

Due album di disegni al Musée des Arts Décoratifs di Parigi

### Cap.5

I progetti: costellazioni documentali

### Cap.6

Fare architettura nel Settecento: un bilancio

Possibili ricadute operative dello studio

*Sezione 3:  
Conclusioni*

## **Riferimenti bibliografici**

Per la redazione dei riferimenti bibliografici riportati nelle note a piè di pagina, si è adottato un metodo ibrido: le opere sono citate per esteso quando introdotte per la prima volta nel testo e in modo sintetico (cognome, anno di pubblicazione, e numero di pagina nel caso delle citazioni testuali) quando richiamate le volte successive. La scelta di riportare i riferimenti per esteso, piuttosto che utilizzare sistematicamente richiami più sintetici, è dettata dalla volontà di connettere più esplicitamente e chiaramente il testo con la bibliografia, e di agevolare il lettore quando gli sono presentate opere di autori appartenenti ad ambiti disciplinari talvolta molto distanti.

# **Sezione I: il metodo**

# Cap. 1 Nuove prospettive per lo studio retrospettivo della pratica professionale

## 1.1 Fare architettura: tra metodo etnografico e teoria della documentalità

Lo studio della pratica architettonica, negli ultimi decenni, è stato interessato dal ricorso a metodi di indagine mutuati da aree disciplinari diverse, orientando l'attenzione degli studiosi sui processi di costruzione del progetto di architettura<sup>9</sup>, piuttosto che sui suoi effetti materiali e sui suoi presunti autori, con risultati degni di un'attenzione specifica.

Dopo una rassegna di alcuni capisaldi - tra sociologia, etnografia e *Science and Technology Studies* – si tenterà di comprendere come applicare tali paradigmi interpretativi alla ricostruzione retrospettiva della pratica architettonica, e si rifletterà, infine, sulle stratificazioni valoriali del documento, tra storia e teoria del progetto.

### ***Dall'edificio al processo: approcci multidisciplinari al progetto***

È a partire dagli anni Settanta del Novecento che l'interesse dei sociologi nei confronti delle professioni si apre anche all'architettura, con gli studi fondativi di Magali Sarfatti Larson<sup>10</sup>, Judith R. Blau<sup>11</sup> e Robert Gutman<sup>12</sup>, a segnare una prima presa di coscienza degli studiosi sulla rilevanza del processo progettuale.

Nel decennio successivo, l'attività dell'architetto è inclusa, significativamente, nella costruzione, a opera di Donald Schön, di una epistemologia della pratica

---

<sup>9</sup> Si intende con questa espressione, da qui in poi, l'intero processo progettuale in cui si intrecciano le azioni dei professionisti e quelle degli altri attori coinvolti, dalla redazione degli elaborati allo scambio dei documenti con le istituzioni, dalle discussioni di natura politica, giuridica, economica, alla gestione del cantiere, fino alla vera e propria conclusione dell'incarico dell'architetto (segnata dall'emissione di un documento di agibilità o di "collaudo" nei cantieri vittoniani di metà Settecento).

<sup>10</sup> MAGALI SARFATTI LARSON, *The Rise of Professionalism: a Sociological Analysis*, Berkeley, University of California Press, 1974.

<sup>11</sup> JUDITH R. BLAU, *Architects and Firms: a Sociological Perspective on Architectural Practice*, Cambridge, MA, MIT Press, 1984; JUDITH R. BLAU, MARK E. LA GORY, JOHN S. PIPKIN (a cura di), *Professionals and Urban Form*, New York, Suny Press, 1983.

<sup>12</sup> Il caso del sociologo dell'architettura Robert Gutman è significativo: "In the early 1960s I decided I would like to connect my knowledge of sociology to the work of a practicing profession, and I chose architecture for this purpose. Like many other people then and since, I was fascinated by architecture (...). Architecture seemed to offer the opportunity to apply my sociological knowledge to a topic of practical and social importance" in DANA CUFF, JOHN WRIEDT (a cura di), *Architecture from the Outside In: Selected Essays by Robert Gutman*, New York, Princeton Architectural Press, 2010, p. 27). Si veda anche ROBERT GUTMAN, *Architectural Practice: a Critical View*, New York, Princeton Architectural Press, 1988.

professionale fondata sulla “riflessione nel corso dell'azione”<sup>13</sup>, che influenzerà notevolmente la letteratura successiva. La sua lettura pragmatica della progettazione come conversazione con la materialità della situazione<sup>14</sup>, mette in luce un processo dalle molte variabili e dalle deviazioni inattese, governabili solo da un professionista che sia in grado di riflettere mentre agisce. Le sue argomentazioni sulla progettazione riflessiva (“Reflective Design”) sono tratte empiricamente dall’osservazione e dalla accurata descrizione di alcuni singoli episodi, tanto ordinari per un architetto, quanto densi di significati per un osservatore esterno di diversa formazione. È noto quello, eminentemente didattico, riguardante la revisione del progetto della studentessa di architettura Petra con il professore Quist, in cui Schön, con una particolare attenzione alle specificità del linguaggio utilizzato e alle sue molte ambiguità<sup>15</sup>, pone l’accento sull’imprevedibilità delle implicazioni dei segni grafici tracciati dal maestro sul disegno dell’allieva. Quanto emerge dal suo racconto è un processo di co-creazione in itinere, in cui la situazione stessa risponde, reagisce, “talks back”, come se fosse il progetto stesso a guidare il suo autore nel momento in cui questo disegna<sup>16</sup>.

In questa fedele raffigurazione di un episodio di ordinaria didattica, Schön include il riferimento a quel sistema di norme di accesso e di circolazione nello spazio progettato che limita le possibilità prefigurabili, riflettendosi anche nell’impiego di un linguaggio peculiare, caratterizzato da concatenazioni di condizioni e relative conseguenze<sup>17</sup>.

Pur senza ricorrere a modelli teorici specifici, l’autore considera il processo progettuale come una rete (“design web” è l’espressione che utilizza<sup>18</sup>): un sistema cumulativo di scelte la cui gestione restituisce la misura dell’abilità del progettista. Il “virtuosismo” del professor Quist starebbe, quindi e soprattutto, nella sua capacità di destreggiarsi all’interno di questa rete, di tenere le fila di un groviglio di implicazioni e vincoli<sup>19</sup>, in una oscillazione tra quanto si possa fare e quanto si debba o non debba fare, tra libertà e costrizione.

---

<sup>13</sup> DONALD SCHÖN, *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, New York, Basic Books, 1983.

<sup>14</sup> “Designing as reflective conversation with the materials of a design situation” è anche il titolo di una sua pubblicazione di pochi anni successiva, in «Research in Engineering Design», vol. 3, 1992, pp. 131-147.

<sup>15</sup> “Aspiring members of the linguistic community of design learn to detect multiple reference, distinguish particular meanings in context, and use multiple reference as an aid to vision across design domains” (SCHÖN, 1983, p. 98).

<sup>16</sup> “Thus the global experiment in reframing the problem is also a reflective conversation with the situation in which Quist comes to appreciate and then to develop the implications of a new whole idea. (...). Three dimensions of this process are particularly noteworthy: the domains of language in which the designer describes and appreciates the consequences of his moves, the implications he discovers and follows, and his changing stance toward the situation with which he converses (Ivi, p. 95).

<sup>17</sup> Una “literal logic of design” del tipo “If...then” (Ivi, p. 99).

<sup>18</sup> Ivi, p. 100.

<sup>19</sup> “Quist's virtuosity lies in his ability to string out design webs of great complexity” (Ibidem).

Lo stesso autore, chiamato, poco dopo, a riflettere ulteriormente sulla pratica architettonica in un altro testo (1985)<sup>20</sup>, ne metterà in luce la duplice connotazione di operazione artistica e sociale.

“Historically architecture has been a hybrid, or bimodal, profession, seen on the one hand as an art, with roots in the monuments of the ancient, medieval and Renaissance worlds, and, on the other hand, as a social function, providing structures and spaces within which the life and work of society are conducted. As “artist”, the architect is seen as a giver of forms, constrained - perhaps unhappily - by the demand and the limited resources of his client or patron. As a functional specialist, the architect is seen as bringing his design competence and special knowledge to the fulfilment of individual and social needs.”<sup>21</sup>

Il ruolo dell’architetto come libero “datore” di forme e di senso è, dunque, arginato dalle istanze dei clienti e quindi da esigenze individuali e sociali, mentre il sistema di norme e regolamenti, che appariva così ingombrante nel dialogo di Petra e Quist, qui non è contemplato.

Gli studi di Schön rimangono tuttora un riferimento fondamentale per l’impiego del metodo etnografico e per il riconoscimento dell’atelier quale luogo privilegiato per la disamina dell’articolazione della pratica professionale e della sua trasmissione, tanto da inaugurare una fortunata tendenza, una svolta, che Albena Yaneva, più recentemente, definisce “Ethnographic turn” (2007)<sup>22</sup>.

“When we gain access to a window on the architectural studio, we have a chance to observe, in a peculiarly and accessible form, the process of architectural design.”<sup>23</sup>

Se Schön è particolarmente interessato a episodi pedagogici nelle aule universitarie, qualche anno dopo, Dana Cuff dedica la sua etnografia alle pratiche professionali quotidiane degli architetti<sup>24</sup>, analizzando quanto avviene all’interno di alcuni atelier statunitensi. Per mezzo di una osservazione immersiva e della produzione di descrizioni dettagliate, Cuff è in grado di offrire una immagine chiara e vivida della natura socialmente costruita dell’architettura. Osservatrice “indigena”, in quanto formatasi come architetto, Cuff, ponendo l’accento sulla processualità dell’architettura, offre una microanalisi in termini qualitativi

---

<sup>20</sup> DONALD SHÖN, *The Design Studio. An Exploration of its Tradition and Potentials*, Londra, RIBA Publications for RIBA Building Industry Trust, 1985.

<sup>21</sup> SHÖN, 1985, pp. 3-4.

<sup>22</sup> ALBENA YANEVA, *Five Ways to Make Architecture Political. An Introduction to the Politics of Design Practice*, London, Bloomsbury, 2017, p. 45.

<sup>23</sup> SCHÖN, 1985, p. 32.

<sup>24</sup> DANA CUFF, *Architecture: the Story of Practice*, Cambridge, The MIT Press, 1992.

dell'atelier<sup>25</sup>, luogo della formazione e della perpetuazione di una vera e propria "office culture"<sup>26</sup>: dove anche la ritualità, il linguaggio orale e del corpo agiscono sui documenti e sugli edifici prodotti.

Sulla scia della multidisciplinarietà che ha contraddistinto gli approcci a un oggetto di indagine tanto complesso quanto quello della pratica architettonica "in the making", alcuni degli ultimi studi hanno fatto ricorso a nuovi strumenti di indagine, mutuandoli dall'ambito dei *Science and Technology Studies* (STS).

Nata negli anni Ottanta nell'alveo della ricerca STS, l'Actor-Network Theory<sup>27</sup> (ANT), testata in origine in un laboratorio scientifico, sull'operato di Pasteur e la scoperta dei vaccini<sup>28</sup>, si è rivelata un'alleata particolarmente efficace con cui osservare e descrivere anche le attività professionali degli architetti. In particolare, l'ANT ha consentito di superare in parte la visione, proposta da Cuff, della pratica quale costruzione sociale, e di metterne in luce piuttosto la connotazione di "assemblaggio" sia di entità umane, sia, e soprattutto, non umane.

A partire dall'osservazione e dalla descrizione delle azioni in atto, senza che sia istituita alcuna gerarchia aprioristica o formulata qualsivoglia spiegazione strutturalista<sup>29</sup>, l'ANT, infatti, mette in luce grovigli di interconnessioni e implicazioni tra individui ed entità inanimate, attori di cui seguire e mappare le traiettorie.

---

<sup>25</sup> È molto chiara in questo senso la rilettura che Yaneva presenta delle opere di Schön e Cuff: "[They] gradually shifted the methodological toolkit of architectural scholarship from quantitative to qualitative methods and, by exploring architectural firms from within, they moved the focus from 'architecture as organizational structure' towards 'architecture as a process'" (ALBENA YANEVA, *Editorial. New Voices in Architectural Ethnography*, in «Ardeth», 2, 2018, pp. 17-32, p. 18).

<sup>26</sup> CUFF, p. 111.

<sup>27</sup> A proposito dell'Actor-Network Theory, un tema di notevole complessità, si vedano: JOHN LAW, JOHN HASSARD, *Actor Network Theory and After*, Oxford, Blackwell Publishing, 1999; BRUNO LATOUR, *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005; BRUNO LATOUR, *Cogitamus. Sei lettere sull'umanesimo scientifico*, Bologna, Il Mulino, 2013 (prima edizione: *Cogitamus. Six lettres sur les humanités scientifiques*, Parigi, La Découverte, 2010).

<sup>28</sup> Questo è il primo, e più noto, caso su cui l'Actor-Network Theory è stata testata da Latour, che, approdato dall'antropologia e dalla filosofia allo studio della scienza e della tecnologia, aveva pubblicato nel 1979, con Steve Woolgar, un'opera seminale nell'ambito degli studi etnografici delle pratiche di laboratorio (BRUNO LATOUR, STEVE WOOLGAR, *Laboratory Life: the Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills, Sage Publications, 1979). L'applicazione dell'ANT alla vicenda di Pasteur, in controtendenza rispetto a gran parte degli studi di sociologia della scienza precedenti, fa emergere il "fatto scientifico" come il risultato di una rete di alleanze, di equilibri e scambi, piuttosto che come ambito autonomo a cui riferire legami con la società, la politica e la cultura.

<sup>29</sup> La formula utilizzata da Latour è "structuralist explanation" (LATOUR, 2005, p. 155). L'applicazione dell'ANT, intesa come metodo di indagine, rende, infatti, non necessaria qualsivoglia spiegazione: "its main tenet is that actors themselves make everything, including their own frames, their own theories, their own contexts, their own metaphysics, even their own ontologies. (...) And if the actors already assembled do not have enough energy to act, then they are not 'actors' but mere intermediaries, dopes, puppets. They do nothing, so they should not be in the description anyhow. I have never seen a good description in need of an explanation" (Ivi, p. 147).

“It is as if we were saying to the actors: ‘We won’t try to discipline you, to make you fit into our categories; we will let you deploy your own worlds, and only later will we ask you to explain how you came about settling them.’”<sup>30</sup>

Se l’atelier rimane il luogo dell’osservazione etnografica e della generazione di accurate “thick descriptions”<sup>31</sup>, alla stregua di un laboratorio scientifico, l’attenzione è spinta, da questa prospettiva di indagine, anche alla significativa varietà di oggetti con cui gli architetti si trovano a interagire. Ne è un esempio emblematico la vivida immagine dei modelli realizzati nello studio olandese OMA di Rem Koolhaas, “restless travellers”<sup>32</sup>, di cui Albena Yaneva<sup>33</sup> ricostruisce minuziosamente i peculiari “modi di esistere”, ogni traiettoria, ogni movimento all’interno dello studio, ogni piccola modifica apportata, sottolineandone il ruolo generativo all’interno di un processo progettuale partecipato e mai lineare<sup>34</sup>.

L’impiego di descrizioni microscopiche, lente e dense della pratica progettuale, in grado di cogliere, per la prima volta, la performatività degli oggetti di lavoro degli architetti, ha mostrato la sua validità anche per l’analisi degli edifici (“buildings”), rappresentati come entità in costante trasformazione<sup>35</sup>.

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 23.

<sup>31</sup> CLIFFORD GEERTZ, *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*, in *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973, pp. 3–30.

<sup>32</sup> “Foam models have their own mode of existence in the office, their own trajectories. They are restless travellers” (ALBENA YANEVA, *Made by the Office for Metropolitan Architecture: an Ethnography of Design*, Rotterdam, Nai Uitgevers Pub, 2009, p. 64).

<sup>33</sup> Gli studi di Yaneva, allieva di Bruno Latour, costituiscono tuttora i riferimenti più rilevanti, su scala internazionale, dell’approccio etnografico e figlio dell’ANT al progetto di architettura.

<sup>34</sup> “I follow designers at work also because I assume that there is much more logic in each piece of work executed by them, even in the apparently insignificant and unrelated design operations such as classifying models or reusing an old and forgotten piece of foam, than in the totality of their behaviour or design philosophy. (...) If one follows a model or an architect in their mundane trajectories through the office, traces the small operations of recycling and reusing foam from past projects, watches how a model comes into being, is reused and circulated, one will be able to witness that they are made of a much vaster collection of entities (colour shades, humans, scaling instruments, angles of cutting, chunks of foam, pixels and paints) than the society or culture that is meant to explain them” (YANEVA, 2009, p. 26).

<sup>35</sup> Sul tema della velocità e dell’intensità con cui studiare un edificio architettonico, facendone esperienza, e a proposito dell’approccio “slow ethnography” in opposizione alla “quick theory” si veda ALBENA YANEVA, *Architectural Theory at two Speeds*, in «Ardeth», 1, 2018, pp. 89-103. La velocità con cui studiare un edificio è legata alla posizione epistemologica assunta dal visitatore: “There are two ways of exploring this building, which correspond to two epistemological positions. The first one, is the quick one, the one of the hasty sightseer (...). She will visit the building once, will take pictures and produce a quick theory by connecting it with meanings, memories, and stories related to the building’s design (...). The second epistemological position is a painstaking one. The slow ethnographer visits the building every day, trying to understand its ontology by experiencing it, keeping her diary carefully, trying to recognize words



“The problem with buildings is that they look desperately static. It seems almost impossible to grasp them as movement, as flight, as a series of transformations.

Everybody knows – and especially architects, of course – that a building is not a static object but a moving project, and that even once it has been built, it ages, it is transformed by its users, modified by all of what happens inside and outside, and that it will pass or be renovated, adulterated and transformed beyond recognition.”<sup>36</sup>

Il ricorso ai STS, e all’ANT in particolare, consente quindi di superare classificazioni e gerarchie preconcepite per focalizzare l’attenzione sulle azioni, sulle loro instabili e inaspettate deviazioni, mappandone la tortuosa articolazione.

“The story of process, of design in the making is, by the same token, a story of the making of the social.”<sup>37</sup>

Dal momento in cui l’architettura è intesa come processo, ed è immersa in un tessuto di incertezze<sup>38</sup>, le tradizionali riflessioni sull’appartenenza del manufatto a un determinato linguaggio, e sul rispecchiamento, nell’architettura, dei valori di un contesto sociale già dato non trovano alcun spazio<sup>39</sup>.

Sostanzialmente, la prospettiva aperta dall’ANT supera la tradizionale dicotomia che ha visto generalmente schierate su fronti opposti la materialità dell’edificio e i suoi significati simbolici, l’architettura e la “società”. Per esempio, e per citare un testo che sarà ripreso nel corso della tesi, Antoine Picon scrive, a proposito della professione di architetto nel XVIII secolo in Francia: “Architecture was designed to express all of the gradations of the social order. An architect was an artist who sculpted in stone the image of the society which commissioned him”<sup>40</sup>. Affermare che la società possa essere in qualche modo “sculpita” nel manufatto architettonico sottintende una separazione tra due ambiti ben distinti l’uno dall’altro, le cui possibili forme di comunicazione e relazione sono consentite

---

and movements in a strange environment. The slow ethnographer will be able to see and experience a building differently (...)” (Ivi, pp. 92-93).

<sup>36</sup> BRUNO LATOUR, ALBENA YANEVA, *Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: an ANT’s View of Architecture*, in RETO GEISER (a cura di), *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, Basel, Birkhäuser, 2008, pp. 80-89, p. 80.

<sup>37</sup> ALBENA YANEVA, *Mapping controversies in architecture*, Farnham, Ashgate Publishing, 2012, p. 3.

<sup>38</sup> “Architecture should be understood not as buildings and artefacts but as processes performed on a texture of uncertainties” (YANEVA, 2012, p. 40).

<sup>39</sup> Il riferimento è sempre ad Albena Yaneva e alla *pars destruens* del testo citato alla nota precedente.

<sup>40</sup> ANTOINE PICON, *French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment*, New York, Cambridge Studies in the History of Architecture, 1992, p. 94 (prima edizione: ANTOINE PICON, *Architects et Ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1988).

dall'architetto, l'unico in grado di interpretare, trasferire, perpetuare l'immagine dell'una nell'altra.

Alla sfera del "sociale" ("social"), Latour dedica particolare attenzione soprattutto nel testo "Reassembling the Social" (2005). Nella prospettiva aperta dall'ANT, la descrizione attenta e situata delle azioni osservate intercetta il sociale nel momento in cui questo avviene, tracciando legami tra gli attori analizzati, quasi come fossero perturbazioni di un assemblaggio osservato, o movimenti di un fluido. Sono questi ultimi, quindi, a definire il "sociale" mentre mutano i loro assetti, e non l'osservatore e lo studioso a formularlo in quanto categoria predeterminata o astrazione dedotta necessaria a comprendere quanto accade<sup>41</sup>.

Un esempio tanto semplice, quanto immediato ed efficace, è proposto da Latour nella seconda lettera dello scambio epistolare "messo in scena" nel testo "Cogitamus. Sei lettere sull'umanesimo scientifico", per ridiscutere la nozione di "autonomia delle scienze" rispetto alla società, alla politica e alla cultura.

Un guasto al pc, considerato generalmente e abitualmente puro oggetto tecnico, è la crisi che induce a riconoscerne la complessa stratificazione di livelli, la natura socio-tecnica.

"Trovo il mio povero computer (per me, fino a quel momento, semplice oggetto tecnico) circondato da un gruppo di esperti ognuno dei quali ha un'opinione diversa e mostra, all'interno della macchina, dispositivi e programmi di cui nessuno - né io, né loro, almeno all'inizio - sospettava l'esistenza...Da semplice che era, il mio computer è diventato multiplo: da unificato è diventato discordante, da immediato è diventato mediatizzato e da rapido lento (...). Insomma, da tecnico che era, l'oggetto è diventato socio-tecnico."<sup>42</sup>

Risultati particolarmente validi anche per l'analisi delle controversie<sup>43</sup> riguardanti l'architettura, questi modelli interpretativi<sup>44</sup> ne hanno, appunto,

---

<sup>41</sup> "The adjective 'social' designates two entirely different phenomena: it's at once a substance, a kind of stuff, and also a movement between non-social elements. In both cases, the social vanishes. When it is taken as a solid, it loses its ability to associate; when it's taken as a fluid, the social again disappears because it flashes only briefly, just at the fleeting moment when new associations are sticking the collective together there is nothing more difficult to grasp than social ties. It's traceable only when it's being modified" (LATOUR, 2005, p. 159).

<sup>42</sup> LATOUR, 2013, p. 49.

<sup>43</sup> La controversia in architettura, episodio in cui dinamiche generalmente nascoste diventano esplicite, è un fertile campo di studio a cui gli studiosi si avvicinano assumendo tutti i punti di vista degli attori coinvolti, imparando dai loro stessi comportamenti le modalità con cui osservarli (TOMMASO VENTURINI, *Diving in Magma: How to Explore Controversies with Actor-Network Theory*, in «Public Understanding of Science», 19, 3, 2010, pp. 258-273).

<sup>44</sup> Il principale riferimento è il metodo "Mapping controversies" elaborato da Albenà Yaneva che va oltre i metodi di indagine etnografici, avendo l'obiettivo di "dispiegare" l'oggetto architettonico come se fosse una rete ("to deploy architectural objects as networks" in YANEVA, 2012, p. 5), raccontarne meticolosamente le performance di tutte le entità coinvolte, producendo mappe e diagrammi.

sottolineato la natura tecnica e sociale, e contemporaneamente collettiva. Il metodo per vedere il dispiegamento delle “sinuosità dell’azione collettiva”<sup>45</sup> è necessariamente empirico e passa attraverso l’annotazione di quanto osservato su un “diario di bordo” e la sua graficizzazione per mezzo di strumenti di visualizzazione digitale<sup>46</sup>.

“To avoid both the fallacy of definition and the fallacy of rigid classifications that are made as an end for themselves, you keep the diary of the controversy. You account for the events that made the building work. You ethnographically report on what happened in-, around-, and related to-, this building over the course of design and construction. (...). Buildings can only be understood through meticulous studies of their specific ways of working, the worlds they generate and the worlds that set them to work. Following and mapping the controversies that buildings trigger, you will know, just as I do, is the method that captures the continuous flow of events that a building always is.”<sup>47</sup>

Se questo sguardo al flusso continuo di oggetti animati e inanimati, privo di classificazioni aprioristiche, consente quindi di non trascurare alcuno strato del manufatto, della vicenda e degli eventi studiati, al contempo lo “schiacciamento” di quanto osservato su un unico piano può sollecitare alcune riflessioni e invitare a guardare con più cautela ai presupposti di una teoria dell’azione così variamente impiegata come l’ANT.

Le obiezioni di Graham Harman<sup>48</sup> in merito, per esempio, appaiono particolarmente utili a problematizzare più criticamente questo approccio. Delle criticità e dei paradossi riscontrati da Harman si riportano in particolare due nodi che, soprattutto nel caso specifico della ricerca storiografica, risultano degni di attenzione.

Partendo dall’assunto che l’edificio, come una “black box”, possa essere esploso e dissezionato in quel flusso di azioni interconnesse che nel passato, nel presente e nel futuro lo rendono tale, e quindi continuamente ed eternamente diverso,

---

<sup>45</sup> LATOUR, 2013, p. 39.

<sup>46</sup> Si vedano alcuni esempi di visualizzazione di controversie scientifiche sul sito del progetto “Mapping Controversies in Science for Politics” (MACOSPOL): [www.mappingcontroversies.net](http://www.mappingcontroversies.net).

<sup>47</sup> YANEVA, 2012, p. 23.

<sup>48</sup> L’ontologia “Object Oriented” (“OOO”) sviluppata da Graham Harman è interessata anche al progetto di architettura: “The reason OOO is being explored by architects is that it functions as an antidote not only to the Deleuzian emphasis on becoming over being, but, by extension, to architecture being justified not by its own qualities, but by its relations - its process, its internal complexity, its contextual relations” in MARK FOSTER GAGE, *Counterpoint: a Hospice for Parametricism*, in «Architectural Design», 86, 2, 2016, pp. 128-133. Si veda in particolare l’ultima pubblicazione: GRAHAM HARMAN, *Object-Oriented Ontology: a New Theory of Everything*, London, Penguin, 2018.

Harman<sup>49</sup> si chiede, per esempio, quanto sia opportuno tale dispiegamento della scatola nera e quanto significativi i suoi esiti. Rifacendosi al concetto di “emergenza”, Harman rileva, infatti, quanto il costituirsi oggetto, seppure nella sua staticità, di un manufatto architettonico, per esempio, sia di fatto non meno rilevante dell’insieme dei processi, della sua storia o dei dettagli architettonici che lo costituiscono<sup>50</sup>.

“The truth of an object is not a highly complicated process that becomes censored or muffled by its simplification into a black box. Rather, the black box itself represents a new reality, much of whose backstory is irrelevant to the black box itself.”<sup>51</sup>

Un ulteriore punto su cui l’autore invita a riflettere riguarda invece la totale assenza di gerarchia tra le azioni mappate dall’ANT: un atteggiamento di cui, peraltro, proprio la storia dell’arte e dell’architettura, rivelerebbero, a suo avviso, la problematicità.

“Since any new act or relation changes what an actor is, then the least movement along the trajectory (a hair falling from someone’s head, the murder of Julius Caesar) is equal to any other least movement along the trajectory. All actions are ontologically equal for ANT, but this is not what we learn from history or biography, or indeed from the history of art or architecture: in all of these domains, certain events are clearly transformative while others are trivial. Yet there is no good way to account for this in a theory where all actions are excessively equal.”<sup>52</sup>

Alla luce di tali argomentazioni, che è utile ripercorrere in questa fase di costruzione di un metodo di indagine da applicare alla storia dell’architettura, può risultare evidente quanto l’adozione degli strumenti di una teoria come l’ANT

---

<sup>49</sup> Harman contesta l’ANT (GRAHAM HARMAN, *Buildings are not Processes: a Disagreement with Latour and Yaneva*, in «Ardeh», 1, 2017, pp. 113-122) a partire da una discussione del testo di Latour e Yaneva (2008) a proposito delle potenzialità di questa teoria per lo studio di un manufatto architettonico, in cui gli autori, per spiegare la validità della teoria, avevano fatto riferimento a un’analogia con il dispositivo inventato da Jules Marey per catturare il volo di un gabbiano per mezzo di una pistola fotografica in grado di scattare una serie di fotogrammi. “[Jules] Marey had the visual input of his eyes to be able to establish the physiology of [a gull’s] flight only after he invented an artificial device (the photographic gun); we too need an artificial device (a theory in this case) in order to be able to transform the static view of a building into one among many successive freeze-frames that could at last document the continuous flow that a building always is” (LATOUR, YANEVA, 2008, p. 81).

<sup>50</sup> “The technical name for this in philosophy is ‘emergence’, and by decomposing architectural objects into historical detail, they miss emergence as much as the hardcore physical reductionist who thinks that nothing exists but the ultimate layer of the universe” (HARMAN, 2017, p. 217).

<sup>51</sup> Ivi, p. 118.

<sup>52</sup> Ivi, pp. 219-220.

possa condurre a una eccessiva relativizzazione di quanto analizzato; e questo avverrebbe, in effetti, a discapito della restituzione della consistenza effettiva dell'oggetto di studio - se questo è letto esclusivamente da una prospettiva relazionale - o al semplicistico appiattimento delle dinamiche, degli eventi, degli attori e delle azioni che plasmano il reale.

In ogni caso, se l'applicazione dogmatica della teoria ne mette quasi inevitabilmente in crisi i presupposti, è forzandone i limiti criticamente, testando nuovi ambiti di applicazione e falsificabilità, che se ne verifica la validità.

Nel caso della ricostruzione retrospettiva della pratica architettonica che la tesi propone, servendosi di alcuni dei presupposti dell'ANT, la distanza temporale tra lo storico-osservatore e l'oggetto analizzato pongono, in parte, al riparo dalle criticità messe in luce da Harman.

In particolare, per quanto riguarda il rischio di una equipollenza forzata tra dinamiche e attori in gioco, il fatto di avere a che fare con azioni registrate (i documenti) già di per sé costituisce un primo filtro, per cui, riprendendo l'esempio di Harman, l'uccisione di Giulio Cesare è un'azione che sopravvive nel tempo grazie a una o più tracce registrate (e conservate fino ai giorni nostri, se si è fortunati), mentre la caduta di un capello, la cui scarsa effettualità è fuori discussione, è di certo un dato escluso da qualsiasi fonte che lo storico si trovi a interrogare. La mediazione del documento, quindi, nel caso del progetto di architettura, pone di fronte al fatto che è già stato attribuito un peso specifico al reticolo di azioni e attori che emerge dall'apertura della "black box" (il che può anche essere problematico da alcuni punti di vista).

### ***Il documento***

Se l'attenzione anche (e soprattutto) agli oggetti più minuti, alle azioni e ai movimenti apparentemente più insignificanti, può produrre restituzioni ricche e "spesse" della natura negoziale, relazionale e inevitabilmente contingente del fare architettura, via via sottraendo spazio, come si dirà, alla figura dell'architetto, in queste ricostruzioni non vi è traccia di uno strato, che soprattutto dal punto di vista dell'architetto e dello storico dell'architettura, è quantomeno rilevante. All'interno di questo "flusso" di entità umane e non umane meticolosamente ricostruite e descritte, che concorrono all'articolazione del "moving project", non trovano grande spazio, infatti, tutti quei documenti prodotti all'interno degli atelier e continuamente scambiati con l'esterno<sup>53</sup>.

Il disegno di architettura, per esempio, che, come si dirà, consideriamo a tutti gli effetti un "documento"<sup>54</sup> al pari di un contratto, è ricondotto, da Latour e

---

<sup>53</sup> Considerazioni su questo tema sono state espresse anche in SIMONE FERRACINA, *Designing Living Bricks: the Architectural Drawing as Conversational Platform*, in «Ardeth», 2, 2018, pp. 137-156.

<sup>54</sup> Da qui in avanti, ci si riferirà al "documento" inteso quale "iscrizione con valore istituzionale" (FERRARIS, 2009, p. 280), secondo la definizione del filosofo Maurizio Ferraris, su cui è fondata una vera e propria teoria dei documenti in seguito approfondita. Secondo Ferraris, a stabilire quando si tratti di "documento in senso stretto" e non di mera traccia scritta senza valore documentale e giuridico, sono le condizioni e i requisiti specifici dettati dal contesto sociale di

Yaneva, prevalentemente a una funzione di supporto per le attività creative, di strumento per pensare legato al corpo dell'architetto<sup>55</sup>, e di obbligata riduzione.

Riflessioni non molto distanti sono espresse da Jeremy Till<sup>56</sup> che, riferendosi in particolare allo schizzo (“sketch”), ne riconosce una duplice funzione, radicandola nella tradizione del disegno di epoca rinascimentale. Da un lato, il disegno, scrive Till, rappresenta una idea o una condizione possibile, dall'altro si configura come mezzo per produrre un oggetto o un edificio nell'immediato futuro. La necessità di “catturare un'idea” incasellandola in quelle norme grafiche e standardizzate che regolano gli elaborati progettuali degli architetti, strumentali a produrre un manufatto, è connotata negativamente ed è causa dell'ambiguità e della confusione con cui il disegno, secondo l'autore, è generalmente inteso.

“The reliance on the sketch as the initiator of so much architectural production inexorably leads to a fixation on form and type, as manifested in a product, as opposed to a consideration of use and time, as might be developed in a process. The real confusion with the sketch lies in its combined use both as a means of capturing an idea and as the starting point for the production of architecture.”<sup>57</sup>

Che il convenzionale spazio euclideo non sia in grado di veicolare la molteplicità di valori, usi e attori gravitanti attorno all'edificio è evidente, ma è un'osservazione che discende da una visione del disegno come dispositivo meramente descrittivo (conoscitivo e constativo come spiega Ferraris<sup>58</sup>), mentre rimane sullo sfondo il suo valore “prescrittivo”, ovvero la sua abilità di produrre un effetto, di “dire cosa fare”<sup>59</sup>.

---

riferimento. “Del documento, dunque, si può dire una sola cosa in senso teorico, e cioè che è una iscrizione conforme a taluni requisiti. I requisiti richiesti per il documento sono a loro volta - almeno nelle società contemporanee - stabiliti da leggi, quindi da altri documenti (e dunque possono variare col variare delle leggi), o da consuetudini, cioè da altre iscrizioni” (FERRARIS, 2009, p. 283).

<sup>55</sup> “Tool” per l'architetto, “aids of imagination and instruments of thinking tied to the body” (LATOURE, YANEVA, 2008, p. 108).

<sup>56</sup> Si veda in particolare il testo (“Architecture depends”, Cambridge MA, MIT Press, 2009), in cui è proposto da Jeremy Till un approccio al progetto inteso come insieme di negoziazioni e relazioni, prodotto collettivo e non riconducibile a una sola mano. “Attention is just displayed from architecture as object and into the negotiating of a much more complex set of relationships. Second is the sense that its production is collective and thus dependent on far more than the guiding hand of the single architect. The intentionality of the production is thus a matter of negotiation, not of imposition, and the tenor of that intent is laying the ground for possible consequences rather than the positivist expectation of certain ends” (TILL, 2009, p. 145). Il riferimento di Till è a Latour e alla centralità delle reti (“networks”) soprattutto per ovviare alla contrapposizione tra locale e globale in architettura.

<sup>57</sup> Ivi, p. 109.

<sup>58</sup> FERRARIS, 2009, pp. 301-302.

<sup>59</sup> Come rilevato da Armando e Durbianò (ALESSANDRO ARMANDO, GIOVANNI DURBIANO, *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*, Carocci, Roma, 2017), questa funzione di “comando”, del “dire cosa fare” è oltremodo evidente nel disegno esecutivo, il

Sebbene i disegni e i modelli siano intesi, dagli studiosi citati, quali protagonisti di un flusso di lavoro circolare che continuamente è aggiornato e si evolve con il progetto e l'edificio costruito, il loro fondamentale ruolo generativo, all'interno e all'esterno dell'atelier, non è incluso in queste prospettive. Documenti scritti, relazioni, perizie, norme, piani regolatori e regolamenti non compaiono, infatti, nelle lucide descrizioni di Yaneva, che colgono più la dimensione socio-materiale dell'architettura, che la sua connotazione normativa e burocratica.

Quando Marcus, un architetto di OMA, illustra a Yaneva la sua percezione del processo progettuale, lineare, predefinita e completamente disattesa poi nella pratica, colloca in termini piuttosto vaghi i documenti ("documents") al punto 5 del suo schema, su 7 passaggi. La fase di produzione dei documenti di "costruzione", "The construction documents – the building is executable", è preceduta dalle fasi di ricerca ("research stage") e da quelle di progettazione vera e propria, a loro volta frammentate in "concept design" (2), "schematic design" (3) e "design development" (4), e seguita dalla fase di cantiere "construction, administration and planning – the building is built" (6) e da una finale di narrazione del progetto "Lectures, publications, exhibitions – once the building is built" (7).

Sebbene tale sequenza di azioni a compartimenti stagni sia messa puntualmente in discussione fin dalle prime pagine dei resoconti etnografici di Yaneva, questa, appena sfiorata, dimensione documentale della produzione architettonica, non è più intercettata dalla sua analisi, tant'è che il termine "documents", all'interno dell'intera opera, compare esclusivamente in questo passaggio.

Del resto, da etnografa, Yaneva è un'osservatrice immersa in alcune situazioni specifiche, necessariamente e dichiaratamente portatrice di un punto di vista situato<sup>60</sup>, e il suo accesso a stanze, pratiche e oggetti è legato a condizioni contingenti, al grado di apertura e di trasparenza del gruppo di lavoro che la ospita.

Yaneva scrive di come sia interessata a raccontare quanto ogni azione apparentemente insignificante nello studio OMA trascenda da qualsiasi entità già data di livello superiore, da qualsiasi società e cultura<sup>61</sup>. La prospettiva dell'ANT, la matrice che influenza il suo approccio, consente di mettere a fuoco solo quanto

---

disegno "arrêté", che porta la firma dell'impresario e del proprietario, secondo la definizione a cura di Jacques François Blondel dell'*Encyclopédie* (tomo X, p. 797) già ricordata da Roberto Gabetti (ROBERTO GABETTI, CARLO OLMO, *Alle radici dell'architettura contemporanea: il cantiere e la parola*, Torino, Einaudi, 1989).

<sup>60</sup> In un dialogo immaginario con uno studente, Latour spiega quanto sia l'osservazione stessa (e la descrizione che ne segue) di un evento, di una serie di azioni, come di un panorama, a presupporre l'assunzione di una prospettiva, di un punto di vista, da parte dell'osservatore, e quanto, quindi, questo non implichi necessariamente una limitazione, negativamente connotata (LATOUR, 2005, p. 145).

<sup>61</sup> "The complex monad that constitutes an architectural office transcends the artificial being of any 'superior' order of American, Dutch, Chinese societies or cultures, or any other 'macro' entities" (YANEVA, 2009, p. 27).

è visibile e tracciabile nel corso dell'osservazione; ciò che è definibile come "contesto"<sup>62</sup> - incluso quindi il quadro legislativo entro cui le azioni avvengono o i documenti prodotti da OMA, il cui accesso è a lei precluso - rimane fuori da questo tipo di analisi.

Ricorrendo alla formulazione proposta da Armando e Durbiano<sup>63</sup> in riferimento allo studio dell'architetto<sup>64</sup>, quale luogo di produzione di tecnologie intellettuali ("ufficio") e di oggetti istituzionali ("bottega"), si potrebbe affermare che lo studio che Yaneva racconta è l'"ufficio", mentre non si scorge la "bottega", verosimilmente inaccessibile, deputata alla produzione di oggetti tecnici e burocratici, di documenti redatti per essere sottoposti a procedure normative di validazione e approvazione, senza i quali modelli e disegni, i dispositivi intellettuali e narrativi, rimarrebbero tali e non produrrebbero effetti tangibili.

E se, quindi, dall'osservazione etnografica delle pratiche si accoglie l'attenzione alle negoziazioni tra umani e non-umani costitutive del processo progettuale (considerando come attori, animati e non, la schiuma blu di OMA, così come il fossato, il campanile, l'ombra, il parroco nei progetti vittoniani di cui si dirà), si intende qui mettere in luce anche una componente geograficamente e temporalmente situata che determina inevitabilmente il progetto: l'apparato di norme e di leggi che lo consente o meno, lo stesso che, peraltro, legittima l'architetto come professionista, che fissa le regole per il cantiere e le maestranze.

Tornando al parallelismo con il laboratorio scientifico studiato da Latour, si tratta, quindi, di mettere a fuoco quella catena di iscrizioni prodotte dal laboratorio<sup>65</sup>, dall'atelier di architettura:

"Quel che conta qui è ribadire che [a proposito dei laboratori scientifici] si tratta di luoghi precisi, occupati da piccoli gruppi di persone che, discutendo fra loro, fanno subire ai fenomeni di loro competenza delle prove particolari, utilizzando strumenti spesso complicati e costosi. Essi producono, come risultati parziali, frammenti di iscrizioni che confermano, suffragano o invalidano altre scritture generando per gradi la convinzione attraverso un processo di interpretazioni contraddittorie che si estendono e si complicano

---

<sup>62</sup> "A frame makes a picture look nicer, it may direct the gaze better, increase the value, allows to date it, but it doesn't add anything to the picture. The frame, or the context, is precisely the sum of factors that make no difference to the data, what is common knowledge about it. If I were you, I would abstain from frameworks altogether. Just describe the state of affairs at hand" (LATOUR, 2005, p. 144).

<sup>63</sup> ARMANDO, DURBIANO, 2017.

<sup>64</sup> Gli autori riprendono la classificazione latouriana del laboratorio scientifico nel quale confluiscono diverse tradizioni: la bottega artigiana, deputata alla trasformazione dei materiali, e l'ufficio, il luogo della creazione delle tecnologie intellettuali e della metamorfosi di attività concrete in astratte. Ecco che il laboratorio emerge come "improbabile incontro tra una bottega artigiana e una tecnica intellettuale" (LATOUR, 2013, p. 115).

<sup>65</sup> Le iscrizioni prodotte da un laboratorio sono legate le une e alle altre, si trasformano e legittimano a vicenda (Ivi, p. 84).



continuamente e di tanto in tanto si cristallizzano in un risultato certo.”<sup>66</sup>

Con l'intento di studiare i modi del progetto d'architettura a metà Settecento (dotandosi, quindi, di strumenti di analisi necessariamente diversi da quelli etnografici), la presente ricerca mira, nell'ambito di una ricostruzione virtuale della “bottega”, all'indagine della dimensione burocratica, normativa e documentale della pratica architettonica.

Attraverso la lettura retrospettiva di alcune vicende progettuali, si farà luce su quanto le norme e i regolamenti iscritti siano in grado di fissare il perimetro delle possibilità trasformative del progetto, a orientarlo prima ancora che questo sia espresso, a mobilitare gli attori umani e non umani mentre agiscono.

Non si tratterà, tuttavia, di assumere un “contesto” già dato a cui riferire le forme dell'azione progettuale, bensì di ritrovarne le tracce, nel solco dell'ANT, in quelle azioni materializzate che ne sono la diretta emanazione: i documenti.

### ***L'architetto produttore di documenti***

Elaborando una vera e propria “teoria della documentalità”<sup>67</sup>, con tanto di undici tesi enunciate per punti nell'epilogo<sup>68</sup>, il filosofo Maurizio Ferraris propone un'ontologia della realtà sociale incardinata sui documenti, dimostrando l'esistenza di una relazione tanto stretta tra documento e società da essere spesso data per scontata; che il matrimonio tra due individui esista sostanzialmente solo nel momento in cui è registrato in un atto scritto, in un documento che lo attesti, è un esempio emblematico di come i documenti siano gli elementi fondativi della realtà sociale<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> Ivi, p. 119.

<sup>67</sup> FERRARIS, 2009.

<sup>68</sup> Di immediata rilevanza per il presente ragionamento è senz'altro la tesi numero 6, dalla quale derivano poi le successive: “nulla di sociale esiste fuori dal testo”. Se una montagna, scrive Ferraris, può esistere anche senza essere registrata, in quanto non è un oggetto sociale, “un matrimonio o una promessa che non possedessero una iscrizione non sarebbero oggetti”, poiché “non basta che l'atto sia proferito per produrre un oggetto; è necessario che sia registrato (Ivi, p. 360). Coerentemente a tale assunto, la società non si basa tanto, quindi, sulla comunicazione quanto sulla registrazione, che è la condizione per la creazione di oggetti sociali (tesi n.7). A proposito degli “oggetti sociali”, in opposizione a quelli “naturali” e “ideali”, Ferraris enuncia, nella tesi n.2, che questi “stanno nello spazio e nel tempo dipendentemente dai soggetti” (Ivi, p. 358) e, nella tesi n.4, aggiunge che “se non ci fossero soggetti capaci di riconoscere oggetti sociali, allora non ci sarebbero oggetti sociali (Ivi, p. 360). Il cerchio si chiude con la tesi n.5: “la regola costitutiva degli oggetti sociali è oggetto=atto iscritto”, ovvero “gli oggetti sociali sono il risultato di atti sociali (che coinvolgono almeno due persone) caratterizzati dal fatto di essere iscritti (...)” (Ibidem).

<sup>69</sup> In un altro ambito disciplinare era giunto a formulare conclusioni confrontabili a queste l'economista Hernando de Soto (HERNANDO DE SOTO, *Mystery of Capital Why Capitalism Triumphs in the West and Fails Everywhere Else*, New York, Basic Books, 2000), riconoscendo la centralità del documento per l'economia di mercato occidentale, già a partire dalle sue origini: “Ever since humans started trading, lending and investing beyond the confines of the family and the tribe, we have depended on legally authenticated written statements to get the facts about

Una teoria dei “documents acts” è formulata anche da Barry Smith<sup>70</sup>, che sottolinea come, per mezzo dei documenti, cartacei o digitali, si sia in grado di modificare il mondo, ponendo in essere nuove relazioni di proprietà, di amministrazione economica, ecc.<sup>71</sup> Smith, che alla teoria della documentalità di Ferraris dedica una riflessione in appendice, delinea l’immagine piuttosto efficace di una realtà sociale pervasa da una struttura invisibile di entità non-umane costituita dai documenti stessi<sup>72</sup>.

“A document is something that is able to endure self-identically through time. It can be signed and countersigned, stored, registered, inspected, conveyed, copied, ratified, nullified, stamped, forged, hidden, lost or destroyed. Pluralities of documents can be chained together (for example to form audit trails), and combined in other ways to form new document-complexes, whose structures mirror underlying human relations for example of debtor to creditor, of manager to shareholder, of customer to supplier, of claimant to adjudicator, of doctor to patient, and so on.

Documents thereby make possible new kinds of enduring social relations and new kinds of enduring social entities together allowing the evolution of entire new dimensions of socioeconomic reality.”<sup>73</sup>

Armando e Durbiano, che per primi hanno accolto le riflessioni sulla documentalità all’interno di una teoria del progetto architettonico<sup>74</sup>, hanno posto

---

things of value” (HERNANDO DE SOTO, *Toxic Assets Were Hidden Assets. We can't afford to allow shadow economies to grow this big*, in «The Wall Street Journal», 25 Marzo 2009, (<https://www.wsj.com/articles/SB123793811398132049>).

<sup>70</sup> BARRY SMITH, *How to do things with documents*, in «Rivista di Estetica», 50, 2012, pp. 179-198.

<sup>71</sup> “A theory of document acts supplementing the traditional Reinach-Austin-Searle theory of speech acts with an account of the ways in which, by doing things with documents - whether made of paper and ink or of patterns of blips in computers - we are able to change the world by bringing into being new types of ownership relations, of legal accountability, of business organizations, and other creatures of modern economies, including mortgages, stocks, shares, insurance protection, and financial derivatives” (SMITH, 2012, p. 4).

<sup>72</sup> “We can go further, and assert that documents, both in paper and in electronic form, have created an invisible infrastructure of multiple types of non-physical entities which pervade contemporary social reality” (Ivi, p. 7).

<sup>73</sup> Ivi, p. 3.

<sup>74</sup> Gli autori, tuttavia, fanno un passo avanti rispetto alla teoria della documentalità, avendone riscontrato il funzionamento “solo” per tutti quei documenti di progetto facenti parte di un cosiddetto “scambio burocratico”, e rilevando anche l’esistenza di uno “scambio simbolico” che coinvolge, invece, i documenti prodotti per i contesti di discussione, decisione e socializzazione del progetto. Nel primo caso i documenti sono considerati quali “oggetti istituzionali”, nel secondo quali “oggetti sociali”: “in sintesi potremmo dire che i progetti di architettura sono dei documenti che possono esser utilizzati come oggetti istituzionali, qualora siano strumenti di uno scambio burocratico (convergente: dalla socializzazione alla vidimazione), e come oggetti sociali, nel caso in cui veicolino uno scambio simbolico (divergente: dal documento vidimato alla socializzazione)” (ARMANDO, DURBIANO, 2017, p. 133).

l'accento su quanto la pratica dell'architetto non si sottragga a questa stretta correlazione documento-realtà sociale, bensì ne costituisca una delle più chiare esemplificazioni.

È un documento, infatti, lo strumento che attribuisce a un soggetto il titolo stesso di architetto, e sono documenti i regolamenti che il progettista non può disattendere per vedere il suo progetto validato e messo in opera, tramite altri documenti emessi dalle autorità locali. Le carte che lo studio produce, il disegno del manufatto, il computo metrico estimativo, la certificazione energetica, nel momento in cui sono firmati e timbrati dal progettista diventano oggetti sociali in grado di produrre effetti sulla realtà, inserendosi in una catena di altri documenti.

Riprendendo l'episodio raccontato da Schön, a sancire cosa possa o non si possa fare, a stabilire la catena di possibilità di costrizioni che erodono i gradi di libertà creativa della studentessa di architettura Petra sono i documenti prodotti da una determinata società in un determinato luogo, ai quali l'architetto non può che adeguarsi elaborando, a sua volta, altri documenti.

Se, quindi, gli studi di Yaneva, nella scia delle prime etnografie delle pratiche, hanno mostrato chiaramente la funzione di mediatore dell'architetto, l'attenzione alla dimensione documentale del progetto ne fa emergere anche il ruolo di produttore e accentratore di documenti, di snodo tra iscrizioni ricevute ed emesse.

Se si tentasse di riscrivere il racconto etnografico dello studio di Rem Koolhaas da questa prospettiva, avendo accesso alla "bottega" e agli scambi aventi luogo al suo interno, non si potrebbe fare a meno di descrivere i plichi di fogli sui tavoli degli architetti, i permessi negati o concessi per l'avvio di un progetto archiviati nello studio, le firme e i timbri dei professionisti sulle tavole prima della consegna ai committenti, gli estratti dei piani regolatori, i testi dei regolamenti edilizi, i preventivi, le fatture e le ricevute dei pagamenti con cui lo studio si sostiene.

Poco più di un decennio dopo, Albena Yaneva torna a impiegare l'ANT per lo studio delle pratiche architettoniche, ma significativamente, spostandosi dall'atelier all'archivio, al Canadian Centre for Architecture (CCA) di Montreal nello specifico, per rintracciare il ritmo quotidiano della pratica dell'archiviazione.

“(...) this book explores the culture of archiving by following, meticulously and slowly, its specific moves, procedures, and instruments. Unpacking the process of archiving through the various moves of both professional archivists and a number of nonexperts involved in design, planning, construction, curatorial practices, and use, while following their wider networks that often cross confined institutional boundaries, the book traces how archiving expertise comes to be.”<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> ALBENA YANEVA, *Crafting History. Archiving and the Quest for Architectural Legacy*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2020, p. 9. Nei primi capitoli Yaneva descrive lo stato dell'arte che precede il suo studio, distinguendo tre fasi a partire dagli anni Novanta; l'"Archive Fever", che ha visto Jacques Derrida e Paul Ricoeur come protagonisti, volta a

“The becoming archival of architectural objects”<sup>76</sup> è l’oggetto di questo studio etnografico che, dichiaratamente informato dall’esperienza precedente all’interno dello studio OMA, rileva come la pratica architettonica sia strettamente connessa a quella dell’archiviazione: “Tracing the everyday rhythm of archiving and its web of moves is a way to access the specificity of the current conditions of architecture making”<sup>77</sup>. Le relazioni quotidiane con l’accumulo più o meno ordinato di materiali di lavoro, in una circolarità autoreferenziale tra presente e passato recente, e i modi stessi del fare architettura sono strettamente dipendenti<sup>78</sup>; e l’osservazione etnografica di uno studio e di un archivio, seppur ad alcuni anni di distanza, consente di evidenziare questa correlazione. Anzi, questa esplorazione degli archivi degli architetti permette a Yaneva di riconfermare quanto già rilevato da osservatrice immersa nel flusso di azioni dello studio OMA: il progetto è una pratica collettiva, negoziata e non è chiusa nella mente dell’architetto.

“Examining the archive, where so many reiterations coexist in a condensed way, design can be defined only as what emerges in the relational world of a practice, through many variations, collective experiments, and in a frantic dialogue with materials and shapes, bodies and technologies, not in the solitary minds of the creator. The multiplicity is valued here; that is what connects designing with archiving.”<sup>79</sup>

Con i documenti, e la loro materialità, in particolare, ha avuto a che fare anche Latour, quasi due decenni prima, alle prese con un’“etnografia del Consiglio di Stato”<sup>80</sup>: un’osservazione di mesi di sessioni intensive di lavori e riunioni dell’istituzione francese in cui documenti raccolti in fascicoli e cartelle, letti, commentati, scambiati, studiati, vidimati, archiviati dagli attori osservati, sono in primo piano. Nel descrivere le “peripezie di un faldone”, Latour si trova letteralmente a inseguire, all’interno del Palais Royal, i movimenti e i passaggi di mano, le metamorfosi di un fascicolo: “oggetto che indirizza e organizza tutta l’attività del Consiglio, sul quale si polarizzano tutte le cure e tutte le

---

ripensare l’archivio come strumento della memoria; l’“Archival Etnography” e l’avvento di un “Archival Turn” in antropologia; l’“Empirical Turn” della disciplina archivistica.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> “(...) the architectural archive is closely related to the inner logics and rhythms of design practice, to an active self-referential interrogation of *the now* in connection to the recent past” (Ivi, p. 43).

<sup>79</sup> Ivi, p. 75.

<sup>80</sup> BRUNO LATOUR, *La fabbrica del diritto. Etnografia del Consiglio di Stato*, Varazze, PM Edizioni, 2007 (prima edizione: *La fabrique du droit: Une ethnographie du Conseil d’Etat*, Parigi, Editions la Découverte, 2002).

conservazioni, che permette di procedere senza soluzione di continuità a partire dalla querela più inarticolata fino alle più sublimi vette della dottrina”<sup>81</sup>.

Quelle che sono definite vaghe nozioni sul diritto, sulla legge e sulla normatività, sono sostituite, dall’etnografo, dall’indagine meticolosa dei fascicoli, a partire dalla loro materialità: dagli elastici che li chiudono, ai timbri, ai fermagli, agli scaffali su cui sono posti.

Il ruolo di Latour in questo racconto presenta alcuni tratti in comune con quello dello storico, che ha di fronte pile di faldoni “grigi” e “polverosi”, iscrizioni in cui si materializzano, in una forma ordinata e codificata, azioni non più osservabili perché concluse in un passato più o meno remoto.

“Furori, indignazioni e scandali (...) per qualcosa che da qualche parte in Francia ha provocato malessere e collera (...) per una mutazione piuttosto misteriosa, si trasforma in danni e torti, e cioè in uno scritto, più o meno argomentato, spedito ad un tribunale amministrativo.”<sup>82</sup>

A differenza dello storico, Latour tuttavia può associare all’analisi di questi documenti, prodotti “instancabilmente dalla Francia intera”<sup>83</sup>, l’osservazione delle azioni di avvocati, giudici, assistenti, segretari che questi documenti li studiano, li sfogliano, li commentano, li ripongono sugli scaffali (in un modo non casuale ma funzionale a un più efficace smaltimento delle pratiche), e li legittimano, o respingono, in relazione al corpus di leggi, norme e regolamenti di riferimento. Il “visto” apposto nell’introduzione dei documenti è, infatti, il collegamento, il “ponte di liane” costruito dal relatore tra le istanze presentate al tribunale e il reticolo di norme che regge il diritto francese: un’intertestualità che è anche fisica e visibile per l’etnografo, veicolata dalla presenza di due pile diverse di iscrizioni sugli scaffali degli uffici.

Come si dirà, da queste esplorazioni etnografiche dell’archivio, si trae, in particolare, l’attenzione alla materialità del documento, oltreché ai suoi contenuti, e alle modalità con cui è costituito l’archivio stesso, inteso come strumento di lavoro dell’architetto, caratterizzato dalla stessa “molteplicità” che interessa le pratiche progettuali.

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 87.

<sup>82</sup> Ivi, p. 88.

<sup>83</sup> Ivi, p. 92.

## 1.2 Dall'atelier all'archivio: la ricostruzione retrospettiva delle pratiche e il ruolo dell'architetto

L'intenzione di ricostruire la pratica architettonica nel Settecento sposta, necessariamente, il focus dell'analisi delle pratiche dall'atelier all'archivio: dalle azioni nel momento in cui hanno luogo, al documento, materializzazione di azioni concluse nel passato. Se non è consentita una osservazione immersiva dell'architetto mentre produce documenti, modelli e manufatti architettonici, li esamina e li modifica, come i protagonisti dell'etnografia latouriana del Consiglio di Stato, è possibile, infatti, lo studio retrospettivo dell'azione progettuale per mezzo delle iscrizioni prodotte, della loro materialità, dei segni, delle firme, dei "visto" apposti sulle carte.

Lo studio della carriera di un architetto del Settecento che la tesi si propone di costruire sui presupposti sopra delineati, nel solco delle descrizioni etnografiche di Yaneva e della documentalità teorizzata da Ferraris, con l'attenzione alla materialità del documento del Latour al Palais Royal. Dalla prima si trae l'attenzione per le entità non umane coinvolte nel progetto, la consapevolezza della natura negoziata e plurale del progetto di architettura, mai lineare e individuale, e la sua dialettica con la pratica dell'archiviazione; dal secondo si mutua l'attribuzione di un ruolo baricentrico al documento, registrazione di qualsiasi azione progettuale che aspiri a tradursi in effetto materiale e tangibile; dall'ultimo, lo stimolo a includere nell'analisi anche i segni, le firme, le didascalie, i numeri (a inchiostro, a matita), la rilegatura, in quanto tracce di azioni di produzione, circolazione, rielaborazione e archiviazione dei documenti, plurime e stratificate nel tempo.

Tale approccio multidisciplinare per lo studio di un oggetto generalmente classificato dalle discipline storiche come una "fonte primaria", con ampio riferimento a una letteratura disciplinare, invita a ricalibrare il peso degli elementi del racconto, umani e non umani, ad azzerare le tradizionali gerarchie tra documenti, che solitamente al disegno progettuale attribuiscono maggiore dignità che al contratto con le maestranze, ma soprattutto induce a ridiscutere il ruolo dell'architetto.

Lo spostamento del focus sul processo, infatti, non solo smorza la centralità del manufatto (la materialità statica già discussa da Yaneva e Latour), escludendo le riflessioni sulle sue caratteristiche formali e stilistiche, ma inquadra in termini pragmatici e obiettivi la figura del suo artefice, ridimensionandone, all'evidenza dei fatti così ricostruiti, la rilevanza nel processo progettuale.

"I was when sitting in the office with two doors, comprehending that the hands of an architect like Rem Koolhaas rarely take part in the collective process of drawing and modelling in the OMA. Realizing that, it is astounding to see architectural theorists still desperately trying to understand his style, idiosyncrasy and strengths by simply referring to his singularity and individuality as a 'creator' – to his childhood, major architectural influences upon his work, or his

Dutch-ness – as if we were to judge him as an eighteenth-century unique genius.”<sup>84</sup>

È evidente che il mito dell’architetto-artista<sup>85</sup>, creatore geniale e solitario di una idea trasmessa attraverso il disegno, che spesso ha caratterizzato le monografie sulle carriere degli architetti, qui non trova spazio.

Come segnalano Armando e Durbiano<sup>86</sup>, l’attribuzione di un “sembiante prometeico”<sup>87</sup> all’architetto, inteso quale interprete di una realtà sociale veicolata e disciplinata dal progetto, passa attraverso la mitizzazione del suo rispecchiamento nel mondo, di una sua autorappresentazione in esso.

La grande maggioranza delle monografie dedicate, nel XX secolo, agli architetti – e, tra queste, quelle vittoniane non fanno eccezione - sono figlie dello stesso paradigma, avendo ricondotto ora a ragioni eminentemente biografiche e a tratti psicologiche, ora a uno scenario socio-culturale di riferimento, le scelte progettuali dell’architetto, quasi si trattasse di una questione esclusivamente

---

<sup>84</sup> YANEVA, 2009, p. 12.

<sup>85</sup> Anche nell’ambito della storia dell’arte, il riferimento al genio dell’artista, che può apparire del tutto legittimo, è stato messo in discussione da uno studio fondamentale di Svetlana Alpers (SVETLANA ALPERS, *L’officina di Rembrandt. L’atelier e il mercato*, Torino, Einaudi, 2006 (prima edizione: SVETLANA ALPERS, *Rembrandt’s Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago, University of Chicago, 1988)). La studiosa di Rembrandt, interrogandosi sulla questione dell’autografia e delle attribuzioni di alcuni dipinti al maestro, ha mostrato quanto possa essere ambigua e semplicistica la nozione di intenzionalità e autorialità applicata all’artista, invitando a porre l’accento non tanto sulla nozione di genio, quanto sulle modalità con cui questa si sia manifestata. Il riconoscimento di alcune delle opere fondamentali di Rembrandt come falsi, o meglio come dipinti di allievi della sua bottega, con tutte le sue notevoli conseguenze sul relativo valore di mercato, sollecita Alpers a riflettere sull’abilità del pittore di costruire una propria identità, una “maniera Rembrandt” da vendere al pubblico olandese (Ivi, p. 71). Alpers evidenzia un paradosso interessante: il pittore era determinato a difendere un’autorialità esclusiva, ma allo stesso tempo la diffondeva, invitando i suoi allievi a dipingere come lui, richiesta che si è rivelata evidentemente del tutto soddisfatta, viste le dis-attribuzioni della fine del secolo scorso. “Ritenere che l’attenzione all’attività professionale dell’artista possa fornirci la chiave delle sue intenzioni probabilmente è un pregiudizio del nostro tempo. Ma è estremamente pertinente nel caso di questo pittore che, in misura considerevole, è riuscito a realizzare le sue ambizioni. Ambizioni che, come vedremo, riguardavano proprio il controllo del suo studio e la capacità di determinare il valore delle sue opere di mercato” (Ivi, p. 14). Anche in pittura, quindi, il ridimensionamento della soggettività dell’autore passa attraverso lo studio del suo atelier, delle modalità con cui era gestito e controllato. Se questo è valido per la bottega di Rembrandt, alla quale Alpers dedica un capitolo intero, lo è ancora di più per quella di un architetto, meno occupato a costruire una propria identità o “maniera”, e più interessato a produrre progetti effettivi.

<sup>86</sup> A partire da una riddiscussione dello statuto del progettista, le argomentazioni di Armando e Durbiano (2017) sono tese allo smantellamento di una “teoria del soggetto” a favore di una “teoria del progetto”. Il riferimento principale è la riflessione teorica sviluppatasi in Italia tra la metà degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Ottanta, e accolta anche nel dibattito internazionale, che aveva tra i suoi protagonisti Aymonino, Gregotti, Rossi, Grassi, Tafuri; architetti-teorici-autori, che attraverso il progetto e la scrittura, offrivano la propria interpretazione del mondo muovendosi entro un comune orizzonte culturale e ideologico di cui il progetto non era che una rappresentazione.

<sup>87</sup> ARMANDO, DURBIANO, 2017, p. 53.

individuale, svuotata di tutte le contingenze e le specificità della singola operazione (e sorda rispetto a tutte le altre voci che, invece, ritroviamo sui documenti rimasti negli archivi).

La ricerca, tra i documenti prodotti dall'architetto, delle azioni progettuali si è rivelata un efficace antidoto alla lettura in chiave soggettiva e autoriale dell'architettura.

Tornando alle parole di Yaneva, che introducono la descrizione di una osservazione immersiva lunga due anni nello studio OMA, ci si accorge che neanche un presunto “eighteenth-century unique genius”<sup>88</sup> come Vittone agiva di fatto in solitudine (e non lo facevano neppure Rembrandt, come spiega Alpers, o Pasteur, che è identificato da Latour come un “generale”, più che come un genio isolato, abile a tessere reti di alleanze<sup>89</sup>). I segni sulle carte del suo atelier ci raccontano di una circolazione e di un movimento continuo dei disegni sulle scrivanie del maestro e dei suoi aiutanti, di una stratificazione di iscrizioni a più mani sui fogli, di annotazioni, didascalie, numerazioni incoerenti, appunti<sup>90</sup>.

Le vicende progettuali, ricostruite da questa prospettiva, mostrano chiaramente il policentrismo del progetto di architettura, e restituiscono l'immagine di un architetto che era ben lontano dall'essere sovraordinato rispetto al tessuto in cui agiva e immune alle sue regole, ma annegato nell'ordito di norme, documenti e attori che regolavano il perimetro spazio-temporale che lui stesso era chiamato a trasformare.

La carriera vittoniana offre una moltitudine di esempi in tal senso: il cantiere settecentesco nel Regno Sabauda era infatti rigorosamente normato<sup>91</sup> e la perentorietà dei vincoli documentali era estremamente evidente. Da gran parte della documentazione di progetto si riscontra in modo inequivocabile una tensione tra almeno tre attori in gioco - l'architetto, il committente e il capomastro – all'interno di un sistema normativo di riferimento di cui i documenti erano la più diretta e immediata emanazione.

Gli esempi di questo reticolo minimo - su cui si stratificavano altri attori e istanze - sono moltissimi, ma un caso elementare e molto chiaro di queste dinamiche ricorrenti è rappresentato dal capitolato per la realizzazione del presbiterio della chiesa torinese di S. Maria di Piazza<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> YANEVA, 2009, p. 12.

<sup>89</sup> BRUNO LATOUR, *Pasteur: guerre et paix des microbes: Suivi de Irréductions*, Parigi, La Découverte, 2011.

<sup>90</sup> A matita, l'appunto “da copiarsi” su alcuni disegni conservati all'archivio dei Musei Civici di Torino, è indice di un lavoro collettivo, di un movimento e di una rielaborazione a più mani dei disegni sulle scrivanie dell'atelier vittoniano (cfr. *cap.* 3).

<sup>91</sup> Si vedano in particolare PASQUALINO CARBONE, *Il cantiere settecentesco: ruoli, burocrazia ed organizzazione del lavoro*, in «Studi Piemontesi», XV, 2, novembre 1986, pp. 335-358 e COSTANZA ROGGERO BARDELLI, *Juvarra primo architetto regio: le istruzioni di cantiere*, in VERA COMOLI MANDRACCI, ANDREINA GRISERI (a cura di), *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, Torino, Fabbri Editore, 1995.

<sup>92</sup> RITA BINAGHI, *Il capitolato di S. Maria di Piazza: un'occasione per nuovi approfondimenti sulla figura di Bernardo Antonio Vittone*, in «Archeologia, arte e storia in Piemonte», 2016, pp. 27-42.



Il documento è datato 14 agosto 1747 e sottoscritto da Vittone, da “Don Gio Andrea Picco Curato di Santa Maria di Piazza” e dal capomastro “Matteo Anto Maffei”<sup>93</sup>.

L’obiettivo dell’atto è dichiarato in apertura: “in virtù della presente capitolazione, quale avrà forza di scrittura pubblica giurata insinuata o da insinuarsi a piacere delle parti, si è convenuto [tra le parti] (...) di far eseguire il sotterraneo ed aggiunta Santa Santorum e Cupola sopra d’essa da me sottoscritto dissignata per rimodernazione e maggior ornamento di detta Chiesa Parrocchiale”. Poco più avanti, Vittone specificava che “non era solo necessario d’averne un disegno ben considerato e proporzionato ma altresì opportuno avere un Capo d’Opera intelligente e capace di eseguire tutto ciò che dispone detto disegno ed anche qual si voglia altra cosa che possa occorrere accidentalmente”.

Il disegno vincolava, quindi, il capomastro e tale relazione era stabilita e controfirmata dalle altre parti sul presente documento. Nel caso in cui il capomastro avesse disatteso la capitolazione, infatti, avrebbe rischiato la “perdita sotto obbligo de’ suoi beni presenti e futuri”; allo stesso tempo, il Curato prometteva “in virtù di questa Capitolazione” di pagare al Capomastro quanto dovuto, a patto che “li capi qui infradescritti di detto partito siano eseguiti conformi li capi d’istruzione”. Inoltre, a sovraordinare questo nucleo di attori e documenti, si stabiliva che: “le misure da osservarsi nel calcolare detti lavori siano regolate in tutto e per tutto conformi lo stile delle Reggie Fabriche di Sua Maestà”; il “contesto” non visibile e non tracciabile immediatamente di Yaneva e Latour, così come la “catena delle possibilità” che emerge dal dialogo tra Petra e Quist raccontato da Schön, è racchiusa in questo fondamentale passaggio. Obblighi e condizioni erano tutti delineati: architetto, capomastro e curato ne erano assoggettati nel momento in cui avevano firmato il documento.

A partire dalla struttura base di questo documento specifico, il cui schema ricorre in molti altri documenti d’architettura conservati in archivio, emerge piuttosto chiaramente l’utilità e l’efficacia, per la ricerca storiografica in primis, di considerare il progetto architettonico come una concatenazione progressiva di atti vincolanti, piuttosto che come sequenza di tratti di matita dell’architetto.

Emerge, inoltre, una significativa distinzione tra prospettiva storica e ricerca etnografica. Nonostante la naturale frammentarietà delle fonti archivistiche, la distanza temporale posta tra lo storico e l’atelier vittoniano consente di avere una visione retrospettiva e di insieme dei processi analizzati, che è raramente concessa all’etnografo, immerso nella realtà che descrive<sup>94</sup> e condizionato dal mutevole grado di trasparenza e autenticità dei soggetti che si prestano a essere osservati.

---

<sup>93</sup> L’elenco dei lavori che segue la capitolazione è firmato anche da un “testimonio”.

<sup>94</sup> Per un interessante parallelismo tra il lavoro dello storico e quello dell’etnografo, in riferimento alle comuni difficoltà riscontrabili lungo il percorso di ricerca, e rispetto al pregiudizio che l’archivio non possa in alcun modo sostituire l’indagine sul campo, lo storico Robert Darnton scrive che “non si deve immaginare, inoltre, che l’antropologo abbia la vita facile con l’informatore indigeno. Anch’egli si imbatte in aree di oscurità e di silenzio, e deve interpretare l’interpretazione che l’indigeno dà di quanto pensano gli altri indigeni. Nel fitto della macchia e in

Poter tracciare, come si è tentato di fare, la traiettoria dei diversi documenti prodotti nel corso del progetto, osservandone anche le inattese conseguenze sul lungo periodo, pone lo storico in un punto di osservazione privilegiato rispetto all'etnografo che riflette nel corso dell'azione, e allo stesso tempo, sollecita una ulteriore riflessione sui differenti usi e significati del documento che la distanza temporale è in grado di abilitare.

### ***I diversi statuti del documento: fonti e oggetti sociali, documenti forti e deboli***

Nel caso della ricostruzione storica, un tema fondamentale che la riflessione sulla documentalità solleva è la duplice connotazione del documento o, meglio, la sua doppia performatività. Da un lato il documento è, infatti, una fonte storica e quindi la traccia di una procedura conclusa nel passato; dall'altro è la reificazione di un atto sociale, che, attivando o inibendo gli attori coinvolti, ha reso possibile lo stesso processo di cui è testimonianza.

“Nella nostra inevitabile subordinazione al passato, noi ci siamo emancipati almeno nel senso che, pur rimanendo condannati a conoscerlo esclusivamente in base alle sue tracce, riusciamo tuttavia a saperne assai di più di quanto esso aveva creduto bene di farci conoscere”, scrive Ginzburg citando Bloch<sup>95</sup>, e aggiunge “scavando dentro i testi, contro le intenzioni di chi li ha prodotti, si possono fare emergere voci incontrollate (...)”<sup>96</sup>.

Nell'interrogare le fonti “in contropelo”, come suggerisce anche Benjamin<sup>97</sup>, contro le intenzioni di chi le ha prodotte, la presente ricerca vuole mettere in luce questa ulteriore dimensione del documento: quella di “forma d'essere”<sup>98</sup> della società che lo ha prodotto trascendendo il suo statuto di pura testimonianza di un fatto storico.

L'ontologia sociale di Ferraris non ignora questa duplice “agentività” del documento, e anzi la risolve riconducendola a un gradiente di forza relativa, con una classificazione pragmatica che vede documenti “deboli”, da un lato, e “forti”, dall'altro.

“Il documento forte non ha dunque una funzione descrittiva, bensì performativa. Non intende essenzialmente veicolare un sapere - anche se accidentalmente può farlo -, ma mira a produrre degli effetti (...).

---

biblioteca il sottobosco mentale può essere ugualmente impenetrabile” (ROBERT DARNTON, *Il grande massacro dei gatti*, Milano, Adelphi, 1988, p. 14, prima edizione: ROBERT DARNTON, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic Books, 1984).

<sup>95</sup> MARC BLOCH, *Apologia della storia, o mestiere dello storico*, Torino, Einaudi, 1969, p. 60, in CARLO GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 10.

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> WALTER BENJAMIN, *Theses on the Philosophy of History*, in HANNAH ARENDT (a cura di), *Illuminations*, New York, Shoken, 1969.

<sup>98</sup> CARLO OLMO, *Architettura e storia. Paradigmi della discontinuità*, Roma, Donzelli Editore, 2013, p. 62.

Queste caratteristiche performative si perdono in buona parte nel documento debole, che è viceversa descrittivo, conoscitivo e spesso attesta un comportamento individuale (...).”<sup>99</sup>

Se l’obiettivo del cosiddetto documento debole è sostanzialmente registrare un fatto, quello del documento forte è di iscrivere un atto<sup>100</sup>. Se il primo può anche essere preterintenzionale, il secondo è frutto di una intenzionalità precisa nel momento in cui è prodotto. Ad accomunare entrambi, per Ferraris, è il fatto che il loro valore sia necessariamente legato a un preciso contesto.

“Il documento forte, che è scaduto nella sua funzione legale, trova una nuova attualità in veste di documento debole valido in sede storiografica. In entrambi i casi, però, ci deve essere un’assise (almeno due persone) disposta a considerare il documento come documento.”<sup>101</sup>

Implicitamente, questa pratica analisi invita gli storici, che con le tracce e le loro gerarchie (quella più convenzionale tra fonte primaria e secondaria, per esempio) si confrontano quotidianamente, a tenere conto anche delle stratificazioni valoriali del documento, dei suoi effetti a più tempi e quindi dei suoi statuti variabili e spesso non previsti dai suoi produttori.

La storica Arlette Farge<sup>102</sup>, qualche anno prima di Ferraris, ha riconosciuto e affrontato questa doppia natura del documento storico quando si è trovata a studiare alcuni frammenti di carta, con scritture di vario tipo, custoditi negli archivi giudiziari settecenteschi della periferia parigina.

Questi “scritti su di sé” erano biglietti, quietanze e ricevute ritrovate negli abiti di un’umanità tendenzialmente povera e analfabeta in transito tra Parigi e la sua cintura di villaggi rurali, sorpresa da una morte improvvisa e spesso violenta. Inventariati insieme ai pochi averi che accompagnavano questi corpi senza nome, tali frammenti di carta certificavano l’identità, lo stato civile, la professione, il percorso, la provenienza, lo scopo di chi li portava, talvolta anche senza esserne l’autore.

La ricostruzione di Farge è in grado di ricomporre l’immagine piuttosto suggestiva di una “bruma”<sup>103</sup>, di un rumore di fondo prodotto da queste tracce scritte, elementari e apparentemente insignificanti, di vite ordinarie interrotte. Guidati dalle argomentazioni dell’autrice, si percepisce chiaramente il potere di questi segni scritti, dei “documenti” di cui scriverà Ferraris portati su di sé come vestiti, proprio in virtù di una loro intrinseca e socialmente condivisa capacità di

---

<sup>99</sup> FERRARIS, 2009, p. 301.

<sup>100</sup> Ivi, p. 229.

<sup>101</sup> Ivi, p. 300.

<sup>102</sup> ARLETTE FARGE, *Il braccialetto di pergamena. Lo scritto su di sé nel XVIII secolo*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2003 (prima edizione: ARLETTE FARGE, *Le bracelet de parchemin. L’écrit sur soi au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Parigi, Bayard, 2003).

<sup>103</sup> FARGE, 2003, p. 24.

certificare, attestare e quindi rendere riconoscibile, tracciabile, normalizzato il soggetto che letteralmente lo indossava, di cui era dato atto della sua esistenza nel mondo. Certificati di matrimonio e attestati di mendicizia, per esempio, rilasciati da autorità civili e religiose, erano il segno dell'appartenenza del soggetto al diritto, a un'istituzione riconosciuta, al corpo sociale.

“Essere identificato, appartenere a un sistema legittimo, e offrirne la prova tramite i documenti che si portano con sé, significa dare il segno che il corpo è soggetto al diritto.”<sup>104</sup>

E ancora:

“(…) la presenza delle parole, appunti o indirizzi, risponde alla prescrizione di un sé in costruzione, che va verso un altro luogo, gravato dei suoi compiti o dei suoi dolori.”<sup>105</sup>

Lo scritto reggeva la sociabilità a cui i soggetti intendevano dimostrare di appartenere, scrive Farge, che allo stesso tempo li ha utilizzati come fonti storiche, come tracce di vite precarie in movimento nelle campagne dei dintorni di Parigi nel Settecento.

Le storie raccontate dalla studiosa sono probabilmente l'esemplificazione più intensa ed estrema del potere del documento, debole o forte, che si esprimeva, in questi casi peculiari, proprio quando il soggetto a cui era riferito era irrimediabilmente muto e impotente; l'indipendenza dell'agentività dello scritto, rispetto al suo autore o a chi lo portava su di sé, non potrebbe essere più evidente.

All'agency del documento, intesa come azione e capacità di azione, è stata dedicata attenzione anche nell'ambito delle ricostruzioni microstoriche. La storica Renata Ago, per esempio, ha dimostrato come lo spostamento del focus dai soggetti agenti alle azioni<sup>106</sup> “con le loro regole, le loro procedure e i loro ambiti di possibilità”<sup>107</sup>, sia una prospettiva piuttosto efficace per la ricostruzione delle pratiche di un determinato gruppo sociale, inteso come “costruzione continua” più che come “dato”<sup>108</sup>. Spesso, si è quindi rivelato opportuno sostituire l'analisi

---

<sup>104</sup> FARGE, 2003, p. 30.

<sup>105</sup> Ivi, p. 39.

<sup>106</sup> Si veda anche, in ambito sociologico, TALCOTT PARSONS, EDWARD SHILS, *Toward a General Theory of Action*, Cambridge, Harvard University Press, 1951.

<sup>107</sup> RENATA AGO, *Dagli attori alle azioni e viceversa*, in JACQUES REVEL (a cura di), *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Roma, Viella, 2006, pp. 239-250, p. 239.

<sup>108</sup> “Se gli individui non sono ascritti a un gruppo da ragioni oggettive, ma partecipano alla continua costruzione e ricostruzione della propria rete di relazioni, la loro localizzazione all'interno di tale reticolo, mutando nel corso del tempo, potrebbe determinare modi via via diversi di rapportarsi alle azioni. Selezionando uno o più attori sociali e ricostruendo la loro specifica rete di relazioni e scambi lo/a storico/a sarebbe riuscito/a a ricostruire non solo quello che era accaduto (la celebrazione del tale matrimonio, la compravendita del tal altro appezzamento di terreno (...)) ma anche, e più significativamente, il diverso senso che coloro che le avevano portate a termine annettevano a quelle azioni, compiute a partire da posizioni differenti (AGO, 2006, p. 241).

“longitudinale” centrata sul soggetto e le sue azioni, con una di tipo “latitudinale” volta allo studio di tutti gli atti di una determinata natura (es. tutti i contratti nuziali) compiuti da attori diversi. Tale prospettiva potrebbe aiutare lo storico a studiare le pratiche sociali, considerando quanto queste siano legate all’interiorizzazione di norme sociali specifiche da parte dei soggetti agenti.

Il tema della performatività di alcuni documenti, che è allargata anche alle opere letterarie, è toccato in un passaggio che sfiora, anticipandoli, alcuni dei presupposti della documentalità teorizzata da Ferraris:

“Le leggi, le collezioni di norme e i loro commentari, i trattati di filosofia o di morale, ma anche i romanzi, le opere poetiche, le immagini e altro sono stati a lungo considerati con sospetto dagli storici sociali, proprio a causa della loro natura prescrittiva. Non descrivono la realtà, tendono a modellarla. Tuttavia, è proprio questo loro aspetto che in questo caso ci è d’aiuto.”<sup>109</sup>

### ***Il documento di architettura e la lingua dell’architetto***

Seppure in modo meno drammatico rispetto a quanto studiato e raccontato da Farge, anche lo storico dell’architettura che si ritrovi a studiare documenti di progetto ha tra le mani diverse carte intrise da un potere evidente: disegni, calcoli, istruzioni per il cantiere registrano e descrivono, ma simultaneamente attestano, certificano e soprattutto prescrivono e trasformano.

A distinguerli dai brandelli studiati da Farge sono l’obiettivo eminentemente trasformativo che li caratterizza, lo status del loro produttore - un soggetto ben preciso e titolato - ma soprattutto, la loro legittimazione, attraverso firme e timbri, sul piano istituzionale, e la loro natura di testi generalmente codificati.

Del resto, il tema fondamentale della convenzionalizzazione del linguaggio degli architetti, scritto e grafico, è strettamente legato alle riflessioni sulla documentalità che guidano le argomentazioni di questo lavoro e non può essere trascurato.

Rimanendo nell’ambito circoscritto dell’esercizio della professione di architetto nel Piemonte sabardo di metà Settecento, si riscontra, infatti, nei documenti progettuali conservati negli archivi, l’uso di un registro altamente codificato, atto a dialogare con gli apparati burocratici e con gli altri attori della produzione architettonica<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Ivi, p. 245.

<sup>110</sup> Piuttosto significativa è anche la storia dell’alfabetizzazione degli addetti ai lavori. Si pensi che, ad esempio, nel 1633 a Torino era stato imposto ai maestri muratori attivi, per poter assumere imprese di costruzioni, di sottoporsi a una prova di abilitazione in cui dimostrare anche di sapere scrivere e leggere e quindi di comprendere e saper stilare documenti di natura legale (RITA BINAGHI, *Architetti e ingegneri tra mestieri e arte*, in DONATELLA BALANI, DINO CARPANETTO (a cura di), *Professioni non togate nel Piemonte d’Antico Regime, professionisti della salute e della proprietà*, in «Quaderni di Storia dell’Università di Torino», 5, anno VI, 2001, pp. 143-241).

Le istruzioni per le maestranze e i calcoli per la spesa, per esempio, erano compilati con un linguaggio delle (e per le) istituzioni e delle burocrazie, in cui si annidavano riferimenti ad altri documenti, ad altre norme e regolamenti evocati a legittimare quanto scritto.

Per contro, la dimensione persuasiva, la narrazione e la promessa del progetto<sup>111</sup>, l'uso di un registro più libero da schematismi, oltre a caratterizzare, plausibilmente, gli scambi orali tra professionista e committenti, trovavano spazio nella corrispondenza, nelle memorie e nei pareri inviati a organi istituzionali e clienti. Si tratta, in questo secondo caso, di documenti che si potrebbero definire collaterali rispetto al nucleo essenziale delle carte di progetto, in quanto dotati di un grado minore di istituzionalità, redatti dal professionista più per convincere che per controllare. E la percezione che il progettista fosse un soggetto portatore di un'intenzionalità quasi esclusiva di orientare i processi, che talvolta pare emergere da questo tipo di documenti, è di fatto contraddetta dall'articolazione delle vicende progettuali osservate sul lungo periodo dallo storico. La "volontà" dell'architetto, che si suppone veicolata da abili e persuasive narrazioni, ricopriva infatti un ruolo quantomeno residuale rispetto ad altre condizioni al contorno (le risorse economiche disponibili, per esempio) e ad altri documenti.

### ***Il disegno di architettura***

Un ragionamento a parte andrebbe fatto per la codificazione del disegno, la cui comprensibilità e chiarezza, nel XVIII secolo, era legata al riconoscimento di una professionalità richiesta all'architetto, e i cui codici erano veicolati in primis dagli insegnamenti accademici.

Del disegno, oggetto di un'attenzione privilegiata da parte degli storici, spesso a scapito degli altri documenti di progetto, da un lato, sono stati studiati materialità e caratteri formali, e dall'altro, sono stati analizzati gli oggetti rappresentati, con un rapido spostamento dell'attenzione dal foglio di carta al manufatto costruito.

Spesso il disegnare dell'architetto è stato inteso come operazione interiore e intellettuale del progettista, finendo per collocare l'elaborato grafico sul piano non misurabile dell'espressione creativa soggettiva.

“Il passaggio da una rappresentazione mentale delle strutture spaziali a una forma visibile e perfettamente articolata, prima di arrivare alla soluzione del compito assegnato (ossia la messa in opera) passa attraverso diversi livelli di astrazione. I primi pensieri, in seguito resi più precisi e meglio formulati in ogni loro aspetto con una serie di schizzi, sono lo strumento professionale dell'architetto e svolgono una funzione di autocontrollo durante il processo lavorativo 'interno'.”<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Si veda di nuovo ARMANDO, DURBIANO (2017) sui termini chiave di “narrazione” e “promessa”: lo scambio narrativo del progetto è funzionale soprattutto a vincolare contrattualmente promesse di trasformazione future (Ivi, p. 413).

<sup>112</sup> ELIZABETH KIEVEN, *Il disegno architettonico come mezzo di comunicazione tra committente e architetto*, in BRUNO CONTARDI, GIOVANNA CURCIO (a cura di), *In Urbe*

Lo schizzo che precede l'elaborazione del primo disegno pulito e in scala da Kieven è assimilato al "bozzetto" del pittore. Inteso quale prima astrazione dell'idea dell'architetto, questo ha da sempre sedotto gli storici, molto più di quanto abbia fatto un contratto tra l'architetto e le maestranze.

Seguono lo schizzo, nell'iter progettuale, rappresentazioni grafiche più rigorose, interessate da una compressione delle potenzialità espressive del disegno<sup>113</sup> dovuta all'adesione, da parte dell'architetto, a un codice grafico ben preciso.

I motivi di questa esigenza di conformità e normazione del linguaggio grafico architettonico erano strettamente legati all'emergere di una professionalità, nel XVIII secolo, che aveva nello scambio - dialogico e di documenti - con la committenza una delle sue ragioni, o la sua ragione, d'essere. La necessità che il disegno fosse chiaro e comprensibile al cliente, ma che risultasse anche uno strumento di narrazione e di persuasione, mediante l'uso, anch'esso normato, di espedienti grafici, quali ombre e campiture acquarellate<sup>114</sup>, erano tra le priorità del professionista settecentesco che si trovasse a dover presentare, anche a un pubblico non esperto, il proprio lavoro.

Tuttavia, alla base della convenzione grafica, oltre a una strategia professionale, c'era anche la - già discussa - natura di *documento* del disegno di architettura, di contratto che vincolava le parti in gioco a un apparato burocratico che preesisteva, questione solo di rado toccata dagli storici dell'architettura<sup>115</sup>.

---

*Architectus, Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, Roma, Argos, 1991, pp. 76-77, p. 76.

<sup>113</sup> E l'abbandono della rappresentazione prospettica nel disegno professionale sarebbe sintomatico in tal senso (si veda FABIO QUICI, *Il Disegno cifrato. Ermeneusi storica del disegno d'architettura*, Roma, Officina Edizioni, 1996). Guarini, a proposito della prospettiva, già rifiutata da Alberti (*De Rerum Aedificatoria*, Lib.II, cap. 1), scriveva: "La Prospettiva, purché inganni l'occhio, e faccia apparire la superficie del corpo, ottiene il suo fine, e consegue quanto intende (...) non ha da riguardare alla solidità, e fermezza dell'opra, ma solamente a dilettere l'occhio. L'Architettura però pensa alla sodezza dell'opra, onde non può liberamente fare quanto la Prospettiva inventarsi (GUARINO GUARINI, *Architettura civile del padre D. Guarino Guarini Cherico regolare Opera postuma dedicata a Sua Sacra Reale Maestà*, Torino, Gianfrancesco Mairesse, 1737, cap. III, osserv. X).

<sup>114</sup> Sull'uso normato dell'acquarello si veda Quici (1996) e il riferimento al testo di Henri Gautier, *L'Art de laver, ou Nouvelle Maniere de Peindre sur le papier, suivant le Coloris des Dessein qu'on envoie à la Cour*, Lione, chez Thomas Amaulry, 1687. Nella versione italiana (*L'arte di acquerellare. Opera del signore H. Gautier di Nismes. Tradotta dal francese con annotazioni e supplementi*, Rocchi, Lucca, 1760) l'anonimo traduttore aveva aggiunto alcune annotazioni in riferimento alle differenze tra l'area francese e quella italiana, specialmente romana. Per esempio, della colorazione delle murature preesistenti degli edifici civili scriveva: "i Francesi li fanno neri, ed i nuovo rossi", a differenza dei romani che "i vecchi muri tingono di rosso ed i nuovi da costruirsi di nero; perché il disegno facendosi per li nuovi lavori da farsi, debbon'essere questi notati in modo, che i primi sieno a dare nell'occhio di chi li riguarda ed il nero è colore più forte d'ogni altro" (Ivi, p. 113).

<sup>115</sup> Nel suo tentativo di ermeneusi del disegno, Fabio Quici (1996) scrive di un presupposto del disegno settecentesco spesso sottovalutato: "quello che dovrebbe portare a considerare il disegno anche come "atto formale" - con valore contrattuale -, un necessario "documento" richiesto in fondo alla burocratizzazione incalzante dell'attività edilizia, un indispensabile tramite fra il

La comunicabilità del disegno non riguardava, infatti, solo la relazione con il committente, ma anche il quadro istituzionale e le autorità che rendevano tale scambio lecito ed effettuale. Allo stesso tempo, l'anticipazione di una forma tramite il disegno non era riconducibile alla sola necessità di convincere il committente della validità del progetto, ma anche a quella di assicurare alle istituzioni la conformità dell'edificio prefigurato alle norme in vigore, e quindi, sostanzialmente, ad altri documenti.

Ritornando al parallelismo con l'indagine di Farge, un disegno professionale di architettura settecentesco, al pari di un'altra iscrizione prodotta dall'architetto, sulla scrivania dello storico è simultaneamente fonte storiografica necessaria alla ricostruzione (si pensi per esempio al caso di un manufatto non più esistente o mai costruito), ma anche materializzazione di uno scambio concluso tra l'architetto e altri attori, siano essi il committente, le burocrazie di Stato, o altre figure, animate e non.

---

progettista e la committenza, sia essa pubblica o privata” (Ivi, p. 140). L'autore, precedendo di vari anni le riflessioni sulla documentalità di Ferraris, riconosce al disegno la natura di “documento” al centro di uno scambio, di tipo sociale, tra architetto, committente e burocrazie. Senza tuttavia approfondire ulteriormente la questione, Quici la annovera tra le ragioni che nel '700 hanno guidato la scelta di un preciso linguaggio grafico, insieme anche ad altri fattori tra cui lo sviluppo della tecnica incisoria.



### 1.3 I documenti visti da due distanze: tra *Distant Reading* e *Close Reading*

A conclusione dell'illustrazione dell'impianto metodologico che regge la tesi, nel presente paragrafo si intende riprendere il filo rosso che tiene insieme questa parabola di autori e modelli teorici, per formulare, rispetto all'oggetto di studio, una dichiarazione di intenti.

A valle del riconoscimento della duplicità del documento, nel caso dell'analisi storica, e circoscrivendo il ragionamento a un soggetto, a un luogo e a un tempo precisi - l'atelier professionale dell'architetto torinese Bernardo Antonio Vittone (1704-1770) - la tesi si sviluppa, di fatto, secondo due direttrici.

Da un lato, a partire da iscrizioni e disegni elaborati ed emessi dall'atelier vittoniano, intesi quali tracce di una pratica architettonica quotidiana, si tenta di ricostruire, virtualmente, l'archivio professionale dell'architetto e di analizzarne uno specifico frammento; dall'altro, nel solco della teoria della documentalità e dell'impianto metodologico così costruito, ponendo al centro la natura del documento di intermediazione necessaria all'interno di un'arena di attori umani e non umani, si rileggono alcuni processi progettuali in cui Vittone è stato coinvolto.

Indipendentemente dalla sua collocazione archivistica, dalla sua autografia, dal fatto che si tratti di uno scritto o di un disegno e dalla sua qualità estetica, il riconoscimento della capacità del documento di dare e ricevere e potere, e di produrre effetti tangibili sul mondo, apre una prospettiva inedita per lo studio del progetto. Servendosi anche di rappresentazioni grafiche in grado di riportare, su un piano cartesiano, la forma dell'azione progettuale attraverso i documenti stessi che l'hanno resa possibile, la figura dell'architetto risulterà ricalibrata ed emergerà la sua funzione di produttore di documenti prima che di edifici.

Il documento-fonte-oggetto sociale è quindi interessato da una lettura a due distanze: una *Close Reading*, per rilevarne le informazioni registrate, e per identificarne la materialità e la struttura costitutiva e codificata, e una *Distant Reading* in grado di riconoscerlo, al contempo, quale frammento di una costellazione più ampia: parte di un archivio disperso e mai costituito intenzionalmente, in cui le gerarchie tradizionali tra disegno e atto testuale sono azzerate, e anche snodo costitutivo dell'azione progettuale.

Se la *Close Reading* avviene generalmente a posteriori, al tempo di una ricostruzione storiografica in un istante  $t1$  che attinge al documento-fonte, la *Distant Reading* richiede, invece, lo sforzo di collocarsi al tempo del progetto, all'istante  $t0$  della produzione del documento performativo, per valutarne l'agentività nel momento in cui è redatto ed emesso, più che il contenuto scritto o disegnato.

Riprendendo la chiara classificazione di Ferraris, è come se la *Close Reading* avesse a che fare perlopiù con il documento debole e conoscitivo, che racconta avendo cessato di agire, mentre la *Distant Reading* fosse in grado di riattivarne, in senso lato, la forza, valutandone la capacità di produrre effetti in una sequenza di

altri documenti. La possibilità di studiare i documenti d'archivio collocandosi a una distanza variabile, affiancando all'analisi ravvicinata per coglierne i contenuti veicolati, una visione distanziata per visualizzarne gli effetti, consente di fare emergere dinamiche altrimenti non visibili o sottovalutate.

Quando Franco Moretti rilegge “da distante” l'Amleto, per esempio, ricorrendo all'uso di diagrammi a rete (“networks”), è in grado di disegnare la struttura della trama e delle relazioni tra i suoi personaggi, rendendo sinottico e sincronico il flusso diacronico dell'opera.

“Did I really need network theory to discuss Horatio and the State, or ‘symmetry’ in Dickens?

No, I didn't need the theory, but I needed the networks. Though Horatio is an old fixation of mine, I had never fully understood his role in Hamlet until I looked at the play's network structure. The keyword, here, is ‘looked’; what I took from network theory was its basic form of visualization: the idea that the temporal flow of a dramatic plot can be turned into a set of two-dimensional signs-vertices (or nodes) and edges-that can be grasped at a single glance.”<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> FRANCO MORETTI, *Distant Reading*, Londra-New York, Verso, 2013, p. 211. Si veda anche, dello stesso autore, FRANCO MORETTI, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, Londra e New York, Verso, 2005.

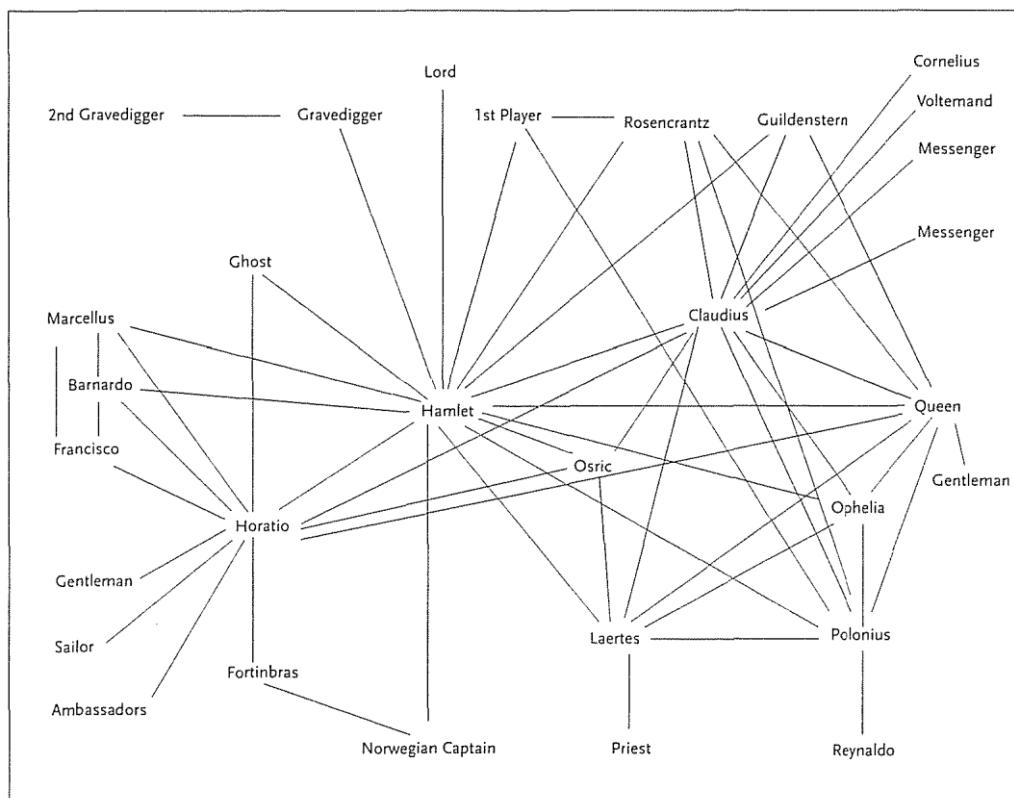


Figura 1: the Hamlet Network  
(MORETTI, 2013, p. 213).

Adottando quella che da lui stesso è definita “forma specifica di conoscenza”, più funzionale alla comprensione sistematica di un’opera letteraria, Moretti utilizza la Network Theory per disegnare l’Amleto, per trasformare il tempo (le quattro ore della messa in scena dell’opera) nello spazio: i suoi protagonisti diventano i nodi e le relazioni reciproche le linee di connessione<sup>117</sup>.

Questo processo di riduzione e astrazione, scrive l’autore, non dice nulla a proposito delle parole utilizzate da Shakespeare, ma disvela le strutture fondanti e nascoste che regolano un oggetto complesso come l’Amleto.

“I am discussing *Hamlet*, and saying nothing about Shakespeare’s words, but also, in another sense, much *more* than it, because a model allows you to see the underlying structures of a complex object.”<sup>118</sup>

Le reti consentono a Moretti di manipolare la trama dell’opera, sottraendo diversi personaggi e poi osservando il mutare degli equilibri interni, e di ricalibrare, dopo

<sup>117</sup> “Networks are made of vertices and edges; plot networks, of characters and verbal exchanges. In plays this works well, because words are deeds, deeds are almost always words, and so, basically, a network of speech acts is a network of actions” (MORETTI, 2013, p. 230).

<sup>118</sup> Ivi, p. 218.

varie sperimentazioni, le centralità di Amleto, Orazio e Claudio riportandole su un piano quantitativo e misurabile.

“We would never think of discussing Hamlet-without Hamlet. But this is exactly what network theory tempts us to do: take the Hamlet-network, and remove Hamlet.”<sup>119</sup>

Con le dovute cautele, si tratta di applicare una prospettiva analoga a quella trama di attori e azioni in cui si sostanziava il fare architettura vittoniano.

Prendere il “Vittone-network” e rimuovere Vittone significa, in questo caso specifico, sospendere qualsivoglia giudizio preconstituito su un suo presunto protagonismo nel progetto e osservarne le successive azioni all’interno di un ordito complesso, costituito prevalentemente da documenti.

La *Distant Reading* morettiana, applicata in questo caso a disegni, contratti, lettere, istruzioni, ecc., consentirà di rendere visibile e sincronica la sequenza delle iscrizioni prodotte e scambiate tra i protagonisti del progetto, rimisurandone la rilevanza e l’intensità.

Il risultato non sarà il disegno di una rete di attori - forma diagrammatica che non si è rivelata efficace per questo tipo di analisi, ma che sta conoscendo fortuna crescente nell’ambito della ricerca storiografica<sup>120</sup> - ma la configurazione di una

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 220.

<sup>120</sup> Basandosi su una supposta similitudine tra *social networks* del passato e contemporanei, alcuni progetti di ricerca sviluppati negli ultimi decenni, si sono occupati dell’identificazione e della visualizzazione delle reti sociali in un dato momento storico, con l’utilizzo di strumenti informatici di indagine e di rappresentazione. Studi di questo tipo adattano i paradigmi della *Social Network Analysis* allo studio di fenomeni storici, mettendo in luce le interazioni, i rapporti di forza, le connessioni tra individui e oggetti che emergono dalle fonti documentarie. Negli ultimi anni, alcuni team interdisciplinari, costituiti prevalentemente all’interno delle università, hanno intrapreso ricerche di questo tipo, sperimentando modelli di analisi che si pongono, quindi, in un terreno intermedio tra la ricerca storica e le scienze sociali, e hanno stimolato anche la nascita, piuttosto recente, di una rivista di settore (il *Journal of Historical Network Research* dell’Università del Lussemburgo in collaborazione con C2DH, Luxembourg Centre for contemporary and digital history) significativamente inaugurata auspicando la legittimazione, in ambito accademico, di una nuova figura ibrida di ricercatore: quella del cosiddetto “*social historian*”. E se, tutto sommato, l’idea che gli individui fossero già nel passato inseriti all’interno di intricati orditi di relazioni sociali non è nuova, ma affonderebbe le radici nel metodo di indagine storica prosopografico, queste nuove ricerche, proprio in virtù dell’approccio interdisciplinare che necessariamente le caratterizza, hanno nella rappresentazione dinamica e interattiva di queste trame sociali uno dei principali, e peculiari, obiettivi. Potremmo dire che proprio la possibilità di esplicitare e rendere visibili, misurabili e modificabili le connessioni tra soggetti marca la differenza con le più convenzionali analisi di tipo prosopografico, la cui forma di restituzione è più vicina a quella del dizionario, della collezione quasi lineare di informazioni, piuttosto che a quella della rete.

Dalla rassegna degli studi riconducibili a questo metodo di indagine storica, che trova anche numerose applicazioni nell’ambito archeologico, emerge una prevalenza di analisi volte allo studio dei legami sociali all’interno di un determinato gruppo di individui (ad esempio lo studio della comunità cittadina di Angoulême nel Settecento (<http://histecon.fas.harvard.edu/visualizing/angouleme/index.html>)), alla ricostruzione della

costellazione di documenti reciprocamente attratti e ordinati su un piano cartesiano, a comporre le diverse forme dell'azione progettuale attraverso i suoi capisaldi documentali.

---

circolazione di oggetti (gli epistolari, lo scambio di libri (<http://republicofletters.stanford.edu/index.html>)) o di persone (il Grand Tour ad esempio).

Manca, in base a quanto analizzato finora, uno studio volto all'indagine di quelle reti sociali che sono messe in atto, ma allo stesso tempo rendono possibile, l'esercizio di una pratica professionale. Un tentativo, che in parte si avvicina a questa questione, è quello di Michael Zell (*Rembrandt's Gifts: A Case Study of Actor-Network-Theory*, in «Journal of Historians of Netherlandish Art», 3,2, 2011, pp. 1-25), che esplora l'applicabilità dell'ANT all'indagine dei rapporti professionali tra Rembrandt, i suoi committenti più illustri e i collezionisti, focalizzandosi su quelle opere realizzate dal pittore per essere donate, e che si riveleranno determinanti per la costruzione di solidi legami sociali e per l'affermazione della propria carriera. "The ethos of the gif sets into motion values of sociability and honour that enclose the donor and receiver in a relationship of reciprocity. In the process, the exchanged object assumes and exercises a distinct aura or agency because it remains inalienable from the donor, continuing to be identified with the transAction itself" (Ivi, p. 4).

## **Sezione II: la carriera professionale di un architetto del Settecento**

## Cap. 2 Il professionista

“A ogni passo lo storico si trova a lottare con la tentazione irrazionale di confermare i presupposti da cui è partito, di trovare a ogni costo quello che sta cercando. (...) Se fossero soltanto i presupposti ad agire, la ricerca tenderebbe sempre a confermarli (eventualmente a prezzo di qualche deformazione delle testimonianze). S’instaurerebbe in questo modo, tra presupposti e fonti, un circolo vizioso. Come romperlo?”

Qui interviene il caso. Il presentarsi di una documentazione non prevista e non preordinata tende a scompigliare l’armonia (quasi) prestabilita tra presupposti e fonti. (...) A una fase centripeta della ricerca, dominata dal problema, e quindi tendente in ultima analisi a confermare i presupposti, segue (dovrebbe seguire) una fase centrifuga, caratterizzata dalla ricerca dell’ignoto. S’intende che nella realtà queste due fasi, quando esistono, s’intrecciano continuamente.”<sup>121</sup>

“Scompigliare l’armonia (quasi) prestabilita tra presupposti e fonti” è una delle funzioni della scelta del caso studio.

Nella presente ricerca, alla “fase centripeta” di costruzione dei presupposti teorici, esposti al capitolo precedente, si intreccia, quindi, quella “centrifuga” della ricerca delle fonti, dell’analisi del caso studio attraverso le sue tracce documentarie, volta a confermare, ridiscutere, correggere le premesse metodologiche, in un percorso di definizione in itinere.

Bernardo Antonio Vittone (1704-1770), architetto torinese, intellettuale, trattatista e insegnante al Collegio delle Province e nel suo atelier è il caso studio a cui tale ricostruzione si rivolge e che, pur nei suoi aspetti irriducibilmente individuali, può assumere un significato in qualche modo paradigmatico, generalizzabile sotto alcuni di vista, esemplare dei modi possibili del fare architettura nel Piemonte di metà Settecento.

“Possiamo definire ‘studi di casi’ le narrazioni che ci parlano di Pinocchio, di Raskolnikov, di Gregor Samsa? Dal punto di vista del genere letterario, certamente no. E tuttavia in quelle narrazioni ritroviamo un elemento che è al centro di ciò che chiamiamo letteratura: parlare di un frammento (magari minuscolo) della realtà come se si trattasse di un mondo, anzi del mondo. Allo stesso modo, un caso implica per definizione una serie, una comparazione, una

---

<sup>121</sup> CARLO GINZBURG, ADRIANO PROSPERI, *Giochi di pazienza. Un seminario sul Beneficio di Cristo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 180-181.

generalizzazione implicita – anche se si tratta di un’anomalia, di un caso che non rientra nella norma.”<sup>122</sup>

Prima di discutere di questo “frammento della realtà”, la carriera di Antonio Bernardo Vittone, si presenta, attraverso alcuni capisaldi<sup>123</sup>, lo scenario entro il quale Vittone, in qualità di professionista, si muoveva. Si trattava, infatti, di un momento in cui in Francia, in Inghilterra, a Roma e a Torino, il mestiere di architetto stava assumendo le forme di una professione sempre più libera rispetto al potere, e al contempo, sempre più normata ed esclusiva, e per la quale si stavano definendo percorsi educativi ad hoc.

---

<sup>122</sup> Conferenza di Carlo Ginzburg, “Il caso, i casi. A partire da Nondimanco. Machiavelli, Pascal (Adelphi, 2018)” (3 aprile 2019, Università di Milano), disponibile registrata su <http://www.dipafilo.unimi.it/ecm/home/aggiornamenti-e-archivi>.

<sup>123</sup> Ci si limita qui a trattare solo di alcuni episodi significativi della lunga storia della professione. “Architecture cannot be the world’s oldest profession - tradition has decided that issue long ago - but its antiquity is not in doubt” (SPIRO KOSTOF, *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, New York, Oxford University Press, 1977, p. V). Per la storia della professione si rimanda, oltre al volume curato da Kostof, anche a MARTIN SHAW BRIGGS, *The Architect in History*, Oxford, Clarendon Press, 1927, suo unico precedente. Il tema è piuttosto attuale e lo testimoniano, per esempio, i vari convegni a riguardo degli ultimi anni. Se ne citano alcuni: *Dessiner pour bâtir. Le métier d'architecte au XVIIe siècle* (Hôtel de Soubise, Musée des Archives Nationales, Parigi, 13 dicembre - 12 marzo 2018) con il relativo catalogo (ALEXANDRE COJANNOT, ALEXANDRE GADY, *Dessiner pour bâtir. Le métier d'architecte au XVIIe siècle*, Paris, Le Passage Paris - New York Editions/Archives nationales, 2017); *EAHN's fifth thematic conference: The Tools of the Architect* (Delft University of Technology/Het Nieuwe Instituut HNI Delft and Rotterdam, 22 - 24 Novembre 2017); *L'architecte, portraits et clichés* (Parigi, Cité de l'architecture et du patrimoine, 21 aprile - 4 settembre, 2017) con il catalogo: EMMANUEL BRÉON, *L'architecte, Portraits et clichés*, Parigi, Norma éditions, 2017; *Building a dialogue: the Architect and the Client* (The Soane Gallery, Londra: 15 febbraio - 9 maggio 2015); *Compass and Rule. Architecture as Mathematical Practice in England, 1500-1700* (Museum of the History of Science, Oxford, 16 giugno - 6 settembre, 2009, Yale Center for British Art: 18 febbraio - 30 maggio 2010) e il relativo volume: ANTHONY GERBINO, STEPHEN JOHNSON, *Compass and Rule. Architecture as Mathematical Practice in England, 1500-1700*, New Heaven, Yale University Press, 2009.



## 2.0 L'architetto del Settecento: a Parigi, a Londra, a Roma, a Torino.

“In the 18th century, “professional” and “profession” were words in the ascendant, their meaning deriving from the original sense of a vocation “professing”: the concept of an exclusive, and excluding, group of practitioners with proven qualifications, was beginning to be understood.”<sup>124</sup>

Secondo la lettura di Antoine Picon, in Francia, a partire dalla fine del Settecento, la necessità di acquisire caratteri di indipendenza rispetto alle istituzioni, e l'assunzione quindi di aspetti assimilabili all'architetto contemporaneo, da un lato, era legata al riconoscimento accordato agli architetti da parte delle istituzioni stesse, dall'altro, era un processo parallelo, e in un certo senso complementare, all'emergere della figura professionale dell'ingegnere. Gli architetti iniziavano a configurarsi come figure svincolate e disgiunte dalle istituzioni, al contrario degli ingegneri, che dovevano la propria affermazione, secondo Picon, proprio alla subordinazione al potere, all'acquisizione di un ruolo di “architect-bureacrats”<sup>125</sup> che li portava a occupare quello spazio, negli ingranaggi dello Stato, che l'architettura gradualmente stava lasciando libero.

Va anche segnalato che, in Francia, si è assistito all'emergere del titolo di architetto solo nel Seicento, seppure senza che si fosse definito uno statuto vero e proprio almeno fino alla fine del secolo, tant'è che i soggetti più vari, appartenenti a quella che Robert Carvais definisce “nébuleuse des gens du bâtiment”<sup>126</sup>, si fregiavano spesso di questa qualifica<sup>127</sup>.

Una più chiara perimetrazione della professione è avvenuta, tra Sei e Settecento, anche per mezzo di provvedimenti riconducibili all'autorità regia.

La fondazione dell'Académie Royale d'Architecture<sup>128</sup> (1671) aveva, innanzitutto, contribuito a definire più chiaramente il titolo di architetto distinguendolo dalla figura del costruttore. Un documento firmato da Jean-Baptiste Colbert il 7 marzo

---

<sup>124</sup> ROGER WOODLEY, *Professionals: Early Episodes among Architects and Engineers*, in «Construction History», vol. 15, 1999, pp.15-22, p. 15.

<sup>125</sup> “As the model of the liberal architect (...) slowly emerged, the engineers were engaged in reformulating the problem of the structuring of space” (PICON, 1992, p. 105)

<sup>126</sup> ROBERT CARVAIS, *Quand les architectes jugeaient leurs pairs, les juristes représentaient-ils encore le droit des bâtiments? L'histoire des relations pratiques entre droit et architecture*, in «Droit et Ville», 2, 76, 2013, pp. 69-87, p. 70.

<sup>127</sup> Quelli del “maître d'œuvre”, dell’“entrepreneur” e dell’“expert de construction” erano, infatti, tra gli ambiti di attività che si sovrapponevano a quello dell'architetto.

<sup>128</sup> “François Blondel salue la fondation de l'Académie de l'architecture comme le grand moment où l'architecture rompt avec la maçonnerie” in FRANÇOISE FICHET-POITREY, *La gloire et l'argent. Architectes et entrepreneurs au XVII<sup>e</sup> siècle*, in «Revue française de sociologie», numéro spécial. Les faits économiques, 1969, pp. 703-723, p. 714.

1676 aveva sancito, infatti, di riservare il titolo di “Architect du Roi” ai soli membri dell’Académie<sup>129</sup>.

Un provvedimento riguardante la “Chambre Royale des Bâtimens”<sup>130</sup> (dalla seconda metà del Settecento composta da soli architetti), con la costituzione, nel 1690, di un corpo di “Experts” costituito, a metà, da “architectes bourgeois” e da “experts entrepreneurs”<sup>131</sup>, aveva segnato, invece, formalmente, la separazione tra queste due figure (e aveva aperto anche, a posteriori, a una riflessione sulle conoscenze in ambito giuridico degli architetti in età moderna)<sup>132</sup>. I venticinque architetti avrebbero dovuto, infatti, rinunciare a operare in qualità di impresari, a garanzia del bene pubblico<sup>133</sup>: “ces ‘jurés architectes bourgeois’ qui sans

---

<sup>129</sup> L’incipit del documento, inserito nella mostra e pubblicato nel relativo catalogo (COJANNOT, GADY, 2017, p. 127) è chiarissimo nell’espone le ragioni sottese alla sua redazione: “Sur ce qui a esté représenté au roy en son Conseil que plusieurs maîtres-maçons et entrepreneurs, et autres gens se mêlant des bâtimens osent sans aucun droit prendre la qualité d’Architectes du Roi pour se mettre plus en crédit, et sous ce titre donner des desseins et bâtir toutes sortes d’édifices tant publics que particuliers (...)”. Il documento è conservato presso l’Archivio Nazionale di Parigi (E//1783, fol.197). Nonostante la chiarezza dell’obiettivo di difendere un titolo ancora rivendicato senza diritti formalmente acquisiti, anche da “maîtres maçons” ed “entrepreneurs”, è risultato difficile attuare queste disposizioni, soprattutto per quegli “hommes des arts” che, pur senza essere stati accademici, avevano ricevuto il “brevet” di architetto prima della fondazione dell’Accademia. Nonostante, tuttavia, il proliferare almeno fino alla fine del XVIII secolo di figure che si fregiavano di tale titolo indipendentemente da queste condizioni, l’emissione di questo documento ha segnato comunque uno snodo simbolico nel percorso di affermazione professionale dell’architetto, in relazione alle altre “gens de métier” (Ibidem). Una posizione più netta ancora è assunta dall’Académie tra 1775 e 1777, quando viene precluso l’accesso agli “entrepreneurs”, anche solo in qualità di “associés correspondants” (si veda su questo tema GABETTI, OLMO, 1989).

<sup>130</sup> Carvais sottolinea come questa istituzione abbia contribuito alla nascita di una regolamentazione dell’arte di costruire, un vero e proprio “droit de la construction”, sorto direttamente dalla pratica. Si veda anche ROBERT CARVAIS, *La Chambre royale des Bâtimens. Jurisdiction professionnelle et droit de la construction à Paris sous l’Ancien Régime*, thèse d’Etat, droit, Université de Panthéon-Assas (Paris 2), 3 vol., 2001.

<sup>131</sup> Questo organo era deputato alla risoluzione “tra pari” di controversie e alla redazione di perizie e valutazioni riguardanti i cantieri in corso.

<sup>132</sup> Lo segnala Carvais all’inizio del saggio, citando Delorme, che non la riteneva necessaria per l’architetto, se non in termini puramente strumentali: “Il y en a aussi qui disent être nécessaire que l’Architecte soit Jurisconsulte, ou si vous voulez qu’il sache les Loix, à cause qu’il advient souvent qu’en bâissant se peuvent mouvoir procès: mais cela à mon jugement ne luy est requis, quelque chose qu’en écrive Vitruve; car il suffit qu’il entende les ordonnances et coutumes des lieux pour faire son rapport au juge, qui puis en ordonne selon les Loix, au profit de ceux à qui il appartient. Aussi telle charge est plus propre aux maîtres maçons et officiers (comme sont les maîtres des œuvres et maîtres jurez des Roys et Seigneurs) qu’à l’Architecte, qui a autre profession et beaucoup plus grande et honorable: j’açoit qu’il en peut aussi parler quand il y est appelé” (PHILIBERT DE L’ORME, *Architecture. Oeuvre entière contenant unze livres, augmentée de deux & autres figures non encores veues, tant pour desseins qu’ornemens de maisons. Avec une belle invention pour bien bâtir, & à petits frais*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1995, Livre I: Architecture, 3, p. 10 (Riproduzione dell’edizione: Rouen 1648).

<sup>133</sup> “(...) vingt-cinq bourgeois-architectes qui auront expressément et par acte en bonne forme renoncé à faire aucunes entreprises directement par eux ou par personne interposée ou aucunes

formation annoncée peuvent désormais ‘dire l’art de bâtir’ sont sans aucun doute les nouveaux ‘architectes’ qui ont ainsi conquis le domaine de l’expertise du bâtir”<sup>134</sup>.

La formazione di una identità professionale per gli architetti stava avvenendo quindi per sottrazione, per progressiva esclusione (“exclusive, and excluding, group of practitioners” scriveva Woodley) di quelle figure che in qualche modo orbitavano attorno all’edilizia, pur senza avere alle spalle un percorso formativo riconosciuto sul piano istituzionale.

In Inghilterra, il lungo processo di distinzione, tra le figure e gli ambiti di azione dell’architetto e del costruttore, è culminato a metà Settecento<sup>135</sup>. Hanno costituito momenti nodali di questa evoluzione la fondazione della Royal Academy of Arts (1768)<sup>136</sup> e della Society of Civil Engineering (1771)<sup>137</sup>, ma è risultata significativa, qualche decennio dopo, anche l’esperienza dell’Architects Club (1791), una risposta tardiva, rispetto a quella degli ingegneri, alle velleità associazionistiche<sup>138</sup> degli architetti. Queste prime sperimentazioni - tra cui si ricorda anche il Surveyors’ Club (1792), primo passo di una separazione tra le professioni di surveyor e di architetto<sup>139</sup> - finalizzate alla legittimazione sociale e alla mutua collaborazione, hanno costituito “prototipi” interessanti delle future e più strutturate associazioni, aggiungendo un nuovo tassello all’iter di affermazione professionale di architetti e di ingegneri.

“What constitutes a profession? The elements are seldom precisely defined, but clearly they include the convening of a body of experts, who decide to regulate themselves and their work activity

---

associations avec des entrepreneurs, à peine de privation de leurs dites charges (...)” (NICOLAS DE LA MARE, *Traité de la police (...)*, vol. IV, Parigi, Jean François Herissant, 1738, p. 62).

<sup>134</sup> CARVAIS, 2013, p. 79.

<sup>135</sup> JOHN WILTON-ELY, *The Rise of the Professional Architect in England*, in KOSTOF, 1977, pp. 180-208.

<sup>136</sup> Tuttavia, solo quattro, dei trentasei fondatori, erano architetti. E, in generale, l’apprendimento dell’architettura avveniva perlopiù in modo pratico, mediante la frequentazione degli atelier (cfr. JOHN WILTON-ELY, 1977).

<sup>137</sup> “The first signs of most professional or quasi-professional groupings often appear via the male bonding process of eating and drinking together; examples like the Inns of Court, university colleges or the livery halls of the City spring to mind. Similarly, the new professions of the 18th century frequently began with the formation of a dining club. Civil engineers were no exception and the meetings of their society took the form of a dinner and no doubt some drinking” (Ivi, p. 17).

<sup>138</sup> “But these were not bodies confined to architects as such. (...) Unlike engineers, architects, although identifiable as a distinct employment category, did not seem to see themselves as a collective group, but as individual practitioner” (Ivi, p. 18).

<sup>139</sup> Nel Dictionary of English Language di Samuel Johnson (pubblicato a Londra nel 1755), “surveyor” e “architect” erano ancora termini utilizzati come sinonimi, e il legame è riconfermato dal titolo di Surveyor-General, attribuito a Chambers “chief government architect”. I due ruoli quindi continuavano a essere intrecciati, almeno fino alla Fondazione del Surveyors’ Institute nel 1869, e, definitivamente, nel corso del Novecento (cfr. JOHN WILTON-ELY, 1977).

first by mutual recognition, then by forming a register of members, and excluding others. Professions concert themselves with furthering their own standards, levels of knowledge and influence, and the foundation of an education syllabus for the next generation.”<sup>140</sup>

Tali cambiamenti, a livello istituzionale, sono stati paralleli a una svolta di tipo intellettuale che ha riguardato la figura dell'architetto, la cui nuova identità professionale era dovuta, secondo Anthony Gerbino e Stephen Johnston<sup>141</sup>, anche e soprattutto al legame, consolidato in età moderna, tra architettura e discipline matematiche. A posteriori, questa considerazione ha invitato gli studiosi ad adottare una chiave di lettura nuova per indagare l'architettura moderna, concentrandosi sul processo progettuale e sui suoi strumenti, piuttosto che basarsi unicamente sugli edifici costruiti.

“(...) mathematics - geometry in particular - provided building practitioners with an important analogy and resource for their work. As an operative technique involving compass and ruler, geometry helped to define the manual, instrumental character of the design process. As an ‘applied’ technology, it linked architecture to the wider constellation of mathematical disciplines. Finally, as a ‘science’, it served to invest design with the intellectual and historical authority of an ancient tradition.”<sup>142</sup>

A Roma, nel XVII secolo, non era ancora stato tracciato un percorso di acquisizione autonomo di competenze per la professione di architetto: lo studio di Bernini è rimasto, fino agli ultimi decenni del secolo, luogo di formazione di un'intera generazione di architetti, monopolizzando incarichi pubblici e privati; i capimastri, intermediari tra committenti e maestranze, si elevavano spesso al ruolo di architetto; coloro che, invece, si erano formati a partire dalla pratica del disegno avviavano percorsi da “artisti”, in qualità di pittori e scultori<sup>143</sup>.

La fondazione dell'Accademia di San Luca, di cui iniziavano a far parte anche gli architetti dopo il 1634, con pari autorità di pittori e scultori, non era stata, a differenza di quella parigina, avviata dallo Stato, bensì da un sodalizio di artisti, sotto la protezione papale, che aveva riconosciuto nel disegno un comune territorio di scambio<sup>144</sup>. Se l'Académie francese aveva l'obiettivo di formare una

---

<sup>140</sup> WOODLEY, 1999, p. 20.

<sup>141</sup> GERBINO, JOHNSON, 2009.

<sup>142</sup> Ivi, p. 11.

<sup>143</sup> GIOVANNA CURCIO, *La città degli architetti*, in CONTARDI, CURCIO (a cura di), 1991, pp. 143-154.

<sup>144</sup> GIAN PAOLO CONSOLI, *Verso una nuova architettura: Académie Royale d'Architecture e Accademia di San Luca. 1750-1800*, in CAROLINA BROOK, ELISA CAMBONI, GIAN PAOLO CONSOLI, FRANCESCO MOSCHINI, SUSANNA PASQUALI (a cura di), *ROMA-PARIGI*.

vera e propria classe di professionisti al servizio dello Stato, impostandosi in modo molto rigido e preciso, sia nell'organizzazione scolastica sia nella definizione dei criteri di accesso<sup>145</sup>, l'Accademia romana, meno rigorosa, anche nella strutturazione delle lezioni, era meno attenta a una formazione di tipo professionale degli architetti<sup>146</sup>, che avveniva ancora principalmente attraverso la frequentazione degli atelier di progettisti già affermati<sup>147</sup>.

A Roma, tuttavia, la parabola evolutiva della professione si intrecciava (e veniva indirizzata in modo decisivo) anche alla specifica carriera professionale dell'architetto Carlo Fontana (1638-1714), figura di spicco sia nella formazione teorica veicolata dall'Accademia<sup>148</sup>, sia in quella pratica, codificata e trasmessa dagli studi professionali<sup>149</sup>. Al *modus operandi* di Carlo Fontana è riconosciuto, infatti, un ruolo rilevante nell'affermazione dell'autonomia e delle specificità della professione di architetto: caratteristiche su cui lui stesso aveva fondato il proprio prestigio personale e la propria identità sociale, esercitando un ruolo di "assoluta egemonia nel contesto romano e internazionale"<sup>150</sup>. Controllando attraverso il disegno ogni aspetto della progettazione e dell'esecuzione in cantiere, Fontana era il regista delle opere da costruire; pubblicando i progetti più importanti su opere a stampa si autopromuoveva come professionista, vincolava i suoi committenti, delineava i principi fondativi della disciplina e gli ambiti di azione dell'architetto<sup>151</sup>. A questo spettava un ventaglio piuttosto ampio di

---

*Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi, XVII-XIX secolo*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2016, pp. 81-104.

<sup>145</sup> Era il re, attraverso i "Surintendants des Bâtiments" a nominare gli accademici e il direttore, che rimaneva in carica per diversi anni. Per accedere all'Accademia di San Luca era necessario, invece, essere proposti e poi votati dai membri dell'istituzione; il suo Principe era nominato tra gli accademici stessi a rotazione tra le tre discipline, e spesso manteneva la carica per un anno soltanto.

<sup>146</sup> Nel recente saggio presentato in occasione del convegno vittoniano del 2020 (in corso di pubblicazione), Rita Binaghi ha ricordato come nell'Accademia romana il piano di studi includesse anche materie scientifiche e non solo artistiche, in particolare con i corsi di prospettiva e di acustica. Tuttavia, si trattava di insegnamenti perlopiù teorici.

<sup>147</sup> Sulle differenze e sui rapporti tra le due Accademie si vedano: HELLMUT HAGER, *The Accademia di San Luca in Rome and the Académie Royale d'Architecture in Paris: a Preliminary Investigation*, in HELLMUT HAGER, SUSAN SCOTT MUNSHOWER (a cura di), *Projects and Monuments in the period of the Roman baroque*, University Park PA, The Pennsylvania State University, 1984, pp. 129-141; GIL R. SMITH, *Architectural Diplomacy, Rome and Paris in the late Baroque*, Cambridge MA - London, MIT Press Architectural History Foundation, 1993, pp. 213- 223. Sui disegni dell'Accademia di San Luca si veda PAOLO MARCONI, ANGELA CIPRIANI, ENRICO VALERIANI (a cura di), *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, De Luca, 1974. Sui concorsi: HELLMUT HAGER, *L'accademia di San Luca e i concorsi di Architettura*, in ANGELA CIPRIANI (a cura di), *Æqua Potestas, le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma 2000), Roma, De Luca, 2000, pp. 117-120.

<sup>148</sup> Fontana è designato Accademico di Merito nel 1667, nel 1686 è diventato Principe di questa istituzione ed è stato nuovamente eletto nel 1694-1699.

<sup>149</sup> Si veda il capitolo 4 a proposito dell'atelier di Fontana.

<sup>150</sup> CONTARDI, CURCIO (a cura di), 1991, p. 145.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

compiti secondo Fontana<sup>152</sup>: dagli interventi di manutenzione e restauro su edifici esistenti, alla nuova costruzione di edifici religiosi, dai magazzini portuali ai complessi civili, dagli arredi funebri agli apparati effimeri e agli acquedotti (cfr. *cap. 4*). Attività molto varie, quindi, che richiedevano competenze e capacità relazionali e negoziali ad ampio raggio, da cui gli architetti traevano remunerazioni che, spesso, diventavano motivo di scontro e contenzioso. Il tema della tariffa da corrispondere all'architetto per il suo lavoro è stato individuato dagli studiosi, infatti, come elemento non secondario per un'affermazione professionale che non poteva prescindere dalla regolamentazione dei rapporti con i committenti. Essendo, infatti, gli incarichi propri della libera professione, sempre più numerosi, eterogenei e saltuari, non potevano più essere connotati da informalità e familiarità<sup>153</sup>.

Il Piemonte sabauda, in cui coesistevano diversi percorsi di formazione per i giovani architetti, più o meno legati all'autorità regia, a suo modo aveva recepito, in parte, quanto stava accadendo a Parigi e a Roma.

Gli "ingegneri ossia architetti"<sup>154</sup> piemontesi, che nel Settecento ancora riunivano le competenze di quelle che sarebbero diventate due figure professionali distinte solo nel corso del secolo successivo<sup>155</sup>, si formavano sia all'interno delle aule universitarie sia negli studi professionali, e il loro curriculum era fortemente legato alle esigenze dello Stato sabauda di costituire un apparato di tecnici e burocrati da impiegare sul territorio<sup>156</sup>.

---

<sup>152</sup> Già nella seconda metà del Settecento, anche nel contesto romano, si è assistito a una maggiore frammentazione dei compiti dell'architetto, che si vedeva via via sottratti settori di competenza da figure più specializzate.

<sup>153</sup> Il riferimento è sempre all'opera collettanea *In Urbe Architectus* (Roma, 1991) già citata, che porta numerosi esempi di vertenze sorte tra architetti e committenti (si veda per esempio il saggio a cura di Paola Ferraris (*Il contenzioso legale tra architetti e committenti*, pp. 239-271), aventi per oggetto la tariffa da corrispondere ai professionisti. Giovanna Curcio (Ivi, p. 150) ricorda come il servizio permanente, o comunque continuativo per un lungo periodo, dell'architetto, per famiglie o enti monastici e pubblici, raramente prevedesse l'esborso di un compenso annuo da parte dei committenti, presso i quali spesso il professionista risiedeva. Gli introiti dell'architetto erano legati a una percentuale del lavoro svolto da maestranze esterne per opere eseguite sotto la sua direzione.

<sup>154</sup> Questa dicitura si trova nelle registrazioni degli esami sostenuti presso l'Università degli Studi di Torino nella prima metà del XVIII secolo per il conseguimento del titolo di architetto (BINAGHI, 2001).

<sup>155</sup> L'istituzionalizzazione della figura professionale dell'ingegnere ha avuto luogo non prima dell'Ottocento, quando è fondata la Regia Scuola di Applicazione per gli Ingegneri. Lo sdoppiamento di questa figura bifronte, di architetto e ingegnere, è stata la premessa, secondo Binaghi, di un progressivo indebolimento della figura dell'architetto, relegato all'ambito della creazione di tipo artistico e sempre meno tecnico: "Un ingegnere è il frutto della capacità di annullamento della propria identità individuale a favore dello spirito di corpo, un architetto è all'opposto il risultato dell'esaltazione massima dei propri caratteri individuali che vengono poi trasmessi all'opera con la forza di una firma" (Ivi, p. 235).

<sup>156</sup> ALESSANDRA FERRARESI, *Per una storia dell'ingegneria sabauda: scienza e amministrazione al servizio dello Stato*, in LUIGI BIANCO (a cura di), *Amministrazione e professione: gli ingegneri in Italia tra Sette e Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2001, pp. 91-299.

Le trasformazioni riguardanti la professione di architetto e di ingegnere nel XVIII secolo avevano importanti premesse nel secolo precedente; nel Seicento si accentravano in un'unica figura, che nella maggior parte dei casi era di origini nobili, architetto, ingegnere e “uomo d'armi”<sup>157</sup>, in risposta alle necessità difensive del Ducato e, a Torino, del governo cittadino (di fatto le uniche committenze in campo edile, dato che i privati si affidavano generalmente a capimastri e muratori). L'obbligatorietà, per i capimastri, sancita nel 1633, di sottomettersi a una prova di abilitazione in cui dimostrare di saper leggere e scrivere per poter assumere imprese di costruzione, era un passaggio fondamentale nel percorso di costruzione di un'identità professionale legalmente riconosciuta anche per queste figure; oltretutto, era una misura volta a garantire che i professionisti dell'edilizia fossero in grado di comprendere documenti, leggi e norme e di stilare a loro volta atti legali per lavorare all'interno di cantieri sempre più regolamentati e burocratizzati<sup>158</sup>.

Per quanto riguarda la formazione, la situazione piemontese vedeva la presenza di un'Accademia di pittori, scultori e architetti nata nel 1675 come filiazione di quella romana di San Luca<sup>159</sup>, che nel 1678 aveva ricevuto anche il riconoscimento sovrano, in continuità con quanto avveniva presso l'Accademia francese, sotto diretto controllo della corona.

Se all'Accademia spettava perlopiù il compito di perfezionare un'educazione svolta in prevalenza sotto forma di apprendistato presso gli atelier, la riforma dell'Università degli Studi, tra il 1721 e il 1729, aveva segnato un primo punto di svolta in un percorso di professionalizzazione, per architetti e ingegneri piemontesi, che ancora non era giunto a compimento.

La possibilità di esercitare la professione era vincolata, da questo momento, a un esame di abilitazione (che dopo il 1762 prevederà una prova scritta e una orale precedute dalla frequentazione di un biennio fisico-matematico presso la Facoltà delle Arti<sup>160</sup>) svolto presso l'Università torinese con un professore di Matematica: una prova grafica per verificare l'effettiva preparazione del candidato che sarebbe poi potuto diventare, con l'emissione di una Patente regia, “pubblico architetto”, con “i privilegi, gli utili, ed i diritti ed emolumenti a tale ufficio spettanti”<sup>161</sup>.

Era questo un primo, e fondamentale, passo in direzione della creazione di un vero e proprio percorso universitario, nel 1772, sollecitato dall'esigenza di

---

<sup>157</sup> BINAGHI, 2001, p. 154.

<sup>158</sup> Intendenza Generale delle Fabbriche e delle Fortificazioni e Ufficio del Vicariato, rispettivamente manifestazioni del potere sovrano e cittadino, controllavano ogni aspetto dell'attività edilizia, civile e religiosa, sul territorio sabauda.

<sup>159</sup> EUGENIO OLIVERO, *Brevi cenni sui rapporti tra la Reale Accademia di San Luca in Roma e l'arte in Piemonte*, Torino, Museo Civico di Torino La Palatina Tip. di Giuseppe Bonis, 1936.

<sup>160</sup> Lo sanciva il “Manifesto del Magistrato della Riforma riguardante gli studi, esami, ed esercizi rispettivamente degli Agrimensori, Misuratori, Architetti civili e idraulici in data del 9 marzo 1762”. Si veda CARLO BRAYDA, LAURA COLI, DARIO SESIA, *Specializzazioni e vita professionale nel Sei e Settecento in Piemonte*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n.s. XVII, n. 3, 1963.

<sup>161</sup> Archivio Storico dell'Università di Torino, X -D -I, c. 23, cit. in BINAGHI, 2001, p. 164.

formare professionisti per i quali non era più sufficiente la conoscenza pratica acquisita in atelier e in cantiere (eventualmente perfezionata nelle aule accademiche e verificata solo mediante una singola prova). Si trattava di un percorso didattico completo con dignità universitaria, con insegnamenti anche teorici in materie tecniche e scientifiche, per architetti civili e idraulici; un piano di studi volto a ottimizzare la preparazione di una classe di professionisti, di origine benestante ma non necessariamente aristocratica, da impiegare anche, ma non solo, negli apparati dello Stato<sup>162</sup>.

Nel corso del Settecento, l'Università di Torino ha abilitato alla "libera professione" 358 architetti e ingegneri, con una media di cinque all'anno. Diritti e doveri, obblighi statuiti dalle Regie Costituzioni, onori, prerogative e privilegi della professione erano accordati agli architetti abilitati, che peraltro venivano sottoposti a giuramento<sup>163</sup>, a sancire la validità giuridica, certificata da un atto documentale, del titolo acquisito.

“Con questo trattato non chiudesi la strada ad altri Architetti di far con più polito stile ed ampiamente spiccar il loro ing.gno a prò del pubblico, e de' studenti di tal facoltà, che a questi tempi sono assai numerosi. Tuttavia non dissuade que' padri di famiglia, che hanno un certo patrimonio, figliuoli robusti dottati di talento, e geniali degli Architettonici e Matematici studii, assai utili pel comune vantaggio, che diano il loro assenso per quelli intraprendere; altronde siano informati, che sono professioni lunghissime, dispendiose, sebbene assai pregiate; ma pochi soggetti hanno occasione di farsi onore, e distinguersi in cose di rilievo, alla riserva di certi comuni perizie, da molti (siami permesso il dirlo) mendicate con proprio danno e di altri Periti.”<sup>164</sup>

Quella di architetto era una “professione” a vantaggio del pubblico, ed era “lunghissima” e “dispendiosa”, ma “pregiata”, a differenza di quanto accadeva prima che fosse previsto uno specifico corso di laurea<sup>165</sup>; era adatta ai giovani

---

<sup>162</sup> Un presupposto importante di questo cambiamento è stato, secondo Rita Binaghi (2001), il trasferimento dell'Accademia all'interno del Palazzo dell'Università nel 1716.

<sup>163</sup> Per esempio, la patente di abilitazione del 25 luglio 1788 che l'architetto Amedeo Grossi significativamente allegava al suo trattato (*Pratica dell'Estimatore*, Torino, Stamperia di G. Davigo, 1790) recitava: “Essendosi a noi presentato il sig. Giovanni Lorenzo Amedeo Grossi (...) affine di conseguire l'opportuna facoltà di esercitare liberamente la professione d'Architetto civile (...) quindi è che Noi di buon grado ci siamo disposti a dichiarare, e a costituire, come colle presenti dichiariamo, e costituiamo l'anzidetto (...) Architetto civile con tutti gli onori, privilegi, e prerogative, e dritti alla detta professione spettanti, e ciò in seguito anche al giuramento da lui prestato di ben, e fedelmente adempierne tutti gli obblighi secondo le Regie Costituzioni”.

<sup>164</sup> GROSSI, 1790 p. IV.

<sup>165</sup> Rita Binaghi (2001) scrive di come l'assenza di un corso di studi universitario per gli architetti avesse relegato tali figure a un grado subordinato nella gerarchia sociale, tant'è che a un personaggio come Filippo Juvarra, già Primo Architetto, era spettata una sedia scomoda e senza



“dotati di un certo patrimonio”, quindi, membri di famiglie abbienti, ma non necessariamente di nobile discendenza, “geniali” e “dotati di talento”, tra i quali in pochi, secondo Grossi, erano davvero in grado di distinguersi, portando onore a loro stessi, ma anche a quella che iniziava a configurarsi come categoria professionale da preservare.

Come vedremo, Vittone si avvicinava all’architettura in questo momento di transizione geograficamente trasversale.

Di origini non nobili<sup>166</sup>, per quanto originario di una famiglia benestante di mercanti, Vittone aveva la necessità di costruirsi una professione che lo sostenesse economicamente<sup>167</sup>, contando su una estrema varietà di committenti, in Città e in provincia, e diversificando strategicamente le sue attività, da progettista e perito a insegnante, da scrittore di trattati a decurione.

Come si dirà, variegata è stata anche la sua formazione, articolatasi tra gli studi di architetti e ingegneri militari, le aule dell’Università di Torino, in cui è stato approvato nel 1725, e dell’Accademia di San Luca a Roma.

Abile a intessere e mantenere nel tempo i legami con le figure più diverse, dai Conti ai Parroci, dalle Accademie alle monache, Vittone emergerà come una figura archetipica di professionista di metà Settecento in cui erano condensate quelle trasformazioni in atto - nelle università, negli atelier, nei cantieri, nelle città - che per lui saranno anche occasioni di costruire una carriera di successo.

---

braccioli in seconda fila, quando era stato chiamato a partecipare, per motivi professionali, a una riunione del Consiglio dell’Ordine Mauriziano, composto interamente da nobili. Il suo titolo, quindi, non era sufficiente a elevarlo, perlomeno simbolicamente, al livello degli altri presenti. Cfr. BINAGHI, 2001, p.167 e ANDREINA GRISERI, *Juvarra, un cantiere per la luce del Settecento*, in COMOLI MANDRACCI, GRISERI (a cura di), 1995, pp. 15-42, p. 18.

<sup>166</sup> Si vedano Binaghi (2001) e Andrea Merlotti (*L’enigma delle nobiltà. Stato e ceti dirigenti nel Piemonte del Settecento*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2000) sul tema dell’esercizio della pratica architettonica da parte dei ceti nobiliari, in generale restii a intraprendere una strada che non prevedeva, almeno fino alla seconda metà del ‘700, una vera e propria laurea, bensì un esame per essere approvati (Benedetto Alfieri, per esempio si è laureato in Legge), e sulla figura dell’architetto dilettaante.

<sup>167</sup> Anche le remunerazioni spettanti ad architetti e ingegneri erano in parte normate dallo Stato, mediante alcuni provvedimenti ricordati da Coli e Sesia (1963): la “Tassa degli Ingegneri, Architetti, Misuratori, Agrimensori, et altri, che dovranno servir d’Esperti nelle rispettive cause, ove sarà necessario i compensi per i periti nelle cause giudiziarie” (1723-1729), per esempio, regolava i compensi dei periti nelle cause giudiziarie; dalla “Pratica dell’Estimatore” di Amedeo Grossi (1790) si possono desumere altre preziose informazioni a riguardo. Infatti, al cap. LXV, si trattava “Dell’onorario dovuto agli Architetti Misuratori ed Estimatori per ogni vacanza, che si regola ad ogni sei ore a Tenor della Regia Tariffa”: la “vacazione” per gli architetti, in Città, “o nel luogo del loro domicilio”, era di sette lire; se il sopralluogo prevedeva una “trasferta”, “la quale si estenda alla lunghezza d’un miglio distante dalla porta della Città, la vacanza importa dodici”. Per Estimatori, Misuratori e Agrimensori, le tariffe previste erano minori.

## 2.1 Un secolo di storiografia

La storiografia vittoniana si inaugurava ormai cento anni fa con l'opera di Eugenio Olivero (1920), che così la presentava ai lettori:

“Non ho la pretesa di aver compiuto opera di precisa indagine storica (...). Perché a noi poco importa il conoscere se un edificio sia stato eretto in un anno piuttosto che pochi anni prima, oppure conoscere i particolari della vita familiare di un architetto. A noi importa invece mettere in rilievo i caratteri delle opere di un autore, il suo modo di tradurre nella materia il suo ideale artistico, dal che si può dedurre, collo studio degli architetti contemporanei, lo svolgersi delle forme architettoniche in una data epoca.”<sup>168</sup>

Ne è seguita una stagione ricca di studi di vario tipo, che si è articolata nel tempo con diverse velocità, e su differenti scale, ma anche con finalità e metodi di indagine profondamente mutati.

A sollecitare la produzione scientifica, nazionale e internazionale, è stato anche il fondativo appuntamento del 1970, a duecento anni dalla morte dell'architetto, acceleratore e catalizzatore di approfondimenti su una figura al tempo ancora poco conosciuta o comunque avvicinata dagli studiosi sempre in relazione alle figure più note di Guarini e Juvarra, dei quali era considerato uno degli epigoni.

Appena pochi anni prima, anche in seguito alla fortunata Mostra sul Barocco Piemontese (1963)<sup>169</sup>, Paolo Portoghesi aveva scritto la sua seminale monografia (1966)<sup>170</sup>, Vittorio Viale e Nino Carboneri avevano pubblicato un ricco catalogo

---

<sup>168</sup> EUGENIO OLIVERO, *Le opere di Bernardo Antonio Vittone, architetto piemontese del secolo XVIII*, Torino, Tipografia del Collegio degli artigianelli, 1920, p. 6.

<sup>169</sup> Allestita, tra giugno e ottobre 1963, tra la Palazzina di caccia di Stupinigi, Palazzo Madama e l'appena restaurato Palazzo Reale, la mostra, da cui è derivato un catalogo in tre volumi, aveva lo scopo, sulla scia di quella precedente del '37, di “offrire una visione ampia e, per quel che possibile, completa di tutte e forme e di tutti gli aspetti dell'arte (...) nei due secoli barocchi” (MICHELA DI MACCO, GIUSEPPE DARDANELLO, *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, Quaderni di ricerca della Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della compagnia di San Paolo, Torino, Sagep editori, 2019, p. 35). Superata la sua emarginazione geografica, grazie anche al capitolo dedicato al Piemonte di Wittkower (*Art and architecture in Italy, 1600 to 1750*, Londra, Penguin Books, 1958) e prima ancora da Brickmann (*Theatrum novum Pedemontii: Ideen, Entwürfe und Bauten von Guarini, Juvarra, Vittone wie anderen Bedeutenden Architekten des Piemontesischen Hochbarocks*, Düsseldorf, Schwann, 1931), l'architettura barocca piemontese assumeva un peso rilevante nella mostra: nelle sale allestite di Palazzo Madama, con i modelli, i disegni, le fotografie di architetture di Guarini e Juvarra, erano esposte le fotografie delle chiese di Vittone, di Giovanni Battista di Borra, Carlo Andrea Rana, Filippo Nicolis di Robilant e altri architetti al tempo considerati “minori”, presentati a un pubblico di studiosi internazionale. Si veda DI MACCO, DARDANELLO, 2019, p. 35.

<sup>170</sup> PAOLO PORTOGHESI, *Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1966.

di disegni vittoniani (il primo e l'ultimo) contestualmente all'ultimazione del restauro della Chiesa di S. Chiara di Vercelli (1967)<sup>171</sup>.

Fuori dall'Italia, nello stesso anno, Rudolf Wittkower, dopo il volume sull'arte e l'architettura in Italia (1600-1750)<sup>172</sup> aveva presentato agli studiosi due album di disegni vittoniani conservati a Parigi; a New York Richard Pommer aveva pubblicato la sua opera, poi riedita in lingua italiana nel 2004, sull'architettura piemontese del Settecento, gettando nuova luce su Vittone<sup>173</sup> attraverso la chiave di lettura dell'"architettura aperta", proiettata in un contesto internazionale, mentre Werner Oechslin studiava i disegni offerti come dono accademico da Vittone all'Accademia di San Luca<sup>174</sup>.

Quando, quindi, gli studiosi di Vittone si sono ritrovati all'Accademia delle Scienze di Torino, nel settembre 1970<sup>175</sup>, le pubblicazioni a loro disposizione erano nuove e importanti, ma tanto ravvicinate l'una all'altra da essere per certi aspetti sovrapposte ma indipendenti: come ricordava Millon, infatti, in un passaggio che dà conto dell'affastellarsi degli studi<sup>176</sup>, né Pommer né Portoghesi avevano letto il catalogo di Vercelli, Pommer aveva letto Portoghesi quando il suo testo era già in bozze, Wittkower conosceva Portoghesi, ma non aveva visto né Pommer, né il catalogo, e Carboneri e Viale avevano redatto il catalogo, senza aver letto né Wittkower né Pommer.

Proprio le differenze sostanziali tra i nuclei di studi più direttamente generati da questi due appuntamenti vittoniani, tra 1970 e 2020, possono restituire in parte la misura dell'evoluzione della storiografia sull'architetto torinese.

Il convegno del secolo scorso, dalla portata internazionale, tentava di evadere alcune grandi questioni, già in parte preannunciate dal titolo: "Bernardo Vittone e la disputa tra classicismo e barocco nel Settecento". Vittorio Viale anticipava infatti che, "pur incentrandosi sulla figura e sull'opera del Vittone", le giornate di studio avrebbero considerato queste due questioni "nel più vasto quadro delle due

---

<sup>171</sup> NINO CARBONERI, VITTORIO VIALE (a cura di), *Bernardo Vittone architetto. Mostra organizzata nella restaurata Chiesa vittoniana di Santa Chiara*, catalogo della mostra, Vercelli, 21 ottobre-26 novembre 1967, Torino, 1967.

<sup>172</sup> WITTKOWER, 1958.

<sup>173</sup> L'immagine di Rudolf Wittkower, che nell'immediato dopoguerra, con la moglie Margot, esplorava il Piemonte con gli autobus locali alla scoperta delle architetture di Vittone, Juvarra e Guarini raffigura con efficacia l'interesse quasi pionieristico degli studiosi internazionali per le esperienze barocche piemontesi, che è continuato nel tempo, in parte di certo anche alimentato dalle due mostre del '37 e del '63. Nel 1958 Wittkower ha organizzato un corso estivo in Piemonte, a cui hanno partecipato, producendo poi in seguito opere di estrema rilevanza, gli allora studenti Leo Steinberg, Henry Millon e Richard Pommer.

<sup>174</sup> WERNER OECHSLIN, *Un Tempio di Mosè: i disegni offerti da B.A. Vittone all'Accademia di San Luca nel 1733*, in «Bollettino d'Arte», vol.52, n.3, luglio-settembre 1967, pp. 167-173.

<sup>175</sup> Due anni dopo un altro importante appuntamento: il convegno su Guarini e l'internazionalità del Barocco promosso dalla stessa Accademia.

<sup>176</sup> HENRY MILLON, *La formazione piemontese di B. Vittone fino al 1742*, in VIALE (a cura di), 1972, pp. 443-456, p. 444.

grandi e contrastantisi tendenze che si manifestano nell'architettura (e non solo nell'architettura) del '700'<sup>177</sup>.

All'architetto era infatti dedicata una seconda sessione del convegno, inaugurato da una serie di interventi relativi alla "disputa tra classicismo e barocco nel '700"<sup>178</sup>, dopo un'orazione inaugurale su "le cupole del Vittone" di Rudolf Wittkower, onorato di dichiararsi pubblicamente, grazie all'affondo di Brinckmann<sup>179</sup>, il primo ad aver introdotto Vittone alla comunità scientifica anglo-americana.

Solo trecentonovantuno pagine dopo, negli atti del convegno pubblicati, si riaffacciava, per la prima volta da protagonista, Vittone; i temi trattati erano la sua formazione romana e piemontese, rispettivamente da Werner Oechslin e Henry Millon, i suoi trattati ("Aggiornamento tecnico e critico nei trattati vittoniani" è il titolo della relazione di Augusto Cavallari Murat), i caratteri della sua produzione architettonica, nei contributi di Christian Norberg-Schulz ("Centralità ed estensione nelle opere sacre di B. Vittone") e Werner Oechslin ("Considerazioni tipologiche dell'architettura del B. Vittone"<sup>180</sup>), e temi molto più ampi come "Bernardo Vittone e il modo stereotomico" presentato da Werner Muller, "l'universo della luce nell'idea di architettura di B. Vittone" di Marcello Fagiolo, "L'architettura dell'Arcadia, Roma 1730", di Sandro Benedetti, per concludere con "Vittone nella cultura europea" di Paolo Portoghesi.

Focalizzata sugli aspetti documentari era solo l'ultima sessione "Documenti ed attribuzioni", in cui venivano esposti studi più circoscritti. Puntualizzazioni sul Collegio delle Province, sugli interventi a San Sebastiano Po per i conti Novarina, sugli incarichi a Pinerolo e sul monastero di S. Chiara a Torino, per esempio, si devono a questi testi, da ricondurre ai metodi e agli obiettivi di una storia di tipo attribuzionista e locale. In questi contributi, le aperture critiche e teoriche delle sessioni precedenti si perdevano completamente nel racconto delle vicende controverse pinerolesi di Bruno Signorelli, tra intendenti, periti, assistenti, misuratori, e addirittura una causa contro Vittone, o nella successione delle varianti di progetto per S. Chiara messa in luce da Augusta Lange.

---

<sup>177</sup> VITTORIO VIALE, *Bernardo Vittone commemorato*, in «Atti e rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», anno XXIV, n.4, 1970, p. 103. La rivista, in occasione del bicentenario della morte dell'architetto, aveva infatti pubblicato questa lettera di Viale, membro dell'Accademia delle Scienze di Torino che da lì a poco avrebbe ospitato il convegno.

<sup>178</sup> I titoli degli interventi erano i seguenti: "Ambivalenze dell'estetica settecentesca: classicismo e barocco" (Rosario Assunto); "Il dibattito sul gotico" (Nino Carboneri); "Il classicismo juvarriano" (Andreina Griseri); "La rivalutazione del barocco nei teorici del '700" (Eugenio Battisti); "L'architettura dell'illuminismo" (Aldo Rossi); "Origine del neoclassicismo architettonico e polemica antibarocca" (Virgilio Vercelloni); "Giovan Battista Piranesi: l'architettura come 'utopia negativa'" (Manfredo Tafuri); "L'architettura in Polonia nel '700 fra barocco e classicismo" (Stanislaw Wilinski).

<sup>179</sup> BRINCKMANN, 1931.

<sup>180</sup> Negli atti del convegno (1972), il contributo di Oechslin era intitolato "Vittone e l'architettura europea del suo tempo".

Cinquant'anni dopo, la giornata del 2020<sup>181</sup> ha consentito di intercettare e inquadrare, alla scala nazionale<sup>182</sup>, altri percorsi di ricerca, fotografando una composizione degli interessi degli studiosi piuttosto varia, ma prevalentemente centrata su aspetti più minuti e materiali della carriera vittoniana: sulle sue carte, i suoi libri e i suoi trattati piuttosto che sulle sue architetture o sulla sua (percepita) appartenenza a determinati ambiti stilistici<sup>183</sup>.

I decenni che separano i due convegni, dunque, testimoniano di un interesse che si è articolato nel tempo con ritmi e obiettivi diversi.

Intorno a questi snodi, tra il testo di Olivero del 1920 e il convegno del 2020, passando per la vivacissima stagione degli anni Sessanta e Settanta, che ha segnato il culmine, e anche il rallentamento, della storiografia vittoniana, si sono stratificate decine di studi, firmati da storici locali interessati all'analisi dell'architettura del proprio territorio, così come da studiosi e ricercatori esteri, che hanno trattato l'oggetto muovendosi su diverse scale: dal singolo manufatto, agli approfondimenti su documenti ritrovati negli archivi, e ad aggiornamenti puntuali sulla genealogia della sua famiglia<sup>184</sup>.

Tentando di leggere questa produzione bibliografica "da distante", si nota che, dopo il testo di Paolo Portoghesi, giudicato già nel 1967 come un'opera destinata a rimanere "la monografia classica su Vittone per molti anni"<sup>185</sup>, ha segnato piuttosto significativamente la letteratura sull'architetto piemontese il volume collettaneo curato da Walter Canavesio (2005), che ha fatto il punto sullo stato

---

<sup>181</sup> "Vittone 250. Un archivio disperso: disegni, documenti e libri dall'atelier vittoniano", Torino, 22 ottobre 2020. La pubblicazione degli atti è in corso.

<sup>182</sup> La settantatreesima conferenza internazionale annuale della Society of Architectural Historians (Seattle, 29 aprile – 3 maggio 2020) ha invece raccolto in una sessione tematica sul Piemonte ("PS32 Baroque in Piedmont: Counter-Reformation and Scientific Revolution") alcune voci dall'estero in due interventi specificatamente su Vittone: Øystein Holdø (HEAT Architects, Norway), *Geometric Principles and Space in Vittone's Centralized Church Plans* e William Stargard (Pine Manor College, USA), *Bernardo Vittone's Teatro Anatomico and the Politics of Science*.

<sup>183</sup> Una rinnovata attenzione è stata rivolta al secondo dei suoi trattati, le *Istruzioni Diverse* del 1766, più di un decennio dopo la ripubblicazione delle *Elementari* (BERNARDO ANTONIO VITTONI, *Istruzioni elementari per l'indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura civile*, Lugano, Stamperia Agnelli, 1760 (edizione a cura di Edoardo Piccoli, Roma, Editrice Dedalo, 2008), con un affondo sulle *Istruzioni Armoniche*, affidate all'aiutante Galletto, con cui l'opera si conclude. Si sono rimesse a fuoco alcune questioni sulla sua plurale formazione in Piemonte, si sono approfonditi alcuni aspetti della professione, e si è ripercorso, con nuovi occhi, l'inventario della sua biblioteca e del suo atelier, cercando anche di misurarne l'entità della dispersione geografica nel tempo. Del resto, la postfazione agli atti del convegno (in corso di pubblicazione) a cura di Walter Canavesio dà conto della composizione eterogenea delle ricerche in corso, situandole in un panorama di studi vittoniani che ancora lascia aperte, dopo cento anni, non poche questioni.

<sup>184</sup> PASQUALE CANTONE, *Notizie genealogiche dell'architetto Bernardo Antonio Vittone (Torino 19-8-1704/Torino 19-10-1770)*, in «Studi Piemontesi», XVIII, 2, novembre 1989, pp. 579-600; PASQUALE CANTONE, *Ancora sulla genealogia di Bernardo Antonio Vittone*, in «Studi Piemontesi», XXXII, 1, giugno 2003, pp. 99-100.

<sup>185</sup> MILLON, in VIALE (a cura di), 1972, p. 444.

dell'arte - anche per mezzo di una accurata cronologia e di una ricca bibliografia - e ha tracciato la rotta per una nuova stagione di contributi.

L'opera di Canavesio, volta alla chiarificazione più che alla commemorazione del personaggio, aveva una pretesa e un auspicio completamente diversi rispetto agli studi precedenti, obiettivi più circoscritti da un certo punto di vista, ma fondati sui documenti d'archivio. Del resto, l'introduzione al volume era una chiara dichiarazione di intenti: ridestare e rimettere fuoco una "situazione storico critica assopita su prospettive tracciate in modo affrettato, in anni lontani, e segnate da limiti di conoscenza effettiva ancora troppo elevati"<sup>186</sup>.

L'allargamento del cono di luce, al fine di includere nelle ricerche anche il contesto in cui Vittone si muoveva, e i personaggi con cui lavorava, ha avuto in quest'opera uno dei suoi maggiori stimoli. Ritrovare Vittone, quasi ignorato, dice Canavesio, nelle opere precedenti perché schiacciato tra lo studio episodico dei documenti e riflessioni generali sui massimi sistemi, nelle sale studio degli archivi, per mettere da parte le "idiosincrasie critiche" e ricostruire il "mondo di ricchezza materiale e culturale vittoniano"<sup>187</sup>, si è rivelato un invito che gli studi seguenti non ignoreranno.

In generale, se analizzata nel suo insieme, la produzione bibliografica appare essersi articolata, non senza alcune eccezioni, in alcuni filoni principali, che si potrebbero così suddividere: la biografia (1), le opere (2), la formazione, l'insegnamento e l'atelier (3).

---

<sup>186</sup> WALTER CANAVESIO (a cura di), *Il voluttuoso genio dell'occhio: nuovi studi su Bernardo Antonio Vittone*, Torino, Società piemontese di archeologia e belle arti, 2005, p. 7.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

## 2.2 Sul rapporto tra biografia e opere

Le prime due questioni (1 e 2) sono state affrontate già nei primissimi studi, che alla rassegna delle architetture, disegnate e costruite<sup>188</sup> da Vittone, intrecciavano il racconto dell'uomo<sup>189</sup> sottintendendo, più o meno in maniera esplicita, una qualche causalità.

“Il vedere tutto ciò riassunto nelle pagine di un libro desterà anzitutto la profonda e commossa impressione di trovarsi di fronte a un eccezionale capitolo di storia umana: l'opera di un uomo che ha dedicato la sua vita a realizzare una personale visione architettonica, indirizzando il suo messaggio più che ai potenti ed ai ricchi, alle povere comunità contadine del suo Piemonte, che si è accanito a contestare, a sovvertire, ad ampliare la tipologia dell'edificio

---

<sup>188</sup> Approfondimenti su opere specifiche si sono moltiplicati nel tempo, spesso sollecitati da restauri appena conclusi, come era accaduto per il catalogo a cura di Carboneri e Viale del 1967 (si pensi anche al più recente testo sulla torinese Chiesa di S. Chiara (FRANCESCO NOVELLI, EDOARDO PICCOLI (a cura di), *Sguardi incrociati su un convento vittoniano: Santa Chiara a Torino*, Genova, Sagep editori, 2017), non di rado a cura di storici locali e con un chiaro legame con il territorio in cui l'opera si inserisce. Costituiscono in un certo senso una eccezione due testi rivolti allo studio delle opere, ma più attenti all'analisi del cantiere: GUIDO VANETTI, *“Cappi mastri e maestranze” nei cantieri chieresi del Vittone e del Quarini*, Chieri, Tipografia Parena Editrice, 1992 e MARIKA MANGOSIO, *Tecniche costruttive e magisteri edilizi nell'opera letteraria ed architettonica di Vittone*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2009. Un altro testo rilevante affronta lo studio della parrocchiale di Grignasco, da una prospettiva principalmente documentaria, ricomponendo un accurato regesto delle fonti, tra tutti gli archivi, tra Torino, Grignasco, Novara e Romagnano, nei quali queste erano disseminate: GIUSEPPE E PAOLO SITZIA, *La parrocchiale di Grignasco: documenti e cronaca del cantiere, I parte, Bernardo Antonio Vittone e la costruzione del tempio*, in «Bollettino d'arte», n.53, 1989, pp.11-66. L'articolo è seguito dal libro: GIUSEPPE E PAOLO SITZIA (a cura di), *Vittone a Grignasco. L'Assunta, Una chiesa barocca tra Grignasco Roma e Torino*, Comune di Grignasco, Centro Studi di Grignasco, 2006.

<sup>189</sup> Una vera e propria biografia di Vittone non è mai stata scritta e la monografia di Portoghesi è forse l'opera che più vi si avvicina, con le sue note criticità. Si deve, quindi, a una serie di studi episodici e circoscritti, e a informazioni frammentate estrapolate dai documenti, la conoscenza, ancora lacunosa, della vita dell'architetto. Si apprende dalla convergenza di diverse fonti documentarie che Vittone, nato il 19 agosto 1704 in una Torino sotto assedio, era celibe e, in compagnia di un domestico, viveva e lavorava in un appartamento in via Arsenale a Torino, di proprietà del marchese d'Ormea, nel quale è morto nell'ottobre 1770. Della sua famiglia, di cui si sono rintracciate le origini cambianesi, e non canavesane come sostenuto nei primi studi, si conoscono alcuni dettagli: il padre Giuseppe Nicolao era un ricco mercante di stoffe, la madre, Francesca Maria Comune, sua seconda moglie, era figlia di un avvocato e sorella di Cristina Maria, che sposerà l'architetto Giovanni Giacomo Gerolamo Plantery. Bernardo Antonio è cresciuto, tuttavia, con il fratello canonico e la madre, essendo morto il padre quando aveva solo dieci anni, e ha ricevuto nel 1731 l'intera eredità, avendo Filiberto Matteo, alla quale spettava di diritto una volta morto il primogenito dei Vittone, abdicato in suo favore. Proprio la relazione con questo fratello, il più vicino a Bernardo Antonio, sebbene di ventidue anni maggiore, responsabile anche della sua formazione almeno fino al 1724, è rimarcata dagli studiosi quale dato di rilievo per l'interpretazione della personalità vittoniana e della sua complessa fede religiosa.

religioso non nelle condizioni di chi può sperimentare liberamente, per la munificenza di mecenati, ma utilizzando somme di danaro irrisorie messe a disposizione dagli utenti stessi di un servizio sociale che costituiva, nel quadro della civiltà del tempo, la più diretta espressione della coesione e della forza della comunità.”<sup>190</sup>

L’immagine tracciata da Portoghesi del Vittone al servizio delle comunità rurali di provincia per una missione sociale, un’attitudine a lavorare per i poveri, più che per i ricchi mecenati, è stata ridiscussa dall’avanzamento degli studi, che hanno rivelato un’immagine ben più complessa, come segnalato da Canavesio (2005).

Una lettura pragmatica e non troppo lusinghiera, nonché in aperta contraddizione sia con quella di Portoghesi, sia con quella del suo maestro Wittkower, è stata proposta da Richard Pommer (1967)<sup>191</sup>. Lo studioso statunitense ha tratteggiato l’immagine di un uomo che si era fatto da sé, di un erudito di provincia totalmente dedito al proprio lavoro, orientato alle committenze religiose per motivi famigliari, piuttosto che un “genio ossessionato e solitario”, peraltro non molto capace, secondo lo studioso, a progettare edifici civili, le cui facciate erano “banali”, “confuse” e in alcuni casi “disastrose”<sup>192</sup>.

“Né come uomo né come architetto Vittone fu così eccentrico come è stato considerato. La sua capacità di fondere l’architettura di Guarini e di Juvarra non è stato un miracolo inspiegabile, ed egli non fu davvero lo stereotipo del genio ossessionato e solitario.”<sup>193</sup>

Pochi anni dopo, Bruno Signorelli (1970), in controtendenza rispetto ai suoi colleghi, introducendo la sua relazione su Pinerolo, ridiscuteva la lettura del Vittone costruttore di chiese snobbato dall’autorità statale, ricordando come l’inizio della sua carriera, coincisa con guerre dispendiose per lo Stato sabauda, sia stata segnata da una carenza di opere pubbliche che aveva riguardato una intera generazione di architetti. Nonostante questo, puntualizzava lo studioso, Vittone aveva realizzato, tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, opere di utilità pubblica, benché esibizione della “carità regia”, più che della “grandeur reale”<sup>194</sup>, di estrema rilevanza, come il Collegio delle Province (1737-1739 ca.), l’Ospizio dei Catecumeni di Pinerolo (1740-1743) e l’Ospizio di Carità a Casale (1740-),

---

<sup>190</sup> PORTOGHESI, 1966, p. 9.

<sup>191</sup> Sulla “collisione” delle letture di Wittkower e Pommer sull’architetto, si veda il testo di Connors nella riedizione italiana dell’opera di Pommer: JOSEPH CONNORS, *L’“architettura aperta” di Richard Pommer e la geografia culturale della storia dell’arte a New York nell’immediato dopoguerra*, in RICHARD POMMER, *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, Torino, Allemandi, 2003 (prima edizione: RICHARD POMMER, *Eighteenth-Century Architecture in Piedmont*, New York, University Press, 1967), pp. XV-XIX.

<sup>192</sup> Ivi, pp. 82-83.

<sup>193</sup> Ivi, p. 81.

<sup>194</sup> SIGNORELLI, in VIALE (a cura di), 1972, p. 246.



evitando poi, nei decenni seguenti, incarichi pubblici anche per un motivo molto pratico: secondo Signorelli i tempi di pagamento della corte erano troppo dilatati rispetto a quelli di confraternite, ordini e parrocchie per un architetto che si sosteneva mediante la professione. Nonostante questo, come aveva precisato Pommer (1967), se confrontato con gli stipendi annuali di Juarra e Alfieri, a cui dovevano aggiungersi doni e altre commissioni collaterali, Vittone veniva generalmente pagato piuttosto poco per i suoi lavori, e comunque non in tempi così ristretti<sup>195</sup>. Per questo motivo, spesso aveva dovuto accettare anche incarichi molto modesti (si pensi alle opere per le cascine elencate dall'aiutante Giacomo Maria Contini<sup>196</sup>).

Non potendo vantare origini aristocratiche, a differenza di Benedetto Alfieri<sup>197</sup>, la carica di architetto regio, dopo la morte di Juarra nel 1736, gli era preclusa; tuttavia, ricalibrando la percezione del suo supposto isolamento, gli studiosi concordano sul fatto che i gradi di separazione tra Vittone e l'ambiente di corte, registrati nel corso della sua lunga carriera, non fossero poi molti.

Già negli anni Trenta era stato il re, infatti, a supportare economicamente il prolungamento del suo soggiorno a Roma, su intercessione del marchese Carlo Francesco Vincenzo d'Ormea (cfr. *cap. 4*), una personalità di spicco intrecciata alla vita dell'architetto (che abitava e lavorava in un edificio di proprietà del marchese e gli prestava anche del denaro).

Oltreché con l'ambiente di corte, sono documentati i rapporti dell'architetto con famiglie aristocratiche come i conti Novarina di S. Sebastiano<sup>198</sup>, i Roero di Guarene<sup>199</sup>, i Villa di Villastellone<sup>200</sup>, i Romagnano di Virle<sup>201</sup>, i Caissotti di Santa

---

<sup>195</sup> In nota Pommer ricorda che per la chiesa e il monastero torinesi di S. Chiara Vittone aveva ricevuto 900 lire tra 1742 e 1744; per quella di S. Michele a Rivarolo, 1517,12,6 Lire tra 1758 e 1769; per il progetto e la costruzione delle volte della parrocchiale di Riva presso Chieri 489,74 lire dilazionate tra 1761 e 1767 (POMMER, 2003, p. 94, n. 26).

<sup>196</sup> Accanto a lavori più noti, Contini aveva inserito nell'elenco un sopralluogo per la "cassina delli fratelli Tempia", per quella del "sig. Avvocato Cavalli", ma anche per le scuderie del Marchese di S. Tommaso e d'Agliè, e per le "carozzere" del Marchese Priè. Si veda GIACOMO RODOLFO, *Notizie inedite dell'architetto Bernardo Vittone*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. 15, 1932, pp. 446-457.

<sup>197</sup> Si leggono, infatti, nella patente di nomina di Alfieri a primo architetto riferimenti a un "talento" naturale, coltivato attraverso "applicazione" ed "esercizio", alle "opere" realizzate, e non da ultimo alla "nobiltà della di lui famiglia" (PIETRO GAETANO GALLI DELLA LOGGIA, *Cariche del Piemonte e Paesi uniti colla serie cronologica delle persone che le hanno occupate ed altre notizie di nuda istoria dal fine del secolo decimo sino al dicembre 1798 con qualche aggiunta relativa anche al tempo posteriore*, Torino, Onorato Derossi, 1798, pp. 263-264 e ALESSANDRA FERRARESI, *Stato, scienza, amministrazione, saperi. La formazione degli ingegneri in Piemonte dall'antico regime all'Unità d'Italia*, Bologna, Il Mulino, 2004).

<sup>198</sup> I contatti con i Conti Novarina sono già stati segnalati nel convegno del 1970 da Carlo Brayda ("Documentazioni ed attribuzioni di edifici vittoniani", in VIALE (a cura di), 1972, pp. 205-244), che ripercorre la serie di incarichi vittoniani per questa committenza, a Sebastiano Po e a Torino. Si veda anche IRMA BENIAMINO, *Vicende storiche del parco del Castello San Sebastiano da Po con gli interventi di Bernardo Vittone e Xavier Curten*, in «Studi Piemontesi», XXXVI, 1, giugno 2007, pp. 131-141.

<sup>199</sup> Vittone ha progettato a distanza, a quattro mani con il conte Carlo Giacinto Roero di Guarene (1675-1749), la Chiesa di S. Maria Maddalena di Alba (pubblicata in seguito alla tav.74 delle

Vittoria<sup>202</sup>, per citarne alcuni, ma anche con personaggi “proto-borghesi” come il banchiere Antonio Facio di Carignano. La relazione professionale, e amicale, con quest’ultimo è, in special modo, la conferma, per Canavesio, dell’appartenenza di Vittone al “grande giro”: quello di un banchiere creditore, per circa un milione di lire, del principe di Carignano, che forzatamente e per mezzo della mediazione del re, aveva finanziato il Vallinotto, l’Ospizio di Carità di Carignano e la cappella di Robaronzino di Ciriè<sup>203</sup>.

La separazione, negli studi più recenti, del racconto della vita dallo studio delle architetture, la cui rassegna è oggi notevolmente aggiornata rispetto agli inizi<sup>204</sup>, ha parzialmente contribuito all’affievolirsi di questa disamina della produzione architettonica filtrata dall’apparato delle notizie biografiche. Una prospettiva, che informava anche la lettura - meno adulatoria e apparentemente più oggettiva - di Pommer (1967), che scriveva:

“Quanto può sembrare strano nella sua arte deriva per via naturale dal repertorio delle strutture aperte, e gli aspetti temperamentali del suo agire erano probabilmente abbastanza normali per l’educazione che aveva ricevuto e per la sua posizione sociale.”<sup>205</sup>

---

*Istruzioni Diverse*) mentre era a Roma. La corrispondenza tra i due è custodita nell’Archivio del castello Provana di Collegno, attualmente non accessibile.

<sup>200</sup> L’Archivio Broglio di Casalborgone confluito presso l’Archivio di Stato di Torino (Sezioni Riunite, Archivi Privati) conserva un disegno (n.12) firmato da Vittone, ma non datato relativo al castello del Conte di Villa di Villastellone, famiglia alleata.

<sup>201</sup> È stato ritrovato, presso l’archivio del castello dei Romagnano di Virle (ACRV), datato 18 ottobre 1749, un “Parere del Sig. Ingegnere Vittone, in cui viene maggiormente dichiarato l’altro parere da lui dato in ordine alla Cappella esistente nella chiesa parrocchiale di Virle, propria del Sig. Marchese Romagnano di Virle Consignore di detto luogo, unitamente ad una lettera del medesimo Sig. Ingegnere, ed un ristretto della Transazione seguita tra la comunità e detto sig. Marchese sotto li 24 maggio di detto anno” (ACRV, mazzo JO, n. 2).

<sup>202</sup> Magistrato della riforma di cui Vittone si era dichiarato al servizio contestualmente al progetto per l’Università di Torino, dopo Juarra (RITA BINAGHI, *Un architetto al servizio della settecentesca “Reggia Università degli Studi” di Torino*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», LII, 2000, pp. 147-180).

<sup>203</sup> WALTER CANAVESIO, *La “piccola corte” del banchiere Antonio Facio. Una ricerca sui committenti di Bernardo Antonio Vittone* in CANAVESIO (a cura di), 2005, pp. 35-84.

<sup>204</sup> Grazie anche agli studi di Canavesio e alla tesi di dottorato di Buser (RICHARD BUSER, *Bernardo Vittone (1704-1770), Planen und Bauen in Piemont des 18. Jahrhunderts*, tesi di dottorato, Università di Berna, 2006. È stato anche individuato l’incarico più precoce dell’architetto nella ricostruzione della casa del priore Rubatto su Via Po nel 1727 (CANAVESIO, a cura di, 2005, p. 27), ma la cronologia vittoniana rimane in costante aggiornamento: solo nel 2013, si è potuto ricondurre al 1729 un progetto di riutilizzo dell’Ospedale Vecchio di Fossano (si veda CECILIA CASTIGLIONI, *Il riuso dell’Ospedale vecchio: un’operazione immobiliare progettata da Bernardo Vittone (1729)*, in RINALDO COMBA (a cura di), *Storia di Fossano e del suo territorio, V, Tra i lumi e l’Antico Regime (1680-1796)*, Fossano, ed. Co.re, 2013, pp. 97-99).

<sup>205</sup> POMMER, 2003, p. 81.

Nulla di tanto straordinario quindi nella vita di Vittone, “normale” prodotto del suo tempo, che meriti di essere approfondito e posto in relazione alla sua arte, secondo Pommer. Le piste dell’educazione e della posizione sociale erano le uniche determinanti, secondo lo studioso, per spiegarsi l’“agire” di Vittone.

## 2.3 Sull'apprendimento, l'insegnamento, l'atelier

L'analisi della formazione (3) ha conosciuto una certa fortuna sin dalla prima stagione di studi vittoniani, ma solo più recentemente è stata adeguatamente supportata dal materiale archivistico.

Henry Millon presentava infatti, nel convegno del 1970, un contributo su “la formazione piemontese di B. Vittone fino al 1742”, salvo poi discutere delle prime opere vittoniane documentabili, secondo una cronologia in seguito aggiornata<sup>206</sup>, e dell'assorbimento dei modelli juvarriani e fontaniani da parte di Vittone durante gli anni Trenta del Settecento.

Si deve, invece, agli studi di Rita Binaghi l'acquisizione di nuovi elementi sull'educazione vittoniana, limitatamente al contesto piemontese: una questione trattata anche nell'ambito più ampio della formazione di ingegneri e architetti nel Piemonte sabauda. Rispetto a un processo di formazione e regolamentazione della professione di architetto che interessava tutti gli Stati dell'Europa settecentesca, il caso piemontese presentava, infatti, alcune specificità perlopiù legate alle modalità di selezione, formazione e reclutamento di queste figure, per le quali erano stati concepiti modelli formativi estremamente condizionati dalle esigenze di trasformazione, controllo e gestione del territorio<sup>207</sup>.

È emerso che gli anni dell'apprendimento vittoniano torinese dell'architettura siano stati caratterizzati da un alunnato multiplo, che aveva visto affiancarsi, come insegnante, l'ingegnere militare e civile Giuseppe Nicolis di Robilant<sup>208</sup> (1694-1755) a Filippo Juvarra<sup>209</sup>, di cui ormai gli studiosi danno per acquisito il ruolo di “maestro”, e allo zio Plantery, in una parentesi che andrebbe ulteriormente approfondita.<sup>210</sup>

---

<sup>206</sup> Di nuovo, si rimanda a CANAVESIO (a cura di), 2005, sia per la cronologia generale, sia per le puntualizzazioni riguardo ai primi e documentati cantieri della carriera vittoniana.

<sup>207</sup> FERRARESI, 2004.

<sup>208</sup> RITA BINAGHI, *Giuseppe Ludovico Nicolis Di Robilant e Bernardo Antonio Vittone: un alunnato di grande interesse*, in «Opus», 8, 2007, pp. 131-156.

<sup>209</sup> Oltre alla dichiarazione di Vittone, che lo aveva identificato come “mio maestro” nelle prime pagine delle *Istruzioni Elementari* (1760), non del tutto dirimente, la continuità con alcuni cantieri del messinese e i loro comprovati rapporti a Roma sono elementi ormai considerati probatori. Si veda l'ultima pubblicazione di Canavesio che fa il punto su alcune questioni vittoniane. WALTER CANAVESIO, *Bernardo Vittone fra studi recenti e nuove aperture*, in «Studi Piemontesi», XLVII, 1, giugno 2018 pp. 25-40.

<sup>210</sup> Infatti, in mancanza di un documento che certifichi un apprendistato presso lo zio materno, una serie di indizi hanno portato gli studiosi a ritenere quantomeno probabile che Vittone abbia frequentato, almeno in adolescenza, i cantieri seguiti da Plantery. Potrebbe provarlo anche la presenza di alcuni disegni relativi a progetti dello zio, ritrovati tra le carte dell'atelier vittoniano (si pensi per esempio a Palazzo Cavour (1715-1718), di cui si conserva anche un disegno ai Musei Civici, tra i disegni vittoniani, nella collezione precedentemente detta Vandone). È quindi verosimile che lo zio abbia contribuito ad avviarlo verso una professione caratterizzata anche da forti risvolti di partecipazione alla vita politica cittadina. È noto, infatti, sin dall'opera di Olivero (1920), che, come lo zio materno, Vittone aveva rivestito anche la carica di decurione di seconda classe dal 1761. Inoltre, come ricordato da Canavesio in occasione del convegno del 2020, con un codicillo del 1755 al suo testamento, Gian Giacomo Plantery aveva eliminato dalla donazione al

Grazie agli studi recenti di Rita Binaghi, oggi si è in grado anche di affermare che l'apprendimento, insieme pratico e teorico, tra questi atelier e cantieri torinesi, tra ingegneria e architettura, aveva trovato il suo completamento sul piano istituzionale presso l'Università di Torino.

Un opuscolo<sup>211</sup>, pubblicato dalla studiosa<sup>212</sup> prova l'abilitazione di Vittone presso l'Università torinese in cui è documentato lo svolgimento di una esercitazione a tema architettonico, relativa a un corso di matematica, nel 1725. Grazie poi al ritrovamento della relativa patente di nomina, del 15 novembre 1720, firmata da Amedeo II, Binaghi è stata anche in grado di individuare nell'abate, lettore dell'Università di Bologna, Ercole Corazzi, nominato docente di matematica presso l'Università di Torino dal 1720 al 1727<sup>213</sup>, il probabile insegnante di Vittone<sup>214</sup>.

Questo aggiornamento getta, quindi, nuova luce su una formazione composita e ad ampio spettro di Vittone, che non era, quindi, come ipotizzato agli inizi, un autodidatta formatosi, a Torino, solo in cantiere e in atelier, ma uno studente inserito anche nel percorso tracciato dalle istituzioni per essere approvato come architetto.

Grazie allo stratificarsi degli studi, oggi si è in grado, quindi, di affermare che Vittone si era dotato di tutti gli strumenti per poter esercitare la professione già negli anni Venti<sup>215</sup>, collaborando in parallelo con architetti della Città, verosimilmente con ottimi risultati. Il perfezionamento a Roma presso l'Accademia di San Luca, infatti, sarà reso possibile anche da questi maestri

---

figlio Giovanni Amedeo i suoi "istromenti, libri e disegni", sostituendoli con lingerie (ASTO, Testamenti pubblicati, vol XXV, cc. 171-196, codicillo del 3 marzo 1755 al testamento del 25 luglio 1745). Nella prima stesura l'indicazione dell'architetto era la seguente: "Inoltre lascio al detto figliuolo Gio Amedeo tutti li miei stromenti matematici, libri, e disegni di matematica, et architettura che si troveranno in casa al tempo del mio decesso". È plausibile che fosse il nipote, quindi, il nuovo destinatario designato per questi strumenti del mestiere, insieme, verosimilmente, a libri di architettura e a disegni provenienti dal suo studio professionale.

<sup>211</sup> *De Architectura exercitatio academica. In Regio Taurinensi Archigymnasio invictissimo Regi Vittorio Amedeo dicata*, Auguste Taurinorum, Ex Typographia Jo Baptiste Valettae S.S.R.M. Impressor, MDCCXXV, conservata presso l'Archivio storico dell'Università di Torino.

<sup>212</sup> RITA BINAGHI, *Bernardo Vittone "allievo di Matematica" e la didattica dell'architettura nella settecentesca Università degli Studi di Torino*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. 65, Roma, 2016, pp. 79-92.

<sup>213</sup> Due volumi manoscritti conservati presso la Biblioteca Nazionale di Torino contengono le lezioni universitarie di Corazzi, segnala Binaghi (Ivi).

<sup>214</sup> Ed è proprio questo l'autore del manoscritto presentato al re per illustrare l'esercitazione finale e pubblica del suo corso, avvenuta in un'Aula Magna tappezzata dai modelli e dai disegni degli esaminati, tra cui Vittone, cimentatosi nella "schenographiam et ortographiam" in tre disegni relativi alla Certosa di Collegno, progetto in corso di Juvarra.

<sup>215</sup> In effetti, in quel periodo, la frequentazione da parte sua della prestigiosa Accademia di San Luca non era ancora all'orizzonte, essendo legata anche alla possibilità di poter contare su una degna raccomandazione e su un adeguato finanziamento, e ancor meno scontata era l'acquisizione del titolo di accademico di merito, grazie al quale sarebbe comunque stato abilitato alla professione, una volta fatto ritorno a Torino.

torinesi<sup>216</sup>, che si mobilitarono per assicurargli il sussidio economico del re e la protezione del cardinale Albani. Si tratterà di un biennio determinante per la carriera futura dell'architetto, non solo per i meriti che acquisirà all'interno di questa istituzione, ma anche per la sua proficua frequentazione della biblioteca del cardinale e per lo studio accurato della produzione grafica di Carlo Fontana (cfr. *cap. 4*).

Il soggiorno romano, documentato e in un certo senso reso possibile da uno scambio di lettere tra Torino e Roma, ha soprattutto attratto l'attenzione di studiosi stranieri, particolarmente interessati all'ambiente artistico e architettonico romano e ai suoi protagonisti. Werner Oechslin<sup>217</sup>, in occasione del convegno del 1970, aveva dedicato a questo tema diffusa attenzione, ricostruendone la cronologia, con il supporto di documenti conservati a Torino e presso l'Accademia romana<sup>218</sup>. L'intento di Oechslin non era solo far emergere nuove informazioni biografiche sull'architetto, ma anche ricostruire “il vasto panorama dell'educazione di un artista a Roma a quell'epoca”<sup>219</sup>, e rilevare come quello che veniva considerato come un episodio isolato nella sua carriera, avesse in realtà avuto riflessi evidenti in parte della sua produzione architettonica successiva.

In qualche modo speculare rispetto al tema della formazione è quello dell'insegnamento: un impegno a cui Vittone non si era sottratto, ma che aveva esercitato in forme e luoghi diversi, più o meno istituzionali.

Anche in questo caso, l'avanzamento della ricerca storica ha permesso di definire meglio i contorni di un'attività che l'architetto svolgeva al Collegio delle Province<sup>220</sup> e forse anche all'Università<sup>221</sup>, ma anche tramite le opere a stampa<sup>222</sup>, per un pubblico più vasto, generico e anonimo, e all'interno del suo studio.

---

<sup>216</sup> È infatti la prova di un apprendistato presso l'ingegnere Nicolis di Robilant, una lettera pubblicata da Binaghi (2007) del 24 maggio 1732 con cui si raccomandava l'architetto, denominato “mio Aglievo in Architettura”, al marchese Ferrero d'Ormea, affinché richiedesse al re un supporto economico per il proseguimento del suo soggiorno romano (cfr. *cap. 4*).

<sup>217</sup> WERNER OECHSLIN, *Il soggiorno romano di Bernardo Antonio Vittone*, in VIALE (a cura di), 1972, pp. 393-441.

<sup>218</sup> Vittone è rimasto a Roma dall'ottobre del 1731 fino all'aprile del 1733; il 6 maggio ha consegnato le tavole per il Concorso Clementino, vinto con grande soddisfazione di Juvarra (autore di una lettera inviata a Torino il 17 maggio per comunicare la notizia), il cui peso, nel determinare la vittoria di questa competizione da parte dell'allievo e di un altro piemontese, è ancora tutto da indagare (CANAVESIO, a cura di, 2005). Il 16 novembre 1732 Vittone è diventato Accademico di merito, dopo aver consegnato in dono i suoi disegni per il “Tempio di Mosè” (OECHSLIN, 1967).

<sup>219</sup> OECHSLIN, in VIALE (a cura di), 1972, p. 393.

<sup>220</sup> In una Relazione a sua Maestà del 14 febbraio 1785 (ASTO, R, Sezione IV, Relazioni a sua maestà, 1 semestre 1785, cc.139 e segg.) citata in Bertagna (p. 187) e parzialmente in Tamburini (LUCIANO TAMBURINI, *Itinerari per Torino*, Roma, Guide de l'Espresso, 1980, p. 185) il misuratore Giacinto Aureggio, dichiarava: “Nell'anno 1735 sia stato ammesso al Regio Collegio delle provincie, dove continuò li suoi studj sino all'anno 1739; cioè nelli primi due anni di matematica, e di architettura civile sotto gl'insegnamenti dell'architetto Vittone (...)”. Si veda anche UMBERTO BERTAGNA, *Disegni e documenti inediti per Bernardo Antonio Vittone*, in CANAVESIO (a cura di), 2005, pp. 187-198.

Del resto, è proprio nel Settecento che l'atelier stava assumendo la conformazione moderna di luogo di trasmissione del sapere, e quello vittoniano doveva essere un caso esemplare in tal senso.

È piuttosto precoce l'interesse degli studiosi nei confronti dei suoi molti aiutanti, che a partire dalle prime note di Rodolfo (1932), molto datate ma tuttora valide<sup>223</sup>, ha permesso di associare a quelli che parevano solo nomi, personalità di grande complessità come Giovanni Battista Borra (1713-1770), Giovanni Battista Galletto (1712-1793), Pietro Bonvicino (o Bonvicini) (1741-1796) e Mario Ludovico Quarini (1736-1808), divenuti poi oggetto di studio anche indipendentemente dal legame con il maestro<sup>224</sup>.

L'estensione dell'attenzione agli aiutanti, e quindi all'atelier vittoniano, ha permesso di allargare lo sguardo e di includere nelle vicende progettuali e costruttive altri soggetti al fianco di Vittone, stemperando in parte il protagonismo che caratterizzava le prime monografie e portando a galla alcuni episodi di ordinario svolgimento del mestiere, utilizzati, da alcuni studiosi, soprattutto per delineare il ritratto di un Vittone avido e dal carattere difficile. "Padre-padrone a tratti persino terribile per i suoi molti allievi" è la definizione di Canavesio<sup>225</sup> sulla scorta di alcuni aneddoti precisi: le scuse di Vittone agli amministratori per i disegni eseguiti dall'allievo Quarini, definito incapace, per la chiesa chierese di S. Croce, il litigio con Borra sui ponti della cupola della Chiesa di S. Michele a Rivarolo Canavese, e le richieste di pagamento presentate agli eredi da Contini, che l'aiutante confessava di non aver mai osato chiedere al maestro visto il trattamento precedentemente riservato al misuratore che aveva avanzato richieste simili. Per contro, l'architetto aveva presentato ai lettori delle *Istruzioni Diverse* (1766), come "persona studiosa a me benevola"<sup>226</sup>, il collaboratore Galletto: lo stesso che, pochi anni dopo, si lamenterà con gli eredi di essere stato pagato molto poco da Vittone per i suoi servizi (cfr. *cap. 3* e *cap. 6*).

Anche per quanto riguarda questa questione, più che riflettere in modo ipotetico sull'indole vittoniana o intraprendere indagini sulla paternità effettiva di alcune opere o disegni (di Vittone, di Borra, di Quarini?), è interessante rilevare come la pluralità di intenti, di mani, di abilità, di aspirazioni, di velleità, all'interno del suo studio professionale, possa aver spesso orientato e deviato la

---

<sup>221</sup> BINAGHI, 2000.

<sup>222</sup> Concepite per i giovani architetti intenzionati ad avviare la professione. Il titolo della prima opera era eloquente: *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile* (1760).

<sup>223</sup> Rodolfo (1932) ha potuto consultare una documentazione andata perduta durante la Seconda guerra mondiale, custodita presso l'archivio dell'Ospizio di Carità di Carignano.

<sup>224</sup> Di altri aiutanti, come Tommaso Guerrino (1733-1778) e Giacomo Maria Contini (17?-17?), già citati da Rodolfo, non si sa molto. Di Marcellino Segrè, si è solo appreso, grazie a uno studio di Aurora Scotti Tosini, che si è presentato con orgoglio a Piermarini, per lavorare alla Villa Reale di Monza, come allievo di Vittone (AURORA SCOTTI TOSINI, *Architettura e burocrazia nella Lombardia neoclassica: l'architetto funzionario da Marcellino Segrè a Pietro Gilardoni*, in «Arte Lombarda», 1980, pp. 311-322).

<sup>225</sup> CANAVESIO (a cura di), 2005, p. 9.

<sup>226</sup> VITTONI, 1766, pp. IX-X.

rotta dei progetti e dei cantieri. Seppure in mancanza di fonti che documentino in modo preciso, come una indagine di tipo etnografico, movimenti di oggetti e persone, linguaggi, gesti e ritualità nell'atelier vittoniano di Via Arsenale, è possibile immaginare alcune di queste dinamiche grazie ai segni lasciati sui fogli, alle diverse mani con cui erano svolte le esercitazioni didattiche, alle didascalie e alle firme a fianco dei disegni.



## 2.4 Tra le righe degli inventari: la dimensione personale e professionale

Gli inventari post mortem degli atelier e delle case degli architetti si sono rivelati, per gli storici dell'età moderna, uno strumento efficace per entrare nei luoghi abitati dai professionisti e, quindi, anche nelle loro biografie, attraverso gli oggetti posseduti e la distribuzione degli appartamenti.

Una riflessione più generale su questo tema appare utile, analizzando quattro inventari redatti nell'arco di un secolo, prima di tornare al caso vittoniano, poiché non solo ci consente di introdurre il tema dell'archivio professionale come luogo fisico, ma è funzionale a comprendere come la dimensione personale e professionale degli architetti, che spesso vivevano e lavorano nello stesso luogo, fossero intrecciate.

### *1667- Francesco Borromini*

La nuova monografia di Paolo Portoghesi su Francesco Borromini (2020) si apre, in un capitolo dal titolo alquanto eloquente, “storia di un'anima”, con un'esplorazione del suo studio: “per l'architetto la sua isola, il luogo di lavoro in cui disegnava e modellava i suoi plastici di cera rossa”<sup>227</sup>. Le informazioni a disposizione di Portoghesi sono tratte dall'inventario, esistente in due versioni leggermente diverse<sup>228</sup>, redatto il giorno successivo alla sua morte, il 3 agosto 1667, nel quale sono elencati, distinti in voci, gruppi di disegni, libri, dipinti appesi alle pareti, il cavalletto per la realizzazione dei modelli, strumenti di disegno come tiralinee e compassi, e, ancora, disegni contenuti nei cassetti. Il busto di Seneca, nel luogo di lavoro, è l'indizio per Portoghesi di una simpatia per lo stoicismo, mentre i reliquiari e le immagini sacre della camera da letto suggerirebbero una devozione profonda e consolatoria, in sintonia con un personaggio cupo e introverso.

Il ritratto di questa casa affacciata sul Tevere è lo strumento, che insieme ad altre testimonianze, come le varie biografie a lui dedicate, consente di “analizzare il carattere di Borromini, ma piuttosto che suggerire una definizione univoca delle sue predilezioni, dei suoi gusti, delle sue manie (...), rivela la presenza di polarità in contraddizione (...).”<sup>229</sup>

### *1713 - Michelangelo Garove*

L'inventario dell'abitazione dell'ingegnere ducale Michelangelo Garove (1648-1713) è stato utilizzato per tracciare il suo profilo biografico e professionale e, in particolare “per conoscere tutte le sfaccettature del

---

<sup>227</sup> PAOLO PORTOGHESI, *Francesco Borromini. La Vita e le Opere*, Milano, Skira, 2020, p. 10.

<sup>228</sup> Pubblicato per intero su MARCELLO DEL PIAZZO (a cura di), *Ragguagli borrominiani. Mostra documentaria*, Roma, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato-Archivi di Stato, 1968.

<sup>229</sup> PORTOGHESI, 2020, p. 14.

personaggio”<sup>230</sup>. Oltre ad esplorare i libri, gli strumenti professionali, i ritratti e le tele che erano ospitati in questo luogo, l’autrice che pubblica l’inventario si addentra “nel mondo d’un uomo vedovo ormai da molto (...), dal gusto raffinato, che veste alla moda, con camicie ornate da bottoni d’oro e argento, cravatte di pizzo e mussolina, amante della parrucca (ne ha ben tre di colore castano scuro) e cappelli in pelle bordati d’oro”<sup>231</sup>.

Quello di Garove è probabilmente uno spazio di lavoro privato, ricavato nella sua abitazione, contenente i suoi 183 libri e gli “Instrumenti da ingegnere” poi venduti alla Regia Università di Torino. La fotografia della sua biblioteca è utilizzata per “inquadrare criticamente gli interessi professionali e personali del possessore”<sup>232</sup>, nonostante la consapevolezza che ben 130 testi gli fossero stati donati dal padre.

#### *1714 - Carlo Fontana*

L’inventario, redatto nel febbraio del 1714, della casa-studio romana in cui Carlo Fontana (1638-1714) si era trasferito nel 1677, invece, è utilizzato da Giuseppe Bonaccorso<sup>233</sup> per uno scopo diverso rispetto allo studio del profilo biografico dell’architetto. Il suo obiettivo, infatti, è la ricostruzione degli ambienti di lavoro del ticinese, i modi della trasmissione didattica dell’architettura e la verifica, tramite l’elenco dei disegni affissi alle pareti, delle opere realizzate. Un tavolo lungo due metri e mezzo, circondato da undici sedie, fornisce, infatti, la misura di quanto lo studio fosse frequentato da collaboratori e allievi (cfr. *cap. 4*).

#### *1762 - Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano*

In ambito torinese<sup>234</sup>, l’inventario dello studio dell’allievo di Juvarra, il conte Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano<sup>235</sup>, morto sessantunenne nel 1762, è per

---

<sup>230</sup> CECILIA CASTIGLIONI, *Documenti inediti per il profilo biografico di Michelangelo Garove, ingegnere ducale per la capitale sabauda*, in «Studi piemontesi», XXXVIII, 2, dicembre 2009, pp. 413-423, p. 415.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> *Ivi*, p. 420.

<sup>233</sup> GIUSEPPE BONACCORSO, *I luoghi dell’architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana alla colonna traiana*, in ELISA DEBENEDETTI (a cura di), *Studi sul Settecento Romano* Roma, Bonsignori Editore, 1998, pp. 95-125.

<sup>234</sup> Un ulteriore esempio è rappresentato dall’inventario dello studio di Pietro Bonvicini, ex collaboratore di Vittone, redatto il 20 luglio 1796 (ASTO, Sezioni Riunite, *Insinuazioni di Torino*, 1796, L. 7, vol. 4, *Inventario de’ beni, mobili, crediti, ed effetti lasciati in ere dità dal fù Sig.r Architetto Pietro Bonvicini*, foll. 1567r.-1575v), che iniziava nel “camerino serviente di studio”, contenente, oltre ad arredi quali una “scrivania di noce a tre tiretti muniti di serratura”, “un tavolino d’albera” e “cinque cadreghe di noce”, “otto carte stampate tre delle quali con cornici, e le altre con bastoni e gole, ed altre sei carte di disegni diversi montati sulla tela delineati dal sig. architetto Bonvicini (22.10 Lire)”. Tra gli strumenti della professione, si trovavano “otto compassi diversi” e, all’interno dello stesso “stucchio”, un “compasso di proporzione, una squadra ed un semicircolo con diverse punte”, “un mezzo trabucco snodato a spina di piedi liprandi, due tavolette per disegnare colle righe a squadra adattate, ed altre righe diverse semplici, e varj altri arnesi adattati alla professione (80 lire)”.

<sup>235</sup> ASTO, Sezioni Riunite, *Insinuazioni di Torino*, 1762, libro 5, cc. 819r-859r.

Angelo Giaccaria<sup>236</sup>, un valido punto di partenza per studiare la figura dell'architetto, che risulta un grande collezionista di opere d'arte e dipinti (ne aveva 600 tra le abitazioni di Torino e Mongreno) e la cui biblioteca restituisce “uno squarcio sulla sua formazione, e in parte, sui suoi interessi culturali e il suo aggiornamento professionale”<sup>237</sup>.

#### 1770 - Bernardo Antonio Vittone

Istantanea di un ambiente e di un “cosmo” ibrido, che era abitazione e spazio di lavoro (di studio, di insegnamento, di negoziazione con clienti e aiutanti), l'inventario post mortem degli effetti personali di Bernardo Vittone è, come nei casi precedenti, un documento utilissimo che si potrebbe (ri)leggere anche attraverso una diversa prospettiva.

Redatto appena dopo la sua morte improvvisa, il documento è noto e pubblicato dagli studiosi sin dalla nascita dell'interesse nei suoi confronti, nel 1920, e poi nel 1966.

Olivero (1920) ne leggeva tra le righe “alcuni tratti della figura fisica e morale del Vittone”, “particolari della sua vita privata nonché notizie sulla sua parentela”<sup>238</sup>; Portoghesi, qualche decennio dopo, tentava di “ricostruire i suoi interessi e le sue scelte attraverso l'indice delle sue letture”<sup>239</sup>. E per esempio, a proposito della presenza del “Cannocchiale Aristotelico” di Thesauro<sup>240</sup> tra i suoi libri, scriveva:

“Il complicato spettacolo, basato sull'intreccio di concetti e di acutezze, come la cupola del Vallinotto intrecciata di archi e di luci è, prima che architettura e scultura, letteratura tradotta in termini plastici; ma anche quando l'architettura adopera il suo linguaggio specifico le resta un margine di semanticità.”<sup>241</sup>

Come ribadito dall'interesse ancora vivo degli studi successivi, anche recentissimi<sup>242</sup>, l'elenco dei libri conservati nella biblioteca di Vittone rimane un dato di estremo rilievo scientifico, ma da interpretare non senza alcune cautele.

---

<sup>236</sup> ANGELO GIACCARIA, *Libri del Conte Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano venduti alla Regia Università di Torino*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s. LIII, 2001-2002, pp. 171-196.

<sup>237</sup> GIACCARIA, 2001-2002, p. 173.

<sup>238</sup> OLIVERO, 1920, p. 35.

<sup>239</sup> PORTOGHESI, 1966, p. 12.

<sup>240</sup> EMANUELE THESAURO, *Il cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'Arguta et Ingeniosa Elocutione che serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotile*, Torino, Giovanni Sinibaldo, 1654.

<sup>241</sup> PORTOGHESI, 1966, p. 15.

<sup>242</sup> Da quello di Fulvio Lenzo (FULVIO LENZO, *La biblioteca di Bernardo Antonio Vittone (1704-1770)*, in GIOVANNA CURCIO, MARCO ROSARIO NOBILE, AURORA SCOTTI TOSINI (a cura di), *I libri e l'ingegno: studi sulla biblioteca dell'architetto*, Palermo, Caracol, 2010, pp. 157-166) all'intervento di Giusi Perniola nel convegno per i 250 anni dalla morte di Vittone (22 ottobre 2020).

Innanzitutto, il possesso di un libro non è sufficiente a certificare e delimitare la cultura personale del possessore. Vittone, infatti, aveva potuto leggere testi di grande rilevanza per la sua formazione anche all'Accademia di San Luca, in quella del cardinale Albani a Roma, ma anche negli atelier di altri architetti o in altre biblioteche torinesi<sup>243</sup>. Inoltre, poteva prendere libri in prestito, scambiarli, e prestarli a sua volta.

Allo stesso tempo, la proprietà di un libro non significa di per certo, come segnala anche Carlo Olmo<sup>244</sup>, che questo sia stato letto, compreso e condiviso dal proprietario, e, peraltro, non si ha la certezza che tutti i libri elencati nell'inventario fossero a tutti gli effetti frutto di acquisti consapevoli di Vittone, e non fossero invece stati, in parte, ereditati dal fratello canonico, morto nel 1762 (il che è soprattutto plausibile per i numerosissimi titoli di materia religiosa)<sup>245</sup> o dallo zio Plantery<sup>246</sup>.

Fulvio Lenzo, che ripubblica l'elenco dei libri a 45 anni dalla sua prima trascrizione a cura di Portoghesi, non si stupisce della presenza degli almeno 52 testi di teologia (su 581 testi, di cui 96 a tema più strettamente architettonico), a fronte anche delle dediche dei due trattati vittoniani - a Dio (le *Istruzioni Elementari* del 1760) e alla Vergine (le *Istruzioni Diverse* del 1766) - una questione molto dibattuta dagli studiosi, schierati su posizioni alquanto diverse<sup>247</sup>.

---

<sup>243</sup> A proposito del ritrovamento di una biblioteca composta da 34 libri nella casa-studio di Juvarra in Piazza Navona a Roma, Tommaso Manfredi (TOMMASO MANFREDI, *La biblioteca di architettura e i rami incisi dell'eredità Juvarra*, in COMOLI MANDRACCI, GRISERI (a cura di), 1995, pp. 286-297) ipotizza che l'architetto non avesse avuto necessità di trasportare questi libri da Roma a Torino, potendo disporre in Piemonte di una Biblioteca regia fornita anche in materia di architettura, indipendente rispetto a quella Reale (nella quale mancavano in effetti libri in questo ambito). Cecilia Castiglioni (2009) suppone che anche Garove abbia avuto accesso a questa biblioteca di corte, prima di Juvarra, oltre ad aver avuto la possibilità di visitare quelle di Emanuele Filiberto di Carignano e del collega e amico Giovanni Giulio Bertola, fratello di Antonio (si veda su questo MONICA NARETTO, *I Bertola. Una famiglia di professionisti alla corte sabauda tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, dottorato in storia e critica dei beni architettonici e ambientali, 1998-2001, relatori: Vera Comoli Mandracchi, Costanza Roggero Bardelli).

<sup>244</sup> Carlo Olmo sottolinea come, a partire soprattutto dal XVIII secolo, le biblioteche, con gli inventari post mortem, diventino "indizi per ricostruire il formarsi di un cultura ed i suoi possibili riferimenti; indizi ma non prove di attribuzioni o filiazioni possibili" (p. XV). Ritornando su questo tema, nel capitolo quinto, l'autore mette in guardia sul rischio dell' "omologare possesso e conoscenza di un libro" (GABETTI, OLMO, 1989, p. 162).

<sup>245</sup> Avverte su questo Canavesio in WALTER CANAVESIO, *Presenze gesuitiche nella cultura di Bernardo Vittone e Giovanni Battista Galletto*, in BRUNO SIGNORELLI, PAOLO USCELLO (a cura di), *La Compagnia di Gesù nella Provincia di Torino dagli anni di Emanuele Filiberto a quelli di Carlo Alberto*, Torino, 1998, pp. 269-285.

<sup>246</sup> Cfr. nota 210.

<sup>247</sup> Le dediche sono state, infatti, interpretate da Wittkower (1958) come spirito dei trattati del Rinascimento, da Pommer (1967) come unica possibilità in assenza di illustri committenti da omaggiare, da Fagiolo come "sublimazione in chiave cristiana di un topos che ha origine nella dedica di Vitruvio alla divina mente e al genio divino di Cesare"<sup>247</sup> (MARCELLO FAGIOLO, *L'universo della luce nell'idea di architettura del Vittone*, in VIALE (a cura di), 1972, p. 117.), da Canavesio (2005) come ulteriore segnale dell'esistenza, in entrambi i trattati, di un "sostrato di

“Sugli scaffali delle biblioteche degli architetti si trovavano infatti - così come si trovano ancora oggi - volumi di autori antichi o moderni sull’architettura, ma anche sulle arti in genere; testi di storia e di letteratura; e, ancora, articolate raccolte di libri od opuscoli intorno a passioni più personali (antichità, iscrizioni, monete, misure, strumenti ottici, orologi, costumi, viaggi). Frammisti a questi tomi erano gli scritti redatti dagli architetti stessi, a volte rimasti in forma di abbozzo o di manoscritto; vi erano fascicoli, cartelle, rotoli di stampe e di disegni sia autografi che collazionati a comporre repertori di modelli cui attingere. Vi erano poi i libri avuti in dono da amici, colleghi, lontani corrispondenti, a testimoniare la circolazione delle idee e dei dibattiti sull’architettura. Sui tavoli da lavoro i disegni di progetto si confondevano con i libri, dai quali spesso attingevano senso e valore.”<sup>248</sup>

È questa una delle direttrici di ricerca su cui si muove il testo collettaneo sulla “biblioteca dell’architetto”<sup>249</sup> contenente anche la trascrizione di quella vittoniana a cura di Fulvio Lenzo. Questa raccolta di saggi si apre mettendo in luce l’esistenza di uno stretto legame tra i disegni e i libri dell’architetto, di norma custoditi insieme, all’interno della stessa stanza o in camere contigue; una prossimità che consentiva all’architetto di attingere a un vasto bacino di modelli, sia disegnati sia scritti e stampati, all’interno di un processo di lavoro circolare e in un certo senso autoreferenziale, o comunque chiuso, perlomeno in una fase progettuale, entro le quattro mura della casa-studio.

La biblioteca vittoniana, “da erudito di provincia con gusti ben precisi”<sup>250</sup> è una chiave di lettura utile a leggere i suoi scritti (anche se solo fino a un certo punto) più ancora che le sue architetture.

“La lettura conduce alla scrittura, la scrittura conduce al disegno e quindi ancora una volta alla lettura”, ricorda Lenzo, citando a sua volta Anderson<sup>251</sup> a proposito della circolarità delle fonti, che peraltro Vittone non citava sistematicamente. “Vittone scrive con al fianco Serlio, Alberti, Vitruvio, Scamozzi; il ridisegno delle

---

cultura religiosa che ha il compito di cementare il tutto” e che ha avuto, tra i suoi apici, il trattato sulle *Istruzioni Armoniche* affidato all’aiutante Galletto. Pochi anni dopo, Oechslin le leggeva, invece, come scelta quasi naturale nel Piemonte pio della prima metà del Settecento abitato dall’architetto<sup>247</sup>, e, quindi, in modo più o meno esplicito, come opportunità professionale (WERNER OECHSLIN, *Tra due fuochi. Bernardo Antonio Vittone e il “Caso Piemonte”*, in GIUSEPPE DARDANELLO (a cura di), *Sperimentare l’architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, Torino, Fondazione CRT, 2001, pp. 282-298, p. 291).

<sup>248</sup> CURCIO, NOBILE, TOSINI (a cura di), 2010, pp. 3-4.

<sup>249</sup> Ivi.

<sup>250</sup> PICCOLI, 2008, p. L.

<sup>251</sup> CARL ANDERSON, *La lettura dei testi come strategia di progettazione: Inigo Jones e la facciata occidentale della chiesa di Saint Paul*, in «Annali di Architettura», 9, 1997, pp. 245-264, p. 258 (citato da LENZO, in CURCIO, NOBILE, TOSINI (a cura di), 2010, p. 157).

tavole mette in gioco Vignola, Daviler, Blondel, Villamena...<sup>252</sup> segnala Edoardo Piccoli nell'epilogo alla riedizione delle *Istruzioni Elementari* (2009), sottolineando quanto nel primo trattato dell'architetto si riverberasse piuttosto fedelmente la composizione della sua biblioteca personale: un apparato di conoscenza teorica che, tuttavia, era continuamente bilanciato dalle applicazioni pratiche e concrete del mestiere.

Ed è su questo impiego strumentale e operativo delle conoscenze teoriche che si intende qui focalizzare l'attenzione.

Ciò che intendiamo mettere in luce di Vittone, infatti, sono le strategie e le forme con cui è stato in grado di costruire il proprio status di intellettuale, oltretutto di tecnico, la propria carriera professionale, le modalità di autopromozione e affermazione, i modi con cui si sosteneva economicamente. E l'inventario è una fonte utile in tal senso, se si considerano la casa dell'architetto, il suo studio e la sua biblioteca, descritti da tale documento, come luoghi in cui si depositavano gli oggetti e gli strumenti della professione, come spazi di trasmissione del sapere architettonico e di incontro con potenziali committenti.

Secondo la prospettiva proposta da Renata Ago, nell'esame di alcuni intellettuali, o "persone eccellenti"<sup>253</sup> nella Roma del XVII secolo, tra cui gli architetti Francesco Borromini e Charles Errard, lo studio e l'abitazione di questi professionisti erano parte anch'essi di un apparato di mezzi e strategie messe in campo per la propria affermazione e riconoscibilità collettiva, insieme all'abbigliamento, al tenore di vita e persino alle disposizioni testamentarie.

Nello studio di Borromini, per esempio, i quadri e i molti oggetti (marmi, teste di gesso, statue, vasi, conchiglie) che affollavano le stanze erano, secondo l'autrice, esibiti e messi in mostra in un vero e proprio allestimento per i visitatori. E la casa di Charles Errard, pittore di corte di Luigi XIV, dal 1666 fondatore e poi direttore e primario dell'Accademia di Francia a Roma, principe di quella di S. Luca, non era da meno, dovendo necessariamente essere all'altezza della sua posizione.

“Chiunque esercitasse una professione intellettuale dipendeva infatti dalla committenza di un numero assai limitato di grandi ‘consumatori’, che proprio grazie alla loro scarsità potevano dettare quasi tutte le condizioni della transazione. Le ‘persone eccellenti’ erano quelle che riuscivano, o almeno provavano, ad affrancarsi da

---

<sup>252</sup> PICCOLI, 2008, p. L.

<sup>253</sup> “Quello che fanno i personaggi di cui si occupa questo libro è impegnarsi attivamente nella costruzione di una propria immagine di “persone eccellenti”. Sono artisti, letterati, studiosi, medici, giuristi, scienziati e altri membri delle professioni liberali, tutti provenienti dagli strati non aristocratici della società e tutti variamente di successo, e il loro obiettivo è far sì che quella che ritengono la propria “eccellenza” - che è il risultato di dottrina e di ingegno ed è quindi un carattere eminentemente individuale, legato alla persona e non ad altro - venga socialmente riconosciuta” (RENATA AGO, *Tanti modi per promuoversi. Artisti, letterati, dottori, nella Roma del Settecento*, saggio pubblicato in edizione digitale open access, 2014, DOI 10.14615/enbach49, p. 4).

questa dipendenza, grazie alla crescente richiesta dei propri specifici beni o servizi (...). L'eccellenza era anche una rivendicazione, una richiesta di riconoscimento sociale, portata avanti attraverso una pluralità di strumenti, che andavano (...) dagli scritti teorici ai comportamenti quotidiani, dai modelli di consumo alle disposizioni post-mortem.”<sup>254</sup>

Nello stesso saggio è interessante l'utilizzo del termine “persona” nell'accezione definita da Lorraine Danston e Otto Sibum, per la quale la cosiddetta “scientific persona”, in riferimento a un testo di Marcel Mauss<sup>255</sup>, è una “posizione intermedia tra la biografia individuale e l'istituzione sociale: un'identità culturale che modella l'individuo nel corpo e nella mente e al tempo stesso crea un collettivo con una fisionomia condivisa e riconoscibile”<sup>256</sup>.

Si potrebbe, quindi, argomentare che anche il Vittone ritratto dalla storiografia sia una figura “intermedia”, situata tra l'uomo, che non è possibile conoscere e decifrare a posteriori, e il *professionista*, ovvero il personaggio costruito, esibito e documentato nel rispetto di una identità socialmente formata, condivisa, riconoscibile e istituzionalizzata di architetto.

Per quanto lo studio di Vittone non fosse di certo frequentato quanto quello di Borromini o di Errard, e nemmeno da personalità dello stesso rilievo, è ragionevole intendere questo spazio come un ricco archivio di strumenti della professione e di “marcatori identitari”<sup>257</sup>. Dalle medaglie dell'Accademia di San Luca, all'abito da decurione, ai molti strumenti per disegnare, vi erano, infatti, contenuti gli oggetti di un “corredo” che si ritrovava, anche, in proporzioni diverse, negli atelier, nelle biblioteche<sup>258</sup>, nei ritratti<sup>259</sup> di altri architetti coevi.

---

<sup>254</sup> AGO, 2014, p. 6.

<sup>255</sup> MARCEL MAUSS, *Une Catégorie de l'esprit humain. La notion de personne, celle de “moi” Un plan de travail*, in «The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland», vol.68, 1938, pp. 263-281.

<sup>256</sup> *Introduction: Scientific Personae and Their Histories*, in «Science in Context», 16, 2003, pp. 1-8. La traduzione è tratta da Renata Ago (2014, p. 5).

<sup>257</sup> “L'eccellenza, soprattutto in età pre-romantica, non può essere una qualità puramente interiore e chi mira ad affermarsi come eccellente deve anzi curare in modo particolare la manifestazione esteriore della propria grandezza, circondandosi di oggetti che fungano da marcatori identitari, e imprimendo un'organizzazione particolare alla propria vita domestica, che va dall'uso degli spazi alla composizione dei nuclei familiari” (AGO, 2014, p. 7).

<sup>258</sup> I testi che gli architetti conservavano nelle loro librerie avevano un nucleo di riferimenti comune. Non mancavano praticamente mai Vitruvio, Alberti, Palladio, Serlio, Vignola e Scamozzi, per esempio, e poi erano frequenti De Rossi e Carlo Fontana, o tra i francesi Desgodetz e Blondel. Significativo in tal senso è che, nel 1753, Gastellier de la Tour abbia allegato al suo *Dictionnaire étymologique des termes d'architecture, et autres termes qui y ont rapport* (Parigi, La Veuve Pissot, 1753) un *Catalogue des livres nécessaires aux architectes*. In ambito piemontese, di grande interesse è anche la vicenda della vendita alla Regia Università di Torino di 193 volumi posseduti dall'architetto Baroni di Tavigliano, insieme a molti disegni, suoi e del suo maestro Juvarra, degli oltre 450 posseduti. La composizione di questo gruppo di libri, come ricordato da Giaccaria (2001-2002) comprendenti testi di architettura civile e militare, restituisce un elenco di

L'argenteria, i vestiti, le scritture private e le obbligazioni, gli oggetti dell'uomo più che dell'architetto, contribuiscono, invece, a delineare un ritratto che sfugge a definizioni univoche, la cui etichetta di fervente religioso al servizio delle comunità di campagna, a suo tempo dipinta da Portoghesi, è complessificata dalla efficace immagine dell'inginocchiatoio utilizzato come cassaforte per custodire le tracce di un'attività di prestatore di denaro che si affiancava a quella di architetto.

Più che un modo per tradurre una propria visione del mondo, intrisa di una esibita religiosità, l'architettura era per Vittone in primis un mestiere, svolto con diligenza e grande impegno; e rispetto a questo mestiere anche la devozione, che pure doveva caratterizzare in qualche modo la sua vita intima e personale, può essere trattata come una delle strategie professionali messe in campo. “Nel periodo in cui nel Piemonte l'architettura era al massimo della fioritura, quella professione poteva offrire diverse attrattive al figlio di un piccolo borghese che si avviava a diventare uno scaltro uomo d'affari” scriveva Pommer<sup>260</sup> nel suo ritratto non troppo gratificante dell'architetto, che però dava conto della opportunità, anche economica, dell'avvio di questa professione per un giovane della sua condizione familiare e sociale.

L'analisi dell'uomo e della sua biografia, così come la raffigurazione del luogo che abitava e degli oggetti che possedeva, può essere intrapresa anche senza tentare di leggerne in modo deterministico il movente di azioni future, riferendo a una dimensione individuale un modo di fare architettura che era, invece, contingente, situato e plurale.

Come vedremo, i successi professionali inanellati da Vittone non erano tanto ascrivibili a una capacità di imporre ai committenti una personale “idea di architettura”, maturata tra i libri della sua biblioteca, quanto a una abilità di leggere, recepire e coordinare, nel progetto, grazie a una cultura solida, da colto professionista, le istanze emergenti nel momento in cui il progetto stesso veniva avviato.

Questa capacità era anche, e soprattutto, esito di un percorso di apprendimento, che per Vittone è stato lungo e variegato, teorico e pratico, svolto a un livello istituzionale e al contempo informale e familiare. Il suo lungo periodo di

---

opere a stampa considerate, in quel periodo, tanto rilevanti e significative, anche dal punto di vista didattico, da essere acquistate dalla Regia Università Torinese (dal 1876 Biblioteca Nazionale Universitaria). Non stupisce che tra questi volumi, i cui titoli sono stati trascritti da Giaccaria, compaia anche, al n. 987, “Architettura di Bernardo Antonio Vittone volumi 2”.

<sup>259</sup> Sui ritratti degli architetti, identificati da un'iconografia ben precisa, si veda il capitolo introduttivo intitolato *Un cabinet de portraits* del catalogo a cura di COJANNOT, GADY (2017). Oltre a questa galleria di ritratti di architetti francesi, rappresentati circondati da libri, disegni, compassi, sullo sfondo degli edifici progettati, si veda anche il contributo di Marica Mercalli (*L'architetto si presenta, note iconografiche su alcuni ritratti del XVIII secolo*, pp. 229-237, in CONTARDI, CURCIO, a cura di, 1991). I ritratti descritti sono quelli della collezione dell'Accademia di S. Luca e rappresentano, per mezzo di un'iconografia assimilata dall'autrice a quella delle figure religiose, alcuni architetti operanti a Roma nella prima metà del Settecento, con disegni, compassi e matite.

<sup>260</sup> POMMER, 2003, p. 81.



formazione, durato almeno otto anni (dal 1725 al 1732), è leggibile come un lungimirante ed efficace percorso di costruzione di una professionalità solida ed estremamente sfaccettata. A questo multiforme moltiplicarsi di esperienze, teoriche e pratiche, si deve probabilmente l'eccellente abilità di Vittone di confrontarsi efficacemente con problemi, agende, committenti ed economie estremamente differenti; come è da allora richiesto, del resto, a un professionista che deve sostenersi con il proprio mestiere.

### Cap. 3 L'archivio professionale e la sua dispersione

“How is an architectural collection different from a pile of drawings and models, client's letters and random documents lingering on tables in the office of Price or Rossi, Eisenman or Siza? Is it simply an empire of signs, of texts only? A fortress of intertextuality?

(...) Imagine that all texts, all documents, all books, all models, all archive on Price vanish in a fire: would we be able to write about his architecture? Would we be able to think of Price and to think with Price in the same way? Would the disappearance of archival objects that constitute architectural history disrupt or deform knowledge? And after all, if architectural history bears such a remarkable material dependence on objects, why is it that we rarely examine closely how these objects come together in collections, get organized, classified, and preserved so as to form the epistemological basis of architectural history?”<sup>261</sup>

In questo suo ultimo testo, Albena Yaneva (2020), poco più di dieci anni dopo la sua etnografia dello studio olandese di Rem Koolhaas<sup>262</sup> (cfr. *cap. 1*), sottolinea come sia un ambito generalmente poco frequentato quello del racconto, da parte dello storico in primis, della sua esperienza di esplorazione degli archivi (degli architetti, ma non solo), e quanto, soprattutto, siano rare le riflessioni sulla pratica stessa dell'archiviare e sui suoi significati.

All'esperienza dell'archivio, anzi al “piacere” di frequentare questi luoghi, ha dedicato un libro Arlette Farge<sup>263</sup> (1997), in cui sono raccontati, a tratti come veri e propri flussi di coscienza, sensazioni, odori, rumori, colori, ansie, abitudini, procedure, regole, routine dello stare in archivio, attraverso le personali esperienze vissute dall'autrice<sup>264</sup>. Quelli attraversati da Farge sono principalmente archivi giudiziari nazionali francesi del XVIII secolo; pertanto, gli obiettivi sia del soggetto produttore, sia del custode di questi depositi sono di certo molto diversi da quelli che muovono un architetto, per esempio, che raccoglie e ordina le tracce

---

<sup>261</sup> ALBENA YANEVA, 2020, pp. 10-11.

<sup>262</sup> ALBENA YANEVA, 2009.

<sup>263</sup> ARLETTE FARGE, *The Allure of the Archives*, New Heaven and London, Yale University Press, 2015 (prima edizione: *Le goût de l'archive*, Seuil Coll. "Points Histoire", 1997).

<sup>264</sup> Un esempio: “The inventory room is sepulchral. Someone decided that central heating wasn't needed here, so cold damp air is continually drifting down from the high ceilings. Prison-issue gray iron tables line the length of walls stacked high with volumes. Their purpose is to allow for the consultation of the inventories that contain the serial numbers. Under which a sought-after document is stored. In the middle of the room there is a table, as austere as the others, although perhaps slightly larger. An impassive archivist is sitting there. Beside a window opening on to the garden, a staff person is numbering pages in diligent handwriting. Not a single word can be heard; there are only a few rare smiles and vague whispers. The shuffling of papers is monotonous, and the clock above the double-hinged door no longer tells time” (FARGE, 2015, pp. 114-115).

della propria professione. Si tratta, nel caso degli archivi di Farge, di raccolte di tracce involontarie, lasciate da soggetti che avrebbero probabilmente preferito non lasciarne alcuna in ambito giudiziario<sup>265</sup>; “the archival document is a tear in the fabric of time, an unplanned glimpse offered into an unexpected event”<sup>266</sup>, scrive la studiosa, e aggiunge “In it everything is focused on a few instants in the lives of ordinary people, people who were rarely visited by history, unless they happened to form a mob and make what would later be called history”<sup>267</sup>.

La percezione efficacemente descritta da Farge è quella di poter “toccare il reale” senza la mediazione di narrazioni e interpretazioni, di apprenderlo direttamente dalla voce di autori inconsapevoli e addirittura riluttanti. Ne deriva un piacere che, tuttavia, è seguito dall’ansia di interrogare tali tracce nel modo corretto (“You feel both the power of the contents of the archive and the impossibility of deciphering them. You realize that it is an illusion to imagine that one could ever actually reconstruct the past”<sup>268</sup>), e da pazienti operazioni di fedele trascrizione, in grado di rendere lo studioso al contempo “complice” e “straniero” rispetto ai protagonisti dei documenti.

Per quanto riguarda, invece, il rapporto tra la ricostruzione storica e la modalità con cui un archivio è stato costituito, e relativamente agli archivi professionali degli architetti, considerazioni importanti sono espresse da Beatriz Colomina (1994)<sup>269</sup>, che rileva come le ricostruzioni storiche e le narrazioni si costruiscano spesso su archivi parziali, frammentari, lacunosi, in cui, soprattutto nel Novecento, è preponderante anche la tensione tra dimensione professionale e privata del soggetto produttore.

“Out of the archive history is produced, but when writing history, the utmost care is traditionally placed on producing a seamless account of the archive, even though all archives are fractual and impartial. The messy space of the archives thus sealed off by a history. History then is a façade.”<sup>270</sup>

La contrapposizione portata ad esempio da Colomina è quella tra l’archivio limitato e disperso di Adolf Loos, che trasforma lo storico, che può contare solo su alcuni frammenti documentali, in “detective”, e quello di Le Corbusier, che custodisce, invece, moltissime tracce della sua vita e della sua attività professionale; ne consegue che la ricostruzione dell’operato dei due architetti, e

---

<sup>265</sup> “Beggars, quarrelers, vagrants, lechers, and thieves are suddenly pulled out of the jostling crowd, snagged by a power that has pursued them into the heart of their daily pandemonium. Perhaps they were in the wrong place at the wrong time, or they sought deliberately to transgress and offend, or maybe they wished finally to make themselves heard by the authorities” (Ivi, p. 26).

<sup>266</sup> Ivi, p. 6.

<sup>267</sup> Ibidem.

<sup>268</sup> Ivi, p. 14.

<sup>269</sup> BEATRIX COLOMINA, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge MA, MIT Press, 1994.

<sup>270</sup> Ivi, p. 9.

delle rispettive carriere professionali, dipende anche, quindi, dagli obiettivi con cui gli archivi sono stati costruiti e dalla loro accessibilità per lo storico.

“Even though the attempts to grapple with archives and their logic of formation and legitimization are rare, in the existing accounts we can distinguish two modalities of being: the archive *of* and the archive *for*. The archive *of* an architect/practice - forgotten or present, star or mundane; the archive *of* specific building, projects, master plans, cities movements (...). Moreover, archives served different purposes and ambitions, not just the scholarly ones: archives are used *for* – restoration, rebuilding, rehabilitation, (...), art and exhibitions. (...) Architectural scholars only notice the archive when it troubles them. The archive only becomes an object of study when an architect is effaced from official historiography, or when a facet of an architectural personality or practice is overlooked, or in situations of difficulty to find traces, of major lacunas, of accidental destruction or accumulation (...). When it serves the historian, the archive is invisible, mute unchallenged in a footnote or image caption, a source of materials ‘out there’; when it troubles, it resurfaces, it talks, and it interferes epistemologically.”<sup>271</sup>

È un interesse soprattutto strumentale, quindi, volto a guardare altrove - all’architetto, a un edificio, all’organizzazione di una mostra - quello che, secondo Yaneva, porta generalmente gli studiosi a visitare gli archivi; al contempo, gli etnografi e gli antropologi raramente sono stati sedotti da luoghi perlopiù intesi come polverosi, inerti, meno seducenti dell’osservazione dinamica delle azioni mentre hanno luogo.

Il resoconto etnografico di Yaneva, relativo alle sue visite presso il Canadian Centre for Architecture di Montreal (CCA), tra il 2015 e il 2018, sottraendo l’archivio dalle “note a piè di pagina” in cui è spesso relegato nel ruolo di supporto, mette in luce le operazioni di assemblaggio in una collezione<sup>272</sup>, di conservazione, di valorizzazione, di fruizione dei documenti di architettura, con l’intento di mostrare quanto anche quella dell’archiviazione sia a tutti gli effetti una pratica dell’architettura che partecipa attivamente al processo progettuale stesso (cfr. *cap. I*).

---

<sup>271</sup> YANEVA, 2020, p. 54.

<sup>272</sup> Una questione rilevante che emerge dalla ricostruzione di Yaneva è la compresenza di una riduzione, nel momento in cui disegni e modelli lasciano gli studi di architettura per arrivare al CCA, e di un arricchimento, quando sono collocati insieme a oggetti prodotti da altri studi di architettura; “Rossi, next to Stirling, next to Eisenman - each one amplified, empowered, by the other. Here, where the works are placed together, synoptically visible, and synchronically assembled, a comparison is possible. Together they can generate knowledge that cannot be extracted from one source only, from one practice only, or simply by visiting one architectural office and capturing its ingenious working ecology” (Ivi, p. 3).

Significativo, in tal senso, è infatti che nel momento in cui arrivano al CCA le scatole contenenti materiali eterogenei provenienti dallo studio di Cedric Price, i contenuti non siano scorporati, né ricollocati. L'archivista spiega infatti all'etnografa: "This is the way it has been put together. It is exactly how it came from the office of Cedric Price. We are trying to respect how the box was in the office. The sequence stays exactly the same"<sup>273</sup>. Anche sulla scorta della sua lunga esperienza di osservazione etnografica presso lo studio OMA, la conclusione di Yaneva in qualche modo chiude il cerchio, tracciando una chiara connessione tra produzione e archiviazione dei documenti di architettura:

"This is precisely because the archive strives to maintain the connection to design practice and the particular order of things generated there, keeping the imprints of Price's and his collaborators' hands, the echoes of design hubbub, the hidden patterns of the office routines, that it is never catalogued at the object level."<sup>274</sup>

Se la sua cronaca etnografica si rivolge principalmente alle azioni e ai movimenti degli archivisti del CCA, custodi di collezioni illustri (tra cui quelle di Álvaro Siza e Peter Eisenman), la sua attenzione alla materialità del documento, messa a fuoco già anche da Latour al Consiglio di Stato (cfr. *cap.1*), e alla stratificazione dei suoi valori nel tempo, e soprattutto l'invito a intendere l'archivio come uno strumento professionale vero e proprio, utilizzato quotidianamente dagli architetti, sono riferimenti preziosi per questo capitolo, che si rivolge alle pratiche di qualche secolo precedenti.

L'insieme delle carte accumulate nell'atelier vittoniano era quindi attore esso stesso della progettazione, che sappiamo essere un processo circolare e partecipato, in cui si apprendeva da quanto precedentemente elaborato, e non di rado anche da quanto acquisito da atelier di altri architetti (Juarra, Plantery e Fontana in questo caso) che veniva riprodotto, rielaborato, "riattivato" nel corso del progetto.

Come vedremo in questo capitolo, i disegni e le iscrizioni presenti nello studio di Vittone non sembrano essere stati (non tutti, in ogni caso) formalmente "ordinati" da Vittone mentre era in vita. Trattandosi anche di un luogo di apprendimento per i molti aiutanti, tuttavia, facilmente si può immaginare che questo deposito di carte non fosse un ammasso inerte, ma un giacimento attivo da cui si poteva, e si sapeva, attingere nel momento in cui si progettava (e lo provano anche annotazioni varie e abbozzi di disegni nel verso di alcuni fogli a riprova di un riutilizzo delle carte nello studio). Una parte consistente di questo deposito "dinamico" significativamente sarà riordinata e inserita all'interno di un vero e proprio archivio professionale solo in seguito, e non da un estraneo, ma da un ex

---

<sup>273</sup> Ivi, p. 71.

<sup>274</sup> Ibidem.

“giovane di studio”, che di quei materiali aveva probabilmente una conoscenza diretta, di prima mano.

### 3.1 Una ricomposizione impossibile

“L’opinione, più logicamente e scientificamente ammessa, fa discendere il vocabolo *archivio*, non già dal verbo ἀρκεῖν, che significa resistere, proteggere, ma dal sostantivo ἀρχεῖον, che indica il palazzo del magistrato, la curia: ove era naturale che, accanto all’ἀρχων, cioè a colui che comanda, fossero gli atti, emanati da lui (...). Da quella voce, prendendo il tutto per la parte, deriva il vocabolo latino *arcivum, archivum, archivium* per indicare così il locale, come la suppellettile quasi a giustificare la confusione, che parecchi fanno oggi ancora, del contenente col contenuto.

(...) Rari sono, nella letteratura relativa, coloro i quali si siano astenuti dalla definizione dell’archivio. I rimanenti si sono espressi in proposito in tal modo che non può del tutto soddisfarci. Ed invero: taluni confondono il contenente col contenuto, come abbiamo già accennato (...). Il contenuto, invece, qualunque sia il vaso che lo racchiuda, è sempre lo stesso, conserva sempre la stessa inalterabilità, la stessa stabilità attraverso il tempo e lo spazio; e ci offre, pertanto, l’unica base sulla quale poggiare la nostra definizione e la nostra dottrina.”<sup>275</sup>

La produzione grafica e testuale riconducibile allo studio di Bernardo Antonio Vittone si compone di varie centinaia di documenti, tra disegni e atti scritti (istruzioni e contratti sottoscritti con le maestranze coinvolte nel cantiere, corrispondenza con i committenti, perizie e pareri espressi in caso di controversie di vario tipo, disegni preparatori per le incisioni dei trattati, copie di disegni da altri architetti), geograficamente distribuiti tra Italia, Francia e Germania, in seguito a vicissitudini in alcuni casi mai chiarite.

Una rassegna esaustiva di tutto il materiale non è per ora possibile: non esiste (ancora), infatti, un perimetro che circoscriva il bacino di documenti prodotti dall’architetto, che peraltro potrebbe rappresentare solo il frammento finora emerso da un insieme più ricco ma ancora non conosciuto. Ci sono diversi nuclei documentali, la cui ubicazione in parte disegna una mappa dei luoghi in cui Vittone ha studiato l’architettura (ci sono almeno dodici suoi disegni all’Accademia di San Luca a Roma) e ha lavorato (oltre alla città di Torino, sono varie decine le comunità piemontesi che accolgono sue realizzazioni), e in parte traccia le rotte dei collezionisti, che dall’Ottocento hanno acquisito parte della produzione documentale proveniente dal suo atelier (da Torino a Bologna, a Milano e a Biella fino a Parigi e Berlino), specialmente per il tramite dei suoi collaboratori.

All’interno di un quadro tanto complesso, una volta definito cosa si intenda, con un’espressione in parte impropria, per “archivio professionale vittoniano”,

---

<sup>275</sup> EUGENIO CASANOVA, *Archivistica*, II edizione, Siena Stab. Arti Grafiche Lazzeri 1928, pp. 11-12.

l'obiettivo di questa seconda parte del lavoro è presentare una mappa sinottica dei principali nuclei documentali, sulla base delle ricerche archivistiche già svolte e pubblicate, indicando anche la composizione tipologica delle collezioni più ricche, nonché, laddove possibile, le ragioni e i modi con cui è avvenuta la costituzione dei fondi.

Lo studio delle forme della dispersione di centinaia di documenti di lavoro, elaborati dall'atelier vittoniano nell'arco di quattro decenni, e delle relative attuali modalità di conservazione e fruizione, invita a una riflessione ulteriore sulla sfaccettata natura dei documenti pertinenti all'attività professionale di un architetto.

Se delle iscrizioni prodotte da Vittone nell'arco della pratica professionale si è già riconosciuta la duplice valenza di fonte storiografica e di oggetto performativo produttore di effetti al tempo del progetto (cfr. *cap. I*), la riflessione sull'archivio, e in particolar modo sui disegni, ne mette a fuoco ulteriori attributi: di strumento per l'apprendimento e per l'acquisizione di modelli, di oggetto da collezione, di cui si riconosce il valore economico oltreché artistico, di frammento della memoria di un luogo e di bene culturale da conservare e rendere in qualche modo consultabile.

La tentata parziale ricostituzione dell'"archivio professionale" vittoniano, esito e strumento del suo lavoro di architetto, si è configurata anche come esperienza che si presterebbe tanto al genere del resoconto etnografico di Yaneva al CCA, quanto al più intimistico e sensoriale racconto di Farge riferito agli archivi giudiziari francesi: un insieme di movimenti all'interno di spazi differenti, geograficamente distanti, di interazioni con soggetti istituzionali e non, di necessaria conformazione a norme specifiche, di relazione con il documento e con le svariate forme della sua tutela e messa a disposizione.

La richiesta più o meno macchinosa di accesso, l'obbligo di indossare i guanti o lavarsi le mani prima di visionare i disegni, l'autorizzazione alle riproduzioni fotografiche - talvolta tacita, talvolta mediata dalla sottoscrizione di un documento - la presenza più o meno vigile dell'archivista, la creazione di rapporti di fiducia dati da una frequentazione continuativa e quindi l'acquisizione di maggiori gradi di autonomia, non sono solo note di colore. Si tratta piuttosto di procedure il cui rigore restituisce la misura di una rilevanza attribuita al documento, variabile da un'istituzione a un'altra, da un soggetto a un altro.

### ***L'archivio professionale vittoniano non esiste***

La prima considerazione che è emersa, a valle di questo itinerario tra le carte, è che un archivio<sup>276</sup> dell'architetto Vittone non esiste, o, meglio, non esiste un

---

<sup>276</sup> Dal punto di vista terminologico, va segnalato che se, sul piano legislativo, il riferimento è al luogo fisico in cui si conservano i documenti (l'art.101 del D.lgs. 22/2004, Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, intende per "archivio", "una struttura permanente che raccoglie, inventaria e conserva documenti originali di interesse storico e ne assicura la consultazione per finalità di studio e di ricerca"), le posizioni degli studiosi di archivistica convergono su una nozione generale di archivio quale "naturale sedimentazione di un'attività di gestione, pratica,



insieme ordinato e coerente delle iscrizioni e dei disegni da lui prodotti, e poi consegnati o rimasti all'interno dello studio, tale da poter essere definito a tutti gli effetti quale "archivio professionale" intenzionale, depositato dal soggetto produttore per l'auto-documentazione e l'autopromozione dell'attività lavorativa svolta.

Che all'interno del suo atelier ci fosse, di fatto, un insieme più o meno ordinato di carte, tra i cassetti, i rotoli di latta e i tavoli di lavoro, è plausibile, ma che questo ricco materiale grafico e testuale professionale fosse sistematicamente ordinato per una trasmissione intenzionale ai posteri è da escludere, come si dirà in seguito, ed è forse dovuto anche al decesso inatteso dell'architetto sessantaseienne, morto senza aver redatto un testamento.

Questo dato è piuttosto sorprendente per un uomo del Settecento come Vittone; del resto, la disposizione dell'eredità professionale e intellettuale tramite scritture testamentarie si configurava come vero e proprio strumento di autopromozione per le professioni liberali tra XVII e XVIII secolo, al pari delle strategie messe in campo in vita dal professionista, come la scrittura di trattati o la commissione di un ritratto<sup>277</sup>. Di certo, i due trattati vittoniani dovevano costituire per l'architetto una parte cospicua e curata in ogni dettaglio di una eredità, confezionata precocemente, da consegnare ai giovani architetti, con un intento dichiaratamente didattico, e destinata a rimanere, di fatto, l'unico lascito davvero intenzionale, insieme alle opere costruite<sup>278</sup>. Infatti, è noto quanto anche la pubblicazione di un libro fosse lo strumento, in quel periodo, per "legittimare un allargamento e una mobilità professionale già in atto"<sup>279</sup>, che, per l'architetto, si affiancava ad altri modelli formativi e comunicativi "in movimento", come le incisioni e i disegni.

All'interno di tale quadro, la ricostituzione di un bacino documentale complessivamente riconducibile all'esercizio professionale può avvenire solo con un procedimento a ritroso che parta, da un lato, dalle architetture costruite e, quindi, dagli archivi delle relative committenze (religiose, civili o private) e dagli organi istituzionali di controllo (1), e dall'altro, dalle collezioni private costituitesi, a partire dal XIX secolo, per il tramite principalmente dei suoi ex collaboratori, perlopiù costituite da disegni (2).

---

giuridica, amministrativa", dove l'espressione "amministrativa" comprende "l'amministrazione di uno Stato, di un ente, di una famiglia, di un'azienda ed ancora amministrazione giudiziaria, finanziaria, militare, religiosa, scolastica, etc." (ELIO LODOLINI, *Primi cenni di archivistica*, Ceida, 2002, pp. 15-24). Manca quindi, in questa definizione, il riferimento all'ordinamento interno dell'archivio quale condizione necessaria e quindi al suo carattere intenzionale e ragionato, mentre si pone l'accento sulla "naturale sedimentazione" di un'attività, anche professionale, esattamente come quella svolta da Vittone nel suo studio.

<sup>277</sup> AGO, 2014.

<sup>278</sup> L'uso didattico dei trattati vittoniani, anche per i decenni successivi, trova riscontro su alcune fonti. Per l'Università di Torino si veda *L'Indice dei trattati ad uso de' signori studenti di architettura civile per lo studio privato dell'a.s. 1830-1831* (ASTO, Corte, Materie economiche, Istruzione Pubblica, Università, m.6) che suggeriva le *Istruzioni Elementari* per il secondo anno, insieme ai "Disegni del Palladio". Cfr. FERRARESI, 2004.

<sup>279</sup> GABETTI, OLMO, 1989, p. 157.

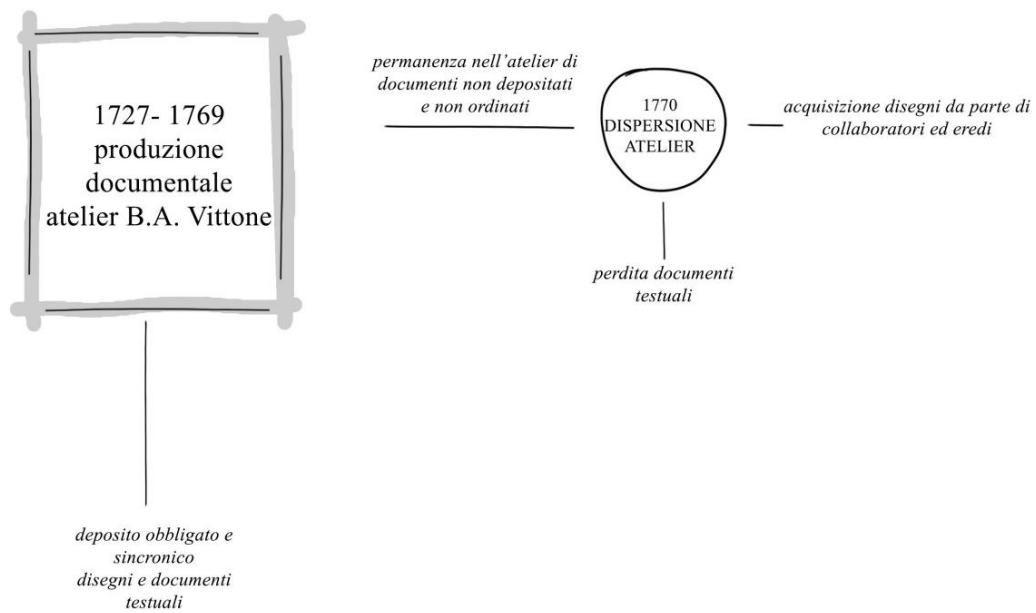


Figura 2: schema di base della dispersione della produzione documentale dell'atelier vittoniano.

In base alle forme della loro archiviazione, quindi, si individuano, sostanzialmente, due tipologie di documenti che tuttavia, talvolta, si ritrovano collocati all'interno dello stesso archivio, seppur in fondi diversi. Un esempio è rappresentato dall'Archivio Storico del Comune di Torino, che conserva sia i documenti archiviati mentre l'attività professionale di Vittone era in corso, sia quelli più recentemente acquisiti, parte della Collezione privata Simeom, che attinge, mediante vari passaggi intermedi, al materiale rimasto nel suo atelier nel 1770.

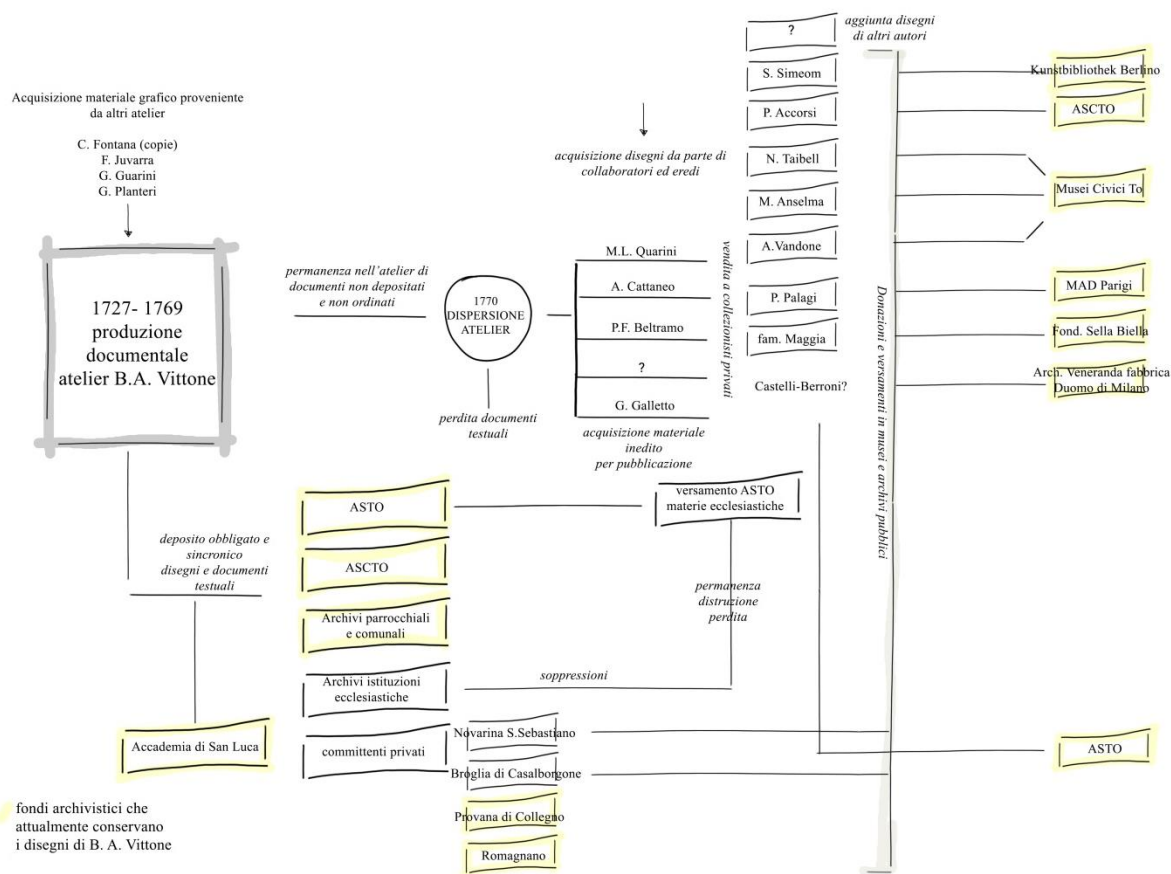


Figura 3: dispersione dell'archivio vittoniano.

Questa ripartizione mette a fuoco anche una sostanziale differenza del valore riconosciuto al documento emesso dall'architetto, che vale la pena sottolineare. Se per i documenti custoditi dai committenti e dalle istituzioni preposte lo status di "oggetto sociale" produttore di effetti è manifesto, ed è anzi la ragione stessa della loro archiviazione, per quelli che confluiscono all'interno di collezioni private si assiste a una stratificazione di valori, attivati solo una volta cessate le ragioni pratiche della loro elaborazione.

Il disegno di un altare, per esempio, conservato tra le carte di un Archivio pubblico, è la traccia di uno scambio avvenuto tra l'architetto e l'istituzione preposta, che ne ha avallato la costruzione; lo stesso disegno, se collocato all'interno di una collezione privata, assume la natura di strumento per l'apprendimento, per l'allievo che se ne è appropriato, e di oggetto artistico da collezione, per chi lo ha acquistato, a cui si associa anche un valore economico<sup>280</sup>. Nel momento in cui, come spesso è accaduto, la collezione privata è donata o acquisita da un'istituzione che ne rende pubblica la visione, i documenti assumono la connotazione definitiva di registrazioni e, potenzialmente, di fonti

<sup>280</sup> Si veda di seguito l'esempio relativo all'altare di S. Valerico per il Santuario della Consolata (ASCTO).

storiografiche, nonché, in termini ancora più ampi, di veri e propri beni culturali.<sup>281</sup>

---

<sup>281</sup> Tutelati e regolati, infatti, dal d.P.R. 30 settembre 1963, n. 1409 sulle Norme relative all'ordinamento e al personale degli Archivi di Stato.

## Gli archivi delle istituzioni e delle committenze: un deposito sincronico e obbligato (1)

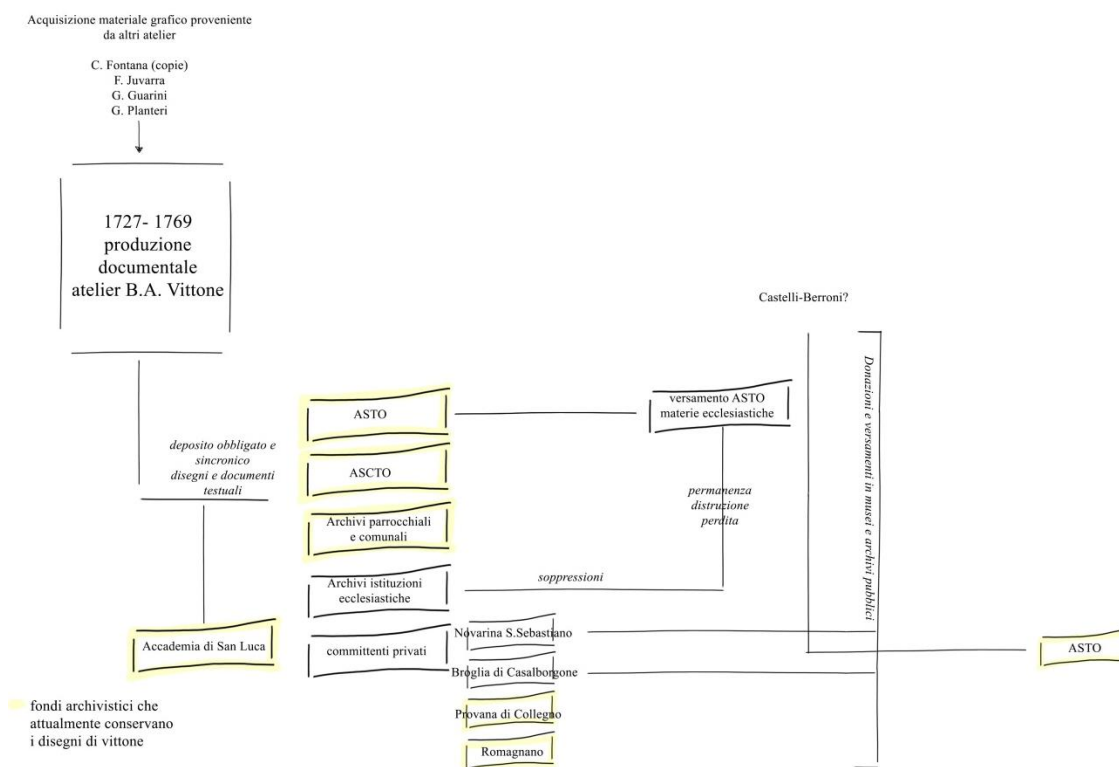


Figura 4: dispersione sincronica e obbligata della produzione documentale dell'atelier vittoniano.

In quanto oggetti strumentali, prescrittivi e descrittivi, gran parte dei documenti di progetto elaborati da Vittone sono confluiti, per ragioni obbligate, negli archivi delle istituzioni preposte al controllo dell'attività edilizia (l'Archivio di Stato e l'Archivio storico comunale di Torino in primis) e in quelli dei committenti, più variamente dislocati.

È a inizio Settecento, parallelamente alla costruzione di un apparato gestionale e burocratico in grado di attuare le politiche accentratrici del sovrano, che andava formandosi, nello Stato sabauda, un patrimonio documentale da conservare, organizzare, utilizzare strategicamente quale strumento a disposizione del potere<sup>282</sup>. Ed è negli anni Trenta del Settecento che Filippo Juvarra ha disegnato la sede degli Archivi di Corte, il luogo in cui trovavano una collocazione specifica e organizzata questi giacimenti documentari in divenire, in cui la cartografia

<sup>282</sup> ROBERT-HENRI BAUTIER, *La phase cruciale de l'histoire des archives: la constitution des dépôts d'archives et la naissance de l'archivistique (XVI-début du XX siècle)*, in «Archivium», VIII, 1968, pp. 139-141. L'autore, nel tentativo di ricostruire la storia degli archivi, individua nell'arco temporale che si estende dal XVI al XII secolo, il periodo in cui l'archivio era concepito quale "arsenale dell'autorità", durante il quale la costituzione di nuovi sistemi amministrativi aveva favorito la nascita stessa degli Archivi di Stato.

dell'esistente, e persino i disegni di architettura, avevano un ruolo non irrilevante<sup>283</sup>.

All'interno di questo quadro, che influenzava anche l'attività professionale degli architetti, e non solo di quelli regi, si assisteva a una sedimentazione policentrica dei documenti di progetto, che, come accaduto in questo caso specifico, ha determinato una distribuzione geografica dei documenti piuttosto ampia, tra gli archivi delle parrocchie, delle confraternite e dei Comuni per cui Vittone aveva lavorato; distribuzione in grado di disegnare una mappa sostanzialmente fedele delle sue architetture costruite, ma anche dei suoi spostamenti e delle sue relazioni professionali.

In questa costellazione di archivi sul territorio piemontese si ritrovano ovviamente anche carte prodotte dalle altre figure che l'architetto aveva intercettato nel corso della sua attività professionale: disegni firmati dalle maestranze o da altri progettisti, lettere dei committenti, pareri di altri architetti, atti notarili e iscrizioni, che componevano uno scenario a più voci, variamente popolato, entro cui l'architetto era inserito.

Un notevole elemento di complessità, per esempio, è costituito dalle soppressioni ecclesiastiche di fine Settecento<sup>284</sup> e metà Ottocento, in seguito alle quali corposi fondi archivistici erano confluiti prima negli archivi diocesani e poi, dalla seconda metà dell'Ottocento, negli Archivi di Stato, quali beni mobili di un patrimonio da confiscare. Le soppressioni e i conseguenti (complessi e non lineari) trasferimenti degli archivi religiosi, non solo hanno comportato uno spostamento fisico, e la rottura del legame sul territorio tra patrimonio documentario e materiale, il riordino e talvolta anche lo smembramento<sup>285</sup>, ma anche un rilevante cambiamento di senso degli archivi acquisiti, funzionali in quanto documentazione di un patrimonio religioso da scardinare e quindi, oltre che oggetto, anche strumento della soppressione stessa<sup>286</sup>. Altri fenomeni di lungo periodo, come gli smembramenti e gli accorpamenti delle diocesi, hanno

---

<sup>283</sup> ISABELLA MASSABO' RICCI, *La memoria del costruito: il disegno della città nelle carte d'archivio*, in GIUSEPPE DARDANELLO, ROSA TAMBORRINO (a cura di), *Guarini, Juvarra e Antonelli. Segni e simboli per Torino*, Milano, Silvana Editoriale, 2008, pp. 15-17.

<sup>284</sup> Per quanto riguarda i monasteri femminili in area piemontese, per esempio, sono stati risparmiati dalle soppressioni quelli dedicati all'assistenza e all'educazione di poveri e malati o di religiose anziane, tra cui quello di S. Chiara. Cfr. ELISABETTA LURGO, *I monasteri femminili nel Piemonte di età moderna: un'introduzione*, in NOVELLI, PICCOLI (a cura di), 2017, pp.15-38.

<sup>285</sup> Talvolta alcune carte d'archivio venivano occultate da religiosi o fedeli, per poi ricomparire in archivi ecclesiastici e diocesani, nelle case religiose ripristinate o per essere venduti (cfr. ANTONELLA GIOLI, *Patrimonio culturale, archivi e costruzione della nazione nella soppressione delle corporazioni religiose*, in GILBERTO ZACCHÈ (a cura di), *Le conseguenze sugli archivi ecclesiastici del processo di unificazione nazionale: soppressioni, concentrazioni, dispersioni*, Atti del convegno, Modena, 19 ottobre 2011, Modena, Mucchi editore, 2012.

<sup>286</sup> Per un approfondimento sul significato e sulle conseguenze delle soppressioni ecclesiastiche si rimanda, oltre al testo citato nella nota precedente, a FIORENZA GEMINI (a cura di), *La memoria silenziosa. Formazione, tutela e status giuridico degli archivi monastici nei monumenti nazionali*, Atti del convegno, Veroli-Ferentino, 6-8 novembre 1998, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000.

contribuito a questo quadro di disordine, di parziale cancellazione e di inventariazione stratificata dei fondi archivistici delle istituzioni ecclesiastiche, sia secolari sia regolari, rendendo quantomeno complesse le indagini anche dello storico dell'architettura.

*Una dispersione territoriale significativa*

“Durante alcune mie escursioni attraverso le terre piemontesi, ebbi agio di ammirare alcune chiese che per l'armonico equilibrio delle loro forme e per la nobiltà dell'invenzione, accusanti, direi quasi, una certa aria di famiglia, attrassero la mia attenzione e mi invogliarono a rintracciarne l'autore.”<sup>287</sup>

Sono varie decine gli archivi nel territorio piemontese che custodiscono almeno una traccia documentale di cui si sia riconosciuta in Vittone, o nel suo atelier, il soggetto produttore. Oltre alla provincia di Torino, l'architetto aveva lavorato infatti nell'alessandrino, nel vercellese, nel biellese e nel cuneese, per le amministrazioni comunali di paesi di campagna, per le parrocchie, per le comunità monastiche, e per svariati committenti privati, talora aristocratici, ma più spesso membri di una classe “protoborghese” a cui lo stesso Vittone apparteneva, e con cui aveva intessuto solidi legami<sup>288</sup>.

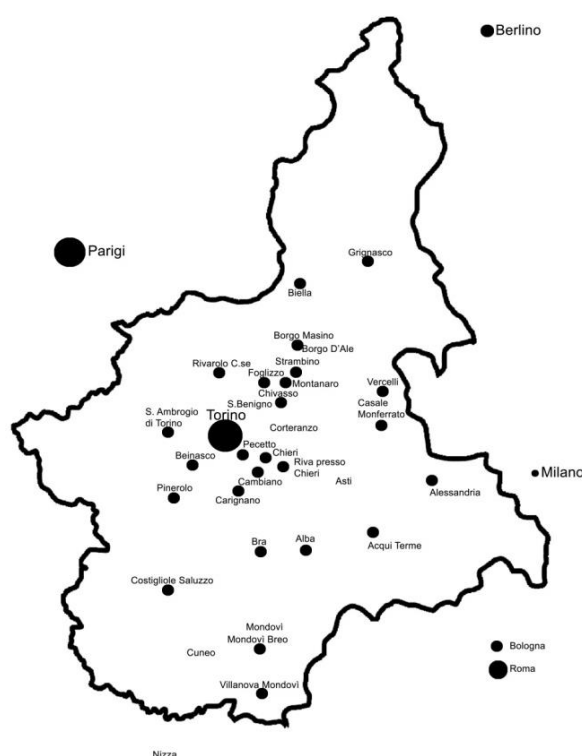


Figura 5: distribuzione geografica della produzione documentale vittoniana.

<sup>287</sup> OLIVERO, 1920, Introduzione.

<sup>288</sup> CANAVESIO (a cura di), 2005.

Seppur enfatizzando, talvolta eccessivamente, una sorta di provincialismo obbligato, e forse persino sofferto, che avrebbe caratterizzato i numerosi incarichi vittoniani, i primi studi su questo architetto hanno avuto il merito di mettere a fuoco l'estensione geografica della rete dei suoi committenti, favorita proprio da una condizione professionale sostanzialmente libera da vincoli di dipendenza o da incarichi istituzionali continuativi. È emerso così un movimento ad ampio raggio dell'architetto nel territorio regionale, che lo portava a coprire a cavallo, accompagnato talvolta da un aiutante<sup>289</sup>, distanze notevoli (se pensiamo che, per esempio, solo nel 1740, i suoi progetti si collocavano tra Pinerolo, Chieri, Cambiano, Riva di Chieri, Casale, Costigliole di Saluzzo, Chivasso e Ciriè).

Sebbene i viaggi di Vittone si possano ridurre a non più di due o tre per ciascuna commessa, e ammettendo che in alcuni casi l'architetto avesse inviato il progetto senza recarsi sul luogo<sup>290</sup>, questo spostamento fisico su un ampio territorio, che ha accompagnato l'intero corso della sua carriera, si è rivelato a sua volta come un'efficace strategia professionale per l'affidamento di nuovi incarichi<sup>291</sup>.

L'attività professionale in provincia si è riflessa, ovviamente, nella collocazione dei documenti negli archivi delle istituzioni e dei committenti locali, un deposito "obbligato", secondo la classificazione accennata in precedenza, e, nella maggior parte dei casi, plurale.

---

<sup>289</sup> Lo stesso Vittone, per esempio, in due parcelle per la comunità di Foglizzo (4 e 5 settembre 1745, conservata presso l'archivio storico del Comune di Foglizzo) e Montanaro (6 aprile 1768, conservata presso l'archivio storico del Comune di Montanaro) precisava di essere "vacato sopra il luogo con un Giovine assistente", chiedendo di essere pagato 16,10 lire al giorno. Sappiamo che a partire dal 1767 era Giacomo Maria Contini il "Giovine" ad accompagnarlo nelle numerose trasferte per effettuare misurazioni e rilievi (cfr. RODOLFO, 1932).

<sup>290</sup> È questo il caso del monastero cistercense di Mondovì (cfr. *cap.* 5.3) o, per fare un altro esempio, del Santuario di Graglia. Di questo incarico non si sa molto. Lebole (DELMO LEBOLE, *Storia della Chiesa Biellese. La Pieve di Biella*, vol. VIII, Biella, Tip. E Lib. Unione Biellese, 1994) scrive che nel 1765 si era fatto ricorso a Vittone per un parere sul rifacimento del santuario, ma non è documentata alcuna sua visita sul posto. La relazione, datata 10 maggio 1765 e conservata presso l'Archivio del Santuario, è trascritta nel testo di Lebole, il quale ipotizza che i disegni seicenteschi del santuario di Pietro Arduzzi, consegnati a Vittone affinché li esaminasse, fossero andati dispersi proprio perché rimasti nello studio dell'architetto torinese, che da lì li avrebbe esaminati senza mai recarsi sul luogo.

<sup>291</sup> Per esempio, la presenza di Vittone a Mondovì per lo spostamento del pilone del santuario gli aveva fatto guadagnare un incarico lampo per il progetto, mai realizzato, di una caserma per le soldatesche, nel novembre del 1750 (si veda il *cap.* 5.3), mentre il progetto del campanile di Montanaro pare essere stato l'esito di un suo passaggio casuale in Canavese, nel settembre 1767, e di un suo sguardo critico, e forse interessato, alla pericolante torre campanaria (si veda, su questa vicenda MASSIMO BATTAGLIO, *L'ultimo Vittone: il campanile di Montanaro. Nuovi rilievi e fonti d'archivio*, Torino, Editrice Litoart, 2000); più in generale, sui progetti per Montanaro, invece, i riferimenti principali sono VITTORIA MOCCAGATTA, *Bernardo Antonio Vittone. Problemi attributivi e nuovi contributi*, in «Palladio», I-IV, gennaio-dicembre 1969, pp.33-128, e SILVIA PASTORE, ROBERTO RONCONI, *Montanaro, edifici di matrice vittoniana della Confraternita di S. Giovanni e Marta*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, Corso di laurea in Architettura, 1998, relatore: Maurizio Momo.



La ricostruzione a posteriori del processo di progettazione, autorizzazione e messa in cantiere di una chiesa parrocchiale in un piccolo paese di provincia, per esempio, consente, anche grazie a questa distribuzione policentrica dei documenti, di circoscrivere e verificare l'intreccio strutturale di giurisdizioni e l'articolata segmentazione sociale e politica che la costruzione di uno spazio religioso di età moderna attivava e rendeva evidenti<sup>292</sup>.

La mappa degli archivi del territorio piemontese in cui Vittone ha operato è quindi anche una topografia dei molteplici attori e gruppi di potere locali le cui persistenti tensioni e alleanze potevano essere innescate ora dal posizionamento di una torre campanaria, ora dall'estensione del recinto di una clausura; e questo avveniva per mezzo di un dialogo serrato, e obbligato, con le istituzioni centrali, registrato da sequenze documentali ben precise, in cui si materializzavano azioni compiute. La minutezza e l'ordinarietà di tali vicende costruttive consentono restituzioni dense di un assetto sociale esemplare - inteso come paradigmatico del contesto in cui generalmente un architetto come Vittone si trovava a operare - con cui il professionista si confrontava, e di cui saranno presentati alcuni esempi (*cap. 5*).

Anche nel caso degli archivi di provincia, l'ipotesi della ricognizione esaustiva non è assecondabile. Sappiamo come il ritrovamento dei documenti vittoniani nel tempo sia avvenuto talvolta in modo del tutto casuale, grazie per esempio alla disponibilità di un "giovane e cordiale" viceparroco, che ritrovato un rotolo contenente alcuni disegni, li ha resi disponibili a uno studioso<sup>293</sup>. E se, trascorsi vari decenni dai primi studi su Vittone, si riducono ormai notevolmente i ritrovamenti fortuiti di materiale inedito, soprattutto negli archivi pubblici, il tentato censimento dei documenti rimane connotato necessariamente dalla parzialità.

Inoltre, la collocazione dei documenti in archivi periferici, in special modo in quelli delle piccole parrocchie e dei comuni, in cui mancano (o mancavano fino a pochi anni fa) protocolli standardizzati per una corretta conservazione e per la consultazione del materiale, ha favorito nel tempo furti, spoliazioni e il danneggiamento di alcuni documenti, deteriorati soprattutto dall'umidità, oppure, nel caso dei disegni esposti in permanenza, dalla luce<sup>294</sup>.

La constatazione delle differenti modalità e condizioni con cui documenti prodotti dallo stesso artefice e provenienti dallo stesso luogo sono conservati e consultabili non può che suscitare alcune riflessioni. Come già accennato, in alcuni casi, infatti, i disegni vittoniani, riposti in cartelline idonee, sono visionabili

---

<sup>292</sup> ANGELO TORRE, *Luoghi. La produzione di località in età moderna e contemporanea*, Roma, Donzelli Editore, 2011.

<sup>293</sup> È il caso delle due tavole elaborate per la chiesa di Strambino AUGUSTO PEDRINI, *Disegni inediti di Bernardo Vittone per Strambino*, in «Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino», 12, 1958, pp. 422-423.

<sup>294</sup> Per esempio, comunicava della perdita di alcuni documenti, in origine conservati presso l'archivio del Comune di Montanaro, Vittoria Moccagatta (1969). Delle vicende che hanno riguardato, invece, alcuni disegni custoditi presso l'archivio parrocchiale di Foglizzo si scriverà al capitolo 5.

solo indossando appositi guanti bianchi o dopo aver lavato le mani sotto lo sguardo dell'archivista<sup>295</sup>; in altri la consultazione dei documenti è legata a criteri più arbitrari e contingenti, come la disponibilità del parroco che li conserva negli armadi della parrocchia o all'interesse dell'amministrazione civica locale, che consente l'ingresso agli studiosi nel proprio archivio, in cui documenti storici sono custoditi come le carte correnti (con ovvi problemi di conservazione). Solo grazie a estese operazioni di digitalizzazione l'attuale frammentarietà della ricostruzione e della tutela del patrimonio documentario vittoniano può essere superata.

---

<sup>295</sup> È questo il caso del Musée des Arts Décoratifs di Parigi o della biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.

## Quello che rimane nello studio (2)

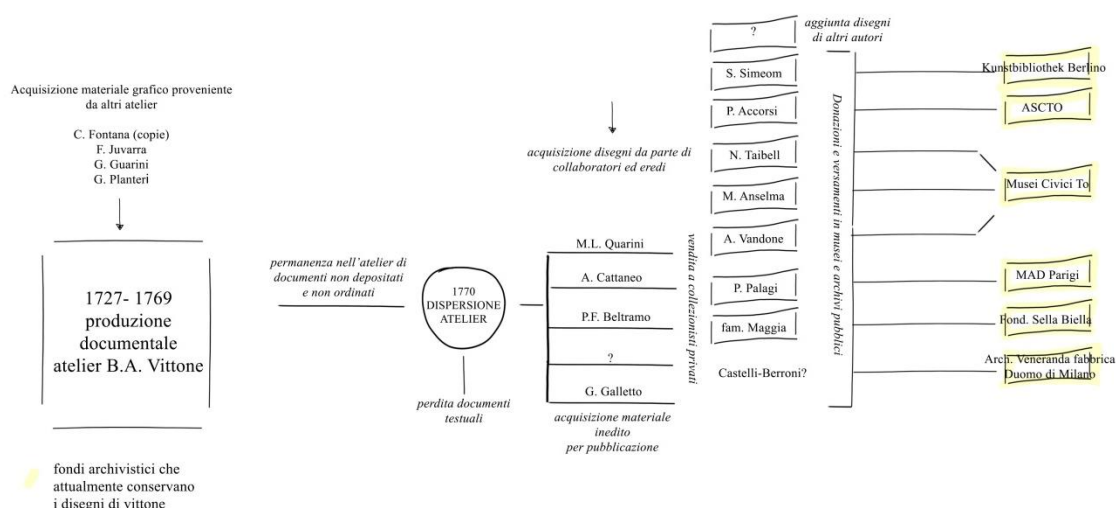


Figura 6: dispersione del materiale documentario rimasto nello studio vittoniano dopo la sua morte.

La ricerca, nell'appartamento di Vittone subito dopo la sua morte, dei disegni per la chiesa di San Benigno a cui l'architetto stava lavorando, registrata fortunatamente nell'atto di inventariazione richiesto dagli eredi, per cui il messo inviato dal cardinale delle Lanze aveva interrotto la procedura in corso, è un indizio prezioso della consistenza e della natura dei documenti necessari per la costruzione di una chiesa di età moderna.

Componevano il "pacchetto" prelevato dallo studio dell'architetto: due disegni (una pianta e uno spaccato in questo caso), tre piccoli volumi di carta tagliata contenenti le "Istruzioni", "dieci fogli più piccoli" con le "misure del disegno della Chiesa di San Benigno" e un "estratto del calcolo"<sup>296</sup>.

Anche sulla base di questo episodio, è lecito immaginare che documenti simili, grafici e testuali, fossero stati di volta in volta predisposti e preparati nello studio dell'architetto, per mano sua o dei suoi allievi, per poi essere consegnati a committenti, maestranze, figure ed enti istituzionali (gli intendenti, i prefetti, la Segreteria per gli affari interni, il Senato). Erano invece destinati a rimanere nell'atelier altri tipi di documenti: i numerosi disegni di studio e le esercitazioni (tra cui le numerose copie da disegni di Carlo Fontana), le tavole di progetto non consegnate, tra cui eventuali copie e altre versioni progettuali scartate, ma anche, probabilmente, lettere ricevute e altre iscrizioni, per esempio perizie e relazioni.

<sup>296</sup> Analogamente, nello studio di Pietro Bonvicini, aiutante di Vittone, morto nel 1796, sono stati inventariati post mortem "una quantità di disegni consistenti in piante, alzate, ed abbozzi per progetto diversi, una parte dei quali deve restituirsi a Proprietarj che già in parte ne chiesero la remissione" (ASTO, Sezioni Riunite, Insinuazioni di Torino, 1796, L. 7, vol. 4, Inventario de' beni, mobili, crediti, ed effetti lasciati in eredità dal fù Sig.r Architetto Pietro Bonvicini, foll. 1567r.-1575v, 20 luglio). Anche i clienti di Bonvicini, come il cardinale delle Lanze per Vittone, avevano richiesto con sollecitudine i disegni di progetto a lui commissionati.

Non risulta alcun tentativo intenzionale di organizzazione sistematica di questo accumulo progressivo, e in parte residuale, di carte<sup>297</sup>, se si escludono i gruppi di disegni e i testi preparati, anche con l'aiuto degli apprendisti, per una eventuale pubblicazione<sup>298</sup>; obiettivo che aveva mosso, invece, per esempio, Carlo Fontana e Filippo Juvarra nel momento del confezionamento dei propri album di disegni.

Dall'immagine dello studio e della casa di Via Arsenale occupati da Vittone, tratteggiata nell'inventario post mortem, emerge un quadro di relativo disordine: risultano, oltre a quelli identificati per le opere pubblicate, “un mazzo di disegni diversi (lire 3), altro mazzo di disegni pur diversi (lire 10), un volume di disegni coperto di cartone (lire 20), altro mazzo di disegni di candelieri e simili (lire 10), diversi disegni esistenti nel tiretto alla destra della tavola grande (lire 15), altri disegni esistenti nell'altro tiretto alla sinistra della stessa tavola (lire 15)”, nonché varie “scritture” di cui non è specificato altro. I numerosi disegni di studio e di progetto venivano elencati dai compilatori dei testimoniali, a mano a mano che emergevano, senza troppa attenzione ai relativi contenuti, ed erano tendenzialmente giudicati di scarso valore<sup>299</sup>. Si trattava, dunque, di un insieme di

---

<sup>297</sup> Come meglio dettagliato al capitolo successivo, su alcuni dei fogli del fondo parigino compare una numerazione a inchiostro nero ipoteticamente vittoniana, ma la stessa non è stata rintracciata in altre raccolte private. Solo un “140” a inchiostro nero, sotto il disegno della pianta di S. Vittoria d'Alba conservata presso l'archivio dei Musei Civici (Armadio 4, X Palchetto, Cart B, III66), potrebbe rimandare alla stessa numerazione rintracciabile a Parigi, per grafia e posizione, ma non è un dato sufficiente ad avvalorare l'ipotesi dell'organizzazione generale del materiale. Tuttavia, va sottolineato che le operazioni di rifilatura che hanno interessato alcuni dei disegni raccolti nelle collezioni private potrebbe aver eliminato questi segni grafici, che nella maggior parte dei casi erano riportati sui margini.

<sup>298</sup> Forse la morte improvvisa ha negato a Vittone la possibilità di pubblicare, oltre alle *Istruzioni Elementari e Diverse*, altro materiale grafico prodotto nel corso della sua lunga carriera. Nella prefazione delle *Diverse* (1766) l'architetto si riferiva a una “raccolta, che già tengo in appresto, di quelle leggi, che nel Codice, ne' Digesti, e nelle Novelle di Giustiniano disperse si trovano, concernenti le servitù sì civili, che rustiche, gli Edifici, i fondi campestri, e la condotta delle acque (...)” (*Istruzioni Diverse*, 1766, p. XIII). Inoltre, l'inventario dello studio registra anche la presenza di un “quinternetto di carta pur manoscritto intitolato Discorsi Teatrali sopra la disposizione delle cose più bisognevoli per le operazioni da farsi ne' medesimi, e del modo di praticarle” (RUDOLF WITTKOWER, *Vittone's Drawings in the Musée des Arts Décoratifs*, in MICHAEL KITSON, JOHN SHEARMAN (a cura di), *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt in His 60th Birthday*, London/New York, Phaidon, 1967, p. 165).

<sup>299</sup> Il tema del valore venale attribuito al lavoro intellettuale dell'architetto è senz'altro di estremo interesse. Qui si dirà solo che il valore attribuito dall'autore del testamento a un numero non precisato di disegni dell'architetto è compreso tra le 3 lire, per un generico “mazzo”, a 20 per un “volume di disegni coperto di cartone”. Immaginando che il “mazzo” contenesse un numero di disegni almeno superiore a tre, si potrebbe ipotizzare un valore di un singolo disegno minore di 1 lira, una cifra contenuta, ma in linea con il valore attribuito ai disegni di altri architetti coevi (per esempio Baroni di Tavigliano e Bonvicini). È anche interessante confrontare il valore dei disegni, una volta concluso l'incarico per il quale erano stati prodotti, con quello degli elaborati di progetto consegnati al committente per l'esecuzione dei lavori. Pochi anni prima, il 20 maggio 1767, per esempio, per il “disegno in grande” “al tavolino” di tutte le “sagome e proffili dei soffitti per il pulpito”, Vittone chiedeva alla comunità di Montanaro 7,10 lire al giorno, e quindi 18,15 lire per un lavoro durato due giorni e mezzo. Per l'elaborazione, durata tre giorni, dei disegni “in grande” delle “piante e croce del Pulpito” e per il “Battistero” chiedeva 22,10 lire, confermando

carte di varia natura, dal valore stimato di non molte lire, custodito tra cassette e tubi di latta; una situazione piuttosto simile a quanto emerge dagli inventari post mortem degli atelier di altri architetti coevi, si pensi a Baroni di Tavigliano<sup>300</sup> (morto nel 1762) e Pietro Bonvicini<sup>301</sup> (morto nel 1769).

Se il materiale testuale vittoniano deve essere andato perduto poco dopo la sua morte, inservibile una volta divenuto proprietà degli eredi, quello grafico conoscerà, invece, forme di disseminazione varie, accomunate, con ogni probabilità, da comuni attori: gli allievi dell'architetto.

---

indicativamente una tariffa giornaliera, quando era ormai all'apice della carriera, di circa 7-7,4 lire (la parcella è conservata presso l'archivio storico del comune di Torino, ma è trascritta in MOCCAGATTA, 1969). Troviamo lo stesso costo un trentennio prima, in una parcella del dicembre 1747 per la comunità di Foglizzo, in cui per il "disegno in grande richiestomi per intelligenza degli archi delle cappelle", per il quale l'architetto aveva lavorato mezza giornata, si richiedevano 3,15 lire. Il valore di scambio del disegno, nel momento in cui veniva consegnato nelle mani del committente, era quindi calcolato sulla base del tempo impiegato dall'architetto per redigerlo, e variava a seconda della complessità non solo grafica, ma anche della soluzione progettuale rappresentata (su questo tema e sui contestuali contenziosi sorti tra professionisti e committenti si veda PAOLA FERRARIS, *Il Contenzioso legale tra architetti e committenti*, in CONTARDI, CURCIO (a cura di), 1991, pp. 239-271).

<sup>300</sup> "Abbozzi diversi del Conte di Tavigliano", stimati 6 lire, è la formula con cui il compilatore dell'inventario si riferiva a quanto rimaneva nello studio del lavoro di architetto di Tavigliano, che custodiva anche i disegni del maestro Juvarra, ai quali, per contro, veniva dedicata un'attenzione specifica, dato anche il loro notevole valore economico, soprattutto se confrontato con quello attribuito ai lavori dell'allievo (ASTO, Sezioni Riunite, *Insinuazioni di Torino, 1762*, libro 5, cc. 819r-859r).

<sup>301</sup> "otto carte stampate tre delle quali con cornici, e le altre con bastoni e gole, ed altre sei carte di disegni diversi montati sulla tela delineati dal sig. architetto Bonvicini (22.10 Lire)" è quanto riportato dal compilatore dell'inventario nel caso dello studio dell'ex collaboratore vittoniano Bonvicini (ASTO, Sezioni Riunite, *Insinuazioni di Torino, 1796*, L. 7, vol. 4, *Inventario de' beni, mobili, crediti, ed effetti lasciati in eredità dal fù Sig.r Architetto Pietro Bonvicini*, foll. 1567r.-1575v, 20 luglio).

## *Il ruolo degli allievi e la costituzione delle collezioni private*

Vittone era rientrato a Torino da Roma nella primavera del 1733, con il titolo, acquisito nel dicembre precedente, di Accademico di San Luca. L'avvio di un suo studio professionale potrebbe essere stato contestuale al suo ritorno in Piemonte o di poco successivo<sup>302</sup> e che, da allora, il suo atelier fosse frequentato da giovani apprendisti, è noto già dalle prime monografie.

L'atelier di Vittone era in effetti un luogo di apprendimento privilegiato per un giovane architetto formatosi nella Torino di metà Settecento, che poteva studiare l'architettura da un maestro dalla reputazione in ascesa e con il non comune titolo di Accademico di San Luca. Tra le sue carte, Vittone inoltre possedeva centinaia di riproduzioni di suo pugno di disegni di Carlo Fontana; se si esclude Juvarra, che a sua volta ne aveva copiati alcuni, si trattava di un caso unico in Piemonte.<sup>303</sup>

Gli apprendisti che lavoravano alle scrivanie del suo atelier in Via Arsenale hanno introdotto nello studio della carriera vittoniana un ulteriore elemento di complessità, stemperando la presunta autorialità del maestro in una pluralità di intenti e competenze, e moltiplicando possibilità e deviazioni del progetto<sup>304</sup>, ma anche aprendo a estese e inaspettate traiettorie di dispersione dei documenti elaborati nello studio.

---

<sup>302</sup> Canavesio (*Anni di apprendistato. Giovanni Battista Borra nello studio di Vittone*, in «Studi Piemontesi», 26, 2, novembre 1997, pp. 365-381) colloca l'arrivo di Giovanni Battista Borra nello studio vittoniano nel 1733, sulla base di un documento citato, a suo tempo, da Rodolfo (1932, p. 455, n. 14). Inoltre, va anche segnalato che il 1 aprile 1735 il suo maestro Filippo Juvarra aveva lasciato Torino per Madrid, dove morirà nel 1736 (COMOLI MANDRACCI, GRISERI, a cura di, 1995). È possibile che Vittone abbia intrapreso la propria attività professionale in autonomia fin dai primi mesi successivi al suo rientro a Roma.

<sup>303</sup> Insieme a Vittone, a Roma, aveva vinto il premio per la seconda classe del concorso Clementino, per un "teatro secondo l'uso dei romani" il piemontese Massazza, di cui tuttavia non si sa molto. Dal catalogo di Brayda, Coli, Sesia (1963) si apprende che il conte Paolo Antonio Massazza di Valdandona nato ad Andorno "Studiò a Roma presso l'Accademia di S. Luca nel 1729". Oltre a Massazza e Vittone, studenti dell'Accademia, è documentato un soggiorno romano anche per Filippo Castelli nel 1757, per Benedetto Alfieri e Francesco Dellala di Beinasco nel 1765. Quest'ultimo, come Vittone, era stato raccomandato dal re di Sardegna Carlo Emanuele III al ministro sardo Balbo Simeone di Rivera e al cardinale Alessandro Albani, affinché "giungesse all'acquisto di quella perfezione nell'architettura che egli desidera" (ASTO, Corte, Lettere Ministri Roma, mazzo 255, 3 nov. 1765) (cfr. BRUNO SIGNORELLI, *Dellala di Beinasco, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma, Treccani, 1989).

<sup>304</sup> Un esempio particolarmente interessante di progettazione a quattro mani è costituito dalla chiesa torinese di S. Francesco d'Assisi (1761), di cui Vittone ha rivendicato la paternità sulle *Istruzioni Diverse* (1766, tav. XLV). La collezione Anselma all'archivio dei Musei Civici conserva un disegno di Vittone che presenta, in prospetto, due varianti affiancate per la facciata della chiesa, di cui una (quella a sinistra, identificata con lettera "A") dell'allievo Quarini. Il fatto che sia stata proprio l'opzione proposta dall'allievo a essere preferita dallo stesso maestro, che tuttavia se ne era assunto il merito pubblicamente, mette in luce una dinamica che non doveva essere del tutto eccezionale. Questo disegno doveva precedere nella raccolta, visti i numeri annotati in alto a destra nelle tavole, un'ulteriore variante del prospetto della chiesa disegnato da Vittone, sul quale Quarini aveva annotato "Coglioria di Bernardo Vittone per la Chiesa di S. Francesco d'Assisi a Torino", probabilmente quando ha riordinato il materiale dopo la morte del maestro.

Si lascerà da parte la descrizione delle carriere professionali di questi architetti, rimandando alle relative specifiche biografie e bibliografie, per porre piuttosto l'accento sul ruolo giocato da alcuni di questi come canali privilegiati di dispersione dell'archivio dello studio vittoniano.

È questa, infatti, l'ipotesi più plausibile per spiegare la formazione della maggior parte delle raccolte private contenenti disegni di Vittone, se si escludono quelle dei suoi committenti (l'archivio Provana di Collegno o Novarina di San Sebastiano, per esempio), o il caso dell'archivio Berroni Castelli, per cui la presenza dei quattro disegni dell'architetto potrebbe anche essere legata a una precoce forma di collezionismo.

In assenza di documenti che attestino passaggi di proprietà di quanto era rimasto delle carte di Vittone in seguito alla sua morte improvvisa, a suggerire la loro acquisizione da parte di alcuni degli ex allievi è la presenza, all'interno di alcune raccolte, dei loro disegni accanto a quelli del maestro. Segni e annotazioni, numerazioni e didascalie scritte con una grafia non attribuibile a Vittone, ma su suoi fogli autografi, sono gli indizi di un riordino di tale materiale e di una sua ricomposizione, nel tempo, con documenti di diversa provenienza e di altri autori. È quindi a partire dall'analisi delle raccolte private, delle firme sui fogli che le compongono, delle mani che ne hanno tracciato i disegni, della numerazione che le contraddistingue, che è possibile ricostituire virtualmente e parzialmente l'insieme delle carte vittoniane conservate nello studio fino al 1770 e comprendere forme e protagonisti del suo smembramento.

Se Olivero (1920) citava solo il chierese Mario Ludovico Quarini (1736-1808)<sup>305</sup>, Giacomo Rodolfo (1932), grazie anche ad alcuni documenti ritrovati presso il Regio Ospizio di Carità di Carignano<sup>306</sup>, aveva fatto i nomi di Giovanni Battista Borra<sup>307</sup> (1713-1770), Giovanni Battista Galletto (1712-1793), Tommaso

---

<sup>305</sup> Su Quarini si vedano in particolare: VITTORIA MOCCAGATTA, *L'architetto M.L. Quarini e le sue opere*, in «Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti di Torino», n.s., XII, 5, 1958, pp. 153-194; LUCA MOROSI, *Bernardo Vittone e Mario Quarini. La formulazione di un archetipo per i palazzi comunali del Settecento in Piemonte*, in «Studi piemontesi», XXXVIII, 2, dicembre 2009, pp. 425-440; Id., *Documenti inediti sull'architettura della carità in Piemonte: M.L. Q. a Fossano*, in «Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», 145, 2, 2011, pp. 217-230; RITA BINAGHI, *Mario Ludovico Quarini (1736-1808) e il suo contributo per l'allestimento del Salone dell'Accademia delle Scienze di Torino*, in «Studi piemontesi», XLVIII, 1, giugno 2019, pp. 59-68.

<sup>306</sup> In nota lo stesso autore non si spiega tale collocazione, ma è plausibile che fosse stato Galletto il responsabile di questo parziale trasferimento di documenti. Pommer, qualche anno dopo (1967), segnalava la distruzione di questo materiale durante la Seconda guerra mondiale.

<sup>307</sup> Nel 1741 Giovan Battista Borra ha completato gli studi presso l'Università di Torino, e dal 1734 è entrato nell'atelier di Bernardo Antonio Vittone; qui è stato coinvolto, appena ventunenne, nell'elaborazione di alcuni disegni per le *Istruzioni Elementari* (1760). Al suo alunnato è dedicato specificatamente un approfondimento da Walter Canavesio (1997). Non sappiamo di preciso quando si sia concluso il suo apprendistato, ma al momento della morte del maestro, Borra aveva una carriera professionale ormai affermata e autonoma rispetto a quella del maestro. Si veda anche OLGA ZOLLER, *Der Architekt und der Ingenieur Giovanni Battista Borra (1713-1770)*, Bamberg, Wissenschaftlicher Verlag, 1996.

Guerrino (1733-1778), Giacomo Maria Contini (17?-17?) e Pietro Bonvicini (1741-1796). La presenza di Borra nello studio vittoniano è circoscrivibile agli anni 1733-1736, quella di Guerrino doveva essersi conclusa non oltre il 1767, e sono quindi Galletto, Contini, Bonvicini e Quarini, suoi collaboratori negli ultimi anni di attività, ad aver verosimilmente potuto contribuire alla dispersione del materiale d'archivio, in modi diversi.

- *Giovanni Battista Galletto (nello studio vittoniano dal 1750 al 1770)*

A Giovanni Battista Galletto, architetto carignanese attivo nello studio di Vittone dal 1750 al 1770, erano stati gli eredi stessi a consegnare le opere inedite dell'architetto affinché le rivedesse per una pubblicazione postuma. Del resto, tra i suoi collaboratori, Galletto era senz'altro la figura più adatta: definito da Vittone stesso "Persona studiosa a me benevola, e cara, della fervidezza del cui ingegno parte eziandio sono più fra le cose, che (...) concorrono"<sup>308</sup>, la sua collaborazione alla stesura dei due trattati del maestro, a partire dal 1758, è nota agli studiosi<sup>309</sup>. Lo stesso Galletto, in un documento pubblicato da Rodolfo (1932) scriveva: "che in quanto all'opera da me prestata per il corso di anni dodici, e più, cioè dal mese di aprile dell'anno mille settecento cinquant'otto, sino al mese di settembre del mille settecento settanta, attorno ai volumi già fatti stampare dal fu signor Architetto Bernardo Vittone, come pure a que' varij altri (...) andava da esso ricevendo lire trenta in caduno de' mesi, pe' quali a tal fine io mi tratteneva nella presente Città"<sup>310</sup>. Lo scrivente aggiungeva poi che Vittone, con cui nessun contratto era stato formalizzato circa il suo compenso, "aveva pure fatto intendere, che ben conosceva, che io non era e non poteva essere contento di quanto andava

---

<sup>308</sup> VITTORE, 1760, pp. IV-V.

<sup>309</sup> Per un'attenta disamina di questo erudito professionista, con un ruolo di primo piano per l'attività didattica di Vittone e la formazione della sua vasta cultura religiosa e mistica, si veda WALTER CANAVESIO, *Presenze gesuitiche nella cultura di Bernardo Vittone e Giovanni Battista Galletto*, in BRUNO SIGNORELLI, PAOLO USCELLO (a cura di) *La Compagnia di Gesù nella Provincia di Torino dagli anni di Emanuele Filiberto a quelli di Carlo Alberto*, Torino, 1998, pp. 269-285. Il principale apporto di Galletto nello studio vittoniano ha riguardato la redazione dei due trattati, a cui hanno partecipato, con compiti più esecutivi di disegno, anche Borra e Quarini. È a lui che era stata affidata la conclusione delle *Istruzioni Diverse* con le *Istruzioni Armoniche*, in cui iniziava a intravedersi quella formazione cabalistica espressa appieno nel manoscritto *Clavis sacra profundiosa* (conservato all'ASTO, Corte, Manoscritti, Ja. IX., *Calvis Sacra profundiosa Davidicae domus penetralia recludens seu Codex vaticinus in quo praecipua sacrae, atque prophetici tradidere Scriptores, juxta sensum eorum intimum ordinatim exponuntur, studio, atque labore digesta Architect Joannis Baptistae Galletti Cariniani*, ms. di 246 pp. e 8ff. sparsi, il riferimento è tratto da Canavesio), a cui lavorerà intensamente dopo la morte di Vittone. Della sua meno nota attività di architetto, Canavesio (1998a) segnala il nome del "Sig. Misuratore Galletti" in una perizia congiunta con Vittone relativa al costo della costruzione della Chiesa di S. Bernardino a Chieri nel 1742, che a suo tempo Vanetti (1992) aveva identificato proprio con l'architetto di Carignano.

<sup>310</sup> RODOLFO, 1932, p. 450.



da lui ricevendo (...) ma che per altro m'avrebbe poi a tempo congruo usata maggior cognizione.”<sup>311</sup>

Al momento della consegna del materiale inedito, Galletto aveva rilasciato una dichiarazione in cui affermava “di non avere tra gli inediti volumi, che si sono ritrovati nell'eredità del fu Sig.r Architetto Bernardo Vittone, e pervennero a mie mani dopo il decesso del med.o, dato ad alcuno, e nemmeno pure aver, per quanto a me sovenga permesso, che alcuno ne prendesse copia”<sup>312</sup>.

Successivamente, il 20 luglio 1773, le nipoti di Vittone avevano corrisposto 1500 lire all'ex collaboratore, che si impegnava a riconsegnare le opere inedite, mettendole “in istato da potersi dare alla luce”<sup>313</sup>. Tuttavia, questi lavori non risultano essere mai stati dati alle stampe.

- *Giacomo Maria Contini (nello studio vittoniano dal 1767 al 1769)*

Della collaborazione di Giacomo Maria Contini (17?-17?) si è appreso da un documento autografo, pubblicato da Rodolfo<sup>314</sup>, che indicava nel dettaglio i lavori eseguiti per il temuto maestro, con la speranza di ricevere un congruo compenso almeno dai suoi eredi<sup>315</sup>. A partire dal 1767, e fino al 1769, Contini aveva collaborato infatti con l'architetto soprattutto in qualità di misuratore e disegnatore (nel documento sono elencate varie “trasferte” sui luoghi e misurazioni, elaborazione di “Tipi” “al tavolino” e di copie di disegni) ricevendo in cambio una remunerazione dagli eredi di Vittone, due anni dopo la morte dell'architetto, di 700 lire<sup>316</sup>.

Non possiamo escludere che Contini avesse conservato per sé alcuni dei disegni relativi a lavori svolti presso l'atelier. Va segnalato, a tal proposito, che presso la biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, in cui sono collocati quattro disegni vittoniani, è conservato anche un disegno di Contini (firmato e datato “Torino, 10

---

<sup>311</sup> Ibidem. Rodolfo riporta solo questa indicazione in nota in riferimento alle parole di Galletto: “Testimoniali di dichiarazione giurata”. Quando nel 2005 Canavesio riprende il filo del discorso sull'aiutante, occupandosi della cerchia carignanese dei committenti vittoniani gravitanti attorno al banchiere Facio (CANAVESIO, a cura di, 2005, p. 36, n. 8), trascrive interamente questo documento, la cui collocazione è Museo Civico Rodolfo di Carignano, Carte Rodolfo.

<sup>312</sup> In RODOLFO, 1932, p. 450.

<sup>313</sup> Ibidem. “Scrittura con quitt.a del S.r Architetto Galletto” è quanto annotato da Rodolfo riguardo a questo documento. Tuttavia, Canavesio (2005) segnala che nel testamento dell'architetto di Carignano (10 agosto 1793) non vi sono riferimenti ai materiali vittoniani che questo doveva avere in custodia (ASTO, Riunite, Insinuazione di Carignano, anno 1793, vol.216, 10 agosto 1793, “Testamento del molto illustre signor architetto Giovanni Battista Galletto”, cc. 179r-181r).

<sup>314</sup> RODOLFO, 1932.

<sup>315</sup> RODOLFO, 1932.

<sup>316</sup> “Rappresentanza del sig. Giacomo Maria Contini Architetto, Misuratore, ed Estimatore approvato, e Piazzato, ed Assistente per S.M. al Real Castello di Moncalieri. In data da Torino l'4 febbraio del 1771”. Alla rappresentanza Contini ha allegato attestazioni rilasciate da capimastri, segretari comunali e misuratori, a riprova di quanto dichiarato. Il documento è citato e trascritto da Rodolfo (Ivi, pp. 451-453), che non ne specifica la provenienza precisa. È ipotizzabile che la “Rappresentanza” e gli allegati fossero conservati presso il Regio Archivio dell'Ospizio di Carignano.

maggio 1774”): si tratta di un “profilo sulla linea GH nel disegno quinto dimostrante il pian terreno col progetto di ampliamento”<sup>317</sup>, inserito nella stessa cartella che custodisce quattro disegni dell’architetto piemontese Andrea Cattaneo, di cui si scriverà più diffusamente nel capitolo 4.

- *Pietro Bonvicini (nello studio vittoniano dal 1769)*

È tutta da dimostrare anche la possibile appropriazione di disegni da parte del luganese Pietro Bonvicini (1741-1796), dal 1769 nello studio vittoniano e precedentemente collaboratore di Filippo Nicolis di Robilant<sup>318</sup>, anche se non risulta alcun riferimento a materiale vittoniano nell’inventario dei suoi beni post mortem, se si escludono, naturalmente, i due trattati<sup>319</sup>.

- *Mario Ludovico Quarini (nello studio vittoniano dal 1759 al 1770)*

Mentre Galletto era il soggetto deputato a raccogliere e rielaborare parte dell’eredità intellettuale del maestro, è stato Mario Ludovico Quarini il garante (oltre, in parte di certo minore, a Bonvicini) della continuità dei progetti e dei cantieri interrotti dalla morte improvvisa di Vittone.

Non si è conoscenza di atti formali attestanti un passaggio di proprietà e di responsabilità delle commesse dello studio vittoniano al collaboratore, ma è certo che, più o meno informalmente, sia avvenuto qualcosa di molto simile, con l’acquisizione di una parte significativa dell’eredità grafica lasciata dal maestro e dei suoi clienti degli ultimi anni<sup>320</sup>.

---

<sup>317</sup> La sezione, dal titolo “Disegno decimo”, facente parte di una serie (in alto a destra, in inchiostro nero, è annotato il numero 240), raffigura un edificio civile su tre livelli con piano terreno porticato con probabile corte interna.

<sup>318</sup> Si tratta di una figura ancora da approfondire. Qui si dirà che nel 1773 aveva rivestito il prestigioso incarico di “Architetto del Cardinale delle Lancie”, forse proprio grazie al fatto che stava affiancando Vittone a S. Benigno. Si vedano LAURA FACCHIN, *I ticinesi Bolina e Sanbartolomeo*, in GIORGIO MOLLISI, LAURA FACCHIN (a cura di), *Svizzeri a Torino nella storia, nell’arte, nella cultura, nell’economia dal Quattrocento ad oggi*, in «Arte&Storia», n.s., XI, 32, ottobre 2011, e WALTER CANAVESIO, *Pietro Bonvicini a Rivarolo canavese*, in «Bollettino della società accademica di storia ed arte canavesana», 25, 1999, pp. 109-130.

<sup>319</sup> Dalla pag. 1574 dell’inventario post mortem del suo studio inizia la “nota de’ libri spettanti all’eredità del fu sig. architetto Pietro Bonvicini stati stimati dal libraio Rissan” (librai Reycend). Tra questi più di settanta libri, non mancavano Palladio, Vignola, De Rossi, Alberti, Guarini, Borra e, naturalmente, i trattati del maestro (“Vittone Architettura 4 vol.” 12 lire). C’era anche una “Architettura della chiesa di San Filippo” 5 lire, già ricordata da Laura Facchin (2011) che vi riconosce il volume curato da Baroni di Tavigliano in cui sono pubblicati i disegni progettuali del messinese.

La copia delle *Istruzioni Diverse* conservata al Getty Research Institute è firmata in prima pagina “Bonvicini” e potrebbe trattarsi proprio dell’aiutante (<https://archive.org/details/istruzionidivers02vitt/page/n13/mode/2up>).

<sup>320</sup> Il caso di Quarini non era eccezionale e si potrebbe porre in relazione con quello del già citato conte Baroni di Tavigliano, per guardare a uno degli esempi più prossimi per cronologia e geografia, “fedele custode delle memorie del maestro” (GIUSEPPE DARDANELLO (a cura di), *Libri di disegni e pensieri. Prospettive per il Corpus Juvarrianum*, in *Cultura Arte e società al tempo di Juvarra*, Fondazione 1563, Quaderni sull’età e la cultura del barocco, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2018, p. 8). Tavigliano aveva conservato vari nuclei di disegni provenienti

Fatta eccezione per quelli relativi alla chiesa di San Benigno, prelevati dai committenti prima che potesse farlo Quarini, che poi continuerà il progetto interrotto<sup>321</sup>, non sorprende, per fare un esempio, che i disegni per Montanaro che non erano ancora stati consegnati a Comune e parrocchia nel 1770, siano ripartiti oggi tra le varie collezioni private provenienti, dopo vari passaggi intermedi, dallo studio quariniano, tra Torino, Milano e Berlino (si veda il capitolo seguente).

- *Pietro Giuseppe Beltramo e Andrea Cattaneo*

Se Quarini è stato quindi il principale responsabile di un primo prelievo e di un riordino di gran parte del materiale grafico vittoniano, il ritrovamento di disegni autografi di Vittone in altre raccolte private, che non includono disegni quariniani, mette a fuoco altre circostanze simili, seppure meno vistose e macroscopiche, che hanno riguardato architetti di cui non è documentato un apprendistato vero e proprio presso l'architetto torinese.

Per esempio, il fondo Maggia a Biella custodisce almeno quattro disegni riconducibili a Vittone (una pianta della parrocchiale di Foglizzo, una sezione della cappella mortuaria con altare con santo martire per S. Clemente alla parrocchiale di Caluso, e due piante del Santuario di Oropa), insieme a due tavole guariniane (o presunte tali).<sup>322</sup>

La raccolta di "disegni e tipi" del fondo, ora proprietà della Fondazione Sella, è un insieme molto eterogeneo riunito nel corso degli anni dalla famiglia di architetti e ingegneri Maggia, a partire da Giovanni Battista (1757-1819). Tra i contenuti della collezione, ci sono anche i disegni appartenuti a un altro architetto biellese, Pietro Giuseppe Beltramo, architetto civile approvato dalla Regia Università di

---

dall'atelier juvarriano, abbinandoli, all'interno di volumi rilegati, a disegni suoi e di altri allievi come Giovanni Battista Sacchetti. Tali raccolte, già nel 1762 erano state acquisite dalla Biblioteca della Regia Università di Torino. Nell'inventario post mortem di Tavigliano (in ASTO, *Insinuazioni di Torino*, 1762, libro 5, cc. 819r-859r), iniziato il 29 marzo 1762, a partire da p. 839, è riportato l'elenco dei "libri stati venduti alla Regia Università", che comprendeva, tuttavia, anche un certo numero di disegni, tra cui si segnalano in particolare: "Disegni fatti a mano d'arme" (1.10 Lire), "altro di più generi di disegni fatti acquarello" (3.10 Lire), "Raccolte di disegni e stampe antiche di più generi" (9 Lire), "Chiesa di S. Ignazio di Lanzo ed altri" (Lire 6), "Disegni diversi di pendule ed ornamenti" (5 Lire), "Chiesa di Dresda" (7 Lire) - potrebbe forse trattarsi dell'incisione di Lorenzo Zucchi della Hofkirche di Gaetano Chiaveri - "Abbozzi diversi del Conte di Tavigliano" (6 Lire), ma soprattutto "Disegni di alzate, e piante del D. Filippo Juvarra vol. 8" per un valore di 135 Lire, una "Raccolta di vari Disegni vol.12" (Lire 170), "Raccolta di targhe dell'Juvara" (Lire 5.10). Il Conte conservava nella sua biblioteca anche i libri di "Architettura di Bernardo Antonio Vittone volumi due" (17 lire). Vale anche la pena segnalare la presenza di un "modello in legno per la Chiesa di S. Filippo Secondo il progetto del S.D. Filippo Juvarra Lire cento", oggetto di grande valore tant'è che l'autore dell'inventario denominava l'ambiente in cui questo era collocato, insieme a quadri di vari soggetti, "Camera ove vi è il Modello della Chiesa di S. Filippo". Si veda anche GIACCARIA, 2001-2002.

<sup>321</sup> La Collezione Anselma custodisce per esempio un disegno, firmato da Quarini, della "galleria p. S.C. delle Lancie in S. Benigno", databile al 1776. Si veda MOCCAGATTA, 1958.

<sup>322</sup> Potrebbe trattarsi, forse, di due disegni di studio per le tavole relative al Santuario di Oropa pubblicate sull'"Architettura Civile" curata da Vittone stesso nel 1737.

Torino il 16 giugno 1764<sup>323</sup>. Beltramo aveva collaborato con Vittone per la costruzione della sezione femminile dell'Ospizio di Carità di Biella<sup>324</sup> e si potrebbe ricondurre proprio a questo rapporto, per quanto breve, lo spostamento dei disegni da Torino a Biella. La presenza delle tavole riferibili in qualche modo a Guarini e a Juvarra, qualora queste provenissero effettivamente dall'atelier vittoniano, metterebbe in luce un'ulteriore dinamica non eccezionale: la presenza nello studio di Vittone di disegni provenienti da altri atelier d'architettura.

Per quanto riguarda, invece, la raccolta di disegni custodita al Musée des Arts Décoratifs di Parigi, per cui si rimanda al capitolo di approfondimento successivo, si ipotizza che sia stato, invece, Andrea Cattaneo, approvato come architetto civile presso l'Università di Torino nel 1788 (di cui non sono documentati né un alunnato presso Vittone né una collaborazione professionale) ad acquisire una parte ingente di disegni contenuti nell'atelier vittoniano nel 1770.

---

<sup>323</sup> BRAYDA, COLI, SESIA, 1963.

<sup>324</sup> La visita di Vittone all'ospizio biellese, in cui si doveva aggiungere "un nuovo appartamento del ricovero delle Figlie", è documentata il 24 maggio 1750 (cfr. MARIA GRAZIA CERRI (a cura di), *l'Ospizio di carità di Biella*, Biella, Sandro Maria Rosso, 2000). Il progetto, i cui disegni sono andati dispersi, era stato consegnato alla Congregazione solo nel 1755, mentre i lavori, diretti da Beltramo, erano iniziati nel 1758 e si erano conclusi nel 1759.

### 3.2 Principali nuclei archivistici e modi della loro costituzione

Di seguito, senza pretesa di esaustività, si ripercorrono i maggiori giacimenti di documenti vittoniani, iniziando da alcune rapide incursioni negli Archivi pubblici torinesi, per poi tentare di ricostruire le modalità di costituzione di alcune delle collezioni private per mano dei suoi aiutanti.

#### L'Archivio di Stato di Torino

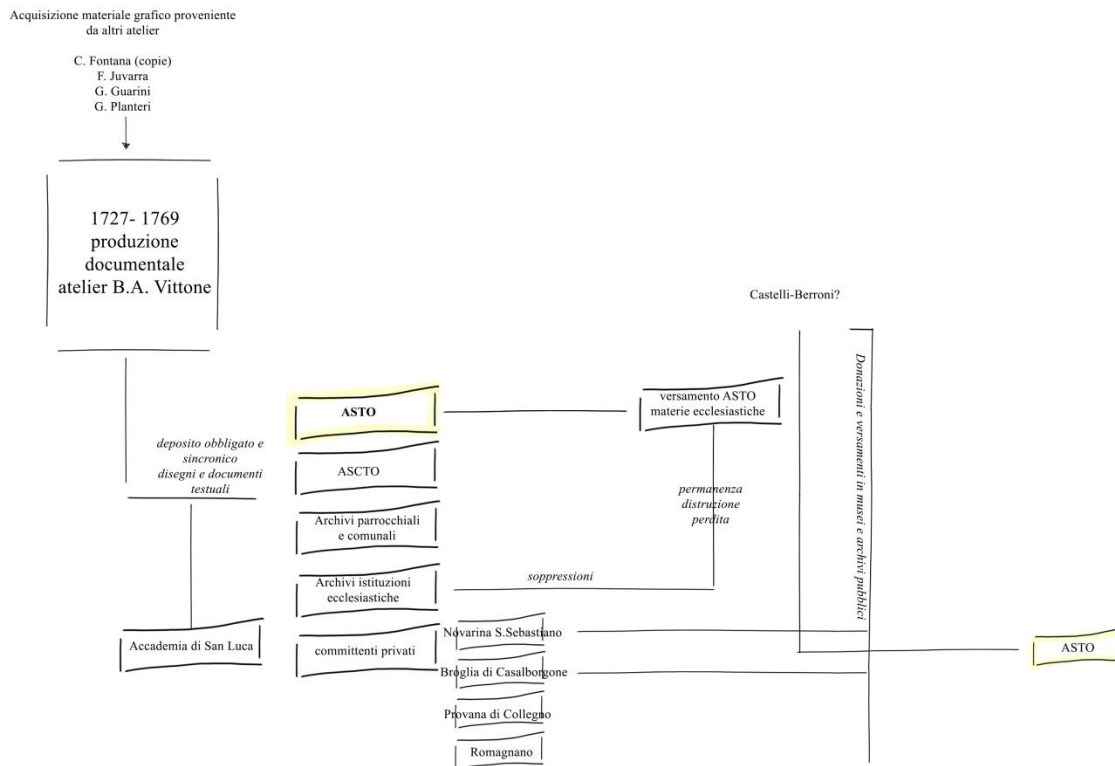


Figura 7: deposito del materiale documentale vittoniano presso l'Archivio di Stato di Torino.

L'Archivio di Stato di Torino, in cui sono raccolti gli atti degli organi centrali e periferici dello Stato Sabauda, a partire dal XVIII secolo, ha accolto nel tempo numerose tracce dell'attività professionale vittoniana per una committenza variegata: ecclesiastica e laica, di corte e aristocratica.

Vari documenti provenienti dalle istituzioni ecclesiastiche sopresse sono stati versati nella sezione "Materie Ecclesiastiche" (e nei rispettivi fondi "Abbazie", "Regolari" e "Monache") costituita con l'ordinamento settecentesco dell'Archivio di Corte<sup>325</sup>. Oltre ai documenti confiscati, vi si custodiscono tutti gli atti della Segreteria di Stato per gli Affari Interni in materia di giurisdizione ecclesiastica. Si pensi al fitto scambio di documenti tra la Segreteria di Stato, l'amministrazione comunale di Mondovì e le monache, relativo al controverso ampliamento del monastero (qui analizzato nel *cap.* 5). All'interno del fondo "Monache", che

<sup>325</sup>AA.VV. *Guida generale degli archivi di Stato italiani*, Estratto dal volume IV, voce "Torino", Roma, Ministero per i Beni culturali e ambientali, 1994.

raccoglie le carte relative agli ordini femminili, sia prodotti dalle istituzioni statali, sia provenienti dagli archivi religiosi, si ritrovano, oltre a quelli del monastero di Mondovì, documenti relativi alla Chiesa di S. Chiara di Torino (a cui Vittone ha lavorato dal 1742), mentre tra le “Materie Ecclesiastiche” sono archiviati vari fascicoli relativi al “Regio Ospizio de’ Cattolizzati” a Pinerolo<sup>326</sup> (1740-1743) e allo “Spedale di Carità” di Casale<sup>327</sup> (1740).

Il deposito dei documenti provenienti dall’atelier vittoniano presso l’Archivio di Stato torinese è avvenuto quindi in tempi diversi, sia contemporaneamente all’attività professionale dell’architetto, sotto forma di registrazione immediata dello scambio avvenuto con gli organi dello Stato sabaudo, che hanno autorizzato quanto veicolato dal documento consegnato<sup>328</sup>, sia in seguito a versamenti successivi, dovuti alle soppressioni ecclesiastiche o all’acquisizione di fondi privati.

È questo il caso dei fondi Castelli Berroni<sup>329</sup> (in cui si conservano quattro disegni di Vittone<sup>330</sup>), Broglia di Casalborgone<sup>331</sup> (che contiene un progetto, in pianta e prospetto, di uno scalone di accesso al castello del Conte di Villa di Villastellone) e Novarina San Sebastiano<sup>332</sup> (che custodisce i documenti per la ristrutturazione del Castello di S. Sebastiano). Se nel caso di questi due ultimi archivi di famiglia, non stupisce che il committente fosse entrato in possesso dei disegni di progetto, la presenza di documenti vittoniani nel fondo Berroni Castelli, non dovuti a rapporti di committenza, merita una riflessione.

Composto dalle carte provenienti dalle famiglie Castelli e Berroni, unitesi in seguito al matrimonio di Anna Maria Teresa Castelli con Carlo Emanuele Berroni, nella seconda metà del Settecento, il fondo comprende numerosi disegni, in gran parte riconducibili all’attività professionale di Giuseppe Castelli (morto nel 1776) e del figlio Filippo (1738 – 1820?), ma anche di altri architetti tra cui, oltre a Vittone, Filippo Nicolis di Robilant (1723-1783) e Carlo Rana (1715-1804). L’acquisizione dei disegni vittoniani potrebbe essere avvenuta per mano di Giuseppe Castelli, morto sei anni dopo Vittone, da cui era peraltro stato sostituito

---

<sup>326</sup> ASTO, Corte, Materie ecclesiastiche, Luoghi pii di qua e di là da' monti, Mazzo 15.2, Pinerolo: Regio Ospizio de’ Cattolizzati.

<sup>327</sup> ASTO, Corte, Materie ecclesiastiche, Luoghi pii di qua e di là da' monti, Mazzo 9, Casale: Spedale di Carità, o Sia di S. Spirito.

<sup>328</sup> Si veda anche BERTAGNA, in VIALE (a cura di), 1972.

<sup>329</sup> ASTO, Corte, Archivi di famiglia e persone, Castelli Berroni, Disegni.

<sup>330</sup> Nella cartella 5 sono contenuti il progetto per il refettorio della Chiesa di Sant’Andrea di Chieri, s.d. (n.101), un progetto per l’altare della parrocchiale di Govone, s.d (n.102), studi per l’organo e la cantoria della Chiesa di Sant’Andrea a Chieri (n.103), e nella cartella 6 pianta e alzato degli stalli del coro della confraternita di Piobesi (n.126). Si ringrazia Roberto Caterino per aver condiviso l’inventario del fondo da lui redatto.

<sup>331</sup> L’archivio della famiglia Broglia di Casalborgone, contenente 253 buste e 68 disegni, custodisce anche documenti delle famiglie alleate, tra cui i conti Villa di Villastellone. Relativamente alla Villa è conservato un disegno (n.12) firmato “Architetto Bernardo Vittone”, non datato (ASTO, Sezioni Riunite, Archivi Privati, Broglia di Casalborgone, Archivio di Casalborgone).

<sup>332</sup> ASTO, Corte, Archivi di famiglia e persone, Novarina di San Sebastiano (famiglia).

nel progetto della chiesa parrocchiale di Foglizzo (di cui il fondo conserva una sezione longitudinale); oppure, ne potrebbe essere entrato in possesso il figlio Filippo, di cui tuttavia, comunque, non è documentato un alunnato presso Vittone.

Oltre al materiale più strettamente circoscrivibile alla sfera professionale di Vittone, disegni e iscrizioni di progetto, sono confluiti, presso l'Archivio di Stato di Torino, numerosi documenti personali dell'architetto, per mezzo di atti notarili, come l'inventario post mortem del suo studio, e alcune lettere, autografe o riguardanti la sua persona (cfr. *cap. 4* per la corrispondenza relativa al soggiorno romano vittoniano).

### L'Archivio Storico della Città di Torino

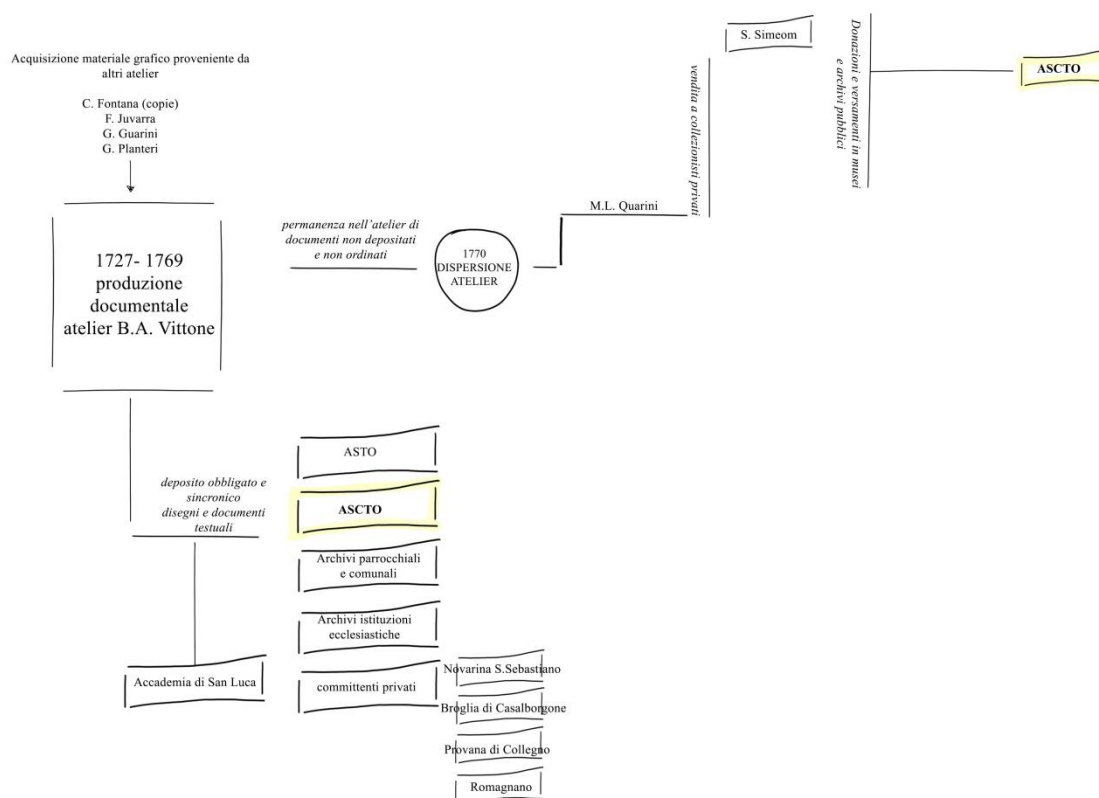


Figura 8: deposito del materiale documentale vittoniano presso l'Archivio storico del Comune di Torino.

Anche l'Archivio storico della Città di Torino conserva numerosi documenti prodotti nel corso dell'attività professionale di Vittone, intrecciata, a partire dal 1761, alla carica pubblica di decurione di seconda classe, che "l'ingegnere svolge con costanza e zelo"<sup>333</sup>. Vittone aveva prestato giuramento per l'assunzione di questo ruolo nella seduta del Consiglio del corpo decurionale del 31 dicembre 1760, aprendo così un nuovo canale di acquisizione di incarichi da parte della Città di Torino. Una lettura delle sedute del Consiglio, tentata per la prima volta da Olivero (1920) testimonia dell'attribuzione a Vittone di alcune commesse, di cui sono conservati anche gli elaborati progettuali.

<sup>333</sup> OLIVERO, 1920, p. 37.

Anche in questo caso, un censimento esaustivo non è stato ancora tentato, e il materiale vittoniano finora emerso è contenuto in larga parte nelle raccolte “Carte Sciolte” e “Tipi e Disegni”, mentre vari suoi elaborati grafici, rimasti nell’atelier fino al 1770, sono tuttora parte della collezione privata Simeom, di cui si parlerà in seguito.

Nelle “Carte Sciolte” sono perlopiù confluite perizie e pareri tecnici richiesti all’architetto, probabilmente anche in virtù dell’acquisito ruolo pubblico.

Qui si citano le carte relative alla cessione di suolo pubblico per la realizzazione di una nuova facciata per la Chiesa della Confraternita dello Spirito Santo, vicenda nella quale Vittone era stato coinvolto come perito di parte (1763-1766 ca.). Si segnala anche la presenza di una relazione con disegno dimostrativo dell’architetto relativo a lavori da svolgere presso il porto di Leini, conservati nelle “Carte Sciolte” (carta n. 5778) insieme agli estratti dei verbali delle sedute del Consiglio Comunale in merito alla questione, tra 1761 e 1763; mentre è di poco dopo, del 9 settembre 1765, un parere per lavori alla diga della Pellerina, approvato dal Consiglio e allegato al verbale, con schizzo acquarellato datato 3 settembre<sup>334</sup>, all’interno dello stesso fondo. Il 14 febbraio del 1766, il verbale della seduta della congregazione ha registrato, invece, la concessione di un permesso temporaneo al conte Novarina di S. Sebastiano per la costruzione di un muro che si sarebbe appoggiato a una muraglia di proprietà della città, preceduto da una relazione di Vittone datata 6 febbraio, mentre il 28 novembre 1768, l’architetto era stato incaricato di progettare un nuovo tabernacolo per la Chiesa del Corpus Domini, in opera a partire dall’anno successivo.

Precedente alla nomina di decurione, era stato, invece, l’incarico di perito di parte nella controversia riguardante le case attigue del banchiere Durando e del conte Pastoris<sup>335</sup> su Via Dora Grossa, di cui, nel fondo “Tipi e Disegni” si conservano due planimetrie datate 30 luglio 1739<sup>336</sup>.

Accanto ai pareri tecnici compilati dall’architetto, non deve stupire la presenza, tra le “Carte Sciolte”, del progetto per l’altare di S. Valerico della Consolata<sup>337</sup>, santuario cittadino: è la Città stessa che aveva commissionato la costruzione della cappella del santo protettore di Torino nel 1599 e che era intervenuta finanziariamente nelle sue trasformazioni successive fino a deliberare la sostituzione dell’antico altare ligneo con un’opera marmorea nel 1761<sup>338</sup>. Nel

---

<sup>334</sup> Ora in Carte Sciolte, carta n. 2704. Sui lavori vittoniani “in materia di acque” conservate presso l’Archivio civico si veda la breve nota di AUGUSTA LANGE, *Due interventi di Bernardo Vittone in materia di acque (Lavori e Prese dalla Stura e Dora)*, in VIALE (a cura di), 1972, pp. 327-345.

<sup>335</sup> Negli album del di Parigi è presente un prospetto attribuibile a Vittone, intitolato “metà della casa del Ill.mo Abb.Pastoris” (f.116, CD3372), che potrebbe essere legato in qualche modo a questa vicenda (cfr. *cap. 4*).

<sup>336</sup> Archivio Storico Comune di Torino (ASCTO), Tipi e disegni, cartella 63, fascicolo 1, disegni 62 e 63.

<sup>337</sup> ASCTO, Carte sciolte, n. 815.

<sup>338</sup> Nella seduta del 16 dicembre 1765 (ASCTO, Ordinati, vol. 295, 1765, f.62) è data notizia dell’avvenuto collaudo dell’altare, opera dell’Ing. Vittone, incaricato di portare avanti il progetto del conte Tavigliano, da poco deceduto. Di questa vicenda scriveva Olivero già nel 1920, riportando che nella seduta della congregazione del 19 febbraio 1762 si pregava “il signor



disegno, datato 2 ottobre 1764 e firmato da Vittone e da “Giov. Batt.a Parodi”, il mastro piccapietre, sono rappresentati pianta e prospetto dell’altare. Un elaborato analogo, se non per alcune leggere variazioni, datato 22 febbraio 1765 e con la sola firma di Vittone, è, invece, custodito all’interno della collezione privata Simeom.

Se il disegno del 2 ottobre 1764, nel fondo “Carte Sciolte”, era presumibilmente il documento di riferimento per le sottomissioni del novembre successivo del mastro piccapietre<sup>339</sup>, ed era stato collocato quindi nell’archivio cittadino insieme alle relative istruzioni, quello del febbraio 1765, oggi parte della collezione Simeom, potrebbe essere stata una versione successiva, che comunque aveva preceduto il collaudo avvenuto solo nel dicembre 1765<sup>340</sup>. La mancata collocazione di questo secondo disegno nell’archivio cittadino, dovuta probabilmente alla sua permanenza nell’atelier dell’architetto fino al 1770, prima di entrare a far parte di una collezione privata, è uno degli episodi che testimoniano della complessità della ricostruzione dell’archivio vittoniano.

### ***Le collezioni private di disegni tra Torino, Milano e Berlino e l’archivio disperso di Quarini***

“(…) perché il carattere primario del collezionismo è di essere fine a se stesso, passione sterile, calor bianco senza scorie residue di interessi o vantaggi (…).

Posto in questi termini, il collezionismo confina dunque con la fissazione maniacale e con la nevrosi. Se qui finisse, la sua rilevanza non andrebbe oltre la smisurata casistica dell’esistere umano, uno dei tanti modi illusori di identificarsi e di realizzarsi. Come risultato tangibile, al di là di uno sterile appagamento privato, si potrebbe parlare di un modesto *fall out*, di un sottoprodotto involontario, costituito dalla conservazione di testimonianze fragili e caduche di

---

ingegnere Vittone di dirigere i lavori per l’altare di S. Valerico, Protettore della Città, nella Chiesa della Consolata” (OLIVERO, 1920, p. 38). Nel volume 26 delle Scritture Private, presso il medesimo archivio, sono presenti le sottomissioni del mastro piccapietre G.B. Parodi, del 7 e del 28 novembre 1764, le quali facevano riferimento ai disegni e alle istruzioni dell’architetto non solo per l’altare di S. Valerico, ma anche per il contraltare della cappella di S. Giuseppe della Chiesa del Corpus Domini, eretta dalla Città di Torino (UMBERTO BERTAGNA, *La Consolata e l’altare di S. Valerico*, in «Piemonte Vivo», n.4, 1973, pp. 27-33).

<sup>339</sup> Quando Bertagna scrive, nel 1973, della vicenda costruttiva dell’altare, la collezione Simeom non è ancora resa pubblica e manca quindi il riferimento a questa versione successiva.

<sup>340</sup> Come segnalato da Maurizio Gomez Serito, nel corso del cantiere di Carlo Ceppi alla Consolata, l’altare vittoniano era stato trasferito presso la Chiesa di San Donato, dove si trova tuttora, nella seconda cappella laterale a sinistra, con alcune leggere modifiche dovute alla sostituzione di alcune lastre probabilmente danneggiate nel corso dell’operazione di spostamento (cfr. MAURIZIO GOMEZ SERITO, *L’antologia dei marmi policromi nel Santuario della Consolata*, in ANDREINA GRISERI, FRANCO PERADOTTO (a cura di), *La Consolata. Arti e Mestieri. La Civiltà della preghiera*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2005, pp. 86-96).

gusto e di costume, che età successive potranno “leggere” come documento (...).”<sup>341</sup>

Si deve soprattutto all’architetto Mario Ludovico Quarini la dispersione del materiale grafico rimasto nello studio vittoniano nel 1770. Disegni dell’architetto chierese, accanto a quelli del suo maestro, oggi sono custoditi a Berlino, Lucerna e in diverse istituzioni torinesi<sup>342</sup>, dalla collezione Simeom dell’Archivio storico comunale, a quello dei Musei Civici e alla Biblioteca Reale<sup>343</sup>, a testimoniare di una significativa dispersione anche dell’atelier quariniano a partire, presumibilmente, dal 6 novembre 1808.<sup>344</sup>

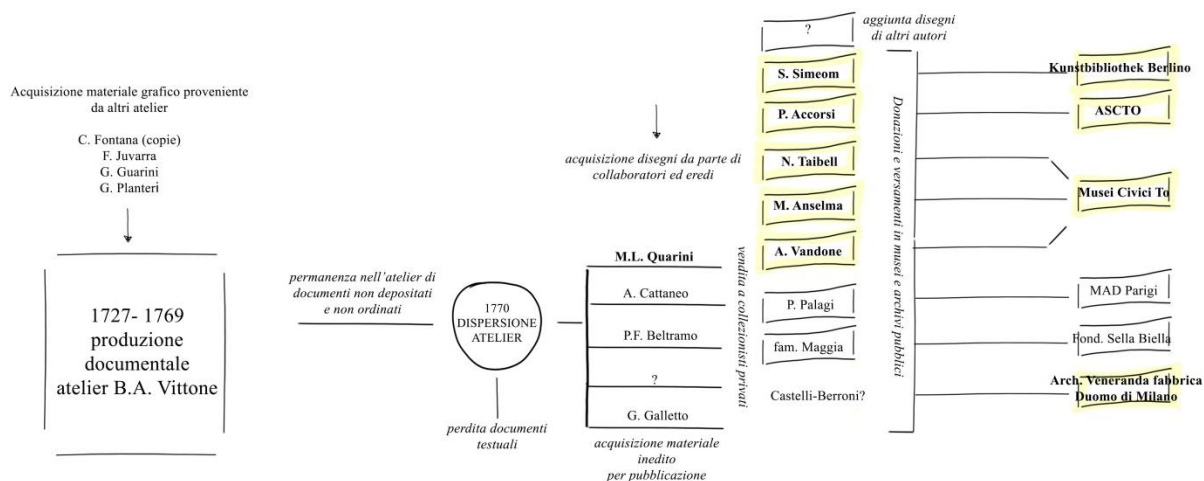


Figura 9: dispersione del materiale documentale vittoniano per mezzo di Mario Ludovico Quarini.

<sup>341</sup> LUIGI FIRPO *Elogio del collezionismo*, in LUIGI FIRPO (a cura di), *Immagini della Collezione Simeom*, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 1982, p. 9.

<sup>342</sup> Si citano qui solo i luoghi, finora noti, in cui si conservano congiuntamente disegni dell’allievo insieme a quelli del maestro, a testimoniare di un passaggio di proprietà. Disegni progettuali di Quarini, legati alla sua attività autonoma di architetto, sono presenti in diversi archivi piemontesi, per la cui conoscenza si rimanda alla bibliografia specifica.

<sup>343</sup> “L’Architetto Civile Volume originale delle opere del signor Bernardo Vittone insigne allievo dell’Academia di Roma dl MDCCLX” è il titolo del volume stampato a Parigi e conservato alla Biblioteca Reale di Torino. Rovesciati specularmente, i 135 disegni contenuti dovevano servire per l’elaborazione delle incisioni che poi confluiranno, in larga parte, nelle *Istruzioni Diverse* (1766) pubblicate sei anni dopo e, solo in minima parte, nelle *Istruzioni Elementari* (1760) (cfr. NINO CARBONERI, *Appunti sul Vittone*, in «Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura», 1963, n.55-60, pp. 59-74).

<sup>344</sup> L’architetto è dichiarato defunto in questa data in un documento conservato presso l’Archivio storico della Chiesa parrocchiale della Madonna del Pilone di Torino (Atti di morte, vol.1807-1815, c.211), trascritto e pubblicato in ARABELLA CIFANI, FRANCO MONETTI, *Palazzo Lascaris: da dimora signorile a sede del Consiglio regionale del Piemonte*, Torino, Allemandi, 2009, p. 259. Informazioni sulla sua data di nascita, a Chieri, nel 29 luglio 1736, si devono alla pubblicazione dell’atto di battesimo (in MOCCAGATTA, 1958, p. 153).

Non solo Quarini è entrato in possesso di diritto dei disegni di progetto dei cantieri per i quali si era avvicinato al maestro, a S. Benigno, Montanaro<sup>345</sup>, Chieri, ma di un numero straordinario di disegni vittoniani relativi anche a lavori precedenti al suo arrivo nello studio, risalente al 1759-1760<sup>346</sup>.

Lo testimonia la ricca raccolta dei Musei Civici di Torino, in cui si conservano, per esempio, all'interno della stessa cartella<sup>347</sup>, insieme ad altri disegni di Quarini, il progetto del portale del Collegio delle Province di Torino, databile al 1736, e quelli per il monastero delle monache di S. Maria Maddalena di Mondovì, elaborati da Vittone nel 1749.

Analogamente, la collezione berlinese custodisce quattro tavole relative alla chiesa torinese dei SS. Marco e Leonardo, risalente agli anni 1740-1741, un progetto a cui Quarini non poteva aver preso parte, ma ai cui disegni doveva aver lavorato contestualmente alla preparazione del materiale per le *Istruzioni Diverse* (1766), in cui il progetto era stato pubblicato alla tavola 62.

### *Kunstabibliothek di Berlino*

Alla Kunstabibliothek sono conservati 21 disegni provenienti dall'atelier dell'architetto chierese<sup>348</sup> - di cui sette vittoniani - in seguito a vicissitudini non ancora chiarite<sup>349</sup>.

I disegni più direttamente riconducibili a Vittone, grazie anche alle didascalie quariniane, sono la pianta della Chiesa dello Spirito Santo di Torino, datata 17 giugno 1765 (Inv. 6658), tre planimetrie della chiesa torinese dei SS. Marco e Leonardo (Inv. 6650,1; Inv. 6650,2; Inv. 6650,3) con il relativo disegno della facciata (Inv. 6650,4), e il disegno del campanile per la Casa della Comunità di Montanaro (Inv. 6447).

---

<sup>345</sup> Oltre ai disegni per Casa Bricca, divisi tra Musei Civici e Collezione Simeom, un disegno del campanile per la comunità montanarese, analogo a quello conservato alla Kunstabibliothek di Berlino, è conservato nella collezione dei Musei Civici.

<sup>346</sup> Risale al 21 febbraio 1759 il conferimento della patente di architetto civile da parte dell'Università di Torino. Si veda la voce "Mario Ludovico Quarini" curata da Elena Dellapiana sul Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 85, 2016. Nella cronologia a cura di Canavesio (2005) un primo incarico di Quarini, come praticante presso lo studio vittoniano, è indicato già nel 1759, con il disegno della pianta dell'edificio delle Orfane a Chieri.

<sup>347</sup> Armadio 4, X Palchetto, Cart B.

<sup>348</sup> SABINE JACOB, *Italienische Zeichnungen der Kunstabibliothek Berlin*, in *Architektur u. Dekoration 16.-18 Jh*, Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1975.

<sup>349</sup> Sappiamo però, dal catalogo a cura di Sabine Jacob, che i disegni sono stati acquistati tra gli anni 1959 e 1961, e che quindi provengono da distinte acquisizioni, ma non necessariamente da collezionisti diversi. Per quanto riguarda quelli "vittoniani", risultano tutti il risultato di un acquisto del 1959. Nello stesso anno, e forse quindi dalla medesima collezione, di Quarini la Biblioteca ha acquistato i disegni per Montanaro (6444, 6445 e 6446) e per la parrocchiale di Buttigliera d'Asti (6649,1; 6649,2; 6649,3 e 6649,4). Gli altri disegni quariniani sono esito di due acquisti, del 1960 e del 1961, mentre il n.600, relativo a un altare con decorazione per le Quarantore, risulta essere stato trasferito dal Kupferstichkabinett di Berlino nel 1888 e non è stato quindi acquisito insieme agli altri disegni.

### *Collezione privata a Lucerna*

Una raccolta privata di Lucerna custodisce due disegni vittoniani (una variante del progetto per il tempio di Mosè, dono accademico presentato da Vittone all'Accademia di San Luca nel 1733, e un "Disegno della Chiesa parrocchiale del Borgo d'Ale del Sigr. Ing. Bernardo Vittone. Di cui l'Arcto Bonvicini ne ha fatto copia servandosene per la Chiesa di S. Michele di Torino") e uno quariniano ("Facciata della Chiesa parrocchiale del Luogo di Balangero, vicino a Lanzo. Architettura di Mario Quarini Ro. Arcto.")<sup>350</sup>.

### *Collezione Simeom*

La ricchissima collezione Simeom<sup>351</sup>, invece, custodisce 235 disegni di Mario Ludovico Quarini e (almeno) 20 riferibili a Vittone. Di quest'ultimo, erano stati acquistati dal collezionista Silvio Simeom<sup>352</sup> tre disegni per la Chiesa della confraternita dello Spirito Santo (1765)<sup>353</sup>, il già citato progetto per l'altare di S. Valerico alla Consolata<sup>354</sup>, il progetto per la cantoria della Chiesa di S. Teresa<sup>355</sup>, ben otto disegni relativi all'Università di Torino<sup>356</sup>, due con un progetto di altare dedicato alla Madonna Addolorata<sup>357</sup>, e un progetto di edificio<sup>358</sup>. Vi sono, inoltre, due vedute di Palazzo Reale, incise dall'aiutante Giovanni Battista Borra, datate 1736 e 1738<sup>359</sup>, e una "pianta con progetto di un nuovo choro, di [Bernardo] A[ntonio] V[ittono] 1725(?)" di attribuzione incerta, per la chiesa torinese di S. Rocco<sup>360</sup>.

Inoltre, uno dei sei disegni relativi al progetto per Casa Bricca di Montanaro<sup>361</sup>, oggi inventariati sotto il nome di Quarini, che in effetti aveva portato a termine il

---

<sup>350</sup> Si veda su questa raccolta ADOLF REINLE, *Ein unbekanntes Kirchenprojekt Filippo Juvarras und einige andere piemontesische baurisse*, in «ZAK», 28, 1, 1971, pp. 5-28.

<sup>351</sup> Si veda anche STEFANIA CAPRARO, *I disegni di Mario Ludovico Quarini della collezione Simeom. proposte per una scheda di architettura, tesi di laurea*, Torino, Università degli Studi, 2002, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore: Giuseppe Dardanella.

<sup>352</sup> La collezione Simeom, costituita da circa ventimila pezzi organizzati in dodici sezioni, è acquistata dal Comune di Torino nel 1974. Si compone anche di un nucleo di libri, disegni, incisioni, almanacchi, e ritagli di giornale collezionati dal bibliofilo e bibliografo Vincenzo Armando, acquistati dall'amico Silvio Simeom, alla sua morte, nel 1928. Si veda LUIGI FIRPO (a cura di), *Immagini della Collezione Simeom*, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 1982.

<sup>353</sup> ASCTO, Simeom, D1686-1689.

<sup>354</sup> ASCTO, Simeom, D1690.

<sup>355</sup> ASCTO, Simeom, D1691.

<sup>356</sup> ASCTO, Simeom, D1692-D1698. Si veda BINAGHI, 2000.

<sup>357</sup> ASCTO, Simeom, D1699-1700.

<sup>358</sup> ASCTO, Simeom, D1701.

<sup>359</sup> ASCTO, Simeom, D674-675.

<sup>360</sup> ASCTO, Simeom, D546. Canavesio ipotizza che si tratti di un'opera giovanile, firmata appunto con le sue iniziali A.V., ma non esclude che le due lettere si riferiscano a "Veneranda Arciconfraternita" della Misericordia. Si veda CANAVESIO (a cura di), 2005.

<sup>361</sup> Si vedano ALBERTO GNAVI, *Palazzo Bricca a Montanaro: dalla conoscenza al progetto di restauro*, Politecnico di Torino, Corso di laurea in Architettura, 2004, relatrice: Carla Bartolozzi e FABIO AUSTA, DIEGO DASSETTO, *Il progetto di restauro di un'opera del tardo-barocco*

progetto iniziato dal maestro (1774-1776), è, invece, vittoniano, visto quanto recita la nota in alto a sinistra, apposta da Quarini stesso: “progetto dell’ing. Bernardo Vittone per Casa Bricca a Montanaro non eseguito perché non piacque”<sup>362</sup>. Associabili a tale elaborato, e attribuibili a Vittone, sono altre due tavole, rispettivamente con le sezioni trasversale e longitudinale<sup>363</sup> e con la pianta del piano terreno<sup>364</sup>. Gli altri disegni di Casa Bricca, le piante del piano terreno e nobile e il prospetto<sup>365</sup>, diversi da quelli del maestro e poi effettivamente realizzati, sono quariniani.

A riprova della disseminazione dell’atelier di Quarini, nell’archivio dei Musei Civici è custodito un prospetto dello stesso progetto<sup>366</sup> pressoché identico a quello dell’archivio civico torinese e attribuibile all’architetto chierese.

#### *Le raccolte dei disegni conservate nell’archivio storico dei Musei Civici di Torino*

Per quanto riguarda le raccolte di disegni provenienti dall’atelier di Quarini conservate ai Musei Civici di Torino, queste sono al momento custodite all’interno di un caveau e visionabili su appuntamento<sup>367</sup>. Questo corposo deposito di disegni richiederebbe uno studio specifico e più approfondito. Siamo però in grado di affermare che si è di fronte a un ricco campione della produzione grafica di un atelier di fine Settecento, che, al suo interno, aveva accolto anche le carte dello studio vittoniano (prodotte sia prima sia durante la permanenza di Quarini in atelier). Disegni di studio, direttamente impiegati per l’elaborazione delle incisioni da pubblicare sui trattati, si affiancano a disegni di progetto firmati<sup>368</sup>, da Vittone o da Quarini, e a esercitazioni anche elementari, e talvolta di qualità mediocre, in cui è evidente l’intervento di più mani.

Dai fogli custoditi in questo archivio emerge, talvolta, l’immagine delle possibili dinamiche che dovevano avere luogo all’interno dello studio vittoniano: le stesse che Yaneva (cfr. *cap. I*) nei panni dell’etnografa, osserva e descrive a all’interno di atelier contemporanei o quando visita il CCA.

Per esempio, particolarmente interessante per comprendere l’uso materiale ordinario dei supporti cartacei all’interno dello studio, è il foglio che su un lato riporta un prospetto incompiuto per il monastero di Mondovì e sull’altro una serie

---

*piemontese: Palazzo Bricca a Montanaro*, Politecnico di Torino, Corso di laurea in Architettura, 2008, relatrice: Maria Adriana Giusti.

<sup>362</sup> ASCTO, Simeom, D1593.

<sup>363</sup> ASCTO, Simeom, D1494.

<sup>364</sup> ASCTO, Simeom, D1495.

<sup>365</sup> Rispettivamente ASCTO, Simeom, D1496, D1497 e D1498. Nel disegno del prospetto la didascalia recita: “Casa Bricca di Montanaro Mario Quarini eseguito”.

<sup>366</sup> “Casa Bricca in Montanaro”, s.f., s.d., Musei Civici, armadio 4, 15 palch., cart. A, album D3.

<sup>367</sup> Si vedano i disegni pubblicati on-line e schedati da Giuseppe Dardanella (<https://www.palazzomadamatorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online>). Si ringrazia per la disponibilità e la preziosa collaborazione la dott.ssa Tiziana Caserta, responsabile dei servizi museali, logistica e manutenzione presso la Fondazione Torino Musei, grazie alla quale è stato possibile visitare il caveau e visionare il database con l’inventario del materiale grafico.

<sup>368</sup> Un disegno in pianta per la chiesa di Grignasco è redatto su carta bollata (disegno III61 nella cartella Armadio 4, X Palchetto, Cart B).

di abbozzi di piante di chiese<sup>369</sup>, tracciati in inchiostro nero, segno di un processo non lineare di produzione grafica, e testimonianza di una circolazione e di una permanenza dei disegni nell'atelier, per il loro studio o il semplice riutilizzo. Analogamente, l'annotazione a matita "da copiarsi", ritrovata su alcuni fogli<sup>370</sup>, è riferibile alla pratica nota della riproduzione dei disegni degli architetti più esperti per l'apprendimento del disegno, o, più pragmaticamente, all'esigenza di eseguire una copia in bella di un disegno da mostrare o consegnare al committente.

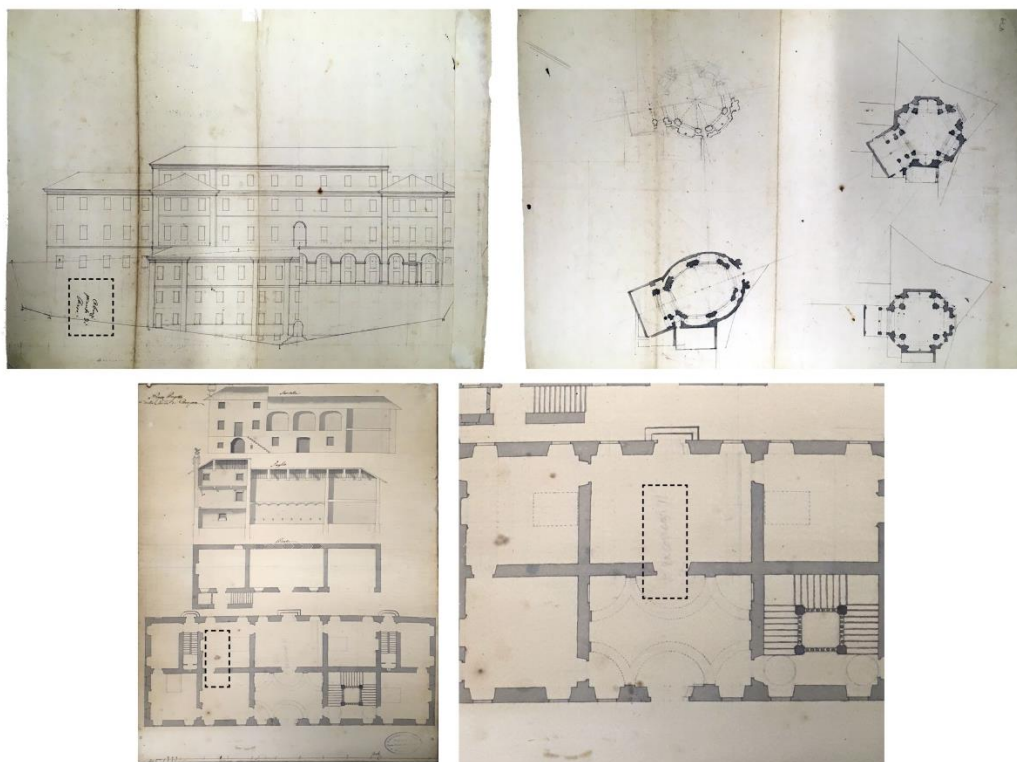


Figura 10: in senso orario: B.A.Vittone, prospetto Monastero di Mondovì e annotazione "Abbozzi piante Chiese" (recto); B. A. Vittone (?), bozze piante di chiese (verso) (Torino, Musei Civici); B. A. Vittone (?), prospetto, sezione e planimetria della "Cascina di Gherpore" e particolare della planimetria con annotazione a matita: "da copiarsi" (Torino, Musei Civici).

Le raccolte di disegni riconducibili a Quarini sono confluite nell'archivio dei Musei Civici per mezzo della vendita o dell'acquisizione di almeno cinque distinte, e più o meno ricche, collezioni private; operazioni in parte ricostruibili grazie ai relativi documenti attestanti la vendita o la donazione, tuttora conservati in archivio.

*- Collezione N. Taibell (1938-1941): 137 disegni*

I primi disegni a essere acquistati dall'archivio torinese, a seguito di alcune trattative, provengono dalla collezione del colonnello Nicola Taibell di Roma, che

<sup>369</sup> I disegni sono conservati nella cartella "Armadio 4, X Palchetto, Cart B".

<sup>370</sup> In particolare, all'interno della cartella con denominazione "Armadio 4, 6° Palchetto, Cart B, Vittone, Collezione Vandone".

li aveva venduti al Museo, dopo un fitto scambio di lettere, tra Torino, Roma e Tripoli, negli anni 1938-1941<sup>371</sup>.

I disegni che Taibell intendeva vendere all'allora direttore Vittorio Viale, erano parte di quella che nel carteggio è denominata più volte "collezione Quarini".

Tuttavia, il Museo torinese non è stato l'unico acquirente di disegni da questa raccolta romana: una parte era stata infatti comprata, non senza un certo disappunto di Viale<sup>372</sup>, dal già citato collezionista Silvio Simeom.

Del resto, da un elenco datato 24 ottobre 1938 inviato da Taibell al Museo (intitolato "Lavori a mano e acquarello, di architettura, originali del '700 dell'Ing. Torinese Mario Lodovico Quarini (di Chieri) architetto di S.M. alcuni doppioni, non firmati, si trovano alla R.a Biblioteca di Torino - Via Po") oltre al nucleo dei

---

<sup>371</sup> Da una lettera di Viale a Taibell del 17 ottobre 1938, conservata presso l'Archivio della GAM di Torino, risulta che la Marchesa d'Argegno aveva consegnato al Museo i disegni inviati da Roma da Taibell affinché potessero essere consultati. Il Comitato direttivo, dopo essersi riunito per esaminarli, "ha trovato che i disegni interessano il Museo dato che sono di architetti piemontesi". Tuttavia, aggiungeva Viale, "trattando rilievi di edifici già esistenti (...) il prezzo da voi richiesto è un po' elevato" e ha quindi offerto L.1700. Taibell il 19 ottobre da Roma scriveva che "trattandosi di lavori interessanti e in gran parte firmati (quelli infatti che si trovano alla R. Biblioteca di Via Po non sono firmati) e per i quali Torino non difetta di collezionisti e amatori non ho creduto di aver chiesto esageratamente (dato anche il numero di 41 lavori). Ad ogni modo trattandosi particolarmente di favorire il Museo Civico di Torino, riduco ancora la mia richiesta del 25% e cioè L. 696,25 portando così la cifra della mia ridotta richiesta a L. 2.088,75" (...). Nella stessa lettera, il colonnello dichiarava di aver trovato altro materiale della stessa rilevanza che avrebbe voluto sottoporre al Museo. Il carteggio tra il direttore e il colonnello è proseguito fino a 1941: nell'ultima lettera, del marzo 1941, Viale scriveva: "l'esame dettagliato e minuto dei disegni ha confermato la mia prima impressione, che la più parte di essi sono solo dei rilievi eseguiti da Quarini, sia per la pubblicazione dei volumi del suo maestro Bernardo Vittone, sia per altri suoi studi particolari. Manca dunque per molti l'interesse che ha una creazione originale. Dei non numerosi disegni veri e propri, alcuni (come quelli per il Duomo di Fossano) si trovano già identici nelle raccolte dell'Archivio di Stato; e altri sono di scarsa importanza o di mediocre interesse". Nonostante questo, Viale ha offerto L. 6.000 a Taibell per il loro acquisto. Si presume che il colonnello abbia rifiutato questa offerta, in quanto, risulta dalla documentazione che, nel giugno 1941, un pacco di disegni sia stato rispedito da Torino a Roma.

<sup>372</sup> Vittorio Viale il 26 novembre 1938 scriveva al colonnello: "ho saputo che altri pezzi di disegni e più interessanti di quelli che avete mandato a me, sono stati acquistati da miei conoscenti. Non è un po' peccato separare così un nucleo che forse dall'omogeneità può avere maggior interesse?". Inoltre, chiedeva di "inviare quello che avete ancora" in vista della prossima seduta del 10-12 dicembre, perché il comitato preferiva "prendere coscienza di un insieme, piuttosto che ad ogni seduta di piccoli pezzi". Il nome del collezionista torinese che avrebbe acquistato i disegni di Taibell si apprende dalla replica del colonnello, che nella lettera del 29 novembre scriveva: "molto tempo fa conobbi a Torino il sig. Simeom Silvio, come collezionista di lavori a stampa interessanti Torino e gli feci offerta di alcuni acquerelli e disegni e lavori di Torino e di autori Torinesi. Egli le acquistò". Poco più avanti aggiungeva: "certo, provenendo tutti da una medesima collezione - del Quarini - sarebbe interessante che fosse tutto riunito. E a tale proposito potrebbe chiedere al sig. Simeom se non sia vero che appena entrato con voi in relazione, gli chiesi di ricomporre - con discreto utile per lui - quanto già gli avevo venduto; ma non raggiunsi lo scopo". Assicurando di non aver fatto offerte ad altri acquirenti, né di aver mostrato ad alcuno la sua collezione affinché scegliesse il lotto di lavori, il colonnello si lamentava dei tempi più lunghi del museo rispetto ai clienti privati e prometteva di inviare a Torino un terzo pacco di disegni.

41 disegni venduti sicuramente a Viale nello stesso mese, risultano altri lavori, per un totale di 150 disegni<sup>373</sup>.

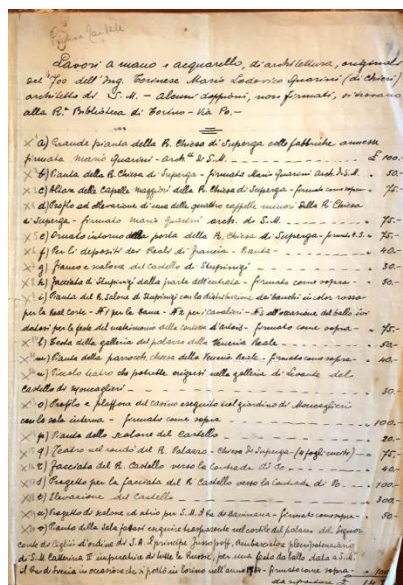


Figura 11: prima pagina dell'elenco di disegni quariniani datato 24 ottobre 1938 inviato da Taibell a Vittorio Viale.

In una lettera successiva, il 24 marzo 1939, dopo aver inviato a Torino “il rimanente blocco della collezione di Quarini”, Taibell scriveva: “sono complessivamente n. 408 lavori ed il loro importo è precisamente di L 19.450”. Poiché non sono stati reperiti i verbali di acquisto, non è possibile ricostruire esattamente la sequenza delle acquisizioni.

Ad oggi, inventariati come provenienti dalla collezione Taibell, presso i Musei Civici risultano 137 disegni, di cui 4 attribuiti a Vittone e 88 a Quarini. È plausibile, quindi, che, esclusi quelli di cui è certa l'acquisizione da Simeom, ci siano numerosi altri disegni, quariniani (in quanto definiti da Taibell come parte della “collezione di Quarini”) e forse vittoniani, di cui al momento non è nota la collocazione.

- *Collezione Ida e Benedetto Fiore/già raccolta A. Vandone (1953): 107 disegni*

<sup>373</sup> Nel documento con l'elenco dei disegni inviato da Taibell, iniziava, alla terza pagina, la lista di un altro gruppo di disegni così denominato “Lavori originali, a mano, di architettura e ornato del '700 - Barocco piemontese - di finissima fattura - acquarelli - facenti parte della ricca collezione M.L. Quarini architetto di S.M. - parte dei lavori sono firmati dal Quarini e da lui numerati”. Il primo gruppo di disegni (48) era intitolato “Chiese di Torino” e raccoglieva al suo interno, per esempio, la pianta della “Chiesa delle madri di S. M. Chiara”, “dello Spirito Santo” e “della Visitazione”, che in effetti si ritrovano oggi tra i fogli custoditi ai Musei Civici. Seguivano 61 disegni elencati sotto il titolo di “Lavori a mano del '700 Barocco Piemontese - ornamentali schizzi - disegni - di fine composizione tutti facenti parte della ricca collezione dell'Ing. Quarini di Torino - Archit. Di S.M.”. “Schizzo a penna tabernacolo”, “acquerello - due trofei”, “fiore a matita”, “tronchi d'albero - matita” erano alcuni dei disegni facenti parte di questo gruppo di tavole che paiono esercitazioni, schizzi e bozze di autore ignoto, ma di cui non è possibile escludere la provenienza, almeno parziale, dallo studio vittoniano, e quariniano poi, come materiale di studio accumulato nel tempo.



Dalla Deliberazione della giunta municipale del 20 febbraio 1953 (doc. 316), si apprende l'accettazione, insieme ad altre donazioni, "per il Museo Civico di Arte Antica", "dai signori Ida e Benedetto Fiore, anch'essi già molto benemeriti del Museo per cospicue donazioni precedenti: un volume rilegato in pergamena (0,30 x 0,42) di 107 fogli di varia misura, con una raccolta di disegni per la quasi totalità architettonici (palazzi, case, porte di città, chiese, altari, particolari architettonici, ecc.) attribuibili da una parte ad insigni architetti piemontesi del 6-700 (Gian Giac Planteri, Bernardo Vittone, Lodovico Quarini ed altri) e rivestenti per ciò un grande interesse per la storia della architettura barocca piemontese". Di questi, dall'inventario risultano almeno 34 disegni vittoniani, o attribuibili a un suo "collaboratore", e nessuno ricondotto esplicitamente a Quarini.

La cosiddetta "collezione Fiore" è molto probabilmente quella più nota, anche perché presentata in parte da Cavallari Murat<sup>374</sup>, come collezione Vandone, già proprietà dell'ingegnere Vandone di Cortemilia, e rimasta in possesso della nipote almeno fino al 1942, quando Cavallari Murat l'aveva consultata.

In effetti, nel suo breve saggio è scritto di un volume rilegato con copertina pergamenacea, i cui fogli erano numerati da 1 a 107. Inoltre, l'annotazione "Collezione Vandone" sulle cartelline di cartone<sup>375</sup> che oggi proteggono questi disegni, nonostante gli stessi siano inventariati come "collezione Fiore", è un ulteriore elemento di conferma.

- *Collezione M. Anselma (1959): dai 46 ai 194 disegni*

Da Mario Anselma, collezionista romano, il Museo ha acquistato in due partite, il 20 dicembre 1957 e il 6 luglio 1959, rispettivamente 17 disegni "di misure diverse", "parte a penna, parte a matita", "fra i quali sette riguardanti un progetto di ingrandimento di palazzo Madama, e due la ricostruzione dell'antica Torre Civica di Torino" per 123.600 lire, e ben 194 "disegni architettonici, per lo più di Mario Quarini, con progetti o rilievi di chiese, palazzi, ville del Piemonte e studi vari di decorazione", per 133.900 lire. Nell'inventario, sono 46 i disegni attribuiti a Quarini, di cui almeno 7 incerti, e solo 2 sono ricondotti a Vittone, anch'essi incerti.

- *Collezione P. Accorsi (1960): 137 disegni*

L'anno seguente, dal collezionista Pietro Accorsi, l'11 aprile 1960, per una cifra di 120.000 lire, sono stati acquistati "n.137 disegni dell'architetto Mario Ludovico Quarini, e di altri architetti piemontesi del XVIII secolo riguardanti edifici di Torino e del Piemonte"<sup>376</sup>. Numerosi disegni sono inventariati

---

<sup>374</sup> AUGUSTO CAVALLARI MURAT, *Alcune architetture piemontesi del Settecento in una raccolta di disegni del Planteri, del Vittone e del Quarini*, Estratto dalla «Rassegna mensile della Città» Torino, XXII, 5, 1942.

<sup>375</sup> Anche la schedatura on-line conserva la provenienza "Vandone".

<sup>376</sup> Sempre da Accorsi, dalla delibera del 7 novembre 1961, risulta l'acquisto di due disegni acquerellati relativi al progetto di Villa Mansi a Segromigno presso Lucca di Filippo Juvarra, precedentemente proprietà della raccolta lucchese dei Marchesi Mansi.

“Accorsi?” in quanto, come si evince dalle note, gli archivisti non hanno accertato se provenissero dal collezionista torinese Accorsi o dal romano Anselma.

Nel complesso, dall’inventario dell’archivio dei Musei Civici risultano, ad oggi, 59 disegni attribuiti a Vittone, di cui alcuni di “acquisizione ignota” e di Quarini 196, compresi 4 disegni acquistati dal Museo solo nel 2002 da Nadia Roversi<sup>377</sup>.

La situazione è quindi piuttosto complessa e un calcolo preciso e privo di incertezze dei disegni quariniani e vittoniani, viste anche le molte attribuzioni ad anonimi “collaboratori di Vittone”, non è evidentemente possibile, né si hanno informazioni sufficienti per stabilire la provenienza precisa di ognuno dei fogli.

#### *Tracce di un riordino del materiale vittoniano da parte di Quarini*

Al momento, nessuna delle raccolte - a Torino o a Berlino - è rilegata in album<sup>378</sup>, ma sono visibili, su molti dei disegni, le tracce di una precedente rilegatura. Talvolta i fogli presentano i segni di pieghe praticate probabilmente per adattare tavole di diverse dimensioni a un album, e, in alcuni casi, sul lato corto dei disegni sono ancora visibili le tracce di una fascetta adesiva.

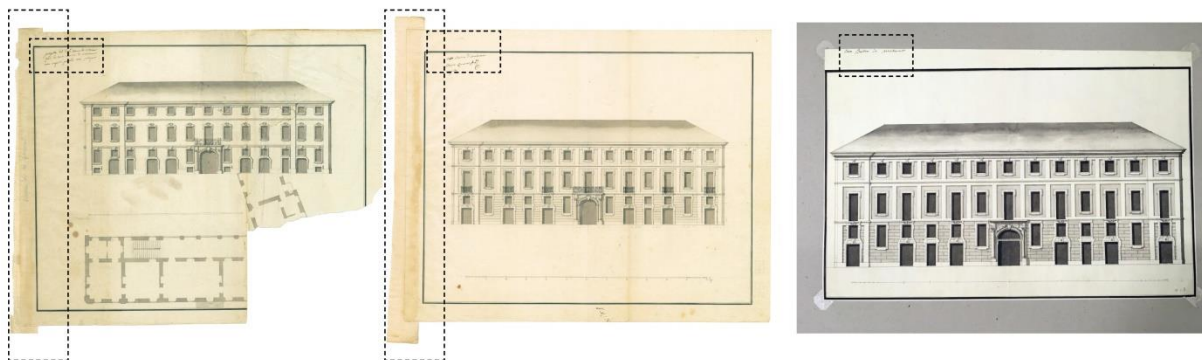


Figura 12: tracce di antiche fascette adesive e didascalie a opera di Quarini.

Da sinistra a destra:

B.A. Vittone, “progetto dell’Ing. Bernardo Vittone per la casa Bricca a Montanaro non eseguito perché non piacque” (Torino, Musei Civici); M.L. Quarini, “Casa Bricca di Montanaro Mario Quarini eseguito” (Torino, ASCTO, Simeom D1498); B.A. Vittone/M.L. Quarini, “Casa Bricca in Montanaro”, Torino, Musei Civici.

Inoltre, una numerazione a inchiostro nero, seguita dal segno dei due punti (“:”), spesso accompagnata a didascalie precise riguardanti l’autore del disegno e

<sup>377</sup> Tra le Determinazioni Dirigenziali della Giunta Municipale di Torino, pubblicate on-line, in quella in data 1 aprile 2002 si legge: “settore musei. incremento del patrimonio artistico del museo civico d'arte antica. Acquisto dalla signora Nadia Roversi di n. 5 disegni architettonici di Mario Ludovico Quarini (1773-1785). Spesa di euro 15.493,71= finanziamento”.

<sup>378</sup> Di Quarini l’Archivio di Stato torinese conserva ben due album rilegati, oltre a quello conservato presso la Biblioteca Reale, scrive Moccagatta (1958), destinati a membri della corte, a riprova di una pratica a cui l’architetto non era estraneo. Dei due album dell’Archivio di Stato, uno è particolarmente pregevole, con rilegatura in pelle marrone e oro, e secondo l’autrice confezionato per il re (MOCCAGATTA, 1958, p. 168).

il relativo soggetto, è l'indizio di un riordino del materiale grafico vittoniano da parte dell'architetto chierese, in abbinamento a disegni suoi e di altri architetti. Ritroviamo la numerazione quariniana su molti dei disegni delle collezioni torinesi e anche a Berlino.

Sul disegno di Berlino inventariato con il n. 6442 si ritrova un "67:", sulla pianta della Chiesa dei SS Marco e Leonardo (n. 6650) compare un "91:", e, sul disegno n. 6439, ritroviamo un "156", con una grafia diversa da quella dei due esempi precedenti, che potrebbe essere assimilabile alla numerazione rintracciata su molti dei disegni conservati a Parigi (discussi al capitolo successivo) e su un disegno dei Musei Civici<sup>379</sup>.

Lo stesso è osservabile tra i disegni della collezione Simeom: per fare un esempio, il prospetto e la sezione della Real Chiesa di Superga (D1422-1423), firmati da Quarini, sono identificati, in alto a destra, rispettivamente da un "3:" e da un "4:". Gli altri disegni per la basilica, conservati nella collezione dei Musei Civici sono, coerentemente, numerati con "2:" (per la "Pianta della Real Chiesa di Superga"), "6:" per l'"Altare delle cappelle maggiori della Real Chiesa di Superga", "7:" ("Profilo ed elevazione di una delle quattro cappelle minori della Real Chiesa di Superga") e "8:" ("Ornato della porta della Real Chiesa di Superga")<sup>380</sup>.

Anche i due disegni, nell'inventario attribuiti a Filippo Juvarra, della Chiesa del Carmine di Torino sono presumibilmente entrati a far parte di questa raccolta per mezzo di Quarini: lo "spaccato della Chiesa dei PP. Del Carmine" (Simeom, D1398), infatti, non solo ha questa didascalia quariniana, ma anche il numero "78:" in alto a destra. Di grafia identica è anche la didascalia del prospetto "laterale a levante della Chiesa dei PP. Del Carmine" (Simeom, D1397).

Riportano la stessa numerazione anche alcuni dei disegni tuttora privi di attribuzione: il n.1767 per esempio, una fantasia architettonica, è contrassegnato da un "61:" in alto a destra<sup>381</sup>, ma anche la pianta e il prospetto della Chiesa di S. Francesco da Paola (n. 1702) ha un "12:" e un disegno per il convento di S. Carlo (n.1703) un "95:", mentre un abbozzo della "parte dell'Isola della R.a Università, cioè l'angolo di mezzogiorno a Levante" è segnato da un "52:", oltre a riportare la consueta didascalia quariniana.

Vale la pena, infine, segnalare che la stessa numerazione si ritrova sui due disegni della facciata del Duomo di Milano<sup>382</sup>, conservati tuttora presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica, su cui nel verso, sono apposti un "9:" e un "10:". In basso a destra, con grafia più recente e a penna blu, è invece scritto, su entrambi, "progetto di Mario Querini", ma nel caso del disegno inventariato con n.182, è stato aggiunto anche un punto interrogativo ("progetto di Mario Querini?") e si

---

<sup>379</sup> Un "140", con grafia apparentemente analoga, sotto il disegno della pianta per S. Vittoria. Su entrambi i disegni compare la numerazione quariniana probabilmente posteriore "29:" (disegno inventariato come "III66, Armadio 4, X Palchetto, Cart B").

<sup>380</sup> I disegni sono nella cartella denominata "Armadio 4, Palchetto 12, Cart.A Coll. Taibell? Quarini, Bays Etc..."

<sup>381</sup> In alto a sinistra del disegno a matita è scritto: "Juvarra?".

<sup>382</sup> Archivio Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano (AVFDMi), Archivio Disegni, 181 e 182

intravedono, a matita, due note con scritto “Vittuone” e - come unica parte superstite di una iscrizione tagliata via - “del Vittone”.

I due disegni risultano esser stati presentati alla Fabbrica il 30 aprile 1746<sup>383</sup> contestualmente al riavvio del dibattito sul rifacimento della facciata del Duomo, tra gli anni Trenta e Quaranta del Settecento, definiti “opera di un ingegnere di Torino” e respinti nella stessa seduta. Nonostante l’annotazione a penna blu rimandi a Quarini, i due progetti sono sicuramente riconducibili a Vittone (d’altronde l’architetto chierese nel 1746 aveva appena dieci anni).

L’attribuzione del progetto a Quarini potrebbe essere un equivoco riferibile al lavoro da lui prestato per i disegni preparatori de “l’Architetto Civile, volume originale delle opere del signor Bernardo Vitone insigne allievo dell’Accademia di Roma del MDCCLX”, che alle tavole 46 e 47 riporta proprio il disegno delle due opzioni di facciata per il Duomo, pubblicate poi nelle *Istruzioni Diverse* (1766) con identica numerazione<sup>384</sup>.

Nonostante il verbale della seduta si riferisca a “due nuovi progetti, mandati da un ingegnere di Torino”, è da escludere che si tratti proprio di questi due fogli su cui la mano di Quarini, sicuramente molto dopo il 1746, aveva apposto la riconoscibile numerazione, a meno di ipotizzare che questi fossero stati rispediti al mittente, in quanto scartati, conservati a Torino fino alla morte di Vittone, acquisiti da Quarini e, infine, tornati a Milano attraverso uno o più anonimi collezionisti. È plausibile, infatti, che come accade per gli altri disegni, anche questi fossero stati numerati e riordinati dall’ex collaboratore di Vittone, mentre è molto difficile che fossero già stati inviati da Vittone, ai suoi committenti, con una numerazione evidentemente interna al suo studio (ipotizzando per esempio che il

---

<sup>383</sup> “Frattanto erano pervenuti due nuovi progetti, mandati da un ingegnere di Torino”, *Annali*, VI, seduta 30 aprile 1746, p. 147.

<sup>384</sup> Così Vittone descriveva sulle *Istruzioni Diverse* (1766, p. 174) il progetto per il Duomo: “per la celebre Cattedrale di Milano, con riflesso d’uniformarsi nel Disegno di tale di lei parte allo stile, di cui è formato il corpo d’essa Chiesa, la quale è a cinque Navate colle rispettive loro Porte, e Finestroni in fronte, che ornati già si trovano alla Romana di Disegno del celebre Pelegrini. Affine per tanto di conseguire la detta uniformità, giusta la mente di que’ Signori, che presiedono alla Fabbrica di detta Chiesa, secondo che significato mi fu da un virtuoso, e distinto Cavaliere della suddetta Città, che me ne incaricò la commissione, ideata si è questa Fabbrica nel modo che le succennate Tavole dimostrano”. In effetti, Vittone era stato chiamato, in quanto professionista estraneo all’ambiente milanese, insieme a Nicolò Salvi e a Luigi Vanvitelli, a proporre la sua versione di facciata per appianare gli accesi dibattiti relativi all’opera tra gli architetti milanesi. Si vedano KARL NOEHLES, *I progetti del Vanvitelli e del Vittone per la facciata del duomo di Milano*, in GIULIO ARGAN (a cura di), *Arte in Europa: scritti di storia dell’arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano, Artiplo, 1966, pp. 869-874; GIULIO IENI, ANTONELLA PERIN, *Bernardo Antonio Vittone. Progetti per la facciata del Duomo, 1746*, in ERNESTO BRIVIO, FRANCESCO REPHISTI (a cura di), *E il Duomo toccò il cielo. I disegni per il completamento della facciata e l’invenzione della guglia maggiore tra conformità gotica e razionalismo matematico (1733-1815)*, catalogo della mostra, Milano, 2003, Milano, Skira, 2003, pp. 82-85; LUCIANO PATETTA (a cura di), *La facciata del Duomo di Milano nei disegni d’archivio della Fabbrica (1583-1737)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2002, supplemento «Il Disegno di architettura», n. 25-26, settembre 2002.

sistema del numero seguito dai due punti fosse in principio vittoniano e poi adottato in seguito anche dal suo aiutante).



Figura 13: in senso orario: B.A. Vittone, prospetto della Chiesa dei SS. Marco e Leonardo di Torino (Kunstabibliothek di Berlino, Sammlung Architektur, n. n.6650); M. L. Quarini (?), planimetria di una chiesa (Kunstabibliothek di Berlino, Sammlung Architektur, n.6439); B.A. Vittone, Prospetto della Chiesa di S.Francesco d'Assisi a Torino (Torino, Musei Civici); B. A. Vittone, prospetti del Duomo di Milano, recto e verso (Milano, Archivio Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, n. 181 e n.182)

I segni lasciati sui disegni da Quarini, all'apparenza di poco conto, almeno fino a quando non riscontrati su centinaia di disegni distribuiti tra archivi diversi, sono un dato, in casi come questi, tanto eloquente quanto una data o una firma. Il fatto che lo stesso numero ricorra su più disegni testimonia dell'esistenza di molteplici raccolte di fogli nell'atelier quariniano, divisi forse per essere rilegati in volumi diversi, con materie differenti.

Significativamente, quindi, la ricostruzione parziale di un archivio vittoniano, di fatto mai esistito, passa attraverso la ricomposizione di quello quariniano, altrettanto disperso, ma dotato di caratteri di sistematizzazione e quindi di riconoscibilità. La vendita, o donazione, a diversi collezionisti, di quello che dev'essere stato un fondo molto ricco, ha segnato la rottura dell'ordinamento quariniano, aprendo a nuove e varie modalità di conservazione, come la collocazione dei disegni in singole cartelline di cartoncino della cosiddetta "collezione Vandone" o addirittura il ritaglio in una serie di frammenti ricomposti con criteri tipologici o estetici della collezione Anselma, secondo un *modus operandi* che si ritroverà anche nella raccolta di Parigi.

## Cap. 4 Due album di disegni al Musée des Arts Décoratifs di Parigi

Sono parte dell'archivio professionale disperso di Vittone due corposi volumi di disegni conservati a Parigi dall'inizio del Novecento.

La formazione di questi due album, contenenti più di duecento disegni riconducibili al lavoro dell'atelier di Vittone, non è un'operazione attribuibile all'architetto, bensì è l'esito di vicissitudini che hanno coinvolto molti attori, dagli ex aiutanti ai collezionisti.

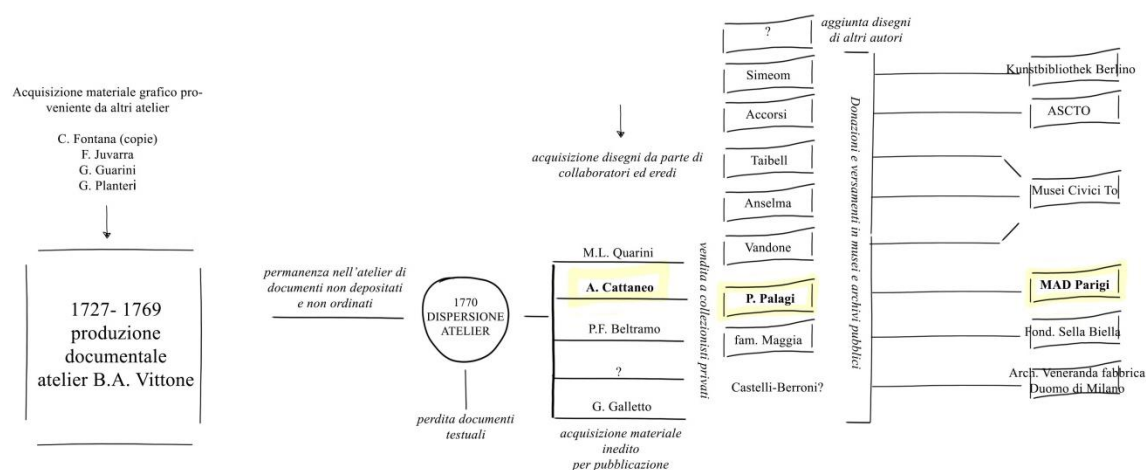


Figura 14: disseminazione dei documenti rimasti nell'atelier vittoniano dopo la sua morte con indicazione della dispersione dei disegni poi giunti a Parigi.

Le pagine scritte da Wittkower nel 1967<sup>385</sup> sono l'unica nota critica sui due volumi<sup>386</sup>. Evocata, soprattutto dagli studi più recenti<sup>387</sup>, in modo perlopiù episodico, questa collezione di più di duecento fogli raramente è stata indagata sistematicamente. I disegni del fondo sono stati estratti e studiati, talvolta pubblicati<sup>388</sup>, soprattutto in riferimento a vicende costruttive specifiche, ma la ragione della loro presenza all'interno di una raccolta trasferita a Parigi è tuttora da approfondire.

<sup>385</sup> WITTKOWER, 1967.

<sup>386</sup> Riprendono in mano l'album, ma senza l'intenzione di una rassegna sistematica, anche Werner Oechslin e Henry Millon in VIALE (a cura di), 1972.

<sup>387</sup> Si veda CANAVESIO, 2018.

<sup>388</sup> Un primo tentativo di includere, in una selezione di disegni vittoniani, le tavole di Parigi è stato fatto in occasione di una mostra (CARBONERI, VIALE, 1967). Più recentemente, alcuni disegni parigini sono stati pubblicati sul volume curato da Giuseppe Dardanelli e Rosa Tamborrino (2008). Si segnala che i disegni degli album sono digitalizzati e consultabili sul sito del Musée des Arts Décoratifs (opac.lesartsdecoratifs.fr).

Pur senza riproporre una rassegna critica dei contenuti dell'intera raccolta<sup>389</sup>, si tenterà qui di analizzare gli album in quanto prodotto del lavoro di Vittono e del suo atelier, e frammento del suo archivio professionale, giunto fino a noi in seguito a una serie di operazioni di "assemblaggio" da parte di ex collaboratori, epigoni e collezionisti<sup>390</sup>.

Dopo un tentativo di ricostruzione dei movimenti dei disegni, smembrati, accorpati e infine rilegati fino a diventare un fondo archivistico, si presenteranno gli album come condensato della lunga carriera vittoniana, dalla fase dell'apprendimento a quella dell'affermazione professionale e dell'insegnamento. I disegni concepiti per il cantiere, accanto a quelli di studio, utilizzati anche per l'elaborazione delle incisioni dei due trattati didattici redatti nel 1760 e nel 1766, e alle copie dei disegni di altri architetti, prodotti negli anni della formazione romana, sono infatti le tracce documentarie di una parabola professionale paradigmatica, uno spaccato del fare (e dell'apprendere) l'architettura nel Settecento.

---

<sup>389</sup> Si precisa anche che, nel corso dello studio dei due album ad aprile 2018, sono emerse alcune incongruenze rispetto a quanto annotato da Wittkower nel 1967, che lascerebbero supporre un rimaneggiamento degli album successivo alla sua visita.

<sup>390</sup> Wittkower (1967) ipotizza che parte dei contenuti degli album fossero passati tra le mani dell'autore dell'inventario dello studio di Vittono, e che rientrassero tra quei fogli, non meglio identificati, evocati nel suo elenco (p. 165).

## 4.1 Almeno due collezioni di disegni (?)

Delle vicissitudini con cui più di duecento disegni<sup>391</sup>, dalla scrivania di Vittone, siano arrivati alla biblioteca parigina non si sa molto: nel 1903 il pittore

---

<sup>391</sup> I due volumi presentano una numerazione dei fogli da 1 a 132, per il primo volume, e da 133 a 237 per il secondo. Ad aprile 2018 nel primo volume mancavano i fogli 55, 61,62 e 63. Di questi, i fogli 61 e 62 (numeri di inventario CD3324 e CD3324) erano stati rimossi dagli archivisti per la mostra *Guarini, Juvarra e Antonelli. Segni e simboli per Torino* (Torino, Palazzo Bricherasio, 28 giugno-14 settembre 2008). I due disegni sono stati pubblicati sul volume a stampa che ne è derivato a cura di Giuseppe Dardanello e Rosa Tamborrino (Milano, Silvana Editoriale, 2008) alle pagine 197 e 198. Nel secondo volume parigino, per le medesime ragioni, risultavano mancanti cinque disegni (CD3415, CD3451, CD3455, CD3462, e CD3485 pubblicati alle pagine numero 160, 196,199, 206 e 230). Oltre a questi, mancava, nel secondo volume, anche il foglio n.233 (con disegno CD3488), che tuttavia è inventariato quale “Caprice d'architecture” e riprodotto digitalmente sul sito (<http://opac.lesartsdecoratifs.fr/fiche/caprice-darchitecture>). Wittkower a suo tempo aveva rilevato la mancanza dei fogli 4, 11, 55 e 63, dal primo album, e del f.234 dal secondo. Mentre i fogli 4, 11 e 234 erano, invece, presenti ad aprile, dei numeri 55 e 63 non c'era traccia. Il disegno CD3317 al foglio 55 mancava dall'album e anche dall'inventario (o meglio, l'inventario lo associa erroneamente al disegno che è invece segnato CD3316). Si segnala anche che, nella prima pagina degli album, un'annotazione a matita piuttosto recente recita “55 manque toujours?”. Per quanto riguarda il foglio 63, invece, nonostante l'assenza della pagina nella sequenza del volume 1, non risulta nell'inventario del Museo alcun disegno mancante (i disegni CD3323 e CD3324 sono al foglio 60 e al foglio 64 c'è il CD3325). In questo secondo caso, quindi, la mancanza dei fogli è contraddetta dalla sequenza numerica progressiva dei disegni. Del resto, il conteggio delle pagine degli album appare un'operazione piuttosto complessa e in parte fuorviante: alcune, infatti, risultano conteggiate due volte - per esempio, a molti fogli singoli corrispondono due numeri (f.65-66, 68-69 etc.) e c'è addirittura un foglio contrassegnato da ben quattro numeri diversi (f.118-119-120-121). Inoltre, quando il disegno occupa due pagine dell'album solo talvolta sono conteggiati due fogli. Il fatto che i fogli numerati fossero 237, a fronte, invece, di una presenza effettiva di 232 disegni, aveva fatto presumere a Wittkower, anche sulla scorta della nota dell'archivista nella prima pagina, che i cinque fogli mancanti (4,11,55,63 e 234) fossero relativi a cinque disegni di Andrea Cattaneo rimossi dagli album. La visita di aprile ha invece chiarito che i numeri 4,11 e 234 corrispondono a disegni vittoniani, e che probabilmente l'assenza del foglio 63 è riconducibile a un errore nella numerazione delle pagine. La nota dell'archivista nella prima pagina segnala che 7 disegni firmati da Andrea Cattaneo (databili agli anni “1790-91-94”) appartenenti alla collezione vittoniana sono stati inseriti nel volume “Artistes Étrangers”. Al momento risultano, tuttavia inventariati nel database on-line del Museo, solo tre disegni di Cattaneo, con i numeri CD484, CD3493 e CD3494.

Data l'ambiguità della numerazione dei fogli, il conteggio dei disegni (identificati dalla sigla CD) può essere utile per una più corretta quantificazione del materiale contenuto negli album, nonostante alcune incongruenze: l'identificativo CD3272 corrisponde a due disegni diversi ai fogli 9 e 10, esistono un CD3275 e CD3275bis al foglio 13 e 13v, i numeri CD3402A e CD3402B sono associati ai disegni dei fogli 146 e 158, e CD3423recto e CD3423verso ai fogli 168r e 168v. Identificati uno a uno da numeri di inventario progressivi, a partire da CD3265 fino a CD3388 nel primo album, e da CD3389 a CD3492 nel secondo, i disegni (interi o ritagliati) risultano complessivamente 230 (123 nel primo album più 103 nel secondo più quattro relativi ai disegni con stesso numero di inventario sopra indicati).

In merito alla numerazione dei fogli, invece, si potrebbe ipotizzare una sua corrispondenza al numero dei disegni ritagliati e incollati alle pagine. In effetti il foglio numerato 118-119-120-121 riporta quattro ritagli di porte e finestre che possiamo ipotizzare provengano da quattro disegni differenti. Si segnala, inoltre, che le numerazioni progressive dei fogli e dei disegni sono coerenti



Albert Besnard<sup>392</sup> (1849-1934), dopo averli acquistati a Roma, li ha donati alla Biblioteca del Musée des Arts Décoratifs. È possibile che i disegni siano stati consegnati in carte sciolte e poi ritagliati e incollati alle pagine dei due album rilegati<sup>393</sup> (52 x 40 cm), assemblati secondo criteri piuttosto arbitrari di affinità tipologica proprio al momento della donazione.

È stato con ogni probabilità il collezionista Jules Maciet (1846-1911)<sup>394</sup>, “l’Homme qui collectionnait”<sup>395</sup>, l’artefice di questa ricomposizione creativa, che è la cifra del suo contributo all’istituzione parigina riscontrabile in numerose altre raccolte di disegni conservate al Museo<sup>396</sup>. “Pionner d’un nouveau culte des images, Jules Maciet abolit toute hiérarchie entre ces documents” instaurando una “véritable démocratie visuelle”<sup>397</sup>, e costituendo, quindi, una vera e propria *Wunderkammer* di carta a uso dei contemporanei, tra cui erano incluse le carte sciolte vittoniane donate da Besnard<sup>398</sup>.

È solo a inizio Novecento, quindi, che più di duecento disegni su fogli sparsi, prelevati dallo studio di Vittone quasi due secoli prima e poi riassociati in modi diversi rispetto all’assetto originario, sono diventati parte di un insieme organico.

A testimoniare delle avvenute ricomposizioni della collezione nel tempo, prima ancora della donazione al Museo, è la compresenza, su alcuni dei fogli, di numerazioni discordanti, a suo tempo segnalate anche da Wittkower. Apposte su alcune delle pagine, a inchiostro nero e a matita rossa, le serie numeriche suggeriscono l’accorpamento di almeno due diverse collezioni di disegni, dai contenuti ugualmente eterogenei.

---

tra loro, tranne alcune eccezioni: al foglio 18 corrisponde il disegno CD3453, mentre i fogli precedente e successivo contengono i disegni CD3473 e CD3474; anche tra i fogli 176 e 183 ci sono alcune incongruenze tra i numeri dei disegni.

<sup>392</sup> Ne siamo a conoscenza grazie alle note scritte sulla prima pagina dell’album. Su Besnard, e sul suo soggiorno in Italia, le notizie a disposizione non sono molte; sappiamo che vince il Prix de Rome nel 1874 e che rimane in Italia almeno fino al 1879 (GABRIEL MOUREY, *Albert Besnard*, Parigi, H. Davoust, 1906).

<sup>393</sup> Gli album hanno per titolo “*Dessins originaux 8A, B. Vittone, Architecte Italien XVIII<sup>e</sup> siècle*” e “*Dessins originaux 8B, B. Vittone, Architecte Italien XVIII<sup>e</sup> siècle*”.

<sup>394</sup> I due volumi sono identificati, sul database dell’archivio, come “Album Maciet Do 8A e 8B”. È quindi piuttosto verosimile che i fogli vittoniani siano stati sottoposti a quelle operazioni di ricomposizione, con forbici e colla, peculiarità del collezionista Jules Maciet (1846-1911), presidente della commissione del Musée des Arts Décoratifs dal 1895 al 1911 e di cui, peraltro, sono documentate le relazioni con il pittore Besnard. Si vedano Docteur AMAN-JEAN, *Portraits de deux mécènes régionaux Jules Maciet et Étienne Moreau-Nélaton*, in «Compte rendu du XI<sup>e</sup> congrès à Villers-Cotterêts le 10 Septembre 1967», Société historique de Château-Thierry, Fédération des sociétés d’histoire et d’archéologie de l’Aisne, XIII, 1967, pp.8-32. XIII, 1967, pp.8-32 e JÉRÔME COIGNARD, *Le Vertige des images: La Collection Maciet*, Parigi, Bibliothèque des Arts Décoratifs, 2002.

<sup>395</sup> COIGNARD, 2002, p. 3.

<sup>396</sup> La Collezione Maciet è oggi costituita da 5.000 album contenenti più di un milione di immagini.

<sup>397</sup> COIGNARD, 2002, p. 9.

<sup>398</sup> I “carnets d’achat” di Maciet registrano 2.329 donazioni di materiale al Museo tra 1880 e 1990 (Ivi, p. 12, n. 5).

## ***Da Torino a Parigi, passando da Bologna e Roma***

Insieme ai disegni di Vittone, sono stati portati a Parigi dall'Italia anche alcuni disegni del non molto noto architetto piemontese Andrea Cattaneo<sup>399</sup>, che, a un certo punto, sono stati rimossi dalla collezione dagli archivisti del Museo<sup>400</sup>.

L'ipotesi, già avanzata da Wittkower, è che la raccolta parigina provenisse quindi, almeno in parte, dall'atelier di Cattaneo, che, a suo tempo, potrebbe aver acquisito alcuni disegni di Vittone alla morte dell'architetto<sup>401</sup>. La presenza della data su alcuni dei disegni di Cattaneo consente di stabilire il termine *ante quem* della formazione della raccolta: gli anni 1790-1794<sup>402</sup>.

La ricostruzione, tuttora indiziaria, del passaggio di questo frammento d'archivio da Cattaneo, morto nel 1831, al pittore Besnard (1849-1934), trova un nuovo tassello in un'altra, e più contenuta, collezione di disegni vittoniani conservata all'Archiginnasio di Bologna<sup>403</sup>; si tratta di quattro disegni della "Raccolta Palagi", che Pelagio Palagi (1775-1860) potrebbe aver acquistato a Torino negli anni Trenta dell'Ottocento, forse da Cattaneo stesso, di cui peraltro, anche a Bologna, sono conservati otto disegni (privi delle caratteristiche numerazioni a

---

<sup>399</sup> L'architetto Andrea Cattaneo, dopo la laurea nel 1788, era attivo a Torino e in numerosi cantieri canavesani. A questo architetto, non molto studiato, dedica alcune pagine Canavesio (*Andrea Cattaneo. Cantieri canavesani e disegni inediti*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., L, 1998, pp. 385-396). Tra i cantieri più rilevanti, perlopiù in Canavese, si segnalano la parrocchiale di Cuorgnè (1805-1810), il completamento di quelle di Pavone (1807) e Favria (dopo il 1814), il riammodernamento interno del Duomo di Chivasso (1824-1828), e i progetti per i campanili di Vestignè (1820) e Lombriasco (dal 1825). Così, invece, era presentato nel catalogo di BRAYDA, COLI, SESIA, 1963, p. 100: "Cattaneo Andrea Torino 17 .. - 18 ..Architetto Civile approvato dalla R. Università di Torino il 30 gennaio 1788 con presentazione di un progetto di fabbrica reale per riposo di caccia (ms. Vernazza, Acc. Scienze Torino). Precettore dello Studio e Pratica dell'Architettura civile nel 1790. Elencato nel Palmaverde Almanacco Piemontese degli anni 1802 a 1831".

<sup>400</sup> Lo annota lo stesso archivista sulla prima pagina del primo album, in cui fa riferimento a ben sette disegni firmati da Andrea Cattaneo trasferiti nell'album "*Artistes étrangers*".

<sup>401</sup> Dei sette disegni di Cattaneo citati dall'archivista, solo tre, di cui uno firmato, sono attualmente presenti nell'inventario del Museo e consultabili nella versione digitalizzata (numeri 484, 3493 e 3494), mentre a suo tempo, Wittkower aveva individuato cinque disegni riconducibili a Cattaneo (numeri 3431, 3433, 3434, 3435 e 3436), non presenti nell'inventario digitale di cui, i primi tre, firmati. Wittkower aveva anche rilevato, sui disegni 3431, 3434 e 3435 di Cattaneo, la presenza della numerazione a matita rossa (rispettivamente 156 modificato in 157, 195 e 194, e sul primo anche una a inchiostro nero, n.199). I tre disegni di Cattaneo inventariati e consultabili oggi, invece, non riportano né l'una né l'altra numerazione. Non è stato possibile chiarire tale questione, tornando una seconda volta a visionare i disegni, a causa dell'emergenza pandemica, né avere un confronto con gli archivisti. Tuttavia, questo rimane uno dei nodi da chiarire in futuro.

<sup>402</sup> Il n.3434, scrive Wittkower (1967, p.166, n. 12,) è firmato "Cattaneo 1794", il 3435 "Andrea Cattaneo fec. 1795". Il 3494, che Wittkower non cita e che abbiamo consultato nel 2018, è firmato "Andrea Cattaneo 1790".

<sup>403</sup> È Canavesio a tendere, per la prima volta, un filo tra i disegni bolognesi e gli album parigini. Tuttavia, la sua ipotesi non è confortata dall'osservazione diretta del fondo del Musée des Arts Décoratifs, che, quando scrive, non è accessibile (WALTER CANAVESIO, *Inediti vittoniani*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 48 (1996 = ma 1998), pp. 169-1929).

matita rossa e a inchiostro nero che contraddistinguono i disegni vittoniani). Si segnala anche che, oltre ai disegni di Cattaneo, la biblioteca dell'Archiginnasio conserva anche un disegno di Contini<sup>404</sup>, aiutante di Vittone negli ultimi anni della sua carriera, che potrebbe aver avuto un qualche ruolo in questa vicenda.

Effettivamente, dal confronto tra i disegni vittoniani di Parigi e quelli di Bologna emerge un dato di assoluto rilievo, che supporta l'ipotesi dello smembramento, tra Italia e Francia, di una collezione più ricca: la numerazione a matita rossa sulle tavole delle due raccolte ("124" rosso sul disegno n.229, "125" rosso sul n.230, "126" rosso sul n.228 e "128" rosso sul n.227) è la stessa, per tratto e grafia. Inoltre, sui tre fogli firmati (n.228, 229 e 230) compaiono anche i numeri a inchiostro nero (rispettivamente "9", "15" e "10") che, seppur con minor sicurezza rispetto ai numeri rossi, è lecito assimilare alla numerazione nera di Parigi. È quindi assai probabile che i quattro disegni vittoniani bolognesi fossero inseriti tra quelli parigini, con una collocazione ben precisa all'interno di una sequenza ordinata di tavole.



Figura 15: ricomposizione della serie dei disegni numerati a matita rossa conservati a Parigi e a Bologna.

In senso orario:

- (123) Raccolta di studi vari, s.f. (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, f. 86-87, CD 3344);
- (124) Progetto di pavimento e balaustra, firmato (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Raccolta Palagi, n.229);
- (125) Progetto di pavimento (Chiesa dei S. Martiri di Torino), firmato (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Raccolta Palagi, n.230);
- (126) Progetto di pavimento e balaustra, firmato (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Raccolta Palagi, n.228);
- (127) Decorazione interna di una chiesa, s.f. (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, f.196, CD3451);
- (128) Progetto di pavimento e balaustra, s.f. (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Raccolta Palagi, n.227);
- (129) Altare maggiore Santuario S. Ignazio a Lanzo, s.f. (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, f. 38, CD3300).

<sup>404</sup> Il titolo del disegno è "Disegno decimo. Profilo sulla linea GH nel disegno quinto dimostrante il pian terreno con progetto di ampliazione", firmato e datato "Torino li 10 maggio 1778".

Se così fosse, Palagi potrebbe aver venduto un corposo gruppo di disegni a un ignoto acquirente, prima del successivo e definitivo acquisto da parte di Besnard<sup>405</sup>, tenendo per sé quattro fogli con raffinate rappresentazioni a inchiostro policromo di pavimenti e balaustre per edifici religiosi.<sup>406</sup> Inoltre, questa corrispondenza tra i disegni di Bologna e Parigi ci consente di collocare l'apposizione della numerazione a matita rossa agli anni antecedenti la morte di Palagi (1860).

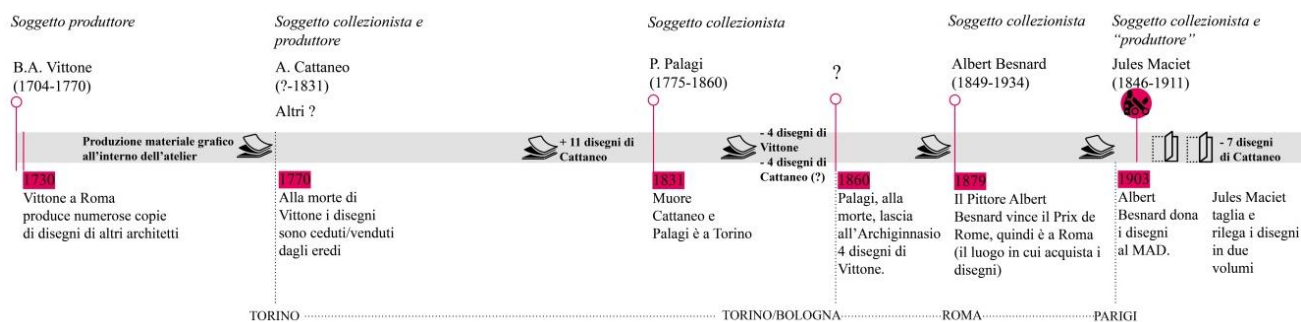


Figura 16: schema riassuntivo del percorso dei disegni vittoniani: dal 1770 a Torino al 1903 a Parigi.

Le tre (?) diverse numerazioni sui fogli parigini rimandano a mani e tempi diversi.

Il tentativo di ricostruire le due sequenze principali, a inchiostro nero e a matita rossa, è possibile solo parzialmente, a causa anche delle operazioni di taglio di Maciet, e non restituisce due serie dai contenuti omogenei; sulle copie da disegni di altri architetti, che potrebbero rappresentare una categoria specifica, troviamo talvolta la sola numerazione a inchiostro nero o a matita rossa, talvolta entrambe, e lo stesso accade nel caso dei disegni di progetto riferibili all'atelier vittoniano<sup>407</sup>.

Riteniamo probabile che la numerazione nera, generalmente collocata al centro del lato lungo del foglio, sia opera di Vittone stesso (oppure di un suo aiutante, che la aveva apposta ai fogli su indicazione del maestro). Tale numerazione, infatti, raggruppava e metteva in sequenza, correttamente, dei disegni che solo l'autore avrebbe potuto riconoscere come affini. Per esempio, i due relativi alla cupola di Montefiascone presentano i numeri a inchiostro nero "6" al foglio 131 e "8" al foglio 200, senza che, tuttavia, l'appartenenza degli elaborati allo stesso progetto, in questo caso di Carlo Fontana, fosse facilmente riconoscibile.

<sup>405</sup> Besnard, alla morte di Palagi, aveva solo undici anni, e sappiamo che era probabilmente a Roma dagli anni Settanta dell'Ottocento.

<sup>406</sup> I disegni sono pubblicati in: CANAVESIO, 1996 = ma 1998.

<sup>407</sup> Per esempio, la pianta della Chiesa di S. Maria dei Servi di Alessandria, evidentemente un disegno di progetto, è contrassegnata solo dal numero rosso a matita 201. I disegni firmati da Vittone ai fogli 53 e 149 riportano, invece, solo quella a inchiostro nero.

Una seconda numerazione a inchiostro nero (riscontrabile su meno di dieci fogli), dalla grafia diversa<sup>408</sup>, non è databile; la numerazione rossa, invece, più recente, deve essere contestuale all'accorpamento di due (o più) raccolte di disegni, ma anteriore allo smembramento, tra Bologna e Parigi, del gruppo di fogli.

L'ipotesi con cui Wittkower conclude il suo testo è che Cattaneo sia entrato in possesso della collezione di carte sciolte, poi giunta a Parigi, in momenti distinti. Tuttavia, è anche possibile che il prelievo di questo gruppo di disegni dall'atelier vittoniano sia stato effettuato da diversi soggetti, altri aiutanti come per esempio lo stesso Contini.

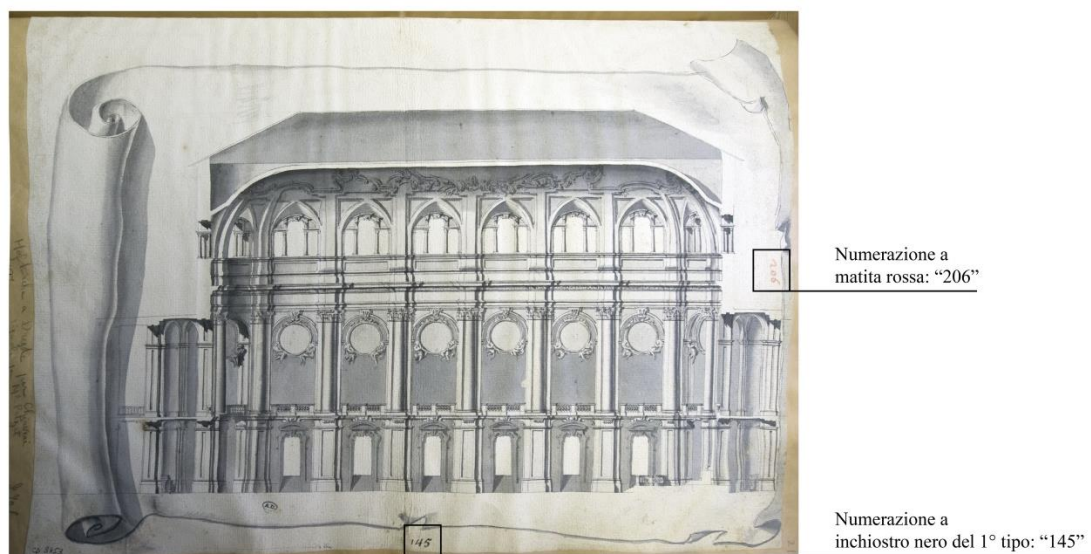


Figura 17: copia da un disegno di Gaetano Chiaveri della chiesa di corte di Dresda (f.218 CD3453) con indicazione delle diverse numerazioni a inchiostro nero e a matita rossa.

<sup>408</sup> Wittkower (1967, p.166, n. 14) riconosce questo secondo tipo di grafia su quattro fogli. Nella nostra consultazione del 2018 si è riscontrata la presenza di questa numerazione su nove fogli: 50, 51, 52, 116, 143, 155, 193, 206 e 208.

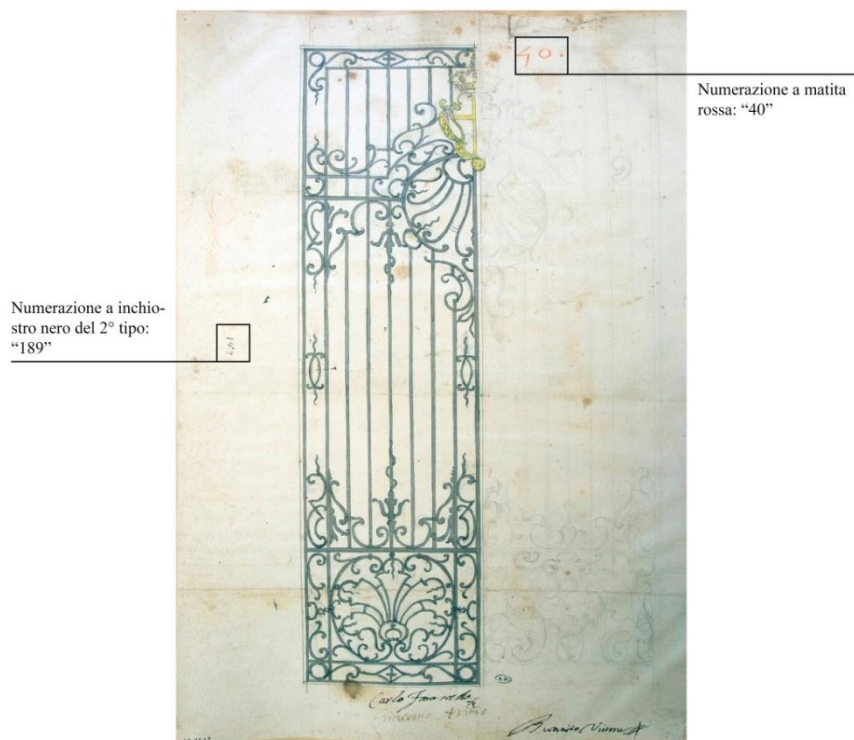


Figura 18: cancellata in ferro con stemma reale dell'Università di Torino (f.50 CD3312) per l'accesso da Via Po, con indicazione delle diverse numerazioni a inchiostro nero e a matita rossa.



Figura 19: disegno di studio di giardino (f.51 CD3313) con indicazione delle diverse numerazioni a inchiostro nero e a matita rossa.

## 4.2 Dall'atelier agli album

La notevole eterogeneità del contenuto degli album rende necessaria una prima classificazione di massima che, in continuità con quella proposta a suo tempo da Wittkower, individua due macro-categorie di disegni: quelli riconducibili a elaborazioni originali di Vittone, o di altri soggetti attivi nel suo atelier (circa un centinaio), e quelli identificabili come copie vittoniane di disegni di altri architetti.

Qui si propone un ulteriore criterio di classificazione, più strettamente legato all'obiettivo professionale della produzione dell'elaborato stesso. Assumendo per ipotesi che la quasi totalità delle copie presenti negli album sia stata realizzata durante gli anni del soggiorno romano, e quindi necessariamente da Vittone stesso<sup>409</sup>, e che anche i restanti disegni degli album siano in qualche modo frutto del lavoro del suo atelier, o associabili al suo apprendistato presso altri architetti, si ripartiscono i disegni secondo le due macro-categorie del “progettare” e dell’“apprendere e insegnare”.

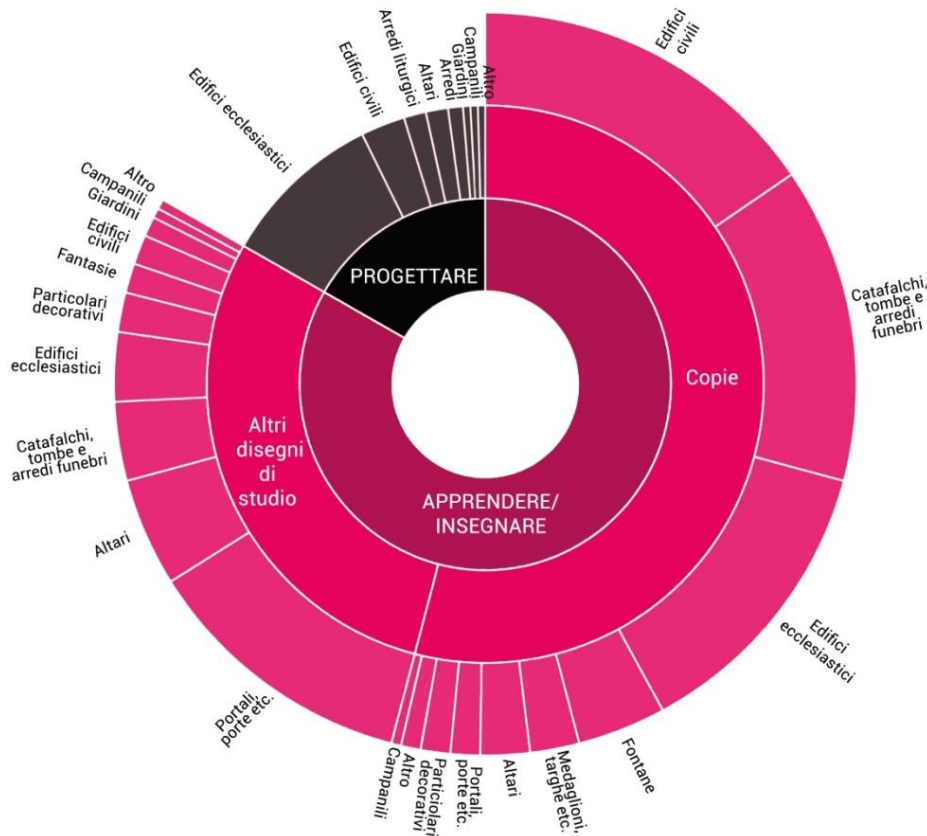


Figura 20: contenuti degli album divisi in macrocategorie e sottocategorie.

<sup>409</sup> Le uniche eccezioni, di cui si dirà meglio in seguito, sono rappresentate da un disegno riconducibile a Gaspare Zuccalli, che non pare attribuibile a Vittone, e da uno, derivato da una tavola di Gaetano Chiaveri, che Vittone potrebbe non aver elaborato a Roma negli anni Trenta, ma successivamente.

Il gruppo di fogli finalizzati all'apprendimento o all'insegnamento dell'architettura è più corposo di quello degli elaborati riferibili a incarichi progettuali specifici. La collezione di Parigi rispecchia, in questo senso, la varia composizione del materiale grafico conservato nello studio di un architetto di metà Settecento, soprattutto se, come nel caso di Vittone, si trattava di un professionista tanto produttivo in termini progettuali quanto attivo nell'insegnamento.

Tuttavia, la classificazione qui proposta, che divide i disegni di progetto da quelli concepiti per l'insegnamento e l'apprendimento, non va intesa a compartimenti stagni. Il fatto che molto del materiale grafico prodotto in atelier, anche per incarichi progettuali specifici, sia stato anche utilizzato con altri obiettivi - in primis per la preparazione dei due trattati didattici - non può che evidenziare l'ambiguità e la problematicità dei tentativi troppo netti e rigidi di classificazione.

Anche la presenza (o l'assenza) sui fogli di determinati elementi, come la scala grafica, le firme, la data, la didascalia, l'utilizzo del colore, può talvolta costituire l'indizio delle intenzioni che ne hanno guidato la produzione, ma non sempre risulta dirimente.

Per esempio, la presenza della firma di Vittone su alcuni dei fogli, lungi dal costituire la prova di una funzione progettuale del disegno su cui è stata apposta, risulta talvolta il segno della rivendicazione dell'autorialità di un elaborato concepito per altri scopi.

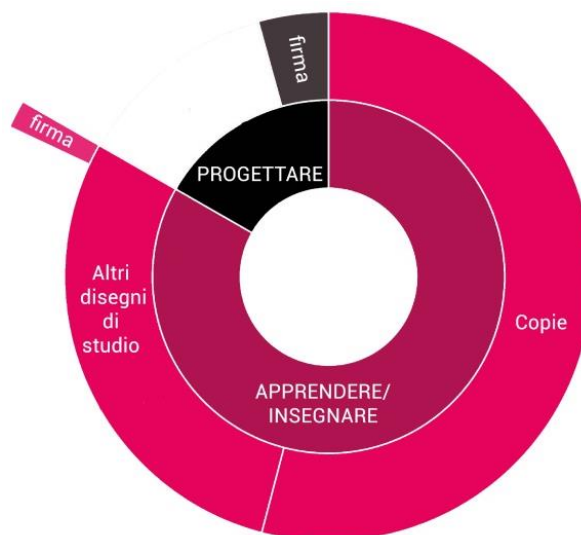


Figura 21: disegni firmati per ognuna delle due categorie individuate.

Il disegno CD3266 al foglio 3, in cui sono rappresentati due altari o macchine processionali, firmato "Ing. Bernardo Vittone", potrebbe infatti apparire, in prima battuta, un elaborato progettuale. Wittkower vi aveva riconosciuto l'altare centrale per la Chiesa di S. Chiara di Alessandria (pubblicato nell'incisione 71 delle *Istruzioni Diverse*) con cui effettivamente il disegno condivide la presenza di



elementi propri dell'iconografia dell'Immacolata Concezione (la luna, il drago o serpente con la mela in bocca sotto i piedi della Vergine). Tuttavia, la presenza dei due ceri, alla base di quello che sembra un piedistallo per sostenere una statua da portare in processione, contraddice questa ipotesi. È quindi possibile che il foglio, con i due bozzetti collocati ortogonalmente, in modo da ottimizzare lo spazio disponibile della pagina, non contenesse un progetto pronto all'uso, ma piuttosto uno studio preliminare per una raccolta di modelli, magari per una pubblicazione.

Simili incertezze riguardano anche il foglio successivo con un portacero (f.5, CD3267), firmato “Bernardo Vittone”, quello con due calici eucaristici (f.1, CD 3265), firmato “Arch. Bernardo Vittone” e quello di un portale (f.49, CD3339), firmato come “abbozzo di Bernardo Vittone”, le cui armi vuote parrebbero suggerirne l'obiettivo di studio e di raccolta di modelli.

Notiamo anche come la presenza, accanto alla firma, del titolo professionale di architetto o ingegnere, non costituisca un dato dirimente. Per esempio, il disegno CD3312 al f.50, pubblicato anche da Carboneri e Viale (1967) senza attribuzione specifica, di metà della cancellata in ferro con stemma reale dell'Università di Torino<sup>410</sup>, è senza ombra di dubbio di natura progettuale, data la presenza delle firme delle due maestranze; eppure, la firma dell'autore del disegno è semplicemente “Bernardo Vittone” (cfr. Figura 18).



Figura 22: disegni firmati. In senso orario: CD3266 (f.3); CD3311 (f.49); CD3267 (f.4); CD3265 (f.1-2).

<sup>410</sup> L'identificazione è di Roberto Caterino.

## ***Progettare: percorsi tra le carte di una lunga carriera professionale***

In questo primo gruppo di fogli sono inseriti:

- i disegni che presentano caratteristiche proprie di elaborati di tipo progettuale, concepiti per cantieri o incarichi (noti o al momento non identificati) di Vittone;
- gli elaborati che, per esclusione, non risultano chiaramente funzionali all'apprendimento o all'insegnamento.

Di seguito si illustrano alcuni esempi, suddivisi a seconda del soggetto rappresentato, rimandando al database per una rassegna completa (cfr. apparati grafici).

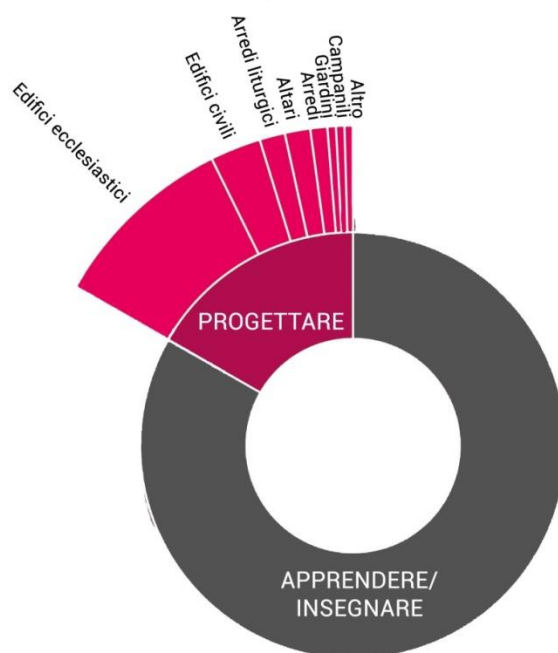


Figura 23: soggetti rappresentati nei disegni della categoria “Progettare”.

### ***Edifici ecclesiastici***

Annotazioni testuali operative e precise inducono a collocare, all'interno di questo gruppo, due disegni per la Chiesa di S. Maria dei Servi di Alessandria (1756), entrambi firmati (f.56, CD3318 e f.57, CD3319). Le note riportate sulla pianta<sup>411</sup>, contestuali alla redazione del disegno stesso, informano anche della natura di “copia con varie agionte” di tale elaborato, suggerendo, quindi, la presenza di un esemplare gemello che potrebbe essere stato destinato a un

<sup>411</sup> Sul foglio 56 (CD3318) è scritto: “Pianta della Chiesa delli Padri Servi di Maria di Alessandria con le nuove aggiunte richieste per il taglio delle Colonne esistenti, ed diminuzione dei muri superiori mediante le opere collorite di rosso da farsi”. Con la nota firmata “p. copia con varie agionte Ing.e Bernardo Vittone”.

archivio locale o consegnato ai committenti. La sezione longitudinale<sup>412</sup> è corredata anche da un'illustrazione, abbozzata a matita, funzionale a descrivere l'inserimento di chiavi nascoste all'interno delle murature ("fuori di vista"). Oltre al titolo "nuovo proffilo", la nota relativa ad "aggiunte richieste" rimanda a una fase di perfezionamento di un progetto esistente, di cui non si sa molto, ma che non si esclude possa essere stato vittoniano già in origine<sup>413</sup>.

I due disegni risultano piuttosto eccezionali rispetto al materiale contenuto negli album, in quanto tra i pochissimi a essere evidentemente finalizzati alla risoluzione pratica, in cantiere, di una determinata esigenza fatta presente all'architetto e discussa con le maestranze.

A suo tempo, Wittkower aveva associato cinque disegni degli album al progetto per la Chiesa di S. Chiara di Vercelli (1754-1756)<sup>414</sup>: fogli 143 (CD3399), 206 r/v (CD3462), 207 (CD 3463) e 208 (CD3464). Tuttavia, i disegni ai fogli 206v e 207 parrebbero piuttosto riferirsi alla chiesa per le clarisse di Alessandria, un incarico progettuale collocabile negli anni Quaranta del Settecento<sup>415</sup>.

Abbinabili con una certa sicurezza all'incarico per le clarisse di Vercelli sono, quindi, tre disegni, che, pur ricollocati in posizione diversa dopo le operazioni di Maciet, riportano a inchiostro nero le numerazioni progressive 192 (CD3464), 193 (CD3390) e 194 (CD3462), che invece non compaiono nei fogli 206v e 207.

I tre disegni f.138 (CD 3394), f.160 (CD3415) e f.165 (CD3420) sono relativi al complesso torinese, non realizzato, della chiesa e del convento dei Ministri Regolari degli Infermi (1739-1740). Si tratta di tre planimetrie di progetto, con l'indicazione della scala grafica, rispettivamente del piano secondo, terreno (con disegno delle pavimentazioni della chiesa e del cortile) e primo, di un edificio mai

---

<sup>412</sup> Nel disegno della sezione (f.57, CD3319) è scritto: "Nuovo proffilo per il Lungo della Chiesa delli Padri Servi di Maria nella Città di Alessandria", firmato "Torino 17 marzo 1756 Ing.e Bernardo Vittone". La nota a lato della sezione della chiave abbozzata recita: "Proffilo di un mezzo arco per indicare il modo di metter le Chiavi fuori di vista, et diminuire i muri di ellevazione".

<sup>413</sup> Come indicato nel catalogo di Carboneri e Viale (1967), che pubblicano la sezione alla figura 51 del testo, la fondazione della chiesa risale al 27 luglio 1742 e il suo compimento è compreso tra gli anni 1766 e 1773 dopo una lunga sospensione. Inizialmente legata all'ordine dei Padri Servi di Maria, che ne avevano commissionato la costruzione, dal XIX secolo la chiesa è amministrata dal clero secolare ed è dedicata a S. Stefano.

<sup>414</sup> Al progetto vittoniano per le clarisse di Vercelli, Carboneri e Viale dedicano un breve approfondimento in appendice al catalogo della mostra organizzata nella chiesa appena restaurata (21 ottobre-26 novembre 1967). Inserita dall'architetto nelle *Istruzioni Diverse* (1766, tavola 72), "non già però intieramente quale ella fu poi per variazione fattane eseguita", la chiesa è edificata tra 1754 e 1756 nel sito dell'antica contestualmente demolita.

<sup>415</sup> Il disegno al foglio 207 è ricondotto alla Chiesa di S. Chiara di Alessandria da Edoardo Piccoli (EDOARDO PICCOLI, "Visioni sempre rinnovantisi": Vittone e le cupole, in DARDANELLO, TAMBORRINO 2008, a cura di, pp. 134-137, p. 137); Carboneri e Viale (1967) lo avevano pubblicato nel loro catalogo (figura 24) definendolo uno studio di chiesa a pianta centrale prossima a S. Chiara di Vercelli.

realizzato. I tre fogli dovevano originariamente essere posti in successione, così come indicato dai tre numeri a inchiostro nero: 40 (CD3415), 41 (CD3420) e 42 (CD 3394). L'incisione pubblicata sulle *Istruzioni Diverse* alla tavola 55 è riferita alla chiesa e pare riprendere fedelmente l'impostazione indicata dalle planimetrie, compreso il disegno della pavimentazione, rappresentato nella porzione di destra della chiesa.

Tra i disegni di identificazione incerta, segnaliamo il f.145 (CD3401), che per Wittkower è assimilabile alla chiesa parrocchiale di Spigno Monferrato (1763). Si tratta di un elaborato progettuale per una chiesa conventuale, forse di un ordine carmelitano, una "Pianta Abozata" con un indice dettagliato, in cui si leggono indicazioni molto puntuali, quali "Pozzo dell'acqua di S.Alberto", "capelle angolari con bacili sforati in modo che da \*\*\* superiori si possa sentir messa nela capela inferiore", e con soluzioni suscettibili di ridefinizione, come il "choro che si po anchor ingrandire". Benché non riferibile con certezza alla parrocchiale di Spigno Monferrato (alla somiglianza con il progetto pubblicato nelle *Istruzioni Diverse* non corrisponde una congruenza dimensionale), o a un altro cantiere noto vittoniano, la planimetria è evidentemente un disegno concepito per un progetto ben preciso da presentare ai committenti.

### *Edifici civili*

Dei disegni per edifici civili contenuti negli album, di non molti siamo al momento in grado di ipotizzare la corrispondenza con un cantiere vittoniano noto. Qui citiamo il disegno di "Metà della facciata di Casa Pastoris (f.116, CD3372)<sup>416</sup>" riconducibile a un incarico minore di Vittone per un committente privato<sup>417</sup>. Potrebbe trattarsi, infatti, di un elaborato prodotto nell'ambito della controversia insorta tra i signori Durando e Pastoris, vicenda in cui Vittone è stato coinvolto come perito di parte di quest'ultimo nel 1739<sup>418</sup>.

Tra i disegni relativi a cantieri non noti seguiti dall'architetto, segnaliamo la pianta del piano terreno di una villa (un "Castello") con giardino (f.54, CD3316), in cui, oltre alla firma ("Bernardo Vittone") e all'indicazione a grafite del nord e del sud a sinistra del foglio, è indizio della connotazione progettuale

---

<sup>416</sup> "metà della casa dell'Ill. Sig. Abb. Pastoris" è scritto a inchiostro bruno sotto al disegno della facciata di un edificio civile a quattro piani.

<sup>417</sup> Nel catalogo di Carboneri e Viale (1967) al n.26, p. 21.

<sup>418</sup> Da una planimetria conservata presso l'Archivio storico del Comune di Torino (ASCT, Tipi e disegni, 63.1.63, Tipico Concernente li siti delle due case prospicienti la Dora Grossa dell'Isola di S. Secondo de' Sig. Conte Pastoris, e M. Durando, con relazione allegata redatta dall'architetto Antonio Maria Lampo (c. 95-98v.) datata 13 agosto 1739) apprendiamo che la casa Pastoris è situata nella porzione meridionale dell'"Isola di S. Secondo" delimitata a nord-est da Via Dora Grossa, il cui tracciamento era stato avviato solo tre anni prima (EDOARDO PICCOLI, *Il drizzamento della Contrada di via Dora Grossa e Torino a metà Settecento*, in MARCO CARASSI, GIANFRANCO GRITELLA (a cura di), *Il Re e l'Architetto*, Torino, Hapax, 2013, pp. 56-71).

dell'elaborato una dettagliata legenda. In questa si leggono destinazioni d'uso estremamente circostanziate, che rimandano a un incarico specifico relativo alla ricostruzione e all'ampliamento di una residenza extra-urbana, tra cui "Piazza avanti la porta del Castello", "Scuderia rimessa, abitazione rustica et Tribunale ed abitazione del serviente". Tra la "camera con letti" al punto "H" e la "Capella" al punto "K", è indicata anche la presenza di uno "sforo per sentir la Messa dalle Camere" e le "Guardarobbe dentro il muro per riporre le cose da Camera", ed è specificato che "Il color rosso è il Muro Vechio", "il Nero dinota il Muro nuovo" e "Le linee rosse dinotano le passate"<sup>419</sup>.

### *Altari*

L'uso del colore e la presenza della scala grafica fanno supporre che abbia una finalità progettuale la pianta dell'altare e della cappella del Beato Vincenzo de' Paoli (f.229, CD3484), realizzati nel 1742 presso la Chiesa dell'Immacolata Concezione di Torino<sup>420</sup>. Si tratta di una raffigurazione, in "piedi liprandi", a inchiostro nero e campiture acquarellate, del pavimento in marmi policromi della cappella e della predella, ed è denominato, nella didascalia, "secondo abbozzo per l'altare del Beato Vincenzo de Paoli".

Più problematico è invece il disegno che Wittkower aveva identificato come progetto dell'altare di S. Valerico per la Consolata di Torino (f. 18, CD3280)<sup>421</sup>. La colorazione nella metà di destra del disegno, a segnalare la composizione dei diversi marmi, depone a favore della sua funzione progettuale, ma l'identificazione con l'altare per il santuario torinese andrebbe ridiscussa. Il disegno di Parigi non presenta, infatti, alcuna corrispondenza con i due disegni conservati presso l'Archivio storico del Comune di Torino sicuramente concepiti per questo incarico, datati 2 ottobre 1764 e 22 febbraio 1765<sup>422</sup> (cfr. capitolo precedente). Del resto, quando Wittkower scriveva, la collezione Simeom era ancora privata, e non era ancora stato pubblicato il contributo di Umberto Bertagna che faceva chiarezza sul disegno dell'altare conservato nel fondo "Carte

---

<sup>419</sup> Il "muro vechio" acquarellato in rosso circonda l'intera proprietà, separandola dalla Piazza "circondata da alberi con allea" e da una "strada". Con "linee rosse" è disegnato anche il profilo del vano "H", la "camera con letti". Il complesso, poligonale e simmetrico rispetto a un asse longitudinale su cui si attestano un grande salone circolare, una "scala grande" e la cappella, anch'essa circolare, è disegnato a inchiostro nero, a denotare, appunto, una nuova costruzione.

<sup>420</sup> La cappella, precedentemente di patronato del padre di Vittone, Giuseppe Nicolao, che la aveva commissionata nel 1696, era stata ceduta, alla morte del suo proprietario nel 1709, alla Congregazione, che nel 1732 corrisponderà al canonico Filiberto Matteo, fratello e procuratore di Bernardo Antonio, una somma di 525 Lire "a rimborso delle spese sostenute" (cfr. CANAVESIO, a cura di, 2005 e LUCIANO TAMBURINI, *Le Chiese di Torino dal Rinascimento al Barocco*, Torino, Le Bouquiniste, 1968).

<sup>421</sup> CD3280 al foglio 18.

<sup>422</sup> Le differenze più vistose e strutturali riguardano la conformazione della nicchia in cui l'altare andava alloggiato: è poco profonda quella di Parigi e, soprattutto, priva dell'apertura soprastante sul muro di fondo che avrebbe illuminato in controluce l'altare, secondo un espediente consueto nella produzione vittoniana.

Sciolte” dell’Archivio comunale torinese<sup>423</sup>. Quello di Parigi è quindi un elaborato, con ogni probabilità, progettuale, relativo a un altro altare laterale conforme al fortunato modello torinese a edicola<sup>424</sup>.

### *Disegni relativi a un alunnato multiplo*

Tra i disegni degli album (più o meno immediatamente) riferibili all’attività progettuale, alcuni, più chiaramente di altri, sono traccia di quell’alunnato composito di Vittone che aveva preceduto il soggiorno romano. Per questi disegni, che hanno soggetti vari, vale la pena formulare alcune riflessioni.

Per esempio, nel caso del disegno del prospetto e della pianta dei coretti laterali del presbiterio della confraternita della Misericordia, presso la Chiesa di S. Giovanni Decollato a Torino (f. 230, CD 3485), datato 1728, la piena paternità vittoniana è ancora da dimostrare<sup>425</sup>. Se già Pommer (1967) aveva segnalato una mano diversa, nel disegno e nell’annotazione testuale<sup>426</sup>, più recentemente, nella messa a punto della cronologia delle opere vittoniane, Canavesio (2005) aveva riconfermato la problematicità dell’attribuzione di questo incarico giovanile, collocandolo tra i “lavori già attribuiti” non databili con precisione.

Rita Binaghi<sup>427</sup>, sulla scorta di una ricerca tra le carte dell’archivio della Confraternita, ha confermato la presenza, nel cantiere di questa chiesa, di Vittone, ufficializzata dai documenti redatti negli anni Quaranta, e del conte Giuseppe Nicolis di Robilant nel 1719. Inoltre, la studiosa ha segnalato l’esistenza, nello stesso archivio, di un disegno datato 1721 e firmato da Plantery, subentrato come consulente del Comune di Torino tra gli anni 1719 e 1721.

Sebbene manchino, al momento, informazioni più specifiche riguardo a questa vicenda progettuale e costruttiva, il disegno di Parigi, che Vittone evidentemente aveva conservato nel suo studio fino al 1770, potrebbe testimoniare sia di un suo precoce impegno progettuale “autonomo”, sia di una sua attività subordinata, come collaboratore, in uno dei cantieri di Giuseppe Ludovico Nicolis di Robilant e Plantery, figure entrambe rilevanti per la sua formazione torinese. Non è infine da escludere che Vittone potesse avere acquisito, e conservato, un disegno prodotto da un altro professionista, nel momento di assumersi un incarico per la Confraternita anche in una data di molto successiva.

---

<sup>423</sup> BERTAGNA, 1973.

<sup>424</sup> Si veda sugli altari in Piemonte: GIUSEPPE DARDANELLO, *L’esperienza del colore e il gusto dei materiali: fantasie decorative per organi e altari*, in DARDANELLO, TAMBORRINO (a cura di), 2008, pp. 209-217.

<sup>425</sup> Si veda anche EUGENIO OLIVERO, *L’Arciconfraternita di S. G. Decollato e Patronato liberati dal carcere nel 4° Centenario della fondazione in Torino. 1578-1928*, Torino, Sei, 1928.

<sup>426</sup> È scritto sul foglio “Pianta et Ellevazione di facciata e profilo per li novi Coretti da costruersi ne’ fianchi del Presbiterio dell’Altar Maggiore di Chiesa del V. Oratorio della Decolatione di S. Gio- Battista di Torino, 17 Aprile 1728”.

<sup>427</sup> BINAGHI, 2007.

Sempre tra i disegni di progetto, è possibile includere anche un gruppo di fogli che, più direttamente di altri, sono una traccia delle molte tangenze tra le carriere di Vittone e Filippo Juvarra.

Per esempio, Giuseppe Dardanello, in contrasto con Wittkower che vi aveva identificato il progetto vittoniano per la Chiesa di S. Maria Maddalena d'Alba<sup>428</sup> (iniziato nel 1730), ha riconosciuto nei due disegni f.198 (CD3454) e f.199 (CD3455) le sezioni trasversale e longitudinale della chiesa torinese di Santa Croce<sup>429</sup>. In effetti, il confronto dei disegni di Parigi con l'incisione 74 delle *Istruzioni Diverse*, in cui la chiesa di Alba è rappresentata in prospetto e sezione trasversale, rivela non poche incongruenze.

Riferibile a Juvarra stesso sarebbe, per Dardanello (2008), il disegno f.2 (CD3324), databile al 1730, per i buffetti dell'atrio del Castello di Rivoli, mentre i prospetti per due specchiere con console e camino al foglio precedente (f.1, CD3323), firmato "Vittone", sarebbero riconducibili all'apprendistato vittoniano presso lo studio del messinese.

Collegato al progetto, in origine affidato a Juvarra, della chiesa e del monastero di S. Andrea a Chieri<sup>430</sup>, è il disegno del campanile al foglio 176 (CD3440)<sup>431</sup>, in scala di trabucchi e con varie annotazioni a inchiostro nero.

L'attribuzione è di nuovo di Canavesio (2001-2002); la presenza di elementi dell'iconografia riferita a S. Andrea, la palma che allude al martirio, la scritta "Andreas" e le traverse incrociate che ricordano, appunto, la croce di S. Andrea, sono indizi importanti. Grazie alle precise annotazioni progettuali ("Piano dell'ultima cornice del tamburo della cupola", "Pianta del colmo del coperto", "Piano del cornice della casa", "Verso il monastero") Canavesio è stato anche in grado di ragionare sulla possibile collocazione della torre campanaria. È possibile, ha ipotizzato lo studioso, che il campanile sia stato realizzato dopo la morte di

---

<sup>428</sup> Si veda WALTER ACCIGLIARO, LAURA FACCHIN, MAURO RABINO, *La gloria della beata Margherita di Savoia: restauri e studi per la chiesa di S. Maria Maddalena in Alba*, Alba, Rosellini Restauri Cuneo, 2005.

<sup>429</sup> La chiesa, iniziata da Juvarra nel 1718, era stata completata solo negli anni Trenta (GIUSEPPE DARDANELLO, *Concorsi, viaggi, topografia e archeologia*, in DARDANELLO, TAMBORRINO, a cura di, pp. 88-91), forse anche con il coinvolgimento di Vittone che stava lavorando, seppur a distanza, alla Chiesa di S. Maria Maddalena ad Alba, con la collaborazione dell'architetto dilettante Carlo Giacinto Roero di Guarene.

<sup>430</sup> Canavesio (*I progetti di Bernardo Antonio Vittone per l'organo della chiesa di Sant'Andrea a Chieri*, in «Studi piemontesi», XXXI, 1, giugno 2002, pp. 109-114) ha identificato all'interno del fondo Castelli Berroni diversi disegni vittoniani riconducibili al monastero chierese: due per la cassa d'organo per la chiesa firmati, e un progetto per l'arredo ligneo del refettorio del monastero. La Chiesa di S. Andrea, progettata da Juvarra nel 1728, era stata consacrata nel 1733, mentre le parti lignee (il coro, la cantoria, le casse dell'organo e gli stalli del coro) erano state completate negli anni '40, come si evince dalla datazione (13 ottobre 1743) di uno dei due disegni di casse d'organo del fondo Castelli Berroni (ASTO, Corte, Archivi di famiglia e persone, Castelli Berroni, Cartella 5, 103/1, 103/2), dopo la partenza di Juvarra per Madrid nel 1735, (pubblicati da CANAVESIO, 1996 = ma 1998).

<sup>431</sup> WALTER CANAVESIO, *Il campanile di S. Andrea a Chieri opera di Bernardo Antonio Vittone: un'ipotesi*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», nuova serie, 53, 2001-2002, pp. 197-201.

Juvarra, forse sulla base di questo stesso disegno, che potrebbe quindi essere contestuale ad altri interventi vittoniani documentati negli anni Quaranta. La redazione effettiva del disegno potrebbe essere di Vittone, ma anche del suo assistente Mario Ludovico Quarini, al quale pare rimandare la grafia delle annotazioni, che si ritrova in molti dei suoi disegni autografi conservati ai Musei Civici<sup>432</sup>.

Si segnala che anche due dei quattro disegni conservati a Bologna, facenti parte in origine di questa stessa collezione, sono relativi a un cantiere juvarriano. Nei disegni con numero di inventario 228 e 230, entrambi firmati da Vittone, Canavesio<sup>433</sup> aveva riconosciuto, infatti, due varianti di progetto per il presbiterio della Chiesa dei S. Martiri a Torino, nel cui cantiere la presenza di Vittone è documentata negli anni Cinquanta<sup>434</sup>. Sebbene la realizzazione del pavimento del presbiterio sia stata generalmente attribuita a Juvarra<sup>435</sup>, i disegni bolognesi rimandano al suo allievo per l'elaborazione di diverse versioni progettuali da sottoporre al committente, di cui la prima (disegno n.228) effettivamente realizzata.

---

<sup>432</sup> Tra cui, per il S. Andrea, quello rintracciato da Canavesio (2001-2002) raffigurante la pianta del refettorio del monastero (III4 cartella "Quarini disegni grandi").

<sup>433</sup> WALTER CANAVESIO, 1996 = ma 1998.

<sup>434</sup> Vittone aveva lavorato anche per i Padri Gesuiti nel 1737, quando aveva progettato la Macchina per le Quarantore, pubblicata anche nelle *Diverse* (tav. 99). Si veda MOCCAGATTA, 1969.

<sup>435</sup> Canavesio (1996 = ma 1998, p.171, n.8) cita questo passaggio del manoscritto di Bosio, che attribuiva al messinese, nel 1734, "lo sternito di marmo fatto a stelle davanti l'altar maggiore" (A. BOSIO, *Memorie della Chiesa e dei Padri Gesuiti in Torino, estratti per mio uso dai registri manoscritti (...)*) conservato presso la Biblioteca Civica di Torino.



***Apprendere e insegnare: disegni di studio, copie ed esercitazioni nell'atelier vittoniano***

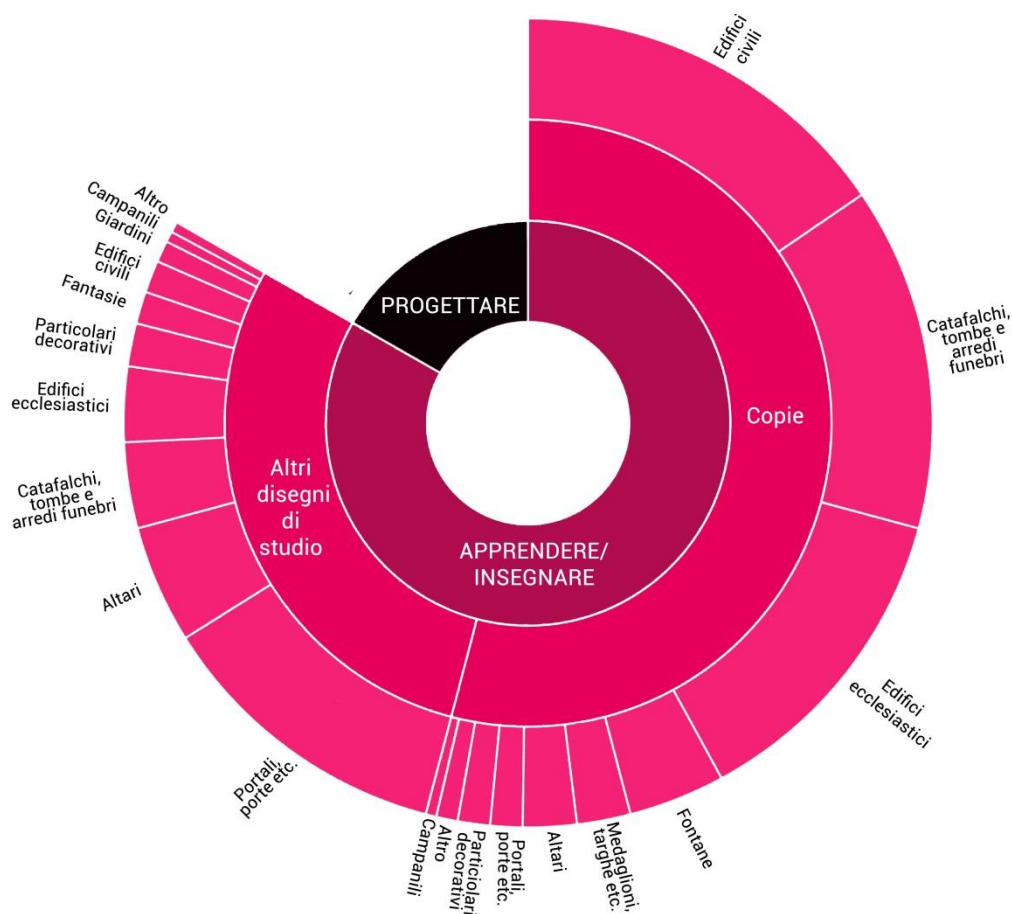


Figura 24: contenuti degli album divisi in macrocategorie e sottocategorie.

Questa seconda categoria, più corposa della precedente, è suddivisibile, a sua volta, in due ulteriori gruppi di disegni, in cui si è voluto distinguere tra gli elaborati nati da “invenzioni” o progetti vittoniani, e quelli derivati da disegni e progetti di altri architetti:

- tavole di studio, ovvero elaborati di cui sia riconoscibile l’obiettivo pedagogico, prodotti all’interno dell’atelier vittoniano, da Vittone e dai suoi aiutanti (*Altri disegni di studio*)
- copie di disegni di altri architetti, prevalentemente realizzate a Roma da Vittone stesso nel biennio in cui aveva perfezionato la sua formazione presso l’Accademia di San Luca (*Copie da disegni di altri architetti*)

*“Altri disegni di studio”: i disegni per la didattica e la preparazione dei trattati*

L’identificazione della finalità di studio in alcuni disegni degli album è avvenuta spesso per esclusione, basandosi anche sull’assenza di elementi che

rimandassero, per contro, a obiettivi progettuali (legende dettagliate, indicazioni operative per il cantiere, uso del colore, ecc.). Inoltre, sono state incluse in questa categoria quelle tavole riferibili al processo di preparazione del materiale grafico utilizzato per i due trattati didattici, pubblicati da Vittone nel 1760 e nel 1766: un processo che aveva coinvolto l'architetto e i suoi aiutanti almeno dagli anni Quaranta<sup>436</sup>.

Disegni con serie di porte, finestre, portali e arredi funebri, ma anche tavole con altari di diverse tipologie sono le categorie più corpose di questo materiale per l'apprendimento e l'insegnamento.

Per quanto riguarda i disegni di altari, alcuni sono riconducibili a specifici e noti episodi professionali, ma non risultano essere tavole progettuali.

Il foglio 12 (CD3274) riporta, per esempio, pianta e prospetto non firmati, né datati, per l'altare della Madonna del Carmine della Chiesa dello Spirito Santo di Carignano<sup>437</sup> (1750-1752), identificato già da Wittkower.

A differenza dei disegni di altari che qui abbiamo inserito nella categoria "progettare" - si pensi per esempio a quello per il Beato Vincenzo de' Paoli (f.229, CD3484) - non si riscontra in questo caso l'utilizzo del colore, caratteristica che deporrebbe a favore di un obiettivo progettuale dell'elaborato<sup>438</sup>. Il disegno per l'altare carignanese potrebbe quindi riferirsi a uno studio in vista del suo inserimento tra le incisioni del trattato.

Per le stesse ragioni, è fatto rientrare tra le tavole di studio anche il disegno dell'altare maggiore del Santuario di S. Ignazio a Lanzo (1748) (f.38, CD3300)

---

<sup>436</sup> Quando Wittkower scrive suppone che l'elaborazione delle incisioni da pubblicare sia avvenuta "sometime in the 1750s". Studi successivi hanno, invece, dimostrato come già nel 1745 Vittone fosse coinvolto in una trattativa per la pubblicazione dei volumi in una edizione russa (AUGUSTO CAVALLARI MURAT, *Aggiornamento tecnico e critico nei trattati vittoniani*, in VIALE (a cura di), 1972, Appendice a cura di Pietro Cazzola, pp. 553-554).

<sup>437</sup> Sono di Vittone i due altari delle cappelle laterali della chiesa carignanese, quello della Madonna del Carmine e quello di S. Francesco d'Assisi. Rodolfo (*Carignano: appunti per una lettura della città. Territorio, città e storia attraverso la forma urbana, l'architettura e le arti figurative*, Pinerolo, Alzani, 1973) certificava l'intervento grazie ad alcuni documenti conservati presso l'Archivio della Chiesa dello Spirito Santo (Conti, dal 1750 al 1752).

<sup>438</sup> Espediente volto all'identificazione immediata dei materiali da utilizzare per la realizzazione degli altari, l'uso del colore, con la simulazione delle venature, era codificato ed era parte di un "modello grafico" ben preciso, derivato da Juvarra e divenuto "normativo" per i suoi allievi piemontesi. Dalle campiture colorate lo scalpellino era in grado di riconoscere il tipo di marmo da utilizzare, mentre la metà del disegno acquarellata con il solo colore grigio aveva lo scopo di illustrare le profondità e la plasticità della costruzione (si vedano GIUSEPPE DARDANELLO, *L'esperienza dei colori e il gusto dei materiali: fantasie decorative per organi e altari*, in DARDANELLO, TAMBORRINO, a cura di, 2008, pp. 209-217, p. 211). Dello stesso autore, sugli altari juvarriani e la loro influenza in Piemonte si vedano: *Disegno e colore negli altari di Filippo Juvarra*, in COMOLI MANDRACCI, GRISERI (a cura di), 1995, pp. 257-267 e *Altari piemontesi prima e dopo l'arrivo di Juvarra*, in GIOVANNI ROMANO, ANDREINA GRISERI (a cura di), *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1989, pp. 153-228.

che, con alcune differenze nell'elevazione, sarà riprodotto anche alla tavola 93 delle *Istruzioni Diverse* (1766)<sup>439</sup> (cfr. Figura 15).

Gli album, in ogni caso, non contengono veri e propri disegni preparatori per le incisioni dei due volumi di *Istruzioni*, bensì un certo numero di elaborati preliminari (ne abbiamo individuati circa venti). Per alcuni di questi, il passaggio alla fase successiva di rielaborazione per la produzione del disegno preparatorio è più evidente - si pensi al disegno già citato per l'altare di S. Ignazio a Lanzo - mentre per altri il nesso è meno esplicito e diretto.

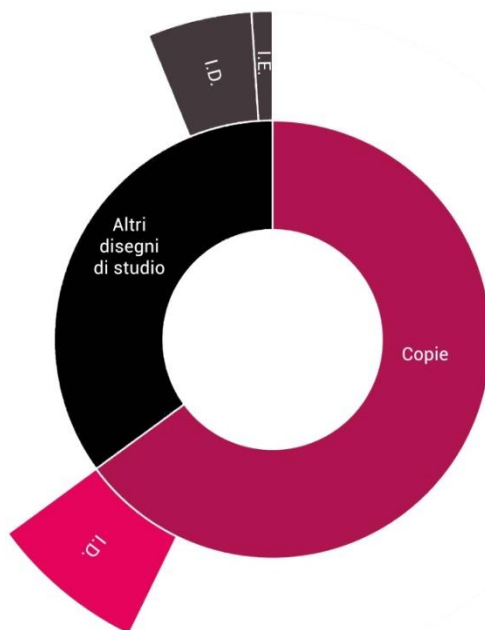


Figura 25: disegni assimilabili a tavole pubblicate sui trattati vittoniani per le due macrocategorie.

Wittkower aveva messo in relazione dai quattro ai sette disegni alle incisioni pubblicate sulle *Istruzioni Elementari* (1760), e ben 43 a quelle delle *Istruzioni*

<sup>439</sup> Sull'attribuzione vittoniana (e la datazione) dell'altare e del santuario la storiografia è stata piuttosto incerta fino a quando lo studio di Giuseppe Tuninetti del 1992 (GIUSEPPE TUNINETTI, *Il Santuario di Sant'Ignazio presso Lanzo. Religiosità, vita ecclesiale e devozione (1622-1991)*, Pinerolo, Alzani, 1992), chiarendo la cronologia dell'edificio, ha permesso di escludere definitivamente la partecipazione di Vittone alla costruzione dell'edificio, edificato tra 1722 e 1732. L'ipotesi, quindi, era che il disegno parigino fosse in realtà uno schizzo dal vero dell'altare già costruito. Tuttavia, pochi anni dopo, un documento ritrovato e pubblicato da Canavesio (1996 = ma 1998) ha fatto chiarezza sulla vicenda. Si tratta del contratto tra il reverendo Padre Bordonio e Ignazio Perucca, scultore delle parti in legno dell'altare, conservato presso l'ASTO (Corte, Conventi soppressi, m 524r.), in cui, al secondo punto, è prescritto che sia "dato il colore (...) secondo l'approvazione del Sr Ingegniere Vittone". Il "disegno" citato nel contratto, insieme a un "modello", doveva essere un elaborato di progetto, diverso dallo schizzo di Parigi, sia per il contenuto rappresentato, come già annotato da Canavesio, sia per le caratteristiche del disegno stesso, destinato al cantiere e quindi colorato, corredato da una scala e validato da una serie di firme.

*Diverse* (1766), ma per le ragioni sopra esposte, e alla luce delle ridiscussioni di alcune sue attribuzioni<sup>440</sup>, questi numeri sono da ridimensionare.

Del resto, una classificazione rigida dei disegni degli album non risulta sempre possibile. La corrispondenza tra elaborato, intenzioni originarie e suo uso effettivo è difficilmente definibile in modo univoco.

Se si escludono i disegni inequivocabilmente progettuali, per tutti gli altri, comprese le copie, è necessario più cautamente ipotizzare, in generale, la natura di studi da cui Vittone può aver attinto anche nel momento in cui ha preparato il materiale grafico per i trattati, ma che non necessariamente erano stati prodotti già in origine per questo uso.

“[Quando] fra le cose mie riuscito non mi è di trovare idea, o pensiero confacente al proposito, sono ricorso alle cose altrui, scegliendo tra le varie, che mi trovai avere per uso mio viaggiando raccolto, quelle, che parse mi sono all’uopo maggiormente opportune”.<sup>441</sup>

È questo il metodo con cui il materiale per la pubblicazione dei due trattati è stato selezionato, ci ha informato Vittone stesso, testimoniando di un *modus operandi* che si serviva del continuo attingere dalle carte del proprio studio, dalle “cose sue”, ma anche da “quelle altrui”, e cioè dai libri della biblioteca e dai disegni dei maestri Filippo Juvarra e Carlo Fontana.

#### *Copie da disegni di altri architetti*

L’identificazione delle copie di disegni di altri architetti presenti nella raccolta si deve principalmente a Rudolf Wittkower<sup>442</sup> e agli aggiornamenti, di poco successivi, di Allan Braham e Hellmut Hager<sup>443</sup>, per le copie fontaniane, e di Werner Oechslin<sup>444</sup>, per le tavole accademiche.

---

<sup>440</sup> Per esempio, Wittkower inseriva, nel gruppo dei disegni riconducibili alle *Istruzioni Diverse*, quello della Chiesa di S. Croce (f.198, CD3454) riconoscendone, invece, la Chiesa di S. Maria Maddalena di Alba, o anche la metà della cancellata di ferro che sappiamo essere relativa a uno specifico progetto per l’Università di Torino (f.50 CD3312).

<sup>441</sup> *Istruzioni Diverse*, 1766, p. XI.

<sup>442</sup> WITTKOWER, 1967.

<sup>443</sup> ALLAN BRAHAM, HELLMUT HAGER, *Carlo Fontana: the Drawings at Windsor Castle*, Londra, Zwemmer, 1977.

<sup>444</sup> OECHSLIN, in VIALE (a cura di), 1972. Si veda anche HELLMUT HAGER, *Architectural Fantasy and Reality: Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome Concorsi Clementini 1700-1750*, Pennsylvania State University Museum of Art, 1981.

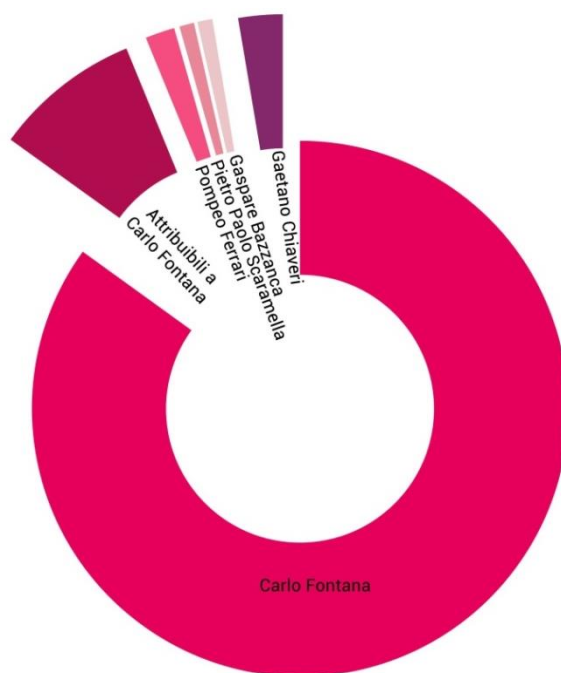


Figura 26: sottocategorie entro cui è possibile suddividere il gruppo delle copie vittoniane da disegni di altri architetti.

Almeno sei disegni risultano copie di elaborati presentati da ex allievi dell'Accademia di San Luca ai concorsi clementini tra Sei e Settecento.

Ai fogli 146 (CD3402A) e 148 (CD3402B), con numerazione a matita rossa rispettivamente 204 e 203, Wittkower ha riconosciuto la porzione di sinistra della pianta e del prospetto del progetto vincitore al Concorso accademico del 1694 per una “Chiesa con edifici annessi”<sup>445</sup> di Pompeo Ferrari.

I fogli 177 (CD3432) e 182 (CD3433), invece, su segnalazione di Hager, sono stati associati al prospetto e alla sezione di una chiesa a pianta centrale, progetto vincitore del Concorso Clementino del 1704 di Pietro Paolo Scaramella. Tuttavia, almeno per quanto riguarda la sezione vittoniana, questa ipotesi andrebbe ridiscussa. Confrontando i disegni conservati presso l'Archivio storico dell'Accademia con quelli parigini, il disegno vittoniano al foglio 177 (CD3432) appare, infatti, piuttosto dissimile dalla sezione longitudinale originale di Scaramella ed effettivamente pare non corrispondere affatto all'edificio rappresentato in pianta.

È invece di Werner Oechslin<sup>446</sup> l'identificazione nel disegno al foglio 144 (CD3400) di uno stralcio della pianta vincitrice alla prima classe del Concorso Clementino del 1704 di Gaspare Bazzanica per una “Pubblica curia con i suoi annessi”<sup>447</sup>.

<sup>445</sup> Vittone ha riprodotto solo la metà di sinistra dei due grandi disegni di Pompeo Ferrari (1108 x 520 mm) probabilmente per adattarli, mantenendo la medesima scala, al foglio che aveva a disposizione (meno di 50 x 40 cm).

<sup>446</sup> OESCHSLIN, in VIALE (a cura di), 1972, p. 399, n. 2.

<sup>447</sup> Del disegno di Bazzanica, di dimensioni 757 x 1042 mm, Vittone ha riprodotto il quarto in basso a destra per adattarlo alle dimensioni di un foglio di dimensioni ridotte.

Vale la pena segnalare che i fogli 146 (il prospetto di Pompeo Ferrari) e 182 (il prospetto di Pietro Paolo Scaramella) riportano la numerazione 148 e 153 a inchiostro nero; se ipotizziamo che una numerazione congruente a questa sequenza potrebbe essere stata rimossa, con il taglio dei disegni, dalle altre due tavole, ne risulterebbe una originaria vicinanza di queste copie all'interno di una antica serie di disegni, vicinanza che è poi riconfermata dalla numerazione più recente a matita rossa (numeri 203 e 204).

Anche il disegno CD3469 (nella metà superiore del foglio 213) di chiesa con due campanili pare chiaramente di derivazione romana, ma rimane tuttora privo di un'identificazione più specifica. Wittkower ne ha ipotizzato l'origine fontaniana, mentre Oechslin lo ha pubblicato<sup>448</sup> ponendolo in relazione con il principale archetipo di riferimento, la chiesa borrominiana di S. Agnese.

Accanto a queste copie di prove accademiche, quattro disegni contenuti negli album sono, invece, riconducibili alla Hofkirche di Dresda, opera dell'architetto Gaetano Chiaveri (1689-1770).

Rispetto all'analisi di Wittkower, che aveva identificato con sicurezza almeno due copie di paternità vittoniana riferibili agli originali di Chiaveri (f.197, CD3452 e f.218, CD3453), uno studio aggiornato di Costanza Caraffa<sup>449</sup> ha ricondotto, sebbene in modo molto cauto, alla produzione di Chiaveri altri due disegni degli album di Parigi (f.149, CD3404 e f.203 CD3459). Si tratta, infatti, di una pianta e di un alzato degli interni della sala di un palazzo, che l'autrice ha ipotizzato essere il progetto della trasformazione in sala da ballo della vecchia cappella provvisoria presso il Taschenberg, dismessa in seguito alla consacrazione della Hofkirche nel 1751.

I due disegni della Hofkirche, numerati a matita rossa rispettivamente con i numeri 205 e 206, e inchiostro nero 144 e 145, a riprova della originaria collocazione progressiva dei due fogli, rappresentano rispettivamente la copia fedele dell'incisione originale della pianta della chiesa, opera di Lorenzo Zucchi e pubblicata nel gennaio 1740, e una sezione longitudinale della navata centrale e del deambulatorio, in una variante più simile al progetto realizzato piuttosto che allo spaccato pubblicato da Zucchi.

A confronto con la sezione di Zucchi, quella vittoniana pare, come sottolineato da Caraffa, un frammento incompiuto di un organismo più ampio: i vani di sinistra sono solo abbozzati a matita e lo spessore dei muri perimetrali non è rappresentato. L'autrice ha ipotizzato che tale disegno, la cui natura di copia, o comunque di esercizio, è confermato anche dalla presenza dell'elaborato cartiglio<sup>450</sup>, sia stato realizzato in una fase piuttosto avanzata del progetto della

---

<sup>448</sup> OECHSLIN, 1967.

<sup>449</sup> COSTANZA CARAFFA, *Gaetano Chiaveri (1689-1770). Architetto della Hofkirche di Dresda*, Milano, Silvana, 2006.

<sup>450</sup> Il cartiglio era un espediente grafico utilizzato nella Roma di inizio '700 nei disegni di presentazione. Inoltre, non è rintracciabile in alcuno dei disegni di progetto originali di Chiaveri.

chiesa di corte di Dresda, tra il 1738 e il 1739<sup>451</sup>. Se, quindi, per il disegno della planimetria, è plausibile che Vittone si sia servito dell'incisione di Zucchi, alla quale potrebbe avere avuto accesso, a Torino, grazie alla circolazione dell'opera a stampa<sup>452</sup>, per la copia della sezione è necessario ipotizzare un percorso diverso. Da un lato, si potrebbe supporre che Vittone abbia prodotto una propria versione del progetto di Chiaveri, pur avendo a disposizione anche la sezione incisa da Zucchi; dall'altra, è possibile che l'architetto piemontese si sia servito direttamente di una serie di disegni originali di Chiaveri. Di questa seconda opzione si discuterà in seguito.

A questa serie di copie presenti negli album vittoniani, si aggiunge anche quella della pianta della Chiesa di S. Lorenzo di Milano (f.187, CD3442), di cui non si è in grado di dire molto<sup>453</sup>, e della Chiesa di S. Carlo al Corso<sup>454</sup> (f. 205, CD3461), probabilmente elaborata a partire dall'incisione pubblicata sullo *Studio d'Architettura Civile* di Domenico De Rossi (1702 e 1721)<sup>455</sup>, di cui, peraltro,

---

<sup>451</sup> Per esempio, a differenza del disegno di Zucchi, e della realizzazione effettiva, le sei campate della galleria sono sormontate da una trabeazione piana e non dalle arcate raffigurate nell'incisione. Anche l'ordine, al piano della galleria, risulta diverso: alle tre colonne alveolate rappresentate da Vittone si contrappongono quelle singole, visibili nell'incisione e poi realizzate, inserite nell'alveo delle paraste. Ulteriori differenze tra la copia e l'incisione riguardano la serie dei tondi incorniciati da ghirlande appesi alla trabeazione, raffigurati da Vittone ma assenti nell'incisione, e la doppia terminazione absidale semicircolare, che, per contro, è rappresentata da Zucchi, ma non nel disegno di Parigi.

<sup>452</sup> Si segnala che, per esempio, nel già citato inventario post mortem di Tavigliano (in ASTO, *Insinuazioni di Torino*, 1762, libro 5, cc. 819r-859r), iniziato il 29 marzo 1762, tra i disegni e i "libri stati venduti alla Regia Università" era indicato anche "Chiesa di Dresda" (7 Lire). Potrebbe effettivamente trattarsi dell'incisione di Lorenzo Zucchi e questo dato confermerebbe la circolazione, anche a Torino, e all'interno della cerchia juvarriana, di questi elaborati.

<sup>453</sup> Wittkower nota (1967, p. 170, n. 59) che la costruzione a matita di alcune linee radiali a partire dal centro era un espediente tipicamente vittoniano; pur non essendo in grado di individuare il disegno originale da cui la copia era stata tratta, lo studioso ipotizza che possa essere alla collezione Bianconi del Castello Sforzesco di Milano. Una pianta simile, segnala, è in ARISTIDE CALDERINI, GINO CHIERICI, CARLO CECHELLI, *La basilica di S. Lorenzo*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1951, pl. LXVI.

<sup>454</sup> La chiesa è opera di Onorio e Martino Longhi (1612-1651) (cfr. LUCIANO PATETTA (a cura di), *I Longhi. Una famiglia di architetti tra Manierismo e Barocco*, Milano, Clup, 1980).

<sup>455</sup> Apparsi nel 1702, 1711 e 1721, i tre volumi di De Rossi costituivano una novità rilevante nel panorama delle raccolte tradizionali di vedute prospettiche architettoniche e urbane, grazie anche all'inserimento di raffigurazioni in proiezione ortogonale del repertorio di ornamenti e di edifici presentati, data l'inadeguatezza della sola veduta prospettica nel fornire chiari suggerimenti operativi. In riferimento, quindi, al metodo di insegnamento dell'architettura di Carlo Fontana e dall'Accademia di San Luca, l'inclusione di piante, prospetti e sezioni, con dati metrici precisi, ha contribuito a un ampliamento del pubblico di riferimento, che oltre ad aristocratici studiosi e ammiratori della capitale pontificia includeva anche "operatori dell'architettura", studenti, professionisti capimastri. I testi di De Rossi, quindi, erano entrati a far parte delle biblioteche degli architetti e delle accademie di tutta Europa quali "pattern books" di porte, finestre, cornici e ornamenti per professionisti e committenti (ALOISIO ANTINORI (a cura di), *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni Quasar, 2013).

Vittone possedeva l'opera, in tre tomi, nella sua biblioteca<sup>456</sup>. Si segnala che la stessa pianta è inserita anche nel volume juvarriano conservato a Vincennes, di cui si dirà in seguito, contenente vari disegni relativi all'apprendistato romano del messinese<sup>457</sup>.

Infine, è possibile avanzare alcune ipotesi riguardo alla presenza, tra i fogli vittoniani, di un disegno in pianta della chiesa dei Teatini dedicata a S. Gaetano (1685-1700) di Salisburgo, opera di Gaspare Zuccalli.

Le note in tedesco sulla pianta suggeriscono l'estraneità della tavola rispetto alla raccolta delle copie attribuibili all'architetto piemontese. Tuttavia, la numerazione a matita rossa (n.184) prova la sua appartenenza a questa collezione di disegni già prima del 1860. Inoltre, la presenza, sul margine sinistro del foglio, anche della numerazione a inchiostro nero (seppure non molto leggibile), assimilabile a quella che ritroviamo sulle copie vittoniane da disegni di Carlo Fontana, suggerisce la provenienza della tavola dall'atelier di Vittone.

Avendo escluso che sia stato l'architetto piemontese, o un suo aiutante, il soggetto produttore del disegno, è plausibile che Vittone sia entrato in possesso di questo disegno a Roma, e che lo abbia poi portato a Torino, numerandolo come gli altri disegni prodotti durante il suo soggiorno di studio<sup>458</sup>.

#### *Le copie dei disegni di Carlo Fontana*

I due album contengono più di cento copie da disegni provenienti dall'atelier di Carlo Fontana (1638-1714), i cui originali sono oggi in larga parte conservati

---

<sup>456</sup> Oltre all'inventario già pubblicato da Portoghesi (1966) si veda, sul tema della biblioteca, CURCIO, NOBILE, SCOTTI TOSINI (a cura di), 2010.

<sup>457</sup> Una recente segnalazione di Walter Canavesio sottolinea la ripresa di questo modello romano nel progetto della parrocchiale di Pecetto, il primo edificio ecclesiastico compiuto e noto di Vittone (CANAVESIO, 2018, p. 30). La presenza di questa riproduzione non può che riconfermare, ancora una volta, come nel corso della sua lunga attività professionale, l'architetto avesse attinto a questi disegni probabilmente elaborati negli anni giovanili. L'elemento più vistoso di tale derivazione è per l'autore la presenza delle targhe dai lati diagonali, sui capochiave degli archi delle navate laterali, tema di cui costituirebbe una ulteriore riflessione un disegno parigino per un progetto non identificato (CD3451), in cui si presenta una soluzione confrontabile con quella adottata a Pecetto. Si veda anche il contributo di Giuseppe Dardanello in GIOVANNI ROMANO (a cura di), *La cattedrale di Fossano*, Borgo San Dalmazzo, Cassa di Risparmio di Fossano, 1993.

<sup>458</sup> Il disegno per la Chiesa di San Gaetano a Salisburgo era sicuramente un elaborato interessante per un architetto che con i Teatini avrà rapporti professionali documentati, una volta rientrato a Torino. Per questi Vittone curerà la pubblicazione del trattato guariniano (1737) e progetterà, nel 1739, la chiesa e il convento di San Gaetano a Nizza. O' Brien (*The Openwork Dome as Sacred Theatre: Illumination and Illusion in the Centrally Planned Churches of Bernardo Antonio Vittone*, tesi di dottorato, Cornell University, Ithaca/New York, 2006) e Sacheverell Sitwell (*Baroque and Rococo*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1967, p. 130) ipotizzano che Nicola Michetti (ca. 1675-1758), architetto dei teatini di S. Andrea della Valle alla fine del 1732, e parte della cerchia delle conoscenze romane di Juvarra, abbia avuto un ruolo rilevante nella presentazione del giovane Vittone ai teatini nell'area torinese, grazie all'intercessione con la casa madre a Roma.



alla Windsor Royal Library e, in numero più contenuto, al Soane Museum, alla British Library e alla Biblioteca Estense di Modena.

Wittkower aveva già identificato numerose copie, individuando anche, tra i disegni degli album vittoniani, due gruppi di fogli riferibili a Fontana in modo più ipotetico: quelli la cui collocazione, nel momento in cui scriveva, non era conosciuta (a causa della dispersione di alcuni volumi di disegni fontaniani), e quelli attribuibili al suo atelier per ragioni stilistiche non meglio specificate. L'affondo di Hager e Braham, dieci anni dopo, tornando in modo puntuale sui disegni di Fontana conservati a Windsor, ha aggiornato alcune delle attribuzioni precedenti.

Innanzitutto, vale la pena fare il punto sulle ragioni della presenza dei disegni di Carlo Fontana a Londra e a Modena, dovuta a una dispersione del materiale manoscritto conservato nello studio dell'architetto a Roma, dopo la sua morte. Una dispersione che è il risultato di una sua acquisizione, in blocchi sostanziosi, da parte di diversi collezionisti e, in particolare, da uno dei suoi più illustri committenti, il cardinale Alessandro Albani.

I disegni di Carlo Fontana, oggi conservati tra Italia e Inghilterra, sono entrati a far parte, per qualche decennio, della ricca collezione di disegni e antichità composta a partire dalla fine del '600 dai cardinali Gianfrancesco (1649-1721), eletto papa con il nome di Clemente XI nel 1700, e Alessandro (1692-1779) Albani.

È papa Clemente XI ad averli acquistati nel 1716 dagli eredi di Fontana, due anni dopo la morte dell'architetto. A testimoniare di questo passaggio di proprietà è un inventario<sup>459</sup> del 24 settembre 1716 fatto redigere dal papa stesso all'architetto Giovan Battista Contini<sup>460</sup>, che elencava ben ventisei volumi rilegati dal valore complessivo stimato di 160 scudi. Gli album, contenenti disegni e relazioni relativi a due decenni di lavoro dell'atelier di Fontana al servizio del pontefice, a cavallo tra Sei e Settecento, erano stati confezionati dallo stesso architetto, con tanto di note relative alle varie commissioni<sup>461</sup>. Strumenti di autocelebrazione e di affermazione professionale, gli album avevano probabilmente anche lo scopo di conservare e proteggere i disegni, evitando la graduale e casuale dispersione di quello che doveva essere considerato un vero e proprio "patrimonio".

Giunta, dunque, agli Albani in forma di corpus ordinato, questa raccolta di volumi, ospitata per quasi cinquant'anni nella biblioteca del palazzo alle Quattro

---

<sup>459</sup> Escluso dall'inventario di Contini, e quindi probabilmente venduto dagli eredi prima del 1716, è l'album tuttora conservato alla Kunstbibliothek di Lipsia, il primo ritrovato dagli studiosi, negli anni trenta del '900. Il volume non è identificabile con nessuno di quelli di cui sono descritti da Contini i contenuti, né riporta nella rilegatura un numero presente nell'inventario. È stato in parte pubblicato in EDUARD COUNDENHOVE-ERTHAL, *Carlo Fontana und die Architektur des Römischen Spätbarocks*, Berlin, A. Schroll edition, 1930.

<sup>460</sup> L'inventario è arrivato a Windsor con gli album.

<sup>461</sup> Il criterio con cui i fogli sono stati raccolti pare molto pratico e legato alla dimensione delle tavole. Non è raro, infatti, trovare elaborati grafici relativi allo stesso progetto inseriti in tomi differenti.

Fontane, è stata alienata nel 1762, quando il cardinale Alessandro ha venduto ventiquattro dei ventisei volumi di Fontana al re Giorgio III, con la mediazione di James Adam, alla cifra di 14.000 corone.

Qui di seguito, si è tentato di rappresentare graficamente lo smembramento del blocco dei ventisei album della biblioteca Albani per restituirne una lettura più agevole.

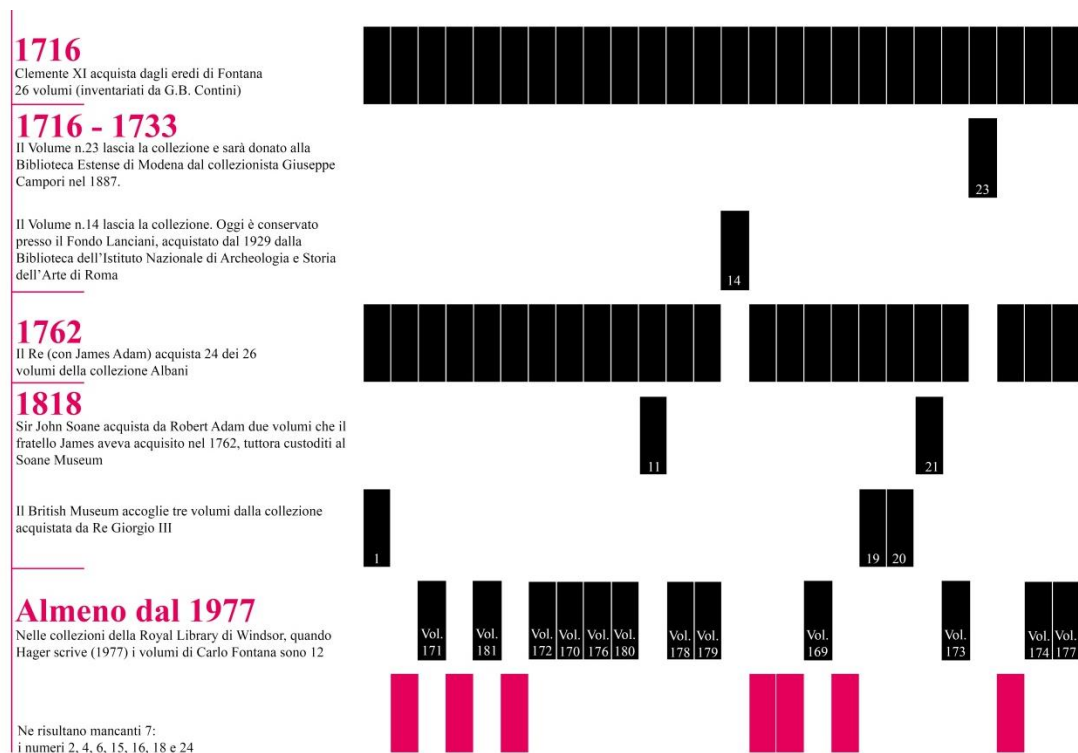


Figura 27: smembramento del gruppo dei volumi di disegni di Carlo Fontana facenti parte della collezione Albani dal 1716.

### *1716: i volumi n.23 e n.14 lasciano la collezione*

A lasciare la collezione Albani prima della vendita in blocco a Giorgio III, sono stati i volumi identificati con i numeri 23 (“Cuppola di Monte Fiascone, Cuppola della / Chiesa Noua, Conuento d S.Sabina, Fiume/ frà Ponte quattro Capi e Ponte Sisto, ed Altro”), e 14 (“Disegni diuersi”), rispettivamente conservati alla Biblioteca Estense di Modena e presso il Fondo Lanciani, acquistato dal 1929 dalla Biblioteca dell’Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell’Arte di Roma.

La presenza di alcune copie vittoniane del manoscritto conservato all’Estense consente di circoscrivere la permanenza del volume nella collezione Albani agli anni compresi tra il 1716 e il 1732, anno in cui Vittone aveva frequentato la biblioteca.

Dal volume 14, invece, una miscellanea piuttosto eterogenea di disegni<sup>462</sup>, non risultano attualmente copie vittoniane a Parigi, nonostante la sua vendita sia stata probabilmente successiva a quella del volume dell'Estense<sup>463</sup>. L'album della Lanciani raccoglie disegni di edifici sacri, civili e di patronato ecclesiastico destinati al "pubblico bene"<sup>464</sup>. Parte della raccolta è databile agli anni 1695, ma il rimaneggiamento dei fogli nel tempo, con l'affiancamento di disegni di periodi diversi, rende più complessa la ricognizione del materiale. Si tratta di bozze quasi in forma di appunti personali, "risultati parziali di ragionamenti più ampi"<sup>465</sup> da cui poi si sarebbero sviluppati progetti esecutivi, come suggerito anche dal tono pratico delle didascalie (per esempio "Schizzo del cornicione frà li molti che ho fatto e si fanno che tutti saran magnifici"). Il volume raccoglie, insieme a lavori per commissioni più rilevanti, disegni relativi a un "sottobosco di piccole commesse"<sup>466</sup> per una classe "proto-borghese" in ascesa<sup>467</sup>, testimoniando, in

---

<sup>462</sup> Il volume del Fondo Lanciani, con attuale collocazione Ms Lanciani 101, è stato visionato dall'autrice nel dicembre 2019 presso la Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma. Si presenta rilegato in pergamena bianca, ma è stato interessato in tempi recenti da restauri significativi che ne hanno cancellato le iscrizioni sul dorso e rifilato molti dei disegni raccolti. Attualmente il volume si compone di 59 fogli numerati - il primo IF e gli altri da 1 a 58 - mentre i fogli 54-58 sono privi di numerazione. Le misure della legatura attuale sono di mm 422 x 270, mentre quelle dei disegni sono varie, ma circa 406 x 260 mm, come indicato nell'inventario. Un foglio, inserito nella prima pagina, recita: "Questa miscellanea di varia architettura, o Delineamenti vari di architettura contiene tutte carte originali illustrate di carattere quasi per intero del celebre architetto Carlo Fontana, come può vedersi in una delle ultime carte datata di 15 a giugno per l'incavallatura di Tordinona sotto 1695 scritto dallo stesso Carlo Fontana". Si veda MARIA PIA MUZZIOLI, PAOLO PELLEGRINO, *Schede dei manoscritti Lanciani*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», S. III, 14-15, 1991-1992.

<sup>463</sup> HAGER, 1977, p. 5.

<sup>464</sup> IACOPO BENINCAMPI, *Carlo Fontana e la "miscellanea di varia architettura" della Collezione Lanciani di Roma*, in *Studi sul Settecento Romano. Temi e ricerche sulla cultura artistica, II Antico, Città, Architettura*, IV, Quaderni a cura di Elisabetta de Benedetti, Roma, Edizioni Quasar, 2019, pp. 225-264, p. 227.

<sup>465</sup> BENINCAMPI, 2019, p. 226.

<sup>466</sup> *Ibidem*.

<sup>467</sup> Ci sono, per esempio, due piante della Chiesa di Santa Margherita a Trastevere (1678), una per Santa Rita (1665), una versione di progetto della cappella Cybo per la Chiesa di S. Maria del Popolo, disegni relativi a lavori minori come lo "Scandaglio per terminare il Pavimento che manca nel piano del sotterraneo di S.a Martina" o per le finestre della Chiesa di Santo Spirito dei Napoletani (chiesa di cui si conservano diversi disegni, copiati anche da Vittone, negli album di Windsor). Ci sono poi due disegni raffiguranti il "Profilo della Cuppola e la "Pianta della metà della Cuppola di Miracoli per dividere le lavagnie", relativi all'incarico de "la Cupola, l'Altar maggiore, e gli ornati alla Madonna de' Miracoli". Tra gli edifici civili c'è la pianta generale, in due fogli, di un progetto di scuderia per 52 carrozze e 403 cavalli, probabilmente per le scuderie imperiali di Vienna (realizzate poi dall'allievo von Erlach dal 1720), un studio in pianta del Teatro di Tordinona a Roma (di cui molti disegni sono conservati nel vol.11 dell'inventario di Contini oggi al Soane Museum), una veduta di una porzione del porto di Civitavecchia, di cui a Windsor si conservano alcuni disegni, in parte riprodotti da Vittone. Molti sono poi i disegni per incarichi civili non noti, tra cui adeguamenti di prospetti, androni e botteghe, rifacimenti e aggiunte di scale, facciate e sezioni di palazzi per l'aristocrazia.

questo senso, di una professione esercitata da Carlo Fontana su diversi livelli e registri.

*1762: 24 volumi sono venduti a re Giorgio III*

Dei ventiquattro volumi giunti nel Regno Unito, tre (n. 1, 19 e 20) sono depositati al British Museum dall'inizio del XIX secolo, e due (n. 11 e 21), ma potrebbero essere stati di più, al Soane Museum, dopo l'acquisto nel 1818 da parte di Sir John Soane dall'architetto Robert Adam, fratello di James.

Sono quindi sette i volumi di cui si sono perse le tracce. Tuttavia, è possibile trovare le riproduzioni di alcuni dei disegni contenuti in questi volumi dispersi negli album parigini, tra i disegni che Wittkower aveva classificato di "provenienza sconosciuta"<sup>468</sup>.

Di seguito, si riporta l'elenco dei dodici volumi tuttora conservati a Windsor con la denominazione tratta dall'inventario di Contini e l'attuale numerazione.

---

<sup>468</sup> Per esempio, Vittone ha copiato alcuni disegni del vol.16, oggi disperso, intitolato da Contini "Disegni d'una Inscrittione da farsi P nostro/Sig.re Papa Clemente XI" ai fogli 97, 98 e 99 (disegni CD 3347-CD3349), mentre al foglio CD3471 è stato identificato un disegno per la Cappella Albani in S. Sebastiano, verosimilmente copiato dall'album disperso n.18 ("Cappella di S. Bastiarno").

Numero di inventario di Contini	Denominazione di Contini	Numero Volume a Windsor
3	Disegno del Catafalcho del Rè di Portogallo	Vol.171
5	Disegni della Carcerette di S.Michele à Ripa	Vol.181
7	Disegni della facciata di S. M. In trasteuere / antica, e moderna, Ponte dell'Abbadia/ e granari di Termini	Vol.172
8	Disegni del palazzo di Egemberch, la fac/ciata di S.M. in Trasteuere, Chiesa de /Gesuiti di Frascati, S: Domenico Maggiore/ di Napoli. Ciuita uecchia con l'Arsenale	Vol.170
9	Stallone di Caprarola, Casino di Venetia / Fonte Batismale di S.Peitro, Forma di /Ciuita Vecchia, S.Michele a Ripa, disegno / della Cuppola di S.Pietro con sua descrizione / Terracina con la ueduta di Euolo Varij / disegni, S. Teodoto, Galera Ciuita Vecchia, / Carcerette di S.Michele	Vo.176
10	Diversi disegni di Tempij	Vol.180
12	Antemurale, e lanterna di Ciuita Vecchia	Vol.178
13	Disegni del Deposito della Regina di Suetia, / con altri di Papa Innocenzo XII, Altri / di Chiese, Tabernacolo delli Apostoli in S./Gio:Laterano, Chiesa, et Altare di Parma, / Altare p(er) Venetia	Vol.179
17	Disegni dell'Ornamenti della Fontana di / Treui	Vol.169
22	Depositi, Altari, et Altro	Vol.173
25	Disegni p il Prencepe di Leicreistein in Germa/nia, disegni p il Pn'pe Martinitz in Praga / et Altri disegni comme nella tauola	Vol.174
26	Catafalco dell'Imperatore	Vol.177

Allo stato attuale, negli album di Parigi risultano almeno 70 copie vittoniane elaborate a partire da almeno 113 disegni di Carlo Fontana, oggi a Windsor, e sei riconducibili agli otto disegni originali raccolti nel volume dell'Estense<sup>469</sup>.

Sono almeno cinque, inoltre, le copie vittoniane da disegni di Fontana custoditi presso la British Library, e una da un disegno conservato presso il Soane Museum. Per almeno quattordici copie, invece, non si è al momento in grado di indicare l'attuale collocazione degli originali di Fontana, ma è più che probabile che si tratti di copie tratte dai sette volumi originali fontaniani dispersi.

<sup>469</sup> Va segnalato che, tuttavia, il numero originario delle copie vittoniane potrebbe essere diverso, date le operazioni di ritaglio e assemblaggio delle carte sciolte giunte a Parigi per mano di Maciet.

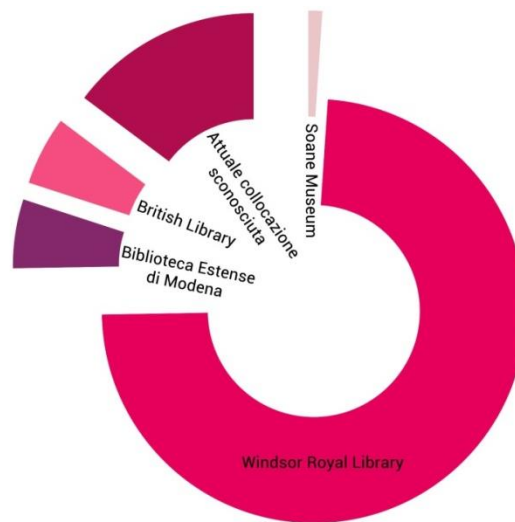


Figura 28: attuale collocazione dei disegni originali di Carlo Fontana da cui sono derivate le copie vittoniane contenute negli album.

I disegni originali di Carlo Fontana, nel processo di elaborazione della copia, sono stati smembrati e spesso ridisegnati solo a metà da Vittone, con quella che Wittkower aveva denominato “associazione mentale schizofrenica”<sup>470</sup>, ma che, in effetti, pare soprattutto un modo pratico per utilizzare ogni parte del foglio e per ridurre il tempo della riproduzione, il cui “sforzo”, nel caso di edifici o oggetti simmetrici, poteva essere dimezzato.

Nel copiare, l’architetto piemontese non ha badato alle specificità dei diversi incarichi professionali fontaniani - tant’è che non ha elaborato alcuna didascalia – ma ha riunito, senza soluzione di continuità, un insieme di modelli, ottimizzando tempo e carta a disposizione.

Va anche ricordato che Vittone avrebbe poi dovuto trasferire a Torino tutti gli elaborati prodotti a Roma: contenere il volume di tale materiale doveva essere verosimilmente uno dei criteri con cui selezionare e copiare i numerosi disegni di altri architetti a cui aveva accesso.

Frammenti di edifici diversi, laici ed ecclesiastici, rappresentati in origine in disegni separati, venivano, dunque, affiancati anche all’interno dello stesso foglio, talvolta in base alla successione delle pagine degli album di Fontana, ricopiate in sequenza, talvolta con altri criteri associativi. Per esempio, una porzione dell’angolo in alto a destra della copia vittoniana al foglio 141 (CD3397) riporta lo stralcio della pianta del coro della Chiesa di S. Spirito dei Napoletani, estratta dal vol.174 di Windsor, accanto alla planimetria del piano primo dello Sternberg Palace (contenuta nel vol.170) e alla porta di accesso dell’Ospizio di S. Michele, inserita nel vol.176.

<sup>470</sup> WITTKOWER, 1967, p. 169.

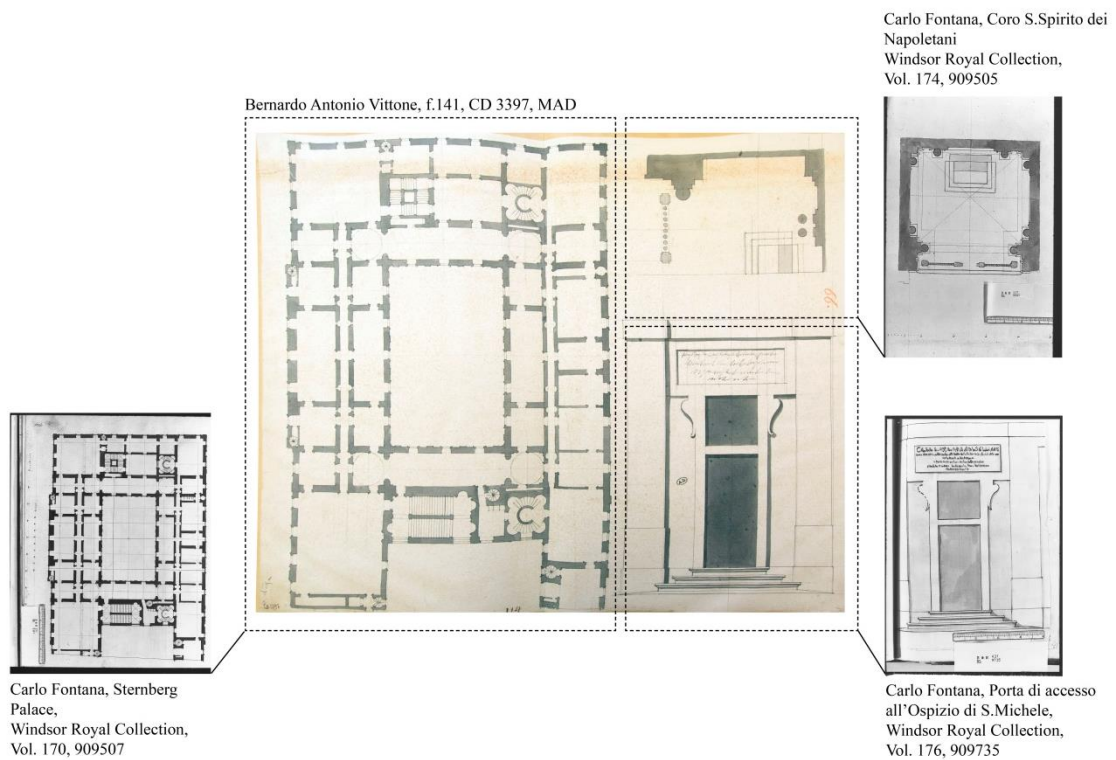


Figura 29: raggruppamento all'interno dello stesso foglio di tre copie elaborate a partire da disegni originali di Fontana estratti da album diversi.

Di seguito, si propone una esplorazione non esaustiva del gruppo delle copie vittoniane dagli originali fontaniani oggi custoditi a Windsor e a Modena, con l'obiettivo di mettere in luce la notevole eterogeneità dei disegni copiati dall'architetto piemontese nella fase di avvio della sua carriera professionale. Edifici civili ed ecclesiastici, catafalchi e arredi funebri, ma anche un'imbarcazione e vari studi per la Fontana di Trevi, sono stati copiati da Vittone per costituire un repertorio di riferimento, vasto e articolato, da portare a Torino, che si rivelerà uno strumento professionale fondamentale per la progettazione e per l'insegnamento.

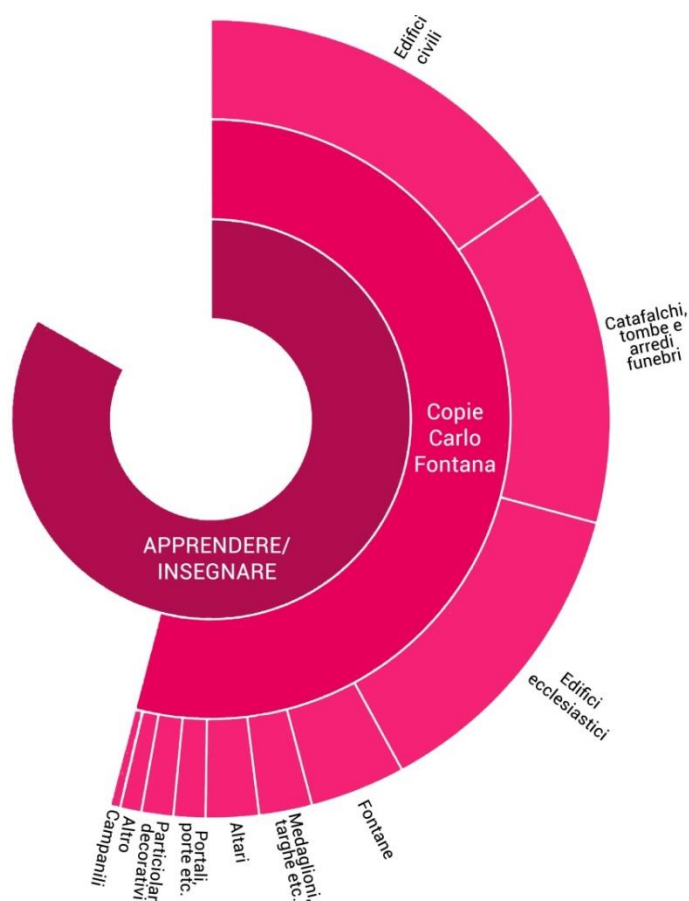


Figura 30: grafico relativo ai soggetti rappresentati nelle copie vittoniane da disegni di Carlo Fontana.

### *Catafalchi, tombe e arredi funebri*

Una delle categorie a cui Vittone ha rivolto maggiormente la sua attenzione è costituita dai progetti di Fontana per i catafalchi, le tombe e gli arredi funebri.

Tra i più significativi, si annoverano le tre copie, condensate in due fogli (f.19 CD3281 e f.37 CD3299), dei cinque disegni di Fontana delle sepolture per l'interno della cattedrale di Napoli (1691-1696)<sup>471</sup>, contenute nel volume 170 di Windsor, corrispondente al n.8 dell'inventario di Contini (il quale, come precisa Hager, aveva confuso la cattedrale napoletana con la Chiesa di San Domenico Maggiore).

<sup>471</sup> Si vedano MARIA GABRIELLA PEZONE, *Carlo Fontana e i progetti per Napoli*, in GIUSEPPE BONACCORSO, FRANCESCO MOSCHINI (a cura di), *Carlo Fontana 1638-1714 Celebrato Architetto*, atti del convegno internazionale, Roma, 22 - 24 ottobre 2014, Todi, LitografTodi, 2017, pp. 272-280 e VALENTINA RUSSO, *Un restauro irrealizzato. Progetti per l'abside della Cattedrale di Napoli e il contributo di Carlo Fontana*, all'interno dello stesso volume, alle pp. 281-287.



Su tre fogli (f.8 CD3271, f.88 CD3345 e f.89 CD3346)<sup>472</sup> Vittone ha riprodotto, inoltre, almeno dodici disegni di Fontana riferibili al progetto degli allestimenti per il funerale dell'imperatore Leopoldo I per la Chiesa di S. Maria dell'Anima a Roma (1705), di cui il volume 177 di Windsor contiene ben 53 elaborati. Tale raccolta ordinata di disegni doveva essere stata concepita da Fontana in vista di una pubblicazione, data la presenza di un titolo nella prima pagina e di ricchi testi esplicativi, sia in introduzione, sia a corredo dei 22 medaglioni previsti per il primo progetto di allestimento (che tuttavia non sarà realizzato). All'interno del Volume 177, Hager ha individuato due nuclei di elaborati: il primo, con i disegni dei medaglioni rimasti sulla carta, e il secondo, relativo al più convenzionale allestimento del catafalco che effettivamente era stato posto in opera. Vittone ha riprodotto i disegni di questo secondo gruppo, mostrando grande interesse per gli aspetti più specifici del catafalco, di cui ha copiato anche i supporti strutturali visibili dalla sezione trasversale (f.89 CD3346), il particolare del baldacchino con corona imperiale o il grande turibolo con condotto per la fuoriuscita dell'incenso.

Vittone ha riprodotto anche almeno sei (f.108 CD3364, f.109 CD3365, f.111 CD3367, f.112 CD3368 f.114 CD3370 e f.181 CD3437) dei 44 disegni relativi agli apparati per il funerale del re del Portogallo Pedro II per la Chiesa di S. Antonio dei Portoghesi (1707) contenuti nel volume 171 a Windsor<sup>473</sup>.

Alla tavola 103 delle *Istruzioni Diverse* (1766), è pubblicato un disegno del catafalco diverso dalla copia di Parigi (foglio 14), ma che, piuttosto, è confrontabile con un altro disegno di Fontana conservato a Windsor (n.9381) di cui, tuttavia, nei due album non c'è traccia. Per Wittkower, che per primo aveva segnalato tale incongruenza, questa sarebbe la prova dell'esistenza di un ulteriore gruppo di copie vittoniane, da disegni di Fontana, andato disperso. Vittone, in effetti, non avrebbe avuto altro modo, se non durante il soggiorno romano, di visionare questo disegno. Tuttavia, l'architetto piemontese potrebbe anche aver deciso, nel momento in cui preparava il materiale per la sua opera a stampa, di

---

<sup>472</sup> Hager ne aveva identificati solo due (il foglio 8 e il foglio 89), eppure anche il foglio 88 è relativo al medesimo progetto. I tre fogli dovevano essere in origine in successione. Il numero a inchiostro nero è ben visibile ai fogli 88 ("62") e 89 ("64"), mentre al foglio 8 si legge solo la prima cifra, che comunque è un "6", ed è ipotizzabile che la seconda sia un "3". La numerazione a matita rossa, "108" per il foglio 89, "109" per il foglio 88 e "110" per il foglio 8, rispetta questo primo ordine.

<sup>473</sup> Il progetto dell'apparato, smantellato nell'ottobre 1707, un mese dopo il funerale, è generalmente considerato uno dei lavori di più grande successo dell'architetto nell'ambito degli apparati effimeri. A questo incarico Fontana aveva dedicato anche un'opera a stampa, con la descrizione del progetto corredata da dodici incisioni. CARLO FONTANA, *Funerale celebrato nella Chiesa di Santo Antonio della Nazione Portoghese in Roma per la morte del Re di Portogallo Don Pietro Secondo*, l'anno MDCCVII, Roma, nella stamperia di Giorgio Placho intagliatore, 1707.

utilizzare la versione del catafalco rappresentata dall'incisione pubblicata da Fontana<sup>474</sup>, piuttosto che quella raffigurata nella copia da lui prodotta a Roma<sup>475</sup>.

### *Edifici ecclesiastici*

Tra i fogli parigini si trovano copie dai disegni di Fontana relativi ai progetti per le chiese dei Gesuiti di Frascati (1694), del cardinale Negroni (1697), di S. Maria in Trastevere (1701), di S. Spirito dei Napoletani (1700-1702) e di S. Teodoro al Palatino (1702-1704).

Al foglio 210 (CD3466), per esempio, Vittone ha composto le sezioni longitudinale (nella metà di sinistra) e trasversale (nella metà di destra) della Chiesa dei Gesuiti di Frascati, in un unico disegno, e al foglio 212 (CD3468), invece, metà della pianta dello stesso edificio è stata affiancata a metà del prospetto della Chiesa di S. Maria in Trastevere<sup>476</sup> con il suo nuovo portico<sup>477</sup>. Nel volume 170 (n. 8 nell'inventario di Contini), infatti, il disegno del prospetto della Chiesa di S. Maria precedeva i disegni di quella di Frascati.

---

<sup>474</sup> L'assenza di questa opera nella sua biblioteca, al momento in cui è redatto l'inventario post mortem, non è un dato sufficiente per escludere che Vittone la avesse vista o posseduta in passato. Del resto, Vittone potrebbe aver avuto la possibilità di sfogliare l'opera a stampa in altre biblioteche che non fossero la sua. Nell'ottobre 1770, l'estensore dell'inventario post mortem dell'architetto registrava comunque la presenza di due opere di Fontana: *L'Anfiteatro Flavio descritto e delineato dal Cavaliere Carlo Fontana* (l'Aia, Isacco Vaillant, 1725) e *Templum Vaticanum et ipsius origo (...)* (Roma, Giovanni Francesco Bagni, 1694).

<sup>475</sup> Anche Filippo Juvarra aveva prodotto, prima di Vittone, almeno due disegni relativi agli apparati funebri per Leopoldo I e Pedro II, conservati alla Biblioteca Nazionale di Torino (Biblioteca Universitaria Nazionale di Torino, RIS.59.4, f.117r, n.2 e f.104r n.2 (Cfr. TOMMASO MANFREDI, *Filippo Juvarra. Gli Anni Giovanili*, Argos. Roma, 2010, pp.168-169).

<sup>476</sup> Questo è l'unico disegno di Fontana, relativo a questa chiesa, di cui si siano trovate copie vittoniane negli album. Gli altri disegni relativi al progetto sono distribuiti in parte tra i volumi 172, 174 e 188 a Windsor, in parte in quello oggi a Lipsia, che ha lasciato la biblioteca Albani prima che Vittone vi avesse accesso.

<sup>477</sup> Si veda anche MARIA VITIELLO, *Particolarità e "incongruenze" del portico settecentesco di Santa Maria in Trastevere*, in BONACCORSO, MOSCHINI (a cura di), 2017, pp. 299-306.

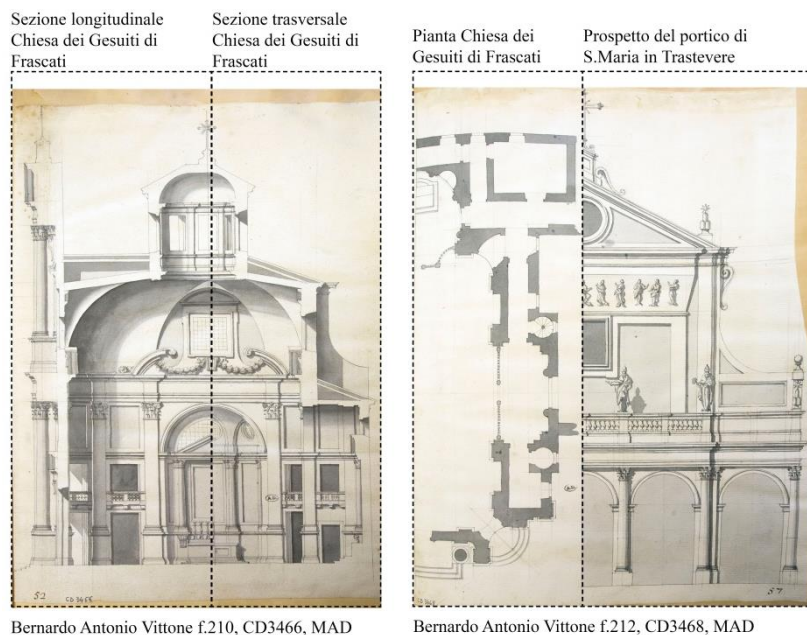


Figura 31: esempi di affiancamento all'interno dello stesso foglio di copie da disegni originali di Fontana estratti da pagine progressive del vol. 170.

Del progetto di sistemazione per S. Teodoro al Palatino, Vittone ha elaborato le sue copie (f.7 CD3270, f.167 CD3422 e f.217 CD3473) da almeno cinque disegni distribuiti tra gli album di Windsor 174 e 176. La metà di sinistra della pianta (vol.174) è ricopiata nella metà di destra del foglio 167, accanto a quella del Palazzo Martinitz, collocata nello stesso volume; metà della sezione trasversale e della porta di accesso (entrambi in Windsor vol.176) occupano invece la porzione di sinistra del foglio 217, accanto alla sezione della chiesa del cardinal Negroni, che è ridisegnata specchiata rispetto all'originale (contenuta, insieme alla pianta, nel volume 179).

Un considerevole numero di copie (f.9 CD3272, f.21-22 CD3283-CD3284, f.30 CD3292, f.33 CD3295, f.58 CD3320, f.67 CD3328, f.101 CD3357, f.102 CD3358, f.141 CD3397, f.172 CD3427, f.211 CD3467) è dedicato al progetto di rifacimento della Chiesa di S. Spirito dei Napoletani, iniziato nel 1702, i cui disegni fontaniani sono databili all'ultimo decennio del Seicento. Sono tredici i disegni di Windsor che Vittone ha riprodotto su un numero originario di fogli non quantificabile, date le operazioni di ritaglio di Maciet.

Degno di nota, all'interno di questo gruppo di copie, è il disegno del prospetto di una cappella laterale della chiesa ricopiato nella porzione di destra del foglio 211 (CD3467), in cui Vittone ha replicato la soluzione prevista da Fontana per il solo ordine di paraste a sinistra della cappella, anche nella parte a destra, e ne ha variato l'ordine.



Figura 32: variazioni apportate al disegno originale di Carlo Fontana della cappella laterale della Chiesa di S. Spirito dei Napoletani nella copia vittoniana.

Un ulteriore gruppo di copie a tema ecclesiastico particolarmente significativo, al fine di fornire un quadro generale delle riproduzioni vittoniane, è relativo al progetto di ricostruzione della cupola di S. Margherita a Montefiascone (1670-1673). Il volume 23 dell’inventario di Contini raccoglie, nelle sue 82 pagine rilegate<sup>478</sup> cinque “Relazioni ovvero perizie”<sup>479</sup> autografe di Carlo Fontana, redatte tra 1673 e 1700, giunte dopo vicissitudini solo parzialmente note, alla Biblioteca Estense di Modena<sup>480</sup>.

Del volume Vittone ha riprodotto quasi integralmente la prima perizia sulla cupola di Montefiascone<sup>481</sup>, realizzata da Carlo Fontana tra 1670 e 1673, su

<sup>478</sup> 29,5 x 42,5 x 2,5 di spessore. Tre disegni fuori formato sono ripiegati.

<sup>479</sup> Lo stesso architetto le elencava nella prima pagina. “n.17 disegni con sua scrittura, per la fabrica del tempio di Santa Margarita a Monte Fiascone (...) con discorso rispetto alle proporzioni con n.6 profili di proporzioni (...), seguono “n.7 pezzi di disegni con sua scrittura, attinente al riparo della cupola di Santa Maria in Vallicella (...)”. L’elenco continuava con “le piante e le dimostrazioni sopra le rovine e danni del Convento di Santa Sabina (...) e pianta generale del Muro (...)” (del 1700) e con “la pianta del fiume, tra ponte Quattro capi, e ponte Sisto, con perizia per la differenza delle mole nel Tevere” (del 1678) e infine con “la pianta, e profilo, con relazione, per il Mondezzaro dentro il Ghetto, con sua perizia” (non datata). Della perizia relativa a Santa Maria in Vallicella (1675) c’è una copia nell’archivio dell’omonimo convento.

<sup>480</sup> Fondo Campori, 379, gamma B.1.16, c.12r. Il manoscritto è donato dal collezionista Giuseppe Campori alla biblioteca nel 1887, ma si ignora quanto accaduto prima.

<sup>481</sup> Ritrovata dal prof. Wassermann, la perizia è trascritta e discussa da Hager (*Die Kuppel des Domes in Montefiascone. Zu einem borrominesken Experiment von Carlo Fontana*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, 1975, pp.144-168). A questi primi studi seguono negli anni

commissione del cardinale Altieri, a cui la perizia era stata dedicata, dopo un incendio che aveva danneggiato la struttura precedente, incompiuta, di Michele Sanmicheli. La perizia, in cui Fontana giustificava di fronte ai suoi detrattori<sup>482</sup> le scelte strutturali adottate dimostrandone la validità<sup>483</sup>, è stata considerata dagli studiosi il punto di partenza per la sistematizzazione teorica del dimensionamento geometrico delle cupole, che culminerà con la celebre pubblicazione, nel 1694, sul “Tempio Vaticano”.

Di questo documento Vittone ha copiato solo le illustrazioni<sup>484</sup>, estrapolate senza alcuna nota scritta e talvolta ricomposte nello stesso foglio, e ha affiancato solo al prospetto e alla sezione la scala in “Palmi Romani”.

Come accade in altri casi, le riproduzioni vittoniane si caratterizzano per il tratto più morbido e le ombreggiature più marcate, e anche il colore scelto per le campiture in acquarello appare variato rispetto ai disegni originali. Vittone, del resto, era già un disegnatore formatosi anche con Juvarra e in questo caso specifico ha riprodotto, secondo un codice già in parte acquisito, non tanto il disegno di per sé, quanto il modello architettonico che questo veicolava<sup>485</sup>.

---

altri contributi perlopiù interessati agli aspetti costruttivi e strutturali della relazione fontaniana, di cui si segnala in particolare HERMANN SCHLIMME, *Santa Margherita at Montefiascone and Carlo Fontana's Knowledge on Domes Constructions*, Proceedings of the Third International Congress on Construction History, Cottbus, 2009. La perizia di Montefiascone si componeva di 28 fogli, di cui 10 contenenti illustrazioni in scala (1:200) elaborati a inchiostro su matita, con acquerelli grigi, gialli e bruni.

<sup>482</sup> Si trattava soprattutto di costruttori locali che ne mettevano in dubbio la stabilità, criticando l'eccessivo peso della nuova calotta rispetto al tamburo tardo-quattrocentesco preesistente.

<sup>483</sup> Nel difendere il proprio operato, Fontana forniva, con la perizia, un documento di estremo interesse per la comprensione del metodo di lavoro di un professionista operante a cavallo tra Sei e Settecento. A partire da esempi tratti dai trattati, e indicando le misure di altre cupole romane, Fontana intendeva non solo legittimare la propria costruzione, ma rendere quest'ultima paradigma di riferimento. Eppure, come alcuni studiosi hanno rilevato, le misure fornite dall'architetto degli esempi citati, ma anche della cupola in questione, erano tanto errate da far supporre che fossero state intenzionalmente costruite a favore della tesi esposta (tant'è che nel trattato successivo sul Tempio Vaticano saranno diverse) e i dati estratti dai trattati di architettura risultavano selezionati e manipolati a favore delle argomentazioni (SCHLIMME, 2009). Il disegno del profilo della cupola, nelle due versioni rappresentate al foglio 12 e al foglio 24, era diverso e differiva anche, in entrambi i casi, dall'effettiva realizzazione. Fontana potrebbe quindi aver elaborato la sezione al f.12 idealizzando e rendendo il suo progetto più rispondente alle regole del metodo geometrico-proporzionale enunciate nella Relazione. E non stupisce, quindi, che del foglio 12 siano state prodotte svariate copie da altri architetti, mentre nessuno pare aver mai riprodotto la sezione del foglio 24.

<sup>484</sup> Fatta eccezione per il foglio 24. Il foglio ha anche una filigrana diversa da quella degli altri e si ipotizza che fosse direttamente un disegno di progetto (SCHLIMME, 2009, nota 483).

<sup>485</sup> Vittone non è stato l'unico copista dei disegni della cupola di Montefiascone. Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728), allievo di Fontana tra 1673 e 1677 l'aveva ricopiata fedelmente, forse proprio all'interno dell'atelier, con tanto di testo a lato dei disegni. E del siciliano Giacomo Amato (1643-1732), di cui è stato ipotizzato un alunnato presso Fontana a fine Seicento, è stata ritrovata negli archivi siciliani (Galleria Regionale della Sicilia, tomo II, n.40) la copia della sezione del foglio 12 (cfr. MARCO ROSARIO NOBILE, *Traiettorie di un architetto siciliano tra Sei e Settecento: l'ineluttabile ascesa professionale di Giacomo Amato*, in SABINA DE CAVI (a

## *Edifici civili*

Dei progetti di Carlo Fontana per edifici civili conservati a Windsor, l'album parigino raccoglie le copie di alcuni edifici residenziali, ma anche di opere con un carattere di "pubblica utilità", come la piazza e l'arsenale per Civitavecchia<sup>486</sup>, il porto di Ripetta<sup>487</sup> e la prigione di S. Michele, accanto ai numerosi disegni di progetto per la fontana di Trevi o per la galera di Papa Clemente XI.

Tra i fogli vittoniani si ritrovano, per esempio, le copie tratte da almeno undici disegni di Fontana per il Palazzo Liechtenstein a Landskron in Boemia (1696)<sup>488</sup>.

Del palazzo per il conte Martinitz a Praga (1700), a Parigi sono conservate tre copie (f.150 CD3405, f.167 CD3422 e f.171 CD3426), tratte da quattro degli undici disegni fontaniani contenuti nell'album 174 a Windsor, tutti raffiguranti diverse versioni di piante per il palazzo. Vittone ha copiato la pianta dello scalone (f.171), quella del piano terra (f.167) e il prospetto (f.159) della quarta versione di progetto.

Vittone ha riprodotto anche alcuni disegni relativi al palazzo Sternberg, anch'esso a Praga (ca 1696-1700)<sup>489</sup>. È di particolare interesse il disegno al foglio 147, in cui, nella parte inferiore, l'architetto ha affiancato al prospetto del palazzo la metà sinistra del prospetto di un edificio per il cardinale De Forbin Janson (anch'esso contenuto nel vol.170)<sup>490</sup>, mentre, al foglio 161, ha associato le metà di destra e di sinistra delle sezioni, rispettivamente, trasversale e longitudinale del palazzo.

---

cura di), *Giacomo Amato (1643-1732): I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2017, pp. 11-20). Mentre una riproduzione della relazione di un anonimo copista è custodita anche alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza. Si veda HERMANN SCHLIMME, *Carlo Fontana e la cupola di Montefiascone alla luce di altri rilievi*, in BONACCORSO, MOSCHINI (a cura di), 2017, p. 349, n. 26.

<sup>486</sup> I disegni relativi a questo progetto nel volume n.8 dell'elenco di Contini "Civita Vecchia con l'Arsenale" erano cinque, tutti riprodotti da Vittone (f.14 CD3276, f.175 Cd3430 e f.183 Cd3438)

<sup>487</sup> Di cui è copiato il parapetto nella parte superiore del f.140 CD3396.

<sup>488</sup> f.139 CD3395 (nero 122, rosso 79), f.150 CD3405 (78 rosso), f.154 CD3409 (74 rosso), f.156 CD3411, f.157 CD3412 (nero 118), f.158 CD3413, f.168 CD3423, f.176 CD3431 (81 rosso), f.214 CD3470 (nero 116). I numeri a inchiostro nero ancora leggibili sembrano testimoniare di una sequenza ordinata di questo gruppo di disegni, confermata anche dalla più recente numerazione rossa.

<sup>489</sup> f.140 CD3396 (112 nero, 67 rosso) accanto al parapetto per il porto di Ripetta; f.141 CD3397 (114 nero, 66 rosso) accanto all'accesso dell'Ospizio di San Michele e al coro per la Chiesa del S. Spirito dei Napoletani; f.147 CD3403 (nero 111, rosso 68), f.161 CD3416, f.166 CD342. Anche in questo gruppo di disegni si rileva una coerenza nelle due numerazioni a inchiostro nero e a matita rossa.

<sup>490</sup> Di questo progetto poco noto e non databile con precisione, di cui ci sono cinque fogli a Windsor, Vittone ha copiato solo la sezione longitudinale.

Vittone ha portato a Torino anche le copie di un progetto fontaniano (f.68 CD3329 e f.174 CD3429) per un “Casino in Veneto” (1689). Si trattava di un edificio a pianta esagonale, progettato da Fontana per un anonimo “cavaliere<sup>491</sup>”, del quale Vittone ha copiato le piante del piano terreno (su due fogli diversi) del piano ammezzato e del prospetto principale relativi alla prima concezione progettuale.

L’edificio, che non pare essere stato realizzato, ha rappresentato per Fontana una sperimentazione tipologica tipica dei temi accademici, che è poi diventata un modello per alcuni dei suoi più celebri epigoni<sup>492</sup>. Vittone, per esempio, pubblicherà questo progetto sulle *Istruzioni Diverse* (1766, tav. 32), definendolo “Casa di campagna”, tant’è che Portoghesi (1966, p. 171) lo aveva a suo tempo erroneamente considerato una sua invenzione. Del resto, non è fatto alcun riferimento alla fonte di questa incisione, e la sua inclusione nel trattato è motivata da Vittone nel modo seguente: “per la novità dell’idea parsa a me non dispregevole, attesa la regolarità, e la vaghezza, ch’ella ha nella sua forma; e per i comodi, che vi son; per cui atta rendesi a servile di ricetto, e di trattenimento ad una Famiglia anche di singolar distinzione”<sup>493</sup>.

Un ulteriore esempio degno di attenzione è rappresentato dal foglio 216 (CD3472) degli album vittoniani, in cui, alla copia del prospetto di metà della fontana dell’organo dei giardini del Quirinale, Vittone ha affiancato alcuni disegni relativi al progetto per il palazzo Borromeo all’Isola Bella<sup>494</sup>, riproducendo, quindi, in sequenza i fogli del volume 176 di Windsor. Del palazzo Borromeo sono copiati la pianta e la sezione della serra nel giardino, e la sezione della “sala del trono”.

Il progetto per l’Isola Bella (1686-1690) costituiva un modello compositivo di riferimento per gli architetti che frequentavano lo studio di Fontana, alle cui pareti era appesa la “veduta del isola boromei con cornice di albuccio bianco”<sup>495</sup>.

---

<sup>491</sup> Gli studiosi hanno ipotizzato che si trattasse di Girolamo Landi, ambasciatore di Venezia a Roma cfr. BRAHAM, HAGER, 1977.

<sup>492</sup> La fortuna di questo progetto è testimoniata anche dal soggetto prescelto per la prima classe del Concorso Clementino del 1707 di un “palazzo in villa per tre personaggi”, vinto da Filippo Juvarra e dal nipote di Fontana, Carlo Stefano, che peraltro, nel 1721, elaborerà un progetto di chiesa basato sulla pianta del mezzanino di questa villa mai realizzata (il disegno è conservato all’Accademia di San Luca, cartella Y, n. 275/6). Inoltre, nell’album juvarriano conservato a Vincennes, sono contenuti tre disegni di una villa a schema centrale il cui prospetto è immediatamente confrontabile con il progetto fontaniano (19 v., 20 r. e 21 r. sul catalogo pubblicato da Andrea Barghini, *Juvarra a Roma. Disegni dall’atelier di Carlo Fontana*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994).

<sup>493</sup> VITTORE, 1766, p. 162.

<sup>494</sup> GIUSEPPE BONACCORSO, *Dalla realizzazione al modello didattico: la sequela dei progetti per Palazzo Borromeo e Isola Bella da Carlo Fontana a Filippo Juvarra*, in ELISABETH KIEVEN, COSTANZA ROGGERO (a cura di), *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa, vol. II, Architetto in Europa*, Atti del Convegno, Torino, 2011, Roma, Campisano Editore, 2014, pp. 81-93.

<sup>495</sup> Dell’atelier di Fontana è possibile ricostruire l’articolazione degli spazi di lavoro grazie a un inventario dei beni piuttosto dettagliato redatto alla sua morte. Si apprende da questo documento

Vittone ha ricopiato anche alcuni progetti di edifici di “utilità pubblica”, tra cui l’Ospizio di San Michele (1701-1704). Relativo a questo progetto di Fontana c’è un numero piuttosto rilevante di disegni distribuiti tra almeno due volumi a Windsor (vol.176 e vol.181) e a Lipsia. Hager aveva suddiviso il nucleo dei disegni originali di Windsor in cinque gruppi relativi ad altrettante versioni progettuali del complesso. Ad aver attirato l’attenzione di Vittone sono state le planimetrie dei piani sotterranei e terreno della costruzione, il prospetto della porta di accesso dalla strada e la veduta prospettica dell’interno della prigione (utilizzata per la creazione di una medaglia in occasione del completamento dell’edificio nel 1704)<sup>496</sup>.

Non mancano poi le copie vittoniane di due dei nove disegni (assemblate al f.15 CD3277) per la galera progettata per il papa Clemente XI in occasione di una sua visita presso Civitavecchia, che Hager ipotizzava esser stata programmata nel 1702, per l’inaugurazione dell’acquedotto progettato dallo stesso architetto. Vittone non solo ha ridisegnato l’imbarcazione con un tratto più sicuro e morbido rispetto al disegno di Fontana, abbozzato a inchiostro bruno, ma ne ha reso più leggibile ogni dettaglio con effetti chiaroscurali, e ne ha completato alcuni particolari che, negli originali, erano solo accennati.

A conclusione di questa rassegna, citiamo la ricca serie di copie dei progetti per la fontana di Trevi (1706): segno di una curiosità a tutto campo del giovane Vittone che ha elaborato almeno nove copie<sup>497</sup> dai 25 disegni conservati nel vol.176 di Windsor.

Vittone ha ripercorso tutto l’iter progettuale fontaniano: dalla “Pianta in grande come si troua fontana di Trevi, l’anno 1706” (f.228), agli studi per l’obelisco (f.228) e alle nuove versioni di progetto. Sono state riprodotte persino le due tavole di dimostrazione del “trasporto della tazza”, con metodo “sicuro” e “insicuro” (al foglio 226). Oltre ai progetti per la nuova fontana (al foglio 228), Vittone ha copiato anche parte del “pensiero p. il modello” del 30 maggio 1706

---

che, accanto a una stanza adibita a studio privato, con cartelle per contenere disegni e modelli in legno, c’era il cosiddetto “studio dei giovani”: una camera in cui lavoravano gli allievi “tappezzata” da progetti architettonici intelaiati, incorniciati e talvolta protetti da una lastra di vetro. Il compilatore dell’inventario, oltre ad elencare i modelli, le ceste e le cartelle piene di disegni, ha descritto tanto dettagliatamente i disegni alle pareti da rendere riconoscibili i progetti a cui questi afferivano.

<sup>496</sup> Le piante sono al f.168 CD3423, l’elevazione della porta d’accesso condivide il già citato f.141 CD3397 con le copie di altri progetti, mentre nella parte superiore del f.163 CD3418 compare la vista prospettica degli interni.

<sup>497</sup> f.219 CD3474 (14 nero, 7 rosso), f.220 CD3475 (19 nero, 12 rosso), f.221 CD3476, f.222 CD3477 (12 nero, 5 rosso), f.223 CD3478 (16 nero, 9 rosso), f.224 CD3479 (15 nero, 8 rosso), f.226 CD3481 (21 nero, 3 rosso), f.227 CD3482 (13 nero, 6 rosso), f.228 CD3483 (22 nero, 4 rosso).



(f.224), associandolo a due rappresentazioni prospettiche della fontana stessa secondo diverse varianti progettuali.

Nell'album di Parigi questa serie di disegni, inequivocabilmente relativa allo stesso progetto, è stata mantenuta più o meno compatta anche dalle riorganizzazioni del materiale avvenute nel tempo<sup>498</sup>.

Il fatto che siano leggibili su tutti i disegni entrambe le numerazioni, eccetto il foglio 221 che è stato rifilato, ci consente di formulare alcune ipotesi.

La numerazione a inchiostro nero, che supponiamo essere la più antica tra quelle rintracciate nei fogli degli album, prevedeva l'ordine dei fogli riportato nella tabella seguente; l'ordine è ribadito solo in parte da quella a matita rossa che collocava i fogli 226 e 228, con numerazioni a inchiostro nero 21 e 22, prima dei fogli con numerazione a inchiostro nero 12 e 13, a inizio serie.

Num. MAD	Num. nero	Num. rosso	Num. Windsor
f.222 CD3477	12	5	9328
f.227 CD3482	13	6	9335
f.219 CD3474	14	7	9329
f.224 CD3479	15	8	9321 - 9323 - 9324
f.223 CD3478	16	9	9322
f.220 CD3475	19	12	9326
f.221 CD3476			9330
f.226 CD3481	21	3	9334- 9335- 9336
f.228 CD3483	22	4	9317 - 9315 – 9318- 9319 - 9320

A partire da questa sequenza è possibile formulare alcune osservazioni:

- la mancanza dei numeri neri 17, 18 e 20 attesta la perdita di almeno due disegni di questo gruppo, assumendo che il f.221 rifilato fosse identificato da uno di questi. Il che apre alla possibilità che esistessero molti altri disegni poi dispersi, come a suo tempo ipotizzato da Wittkower;

- l'incongruenza tra la successione delle copie vittoniane numerate a inchiostro nero e la sequenza delle pagine dell'album di Windsor, che contenevano i disegni originali, consente di ipotizzare che la numerazione sia stata apposta da Vittone, o da un suo aiutante, successivamente al momento dell'elaborazione della copia, senza avere i disegni originali di Fontana a disposizione. Se Vittone avesse numerato i fogli nel momento stesso in cui li ricopiava nella biblioteca Albani avrebbe, verosimilmente, rispettato lo stesso ordine degli originali di Fontana, copiati in sequenza.

---

<sup>498</sup> Fa eccezione il foglio 225 (con disegno CD3480), relativo a un progetto non identificato, che è inserito all'interno della sequenza.

## ***Il privilegio di copiare: nell'Accademia, in atelier e nella biblioteca Albani***

“si studiano i cinque ordini del Vignola (...) s’impara poi a ricopiargli bene, e pulitamente, toccargli d’acquerello e per maggiormente impraticarsi, si ricopiano ancora delle porte, delle finestre di qualche accreditato professore, e quelle inventate dal suo maestro, o quelle di qualche altro architetto moderno e vivente, che la voce del popolo abbia molto applaudite. Poi si passa a far qualcosa di sua invenzione.”<sup>499</sup>

Nei luoghi della trasmissione del sapere architettonico, dalle aule accademiche agli atelier, la copia era il primo di una serie di passaggi rigorosi dell’apprendimento della materia.

Questo processo per fasi era scopo statutario dell’Accademia di San Luca, nella cui “Stanza dello studio”, erano conservati, all’interno di due “canterami con tiratori lunghi”, i disegni di architettura e pittura degli studenti<sup>500</sup>, a cui anche Vittone aveva accesso<sup>501</sup>. Le copie, negli album di Parigi, di Ferrari, Scaramella e Bazzanca rimandano a questa consuetudine, e non si esclude che rappresentino solo una parte di una serie più numerosa di disegni parzialmente dispersa, considerato il gran numero di tavole accademiche che Vittone aveva a sua disposizione.

Quella descritta chiaramente da Giovanni Gaetano Bottari (1754) era una prassi diffusa anche negli atelier, propaggine necessaria dell’Accademia, in cui gli insegnamenti teorici si abbinavano alla pratica architettonica.

A Roma era una consuetudine mutuata dal modello dell’Académie francese alternare le lezioni teoriche accademiche alla frequentazione degli atelier e dei cantieri attivi e, tra tutti, lo studio di Carlo Fontana costituiva un caso paradigmatico in tal senso. Figura nodale nei processi di trasmissione e codificazione del sapere architettonico tra Sei e Settecento, con un ruolo

---

<sup>499</sup> GIOVANNI GAETANO BOTTARI, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Lucca, F. M. Benedini, 1754, pp. 83-84.

<sup>500</sup> Oechslin (in VIALE, a cura di, 1972, pp. 393-441, n.5) cita le fonti documentarie (“Ordini e Statuti dell’Accademia del disegno de’ Pittori, Scultori, e Architetti di Roma, sotto il titolo, e Patrocinio di S. Luca, corretti, accresciuti e confermati sotto gli auspizij del santissimo Padre Clemente XI”, Palestrina, 1717”) che, a proposito della cosiddetta “Stanza dello studio”, recitavano: “avrà parimenti due canterami con tiratori lunghi, uno per custodire i disegni d’architettura, e l’altro per i disegni de’ concorrenti d’architettura e pittura. La Chiave si terrà come sopra [dagli Assistenti]. E di mano in mano che i disegni saranno giunti al numero di farne un libro, debbano legarsi in tomo per meglio conservargli e assicurargli, che non siano sottratti, siccome pure detti disegni si dovranno marcare col sigillo, perché non siano cambiati”.

<sup>501</sup> Si ricorda qui che Vittone era arrivato a Roma nell’ottobre 1731 e vi era rimasto fino all’aprile 1733. Nel maggio 1732 aveva consegnato gli elaborati richiesti per il concorso clementino, che aveva vinto. Nel novembre 1732 era stato nominato Accademico di merito, dopo la consegna del dono accademico con il tempio di Mosè.

istituzionale all'interno dell'Accademia<sup>502</sup>, Fontana accoglieva studenti da tutta Europa nel suo atelier<sup>503</sup>, dalla connotazione moderna e imprenditoriale<sup>504</sup>. Fino a otto allievi lavoravano a fianco del maestro, specializzandosi in ambiti specifici e producendo simultaneamente progetti di vario tipo per quella rete ampia e varia di committenze intessuta da Fontana, di cui i volumi di Windsor restituiscono un campione significativo.

Quando Filippo Juvarra aveva varcato la soglia del suo studio alla Colonna Traiana, nel 1704, Carlo Fontana gli aveva chiesto di eseguire un rapido schizzo di un capitello corinzio, e lo aveva invitato poi "a disegnare il Palazzo Farnese, e alcun altro di lodata Architettura, ma semplice"<sup>505</sup>. Un riscontro documentario della permanenza di Juvarra nell'atelier di Fontana è costituito da sessantanove disegni elaborati dal messinese custoditi a Vincennes (tra cui compaiono copie da disegni del maestro e dei suoi più affermati collaboratori) e nell'album conservato al Metropolitan Museum di New York<sup>506</sup>.

---

<sup>502</sup> Designato Accademico di Merito nel 1667, nel 1686 era diventato Principe di questa istituzione ed era stato nuovamente eletto nel 1694-1699. A questo suo impegno era coinciso il coinvolgimento nelle attività dell'accademia dei suoi più stretti collaboratori e allievi, tra cui il figlio Francesco, Giovan Battista Contini, e lo stesso Juvarra. Fontana aveva impresso una svolta alla didattica, introducendo lo strumento dei concorsi, e inserendo nel curriculum degli aspiranti architetti la conoscenza dei monumenti antichi, la pratica assidua del disegno, la conoscenza di tecniche e di materiali, in linea con la sua attività professionale. A testimoniare della permeabilità del confine tra l'atelier fontaniano e l'accademia sono i temi dei concorsi, che si intrecciavano ai lavori di cui Fontana si occupava nel suo studio. La bibliografia su Carlo Fontana è notevolmente ricca e in continuo aggiornamento. Il convegno internazionale dell'ottobre 2014 (*Carlo Fontana 1638-1714 Celebrato Architetto*) ha consentito agli studiosi di fare il punto sullo stato dell'arte, approfondendo temi di vario tipo, legati anche alla professionalità dell'architetto. Tra i testi di riferimento più recenti, si segnala il volume GIUSEPPE BONACCORSO, MARCELLO FAGIOLO (a cura di), *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra manierismo e barocco*, Roma, Gangemi, 2008.

<sup>503</sup> L'austriaco Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), lo svedese Nicodemus Tessin (1654-1728) e lo scozzese James Gibbs (1682-1754) erano tra i più illustri dei suoi allievi.

<sup>504</sup> Si veda per esempio GIUSEPPE BONACCORSO, *L'attualità della bottega di Carlo Fontana: precettistica, apprendistato e professione*, in BONACCORSO, MOSCHINI (a cura di), 2017, pp. 29-37.

<sup>505</sup> SCIPIONE MAFFEI, *Elogio del sig. Abate Filippo Juvara Architetto*, in ID. *Osservazioni letterarie che possono servire di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia*, III, Verona 1738, pp. 193-204, 1738, p. 194). Si veda anche la trascrizione in VITTORIO VIALE (a cura di), *Mostra di Filippo Juvarra architetto e scenografo*, catalogo della mostra, Messina Palazzo dell'Università, ottobre 1966, Università di Messina, 1966.

<sup>506</sup> Dell'album di New York, Millon ha rilevato la presenza di esercizi grafici legati ai temi dei Concorsi Accademici e Clementini dell'istituzione romana. Cfr HENRY MILLON, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period, 1704-1714, Part I*, Roma, Edizioni dell'elefante, 1984. Il debito fontaniano è particolarmente evidente per esempio nella copia dell'altare di S. Teodoro al Palatino o in quella della Cappella Montioni in S. Maria in Montesanto, peraltro entrambi copiati anche da Vittone, Cfr. MARY L. MYERS, *Architectural and Ornament Drawings: Juvarra, Vanvitelli, the Bibiena Family, and Other Italian Draughtsmen*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975, p. 56. Disegni legati alla formazione romana di Juvarra sono stati rintracciati anche alla Biblioteca Apostolica Vaticana (SARAH MCPHEE, *A new sketch book by Filippo Juvarra*, in «The Burlington Magazine», vol. CXXXV, n.1082, maggio 1993, pp. 346-

L'esempio juvarriano, dunque, mostra come l'eredità materiale di un apprendistato presso uno studio come quello di Fontana, con la contestuale produzione di copie, che poi gli allievi avevano modo di conservare come un patrimonio prezioso ed "esclusivo" di modelli, era un valore aggiunto considerevole nel curriculum di un professionista del periodo.

Le copie elaborate a partire da disegni di altri architetti, all'interno di una raccolta come quella vittoniana di Parigi, sono quindi da considerare come la traccia materiale di una analoga relazione.

Erano esito di un privilegio non scontato, quindi, sia le copie elaborate a partire dai disegni accademici a cui Vittone aveva avuto modo di accedere, sia le varie decine di copie fontaniane, che restituiscono, a posteriori, la misura dell'influenza di una serie di figure gravitanti attorno all'architetto, a Torino come a Roma, fin dagli inizi della sua parabola professionale.

Quando Vittone è arrivato a Roma ha potuto assecondare il probabile invito di Juvarra a seguire il proprio esempio solo in modo indiretto, completando il suo alunnato multiplo in forma mediata, grazie allo studio dei disegni di Carlo Fontana conservati nella biblioteca Albani. La preziosa opportunità di poter sfogliare i volumi in cui si erano depositati decenni di lavori dello studio del celebre architetto era stata il frutto di uno scambio di lettere tra Torino e Roma, che aveva visto come protagonisti il marchese Ferrero d'Ormea, rappresentante dei Savoia presso la corte papale, il cardinale Albani e l'architetto Giuseppe Nicolis di Robilant. Individuato più recentemente come figura rilevante per la formazione vittoniana, è quest'ultimo, in particolare, oltre in parte a Juvarra, ad aver permesso a Vittone di studiare a Roma, grazie anche al contributo economico del re<sup>507</sup>, a cui aveva rivolto le sue raccomandazioni per mezzo del marchese d'Ormea. "Supplico V.M. Ill.ma di volere rappresentare alla M.S. che credo saria di suo servizio li facesse sentire gli effetti della su clemenza con favorirlo di qualche sussidio per potersi mantenere almeno ancora per un anno in Roma" è quanto si legge in una lettera scritta dal conte di Robilant al marchese il 24 maggio 1732<sup>508</sup>.

Circa un anno dopo, Albani stesso aveva inviato, per mezzo di Vittone, una lettera al marchese in cui era scritto: "il Renditore di questo mio foglio sarà il sig. Vittone Architetto il quale siccome mi fu raccomandato dalla di Lei degna Persona; così ora che lo stesso fa ritorno lo raccomando io alla valida protezione di V.E. (...) Nel tempo della sua dimora ha saviamente applicato al suo nobile studio, e le sarà facile di conoscerne della di lui opera il profitto che ne ha ritratto (...)"<sup>509</sup>.

---

350; SARAH MCPHEE, *Filippo Juvarra: a new volume of drawings from the Roman years*, in «Studi Piemontesi», XXII, 2, novembre 1993, pp. 377-383.

<sup>507</sup> A cui era stata resa nota la vittoria al concorso clementino del 1731 da parte di Vittone.

<sup>508</sup> ASTO, Corte, Lettere Particolari, lettera N, marzo 4 (1723-1734). Cfr. BINAGHI, 2007.

<sup>509</sup> ASTO, Corte, Lettere Ministri, Roma, marzo 184, n. 52,

Questa spirale di raccomandazioni di cui ha potuto beneficiare il giovane architetto, che invierà poi al re alcuni disegni in segno di riconoscenza<sup>510</sup>, si inseriva all'interno di un fitto scambio epistolare tra il marchese d'Ormea e il cardinale Albani che, lungi dall'aver esclusiva connotazione politica, era parte di una corrispondenza anche di tipo culturale tra Roma e il Piemonte. Figura nodale delle relazioni tra Torino e Roma, rappresentante degli interessi dei Savoia nella capitale fino agli anni Sessanta, Albani riceveva e scriveva numerosissime lettere<sup>511</sup> in cui a questioni diplomatiche ed ecclesiastiche erano alternate discussioni su temi letterari, artistici e antiquari.

Le numerose relazioni con l'area piemontese, ricostruibili grazie ai carteggi fatti emergere da Matteo Borchia, si erano tradotte in più occasioni nella raccomandazione<sup>512</sup> o nella protezione accordata dal cardinale ai giovani artisti piemontesi giunti a Roma per perfezionare la propria formazione. Si pensi, per esempio, agli intensi carteggi intercorsi con Benedetto Alfieri a partire dal 1739<sup>513</sup>, accolto dal cardinale a Roma durante il suo soggiorno<sup>514</sup>, o al supporto offerto a Giovanni Battista Borra, ex collaboratore di Vittonone, raccomandatogli

---

<sup>510</sup> Il 29 giugno 1732 Vittonone scriveva al marchese d'Ormea: "Ricevo in questo ordinario la sua stimatissima con acchiusa la cambiale di doppie cinquanta che S.R.M. col mezzo della sua Protezione si è degnata accordarmi acciò possa continuare qualche tempo ad istudiare in Roma l'Architettura Civile" (ASTO, Lettere Particolari). Il 14 dicembre 1732 Albani scriveva al marchese comunicando che "Dall'ufficio della Posta le sarà portato un Cannello di latta con dentro in disegno che li invia questo Architetto sig.r Vittonone, il quale non ostante la poca sua buona salute non tralascia di applicare" (ASTO, Lettere Ministri, Mazzo 183, Lettera 123). Si veda POMMER, 2003, p. 260.

<sup>511</sup> Come segnalato da Matteo Borchia (*Le reti della diplomazia. Arte, antiquaria e politica nella corrispondenza di Alessandro Albani*, Trento, La Grafica, 2019) la proficua attività epistolare di Albani richiedeva un lavoro costante e metodico, che prevedeva la dettatura delle risposte alle lettere ricevute, ogni sabato e talvolta il mercoledì; una routine impegnativa, tant'è che su un documento del 26 giugno 1762, è annotato da uno degli scrivani "giorno felice perché in assenza di SE non si spedì posta" (BORCHIA, 2019, p. 3).

<sup>512</sup> Un esempio dell'influenza del porporato anche fuori dalla capitale sabauda è la raccomandazione, nel 1756, dello scultore carrarese Carlo Giuseppe Carusi al canonico Cantoni di Vercelli, per la realizzazione delle sculture atte a completare la facciata vittoniana di S. Chiara (Ivi, p. 191).

<sup>513</sup> Di cui si conservano alcune lettere nell'archivio viennese studiato da Borchia.

<sup>514</sup> tra cui gli scambi riguardanti il rinnovamento degli interni di Palazzo Reale affidati ai pittori il Francesco Caccianiga (1700-1781) e Placido Costanzi (1702-1759).

dal ministro Giovanni Battista Lorenzo Bogino (1701-1784)<sup>515</sup> e a Filippo Nicolis di Robilant, con cui sono documentati rapporti nel 1750<sup>516</sup>.

Non ha rappresentato, quindi, un fatto eccezionale il sostegno accordato a Vittone, ma è stato senza dubbio a suo modo particolarmente significativo, in quanto non si era limitato alla protezione, ma si era caratterizzato come fondamentale supporto alla formazione del giovane architetto che aveva potuto studiare nella sua biblioteca. Il cardinale Albani, nel dicembre 1732, riferendosi a Vittone scriveva, infatti, al marchese d'Ormea: "per suo maggior profito li vado io somministrando molti studi d'architettura, che conservo nella mia libreria"<sup>517</sup>, consapevole quindi di quanto questa concessione potesse costituire un vantaggio non scontato per un architetto che gli era stato raccomandato, da rendere noto anche a Torino.

Sebbene sia possibile che questa opportunità fosse stata concessa anche ad altri artisti e architetti, in nessun altro caso questo presunto studio pare essere stato accompagnato dall'assidua elaborazione di copie.

In questo frangente anche Juvarra deve aver avuto un peso determinante, invitando il suo allievo a studiare in modo sistematico i disegni fontaniani. Che i due a Roma si frequentassero è noto grazie a vari scambi epistolari: Vittone conosceva i movimenti del messinese tanto da poterne informare il conte Giacinto Roero di Guarene, con cui stava progettando a distanza la Chiesa di S. Maria Maddalena di Alba<sup>518</sup>, e Juvarra, nel maggio 1732, aveva comunicato al marchese d'Ormea: "in questa settimana ci fu un'accademia del disegno con la solita assistenza dei Sig. Cardinali e per p.o premio dell'architettura in p.a. classe fu onorato M. Vitone Torinese come parimente nella s.a classe fu p.o premio il S.

---

<sup>515</sup> "Il Sig.r Ingegnere Borra, che avrà l'onore di presentare questo riverente mio foglio a Vostr'Eminenza, nel portarsi che fa alla Città di Roma, per proseguire poi con alcuni Cavalieri Inglesi un lungo Viaggio sino in Egitto, ha desiderato, ch'io lo raccomandassi alla benigna protezione di V. Em.za. Egli è peritissimo nel disegno, e spero, che l'Em.za V.a lo troverà dotato per esso d'una singolare capacità, qual'ora avesse occasione di farne qualche sperimento; onde trattandosi d'un Virtuoso, e d'un Nazionale non ho potuto negargli questo rispettoso mio Ufficio presso dell'Em.za V., lusingandomi, ch'Ella vorrà gradirlo, e nel poco tempo, che sarà per trattarsi costà rimirarlo con parziale bontà", KA, Fasz. 142, f. s. n. (G.B.L. Bogino ad A. Albani, Torino 30 novembre 1749) in Ivi, p. 212.

<sup>516</sup> Nell'ambito dei lavori per il rinnovamento del porto di Nizza, Filippo Nicolis di Robilant aveva scritto ad Albani per una consulenza circa i costi della pozzolana sul mercato romano, tema su cui, come si evince dalle risposte, il cardinale era molto preparato, dato il suo noto interesse antiquario. Quando, in seguito, l'architetto sarà accolto a Roma da Albani, studierà, con il cardinale, un progetto di rinnovamento del porto di Anzio, che gli invierà, una volta rientrato a Torino, pregandolo di presentarlo al Papa se ritenuto opportuno, ma che rimarrà sulla carta (Ivi, pp. 216-217).

<sup>517</sup> ASTO, Lettere Ministri, Mazzo 183, Lettera 123, (POMMER, 1967, p. 260).

<sup>518</sup> "Le facio sapere che sig. Abate D.Filippo parte il 25 del corente [agosto 1732]". La corrispondenza con Guarene è stata in parte pubblicata in ACCIGLIARO, FACCHIN, RABINO, 2005, pp. 7-14.

Masazza Torinese co' molto applauso di tutti e veramente si son portati con distinzione tutti due nelle rispettive classi”<sup>519</sup>.

Vittone ha mostrato, quindi, in queste circostanze, “intelligenza professionale” e “accortezza politica”<sup>520</sup> e a Roma, su un piano molto concreto, ha messo a punto diversi strumenti per l’affermazione professionale: ha preparato materiale da riutilizzare per un lavoro che già prevedeva variamente articolato, per l’insegnamento in atelier e per una pubblicazione, e ha consolidato legami con personaggi di spicco che avranno lunga durata.

*Una relazione di lunga durata?*

È possibile che il legame con il cardinale non si sia concluso del tutto con la fine del soggiorno vittoniano a Roma, ma che abbia avuto seguito, perlomeno con manifestazioni episodiche, nei decenni successivi.

Con il potenziale perdurare nel tempo della relazione tra Vittone e Albani, Costanza Caraffa (2006) ha motivato la presenza, nella raccolta di Parigi, di alcune copie vittoniane della Hofkirche di Dresda di Gaetano Chiaveri (1689-1770). La riproduzione dei disegni della chiesa, in una versione che per la studiosa è databile agli anni 1738-1739, quando Vittone era ormai stabile in Piemonte, suscita infatti una serie di interrogativi circa le modalità di accesso ai disegni originali di Chiaveri da parte dell’architetto torinese.

È plausibile, infatti, che il fratello di Alessandro, Annibale Albani, camerlengo della Santa Sede, arciprete di S. Pietro e cardinale protettore della Polonia, possedesse le incisioni della chiesa cattolica di Dresda inviategli dalla corte polacca-sassone<sup>521</sup>. Del resto, la raccomandazione, da parte del primo ministro della corte polacca al cardinale Alessandro, di Matteo Chiaveri, figlio di Gaetano, che nell’aprile 1751 era arrivato a Roma per completare la formazione da architetto, pare riconfermare la solidità e la durata del legame culturale tra gli Albani, la corte polacca e i Chiaveri<sup>522</sup>. Inoltre, sappiamo che nel 1744 Augusto III aveva inviato ad Annibale Albani, forse proprio su richiesta di Chiaveri, la prima edizione del volume pubblicato dall’architetto riguardante la sua proposta di intervento sulla cupola vaticana<sup>523</sup>.

---

<sup>519</sup> Raccolta Autografici, Biblioteca Civica, Torino, Mazzo 20, 17 maggio 1732. Trascritta in POMMER, 1967, p. 260.

<sup>520</sup> MILLON, 1972, p. 454.

<sup>521</sup> Sappiamo che della Hofkirche di Dresda Lorenzo Zucchi aveva realizzato alcune incisioni a partire dai disegni di Chiaveri: si tratta di sei tavole con dedica ad Augusto III, datate 17 gennaio 1740. I disegni preparatori sono alla Kunstbibliothek di Berlino, mentre non si è a conoscenza di una circolazione delle incisioni in Italia già negli anni centrali del Settecento. Wittkower stesso (1967, pp. 166-167, n.19) scrive che mentre la pianta sembra corrispondere a quella incisa da Zucchi, la sezione è diversa da quella pubblicata.

<sup>522</sup> BORCHIA, 2019, p. 379.

<sup>523</sup> GAETANO CHIAVERI, *Sentimento di Gaetano Chiaverij Architetto della Maestà del Re di Polonia ed Elettore di Sassonia (...) sopra la pretesa Riparazione de' Danni, che sono stati riconosciuti sul fine dell'Anno MDCCXLII Nella Famosa Cupola di S. Pietro Vaticano di Roma*, Dresda, 1744 (CARAFFA, 2006).

Poiché i progetti di Chiaveri erano successivi agli anni dell'unico (documentato) soggiorno romano di Vittone, si potrebbe ipotizzare che, nell'ambito di una continuità dei rapporti tra Vittone e i fratelli Albani, sia avvenuto uno scambio di disegni tra Roma e Torino.

Si tratta di un'ipotesi da affiancare ad altre. I legami con la corte di Dresda potevano anche passare per il tramite di aristocratici piemontesi, per esempio il conte di Wackerbarth-Salmour<sup>524</sup>. Che però i contatti di Vittone con il cardinale Albani si siano in qualche modo mantenuti vivi nel tempo è piuttosto plausibile, anche alla luce della recente scoperta di un documento, che, reperito e pubblicato da Matteo Borchia, è in grado di dimostrare l'esistenza di un rapporto di stima reciproca, tra Vittone e Alessandro Albani, tre decenni dopo la loro frequentazione romana. Nel 1761, infatti, Vittone aveva inviato al porporato un "Volume di varie Cognizioni Architettoniche", identificabile con le *Istruzioni Elementari* (1760). La lettera che accompagnava il volume è di indubbio interesse, non solo in quanto mostra la capacità vittoniana di promuovere questa operazione editoriale<sup>525</sup>, ma anche perché certifica la sua riconoscenza per il supporto di Albani negli anni della formazione, di cui il trattato costituiva uno dei frutti più evidenti e trasmissibili<sup>526</sup>.

“Memore sempre mia, come ragion vuole, de' Beneficj, de' quali già mi fece l'impareggiabil gentilezza dell'Emin.a V.a sì largamente godere pendente quel poco di tempo, che fui in cotesta alma Capitale, non posso ora a meno che compilato aver mi trovo in breve Volume varie cognizioni Architettoniche, nella produzion del quale contribuito alcerto non poco vi hanno que' lumi, che per degnazione dell'Em.a V.a io quivi ne presi, di darne ad Ella questo tuttoché debolissimo saggio nell'offerta, cui non senza forse temerità d'ardimento, prendo a farle di detto Volume. Troppo basso, il conosco, è un tal contrassegno, se si riguarda la grandezza dell'Em.a V.a, e quella de' Beneficj compartitimi, ma considerando che la debolezza mia cosa non può di maggior pregio produrre, penso che bastante esser possa alla gentilezza del di Lei cuore per rendersi persuasa della sincerità del mio affetto, e della gratitudine che per detti Beneficj in petto sempre mai le conservo. Mi lusingo pertanto che ai sì grandi favori di cui già si è degnata onorarmi,

---

<sup>524</sup> Caraffa (2006, pp. 64-65) ipotizza che il conte piemontese, vicino alla corte sassone-polacca e agli Albani, possa aver rivestito un ruolo significativo all'interno della triangolazione Roma-Torino-Dresda. Inoltre, indica anche nell'architetto Nicola Michetti (1675-1758), probabile maestro di Chiaveri, di cui si è ipotizzata una conoscenza piuttosto stretta con Vittone costruita a Roma (si veda su questo anche O'BRIEN, 2006, p. 78), un possibile tramite dei disegni del progetto della chiesa di Dresda.

<sup>525</sup> Vittone aveva inviato le *Istruzioni Elementari* anche in Francia e all'Accademia di San Luca. Si veda PICCOLI, 2009.

<sup>526</sup> Albani aveva risposto con una lettera datata 11 luglio 1761, ringraziando e dichiarando il grande interesse che la lettura del trattato stava suscitando in lui (BORCHIA, 2019, p. 228).



questo ancora aggiugnere Ella vorrà d'aggradire benignamente, in contrassegno della gratitudine, e divozion mia verso l'Em.a V.a, il detto Volume, che come proprio parto, è il più, che meco stesso umigliare le possa, e punto dell'impareggiabile di Lei gentilezza non dubitando, le bacio ossequiosissimamente le sacre vesti."<sup>527</sup>

---

<sup>527</sup> Lettera di Vittone ad Albani, Torino 25 giugno 1761 (Ibidem).

## Cap. 5 I progetti: costellazioni documentali

L'infrastruttura metodologica, costruita in uno spazio interdisciplinare tra la storia (i suoi strumenti di indagine e i suoi obiettivi) e la teoria del progetto (che a sua volta guarda alle scienze sociali e al metodo etnografico per trarre nuove forme di conoscenza) (*cap. 1*) trova in questa parte della ricerca un possibile banco di prova. La sua efficacia, o almeno l'estensione delle sue possibilità interpretative, è testata discretizzando alcune vicende progettuali di cui Vittone è stato (più o meno) regista, ricostruite attraverso la sequenza dei documenti che le hanno rese possibili.

L'obiettivo ultimo è un'anatomia delle possibili manifestazioni del progetto di architettura a metà Settecento, avendo ormai chiarito, in stretta continuità con l'impianto teorico della ricerca, la sua natura non tanto di risultato, quanto piuttosto di processo, non di descrizione, ma di "prescrizione" e "performance"<sup>528</sup>, che si sostanziava attraverso una catena di documenti istituzionalizzati.

Come anticipato, la prospettiva transdisciplinare dell'analisi conduce a un confronto con la duplice valenza del documento, di fonte storiografica e di oggetto sociale, che si manifesta chiaramente nella disamina degli esempi selezionati. La conciliazione tra le due connotazioni (del documento-traccia e del documento-oggetto performativo) avviene attraverso una analisi che si muove su due livelli e a due distanze differenti: da un lato, la ricostruzione storiografica a posteriori, attraverso le fonti lette "da vicino", e dall'altro, l'osservazione dell'andamento del progetto, in cui i documenti sono intesi quali azioni materializzate e letti "da lontano" come scambi e battute di un dialogo a più voci.

A una più convenzionale ricostruzione degli eventi sono dedicate le sezioni testuali, che si compongono anche di una rassegna critica del corpus bibliografico di riferimento e del materiale archivistico a disposizione; la lettura da distante, invece, avviene servendosi di una graficizzazione del documento quale snodo puntuale tra scambi e rapporti di forza, ancorato a coordinate specifiche e (il più possibile) oggettive.

Le lacunose e frammentarie nuvole di documenti che emergono dalle ricerche archivistiche sono infatti ordinate su un piano cartesiano e definite univocamente da una coppia di valori: il tempo, parametro assoluto e incontrovertibile, e la performatività espressa rispetto all'insieme dei documenti presi in considerazione, parametro relativo e arbitrario, seppur regolato da un criterio in qualche misura oggettivabile.

Nello specifico, dopo aver posizionato i documenti sul piano cartesiano in ragione del grado di performatività manifestato rispetto all'insieme documentario di riferimento, si sono rilevate a posteriori tre classi entro cui si distribuiscono iscrizioni e disegni selezionati.

---

<sup>528</sup> MAURIZIO FERRARIS, *Prefazione. Il progetto dettato*, in ARMANDO, DURBIANO, 2017, p. 14.

Si caratterizzano per un grado di *agency*<sup>529</sup> relativamente più contenuto i documenti, che con un'operazione necessaria di riduzione, si sono indicati come “prodotti dal collettivo socio-tecnico coinvolto nel processo che influiscono su altri documenti, pur non avendo il potere di approvarli/annullarli”. Si tratta di disegni, pareri professionali, in forma più o meno strutturata, elaborati da architetti e misuratori, ma anche di suppliche e lettere dei committenti, che hanno sollecitato e orientato l'iter decisionale e progettuale.

A riunire entro un'unica categoria un insieme molto vario di documenti è la loro capacità di attivare e orientare il processo senza tuttavia possedere il potere, legittimato in termini istituzionali, di approvare o annullare formalmente altri documenti: il parere negativo dell'architetto Plantery riguardo al progetto della nuova chiesa parrocchiale di Foglizzo (*cap. 5.4*) non aveva di per sé una valenza istituzionale tale da poter inibire il processo, ma, a posteriori, è risultato uno dei documenti che più fortemente ha determinato l'andamento del corso degli eventi.

Se la lettera in sé di Plantery non può quindi che essere collocata entro questa fascia, dalla performatività minore, in quanto potenzialmente ignorabile dal collettivo, la missiva dell'intendente, che l'aveva, in qualche modo, assorbita al suo interno per giustificare il blocco del progetto della chiesa, si è configurata, invece, come documento “con il potere di approvare/annullare altri documenti”, collocandosi quindi in una fascia di performatività più elevata.

I disegni di progetto degli architetti, così come le istruzioni e i calcoli della spesa, acquisivano infatti il carattere prescrittivo e vincolante solo se attribuito da altri documenti a loro volta caratterizzati da una performatività crescente, un ordinato comunale o l'approvazione del Senato per esempio. E questa è la sostanziale differenza tra le due categorie individuate.

A un livello ancora superiore si situano, invece, quei “documenti non contingenti che incidevano sul processo”: iscrizioni facenti parte di quello stesso apparato normativo di cui costituivano un'emanazione cogente, che, in qualche modo, agivano nel processo in esame. Sono esplicitati sul grafico solo quei documenti contenenti provvedimenti normativi richiamati, puntualmente, dalle iscrizioni prodotte nell'ambito del processo, al fine di giustificare alcuni passaggi. Per esempio, le Regie Costituzioni (1723), evocate dagli amministratori della Comunità di Foglizzo, sono inserite nel diagramma del relativo processo.

---

<sup>529</sup> L'*agency*, l'agire non solo come azione ma come capacità di azione, concetto centrale per le teorie dell'azione quale l'Actor-Network Theory, ha attirato anche l'attenzione degli storici, trovando una chiara formalizzazione in DAVID GARY SHAW (a cura di), *Agency after Postmodernism*, in «History and Theory», vol 40, n.4, 2001.

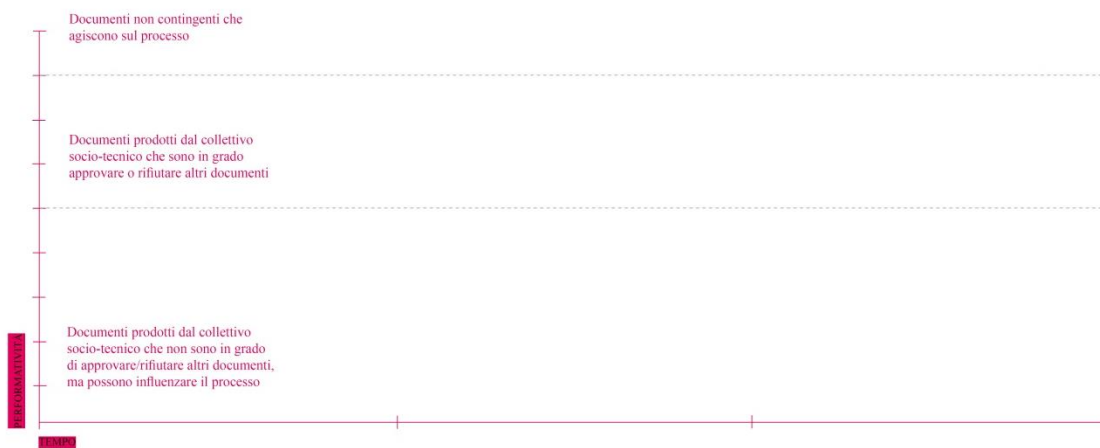


Figura 33: piano cartesiano in cui sono collocati i documenti dei tre processi analizzati con indicazione delle tre fasce di performatività.

La posizione dei nodi nel grafico, quindi, è stabilita dalla natura e dalla forza delle relazioni reciproche intessute dai documenti, e il loro potere performativo, conseguentemente, è azzerato nel momento in cui questi sono estratti da tale sistema di iscrizioni orientato alla produzione di un effetto specifico.

Risulta, quindi, una nuova gerarchia tra documenti, che indipendentemente dallo status di disegno o di elaborato testuale, e a discapito della possibile valenza estetica e artistica dell'elaborato grafico o della sua pregnanza come fonte storiografica, ne misura la capacità di produrre effetti e il valore contrattuale e vincolante.

Quanto emerge da questi diagrammi è una delle possibili modalità di descrizione e rappresentazione della forma dell'azione progettuale: un reticolo dai molti nodi, a densità e accelerazione variabili, in cui l'estensione del campo di azione dell'architetto, che passava unicamente dai documenti che produceva, si distingue chiaramente e senza considerazioni aprioristiche.

Inoltre, pur mantenendo esplicita la dimensione temporale e stratificata del processo descritto, il piano cartesiano trasforma lo sviluppo diacronico delle vicende progettuali in un'istantanea sincronica e sinottica, favorendo comparazioni tra vicissitudini difficilmente confrontabili e consentendo riflessioni più generali su possibili ricorrenze e prassi.

Come l'Amleto disegnato da Franco Moretti<sup>530</sup>, questa nuova prospettiva, che, in base alle premesse teoriche già esposte, qui non riguarda solo un cambio della distanza da cui si osserva, ma ridiscute il valore stesso di quanto è osservato (l'architetto e il documento), consente di ri-narrare una storia già raccontata portando a galla dinamiche ignorate e attori sottovalutati, aggiungendo complessità e ricchezza di significati alla ricostruzione.

<sup>530</sup> MORETTI, 2013.

## 5.1 La selezione dei processi e il metodo impiegato

I processi qui di seguito discussi sono frutto di una selezione ragionata, non solo coerente con gli obiettivi della ricerca, ma anche funzionale a fornire uno spettro minimo di esempi, che sia, se non generalizzabile, perlomeno paradigmatico delle possibili forme e declinazioni di un progetto di architettura a metà Settecento.

Si sono individuati, all'interno della produttiva carriera vittoniana, tre incarichi professionali molto differenti, ma in qualche misura rappresentativi di circostanze e procedure ricorrenti: la costruzione del Collegio delle Province (1737-1740 ca.), l'ampliamento del monastero cistercense di S. Maria Maddalena a Mondovì (1749-1766 ca.) e la ricostruzione della chiesa parrocchiale di Foglizzo (1741-1761 ca.)<sup>531</sup>.

1737-1739



*Progetto del Collegio delle Province*

<b>Tipologia</b>	Edificio civile
<b>Committenza</b>	Reale
<b>Luogo</b>	Torino
<b>Attori</b>	Conte di Salmour (Protettore del Collegio)

1749-1766



*Ampliamento del Monastero di S. Maria Maddalena*

<b>Tipologia</b>	Monastero di clausura
<b>Committenza</b>	Ecclesiastica
<b>Luogo</b>	Mondovì Piazza (CN)
<b>Attori</b>	Prefetto Avvocato Generale Regio Senato Consiglio Comunale Monache Vescovo Ricchi contribuenti Periti

1741-1761



*Ricostruzione della parrocchiale di S. Maria Maddalena*

<b>Tipologia</b>	Chiesa parrocchiale
<b>Committenza</b>	Civile
<b>Luogo</b>	Foglizzo (TO)
<b>Attori</b>	Regio Senato Intendente della Provincia Curia Consiglio Comunale Altri progettisti

Figura 34: schema riassuntivo delle caratteristiche dei tre processi selezionati.

In termini più pragmatici, l'esistenza di studi di riferimento che, seppur in misura diversa, avessero già avviato una indagine archivistica e fornito perlomeno

<sup>531</sup> Sulla presunta generalizzabilità, da intendere comunque con le dovute cautele, occorre fare una riflessione; se, in quei casi di analisi "microstoriche" di un fatto, di un soggetto o di un processo l'astrazione è piuttosto pericolosa, la presente ricerca presenta, invece, margini di generalizzabilità più ampi. In questo caso, non si tratta, infatti, tanto di ricostruire il comportamento sociale di un gruppo di individui, quanto piuttosto la forma di un processo progettuale e di una pratica professionale orientati alla produzione di un determinato effetto. E il fatto che questo sia avvenuto all'interno di un rigido sistema normativo, entro cui gli attori si muovevano, seppure in modo creativo, autorizza a una estensione della lettura del singolo episodio perlomeno allo Stato sabaudo (cfr. REVEL, 2006).

una base minima di documentazione, ha giocato un ruolo di notevole importanza per la selezione dei singoli casi.

Un ulteriore criterio rilevante per la scelta è stato il grado di complessità dei processi: circostanze più articolate e conflittuali si sono rivelate infatti particolarmente adatte a una disamina di questo tipo, poiché in grado di innescare diverse procedure di risoluzione mediante, soprattutto, la redazione di documenti di altra natura (le perizie per esempio chiamate in causa ogniqualevolta vi fossero posizioni polarizzate agli opposti) e la partecipazione di attori appartenenti a una cerchia progressivamente dilatata (nuovi professionisti, cittadini e notabili locali).

Si segnala anche che la ricchezza della documentazione prodotta e, quindi anche conservata, è verosimilmente proporzionale al grado di conflittualità del processo registrato. Se questo costituisce senz'altro un vantaggio per una più accurata ricostruzione storica, rischia, dall'altro, di fornire una visione parziale e viziata della pratica architettonica (e della storia sociale più in generale) del XVIII secolo. Vicende complesse, risolte mediante una progressiva produzione di carta, popolano, infatti, gli archivi storici, a discapito di procedure più lineari, che hanno lasciato meno tracce documentarie, che pure dovevano essersi verificate, nonostante una conflittualità diffusa che sembra aver attraversato il '700<sup>532</sup>.

Come meglio descritto in seguito, con l'esclusione del Collegio delle Province, che proprio in virtù della sua illustre committenza è stato esito di scelte e compromessi prevalentemente legati a oggettive condizioni al contorno (le ristrettezze economiche e il limitato spazio disponibile), sia per l'ampliamento del convento di Mondovì sia per la costruzione della chiesa parrocchiale di Foglizzo, ogni decisione è stata il risultato di una negoziazione dovuta a una sovrapposizione di diverse giurisdizioni sullo spazio.

L'ordine con cui i tre casi sono presentati non è cronologico, come previsto da una più convenzionale ricostruzione storica, bensì (più arbitrariamente) funzionale agli obiettivi della ricerca, in coerenza con la metodologia adottata. Le vicende costruttive riguardanti la parrocchiale di Foglizzo - un incarico che, nella biografia vittoniana, precede quello per il monastero di Mondovì, con una parziale sovrapposizione - sono presentate per ultime; la complessità crescente che ha caratterizzato i tre processi descritti è, infatti, il criterio con il quale si articola questa esplorazione dei casi studio che, in qualche modo, "approda" al caso della costruzione della parrocchiale di Foglizzo, assunto come esempio più denso e ricco di quanto esposto e più facilmente comprensibile se affrontato al termine di questa sequenza.

---

<sup>532</sup> Tale conflittualità era dovuta anche, contestualmente all'incremento demografico, all'espansione delle città e all'aumento del numero dei soggetti emarginati da una progressiva "strutturazione particolaristica e particolare" di cui il potere monarchico si serviva. Questo si fondava, infatti, su alleanze tra potere centrale, comunità, istituzioni corporative e poteri autonomi locali, da un lato reprimendo i poteri particolari, se in antitesi al "servizio del re", dall'altro servendosi in coordinamento con l'azione della monarchia e quindi, per certi aspetti, consolidandoli. (in ROSARIO VILLARI (a cura di), *L'uomo barocco*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998, p. XI).

Entrando ora nel merito dei tre casi, come anticipato, ognuna delle tre vicende analizzate è caratterizzata da aspetti allo stesso tempo peculiari ed emblematici, sia per la attuale consistenza della relativa documentazione, e delle sue forme di sedimentazione e distribuzione nel tempo, sia per le modalità con cui si è articolata e per il collettivo di attori umani che ha coinvolto attivamente; le differenti committenze dei tre progetti (reale per il Collegio delle Province, civile per la chiesa di Foglizzo e monastica per il convento di Mondovì) offrono, infatti, una “sezione” densa e nitida delle diverse compagini di attori direttamente toccati dal progetto con cui un architetto del ‘700 doveva confrontarsi, fuori e dentro Torino, per la comunità laica e per quella ecclesiastica<sup>533</sup>.

Per quanto riguarda il progetto per il Collegio delle Province (*cap. 5.2*), si è trattato di un incarico strategico per l’architetto, da pochi anni tornato da Roma con il titolo di Accademico, nella fase di avvio della sua carriera: un edificio civile, a Torino, di committenza reale, tanto ambizioso nel programma, quanto modesto nella sua realizzazione effettiva, parziale e interrotta. Il prestigioso incarico, affidato a un architetto di cui la storiografia ha spesso sottolineato, soprattutto nelle prime monografie, una posizione deliberatamente “provincialistica”<sup>534</sup> ed estranea alle commissioni della Corte e dell’aristocrazia cittadina, mette a fuoco un’operazione minuta che molto chiaramente mostra il continuo e necessario bilanciamento tra le istanze in gioco nel progetto, anche quando la rilevanza del committente farebbe ipotizzare l’annullamento di qualsivoglia interferenza.

La difficile e prolungata vicenda dell’ampliamento del monastero delle monache cistercensi di S. Maria Maddalena a Mondovì Piazza (*cap. 5.3*), dal 1749, fornisce, invece, un esempio piuttosto eloquente di progetto per un ordine monastico femminile<sup>535</sup> che andava a turbare, con il disegno di un ampliamento del recinto claustrale, il precario e difficile equilibrio tra diritti dei religiosi e dei laici su uno spazio cittadino saturo.

La modestia della realizzazione, anch’essa parzialmente completata, ha indirizzato la (poca) ricerca in merito a guardare al processo che stava prima dell’edificio costruito, rivelandone la tortuosa, incoerente e sorprendente articolazione. L’immagine che ne è risultata, di un progetto “calato dall’alto”, inalterabile e non negoziabile, apparentemente sembra ridiscutere in parte le premesse su cui si fonda quella ricalibrazione delle intenzionalità dell’architetto che la ricerca si propone, mentre, invece, ne fornisce una valida controprova.

---

<sup>533</sup> Rimane escluso, da questo ventaglio minimo di promotori di architetture, il “cliente” privato, con cui Vittone si era confrontato, per esempio, per la cappella della Visitazione, la chiesa per la tenuta di Robaronzino e l’Ospizio di Carità di Carignano, per il banchiere Antonio Facio o per i nobili Novarina San Sebastiano, Villa di Villastellone e Pralormo.

<sup>534</sup> CANAVESIO (cura di), 2005, p. 8.

<sup>535</sup> Il primo, seguito dagli interventi per la chiesa e il convento di S. Chiara a Torino e di Bra (dal 1742), di Vercelli (1754) e di Fossano (1761), dove si è occupato dell’ampliamento del convento esistente per le suore. È da segnalare, al di là dell’interesse biografico, che tre delle sorelle di Vittone erano entrate nell’ordine delle Clarisse (CANAVESIO, a cura di, 2005).

I documenti di progetto elaborati da Vittone erano, in questo caso, impermeabili alle sollecitazioni esterne, alle lettere, alle suppliche e alle perizie: è stato il collettivo coinvolto a riorganizzarsi e a modificarsi fino ad avallare definitivamente il disegno. Qui l'architetto, a differenza di altri casi, ha perso anche il ruolo di regista, riducendosi a (schierato) produttore di disegni.

Primo di una serie di incarichi in Canavese, di pochi anni successivo ai lavori per il Collegio, quello per la chiesa di S. Maria Maddalena di Foglizzo (*cap. 5.4*), al quale Vittone ha lavorato dal 1741, è stato l'esito, invece, di una discussione pubblica tra professionisti che, non senza difficoltà, si è fatta edificio. Si è trattato di un cantiere plurale, regolato dai documenti elaborati da due architetti, Giuseppe Castelli e Bernardo Antonio Vittone, dai permessi degli organi centrali (il Senato e l'intendente) e dagli Ordinati di un Consiglio comunale diviso che, in una situazione di ristrettezze economiche, una costante per gran parte degli incarichi vittoniani in provincia, si aspettava inizialmente di poter replicare a Foglizzo la chiesa poco prima progettata da Castelli a Pianezza.

Le conflittualità locali che sono emerse nel momento in cui la ricostruzione della chiesa parrocchiale era stata solo prefigurata erano, pur con le loro specificità, controversie frequenti nelle piccole località di provincia, riattivate dalla costruzione stessa dei luoghi di culto<sup>536</sup>.

L'esempio consente, inoltre, di osservare "da distante" le possibili conseguenze della perizia e del parere professionale: una lettera o una relazione più o meno formale e strutturata che, oltre a dirimere definitivamente controversie specifiche, poteva diventare anche uno strumento di esibizione delle proprie competenze e di acquisizione di incarichi, una tendenza a cui Vittone non era estraneo<sup>537</sup>.

I tre esempi offrono anche un campione interessante delle frequenti modalità di dispersione dei documenti vittoniani nei due "canali" degli archivi pubblici e delle collezioni private (*cap. 3*).

A causa della perdita totale dell'archivio del Collegio delle Province, è solo ipotizzabile che vi fossero conservati tutti i documenti di progetto. Oggi disponiamo di un solo disegno, superstite perché probabilmente rimasto nell'atelier di Vittone fino alla sua morte, e poi entrato, per mezzo di Quarini, nelle collezioni private confluite ai Musei Civici torinesi.

Questo sfortunato azzeramento ha imposto agli studiosi una dilatazione dell'indagine verso documenti "esogeni", e ha consentito di mettere a fuoco una procedura di estremo interesse: la registrazione sugli atti notarili delle istruzioni vittoniane, a sancire molto chiaramente la forza delle prescrizioni contenute in tali documenti progettuali. Registrando questa pratica, di cui non si conoscono molti altri esempi, la vicenda restituisce anche una misura della possibile estensione delle traiettorie del documento, che, una volta redatto ed emesso, veniva trascritto,

---

<sup>536</sup> TORRE, 2011.

<sup>537</sup> Si vedano, per esempio, i casi delle ricostruzioni della cupola della Chiesa dei SS. Bernardino e Rocco della Confraternita del SS. Nome di Gesù a Chieri, preceduta da un parere dell'architetto in qualità di consulente nel 1741 (VANETTI, 1992) e della già citata torre campanaria di Montanaro (BATTAGLIO, 2000).



copiato, registrato, moltiplicandosi e cambiando di significato indipendentemente dal suo autore originario.

I documenti di progetto per il monastero di Mondovì hanno seguito un itinerario analogo, dividendosi tra gli archivi pubblici, quello comunale di Mondovì e di Stato a Torino, e i Musei Civici.

Per la chiesa di Foglizzo, è invece l'Archivio comunale, committente dell'edificio, a custodire la quasi totalità dei documenti di progetto (tranne i disegni, originariamente conservati presso quello parrocchiale, andati dispersi). Tuttavia, l'unico disegno vittoniano superstite della parrocchiale è oggi tra le carte del fondo privato Maggia a Biella, probabilmente per via di una sua (ipotetica) acquisizione, dallo studio di Vittone, da parte dell'architetto biellese Pietro Franco Beltramo (cfr. *cap.* 3).

### ***La Close Reading su documenti selezionati***

Accanto alla tentata anatomia del progetto attraverso i suoi documenti "precipitati" su un piano cartesiano, si è effettuata una analisi "da vicino" di alcuni elaborati, grafici e scritti, selezionati in virtù della densità di informazioni, correlazioni e implicazioni da cui sono caratterizzati.

Estratti dalla rete entro cui agivano, infatti, alcuni documenti racchiudevano al loro interno la coerenza delle iscrizioni e dei disegni precedentemente emessi e l'essere in potenza delle sequenze documentali successive che essi stessi avrebbero consentito.

Attraverso la sua esplosione e destrutturazione, l'iscrizione in esame si manifesta quale "oggetto cosmico"<sup>538</sup>, materializzazione di un'azione plurale e aggregazione di documenti e attori del collettivo attivato dal processo progettuale. Tale spostamento della messa a fuoco, dalla catena documentale all'analisi puntuale di uno dei suoi anelli, aiuta la comprensione della stratificazione del collettivo sociale e tecnico, che è condensato e riprodotto, in forme più o meno esplicite, alla scala della specifica iscrizione esaminata (che sia un disegno o un testo).

---

<sup>538</sup> John Tresch in *Technological World-Pictures: Cosmic Things and Cosmograms*, in «Isis», 98, 1, 2007, pp. 84-94, descrive come un oggetto ordinario sia in grado di contenere un intero cosmo (oggetto cosmico) e al contempo, come il cosmo possa essere trattato quale singolo oggetto (cosmogramma).

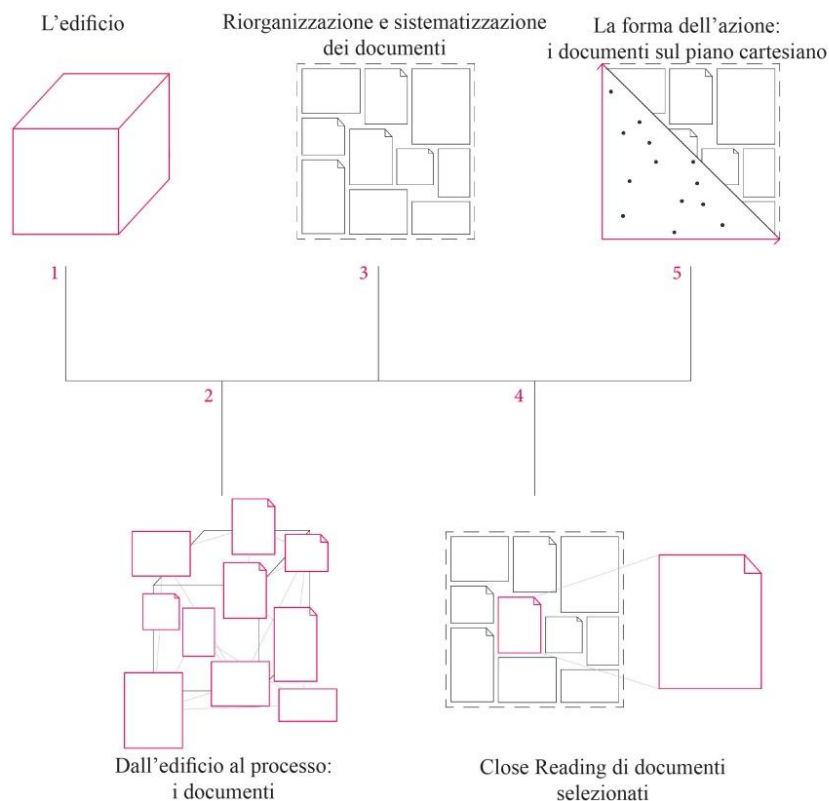


Figura 35: il metodo impiegato.

Il caso di Foglizzo, in cui le caratteristiche dello spazio fisico entro cui l'intervento si collocava agivano molto chiaramente sul progetto, richiede un'analisi che, a partire dal documento, sia estesa anche al sito. Il fossato, l'antico cimitero, il campanile, l'oratorio del Corpus Domini, la strada maestra del borgo erano limiti con cui il progettista era tenuto a confrontarsi. Si è quindi effettuata, solo per questo processo, anche una "Close Reading" del sito, che per quanto fondata su ricostruzioni in larga parte congetturali, rende più chiaramente leggibili alcuni dei passaggi riportati sui documenti (Apparati grafici).

### ***Note sulla documentalità e gli uomini dello Stato Sabauda***

Tutti e tre i processi si articolavano all'interno dello "stato ben amministrato"<sup>539</sup> di Carlo Emanuele III, la cui analisi, che richiederebbe gli strumenti propri di una ricerca di storia amministrativa, non è obiettivo della tesi. Tuttavia, è necessario, anche per una più agevole lettura dei documenti e per la comprensione delle dinamiche da questi istituite, chiarire preliminarmente,

<sup>539</sup> GIUSEPPE RICUPERATI, *Le avventure di uno Stato «ben amministrato». Rappresentazioni e realtà nello spazio sabauda tra ancien régime e Rivoluzione*, Torino, Giappichelli, 1994. Dello stesso autore si veda *Lo stato sabauda nel Settecento, dal trionfo delle burocrazie alla crisi d'antico regime*, Torino, Utet libreria, 2001.

seppure a grandi linee, chi fossero gli “uomini del re”<sup>540</sup> che compaiono tra le righe dei documenti, ingranaggi di un apparato amministrativo con cui anche Vittone doveva confrontarsi.

L’architetto che si fosse trovato a lavorare fuori Torino si sarebbe imbattuto, infatti, in meccanismi di produzione, circolazione e validazione di documenti progettuali affini a quelli riscontrati nei due casi di Foglizzo e Mondovì, e nelle medesime figure che popolavano i relativi documenti d’archivio, situandosi al centro di uno scambio continuo, anche fisico, tra il centro e le periferie, tra il potere centrale e quello locale, nelle sue molteplici manifestazioni.

“Figure locali del potere dello Stato”<sup>541</sup>, come ricorda Giuseppe Ricuperati, di intendenti e di prefetti si serviva, per l’amministrazione delle varie Province del Regno, l’esecutivo che, durante il regno di Carlo Emanuele III, era rappresentato dalle tre segreterie degli Interni, degli Esteri e della Guerra.

A Foglizzo e Mondovì, l’intendente (e il vice-intendente) e il prefetto erano i mediatori necessari della produzione architettonica, frequentemente evocati dagli attori locali, ma anche diretti autori di documenti di approvazione e negazione delle iniziative edificatorie<sup>542</sup>.

L’intendente, per cui esiste una specifica bibliografia a cui si rimanda<sup>543</sup>, si occupava del controllo degli organi amministrativi locali, negli ambiti economico, fiscale e giurisdizionale, attraverso la supervisione dell’attività dei consigli municipali e della gestione dei registri catastali, con competenze che confinavano con quelle del governatore e del prefetto rispettivamente per gli ambiti dell’ordine pubblico e della giustizia. Come definito dalle Regie Istituzioni, sotto la direzione

---

<sup>540</sup> RICUPERATI, 2001, p. 22.

<sup>541</sup> Ivi, p. 23.

<sup>542</sup> Nel caso di Mondovì ha avuto un ruolo di spicco anche l’avvocato generale Celebrino. Nelle Regie Costituzioni (capo XIII “Dell’avvocato generale”) è scritto: “Sarà obbligo, e preciso dovere dell’Avvocato Generale di cautamente vegliare a’ diritti della Nostra Corona, all’osservanza della Giustizia, delle Leggi, e Costituzioni Nostre, alla conservazione, ed all’Avvantaggio del Pubblico Bene, ed al sollievo delle persone oppresse, e miserabili (...) dovrà per questo intervenire (...) a tutte le sessioni (...) le quali si faranno in Senato (...). Prima che si trattino in Senato Cause gravi giurisdizionali (...) sarà avvisato l’Avvocato Generale dal Senato dello stato di esse, e gli saranno comunicate le Scritture per udire le di lui rimostranze, e Conclusioni (...) Tutte le Transazioni, o sien’ accordi, laudi, o arbitramenti, che le parti vorranno autorizzare, ed emologare coll’autorità del Senato, si comunicheranno all’Avvocato Generale per essere da esso esaminate (...)”.

<sup>543</sup> Si tratta di una carica delineatasi tra Cinque e Seicento, e consolidata durante il regno di Vittorio Amedeo II, nell’ambito della definizione del complesso rapporto tra province del territorio ducale e organi centrali. Le Regie Costituzioni del 1723 dedicavano a queste figure il capo VIII “Degli’Intendenti delle Province e della loro autorità, ed incumbenza”. L’Editto sulla Perequazione del 1731 ha inquadrato le competenze di tali funzionari, spesso provenienti dalla nobiltà di servizio, a cui erano affidate grandi responsabilità in ambito locale in materia amministrativa e fiscale, ma anche fondamentali compiti informativi, attraverso la trasmissione di dati economici, fiscali, demografici. Si veda HENRI COSTAMAGNA, *Pour une histoire de l’Intendenza dans les états de terre-ferme de la maison de Savoie à l’époque moderne*, in «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», LXXXIII, II, 1985, pp. 373-467; ENRICO GENTA, *Intendenti e comunità nel Piemonte del Settecento*, Napoli, Cuen, 1996; PAOLO LIBRA, *Storia di una “confusione necessaria”: l’ordinamento provinciale sabaudo di antico regime*, in «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», CI, I, 2003, pp. 95-184.

del “generale delle regie finanze”, tali figure, nelle loro province, avevano il compito di “invigilare che i Sindaci, Agenti, ed Amministratori delle Città e Comunità, faciano le parti ingiunte all’obbligo del lor’Ufizio, con autorità di visitare, ed esaminar’i Libri, Ordinati, e Registri”<sup>544</sup> e anche, più nello specifico, di dare “gl’ordini necessarj, perché si riparino a tempo le corrosioni de’ fiumi, e che i Ponti e le strade, sieno mantenuti in buono stato, co autorità di costringer’indistintamente, e sommariamente alla restaurazione e mantenimento loro (...)”<sup>545</sup>.

Nel caso analizzato di Foglizzo, erano l’intendente Chiaverotti, con i vice-intendenti Fornerij e Crista, a firmare i documenti o a essere da questi evocati, rivestendo il ruolo fondamentale di medium tra le istanze della comunità locale e il potere centrale, rappresentato soprattutto dal Senato. È Chiaverotti ad aver messo in discussione il progetto di Castelli, temendo una spesa “gravosa” e “inutile” per la comunità, in forza anche dell’opinione espressa in merito da un professionista: l’architetto esperto Plantery.

Le firme degli intendenti affiancavano quelle dell’architetto sui suoi disegni ora dispersi, e la loro attività di revisione e correzione degli elaborati era indicata ogniqualvolta ci si riferisse a un documento approvato o respinto (le due planimetrie della parrocchiale di Foglizzo esistenti hanno annotato il nome dell’intendente che ha “visto” o “parafrato” il progetto dell’architetto), a segnalare una co-autorità degli elaborati progettuali, peraltro ribadita su molti dei documenti analizzati.

Se il governatore aveva autorità nelle materie militari e l’intendente in quelle soprattutto economiche, l’ambito giudiziario<sup>546</sup> spettava al prefetto<sup>547</sup>, “figura cardine dell’amministrazione sabauda”<sup>548</sup>, nominato direttamente dal sovrano e controllato dal Senato<sup>549</sup>.

---

<sup>544</sup> Art. 11 Regie Costituzioni.

<sup>545</sup> Art. 22 Regie Costituzioni.

<sup>546</sup> Andrea Merlotti (in *Le armi e le leggi: prefetti, governatori e gestione dell’ordine pubblico nel Piemonte del primo Settecento*, in LIVIO ANTONIELLI, CLAUDIO DONATI (a cura di), *Corpi armati e ordine pubblico in Italia (XVI-XIX sec.)*, atti del Convegno di Somma Lombardo, 10-11 novembre 2000, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp. 111-139) segnala come nei primi decenni del Settecento si fosse costituito quindi un sistema di controllo e amministrazione del territorio i cui vertici erano costituiti da tre cariche rivestite da personaggi dal diverso profilo sociale: nobile, quello dei governatori e degli intendenti (per questi ultimi si trattava di una “nobiltà di servizio” e “civile”), “borghese”, invece, il ceto dei prefetti.

<sup>547</sup> Merlotti sottolinea l’assenza di un vero e proprio corpus di studi dedicati a tale rilevante figura istituita da Emanuele Filiberto (1553-1580) e anch’essa più chiaramente definita con l’emanazione delle Regie Costituzioni del 1723 da Vittorio Amedeo II (dovevano “amministrare la giustizia nelle province”, si legge nelle Regie Costituzioni).

<sup>548</sup> MERLOTTI, 2003, p. 113.

<sup>549</sup> Titolo IX delle Regie Costituzioni “De’ prefetti delle Provincie, o sieno Giudici Maggiori”: I Prefetti, che da noi s’eleggeranno per amministrare la Giustizia delle Provincie de’ Nostri Stati (...) dovranno esaminarli, e successivamente approvarli dal Senato, nel modo, e forma, che i pratica co’ Senatori (...). E all’articolo 8: “Il Senato si prevarrà di detti Prefetti nell’occorrenze, e gli preferirà nelle Commissioni in Provincia, quando non vi sieno motivi in contrario”.

A Mondovì, il prefetto (con l'avvocato generale) era lo snodo dello scambio più o meno serrato tra le monache e la Corona. "Non ponno le Curie Ecclesiastiche principiare alcuna Causa, né Civile, né Criminale, etiamdio ne meno prendere le Querele, ed informazioni criminali, senza prima implorare il Braccio Secolare dal prefetto della Provincia" è quanto lamentava un vescovo piemontese in una relazione inviata a papa Clemente XII, datata 25 novembre 1730<sup>550</sup>. E ancora: "non si ponno più fabbricare nuove Chiese, né ampliare le già esistenti senza licenza del predetto Senato, altrimenti si fanno demolire": le operazioni di costruzione o ampliamento di edifici e conventi esistenti erano infatti subordinate all'emissione di una "permissione" da parte del potere laico, rappresentato in primis dal Senato, grazie all'attività di verifica, segnalazione e raccolta di dati sul territorio dei prefetti<sup>551</sup>.

Ulteriore e centrale attore istituzionale che segnava il processo di trasformazione architettonica era, per l'appunto, il Senato di Piemonte (a cui era dedicato il titolo III delle Regie Istituzioni) supremo tribunale centrale dello Stato Sabauda, ma anche organo di controllo dell'attività costruttiva ecclesiastica. La documentazione prodotta dal Senato, soprattutto durante l'aumento delle iniziative edilizie dei luoghi di culto lungo tutto il Settecento, non solo fornisce una mappa quantitativa delle operazioni costruttive e trasformative di edifici religiosi nel territorio piemontese, ma anche una rassegna qualitativa delle varie pratiche di negoziazione tra potere laico ed ecclesiastico sullo spazio. Come rileva Walter Leonardi, il Senato aveva l'obiettivo principale di non arrecare danni alla collettività e alle casse del sovrano, contenendo l'occupazione di suolo potenzialmente di uso pubblico e civico, "minacciato" dalle ambizioni di espansione o ricostruzione di conventi, monasteri e chiese parrocchiali promosse dai sudditi religiosi o laici.

Ecco che, tornando agli esempi oggetto di indagine, la lunga e travagliata vicenda dell'ampliamento del monastero di clausura di Mondovì, seppur nella sua declinazione locale e specifica, ricalcava una dinamica ricorrente: quella della pretesa restituzione alla comunità laica della quantità di spazio occupato dai religiosi, e in particolar modo dalle clausure, che, specialmente in tempo di guerra, si faceva urgente. Eppure, non si sono al momento reperite, tra le carte relative all'ampliamento del monastero, puntuali riferimenti al Senato, a sue permissioni o richieste, così come non c'è traccia di tale vicenda nel fondo "Materie Ecclesiastiche" del Senato di Piemonte, perlomeno negli anni tra 1749 e

---

<sup>550</sup> *Relazione mandata alla Santità di Nostro Signore sotto il dì 25. Novembre 1730*, in GIOVANNI ANTONIO BIANCHI, *Ragioni della sede apostolica nelle presenti controversie colla corte di Torino*, tomo I, parte I, 1732, p. 188, citata in WALTER LEONARDI, *Il controllo dei limiti dello spazio sacro. Città e territorio nello Stato sabauda attraverso le fonti del Senato di Piemonte*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, dottorato in storia dell'architettura e dell'urbanistica, 2016, tutor: Edoardo Piccoli, co-tutor: Angelo Torre, p. 55.

<sup>551</sup> In una *Memoria istruttiva inviata ai prefetti delle altre provincie del Regno*, datata 1729, dove si confermava l'obbligo di avviso al Senato "se si fabbrica qualche Chiesa, o Capella nuova" ASTO, Sezioni Riunite, Senato di Piemonte, Regi Biglietti in materie ecclesiastiche, m.1, fol. 294r. 295r, *Memoria istruttiva ai Prefetti*, 21 novembre 1729, citato in LEONARDI, 2016.

1750, all'avvio del processo, e tra il 1764 e il 1766, quando l'ampliamento è stato finalmente consentito<sup>552</sup>.

Anche nei documenti relativi al progetto di Foglizzo, l'istituzione del Senato assumeva, attraverso alcuni brevi rimandi, una consistenza sfuggente e non troppo definita, il cui esito è una lettura parziale di un dialogo che solo la ricerca trasversale, tra archivi locali e centrali (il ricco fondo relativo al Senato di Piemonte dell'Archivio di Stato), può restituire. Come sarà meglio descritto, alla sintetica e perentoria "permissione" di costruire del Senato di Torino era corrisposta una vivace mobilitazione in provincia, ritratta dai documenti, di segretari comunali, aristocratici e avvocati locali, finalizzata all'elaborazione di una esaustiva e convincente supplica.

La messa a sistema di documenti dell'archivio comunale di Foglizzo con quelli del Senato custoditi a Torino raffigura chiaramente il dialogo tra giurisdizioni centrali e periferiche, che poteva avvenire solo per mezzo di una catena di attori con poteri e competenze crescenti e di documenti dalle forme codificate e riconoscibili, le cui azioni congiunte erano necessarie all'approvazione del progetto di architettura. Si pensi, per esempio, allo strumento della "supplica"<sup>553</sup>, il documento che, sia a Foglizzo sia a Mondovì, aveva innescato le procedure di richiesta al re e al Senato: un atto i cui caratteri formali e linguistici, lungi dall'essere delegati all'arbitrio del supplicante, erano normati dalle Regie Costituzioni del 1723 e del 1770<sup>554</sup>.

---

<sup>552</sup> Come meglio descritto al capitolo 5.3, invece, sono stati rintracciati, nei registri relativi al 1741 e al 1743, permessi concessi alle monache di occupazione di edifici contigui al monastero per consentirne un primo ampliamento.

<sup>553</sup> Sull'utilizzo globale dello strumento della supplica, "petition", e sulla sua natura di fonte storiografica per la storia sociale, in quanto formata da soggetti "ordinari" che agivano come "historical actors", si veda il saggio di Cecilia Nubola (*Supplications between Politics and Justice: the Northern and Central Italian States in the Early Modern Age*, in «International Review of Social History», vol.46, Supplement 9, pp. 35-56) che mette in luce come, in età moderna, la supplica ("supplication" nel testo) fosse il medium privilegiato nella relazione tra sudditi e amministratori, centro e periferia, soprattutto negli Stati del nord e del centro Italia, per via anche delle dimensioni relativamente limitate e di una gestione del potere quasi paternalistica, non estranea alla concessione di privilegi ad personam.

<sup>554</sup> Redatte in lingua volgare, "ogni supplica, oltre il nome, cognome e patria dell'attore e del reo, ed oltre la quantità e cosa che si domanda, dovrà contenere la proposizione del fatto, e delle ragioni che militano a favor dell'attore, esprimendo i titoli e documenti, de' quali vorrà valersi, indicando specialmente la data, il rogito ed il luogo, in cui si fonda la di lui intenzione, ed essendo in altra forma, si rigetterà. L'implorazione dell'ufficio del Giudice, come pure le clausole, ragione e giustizia in ogni miglior modo, e simili altre generali, si intenderanno sempre apposte in ogni supplica e petizione (...) Ogni supplica che verrà presentata in giudizio dovrà essere sottoscritta da un Avvocato o Procuratore ad elezione delle Parti (...) Nelle lettere che si riceveranno in conseguenza de' decreti, dovranno esprimersi il nome e cognome de' supplicanti, e di quelli, contro de' quali sono proposte (...). Non potrà ricorrersi ad alcun tribunale con una seconda supplica, senza che sia annessa la prima colle provvisioni ed ordinanze sopra di essa seguite, altrimenti ogni decreto che venisse ad ottenere il supplicante s'avrà per orretizio o nullo, e sarà condannato in tutte le spese e danni verso la Parte (...) Quando nelle domande o suppliche si unirà l'istanza per la licenza d'agire, o vi si ponga altra clausola equivalente e di rispetto, non occorrerà

## 5.2 Il progetto vittoniano per il Collegio delle Province (1737-1739 ca)

### *Alcune note sullo stato dell'arte*

Sebbene il Collegio delle Province, trasformato in caserma a inizio '800<sup>555</sup>, sia uno dei progetti di edifici civili più noti di Vittone, rimane tuttora, per molti aspetti, uno dei meno studiati<sup>556</sup>, anche a causa della scarsità delle fonti finora reperite. La perdita dell'archivio del Collegio, combinata a un interesse relativamente recente degli studiosi agli edifici civili vittoniani, ha contribuito alla creazione di una storiografia incerta e lacunosa relativa a un edificio di cui non solo è stata messa in discussione la datazione, ma, a un certo punto, persino l'effettiva attribuzione<sup>557</sup>. Tuttavia, gli studi dedicati a questo progetto sono stati interessati da uno straordinario avanzamento, contraddistinto da una progressiva attenzione al documento archivistico a cui è corrisposta una altrettanto progressiva chiarificazione del tema.

Collocata da Olivero (1920) dopo la realizzazione dell'Albergo di Carità di Carignano del 1749, datata da Portoghesi (1966), e nel successivo catalogo curato da Carboneri e Viale (1967) al 1750, solo da Pommer (1967) la datazione del Collegio è anticipata al 1736-1737<sup>558</sup>. Nella monografia di Portoghesi il progetto, di cui è proposta una lettura di natura prevalentemente stilistica, è etichettato come "rievocazione dell'idea giovanile"<sup>559</sup> e studiato unicamente alla luce del testo dell'Olivero e delle due incisioni pubblicate nelle *Istruzioni Diverse* (1766). Pommer<sup>560</sup>, poco dopo, inserisce il Collegio delle Province nell'elenco di quelle che considera le più impegnative commissioni reali del secolo, accanto all'Ospizio di Carità di Casale Monferrato e al Ricovero dei Catecumeni di Pinerolo, attribuendo, di nuovo, un giudizio di valore negativo a questo gruppo di progetti, di cui stigmatizza il disegno delle facciate, confuso e banale, definendo

---

che vi preceda una particolar permissione, ma potrà senz'altro decretarsi la supplica" *Regie Costituzioni*, 1770, lib. III, tit. II, pp. 273-280.

<sup>555</sup> Il Collegio, che era arrivato a ospitare 250 studenti non paganti nel 1753, è stato chiuso nel 1792 da Vittorio Amedeo II, in epoca francese, e poi destinato a caserma nel '97. Nel XVIII e XX secolo è stato interessato da radicali opere di restauro e sistemazione. Si veda GIULIANA BRUGNELLI BIRAGHI, LORENZO DEL BOCA, *L'antica sede del "Collegio delle provincie" in Torino*, Torino, EDA, 1984.

<sup>556</sup> UMBERTO BERTAGNA, *Disegni e documenti inediti per Bernardo Antonio Vittone*, in CANAVESIO (a cura di), 2005, pp.187-198.

<sup>557</sup> Lo scrive Bruno Signorelli (*Bernardo Antonio Vittone e la costruzione del Collegio delle Province*, in CANAVESIO (a cura di), 2005, pp. 199-217) nell'introduzione del suo contributo.

<sup>558</sup> Pommer (1967, p. 123) ipotizza questa datazione sulla scorta di due documenti in particolare: il "Sentimento al Congresso, che si umilia a S.M. sopra il Progetto formatosi pel acquisto della casa Molineri (...)" (ASTO, Corte, Materie economiche, Istruzione Pubblica, Torino, Coll. Provincie, mazzo I) e le "Memorie del cavalier Orioles" nella pagina datata 27 settembre 1738 quando è data notizia del trasferimento del Collegio in piazza Carlina (Biblioteca Reale di Torino, St. Patria, 932).

<sup>559</sup> PORTOGHESI, 1966 p. 166.

<sup>560</sup> POMMER, 1967, p. 82.

addirittura disastroso quello del Collegio rispetto, per esempio, allo juvarriano Palazzo Birago di Borgaro.

A effettuare uno studio documentario, dopo Pommer, è Brayda<sup>561</sup> (1972) che, seppur ancora cauto nella collocazione temporale del progetto, presenta alcuni documenti fondamentali attestanti anche il ruolo di primaria importanza del Conte di Salmour.

Più recentemente e in un quadro più ampio, chiarendo il ruolo di Vittone all'interno del cantiere della regia Università di Torino dopo la morte di Juvarra, Rita Binaghi<sup>562</sup> traccia un interessante parallelismo con il Collegio delle Province, in cui l'architetto doveva essere impegnato negli stessi anni, mettendo anche in luce il legame con il magistrato della riforma, il conte Carlo Luigi Caissotti, di cui Vittone stesso si era dichiarato al servizio.

Qualche anno dopo, grazie al ritrovamento di alcuni documenti d'archivio, Umberto Bertagna e Bruno Signorelli<sup>563</sup> sono in grado di collocare finalmente l'inizio del cantiere nella primavera del 1737, confermando le prime ipotesi di Pommer: se Umberto Bertagna pubblica l'unico disegno di progetto inedito firmato da Vittone relativo al Collegio delle Province, dopo averlo identificato tra le carte conservate all'archivio dei Musei Civici, Signorelli trova, in alcuni atti notarili raccolti nei volumi dell'Insinuazione di Torino dell'Archivio di Stato, la trascrizione delle istruzioni vittoniane ai capimastri del giugno 1737.

### ***Dall'edificio al processo***

La quasi totale mancanza negli archivi di disegni di progetto e di atti scritti che certifichino direttamente il ruolo attivo di Vittone nella sua costruzione, ha indirizzato la ricerca verso fonti piuttosto eterogenee per cercare tracce e indizi in documenti che, in qualche modo, potessero aver intercettato la storia dell'edificio e della sua costituzione. Questa necessaria dilatazione dell'analisi del progetto ha incluso, nel tempo, figure (il misuratore Bussi, i capimastri, il Conte Salmour) e messo a fuoco dinamiche che, altrimenti, sarebbero rimaste probabilmente ignorate, spostando l'attenzione dall'edificio al processo progettuale.

A partire da tale materiale archivistico, si tenterà di ricalibrare la lettura di questa vicenda progettuale, che è risultata tanto strategica per la carriera dell'architetto, quanto, a posteriori, paradigmatica per il ruolo fortemente performativo dei documenti che ne hanno autorizzato e regolato le procedure di avanzamento.

### ***Un incarico professionale strategico***

A margine delle valutazioni sul progetto e sulle sue articolazioni, è necessaria una considerazione preliminare relativa al momento della parabola professionale vittoniana entro cui si è situato questo intervento: Juvarra era morto da poco,

---

<sup>561</sup> CARLO BRAYDA, *Documentazioni ed attribuzioni vittoniane*, in VIALE (a cura di), 1972, pp. 205-244.

<sup>562</sup> BINAGHI, 2000.

<sup>563</sup> CANAVESIO (a cura di), 2005.



lasciando vacante la carica di Primo Architetto Regio e l'attribuzione di un incarico per un'istituzione promossa dal re era senz'altro un'occasione non sottovalutabile. Negli stessi anni, Vittone era impegnato nella progettazione dell'apparato delle Quarantore per la Chiesa dei SS. Martiri Solutore, Avventore e Ottavio e dell'illuminazione del ghetto ebraico, contestuale alle nozze di Carlo Emanuele II ed Elisabetta Teresa di Lorena<sup>564</sup>, lavori per la corte che gli avrebbero conferito una visibilità considerevole. Che sia stato Benedetto Alfieri, nel 1739, professionista qualificato e dalle nobili origini, ad avvicinarsi, prevedibilmente, a Juvarra, non rende meno opportuna la collocazione della riplasmazione vittoniana del Collegio delle Province entro questo quadro.

Seppure con cautela, Signorelli<sup>565</sup> ipotizza che Vittone non sia stato retribuito per questo progetto, ma che abbia addirittura offerto gratuitamente il suo lavoro quale forma di *captatio benevolentiae*, e mette in luce il possibile ruolo giocato dallo zio Gian Giacomo Plantery (1680-1756) nell'affidamento dell'incarico (il suo nome compare, infatti, sui documenti riguardanti il Collegio, per aver contribuito al finanziamento dell'opera mediante l'acquisto di un cospicuo censo).

Sebbene una ricerca archivistica approfondita, e allargata anche agli archivi della Regia Università, possa anche smentire la gratuità del progetto di Vittone, è certo che il Collegio delle Province sia stato un incarico importante e strategico per l'architetto.

Ulteriore dato da segnalare rispetto a questa vicenda è l'attività di insegnante, di almeno una generazione di architetti e misuratori, che Vittone svolgeva all'interno del Collegio (e da cui doveva quindi presumibilmente percepire uno stipendio).

In una Relazione a sua Maestà del 14 febbraio 1785, il misuratore Giacinto Aureggio, a margine della richiesta di un contributo economico per i lavori di fortificazione di Cuneo in cui era coinvolto, nel ricostruire il suo percorso lavorativo e formativo, scriveva: "Nell'anno 1735 sia stato ammesso al Reggio Collegio delle provincie, dove continuò li suoi studj sino all'anno 1739; cioè nelli primi due anni di matematica, e di architettura civile sotto gl'insegnamenti dell'architetto Vittone (...)"<sup>566</sup>. Tamburini pubblica un altro stralcio del documento in cui il misuratore dichiarava di aver compiuto gli studi al Collegio tra 1735 e 1739 "con avere in detto frattempo prestata la continua assistenza alla costruzione di detto Reale Collegio", confermando anche la datazione del cantiere alla fine degli anni Trenta del '700.

Il documento dà quindi notizia di un'effettiva attività didattica di Vittone, non ancora circoscrivibile precisamente nel tempo, già negli anni di fondazione del

---

<sup>564</sup> Gli allestimenti per l'occasione sono descritti anche nella "*Quietanza del Real Collegio delle Provincie a favore del Conte della Trinità*" del 26 novembre 1744, ASCT, Collezione Simeom, n. 2458, Biblioteca Reale di Torino (BRT), R. 53.7.

<sup>565</sup> CANAVESIO (a cura di), 2005.

<sup>566</sup> ASTO, Sezioni Riunite, Sezione IV, Relazioni a sua maestà, 1 semestre 1785, cc.139 e segg., citato in Bertagna p.187 e parzialmente in TAMBURINI, 1980, p. 185.

Collegio, che doveva avvenire in parallelo all'insegnamento nel suo studio, in cui in quegli anni lavorava già l'aiutante Giovanni Battista Borra<sup>567</sup> (1713-1786).

### ***Il ruolo residuale dell'architetto***

La realizzazione, a partire dal 1737, di un Collegio per ospitare i giovani delle Province era intrecciata alla fondazione dell'istituzione stessa, per la cui storia si rimanda alla bibliografia specifica, avvenuta con l'emanazione delle Regie Costituzioni per l'Università del 20 agosto 1729<sup>568</sup>. Si trattava di un'istituzione per l'istruzione di livello universitario destinata ai giovani non agiati degli Stati Sabaudi<sup>569</sup>, facente parte di un piano più ampio di ristrutturazione dell'Università di Torino, nell'ambito delle riforme di Vittorio Amedeo II (1666-1732), con l'intento di affermare la centralità dell'istruzione pubblica e la preminenza del potere regio su quello del papato<sup>570</sup>.

I documenti che citano il Collegio mettono in luce una vicenda costruttiva esaurita nell'arco di due anni (1737-1739<sup>571</sup>), avanzata con operazioni minute di acquisto e riplasmazione, in una situazione di ristrettezze economiche determinante per l'articolazione di un progetto dai molti vincoli. Ospitato inizialmente in una casa dei padri dell'Oratorio di S. Filippo, e diretto dal conte Gabaleone di Salmour, Protettore con autorità di stabilirne il regolamento e gestirne il funzionamento, il Collegio è stato, infatti, costruito per parti, dopo la prima acquisizione di una casa privata su piazza Carlina, con l'annessione dei contigui fabbricati privati, in parallelo a complesse e documentate operazioni di ricerca di finanziamenti.

L'incremento significativo dei costi per il Collegio, rispetto alle previsioni iniziali<sup>572</sup>, è stato tale da richiedere, a un certo punto, l'intervento del re Carlo Emanuele III (1701-1773) che il 7 marzo 1741 emanerà, quindi, una Regia Patente per autorizzare l'abate Giovanni Battista Lea (successore di Salmour) a ipotecare i beni del Collegio nel tentativo di risanarne la situazione debitoria.

---

<sup>567</sup> CANAVESIO, 1997.

<sup>568</sup> FELICE AMATO DUBOIN, *Raccolta per ordine di materie delle leggi cioè editti, patenti, manifesti, ecc. emanate negli stati di terraferma sino all'8 dicembre 1789 dai sovrani della Real Casa di Savoia compilata dall'avvocato Felice Amato Duboin*, Torino, Tipografia Baricco ed Arnaldi, 1818-1868, 1847, t.XIV, v.16, p. 955 e sgg.

<sup>569</sup> I giovani provenienti dalle province sabaude, selezionati dall'Università per concorso d'esame e di merito, avrebbero costituito una classe tecnico-burocratica preparata e laica, diventando funzionari del Regno nei suoi territori periferici (FRANCESCO D'AGUIRRE, *Della Fondazione e Ristabilimento degli Studi Generali in Torino. Anno 1715*, Palermo, Tip. A. Giannitrapani, 1901).

<sup>570</sup> LUIGI FALCO, ROMANO PLANTAMURA, SILVANA RANZATO, *Le istituzioni per l'istruzione superiore in Torino dal XV al XVIII secolo: considerazioni urbanistiche ed architettoniche, l'Università e le residenze studentesche*, in «Bollettino storico bibliografico subalpino», n.70, 1972.

<sup>571</sup> Un "Ristretto delle spese nella nuova casa de' Reali Collegi e rimostranze sopra di esso" del 25 febbraio 1739 attestava la conclusione dei lavori di costruzione.

<sup>572</sup> MARINA ROGGERO, *Il sapere e la virtù, Stato, Università e professioni nel Piemonte tra Settecento ed Ottocento*, Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1987.

Se del gruppo di attori che ha realizzato il progetto non si conoscono che alcuni nomi, si percepisce piuttosto chiaramente, tra le righe dei documenti, il peso preponderante di Salmour nelle procedure decisionali e progettuali, a marcare continuamente i limiti dell'autorialità dell'architetto. Vittone si trovava, infatti, a operare entro un campo di azione perimetrato dalle disposizioni di una figura politica ingombrante, oltreché da istanze di natura economica, da esigenze di reversibilità e flessibilità dell'intervento, dalla necessità di spazio costantemente controbilanciata dalla scarsità dei fondi disponibili, e dai caratteri fisici dell'intorno urbano.

Della parzialità dell'intervento, peraltro rimasto incompiuto<sup>573</sup>, che di fatto ha trasformato e aggregato edifici preesistenti inserendosi in un tessuto urbano compatto, si rammaricava l'architetto stesso nelle *Istruzioni Diverse* (1766):

“Dimostra la tavola 37 il fioritissimo Collegio delle provincie fatto in Torino dalla saggia e più che paterna provvidenza dell'anzimentovato né mai abbastanza per le esimi di lui virtù commendato, Real mio Sovrano il re di Sardegna innalzare, ed a proprie spese ammantenuto, a solo fine d'agevolare a' giovani suoi sudditi il mezzo per approfittare in tutte quelle, e lettere ed arti, l'esercizio delle quali di qualche importanza rendesi per la buona cultura e pel servizio e vantaggio de' popoli, mantenendovi a tal riguardo, senza risparmio alcuno di spesa, quantità di dotti maestri che in esse facoltà istruiscano li detti giovani.

Fabbrica però, come vedesi è questa, in cui compiuta non va l'idea concepita dalla prefata R.M. d'un tale Collegio, non essendo ella, che un comodo a tenore di tale idea provvisionalmente procurato col mezzo di fabbriche vecchie, alle quali si andò secondo la disposizione, ch'elle si trovavano avere, dando quella forma, che più parve opportuna; il che s'effettuò colla demolizione d'una porzione di esse, e collo aggiungervi quelle parti, che necessarie restava il produrre di nuovo per metter tale Fabbrica in stato di poter convenientemente al proposito fine servire”.<sup>574</sup>

Nello spazio residuale che gli era concesso, l'architetto ha assunto il ruolo puramente strumentale di produttore di documenti - di istruzioni e di disegni in particolare - che le maestranze avrebbero dovuto seguire scupolosamente, in adempienza a un programma in cui non trovavano posto intenzionalità individuali di sorta.

Il caso specifico della costruzione dell'incompiuto e poco studiato Collegio delle Province, attraverso le sue esigue fonti, testimonia, in tutta evidenza, di quanto il progetto di architettura si collocasse nelle maglie di un tessuto di norme e

---

<sup>573</sup> Sappiamo però che la parte realizzata è stata utilizzata per lo scopo previsto e i documenti ci consentono di comprendere come fossero utilizzati alcuni ambienti.

<sup>574</sup> VITTORE, 1766, p. 167.

documenti (le Regie patenti e le Regie costituzioni per esempio) e si sostanziasse per mezzo di altri documenti (si pensi alle istruzioni dell'architetto inserite in un atto notarile) di cui di seguito si presenta la sequenza cronologica.

### ***Cronologia attraverso capisaldi documentari***

- **“Progetto per la fabbrica del Collegio delle Provincie”** per chiedere al re di fornire una nuova sede ai collegiali “collocati od albergati quasi peregrini in una casa d'affitto incomoda ed insufficiente”<sup>575</sup> (*diagramma apparati grafici doc.1*)

Il documento, databile 1736, è la prima chiara manifestazione del ruolo di indiscutibile spicco che il conte di Salmour rivestirà in tutti i processi riguardanti il Collegio registrati dagli archivi. Nella Relazione<sup>576</sup> il Salmour denuncia molto lucidamente le difficili condizioni degli studenti in “un albergo costruito per tutt'altro disegno” e propone alcune nuove possibili collocazioni per il Collegio, analizzate secondo parametri ben precisi<sup>577</sup>: la vicinanza all'Università, la capacità degli spazi, l'inserimento nel contesto urbano, le economie necessarie e la preesistenza di edifici adattabili a questa nuova funzione.

Il testo è particolarmente significativo anche perché esplicita le ragioni politiche della localizzazione del Collegio, che doveva essere concepito come un “seminario laico”<sup>578</sup> per formare tecnici fedeli alle amministrazioni periferiche, in una zona subordinata rispetto a quella di comando.

Il Salmour, nella relazione, si spinge fino alla scala architettonica, con tanto di “piante e tipi” allegati (andati dispersi), fissando pragmaticamente un programma dettagliato per l'edificio, che sarebbe stato dotato di una flessibilità tale da consentirne facilmente la conversione in “più affittazioni separate, ed affittabili sia a persone oneste che a Gente popolana” nel caso in cui le sorti del Collegio avessero avuto esito negativo.

Nonostante l'opzione di Piazza Carlina sia stata presentata da Salmour non senza alcune riserve, è questo il sito prescelto per il nuovo Collegio, probabilmente anche per ragioni economiche.

- **Regia Patente del 25 maggio 1737** di Carlo Emanuele III, con cui si autorizza l'acquisto della casa Molineri, in Piazza Carlina, per ospitare i cento allievi e i “pensionarij” del Collegio (*doc.2*).

---

<sup>575</sup> *Progetto per la fabbrica del Collegio delle Provincie*, non datato, ma databile al 1736 secondo gli studiosi (FALCO, PLANTAMURA, RANZATO, 1972, p. 264, n.11) ASTO, Corte, Materie economiche, Istruzione pubblica, Collegio delle Province e Collegio dei Nobili, Mazzo 1, fascicolo 4.

<sup>576</sup> Pubblicata in appendice nel testo di FALCO, PLANTAMURA, RANZATO, 1972.

<sup>577</sup> La relazione del Salmour è un elemento assolutamente peculiare rispetto alle altre istituzioni universitarie torinesi. Quella del Collegio delle Province è stata, infatti, l'unica realizzazione preceduta da un attento studio degli obiettivi e delle possibili localizzazioni, rispetto a una tendenza in cui erano meno trasparenti e meno funzionali esigenze di rappresentatività a determinare la collocazione delle opere di edilizia universitaria a Torino. (Ivi, p. 265).

<sup>578</sup> Ivi, p. 267.

Alla Patente fa seguito un Regio Biglietto del re in cui si incarica il conte dell'acquisto della casa<sup>579</sup>.

Veniamo a conoscenza, già da questi primi documenti, che il progetto di Salmour ha un costo di 120.000 Lire, di cui 78.000 per l'edificio e 42.000 per i lavori di sistemazione. I soldi disponibili ammontano a 16.000 Lire, di cui 10.000 del re, e per poter coprire la somma restante il conte avrebbe utilizzato le entrate delle pensioni pagate da alcuni degli studenti ospitati.

La Patente, trascritta su un atto notarile raccolto nell'Insinuazione: "Instrumento di certo vitalizio a favore di S.E. il sig. Conte Luiggi Piccon della Perosa versi li collegi de' giovani della provincie di questa città" (del 22 giugno 1737) recita: "E però in vigor delle presenti di nostra certa scienza, e regia autorità, avutto il parere del nostro Consiglio abbiamo appoggiato ed appoggiamo al conte di Salmor in qualità di protettore delli preaccenati collegi l'incumbenza e l'autorità di trovare e di conchiudere (...) l'accompria di detta Casa, sotto il prezzo, patti e condizioni, che stimerà essere più utili, e vantagiose, e colle cautele necessarie".

E, più avanti, a rinsaldare il ruolo chiave del conte: "Diamo al medemo conte piena autorità di ordinare e di far seguire dentro ed attorno la med.a casa tutti que' cambiamenti, che secondo il giudizio de' più periti, stimarà esser necessarij e convenienti a questo fine".

- Un **disegno per un portale** del Collegio delle Province conservato all'archivio storico dei Musei Civici, firmato da Vittone, non datato (*doc.3*).

Si tratta dell'unico disegno, firmato dall'architetto, trovato fino a questo momento negli archivi<sup>580</sup>. È una sorta di arco trionfale con colonne binate. Come annota Bertagna<sup>581</sup>, che lo identifica e lo pubblica, il disegno con commenti e varianti a matita, privo di qualsivoglia pretesa di rappresentanza, parrebbe destinato al cantiere, pur essendo verosimilmente rimasto all'interno dell'atelier di Vittone almeno fino alla data della sua morte.

- **"Istruzione dell'Impresario per la rimodernazione della casa Molinerij situata in piazza Carlina in Collegio per le provincie"**<sup>582</sup> del **2 giugno 1737** (*doc. 4*).

L'Istruzione vittoniana, dispersa nella versione originale, ma trascritta nel documento notarile presentato di seguito, fa immediato riferimento ai disegni fin dall'incipit: "Primo detto Impresario farà fare tutte le demolizioni, che gli saranno ordinate, ed indicate da disegni tanto di muraglie, volte, e solari, sterniti e coperti (...)" e più avanti: "Non potrà far cosa alcuna, né tampoco variazione del disegno

---

<sup>579</sup> ASTO, Sezioni Riunite, Patenti Controllo Finanze, 1737, Libro 13, c.101.

<sup>580</sup> Gli altri elaborati grafici relativi al Collegio sono le due incisioni pubblicate sui trattati sulle *Istruzioni Diverse* nel 1766 (tavole 37 e 38) e una tavola inserita nel manoscritto de *L'architetto civile* (tavole 37 e 38).

<sup>581</sup> pubblicato da BERTAGNA, in CANAVESIO (a cura di), 2005, pp. 187-198.

<sup>582</sup> ASTO, Sezioni Riunite, Patenti Controllo Finanze, 1737, Libro 6 vol.2, da carta 1059 fino a 1063, nel volume, questo documento è riportato di seguito al precedente, senza soluzione di continuità.

senza partecipazione dell'Architetto, altrimenti sarà tenuto rifare la parte variata (...) e ciò a sue proprie spese”.

Si conclude: “tutte dette opere (...) dovranno esser fatte secondo richiede la vera e perfetta arte d'operare, e da buon padre di famiglia, e degne di collaudazione, quale dovrà essere spedita dal Sr. Architetto Vittone, senza la cui collaudazione non saranno approvate dal collegio, e ciascuna cosa si possa eseguire senza la partecipazione del medemo (...). Torino li due giugno 1737. Sottoscritto Architetto Bernardo Vittone”.

- “**Istruzione da osservarsi per li solari, e coperti della fabbrica** del nuovo collegio (...) <sup>583</sup>” del **2 giugno 1737** (*doc.5*), anch'essa dispersa, ma trascritta all'interno del documento seguente.

- “**Instrumento di capitolazione** tra li signori Giuseppe Cantone, Carlo Francesco Bettino e Bernardino Leone capo mastri da muro, ed impresarij della fabbrica de' collegi delle Provincie et S.E. Il Signore Conte di Salmor come Protettore di detti collegij istituiti da S.S.R.M. nella presente città di Torino (...) <sup>584</sup>”, datato **22 giugno 1737** (*doc.6 e Close Reading*).

“(...) quivi personalmente costituiti li prefatti Giuseppe Cantone (...) Carlo Francesco Bettino fu Andrea e Bernardino Leone fu Carlo, ambi due luganesi, e tutti capomastri da muro tutti residenti nella med.a presente città, li quali (...) promettono (...) di fare tutta robba, e fattura, ed a tutto loro resigo, e pericolo, e fortune, tutte le opere da muro, solari, coperti e demolizioni per la riduzione in collegio della casa propria del signor medico Molinerij posta nella presente città vicino al monistero di S.Croce e faciente faciata alla piazza Carlina a mezzanotte (...) il tutto secondo il disegno, piante ed alzate che verranno loro rimesse dal sig. architetto Vitone, ed a tenor dell'Istruzione del giorno due cadente mese, formata e sottoscritta dal medesimo detto Architetto, ed a detti Impresari (...) stata ad alta ed intelligibile voce letta, e da essi ben intesa come hanno dichiarato (...) con promessa dell'intiera osservanza ed esecuzione, come così si sono obbligati e sottomessi, come parte sostanziale del contratto, quale si è a tal effetto originalmente inserita nel presente instrom.”

Emerge dal documento il ruolo importante del conte Salmour: “Sarà lecito al detto Sig. Conte di obbligare quale meglio gli piacerà degli associati Impresari, o più di un di essi ad assistere continuamente alli travagli della fabbrica del detto Collegio, e sarà pure in arbitrio del detto signor Conte di poter scegliere chi meglio gli piacerà per sovrastante, e quello non potranno gli Impresari sotto qualunque pretesto rifiutare, né tampoco potranno fare alcuna sottomurazione o demolizione, senza previo ordine del detto Sig. Conte (...)”.

---

<sup>583</sup> ASTO, Sezioni Riunite, Insinuazioni di Torino 1737, Libro 6 vol.2, da carta 1063 fino a 1065: di seguito alla precedente.

<sup>584</sup> ASTO, Sezioni Riunite, Insinuazioni di Torino 1737, Libro 6, vol.2, da carta 1055 fino a carta 1059.

C'è un ulteriore elemento in grado di restringere il campo di azione dell'architetto: "Tutte le misure di detta fabbrica si regoleranno secondo le Regie Costituzioni o sia d'oncie dieci<sup>585</sup>(...) e dovranno detti capo mastri sottomettersi (...) a un ribasso a giudizio d'esperti, ove detta fabbrica non venga ritrovata in tutto e per tutto secondo il disegno, misura, istruzione, forma ed ordini, che sono stati loro comunicati, e che saranno loro dati, e rimessi dal sig. Architetto Vittone, e detta istruzione e disegni da med.i veduti, ed esaminati (...)"

L'atto è firmato anche dal conte Gabaleone di Salmour, da due testimoni e dal notaio Gio Onorato Cayre, oltre ai capimastri.

Le istruzioni vittoniane non solo, quindi, si rivelano una fonte storiografica essenziale per l'attribuzione del progetto del Collegio e la sua più precisa datazione, ma anche, piuttosto chiaramente, come iscrizioni dall'evidente performatività, validata e rinforzata dall'inclusione all'interno degli atti notarili, lette a voce alta in quanto "parte integrante" del contratto con le maestranze; insieme ai disegni, evocati nella scrittura, le istruzioni diventano formalmente atti prescrittivi a cui i costruttori devono inderogabilmente attenersi. Tuttavia, come è evidente, a controbilanciare il potere dell'architetto e dei suoi documenti, e a circoscriverlo entro confini ben segnati, ci sono due elementi in particolare: la stessa figura del conte di Salmour, con cui è firmato il contratto con i capimastri, e l'apparato legislativo sabauda, di cui sono segnalate le Regie Costituzioni del giugno 1633.

In calce al documento sono trascritte le istruzioni vittoniane del 2 giugno 1733 (*doc. 4 e 5*) (da pagina 1059 a pagina 1063 e da 1063 a 1065v)

- Una **terza istruzione** risulta dispersa (*doc.7*), ma trascritta nei volumi relativi all'Insinuazione di Torino<sup>586</sup> in quanto parte integrante di un contratto con i "serraglieri" sottoscritto il 20 luglio. L'"Istruzione al ferrajo ossia serragliere per la fabbrica del Regio Collegio delle Provincie" è del **26 giugno 1737**.

In quest'ultima istruzione entra in gioco anche il conte di Salmour, citato da Vittone stesso: "(...) ed in caso anche sarà facoltativo a Sua Eccellenza il signor conte di Salmor provvedere detta fabbrica ove le parerà e piacerà a conto e spese dei med.i ferrari (...)", riferendosi all'obbligo dei serraglieri di "far condurre e dar condotte a proprie spese tutte ed ogni sorte di ferramenta provvedersi (...)"

E alla fine del documento: "Circa le ferramente non qui espresse potranno dar il loro partito, ed occorrendo il bisogno di qualche parte d'esse in quantità si piglieranno da predetti secondo i loro partiti se così giudicherà il signor Conte Salmor, o però sarà facoltativo al med.o servirsi, ove meglio li piacerà non

---

<sup>585</sup> "Ordinato della città di Torino, col quale notificando gli estimatori ed agrimensori a cui resta permesso l'esercizio di tal professione, stabilisce un regolamento per la misura delle fabbriche", 11 giugno 1633. Di oncie dieci devono essere, in base a questo documento, le "muraglie ordinarie", "fatte a tre corsi di pietra, o al più a quattro, et un de' mattoni, imboccate a pietra coperta" (DUBOIN, 1847, tomo XIII, vol.XV, p. 926).

<sup>586</sup> ASTO, Sezioni Riunite, Insinuazioni di Torino 1737, Libro 7, c.801.

potendo prettender che quanto circa li capi espressi. Torino li 26 giugno 1737 sottoscritto Bernardo Vittone”.

- **Contratto con i “serraglieri”** per la fornitura delle ferramente necessarie per la casa Molineri<sup>587</sup> del **20 luglio 1737** (*doc.8*), con inclusa la trascrizione dell’istruzione precedente. Giacomo Arizio di Alice Superiore e Guglielmo De Michelis di Casale Monferrato risultano i più idonei, in ottemperanza all’istruzione vittoniana del 26 giugno.

- **Atto di acquisto del 7 settembre 1738**<sup>588</sup> di casa Lepinasse, sottoscritto dallo stesso notaio Cayre degli altri documenti relativi al Collegio (*doc.13*).

Dopo una introduzione riguardante la nascita del Collegio presso casa Molineri, a pagina 1060 è scritto: “E come che si è riconosciuto necessario dal sig. Ing. Bernardo Vittone, come dalla qui inserta dichiarazione dal medesimo sottoscritta in data 23 aprile (...) di far acquisto d’un camerone d’alto in basso a tre piani compreso quello di terra (...)”.

Nella dichiarazione trascritta, Vittone si esprime a favore dell’acquisto: “Dichiaro io sottoscritto siccome resta necessaria la compra di parte della casa Lepinasse riguardante verso meza notte il cortiletto del novo collegio (...)” (*doc.9*). L’acquisizione di casa Lepinasse, di cui quindi si ufficializza la legittimazione per mezzo del parere dell’architetto, è necessaria per poter realizzare la copertura del nuovo corridoio davanti al refettorio, ma anche per evitare possibili crolli nella porzione di giunzione dei due fabbricati.

- **Misure ed estimo** di una muratura divisoria tra il Collegio e la proprietà a ponente del Conte Vittorio Amedeo Costa della Trinità, a opera di Carlo Antonio Bussi, architetto pubblico della Città e Misuratore provvisto d’una delle 50 Piazze stabilite per Torino, **del 6 ottobre 1738**.

Il muro era stato riedificato e rialzato dai capimastri impresari della fabbrica del Collegio, Carlo Francesco Bettini e Domenico Cantone, per una spesa di 557 Lire, 6 soldi e 8 denari più 9 lire per fede di misura ed estimo<sup>589</sup>, rimborsata per metà dal Conte della Trinità.

---

<sup>587</sup> Ibidem.

<sup>588</sup> Libro 9, 1738, vol.2, c.1059: “Vendita fatta dal sig Pietro Giuseppe Francesco Gaetano Lepinasse a favore de’ Reali Collegi delle Provincie (...)”.

<sup>589</sup> “Quietanza del Real Collegio delle Provincie a favore del Conte della Trinità per la somma di 283,3lire da esso pagate per la porzione di spese fattesi nell’alzamento d’una muraglia divisoria, e comune tra detto conte e il suddetto collegio. Assieme un tipo dimostrativo del suddetto collegio e delle case circonvicine” del 26 novembre 1744 (ASTO, Corte, Materie economiche, Istruzione pubblica, Collegio delle Province e Collegio dei Nobili, Mazzo 1).



Il nome di Carlo Antonio Bussi è già registrato su alcuni documenti precedenti: era il misuratore incaricato di stimare le case Toloneri<sup>590</sup> e Lepinasse<sup>591</sup> prima di essere acquistate dal Salmour per l'ampliamento del Collegio.

Le stime immobiliari in questione sono affidate a Bussi, misuratore pubblico, in modo da potersi avvalere delle Regie Costituzioni<sup>592</sup> del 1723, le quali prescrivevano: “Se qualcuno deliberasse di voler fare qualche Edifizio, che possa ridondar’ in Ornamento, e Decoro pubblico di qualche Città, potrà costringe’l Vicino, che abbia la sua Casa di minor valore, o altro sito, a venderlo per quel giusto prezzo, che per mezzo del Giuramento sarà dichiarato dai pubblici Estimatori, con un’ottavo di più. Se l’vicino ricuserà di voler vendere, potrà nondimeno il Giudice ordinario del Luogo col parere del Senato far la vendita in nome di esso, la quale dichiariamo valida, e perfetta”

I Toloneri e i Lepinasse vendono quindi la loro casa rispettivamente all’inizio del settembre 1737 e 1738, per una cifra pari a quella stimata da Bussi aumentata di un ottavo.

- **“Quietanza del Real Collegio delle Provincie a favore del Conte della Trinità “ del 26 novembre 1744.** Apprendiamo che il conte Salmour “ha stabilito di fare l'alzamento d'una muraglia divisoria e commune tra detto Reale Collegio e l'ill.mo Conte della Trinità dalla parte verso ponente, et sia stata tale muraglia reedificata et alzata dalli capi mastri impresari di detto collegio, ill.mi Carlo Francesco Bettini et Domenico Cantone, in base al progetto del sig. architetto pubblico di questa città Carlo Antonio Bussi in data 6 ottobre 1738” per una spesa di 557,6,8 lire di cui ora il Collegio richiede metà dell'importo speso.

Si segnala, infine, tra gli elaborati grafici relativi al Collegio, un disegno del 16 aprile 1748 dell'architetto Birago di Borgaro per il conte S. Laurent, primo segretario di stato per gli affari interni, raffigurante in pianta l'abitazione del Conte della Trinità e una sezione del Collegio<sup>593</sup>.

---

<sup>590</sup> L'acquisto di casa Toloneri è avvenuto il 4 settembre 1737 (ASTO, Sezioni Riunite, Insinuazioni di Torino, 1737, libro 10, vol.1, c.45-48); la perizia del misuratore Bussi è del 23 luglio 1737.

<sup>591</sup> L'acquisto di casa Lepinasse è del 7 settembre 1738 (ASTO, Sezioni Riunite, Insinuazioni di Torino, 1738, libro 9, vol.2, c.1059).

<sup>592</sup> Regie Costituzioni del 1723, libro V, titolo XXI, par.1 e 2 (DUBOIN, 1831, t.VII, v.9, p. 363).

<sup>593</sup>“Plan de l'emplacement des maisons voisines (...) a l'orient Mr le comte de la Val et le college des provinces...”), ASTO, Corte, Materie economiche, Istruzione pubblica, Collegio delle Province e Collegio dei Nobili, Mazzo 1.

### 5.3 L'ampliamento del monastero di S. Maria Maddalena a Mondovì (1749-1766 circa)

#### *Alcune note sullo stato dell'arte*

Nella ricca bibliografia vittoniana, i primi riferimenti all'ampliamento del monastero di S. Maria Maddalena per le monache cistercensi di Mondovì Piazza, per mezzo dei soli elaborati grafici riconducibili all'architetto, accennano a un progetto non completato "se non per parti di minore importanza"<sup>594</sup>, di cui si segnalano la chiesa a pianta esagonale, rimasta sulla carta, e il corpo di fabbrica tuttora esistente (l'"Ala del Vittone")<sup>595</sup>. La focalizzazione esclusiva sull'edificio costruito, sul suo carattere incompiuto e di servizio, ha contribuito a relegare questo progetto in una posizione marginale della produzione vittoniana.

Quando, nel 2010, attraverso una attenta ricerca archivistica, Walter Canavesio<sup>596</sup> tenta di ricostruire la vicenda progettuale che precede questa parziale realizzazione, mette a fuoco un processo di estremo interesse non solo per una più profonda conoscenza dell'edificio costruito, ma anche per la comprensione degli effetti causati sulla comunità locale prima e durante la sua travagliata realizzazione. Sul suo accurato studio, che si serve soprattutto dei documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Torino, si fonda la disamina qui presentata, con alcune incursioni anche nei fondi del Senato di Piemonte.

#### *Un progetto inalterato in uno scenario di mutevoli alleanze*

Accanto ai disegni di progetto, pubblicati in parte già negli anni '60<sup>597</sup>, esiste un ricco corollario di documenti molto eterogeneo, diviso tra archivi e fondi diversi<sup>598</sup>, che, ripercorso cronologicamente, racconta di un processo progettuale e costruttivo durato quasi due decenni, in cui si sono condensate le istanze e gli interessi degli individui e delle istituzioni che si contendevano una porzione residuale, e troppo ristretta, del centro di Mondovì Piazza.

Lettere, suppliche al re, relazioni, perizie, Regie Patenti, delibere comunali erano gli strumenti offensivi e difensivi di una partita giocata dalle monache<sup>599</sup>, dal

---

<sup>594</sup> CARBONERI, VIALE, 1967 p. 27.

<sup>595</sup> ALBERTO MANDRILE, *Al Monte. Inaugurazione del ricostruito Seminario Vescovile di Mondovì*, edizione a cura del Seminario Vescovile Maggiore di Mondovì, Saluzzo, 1960.

<sup>596</sup> WALTER CANAVESIO, "Spesato dal vescovo e carezzato dalle monache". *Bernardo Vittone e l'ampliamento del monastero di Santa Maria Maddalena a Mondovì Piazza*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», n.43, 2010, pp. 91-122.

<sup>597</sup> PORTOGHESI, 1967; CARBONERI, VIALE, 1967.

<sup>598</sup> L'Archivio di stato di Torino (ASTO) conserva tra le sezioni "Corte" e "Riunite" le copie degli ordinati comunali, i cui originali sono all'Archivio Storico del Comune di Mondovì, e alcuni disegni e altri documenti. I disegni progettuali vittoniani, invece, sono custoditi presso l'Archivio dei Musei Civici. Uno è invece all'archivio storico di Mondovì.

<sup>599</sup> Sulla figura della "religiosa" di Antico Regime si veda VILLARI, 1998 in particolare per la descrizione dei rapporti tra monastero e il mondo esterno, sempre mediati dal controllo dei Vescovi e dalla presenza di confessori e direttori spirituali.

vescovo, dai sindaci, dai consiglieri comunali, dai ricchi contribuenti monregalesi, dal prefetto, dal governatore e dal re, mentre il progetto vittoniano, di cui possediamo solo i disegni, appariva, in questa affollata nuvola documentale, la risolutiva posta in gioco.

A differenza di quanto accade in altre circostanze (in particolare nell'esempio di Foglizzo al capitolo successivo), in questo caso il progetto emerge come un oggetto granitico e immutabile, che fissato su carta nel 1749, controfirmato da Vittone, dal sindaco e dal prefetto, è stato realizzato, anche se solo in parte, negli anni Sessanta del '700. L'ampliamento di un monastero descritto come degradato, troppo piccolo e insalubre allo stato di fatto, era, infatti, per le monache realizzabile esclusivamente nelle modalità prescritte dai disegni commissionati a Vittone, architetto ormai celebre e con interessi professionali intessuti anche nel monregalese.

Duramente osteggiato dalla Città di Mondovì già in prima battuta, poiché prevedeva l'inclusione nel recinto claustrale di uno spazio giudicato eccessivamente esteso, il progetto ha attivato un conflitto dalla lunga durata che, riguardante, nella pratica, solo quattro case pericolanti che sarebbero state inglobate nel monastero, rimandava, più in generale, come sottolinea Canavesio, a uno scontro tra gli usi civili e religiosi dello spazio cittadino. Peraltro, come già accennato, la diatriba riguardante l'allargamento delle pertinenze claustrali era piuttosto frequente: uno studio dei permessi accordati dal Senato di Piemonte<sup>600</sup> per la costruzione o l'ampliamento di luoghi ecclesiastici mostra chiaramente l'intenzione dell'organo di Stato di tutelare, anche dal punto di vista dimensionale, le prerogative del pubblico sullo spazio. Non erano rare, infatti, le prescrizioni della compensazione degli spazi sottratti alla comunità, in seguito all'ampliamento di parrocchie e oratori, con la restituzione di una superficie analoga. E nel caso di conventi e monasteri di clausura, era ricorrente la negoziazione serrata sui limiti dell'ampliamento, che prevedeva spesso la cessione alla comunità di interi edifici da destinare a funzioni laicali (che a metà Settecento erano in larga parte di tipo militare)<sup>601</sup>.

Seppur, quindi, scontrandosi con resistenze non (del tutto) riconducibili a personalismi o idiosincrasie locali, il progetto di Vittone non si è modificato, ma è diventato un oggetto di scambio, una possibilità trasformativa accettabile dalla

---

<sup>600</sup> Si faccia riferimento alla tesi di dottorato di LEONARDI, 2016.

<sup>601</sup> Nella sua tesi Walter Leonardi presenta i due esempi dell'ingrandimento del monastero delle carmelitane scalze di Alessandria (1769) e di quello di Santo Spirito e Anna ad Asti (1772), che è avvenuto solo in cambio della cessione di alcune case di proprietà delle monache ai secolari. Nel caso, invece, dell'ampliamento del monastero di S. Agnese di Asti (1774), l'operazione è stata consentita solo a condizione della costruzione di appositi fabbricati per l'alloggiamento delle truppe accanto al recinto claustrale, secondo una consuetudine che caratterizzava tutto l'Antico Regime; cfr. ALESSANDRO BUONO, *Esercito, istituzioni, territorio: alloggiamenti militari e «case herme» nello Stato di Milano (secoli XVI e XVII)*, Firenze, Firenze University Press, 2009, p. 161. "Gli alloggiamenti militari sono stati uno dei più grandi motivi di contrasto e di frizione tra il potere centrale da una parte e le comunità locali che li dovevano frequentemente subire dall'altra" (VILLARI, 1998, p. 98).

comunità solo in cambio di alcune condizioni estremamente concrete dettate alle monache, che comprendevano la costruzione di una fontana pubblica, la promessa di accogliere, prima delle altre, le “zitelle” cittadine con una dote contenuta per la monacazione, e a un certo punto, la costruzione di una nuova caserma in città.

Alla straordinaria solidità del progetto faceva da contraltare la fluidità delle alleanze e degli interessi delle altre figure della partita: una mutevolezza necessaria affinché i disegni vittoniani, alla fine, venissero formalmente approvati, mentre, informalmente, dentro il recinto della clausura le monache li stavano già mettendo in atto.

Ai margini di questa traiettoria quasi autonoma e sorprendentemente lineare dei documenti di progetto, degno di nota è il ruolo dell’architetto, ben diverso rispetto ad altri casi. La sua posizione appare, allo stesso tempo, periferica rispetto alle controversie suscitate dal progetto, da cui Vittone, di cui è evocato talvolta solo il nome, era deliberatamente escluso per via di una chiara parzialità stigmatizzata dalla Città, ma anche centrale, proprio in quanto autore che, firmandolo, aveva attribuito valore a un progetto inalterabile, posto al di sopra dei dissidi locali. Del resto, verosimilmente, le monache e il vescovo avevano dato l’incarico a Vittone facendo leva proprio sulla sua fama, con l’intento di legittimare un ampliamento che, prevedibilmente, sarebbe stato alquanto problematico, anche a costo di un dispendio di risorse non trascurabile.

Eppure, anche in questo caso, lo sguardo da distante restituisce una lettura diversa, che a discapito del riconoscimento di una intenzionalità assoluta dell’architetto, espressa in un disegno quasi “inflitto” alla comunità dall’alto, riconferma la dimensione corale del progetto, la cui stessa esistenza e possibilità trasformativa era subordinata all’approvazione da parte del collettivo che ne era interessato.

L’ampliamento del monastero, infatti, è avvenuto secondo i disegni di Vittone, ma è stato consentito dai documenti redatti al contorno: è stato forzato dalle suppliche dalle monache e dalle lettere del vescovo al re, reso possibile da un atto di compravendita, verificato dalle perizie, approvato, dopo lunghe discussioni, da una Delibera del Consiglio Comunale e vincolato alle Regie Patenti.

I corpi edificati del monastero di Mondovì hanno quindi alle spalle una travagliata storia documentale, prima che costruttiva, in cui il nome dell’architetto appare, alla resa dei conti, un parametro meno determinante della promessa di una fontana pubblica e della soglia massima del “fardello” imposto alle giovani zitelle. Se negli altri due esempi presentati in questo capitolo emerge l’equilibrata e pragmatica posizione di regista e mediatore dell’architetto, in questo caso, venuto meno, all’interno del collettivo, il riconoscimento della sua imparzialità, fonte di autorevolezza, il nome e il ruolo di Vittone scompaiono progressivamente dietro a un progetto che ha agito in completa autonomia rispetto al suo autore: grande assente in questa vicenda.

Di seguito si riporta una selezione degli snodi fondamentali registrati e prodotti da alcuni capisaldi documentari. La messa a sistema nel tempo dei documenti principali, e la loro successiva graficizzazione (cfr. apparati grafici)

ritrae una procedura dal ritmo variabile, con alcune fasi in cui si addensavano e si contrapponevano, nel giro di alcune settimane, i molteplici documenti prodotti dalle parti in gioco (è il caso dei mesi di avvio), e da altre, in cui i tempi lunghi e le parentesi di silenzio hanno visto addirittura il crollo di alcuni fabbricati interessati dal contenzioso e l'avvicendamento dei protagonisti della vicenda (il vescovo in primis). Del resto, come ha scritto uno degli attori della vicenda in un parere inviato alla Segreteria di Stato<sup>602</sup>, le monache, consapevoli del fatto che “li luoghi pij non morendo mai”, hanno evidentemente sfruttato a proprio vantaggio la lunga durata del procedimento che avrebbe favorito forme di negoziazione informale e la riplasmazione delle alleanze.

### ***Note sui documenti vittoniani***

Come accennato, l'insieme dei documenti riguardanti l'ampliamento del Monastero è disperso, come accade anche per altre vicende costruttive vittoniane, tra diversi archivi pubblici. Grazie all'attuale collocazione, con un ragionamento a ritroso, è possibile riflettere sulla genesi e sulla funzione di ognuna delle iscrizioni redatte e sulle relative modalità di scambio e validazione.

Per quanto riguarda i documenti prodotti dagli altri attori, istituzionali e non, del processo (lettere, pareri, perizie, ordinati comunali) non stupisce che questi siano custoditi dagli stessi archivi che, a procedura in atto, li avevano accolti dopo la ricezione da parte delle istituzioni preposte (il Comune, la Segreteria di Stato e il monastero) ed è interessante ritrovare nell'Archivio di Stato torinese le copie degli ordinati comunali e di altri atti, i cui originali sono custoditi presso l'Archivio Comunale di Mondovì.

Il poco che rimane, per questo progetto, dell'“archivio professionale” di Vittone, invece, sollecita una considerazione in merito alle traiettorie dei documenti una volta prodotti. Vittone operava al margine di una controversia complessa, producendo verosimilmente non molti più documenti di quelli reperiti oggi: un rilievo datato 24 maggio 1749, una planimetria del 4 giugno del piano terreno, un “Piano universale delli siti e case del Monastero” non datato e due prospetti, anch'essi non datati, relativi al progetto di ampliamento del monastero, uno o più pareri presunti (mai reperiti), volti a dimostrare la necessità della riplasmazione, e un progetto abbozzato rapidamente e quasi casualmente, per la caserma, del 23 novembre 1750, con relativo calcolo della spesa.

Si potrebbe ipotizzare, sulla base di altri casi analizzati, che ci fosse anche un calcolo della spesa relativo all'ampliamento del convento, mentre l'estraneità di Vittone a un processo esecutivo che era avvenuto in modo del tutto informale e occultato dal recinto della clausura porterebbe a escludere che l'architetto avesse prodotto e consegnato alle monache anche le istruzioni per le maestranze, e che avesse eseguito il collaudo di quanto realizzato.

Nel suo studio torinese, e in parte a Mondovì, erano stati realizzati sicuramente il rilievo dello stato di fatto e le planimetrie del monastero, visionati,

---

<sup>602</sup> Parere del commendatore Giovanni Battista Cordero Pamparato del 14 luglio 1749 (ASTO, Corte, Monache di qua dai monti, mazzo 1, Mondovì, Monache di S. Maria Maddalena).

approvati e firmati dall'architetto, dal prefetto e dal sindaco (fatta eccezione per la planimetria conservata a Mondovì che riporta la sola firma dell'architetto). E se il rilievo, una volta validato e accolto dalle istituzioni, era stato depositato presso l'Archivio di Stato torinese, dove è tuttora conservato, la planimetria di progetto del 4 giugno, autorizzata con le stesse firme, aveva seguito un itinerario diverso, che si è concluso all'archivio dei Musei Civici.

Come già discusso, nell'archivio dei Musei Civici è confluito un numero rilevante di disegni provenienti dallo studio di Quarini, che a sua volta aveva accorpato, alla morte di Vittone, gran parte delle carte dell'atelier del maestro. In ogni caso, i tre disegni riconducibili a Mondovì dovevano necessariamente essere arrivati all'attuale collocazione tramite una serie di passaggi tra diverse raccolte private, senza aver mai varcato la soglia di un archivio pubblico, da cui difficilmente sarebbero potuti uscire. E se questa mancata ricezione istituzionale non sorprende per i due disegni raffiguranti i prospetti del fabbricato, non firmati né datati, di cui uno evidentemente di studio, divenuto addirittura poi foglio da riutilizzare per altre esercitazioni, suscita una serie di interrogativi la planimetria di progetto firmata, per cui si potrebbe formulare un'ipotesi.

Come supposto da Canavesio, è probabile che il disegno, dopo essere stato firmato, sia stato inviato nuovamente a Vittone dalle monache, in seguito all'arenarsi della vicenda per alcuni anni e che poi sia rimasto nel suo studio, nonostante il riavvio del progetto. Del resto in una nota, in calce alla copia della rappresentanza delle monache (*doc.1*) conservata all'Archivio di Stato, datata due anni dopo la redazione del progetto e la presentazione della supplica, l'architetto scriveva di aver "ritirato il disegno e tipo del monastero suddetto": forse si trattava proprio di questo documento.

### ***Cronologia attraverso alcuni capisaldi documentari***

#### **- Rappresentanza inviata dalle monache cistercensi al re in data 13 marzo 1749<sup>603</sup> (*diagramma apparati grafici doc.1*)**

Nel documento sono descritte le condizioni critiche dell'attuale monastero, facendo presente l'impossibilità di ospitare tutte le monache nelle celle disponibili e lo stato pericolante di alcune sue parti, con la richiesta di poterne costruire uno nuovo, ampliando la clausura con l'occupazione, al livello inferiore, di quattro case private, ma acquistate a suo tempo dalle monache, collocate in Via del Toretto, al confine dell'attuale giardino del Monastero<sup>604</sup>.

Le case in questione, che da questo momento saranno al centro della diatriba tra le parti, si trovavano, a detta delle monache, in stato problematico a causa

---

<sup>603</sup> Il documento dell'Archivio storico di Torino è una copia della supplica inviata al re. Sul retro è scritto: "Supplica delle monache di S.M. Maddalena di Mondovì" e "s'indirizzi alla segreteria di stato per gli affari interni. Torino addì 13 marzo 1749. Lanfranchi primo referendario". ASTO, Corte, Monache di qua dai Monti, mazzo 1, Mondovì, Monache di S. Maria Maddalena.

<sup>604</sup> In calce alla supplica c'è una nota di Vittone che recita: "Ho ritirato il disegno, e tipo del monastero suddetto, quali restituirò ad ogni richiesta. Torino, li 14 ottobre 1751 Ing. Vittone".

dell'alloggiamento delle truppe lì collocate in mancanza di altro spazio nelle caserme del borgo di Piazza.

Precedevano la supplica alcuni altri documenti, ad esempio un Ordinato del Consiglio Comunale del 24 gennaio 1749 (di cui si conserva all'Archivio di Stato torinese la copia) in cui si riporta la richiesta delle monache, per mezzo del confessore e portavoce Gaspare Rajne, di demolire parte delle case su Via Toretto, degradate a causa alle soldatesche, "che corrisponde al loro giardino e corti di d.o Monastero, al fine di servirsi del Materiale da ricavare da d.e. case in uso del d.o Monastero"<sup>605</sup>.

Dai documenti redatti e scambiati in questa fase di avvio della lunga vicenda apprendiamo che la Segreteria per gli Affari Interni era inizialmente a favore dell'occupazione delle case attigue al monastero, ma richiedeva di rendere disponibili, per l'alloggiamento delle truppe, quelle nelle immediate vicinanze<sup>606</sup>. Sappiamo anche che pochi giorni dopo, il 26 marzo, il prefetto Bussa, il vescovo e alcuni amministratori cittadini avevano verificato, con un sopralluogo, lo stato del monastero, confermando alla Segreteria di Stato, con una lettera del prefetto, quanto lamentato dalle monache, ma imputando il degrado delle case private alle stesse monache, che le avrebbero danneggiate allo scopo di renderle inservibili al pubblico<sup>607</sup>. Si tratta di una delle prime accuse mosse alle occupanti del monastero che effettivamente stavano tentando con vari mezzi, più o meno leciti, di appropriarsi delle quattro case.

Il degrado in cui versava l'edificio aveva convinto anche gli amministratori cittadini della necessità di un ampliamento che, tuttavia, garantisse quale compromesso un uso laicale di almeno due dei piani del nuovo fabbricato.

- **Parere dell'avvocato generale Celebrino del 19 aprile 1749**<sup>608</sup> a proposito del ricorso delle monache (*doc.2*).

Si richiede alle monache di presentare un progetto di ampliamento da allegare a un nuovo ricorso al re, tenendo presente che sarebbe stato indecoroso e problematico associare, nello stesso edificio, la chiusura e l'alloggio delle soldatesche.

Nella lettera si fa anche riferimento all'Ordinato della Città del 29 marzo in cui si stabiliva, come condizione per l'ampliamento richiesto dalle monache, "che dette madri lasciassero all'uso laicale tre piani, o per lo meno due piani della loro fabbrica", in particolare per l'uso da parte dei soldati.

L'avvocato esprime chiaramente la sua perplessità al riguardo: "sarà assai difficile che le madri siano per aderire a tale condizione, e molto più, che il Superior

---

<sup>605</sup> Ibidem.

<sup>606</sup> ASTO, Corte, Segreteria di Stato per gli affari interni, Lettere, Piemonte Ecclesiastico, serie IV, registro 70, c.51r, 17 marzo 1747, lettera all'Avvocato Ambrosio sindaco della Città di Mondovì.

<sup>607</sup> Lettera del prefetto del 31 marzo alla Segreteria di Stato (ASTO, Corte, Monache di qua dai Monti, mazzo 1, Mondovì, Monache di S. Maria Maddalena).

<sup>608</sup> Ibidem.

Ecclesiastico sia per permetterglielo, mentre non sembra conveniente, e compatibile colla chiusura, e nemmeno congruo, che si dia l'alloggio a' soldati ne piani inferiori a quello in cui abitano le Madri; cosa che potrebbe forse dar luogo a' disordini, o almeno pericoli, e certamente a gravi disturbi".

Celebrino prevede che la questione provocherà "litiggi" tra le monache e la Città e lamenta anche il fatto che "si ha bensì il tipo dello stato presentaneo del Monastero, ma non il disegno della nuova Fabbrica quale, come ottimamente suggerisce il Prefetto, dovrebbe procedere". Chiede quindi al prefetto di invitare le monache ad accordarsi con la Città sulla questione dell'uso laicale e poi a far "formare (...) una pianta della nuova fabbrica coll'opportune dimensioni, numeri ed indice, il quale dovrà essere sottoscritto dal perito, con spiegazione nel medesimo del rispettivo uso, a cui pensano di destinare i rispettivi membri della nuova Fabbrica, indi lo presentino al Consiglio".

La procedura delineata chiaramente dal documento prevede quindi, dopo l'accordo con la Città e la presentazione del disegno in Consiglio, la scrittura di un Ordinato da allegare, con la pianta suddetta, a un nuovo ricorso delle madri. Si conclude invitando il Consiglio a consultare i "Principali di Città più giudiziosi ed imparziali".

- **Rilievo di Vittone** con indice di 26 punti<sup>609</sup>, firmato dal sindaco Faussonne di Clavesana e dal prefetto Bussa, oltreché da Vittone del **24 maggio** (*doc.3*); sappiamo che Vittone è a Mondovì il 18 maggio per un sopralluogo.

Il disegno, con una ricca legenda, riporta al numero 17 le case di via Toretto, descrivendole come "casette in parte rovinate, in parte da se cadenti".

- **Due tavole di progetto del nuovo fabbricato**, una sottoscritta come sopra e datata **4 giugno 1749**<sup>610</sup> (*doc.4*), l'altra, senza data e senza firma (*doc.5*), raffigurante il prospetto generale su via del Toretto con la nuova chiesa, a livello del monastero, e una planimetria<sup>611</sup>. Al posto delle quattro case private, Vittone prevede un alto muro di sostegno su via del Toretto: una sorta di avancorpo che, come richiesto, avrebbe ospitato locali a uso laicale, destinati tuttavia al solo personale laico del monastero.

- **Ricorso**<sup>612</sup> inviato alla Segreteria di Stato da alcuni amministratori della Città il **9 giugno 1749** (*doc.6*).

---

<sup>609</sup> Ibidem. Canavesio segnala l'esistenza di un secondo disegno, un "Piano universale delli siti e case del Monastero e sue contigue", con la sola firma dell'architetto, conservato presso l'Archivio storico del Comune di Mondovì (cart.31, Disegni e Tipi diversi, n.29).

<sup>610</sup> In base all'ultimo sopralluogo del settembre 2019, il disegno si colloca in: Torino, Musei Civici, Armadio 4, Palchetto X, Cart.B, foglio III 72.

<sup>611</sup> Torino, Musei Civici, Armadio 4, Palchetto X, Cart.B, foglio III 72.

C'è anche un altro prospetto negli archivi dei Musei Civici, identificato da Canavesio (2010) quale "progetto di trasformazione del monastero, disegno non completato del prospetto verso via del Toretto" e pubblicato alla figura 5 del suo testo.

<sup>612</sup> ASTO, Corte, Monache di qua dai monti, mazzo 1, Mondovì, Monache di S. Maria Maddalena.



Il ricorso è tanto articolato da mostrare, come mette in luce Walter Canavesio, una situazione più complessa e conflittuale di quanto apparisse all'inizio, che diventa l'occasione di riaccendere controversie sedimentate nel tempo.

Gli amministratori sottolineano, infatti, che gran parte dei siti migliori della città era già occupata da edifici conventuali, da chiese e monasteri, dal Palazzo Vescovile, dalle carceri, da scuole regie e da altri siti pubblici, come la residenza del governatore e gli uffici collaterali, limitando lo spazio per l'uso privato e soprattutto militare: le case su via Toretto erano infatti le uniche idonee a ospitare le truppe evitando la più problematica requisizione diretta delle case dei cittadini.

La significativa occupazione da parte delle sempre più numerose clausure nel borgo di Piazza, causava anche, come segnala Canavesio, la diminuzione dei terreni sottoposti a contribuzione, nonché delle attività commerciali ed artigianali, a discapito delle politiche di insediamento della popolazione intraprese dall'amministrazione.

La richiesta espressa nel ricorso è quindi radicale: alle monache si chiede di abbandonare l'attuale monastero per ricostruirne uno nuovo a Carassone. E se, a questo punto, l'alleanza tra le monache e il vescovo fronteggia compatta queste controversie, l'amministrazione comunale si divide in posizioni contrastanti.

- **Ordinato del Consiglio Comunale del 4 luglio**<sup>613</sup> (copia) (*doc.7*).

Il portavoce delle monache Rayne e l'avvocato presentano i progetti di Vittone al Consiglio comunale: il rilievo, il nuovo piano e la proposta di accordo delle monache. Il progetto prevedeva l'uso laicale esclusivo al confessore e ai due servi, mentre erano lasciati liberi l'attuale abitazione del confessore (ed ex casa di Giovanni Battista Cordero) e l'ex casa Amistà, già acquistata dalle monache.

Nel frattempo, un nuovo elemento, che si rivelerà poi piuttosto dirimente, altera la già complessa situazione: accanto al monastero era stato costruito un edificio la cui altezza, a detta delle monache anche sulla scorta di un parere da loro richiesto a due medici<sup>614</sup>, impediva l'ingresso di luce e aria nell'attuale monastero.

- **Ordinato del Consiglio Comunale del 9 luglio 1749**<sup>615</sup> (copia) (*doc.8*).

Rajne propone in Consiglio una serie di condizioni in cambio dell'approvazione, da parte della Città, del progetto di Vittone, tra cui la costruzione di una fontana pubblica, con le acque raccolte nell'area occupata dalle case demolite, e la promessa di non accrescere le "doti spirituali a fardello delle figlie cittadine che volessero ivi monacarsi e preferire le d.e cittadine alle Forestiere".

- Dei sette consegnati, degno di nota, poiché determinante per la formazione dell'opinione della Segreteria di Stato, è il **parere** del commendatore **Giovanni**

---

<sup>613</sup> Ibidem.

<sup>614</sup> Ci sono due pareri del luglio 1749 redatti da due medici convocati dalle monache per attestare le condizioni di insalubrità del monastero (Ibidem).

<sup>615</sup> Ibidem.

**Battista Cordero Pamparato del 14 luglio 1749**<sup>616</sup> (peraltro cognato e maggiordomo del re) (*doc.9*).

Il documento, al di là della capacità manifestata nell'immediato di muovere e orientare alcune posizioni, è una fonte preziosa poiché, a partire dai venti anni precedenti, presenta un lucido quadro della situazione, che, piuttosto oggettivamente, depone a sfavore delle monache.

L'autore, che nel 1748 era stato sindaco della Città, ricorda la politica di lenta e silenziosa acquisizione di terreni e abitazioni nelle adiacenze del monastero da parte delle religiose, negli ultimi due decenni<sup>617</sup>, con l'intento di ampliarlo anche

---

<sup>616</sup> Ibidem.

<sup>617</sup> In effetti, gli incartamenti del Senato di Piemonte intercettano, già a partire dall'ottobre 1740, il dialogo tra monache e istituzioni centrali (il re e il Senato) per l'ampliamento del monastero.

Del 4 ottobre 1740 è infatti un documento che recita: "Sul ricorso delle M.M. Cisterciensi del Borgo di Carassona di Mondovì pel permesso d'unire alla loro speziaria una casa da esse acquistata, si commette al sig. prefetto di prender informazioni". In apertura si legge: "rappresentano le Monache dell'ordine cisterciense della Città del Mondovì nel Borgo di Carassona che ritrovandosi in vicinanza di \*\*\* Monastero, e spacieria un corpo di casa demolita e distrutta che serviva di ricovero a malviventi, e dava luogo ad indecenze, ed insolenza, sono state costrette per liberarsi da tali incomodi far acquisto d'essa casa con intenzione d'aprire la muraglia della med.a per farne la comunicazione con d.a spacieria (...) e per il che ottenere abbino havuto ricorso di S.S. M.M. quale per sue Regie Pattenti delli 9 corrente settembre (...) s'è degnata d'aderirvi"; il Senato chiede al prefetto di raccogliere "sommarie informazioni per verificare le cose narrate e specialmente la qualità, grandezza, e sitto della casa narrata (...) se quella possa unirsi commodamente alla speziaria delle supplicanti senza diformità di quella Città, e senza pregiudizio della popolazione della medem.a (ASTO, Sezioni Riunite, Senato di Piemonte, serie I, categoria V, Materie Ecclesiastiche, 1740-1741, mazzo 19, pp.141-142). È il primo momento di una procedura che continua nei mesi seguenti. Nella seduta del 1 luglio 1741, il "supremo magistrato", con l'obiettivo di "cautelare l'interesse dell'immunità locale", chiede al prefetto, il quale era già stato incaricato di raccogliere informazioni, di "formare" un "Tippo", "in cui si designi l'ampliamento della clausura, che intendono fare con l'unione del nuovo sito con esprimere se quello sia in vicinanza d'altra case de Partic. dalle quali possa esservi facilità, e comodità del passaggio per introdursi nel Monastero, designando le aperture, che si lascieranno verso le strade, o case fuori di clausura (..)" (Vol.20, pp.171-172). Dopo aver "fatto procedere alla formazione del Tippo del disegno dell'ampliamento della clausura che intendono fare coll'unione del sitto destinato (...) fatto e sottoscritto dal signor agrimensore Innocenzo Sarvetto" ("parafrato dal prefetto) assieme all'atto di presentazione d'esso" le monache rinnovano il ricorso "unitamente alla fede di cattasto delli 16 settembre corrente anno". Esaminato il Tippo, che dimostra quanto "l'ampliamento" possa venire senza "pregiudizio delle buone regole", nella seduta del 23 settembre 1741 "si conchiude in esecuzione delle Regie Patenti 9 settembre 1740 permettersi l'ampliamento in esse espressa" (con la sola condizione di otturare una porta indicata nel tippo che avrebbe favorito un troppo facile accesso al monastero dall'esterno) (Vol.20, p. 230). Poco dopo, il 15 marzo 1743 le monache tornano al cospetto del Senato, con una nuova richiesta: poter demolire una "casuccia d'un sol piano propria d'esso monastero costrutta in parte di creta, e da molti anni disabitata e quella incorporare nel loro Monastero al fine di aprire finestre nel muro di tal parte per la necessaria luce della speziaria, e farvi nella medesima un distillatorio, come altresì inchiudere nel d.o Monastero un sito gerbido pur proprio delle esponenti, e quello ridurre in giardino per le erbe di detta speziaria". La risposta del Senato è la medesima accordata all'istanza precedente: il prefetto di Mondovì è incaricato di verificare che le madri abbiano ancora necessità di ampliare il monastero "e se tale incorporazione possa seguire senza difformità della Città, e senza pregiudizio della popolazione della medesima", se il gerbido è "allibrato" nei catasti cittadini ed effettivamente

senza il consenso delle amministrazioni cittadine, dalla durata di certo più limitata di quella della giurisdizione del monastero. Inoltre, cita un progetto firmato da Gallo, finora non documentato né ritrovato, di un monastero collocato in una posizione differente da quella attuale, ma più conveniente anche in termini economici.

Credendo fermamente che lo stato dell'attuale monastero non fosse poi tanto critico quanto denunciato dalle sue occupanti, il commendatore mette in discussione la validità del parere che queste avrebbero richiesto a Vittone (non reperito negli archivi) in quanto personaggio del tutto parziale - "spesato dal vescovo e carezzato dalle monache" - di cui riconosce l'abilità di aver sottratto all'uso pubblico ben sette case nelle adiacenze del monastero. E a proposito dei legami con il vescovo, il conte trova le ragioni di questo incarico a Vittone nella commissione all'architetto della "tanto decantata e mai principiata cappella del nuovo Duomo"<sup>618</sup>.

Inoltre, l'autore del documento denuncia l'insufficiente rilevanza delle promesse delle monache a compensazione dell'ampliamento della clausura: i fardelli delle giovani monache dovevano essere moderati dal sovrano e le fontane pubbliche erano già fornite e mantenute dall'amministrazione pubblica. Infine, insinua che le monache avrebbero già demolito, senza alcun diritto, parte delle case di via Toretto adibite a caserme, proprio nel momento in cui era stata presentata la supplica al re (13 marzo 1749) in cui si richiedeva il permesso di procedere con la demolizione (anche per riutilizzarne il materiale da costruzione) e con l'ampliamento: "si videro in pochi giorni demolire in gran parte le quattro case inferiori (...) in sprezzo ad un ordine stato loro intimato" e ancora "fecero furtivamente e di notte tempo demolire parte delle scale e solari delle dette case per renderle inabitabili".

---

proprietà del Monastero; inoltre dovrà provvedere alla formazione di un Tipo "in cui si rappresenti il disegno, cui intendono di far seguire l'incorporazione, designano (...) le altre circostanze degne di considerazione per riguardo dell'immunità locale (...)” esprimendo misure ed estensione (Vol.22, p.60, 15 marzo 1743).

Una ricerca più sistematica presso i fondi del Senato potrebbe far emergere ulteriori informazioni relative allo scambio tra monastero e istituzioni centrali. Al momento, non sono stati reperiti altri documenti relativi agli anni 1764-65 (Serie I, Categoria V, Materie ecclesiastiche Mazzo 54) e 1765-66 (Mazzo 55), in cui, conciliate le posizioni di monache e comunità, ed emesse le Regie Patenti, il processo di ampliamento si avvia alla sua conclusione. Tuttavia, è piuttosto interessante il primo processo qui descritto, relativo all'inclusione di un fabbricato acquistato dalle monache alla "speziaria" del monastero, che si è risolta, nel giro di un anno, dopo le verifiche sul posto del prefetto e, quindi, con l'esecuzione delle Regie Patenti precedentemente emanate, secondo una prassi ricorrente di interinazione e registrazione di un provvedimento sovrano, previa verifica da parte del Senato (LEONARDI, 2016, p. 64). È possibile che le monache si aspettassero un iter simile anche per le successive richieste di ampliamento, che, invece, innescheranno processi vivaci di discussione a livello locale, prima ancora di una formalizzazione della richiesta dinnanzi al supremo tribunale, che doveva essere preceduta dalla redazione di un Ordinato comunale e dall'emissione delle Regie Patenti.

<sup>618</sup> Si faccia riferimento a CANAVESIO, 2010.

**- Parere dell'avvocato Celebrino del 2 agosto 1749<sup>619</sup>.**

L'avvocato segnala nuovamente l'avvenuta illecita demolizione delle case per le truppe a opera delle suore: un fatto grave che determinerà il maggiore coinvolgimento del re, con la conseguente emissione di un documento vincolante per tutte le parti. In apertura del documento, Celebrino cita il parere del commendatore Pamparato, bastevole "per tutte [le rappresentanze]", poichè "da sola, e senza necessità di ulteriori considerazioni potrebbe ritrarre la M.S. dall'accennata permissione", che risulta, a questo punto, non giustificata da un'effettiva condizione critica del monastero, bensì "di cosa meramente graziosa".

**- Perizia richiesta dalla Segreteria di Stato all'ingegnere Ignazio Bertola il 16 agosto 1749<sup>620</sup> (doc.10).**

Bertola, chiamato a esprimere un parere terzo rispetto alla discussione in corso, conferma che la promessa riduzione delle quote sulle monacazioni non è tale da compensare la progettata sottrazione delle case all'uso laicale. Nell'intento di trovare nuove condizioni che possano rendere accettabile l'approvazione del progetto vittoniano, la sua proposta aggiunge quindi un nuovo tassello alla vicenda progettuale: in cambio dell'ampliamento previsto da Vittone, le monache avrebbero dovuto costruire, a proprie spese, una nuova caserma in un sito idoneo, oltre ad assicurare una dote fissa per il fardello delle "zitelle cittadine" di 2.500 lire e la realizzazione della fontana pubblica a beneficio dell'intera comunità.

**- Lettera della Segreteria di Stato inviata al prefetto il 17 agosto 1749 con il parere del re (copia)<sup>621</sup> (doc.11).**

Il re richiede che sia costruita una nuova caserma "per alloggiare quattro compagnie di soldatesca" (come proposto da Bertola) "a favore di cui debbano pure condursi, e mantenersi le acque sorgenti (...) oltre l'obbligazione alle medesime di ricevere in educazione le figlie cittadine di Mondovì, a preferenza delle altre, con la Dote non maggiore di lire duemilacinquecento di Piemonte". Impone inoltre alle monache la ricostruzione delle case da loro demolite senza alcun diritto, "in modo che servano, come prima, per alloggiarvi Truppa nelle occorrenze". La mancata accettazione di tali condizioni avrebbe comportato il trasferimento del nuovo monastero a Carassone e l'abbandono dell'attuale sito.

**- Lettera del conte Blengino dell'8 settembre 1749 (copia)<sup>622</sup>.**

Il conte, uno degli amministratori della Città, chiede alla Segreteria, a cui ormai spetta l'ultima decisione, di essere liberati dalle "molestie" delle monache ed esprime il timore di una risoluzione a loro favore, allarmato anche dalla possibilità che il confessore possa portare la questione alla Curia Vaticana romana, con del

---

<sup>619</sup> Ibidem.

<sup>620</sup> Ibidem.

<sup>621</sup> Ibidem.

<sup>622</sup> Ibidem.

denaro (“voler alla longa anche con soccorso di Roma e con la profusion del denaro giungere al loro intento”).

Blengino scrive che l’insistenza delle monache, e le azioni da loro portate avanti, “mettono questo pubblico in timore che non avendo noi in Torino chi possa smentire le (...) loro asserzioni” siano accolte dal re e dai giudici le “ false loro rappresentazioni”. Ribadisce che il “desiderio unico a Comune sarebbe che le suddette madri si trasferissero nel Piano di Carassone” lasciando a reddito l’antico monastero nel centro cittadino.

- **Lettera alla Segreteria di Stato dell’abadesa Maria Giovanna Faussonne di Montmayeur del settembre 1749** (*doc.12*)<sup>623</sup>.

La monaca lamenta l’insufficienza delle finanze per la realizzazione di una nuova caserma e ribadisce le condizioni di insalubrità del monastero, dovute anche alla costruzione della nuova casa del vicino, che avrebbe persino causato la morte di alcune delle suore e la diminuzione del numero delle educande. Inoltre, riguardo all’accusa di demolizione indebita, indica i soldati e i vicini come colpevoli di vari furti di legname, serrature e ferramenta, durante la notte.

Tuttavia, la lettera non sortisce alcun effetto: entro sei anni le monache avrebbero dovuto costruire una nuova caserma per cinquanta uomini, pena il trasferimento a Carassone.

- **Lettera**<sup>624</sup> **dalla Segreteria di Stato al governatore del 6 novembre 1750.**

Dopo un anno di stallo, la segreteria riapre la trattativa sulla costruzione della caserma, ribadendo le sue condizioni e chiedendo l’elaborazione di un progetto.

- **Primo progetto di caserma del misuratore Genta** all’interno della cittadella, inviato all’Ufficio delle Fabbriche e Fortificazioni. Il progetto è citato da una lettera del governatore Tonduti alla Segreteria del 9 novembre 1750<sup>625</sup> (*doc.13*).

- **Progetto di caserma di Vittone**<sup>626</sup> inviato alla Segreteria di Stato il **23 novembre 1750** con il relativo calcolo della spesa e una lettera del governatore, incaricato dalla Segreteria di commissionare un progetto per una caserma all’esterno della cittadella (*doc.14*).

L’attribuzione dell’incarico a Vittone incrocia un’altra vicenda costruttiva locale: quella dello spostamento del pilone del Santuario di Vicoforte, operazione difficile e rischiosa, a cui aveva presenziato anche l’architetto torinese, rimasto a Mondovì dal 13 al 27 novembre<sup>627</sup>.

---

<sup>623</sup> Ibidem.

<sup>624</sup> ASTO, Corte, Segreteria di Stato per gli affari interni, Piemonte ecclesiastico, registro 71, 1749-50, c.458 v.

<sup>625</sup> ASTO, Corte, Monache di qua dai monti, mazzo 1, Mondovì, Monache di S. Maria Maddalena.

<sup>626</sup> Ibidem.

<sup>627</sup> Da GIOVANNI VACCHETTA, *Nuova storia artistica del Santuario della Madonna di Mondovì a Vico*, Cuneo, Società per gli Studi Storici di Cuneo, 1984. Sappiamo che Vittone è stato pagato per la direzione dei lavori di questa operazione. Dal testo di Carboneri, (*L’architetto*

Quasi casualmente quindi, anche perché il figlio di Francesco Gallo, “unico soggetto in questa città capace a formar simil disegno” era stato vittima di un incidente<sup>628</sup>, Vittone è individuato dal governatore “come soggetto migliore in simili affari, già che il medesimo trovavasi qui di passaggio”<sup>629</sup>.

Il sito della caserma, rappresentata su un disegno realizzato con evidente velocità, è individuato al termine della contrada di Ripa, vicino alla porta di Carassone. La lettera che lo accompagna, insieme al calcolo della spesa, firmata dal governatore, ne segnala il carattere di “ripiego” e i numerosi limiti: il progetto è troppo costoso, dato che il terreno scosceso richiede alcune opere di trasporto di terra, non c'è acqua, è esposto a nord e situandosi contro le mura avrebbe potuto favorire le diserzioni.

- **Progetto di caserma firmato da Bessone** in un sito indicato dalle monache vicino al monastero (non è stato reperito alcun documento al riguardo) (*doc.15*).

Di nuovo, si era reso necessario un parere in grado di dirimere la controversia in merito alla collocazione della caserma all'interno della città, posizione per cui propendeva il governatore, nel luogo prescelto dalle monache o fuori, assecondando i desideri della Segreteria.

- **superperizia<sup>630</sup> di Bertola del 7 dicembre 1750** (*doc. 16*).

Bertola individua nel progetto di Bessone il miglior compromesso. A questo punto, in linea teorica, stabilito il luogo della nuova caserma, il progetto dell'ampliamento vittoniano può essere posto in atto.

- **Parere dell'avvocato Celebrino del 28 dicembre 1750<sup>631</sup>** (*doc.17*).

Ricevuta la perizia di Bertola del 7 dicembre, l'avvocato solleva alcuni problemi che provocano un'ulteriore importante battuta d'arresto. Innanzitutto, la contiguità della clausura e della caserma appare troppo sconveniente e occorre quindi trovare un sito lontano non solo dal monastero in questione, ma da tutti quelli cittadini: operazione non facile.

In secondo luogo, l'avvocato si interroga su chi, una volta costruita la caserma, si sarebbe fatto carico delle spese di manutenzione di un fabbricato che, molto difficilmente, avrebbe generato una rendita, ammesso che sarebbe stato praticamente impossibile affittarlo per i periodi di assenza dei soldati. Il rischio che le monache, per poter mantenere tale edificio, si rivalessero sulle famiglie locali, aumentando le quote di monacazione per le giovani suore, era

---

*Francesco Gallo 1672-1750*, Torino, Società Piemontese d'archeologia e di Belle Arti, 1954) pare anche che l'architetto, in quegli stessi giorni, sia stato pagato per altri lavori presso la fabbrica della cappella del Duomo, vista la recente scomparsa di Francesco Gallo. Tale incarico potrebbe datarsi per gli autori tra 1749 e 1750.

<sup>628</sup> Ibidem. Lettera del governatore Tonduti alla segreteria del 16 novembre 1750.

<sup>629</sup> Ibidem. Lettera del governatore Tonduti alla segreteria del 23 novembre 1750.

<sup>630</sup> 7 dicembre 1750 (Ibidem).

<sup>631</sup> Ibidem.

effettivamente da non sottovalutare. Inoltre, Celebrino sottolinea la necessità di appianare i conflitti locali prima della richiesta della concessione reale.

La difficile gestione di una nuova caserma, per cui ora è messa in discussione un'ubicazione stabilita a colpi di perizia, blocca nuovamente la partita in atto e sospende, ancora una volta, il progetto vittoniano.

- Tipo dell'architetto **Pietro Antonio Fontana** del **3 giugno 1754**: il processo interrotto riprende stabilendo le pertinenze del monastero e le porzioni da includere nella clausura<sup>632</sup> (*doc.18*).

- **Atto di vendita della casa del conte Giovanni Battista Cordero di Belvedere alle monache**<sup>633</sup> del **18 marzo 1756** (*doc.19*).

Un atto che sancisce l'incontro degli interessi del monastero e di un cittadino privato pare rimettere in moto la procedura, fissando una nuova condizione per le monache: l'edificio appena acquistato, che è peraltro il tanto criticato fabbricato che toglieva luce e aria alle suore, dovrà essere incluso alla clausura tramite arco o voltone sulla "viassola", una stretta via compresa tra le proprietà, pena l'annullamento dell'atto.

Il documento arriva dopo alcuni anni di silenzio in cui la questione non pare essere avanzata verso la svolta risolutiva. Risulta, invece, piuttosto determinante, come rileva Canavesio, la nomina del nuovo vescovo nel dicembre del '53, il teatino Michele Casati, e probabilmente, il ruolo giocato dal fratello del proprietario dell'immobile venduto, canonico della cattedrale. Si spiegherebbero così le firme di ben tre canonici presenti alla sottoscrizione dell'atto.

- **Memoria (s.d. ma del 1756) inviata dalla Segreteria alle monache**<sup>634</sup> (*doc.20*), a cui si impone la seguente procedura da seguire per finalizzare il processo di ampliamento alla luce del recente acquisto. All'atto capitolare delle monache sarebbe dovuta seguire l'approvazione della Città, la stipula degli accordi concordati, la compilazione del comodato accettato dalla Città, previo assenso regio e, infine, l'invio al re di un nuovo ricorso corredato dal disegno delle case lasciate a un uso laicale e della nuova fabbrica<sup>635</sup>.

- **Lettera del vescovo Michele Casati del 29 marzo 1756**<sup>636</sup> alla Segreteria di Stato con nuova supplica delle monache al re (*doc.21*).

Il vescovo, entrando in campo attivamente con questo documento, e noncurante della procedura da seguire indicata, ammette, finalmente, la responsabilità delle monache nelle illecite demolizioni delle case, attribuendo tuttavia l'idea agli

---

<sup>632</sup> ASTO, Sezioni Riunite, Tipi da unirsi alle Patenti, sec XVIII, n.2, 3 giugno 1754.

<sup>633</sup> ASTO, Corte, Monache di qua dai monti, mazzo 1, Mondovì, Monache di S. Maria Maddalena.

<sup>634</sup> Ibidem.

<sup>635</sup> Della richiesta da presentare al Senato non è fatto cenno, probabilmente perché si tratta di una fase ancora troppo avanzata rispetto allo stato di incertezza del momento.

<sup>636</sup> Ibidem.

amministratori del convento e motivando l'acquisizione di casa Cordero "a fine di poter ampliare, e rendere in forma di più regolare disegno il loro Monastero".

- **Lettera del sindaco alla Segreteria di Stato** dell'11 aprile 1756<sup>637</sup> (*doc.22*).

A distanza di alcuni anni, la Città appare schierata a favore delle monache e anzi rivaluta il progetto vittoniano del '49 e l'occupazione delle case su Via Toretto, prefigurando i benefici che ne sarebbero derivati per la città: "La succennata nova fabrica (...) sarebbe di singolare ornamento, e decoro di questa città, e verrebbe con ciò rimossa la diformità, che come prima, risulterebbe dalle predette case demolite". Il documento fa riferimento a sua volta ad un "foglio de' 29 giugno 1753": il parere dato dal re che aveva ordinato alle monache la ricostruzione delle case demolite.

Inoltre, il sindaco prevede l'utilizzo di alcuni dei nuovi spazi da parte dei soldati "e da chi, mediante una discreta pensione, da fissarsi, abbisognando, a giudizio di pubblici esperti, volesse affittarle".

Alla Segreteria, come un fronte ormai compatto, si richiede l'approvazione. Spazio rivendicato con forza dall'amministrazione comunale negli anni passati, area residuale in una cittadella descritta come assediata da edifici religiosi, il sito delle quattro case è ora una "diformità" da cancellare con un progetto decoroso, "senza occupare verun sito pubblico", da destinare in parte ai soldati e in parte da affittare, con prezzi moderati dalla stessa amministrazione comunale.

Di fronte a questa mutazione radicale del Consiglio cittadino a favore delle monache, superata anche la preoccupazione per lo sconveniente abbinamento della clausura e della caserma che aveva imposto un generale ripensamento della questione, la Segreteria non può che supervisionare gli aspetti procedurali.

- **Delibera di Approvazione** da parte della Città del progetto di Vittone del '49<sup>638</sup> (*doc.23*) e definizione delle seguenti condizioni: la destinazione a clausura della ex casa Cordero non avrebbe dovuto pregiudicare l'uso pubblico della piccola via, le monache avrebbero dovuto dichiarare con atto pubblico di pagare le taglie sul terreno acquisito, si sarebbe dovuta costruire la fontana pubblica, il fabbricato di Vittone si sarebbe dovuto concludere entro due anni, ogni camera avrebbe dovuto disporre di un camino sia in caso di alloggiamenti di truppe sia per gli eventuali affittuari, e non si sarebbe dovuto occupare ulteriore spazio pubblico<sup>639</sup>.

L'ampliamento della clausura sarebbe avvenuto nella casa Cordero, mentre il bastione abitabile vittoniano, costruito sempre a spese delle monache, avrebbe ospitato abitazioni laicali ai piani inferiori e religiose in quelli superiori. Inoltre, si impone un fardello di 2.500 lire al massimo<sup>640</sup>, preferendo le giovani cittadine, in

---

<sup>637</sup> Ibidem.

<sup>638</sup> Lo sappiamo solo da un promemoria anonimo dell'aprile di quell'anno (Ibidem).

<sup>639</sup> Di nuovo, questa prassi non deve stupire, poiché piuttosto comune nelle contrattazioni tra Senato e istituzioni ecclesiastiche nel caso di ampliamenti di luoghi di culto (cfr. LEONARDI, 2016).

<sup>640</sup> Del 24 aprile 1756 è una copia della nota delle spese e fardello per la monacazione di una figlia del monastero di Mondovì. Il totale ammonta a 3.918,15 lire, compresi vari regali al confessore, in



continuità con la proposta di Bertola: questa condizione non è accettata dal vescovo, che, tuttavia, fa promettere alle monache perlomeno di sgravare le giovani dalla dote dei consueti regali per la sacrestia e di parte di quelli per i mobili.

- **Lettera del vescovo del 26 aprile 1756**<sup>641</sup> (*doc.24*).

L'accordo, che pareva giunto a un compromesso definitivo, è nuovamente negato dalle monache, che non accettano l'inferenza della Città nello stabilire il valore degli affitti nel nuovo fabbricato vittoniano.

Inoltre, il vescovo sottolinea quanto la dote di 2.500 lire per le cittadine, e di 3.000 per le forestiere, sia limitata, e chiede quindi di poter accogliere la supplica delle monache con richiesta di ampliamento senza queste due condizioni. In caso contrario, si sarebbe annullata la supplica e le monache sarebbero rimaste "nel misero stato, in cui si trovano per l'angustia e aridezza della loro Clausura".

Nel frattempo, le case in questione, già degradate nel 29 giugno 1749, stavano crollando, ma in forza del già citato parere del re del 29 giugno 1753, nessuno - né le monache, né la Città - osava intervenire<sup>642</sup>.

- **Lettera del vescovo del 18 aprile 1757** alla Segreteria di Stato (*doc.25*)<sup>643</sup>.

La lettera informa che le monache stavano già ricostruendo, all'interno del recinto della clausura esistente e senza sconfinare nelle parti interessate dal contenzioso con il Comune, una parte che, secondo un presunto parere di Vittone (non ritrovato) era pericolante, in modo conforme ai suoi disegni. Al vescovo pare quindi "opportuno il sospendere questa nuova trattativa per non mettere insieme tante cose in campo, e tanto più avendo io motivo di sperare che con tale indugio s'abbiano poi a incontrare migliori disposizioni per un convenevole accordo". Non potendo ancora demolire la muraglia su Via Toretto, il vescovo farà "passare i Chierici del Seminario per una via inferiore con lungo giro" per evitare incidenti.

- **Attestazione dell'architetto misuratore Giovanni Agostino Anselmetti, del 10 febbraio 1758**<sup>644</sup>, riguardante la necessità di demolire il muro pericolante di

---

predicatore, alle monache (in contanti), confetture, zucchero, altri oggetti e indumenti. Il prospetto ha la firma del sindaco. La nota spese è allegata a un altro documento (s.f. e s.d.) in cui le monache elencano le spese sostenute negli ultimi anni per l'acquisto degli immobili accanto al monastero (Ibidem).

Si annota anche che le case della contrada del Toretto "state demolite" sono costate 13.000 Lire; 14.000 Lire sono state corrisposte per la casa e giardino Amistà e più di 24.000 per la casa Cordero.

<sup>641</sup> Ibidem.

<sup>642</sup> Ne siamo a conoscenza da una lettera inviata dal vescovo alla Segreteria il 28 marzo 1757 che chiede di occuparsi del problema delle muraglie pericolanti che potrebbero provocare danni ai passanti e che ospitano "gente disposta a mal fare", come testimoniano alcuni sacerdoti confessori (Ibidem).

<sup>643</sup> Ibidem.

<sup>644</sup> Ibidem.

una delle case di via Toretto, già parzialmente demolita a suo tempo, inviata alla Segreteria di Stato e al sindaco (*doc.26*)

La perizia è allegata a una lettera della Città alla Segreteria del 13 febbraio 1758 in cui ci si riferisce di nuovo alla “Lettera” del 29 giugno 1753 secondo cui “si debba invigilare acciò nulla s’innovi” sulle case di Via Toretto. La Città supplica la Segreteria di poter procedere alla demolizione prima che si possano provocare danni gravi ai passanti e ai proprietari degli immobili adiacenti.

- **Ordine del 13 marzo 1758 dato alle monache di demolire** il muro pericolante<sup>645</sup> **emanato dal prefetto** (che aveva svolto un sopralluogo per verificare la precedente attestazione) (*doc.27*).

- **Lettera dell’abadessa del 24 aprile 1758**<sup>646</sup> alla Segreteria (*doc.28*).

L’abadessa comunica di aver fatto eseguire l’ordine ricevuto dal prefetto per quella muraglia “che minacciava pericolo nella Contrada del Seminario”. Inoltre, a rinforzare questo sorprendente ribaltamento della situazione, con l’imposizione alle monache di demolire parte di quei fabbricati che, in passato, loro stesse avevano danneggiato indebitamente, la lettera dichiara che la necessità di sconfinare interamente nell’area occupata dalle case è venuta meno, mentre si richiede solo di poterne occupare una piccola porzione per “fundare un pilastro”; “Non siamo in forse di fabbricare per adesso in detta Contrada, essendo non poca la spesa, a cui deve soccombere il Monastero per quel poco di fabbrica, che nel recinto di nostra clausura si va ora rinnovando per nostro mero e necessario uso, per cui compimento ci resterebbe di tutta necessità estendersi fuori di Clausura un trabucco in quadro di sito, per fundare un pilastro, la qual cosa non si ardisce di fare, appunto per non contravenire agli ordini di cotesto Ministero dati agl’Amministratori di questa nostra Città”.

- **Delibera del Consiglio Comunale del 5 aprile 1764**<sup>647</sup> (*doc.29*).

Nel documento si dichiara che si è “trattato l’amichevole componimento tra detta città e le Madri suddette, delle condizioni sotto delle quali possa questa Città permettere a d.e Madri l’ampliamento del loro Monastero”. Di seguito si elencano una serie di “capi di progetto” approvati in Consiglio.

Tra le condizioni permane la costruzione di una fontana, che le monache stesse avrebbe dovuto mantenere, predisponendo i relativi disegni e il dettaglio del sito specifico da utilizzare. Il capo secondo stabilisce che “colla formazione di detta nuova Fabbrica, non possono le madri occupare minima parte della strada pubblica e specialmente della suddetta del Toretto”. Il terzo che “d’ora in avanti la dote delle Monacande in d.o Monastero non ecceda per quanto alle Cittadine la somma di Lire due mila, e quanto alle Forestiere la somma di Lire due mila e cinque cento” a cui si accompagnano indicazioni più specifiche circa le regalie per

---

<sup>645</sup> Ibidem.

<sup>646</sup> Ibidem.

<sup>647</sup> ASTO, Corte, Monache diverse, Mondovì, Monache di S. Maria Maddalena, fascicolo 62.

le monache e i confessori. Il quarto capo prevede invece che le Madri acquistino “una Casa capace per l'alloggio di due compagnie siccome resta prescritto da Lettera della Segreteria di Stato delli ventinove giugno mille sette cento cinquanta tre in uno de' siti più appropriati dalla Città da concordarsi (...) e bisognando di abitazione a Particolari (...) debba la med.a restare propria della Città et ad uso di questa”.

Per quanto riguarda invece la casa del Conte di Belvedere per cui è prevista l'inclusione alla clausura, si riserva di “rimettersi a quanto verrà da S.M. intorno a tale ponto determinato”.

Il documento si conclude con un'annotazione: “il predescritto atto, stato da me sottoscritto Notaio Gio Batta Fornerj (...) ho levato per copia dall'originale esistente in Registro che conservasi nell'Archivio delle Scritture della med.a Città (...).

L'accordo è concluso definitivamente, dopo un'ulteriore parentesi di “silenzio documentale”, in cui, tuttavia, le suore avevano continuato a ricostruire il monastero dal suo interno.

Il tipo elaborato il 3 giugno 1754 da Pietro Antonio Fontana è la premessa alla nuova edificazione (ne fa una copia il 13 luglio 1764 l'architetto Francesco Antonio Bussi, inserita con la patente e pubblicata da Canavesio<sup>648</sup>).

- **Regie patenti del 22 giugno 1764<sup>649</sup>** (*doc.30*) con la concessione del permesso alle monache di includere nella loro clausura non solo le casette su via Toretto, ma anche “li siti inservienti all'uso, e comodo de' cittadini” con il vincolo di non oltrepassare la linea stabilita.

- **Lettera alla Segreteria dalla Città del 23 ottobre 1764<sup>650</sup>**: si chiede al prefetto di avere una copia del Tipo e delle Regie Patenti del 22 giugno in modo da visionarle e verificare che le monache stiano costruendo nel rispetto dei limiti indicati.

- **Supplica delle monache del 29 ottobre 1764<sup>651</sup>** (*doc.31*): le monache stesse denunciano un errore di misurazione, che comunque non evadeva dal perimetro indicato dal Tipo di Fontana, confermato anche dagli amministratori comunali che, non fidandosi della lettera del prefetto, avevano verificato le misurazioni dalla copia richiesta delle Regie Patenti<sup>652</sup>.

---

<sup>648</sup> ASTO, Sezioni Riunite, Tipi da unirsi alle patenti.

<sup>649</sup> Le patenti sono in ASTO, Sezioni Riunite, Patenti controllo finanze sec. X, viii, reg. 36, 1764-65, cc. 45v.-46v.

Il resto in ASTO, Corte, Paesi per A e B, Mondovì, mazzo 20, fascicolo “1764. Informativa sulle nuove quistioni da quella città nell'eseguirsi l'ampliamento del Monastero della Maddalena”.

<sup>650</sup> Ibidem.

<sup>651</sup> Ibidem.

<sup>652</sup> Ibidem.

- Copia della **Perizia dell'architetto Michele Fenocho**<sup>653</sup> (a Mondovì con l'architetto Defendente Bianchi per alcuni lavori a Ceva) (*doc.32*) del 16 novembre 1764 che, incontrato il prefetto, riceve l'incarico ufficiale dalla Città di verificare l'estensione dell'ampliamento: il sito effettivamente occupato eccedeva i limiti imposti dalle Regie Patenti, ma l'errore era imputabile al non corretto Tipo di Fontana.

- **Atto Consolare del 26 novembre 1764**<sup>654</sup> (*doc.33*) (copia di un Ordinato Comunale allegato a una lettera del prefetto inviata alla Segreteria di Stato il 7 dicembre 1764).

Viste le perizie redatte con le misurazioni, e appurato che l'errore di calcolo non era imputabile alle monache, la Città si dichiara "abbastanza persuasa che dette madri non hanno avuto in mira d'occupare alcun sito pubblico".

Il cantiere è consentito dalla Città, ma si sarebbe dovuto prevedere un restringimento tale da compensare l'errore rilevato. Inoltre, le monache avrebbero dovuto farsi carico dell'imbiancatura delle pareti nuove verso la via.

Tale atto riporta una nota esplicativa finale del notaio Fornerj, che dichiara di aver "levato per copia dall'orig.le esistente nel registro che conservasi nell'archivio delle scritture della medesima città"<sup>655</sup>.

Una pianta e una sezione della "fabbrica nuova" dell'ingegnere Cochis<sup>656</sup> del 14 settembre 1766, pubblicate da Canavesio, testimoniano che il progetto è giunto a conclusione e corrisponde al disegno vittoniano del '49, a esclusione della chiesa, con l'avancorpo su Via del Toretto realizzato, limite tra "mondi in dialogo forzato"<sup>657</sup>.

---

<sup>653</sup> Ibidem.

<sup>654</sup> Ibidem.

<sup>655</sup> Ibidem.

<sup>656</sup> Ibidem.

<sup>657</sup> CANAVESIO, 2010, p. 122.

## 5.4 La Chiesa parrocchiale di S. Maria Maddalena a Foglizzo: un processo progettuale e costruttivo a più voci (1741-1761 ca.)

### *Alcune note sullo stato dell'arte*

L'articolata vicenda della ricostruzione della Chiesa parrocchiale di S. Maria Maddalena a Foglizzo, a pochi chilometri da Torino, è intercettata e messa a fuoco solo in parte dalla bibliografia riguardante l'architetto Bernardo Antonio Vittone che, nonostante avesse rivestito un ruolo di primo piano soprattutto nelle ultime fasi esecutive, è di fatto solo uno dei professionisti coinvolti.

Considerata a tutti gli effetti "vittoniana" fin dalla prima opera che ne ha fatto menzione nella prima metà dell'Ottocento<sup>658</sup>, a questa sua prima realizzazione in Canavese sono state dedicate alcune pagine sulle monografie di Olivero<sup>659</sup>, Portoghesi<sup>660</sup> e Cavallari Murat<sup>661</sup>, che ne hanno sottolineato l'assenza "malgrado la sua importanza"<sup>662</sup> sui trattati dell'architetto.

Basandosi sull'analisi di inizio Novecento di Camillo Boggio<sup>663</sup>, Olivero dedica poche righe a quello che è raccontato come un processo lineare e "standard", che iniziato più ufficialmente con un disegno di Vittone del 25 ottobre 1741, preceduto da una delibera della Comunità di Foglizzo di riedificazione della parrocchiale, e seguito dall'approvazione dei vice-intendenti, si era concluso nel 1748, con i disegni di altari e battistero. Segue questa rapida ricognizione della vicenda costruttiva, una più ricca analisi dell'edificio, e della sua pianta ottagonale, con tanto di indicazione delle sue misure, dei marmi e degli stucchi che ne ornano gli altari, della muratura a vista della sua facciata e dell'"armonia delle proporzioni"<sup>664</sup>. Alle tavole V e VII, Olivero pubblica rispettivamente un suo ridisegno della pianta della chiesa, ancora conservata nell'archivio parrocchiale ma già in condizioni precarie, e la riproduzione fotografica del suo prospetto principale<sup>665</sup>.

Anche Portoghesi dedica alla chiesa una descrizione meramente stilistica, sottolineando l'abbandono, da parte dell'architetto, del tema della pianta centrale e le "ambizioni sintetiche"<sup>666</sup> con cui le precedenti esperienze del Vallinotto e di S. Bernardino venivano qui riproposte, caratterizzandosi quale "esplicita

---

<sup>658</sup> GOFFREDO CASALIS, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale degli stati di S. M. il Re di Sardegna (...)*, Torino, G. Maspero librajo e Cassone, Marzorati, Vercellotti tipografi, 1841. Qualche decennio dopo la chiesa di Foglizzo è inclusa nel testo di Camillo Boggio (*Le Chiese del Canavese: dai primi secoli ai giorni nostri*, Ivrea, Tip. ditta F. Viassone, 1910).

<sup>659</sup> OLIVERO, 1920.

<sup>660</sup> PORTOGHESI, 1966.

<sup>661</sup> AUGUSTO CAVALLARI MURAT, *Tra Serra d'Ivrea Orco e Po*, Torino, San Paolo, 1976.

<sup>662</sup> OLIVERO, 1920, p. 77.

<sup>663</sup> BOGGIO, 1910.

<sup>664</sup> OLIVERO, 1920, p. 78.

<sup>665</sup> Sono tuttora custodite presso l'archivio parrocchiale cinque fotografie in bianco e nero, di difficile lettura, elaborate da Giacomo Rodolfo in occasione della mostra alfieriana del 1949, per la quale i disegni sono stati presi in prestito.

<sup>666</sup> PORTOGHESI, 1966, p. 107.

testimonianza della maturazione del pensiero vittoniano”<sup>667</sup>. Anche all’esterno, la parrocchiale sarebbe per l’autore “una delle più felici testimonianze della sensibilità urbanistica di Vittone”<sup>668</sup>.

Cavallari Murat apre il capitolo sul “canavesano” Vittone che, proprio in canavese “lanciò una semina di spunti architettonici rappresentanti una fetta della sua visione dell’arte”<sup>669</sup>, ponendo l’accento su quello che si configurerebbe quale vero e proprio “sistema” delle architetture sacre vittoniane: “In Vittone non tanto interessa il singolo caso, il capolavoro in cui l’autore possa aver riassunto i risultati della sua esperienza artistica, ma devesi ricercare la sistematica indagine dei casi formali geometricamente ed esteticamente possibili”<sup>670</sup>. Di nuovo, alla chiesa sono dedicate considerazioni puramente formali, affiancate dalle riproduzioni di alcune delle lastre fotografiche custodite al Museo Rodolfo di Carignano: la sezione longitudinale, il prospetto laterale e lo spaccato trasversale, firmate dall’architetto in basso a destra e dal vice-intendente Fornerij; mentre, della pianta, l’autore pubblica un ridisegno dalla “vecchia e svanita lastra”<sup>671</sup>. Al processo costruttivo è solo fatto cenno con poche e riduttive parole: “impantanatisi in inesperti rimaneggiamenti con gente locale di poco conto, dopo avere anche consultato Plantery e Castelli, si chiamò Vittone nel fiore della giovanile maturità lanciatisi nella grande sperimentazione formale”<sup>672</sup>.

Si dovrà attendere qualche anno per una rilettura critica della vicenda, con le sue specificità locali e contingenti, e soprattutto, con il supporto del ricco nucleo di lettere, contratti, relazioni, parcelle e ordinati comunali che ne documentano la travagliata articolazione, a prescindere dalle speculazioni stilistiche.

Se nella più aggiornata e critica raccolta di saggi curata da Canavesio nel 2005<sup>673</sup>, il progetto vittoniano è descritto come conseguenza di un parere di fattibilità riguardante i progetti precedenti di Castelli e Plantery, a mettere a fuoco il complesso processo progettuale e costruttivo della chiesa, rilevando il peso specifico delle figure coinvolte, è una tesi di dottorato del 2008<sup>674</sup>, che per mezzo del materiale dell’archivio comunale di Foglizzo, è in grado di delineare i contorni piuttosto confusi della vicenda e di ridefinire in modo decisivo il ruolo di Vittone.

Servendosi di questa più recente ricostruzione, con alcune integrazioni legate alla riscoperta di due disegni dati per dispersi, e grazie anche a un ricco studio

---

<sup>667</sup> Ivi, p. 108.

<sup>668</sup> Ibidem.

<sup>669</sup> CAVALLARI MURAT, 1976, p. 345.

<sup>670</sup> Ibidem.

<sup>671</sup> CAVALLARI MURAT, 1976, p. 350.

<sup>672</sup> Ibidem.

<sup>673</sup> CANAVESIO (a cura di), 2005.

<sup>674</sup> TIZIANA MALANDRINO, *Bernardo Antonio Vittone architetto nelle province sabaude. Un aggiornamento documentario sulla vita e le architetture nel Canavese tra il 1741 e il 1770*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, dottorato in storia e critica dei beni architettonici e ambientali, 2008, tutor Costanza Roggero Bardelli. (in parte pubblicato, con lo stesso titolo, in «Bollettino del Centro di studi per la storia dell’architettura», numero unico, 2005-2007, pp. 357-358).

inedito di Natale Maffioli<sup>675</sup>, si ripercorrerà la controversa e faticosa storia dell'edificio, attraverso scritte e disegni dai molteplici autori, per comporre un'istantanea paradigmatica del vivace collettivo attivato dalla costruzione di una chiesa parrocchiale in una piccola comunità canavesana a metà Settecento. Ed è proprio ponendo l'accento sui caratteri ordinari, e in parte incidentali, entro la dimensione locale del processo costruttivo, a discapito dell'interpretazione autoriale dell'edificio realizzato (saggio di abilità e personale "visione del mondo delle forme") figlia di una storiografia con sensibilità e obiettivi differenti, che si recupera la complessità di questo progetto.

***Un progetto a sei mani: un "disegno ultimamente formato da detto signor Ingegnere Castelli, visato Planteri, colaudato cole aggiunte del signor ingegnere Vittone".***

Se accuratamente ricostruita attraverso le sue tracce documentarie, la vicenda della progettazione e della costruzione della chiesa parrocchiale di Foglizzo che, iniziata nel 1739, si è conclusa negli anni Sessanta del Settecento con la realizzazione degli altari e degli arredi mobili, rivela una complessità sorprendente.

Come anticipato, si è trattato del primo incarico (di una serie significativa) di Vittone in canavese: un territorio che tra gli anni '40 e '80 del '700 aveva visto la ricostruzione e il rinnovamento di gran parte delle sue Chiese parrocchiali, sollecitata da diverse committenze, laiche e religiose, e per svariate ragioni che andavano dalla fatiscenza degli edifici esistenti, risalenti prevalentemente al XII o al XIII secolo, all'esigenza di accogliere un maggior numero di fedeli, in seguito all'incremento della popolazione tra Sei e Settecento, alla volontà delle comunità locali di dotare i propri centri rurali di nuove costruzioni simboliche<sup>676</sup>.

---

<sup>675</sup> Vale la pena includere nel racconto quasi etnografico dell'esperienza di ricerca d'archivio, l'indicazione da parte del sindaco giovane e interessato di storia locale di un testo scritto dal sacerdote Natale Maffioli, molto approfondito e mai pubblicato, di cui una copia è depositata presso l'archivio parrocchiale e comunale di Foglizzo.

<sup>676</sup> Cfr. SILVIA BRUSA TROMPETTO, *Tardo Barocco in Canavese. Le chiese parrocchiali: un bene di valore storico-documentario*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., L, 1998, pp. 351- 374. Come annota l'autrice, in alcuni casi era il Vescovo, in seguito alla visita pastorale, a richiedere la ricostruzione degli edifici di culto, in altri il re stesso, come nel caso della parrocchiale di Montanaro; più spesso erano la comunità cittadina e il parroco a promuovere tali iniziative. Nel caso di Montanaro, a cui peraltro ha lavorato anche Vittone, è stato Carlo Emanuele III che il 13 marzo 1756 a far inviare dall'intendente una lettera alla comunità con la richiesta di produrre quanto prima "pianta, disegno, istruzione e calcolo" per il rimodernamento e l'ampliamento della parrocchiale. Si univa all'invito anche il cardinale delle Lanze, abate di Fruttuaria di cui Montanaro era feudo. Nonostante la difficile situazione economica della comunità, il volere del re imponeva che i lavori iniziassero nel 1757. Oltre alle ragioni già citate di questa fiorente stagione di ricostruzioni va segnalata anche l'elezione a vescovo, nel 1741, dell'attivissimo monsignor De Villa (Michele Vittorio dei Conti di Villa Stellone).

Le voci dei tre architetti, Giuseppe Castelli (attivo dal 1730 e morto nel 1776), Gian Giacomo Plantery (1680-1756) e Bernardo Antonio Vittone, sono registrate in alcune lettere autografe, nei pareri scritti, nelle istruzioni, nelle parcelle e nei contratti, insieme a quelle delle maestranze, del vescovo, del sindaco, dei consiglieri comunali, dei notabili e delle autorità locali, archiviate in una voluminosa cartella relativa alla “Costruzione chiesa parrocchiale 1671-1752”<sup>677</sup>. La lettura congiunta di questi documenti e degli Ordinati Comunali, raccolti per anni nei volumi “Ordinati originali”, ci consente di ricostruire, seppure con qualche lacuna, i numerosi e difficili scambi tra le figure coinvolte e gli snodi fondamentali della lunga vicenda.

L’architetto Giuseppe Castelli era stato incaricato nel 1739 dalla Comunità di Foglizzo di costruire una nuova chiesa Parrocchiale nello stesso sito della preesistente. Selezionato in quanto architetto della chiesa parrocchiale di Pianezza, che i consiglieri comunali avevano assunto come modello di riferimento per la nuova fabbrica, Castelli ha rivestito un ruolo via via più marginale fino all’avvicendamento definitivo con Vittone, nel 1741.

L’introduzione di altri professionisti nel rapporto tra Castelli e la committenza ha avuto inizio dopo il rifiuto del suo progetto da parte dall’intendente della Provincia di Torino, supportato dal parere negativo dell’architetto Plantery. Vittone è subentrato qualche tempo dopo, poiché l’inconciliabilità tra la variante proposta dal Plantery e il progetto di Castelli aveva reso necessario e urgente il parere di un terzo professionista.

La perizia che Vittone ha presentato alla comunità di Foglizzo dopo uno studio attento del luogo, nel 1741, non si limitava ad avallare in parte il progetto di Castelli, ma proponeva una serie di modifiche della distribuzione interna volte a una ottimizzazione degli spazi per le funzioni liturgiche e all’inserimento di alcuni locali di servizio. Nonostante le discussioni e le incertezze in Consiglio, e risolto l’episodio curioso della ricerca dei disegni di Pianezza per replicarli tali e quali a Foglizzo, con Delibera del 30 marzo 1741 è stato approvato il “disegno ultimamente formato da detto signor Ingegnere Castelli, visato Planteri, colaudato cole aggiunte del signor ingegnere Vittone”, con una dichiarata moltiplicazione di autori a beneficio di una ricomposizione risolutiva.

La fase successiva di esecuzione del “disegno”, che aveva rivelato errori insanabili, soprattutto a fronte delle istanze rivendicate dall’influente Confraternita del Corpus Domini, ha visto Vittone scalzare definitivamente Castelli, seppur nell’assoluto rispetto delle istruzioni già approvate e del contratto stipulato con le maestranze (che sarà, infatti, adattato a una situazione che, benché mutata, rimaneva ancora vincolata ad atti invalidabili).

---

<sup>677</sup> Pare che anche i cinque disegni fossero inizialmente conservati presso l’Archivio storico comunale, e poi portati in quello parrocchiale in data imprecisata, ma probabilmente successiva alla fine dell’Ottocento. Maffioli riporta infatti in nota il riferimento a questo volume di inventario dell’archivio comunale: “Tijpo regolare della chiesa parochiale di Foglizzo, spaccati, disegni e ornamenti formato da M. Ill. Vittone” ASCF, volume senza segnatura, Inventario delle carte.



Lo sguardo di insieme<sup>678</sup> ci restituisce un processo tortuoso e a tratti incoerente che è avanzato, e spesso si è arrestato, a ogni perizia prodotta o delibera comunale emessa: un ordito intricato in cui l'azione progettuale si è polverizzata (tant'è che era stato approvato un disegno prodotto a sei mani), e le scelte compositive e distributive sono state, di fatto, il frutto di faticosi negoziati e discussioni in consiglio comunale, di difficili riconciliazioni di diritti pretesi sullo spazio sacro continuamente ridiscussi<sup>679</sup>.

Terreno di scambio e potenziale occasione di affermazione professionale per gli architetti chiamati a esprimere un parere su un progetto, la Chiesa di S. Maria Maddalena è risultata, alla fine, la materializzazione delle controversie e delle vertenze raccontate dai documenti; il numero delle porte in facciata, la distribuzione interna delle cappelle e l'orientamento dell'intera fabbrica, ben lungi dall'essere le scelte autoriali di un architetto che agiva in solitudine, erano il compromesso più convincente e risolutivo di una discussione dai caratteri pubblici.

Ponendosi in una posizione quasi antitetica rispetto alla vicenda costruttiva di Mondovì, il caso di Foglizzo è la chiara rappresentazione dell'architetto-mediatore tra attori e tra documenti: Vittone era interpellato ogniqualvolta fosse necessario ricomporre una divergenza locale, all'interno dello stesso consiglio comunale o tra comunità e maestranze, e rivestiva, quindi, uno status *super partes* di esperto indispensabile per finalizzare la costruzione della chiesa.

Se Castelli, proprio a causa di una poco assidua presenza a Foglizzo e di una scarsa attenzione alle specificità locali, è stato via via ignorato dalla committenza, Vittone veniva, per contro, proporzionalmente sempre più evocato sui documenti, grazie anche a un atteggiamento professionale strategicamente efficace che lo ha portato, infatti, all'acquisizione esclusiva dell'incarico. Emerge l'immagine di un professionista "liberale", presente in cantiere, abile a destreggiarsi tra i vincoli imposti dai documenti, a manipolarli e riconciliarli anche in modo creativo a vantaggio del progetto, e a comunicare con capimastri, amministratori locali e colleghi, di cui prendeva in mano disegni e atti scritti.

### ***Note sui documenti vittoniani***

Per quanto riguarda la produzione testuale vittoniana relativa a questo progetto, l'Archivio del Comune conserva in un unico ricco faldone, identificato come mazzo n.173, tutte le iscrizioni elaborate dall'architetto per la realizzazione della chiesa, accanto ovviamente alla documentazione prodotta e ricevuta dalla comunità, committente del progetto, e dagli altri soggetti coinvolti.

---

<sup>678</sup> La distanza come forma specifica di conoscenza, la cosiddetta "Distant Reading" teorizzata da Franco Moretti (MORETTI, 2013).

<sup>679</sup> Lo studio archivistico ha rilevato come, ad esempio, la presenza dell'oratorio della confraternita del Corpus Domini addossato al presbiterio dell'antica chiesa parrocchiale, abbia costituito un aspetto estremamente critico e conflittuale; l'eventualità di demolirlo per intero, in prima battuta esclusa categoricamente, ha inciso in modo sostanziale sull'intero processo.

I disegni superstiti, la pianta e il prospetto dell'altare di S. Antonio per la cappella laterale della navata di destra, firmati e datati, e la planimetria dei tumuli da erigere sotto la sacrestia, senza data e senza firma, sono conservati in una cartella separata, contenente tutti i disegni dell'Archivio storico comunale. Su segnalazione del sindaco, siamo venuti a conoscenza anche dell'esistenza di una sezione della sacrestia, attribuibile all'architetto e andata dispersa, di cui si dispone di una sola fotografia.

Dei cinque disegni progettuali<sup>680</sup> per la chiesa, invece, inizialmente custoditi presso l'Archivio comunale e poi parrocchiale, dispersi nel secolo scorso probabilmente in seguito a un furto, abbiamo a disposizione solo le già citate lastre fotografiche praticamente indecifrabili. Indipendentemente dalla attuale mancanza di tali disegni negli armadi della parrocchia, non è probabilmente dovuto al caso che i disegni progettuali fossero stati riposti, a un certo punto, nell'archivio dell'edificio costruito, a sancire una relazione tra documento e sua realizzazione, confermando anche, come più volte rimarcato, la molteplicità di attori coinvolti nella costruzione e poi nella archiviazione del progetto.

Non vittoniana, e di molto posteriore, è una planimetria ottocentesca, una "Pianta Regolare della Chiesa Parrocchiale di Foglizzo desunta da quella originale parafrata dal Sig.r ViceIntendente Forneris (...) compilata dall'architetto Bernardo Vittone di connessione del R.o Delegato S. ViceIntendente Forneris sudd.o dietro progetto concordato sul luogo il 25 ottobre 1741 come da instro[mento] (5 novembre 1741?) alla quale si è aggiunta l'indicazione del pezzo di fabbrica che la Comunità intende costruire per ampliare ed attaccarvi la casa parrocchiale", datata 10 settembre 1837 e firmata dall'ingegnere e architetto M.A. Bossi<sup>681</sup>. La pianta è una fonte essenziale per sviluppare alcune comparazioni con gli altri documenti e per circoscrivere in modo più preciso il momento in cui Vittone aveva prodotto i suoi disegni di progetto.

Accanto a questo materiale grafico e testuale già percorso e in parte pubblicato dagli studiosi, l'allargamento dall'analisi, oltre agli archivi locali, ha portato alla luce altre fonti di notevole rilevanza.

Inedito e di grande interesse è un disegno, di cui non si supposeva l'esistenza, ritrovato nell'autunno 2019<sup>682</sup> nel fondo Maggia, conservato a Biella dalla Fondazione Sella. Si tratta di una "Pianta stabilita per la Chiesa parrocchiale di Foglizzo, e concordata sul luogo dal sig. R.o Delegato il Sig.re Avv.to Forneri (...) Intendente li 25 8bre 1741<sup>683</sup> fatta dal sig.re Ing.re Bernardo Vittone"<sup>684</sup>, non

---

<sup>680</sup> I cinque disegni sono i seguenti: Disegno della Pianta senza dicitura; "Facciata della Chiesa di Foglizzo"; "Fianco esterno della Chiesa di Foglizzo"; "Profilo di lungo della Chiesa Parochiale di Foglizzo"; "Profilo di Mezzo con la Veduta dell'Altar Maggiore e Capelle Laterali Tanto grandi che Picole della Chiesa di Foglizzo".

<sup>681</sup> ASCF, cartella Disegni, (mm.675 per mm.520).

<sup>682</sup> Si ringrazia per il suggerimento Roberto Caterino.

<sup>683</sup> L'avvicendamento tra i progettisti della parrocchiale di Foglizzo, Giuseppe Castelli e Vittone, era stato sancito solo due giorni prima, il 23 ottobre 1741 (Ordinato conservato presso l'Archivio storico comune di Foglizzo, vol.148 fasc.15).

datata né firmata, che pare effettivamente essere quella su cui si è basata la riproduzione ottocentesca di Bossi, tranne che per alcune leggere differenze. Il fatto che tale documento di progetto sia custodito oggi presso un fondo privato suggerisce, come nelle occasioni già riscontrate, la sua mancata archiviazione da parte dei committenti e la sua permanenza nello studio di Vittone almeno fino alla sua morte.

Inoltre, è emersa, nel corso dello studio del fondo privato Castelli Berroni acquisito dall'Archivio di Stato di Torino, una sezione longitudinale della parrocchiale non datata né firmata, ma ascrivibile agli anni precedenti l'intervento vittoniano del 1741. Anche in questo caso, le considerazioni in merito sono del tutto ipotetiche, ma, presumendo che questo fosse davvero un frammento del progetto di Castelli approvato dal vice-intendente e poi modificato da Vittone, si potrebbero confermare le differenze piuttosto rilevanti tra la chiesa castelliana e quella poi effettivamente realizzata (cfr. apparati grafici).

L'analisi comparata dei due disegni riemersi, a Biella e a Torino, e delle riproduzioni delle tavole vittoniane scomparse, può fornire indizi utili a mettere a fuoco gli apporti dei due architetti, mostrando il rilevante scarto tra i progetti e la loro stratificata articolazione rispetto allo spazio, ai suoi limiti fisici (il fossato, la contrada principale) e ai fabbricati preesistenti (il campanile, l'antico oratorio del Corpus Domini con la sua sacrestia, ecc.) (cfr. apparati grafici).

### ***Cronologia attraverso alcuni capisaldi documentari***

#### **- Ordinato del 21 maggio 1739** (*diagramma apparati grafici doc.1*)

Si tratta del primo documento relativo alla costruzione di una nuova chiesa Parrocchiale<sup>685</sup>. È scritto proprio di una “necessità”, riconosciuta dai congregati, di “dover divenire alla costruz.e d’una nova chiesa Parochiale, per essere la med.ma quantunque in parte ripparata in stato che minacia rovina, d’una strettessa tale che non può capire il popolo che suole portarsi alle sacre fontioni massime nelle feste più soleni dell’anno”. Nel documento è citato anche il predicatore Gribaudo della Città di Chieri, che trovandosi a Foglizzo per “predicare la parola d’Iddio”, aveva ribadito alla comunità l’esigenza di dotarsi di una nuova parrocchiale<sup>686</sup>.

È il Consiglio della Comunità di Foglizzo a promuovere quindi quest’opera di ricostruzione, senza coinvolgere il parroco, a differenza di quanto accadeva invece in gran parte dei casi<sup>687</sup>: “circa nel medesimo tempo nel Canavese si edificarono due altre Chiese più grandiose ancora della nostra, due Chiese veramente monumentali; ma una fu fatta costruire da un Cardinale ricchissimo e l’altra fu eretta coll’ingente Patrimonio lasciato da un Pio benefattore. Da noi invece non fu

---

<sup>684</sup> Sul verso è ripetuto con grafia diversa rispetto al recto: “Chiesa parrocchiale di Foglizzo”, 54,7 x 41,2, Fondo Maggia, cartella 1, disegno 11.

<sup>685</sup> ASCF, Volume Ordinati 1739-1742.

<sup>686</sup> MALVISI, 1922.

<sup>687</sup> BRUSA TROMPETTO, 1998.

così, da noi fu il paese con a capo il Comune che si costrusse la sua Chiesa non badando né a spese, né a sacrificio di sorta”<sup>688</sup>.

- **Lettera dell'architetto Giuseppe Castelli** “al Signor Sindaco e Consiglieri” datata “Ciriè li 17 Lug.o 1739”.<sup>689</sup>

Poco dopo la delibera, e senza (documentate) discussioni ufficiali all'interno del Consiglio comunale, si apprende da questa lettera l'attribuzione dell'incarico all'architetto Giuseppe Castelli, che scrive: “Nel spirar della settimana ultima scorsa ho portato a termine il consaputo disegno della Lor Chiesa Parrocchiale, e supponendomi, che da questo [Ciriè] a codesto luogo [Foglizzo] non vi fosse maggior distanza di due in tre miglia, l'ho portato meco pensando di poterlo personalmente rimettere nelle loro mani”.

Il disegno che l'architetto dichiara di aver già terminato, pur non avendo mai eseguito un sopralluogo sul posto, di cui non conosce nemmeno l'ubicazione geografica, può quindi essere ritirato a Torino la domenica successiva, da una persona inviata da Foglizzo, e sottomesso alle autorità: “lor Signori Illustrissimi [i membri del Consiglio Comunale] stimeranno per farlo approvare così dal Signor Intendente, come dall'Eccellentissimo Senato”.

L'iter che il disegno avrebbe dovuto seguire pare, in questa prima fase, semplice e lineare.

- **Ordinato del 17 marzo 1740**<sup>690</sup> (*doc.2*)

“(...) notificata l'intenzione di questo publico all'Illustrissimo Signor Vassallo, ed Intendente di questa Provincia nel concernente la detta permissione per questa di divenire alla costruzione della chiesa parochiale di questo luogo, per la necessità espressa già in altri ordinati (...) i Signori Congregati, unitamente alli infrascritti signori Particolari (...), tutti unanimi, e Concordij, anzi col sentimento di detta Sua Eccellenza Illustrissimo Conte e Primo Presidente del Senato di Savoia Luiggi Ignazio S. Giorgio di Foglizzo, et dell'illustrissimo Marchese di questo luogo (...) co quali detti Signori Congregati havevo havuto colloquio e da cui havuto l'affermativa del loro sentimento (...) e hanno precedentemente però la permissione da ottersi dal preffato Illustrissimo Signor Vassallo, ed Intendente determinato e stabilito di dare principio alla Construzione di detta Fabrica rimasto che si haverà il disegno, ed approvazione sudetta, ed precedute le precauzioni, patti e condizioni (...) che verranno stimate necessarie e prescritte in seguito al parere dell'Ingegnere, dal Signor Illustrissimo Signor Intendente”.

A Castelli, viste tali premesse, è quindi ordinato di recarsi a Foglizzo “per la formazione del disegno”, alla presenza dei “detti Signori Eccellenti” (...) “a fine tale disegno riesca, a sodisfazione, ed utile di questo publico”. Al sindaco, invece, si chiede di “dare il vacato al predetto illustrissimo Signor Intendente per la permissione, ed aprovaione sudetta, conferendoli l'autorità opportuna, eziandio

---

<sup>688</sup> MALVISI, 1922, p. 185.

<sup>689</sup> ASCF, Costruzione Chiesa Parrocchiale, mazzo 173.

<sup>690</sup> ASCF, Volume Ordinati 1739-1742.

con facoltà al medemo in caso di suo impedimento di deputare chi meglio stimerà”.

Questa Delibera è una fonte essenziale per ricostruire la procedura “standard” di avvio della ricostruzione di una chiesa parrocchiale, discussa, in questo caso, informalmente già con i notabili della comunità, con il primo presidente del Senato e l’intendente, preavvisati dell’imminente inizio di questa operazione.

Il disegno di Castelli è il documento che innesca il processo, ma è necessario che la sua formazione avvenga sul posto e in presenza degli altri attori: non è un procedimento che l’architetto possa svolgere nel suo studio e in solitudine.

Il fatto che otto mesi dopo la prima missiva di Castelli, in cui il disegno era dichiarato già concluso, si ridiscuta in Consiglio di un nuovo progetto è piuttosto significativo: Castelli non aveva ancora consegnato il disegno citato, oppure quel progetto tracciato nel suo studio, senza neanche sapere dove si trovasse Foglizzo, era tanto inadeguato da richiederne il rifacimento, ma esigendo, questa volta, una modalità di elaborazione corale e in loco. È anche molto chiaro quanto il parere dell’intendente, le eventuali sue “precauzioni, patti e condizioni” siano riconosciute quali passaggi obbligati, e quanto, per contro, il ruolo dell’architetto sia di fatto connesso alla sola elaborazione di un disegno, che “riesca, a soddisfazione, ed utile di questo pubblico”.

- Disegno di progetto di Castelli (*doc.3*): è collocabile in questo momento, tra l’emissione della Delibera del 17 marzo e il rifiuto del 10 aprile la redazione e trasmissione alle autorità di un disegno, presumibilmente una pianta, tuttora dispersa.

**- Responso dell’intendente della Provincia di Torino Chiaverotti datato 10 aprile 1740<sup>691</sup> (*doc.4*)**

Castelli ha quindi ultimato il disegno e lo ha consegnato, probabilmente per mezzo di un messo comunale, all’intendente, che così definisce il progetto: “una cosa bella all’occhio, ma non adattabile al servizio di cottesto publico”.

A supporto della mancata approvazione, l’intendente dichiara di aver chiesto il parere “sopra tale dissegno da alcuno de Sig.ri Architetti d’ogni magior abilità della presente città, per non fare talvolta una spesa non solamente gravosa, ma inutile al fine proposto”. È Plantery l’architetto a cui è mostrato il disegno, “che è entratto in senso, che quello positivamente non convegna al bisogno, e servizio di cottesto luogo (...) e come non giudica a proposito di quelle mettere in servizi, ne di formare Lui altro dissegno, per non prendersela contro Alcuno delle medessima professione, si è peraltro offerto, quando che cottesta Comunità li faci la richiesta di portarsi anche Egli sopra il Luogo in tempo che si troverà pure costì chi ha fatto detto dissegno poi dare il suo progetto, e sentimento in ordine alla forma d’essa nuova Chiesa (...)”.

---

<sup>691</sup> ASCF, Costruzione Chiesa Parrocchiale, mazzo 173.

L'intendente, i cui compiti erano perlopiù legati alle materie economiche, esprime chiaramente una perplessità riguardo a una spesa che sarebbe potuta risultare "gravosa" e addirittura "inutile" per la comunità, ma si rivolge ai professionisti, gli unici legittimati a farlo ("Sig.ri Architetti d'ogni maggior abilità della presente città"), per le considerazioni nel merito del progetto a giustificazione del suo rifiuto.

**- "Atto del deliberamento della Costruzione della nova chiesa parrocchiale del 30 aprile 1740"<sup>692</sup> (doc.5).**

Mentre la procedura di approvazione è sospesa, e il disegno è dichiarato inadeguato, i capimastri sono convocati dalla Comunità di Foglizzo per una gara di appalto, inevitabilmente svolta in assenza dei disegni di progetto<sup>693</sup> (nel documento è citato solo un "disegno che sarà presentatoli da questa comunità ad approvazione dell'Ill.mo Vassallo e Intendente Chiaverotti") e dei contestuali documenti ("Istruzioni" e "Capitoli").

È l'inizio di una controversia, del tutto prevedibile, con il capomastro Giovanni Battista Pozzo, che, aggiudicatosi questa anomala gara, rivendicherà, invano, l'incarico di costruire la fabbrica e ricorrerà contro la Comunità dinnanzi al Real Senato. Sorprendentemente, sarà proprio la Comunità a fare leva sulla poco ortodossa procedura di gara per annullare questo atto di deliberamento, definito "imperfetto" e "inefficace", a causa di vari vizi procedurali<sup>694</sup> oltreché

---

<sup>692</sup> ASCF, Volume Ordinati 1739-1742.

<sup>693</sup> È molto interessante a proposito l'offerta conservata in archivio (ASCF, mazzo 173) del Regio Misuratore Antonio Destefanis di Graglia, costruttore e capomastro, che scrive di essersi "trasferito espresamente da d.o luogo di Graglia e portato costi al delliberamento da farsi della costruzione per la chiesa parrocchiale di questo luogo in seguito a Biglietti notificanti per tal delliberamento per il giorno d'oggi, quivi gionto e sentito non esservi parte della Comunità ultimatto \*\*\* il disegno, né formato li capitoli esecutori, né tanto meno risolto sovra quel partito e modo si debba delliberare tal Impresa (...)" .

<sup>694</sup> Della controversia, portata dinnanzi al Real Senato, l'archivio comunale conserva tutto il carteggio (ASCF, mazzo 173), a partire dal febbraio 1741.

Pozzo riferendosi al Deliberamento del 30 aprile, dichiara che "le restano dovute per le incantature" 200 Lire. Infatti "sebbene sia stato il preriferito deliberamento approvato dal V.S. Ill.ma e dovesse immediatamente dare principio alla formazione, e costruzione di d.a Chiesa, tuttavia non se ne è potuto sortire l'effetto in grave danno e pregiudizio dell'esponente, per puro fatto, e colpa dell'istessa Comm.tà quale ancor oggi pretende tener sospeso in un tal fatto, senza che ne meno siaseli voluta spedir copia, benchè più volte richiesta di d.i partito, e Delliberam.to (...)" . In un verbale del 17 luglio 1741 (nello stesso fascicolo) è scritto che, nonostante il ricorso di Pozzo, gli amministratori hanno deciso di "novamente incantare l'impresa di costruzione di Chiesa", ritenendo nullo il deliberamento del 30 aprile, per varie ragioni qui esposte: l'atto non riportava la firma di Pozzo, come invece stabilito dalle Regie Costituzioni, e "nemmeno vedesi insinuato (...) come peraltro prescrivono dette Regie costituzioni", ma soprattutto risultava "imperfetto" ed "inefficace" poichè mancavano i "capitoli da formarsi" da Castelli che avrebbero prescritto "patti" e "conduzioni", ma anche l'approvazione dell'intendente.

Nel mazzo 173 è anche conservata una lettera autografa di Castelli alla Comunità del 22 luglio 1741 a proposito di questa "insensata lite" con il Pozzo: "per vedere se si potesse terminare la pendenza con il Signor Pozzo, l'ho persuaso a fare qualche ribassi sovra il delliberamento già seguito (...) e quando non volesse far altro ribasso, che desistere dalle pretensioni che tiene verso

dell'assenza degli elaborati di progetto e dell'approvazione dell'intendente, e a bandirne successivamente un secondo.

È probabile che la Comunità, che aveva di certo indetto la gara prima della consegna del rifiuto dell'intendente, si aspettasse invece l'autorizzazione a procedere con la costruzione, e che, ritrovandosi a pochi giorni dalla lettera di Chiaverotti i capimastri accorsi a Foglizzo, abbia comunque svolto le incantature, salvo poi richiederne l'annullamento.

**- Lettera dell'architetto Gian Giacomo Plantery del 12 luglio 1740<sup>695</sup> (doc.7)**

“A richiesta della Comunità di Foglizzo mi son portato io sottoscritto in detto luogo per riconoscere, se il disegno fatto per la Chiesa Parrocchiale d'esso luogo, e da me approvato sotto li 4 maggio scorso possa altrimenti, e meglio situarsi in maniera che s'allontani al possibile dal fosso ivi attiguo senza pregiudicio della Chiesa della Confraternita del Corpus Domini già aggregata alla vecchia Parrocchiale”.

“Doppo sentiti sovra di ciò varij sentimenti, e progetti, ed alcune difficoltà co varij particolari eccitate” Plantery propone, “servato l'istesso disegno” [ quello di Castelli da lui “approvato” lo scorso 4 maggio], “per maggior decoro non tanto della chiesa Parochiale, che della indetta del Corpus Domini”, di ruotare la chiesa verso mezzogiorno, quindi verso il castello e con il fianco lungo la strada maestra, in modo da preservare l'oratorio del Corpus Domini, risultando “ambe esse Chiese molto più maestose”, e assicurando “le migliori opportunità dell'aria, poi la luce della chiesa principale senza pregiudicare dell'altra”.

Oltre a evitare la demolizione dell'Oratorio, che a partire da questo documento si manifesta qualche attore di forza considerevole, si sarebbero anche limitate le costose sottofondazioni verso il fossato (cfr. apparati grafici).

**- Delibera del 14 marzo 1741<sup>696</sup> (doc.9).**

Data la sostanziale inconciliabilità dei due pareri, che si rifletteva in una spaccatura all'interno del Consiglio Comunale tra due posizioni, non tanto legate ai caratteri morfologici della chiesa, quanto al suo orientamento all'interno del tessuto cittadino, è chiamato un altro professionista, Vittone, a dirimere la questione:

“(…) per apprezzamento e soddisfazione delli animi di tutti, e per conciliatione di due sentimenti fra loro contrarij, e discrepanti de Sig.ri Ingenieri Castelli e Plantery per la situazione sud.a haveva la scorsa settimana d'ordine del consiglio fatto chiamare dalla R.e città di Torino il S.e ingeniere Vittone (...) per vedere, e riconoscere il sitto migliore sovra cui erigersi la nova fabrica sud.a”.

---

lor Signori a riguardo del deliberamento dell'anno scorso [quello del 30 aprile che si è aggiudicato], jo ciederei dovessero accettarlo per levarsi dall'insensata lite”.

<sup>695</sup> ASCF, mazzo 173. Non si tratta di uno scritto autografo del Plantery, ma di una copia dall'originale redatta dal segretario comunale Perla.

<sup>696</sup> ASCF, Ordinati 1739-1741.

Vittone, dopo il sopralluogo, “ha dato il suo sentimento in scritto, dal quale risulta essere più decorosa, e di maggior comodo di popolo la formazione di detta nova chiesa cola faciata piccola all’oriente”.

Nel documento si fa anche riferimento a una serie di approvazioni precedenti relative alla demolizione della parrocchiale, di cui non è stata trovata traccia in archivio: è data notizia di una “permitione di già havuta nell’anno scorso dalla Curia di Ivrea” e “dall’Ufficio dell’Intendenza”, ma anche di una “istruzione dell’Illustrissimo signor Avvocato Generale l’anno scorso dal medemo spedita, con copia dell’Intendente per tali fatti seguiti tra la Comunità, e Signori Particolari occupanti Capelle, e Confraternite, restando necessario il placet del Sovrano per la riedificazione, ed ampliacione di detta Parochiale”.

La relazione di Vittone (*doc. 8*) in merito alla controversia è riportata in calce al documento: “(...) come dal parere dal medemo presentato, e quivi inserto, con l’annullamento delle due porte laterali alla grande. In formazione al luogo d’esse d’un batisterio, e d’una sala d’archivio (...), e doversi formare due porte, o siano passaggi, per potere dalla sacrestia, e dal Coro pasare lateralmente da ambe due parti dal dietro dell’altare maggiore per comodo de Signori celebranti per portare alle cappelle di detta chiesa nova, come una che dia il passaggio alla cappella del Rosario, ed a pure le capelle della Parochiale da essa parte e l’altra che da il passaggio per entrare nel Coro, e successivamente nella chiesa di detta Confraternita del Corpus Domini, e succesivamente a tutte le capelle della parrocchiale nova che occorrono formare la detta parochiale, e per maggiore esecuzione del sudetto sentimento, e parere di Monsu Vittone, questa Comunità manda a me segretaro sottoscritto di \*\*\* al Castelli ingeniere, con espressione della resolutione quivi presasi che trovando convenevole anche il sentimento di detto Signor Vittone, è stato preso raccorso il disegno di detto signor Castelli formato a fine che un intervento di detto Monsu Castelli venga a tenore di detto parere rinovato detto dissegno sempre sulla pianta formata da detto Monsu Castelli, ed ove questo può altrimenti ocupato ed asente, della Comunità richiede detto M. Vittone a volere ben piacere di rinovare da se solo detto dissegno con lo oportuno milioramento di parte, e per tuttelare da suo parere, e ciò tutto subito gionto in Torino detto M. Vittone”.

Viste, probabilmente, le non rare difficoltà di interloquire con Castelli, poco tempestivo nella consegna dei documenti e restio ad effettuare sopralluoghi, il Consiglio affida a Vittone l’incarico di “rinovare da sé solo” il disegno, nel caso in cui il suo primo autore non fosse disponibile, consegnando il suo lavoro, quindi, nelle mani di un altro professionista.

In questo documento, il riferimento esplicito alla “pianta” di Castelli conferma che il disegno tanto dibattuto, e scambiato tra le figure coinvolte, è una planimetria della chiesa, con ogni probabilità l’unico elaborato prodotto in questo momento della nuova parrocchiale.



- **Ordinato del 22 marzo 1741**<sup>697</sup> (*doc.10*).

Si ribadisce quanto stabilito nella seduta precedente, in cui “si è risolto d’acetare (...) l’ultimo disegno formato dall’Ingegnere Castelli, visato Planterj (...) stato etiandio colaudato dal signor Ingegnere Vittone ultimamente richiamato dalla Reale Città di Torino per soperire le differenze insorte per la fissazione e stabilimento di detta parrocchiale (...) bilanciata la spesa, che converrebbe a farsi eccessiva stando a tale disegno, ed incomprendibile cole forze di questo pubblico al dire di detto Signor Ingegnere Vittone a forma più egreggia, ed impossibile a farsi da questo pubblico senza la pianta da detto Signor Castelli formata”.

“Fatto pure riflesso che in tale conformità converrebbe rovinare questa parte della volta e facciata dell’oratorio proprio della Confraternita del Corpus Domini”, il Consiglio prende una decisione sorprendente; “Memori etiandio alcuni di loro [consiglieri] della bellezza e capacità della chiesa parrocchiale ultimamente edificata nel luogo di Pianezza, la di cui spesa assenderebbe al riferire di d.o S.e Castelli, quale ha formato pure il suo disegno alla pura somma di livre diciotto milla”, i Consiglieri intendono replicare a Foglizzo il medesimo progetto, credendo che “riuscirebbe la medema essere di capacità sufficiente per capirvi tutto il popolo, e decorosa al presente luogo”.

Propongono quindi di inviare il sindaco dall’architetto Castelli per avere una “copia di detto disegno come stato formato per la Parochiale di Pianezza”, dietro all’esborso di un congruo pagamento, chiedendo al conte Biandrate Sangiorgio di Foglizzo<sup>698</sup> di intercedere affinché non sia perso altro tempo.

Benché l’episodio possa apparire quantomeno bizzarro, non doveva trattarsi di una proposta troppo eccezionale in quel contesto territoriale punteggiato da sempre più diffusi interventi di ricostruzione dei luoghi di culto.

In una memoria, il parroco di Tavagnasco, nel suo ruolo di promotore della ricostruzione della parrocchiale dal 1760, raccontava di essere partito con diversi “particolari” del luogo “per vedere il Santuario di Adorno, poi a Varallo per vedere altre Chiese, poi Orta di cui la Chiesa situata sulla rocca in mezzo al lago e poscia trapassato il lago abbiamo visitato diecinove bellissime cappelle. Nel seguente giorno andammo a Novara a vedere la Chiesa di S. Gaudenzio, poi a Vercelli la cattedrale di S. Eusebio e infine a Corio il 26 gennaio 1761 e qui fu la scelta che a tutti è parsa gradita”<sup>699</sup>.

Non è possibile sapere se anche i consiglieri foglizzesi avessero individuato la parrocchiale di Pianezza<sup>700</sup>, costruita a partire dal 1727 e distante più di trenta

---

<sup>697</sup> ASCF, Ordinati 1739-1741.

<sup>698</sup> È il primo documento che cita questa figura, che rivestirà un ruolo piuttosto rilevante nella vicenda, sia di consigliere degli amministratori locali sia di mediatore tra il consiglio comunale, gli architetti e le autorità centrali.

<sup>699</sup> *Istoria della nuova chiesa descritta nel 1764 da Don Martino Balla curato di Tavagnasco*, citata in BRUSA TROMPETTO, 1998, p. 357.

<sup>700</sup> Sulla parrocchiale di Pianezza non si dirà molto, se non che una ricerca presso il fondo del Senato di Piemonte ha fatto emergere incidentalmente un’informazione di estremo interesse. Da una “Istanza del sig. principe di Francavilla, marchese di Pianezza” del 21 novembre 1749, a

chilometri, dopo una visita a diverse chiese del territorio, ma è ipotizzabile che l'atteggiamento fosse più o meno il medesimo.

L'urgenza con cui si è stabilito di reperire il disegno della chiesa è un emblematico segnale del potere performativo attribuito e riconosciuto al documento che rappresentava l'edificio costruito secondo una corrispondenza qui percepita come perfetta, assoluta e decontestualizzabile. Saranno solo gli architetti a mettere in discussione in modo perentorio tale iniziativa.

- **Ordinato del 30 marzo 1741**<sup>701</sup> (*doc.12*).

Apprendiamo da questo nuovo documento, di pochi giorni successivo al precedente, gli sviluppi della curiosa vicenda del recupero del disegno della parrocchiale di Pianezza: il conte Biandrate Sangiorgio di Foglizzo aveva convocato gli architetti per discutere di tale iniziativa, che “unitamente avevano affermato non potersi in verun conto praticare in questo luogo il disegno della Parrocchiale di Pianezza”, assicurando che la spesa complessiva non avrebbe superato le 25.000 Lire. Pare, infatti, che Vittone che “all’occasione si portò nel presente luogo, fissò la spesa promessa eccedente di gran lunga tale somma” comprendendo in un presunto calcolo della spesa, di cui non c’è traccia, anche il costo degli altari.

A questo punto il Consiglio non può che “abbracciare” “il disegno ultimamente formato da detto Signor Ingegnere Castelli, visato Planterj, colaudato colle aggiunte del Signor Ingegnere Vittone” che ora è definito “decoroso, capace, e compatibile al sitto in cui deve erigere detta parochiale, e più geniale alla maggior parte del popolo il di cui genio compatibilmente coll’arte devesi seguire”.

La retorica chiusura del documento, stridente con le passate intenzioni espresse dal Consiglio, descrive in modo evidente la pluralità del disegno di progetto: una planimetria su cui avevano lavorato ben tre architetti.

- **Supplica e permissione del regio Senato** per la realizzazione della Parrocchiale, su disegno di Castelli, del **19 maggio 1741** (*doc.13*)

Tra gli Ordinati non è riportato alcun riferimento a questa determinante misura in tali date: si registrano le sedute del 16 maggio e del 29 maggio senza alcun cenno al riguardo.

Tornando indietro di qualche settimana, però, è piuttosto interessante la delibera del 4 aprile 1741<sup>702</sup> in cui, in prima persona, il sindaco narra (piuttosto confusamente) delle sue peregrinazioni, tra Foglizzo e Torino, durate sette giorni,

---

proposito di presunti danni arrecati alla sua tribuna personale presso la parrocchiale, si apprende che: “il sig principe di Francavilla, per instrumento ossia ordinato 19 giugno 1727 tra il Consiglio della Città di Pianezza ed il fu sig. Principe d’Andrea Padre del detto principe”, dopo l’approvazione dell’intendente delle Province, ha fatto costruire, a spese del principe, “una nuova Chiesa a tre navi con sua Sacristia a luogo della vecchia molto più piccola e minacciante rovina” con una tribuna (un “ritiro in forma di camera” destinata all’uso del principe), in base al “Tippo del sig. ing Castelli 18 giugno 1727”.

<sup>701</sup> ASCF, Ordinati 1739-1741.

<sup>702</sup> Ibidem.

con l'obiettivo di redigere la supplica nel migliore dei modi e di reperire i documenti necessari di corredo alla sua presentazione.

Il signor sindaco Bessolino racconta di aver avuto un colloquio con l'avvocato generale - a cui aveva confermato di aver "evacuato" "l'intenzione data l'anno passato (...) con li particolari possessori delli altari"<sup>703</sup> - che lo aveva invitato a presentare la supplica al Senato. Successivamente, su consiglio del conte Biandrate, si era rivolto all'avvocato di comunità per fare "distendere la suplica", il quale gli aveva fatto presente la necessità di reperire una "copia dell'instrumento suddetto". Probabilmente si trattava della copia degli ordinati e di "tutte le altre scritture contenenti la fabbrica della Chiesa" poiché questi sono i documenti che il sindaco richiederà al "signor Segretario di questa comunità".

I documenti sono reperiti, mostrati all'avvocato e al conte, e a Vittone è richiesto, sempre dietro consiglio del conte, ad integrazioni di tali scritture da presentare al Senato, una memoria in merito alla "demolizione della cappella di S. Deffedente come rovinosa"<sup>704</sup> e un "bilancio delle spese". Tuttavia, il 23 marzo, quando il sindaco si presenta presso lo studio dell'architetto a Torino, Vittone non è presente.

I passaggi sono numerosi e difficili da mettere a fuoco, e non è chiaro, quindi, se siano stati allegati questi documenti alla supplica, ma è sicuramente utile scorgere perlomeno le intenzioni dei supplicanti, che dovevano uniformarsi a una determinata prassi affinché la richiesta andasse a buon fine. Ed è di estremo interesse vedere come, in questo dialogo con le istituzioni centrali, dal lato dei supplicanti, ci fosse un faticoso movimento anche fisico, tra uffici e abitazioni di professionisti e personaggi più esperti: una difficile preparazione e raccolta di documenti per formalizzare una richiesta efficace.

#### **- Disegni di progetto di Castelli (s.d.) (doc. 11)**

Come anticipato, del progetto di Castelli non si conserva alcuna traccia negli archivi di Foglizzo, mentre è stato recentemente ritrovato, tra le carte del fondo Castelli Berroni, all'Archivio di Stato di Torino, uno "spacato interiore per la nuova chiesa di Foglizzo"<sup>705</sup>: un disegno in scala, con squadratura e coloriture ad acquarello, non firmato né datato.

Poiché la negoziazione precedente, di cui Castelli era stato lo sfuggente protagonista, pare essersi basata sulla sola pianta della parrocchiale, è ipotizzabile che questo disegno, probabilmente insieme ad altri elaborati, sia stato prodotto solo in un secondo momento, e forse proprio contestualmente alla presentazione delle istruzioni alla comunità (si citano infatti in quell'occasione i "disegni") e prima dell'affidamento dei lavori alle maestranze.

---

<sup>703</sup> Anche di questo fatto non è stata trovata traccia negli archivi.

<sup>704</sup> Una cappella collocata nel territorio comunale di Foglizzo la cui evocazione in questa occasione è piuttosto curiosa.

<sup>705</sup> ASTO, Archivi di famiglia e persone, Castelli-Berroni. Si ringrazia Roberto Caterino per la segnalazione.

Sulle ragioni della presenza del disegno nell'archivio di famiglia dell'architetto, e non in quelli dei suoi committenti, non si possono formulare che ipotesi: il disegno non era mai stato consegnato alla comunità oppure era stato restituito all'architetto una volta rimpiazzato dal collega Vittone, oppure potrebbe trattarsi di una copia di un documento originale archiviato in comune e poi disperso.

È certo, tuttavia, che la chiesa in origine prefigurata dall'architetto, di cui la sezione mostra alcuni caratteri, era piuttosto differente da quella costruita in base ai disegni vittoniani: quella di Castelli era una chiesa a tre navate (come il progetto originario di Pianezza), con quattro cappelle laterali con altari (contro le tre di Vittone). Nella zona presbiteriale, l'oratorio del S. Rosario, proiettato in sezione, era separato dal coro da un tramezzo in muratura con apertura al centro, mentre il progetto vittoniano prevedeva una maggiore permeabilità tra il presbiterio e le due cappelle laterali del Corpus Domini e del S. Rosario, direttamente comunicanti per mezzo di due arconi aperti.

Per quanto riguarda le volte, si può ipotizzare che nel progetto di Castelli la navata centrale fosse voltata a botte, su doppio ordine di paraste, con cupola posta in corrispondenza delle due cappelle laterali centrali, e sorretta dall'arcone visibile in sezione, mentre un cupolino e un catino sovrastavano rispettivamente coro e abside. Inoltre, dal confronto dimensionale con la planimetria vittoniana ritrovata a Biella - possibile in quanto i due disegni sono in scala di trabucchi 6 (quello di Castelli) e in scala di trabucchi 8 (quello di Vittone) - le due chiese risultano quasi ugualmente estese rispetto all'asse longitudinale (cfr. apparati grafici).

**- Deliberamento del 19 luglio 1741<sup>706</sup> (doc.14).**

In una sala della casa di Comunità ha luogo la presentazione delle “incantature” e quindi la seconda gara d'appalto. Di nuovo in apertura del documento si fa riferimento al permesso del Senato e alla “supplica, con lettera di permissione delli 19 maggio 1741”.

“Siavi comparso il Signore Domenico figlio del Signor Gioanni Battista Bertone del luogo di Varese stato di Milano, a cui et come ultimo e migliore offerente sij stata deliberata la costruzione e fabrica di detta nuova chiesa parrocchiale sotto li patti, e condizioni de quali ne suddetti disegni capitoli ed istruzioni per et mediante il prezzo e somma di lire vinti quattro mille ottocento”.

Castelli in una lettera inviata da Torino il 21 luglio (doc.15) comunica il proprio assenso: “Avendo io sottoscritto ben esaminato il deliberamento della costruzione della nuova chiesa par.le (...) a favore del Capomastro Domenico Bertone di Varese mi è risultato esser quello molto vantaggioso alla medesima Comunità, e conseguentemente accettabile per più riflessi”<sup>707</sup>.

---

<sup>706</sup> ASCF, Ordinati 1739-1742.

<sup>707</sup> ASCF, Costruzione Chiesa Parrocchiale, mazzo 173.

Finalmente, la seconda gara d'appalto ha luogo secondo una procedura più ortodossa della precedente, vincolata da altri documenti che autorizzano l'avvio del cantiere, la "permissione" dell'intendente e del Senato, e ne regolano le operazioni, le istruzioni e i disegni del progettista.

- **Decreto di approvazione del deliberamento per la costruzione della chiesa da parte dell'intendente Chiaverotti 29 luglio 1741** (*doc.16*). Il documento originale non è stato reperito, ma l'atto è citato nel carteggio relativo alla controversia con il Pozzo<sup>708</sup>, a sostegno della validità di questo secondo deliberamento.

- **Ordinato del 16 agosto 1741**<sup>709</sup> (*doc.17*).

Il capomastro Bertone dichiara di non accettare che gli interventi di demolizione parziale dell'oratorio della confraternita del Corpus Domini sarebbero stati, da contratto, a suo rischio e pericolo e quindi a sue spese: "venendo a minacciare rovina, o cadere la Chiesa delli Corpus Domini, la ristaurazione della medema debba essere a costo, resigo, e pericolo del deliberamento predetto, nulla di meno pretendendo la Comunità, che il detto signore Bertone deliberatario dovesse senz'altro assumersi un tale peso".

Ad assumersi tale responsabilità saranno, invece, i capimastri, suoi compagni, Tommaso Ferrero e Giuseppe Rosso, che "avendo diligentemente visitato il disegno della medesima chiesa parrocchiale formato dal sud.o S.e architetto Castelli assieme istruzione o sia capitoli pure dal sud.o Castelli formati, essi volentieri accettano, ed in sé asumono il peso di costruire la sud.a chiesa parrocchiale sul'istesso deliberamento seguito a favore del med.o S.e Bertone di cui erano compagni in detto deliberamento, con asumersi a suo resigo, e pericolo e fortuna di tenere in piedi la porzione della chiesa del Corpus Domini, che deve restare come da detto disegno".

È evidente che, in seguito alla sottoscrizione di questa clausola, la questione del fabbricato esistente del Corpus Domini sia diventata ancora più delicata e preponderante nel progetto.

- **Deliberamento fatto dalla Comunità di Foglizzo per la costruzione della sua chiesa parrocchiale in favore delli capi mastri Signori Ferrero, Verratti e Rosso.** Firmato dal Segretario dell'Intendenza di Torino, rogato Ballario, il **5 settembre 1741**<sup>710</sup> (*doc.18*).

A redigere l'atto, nella forma di fascicolo rilegato con filo di cotone di ben 84 pagine, è un notaio, alla presenza dell'intendente Chiaverotti e di vari testimoni. Si ripercorre la "storia documentale" della parrocchiale, iniziata con l'ordinato del 31 marzo 1739 e seguita dal ricorso al Reale Senato con la relativa "permissione per la ristrutturazione e ampliazione della Chiesa predetta ne' siti e dimensioni

---

<sup>708</sup> ASCF, Costruzione Chiesa Parrocchiale, mazzo 173.

<sup>709</sup> ASCF, Volume Ordinati 1739-1742.

<sup>710</sup> ASCF, Costruzione Chiesa Parrocchiale, mazzo 173.

designati nel tipo, al prefetto magistrato della Comunità presentato”, approvato con decreto senatorio del 19 maggio 1741.

Si ricorda inoltre che il 18 luglio si erano tenuti i “pubblici incanti, proclami, e deliberamento di detta costruzione”, avendo presentato ai “partitanti” “disegni, capitoli e istruzioni” redatti da Castelli, con l’aggiudicazione dell’impresario Giovanni Battista Bertone di Milano al prezzo di 24.800 lire, e la successiva assegnazione ai capimastri Ferrero e Rosso (con relativo ordinato del 16 agosto 1741).

Seguono le istruzioni (che sono quindi quelle di Castelli) per la costruzione della chiesa, iniziando dalla “Demolizione”, in cui si specifica che sarebbero state a carico dell’impresario le demolizioni della chiesa vecchia, del Corpus Domini e della cappella di S. Deffendente; segue il paragrafo dedicato alla “Nuova Chiesa”: “dovrà l’impresario fedelmente eseguire il disegno che per parte della comunità di questo luogo li verrà consegnato al tempo del Deliberamento senza variare (...) a pena di dover far riparare del proprio tutte quelle opere”. Il documento prosegue con le indicazioni minute relative ai lavori di “Escavazione”, “Costruzione delle muraglie”, “Archi e Volte”, “Chiavi”, “Coperto”, “Ornamenti”, “Stabiliture”, “Sternito”, “Altari”, “Porte”, “Balaustri” e “Qualità de Materiali”.

Alla prima gara, vinta dal Pozzo, non è fatto cenno.

#### - **Ordinato del 16 ottobre 1741**<sup>711</sup>.

“si pregava il medemo di richiedere a nome di questo publico il m.o Ill.e S.e Ingegnere Vittone a trasferirsi in questo luogo a motivo di vedere se vi fosse modo di riparare l’errore che si è incontrato da capimastri nel trasamento della chiesa parrocchiale”.

Durante il “trasamento” della nuova fabbrica, i capimastri riscontrano gravi errori di misurazione nel disegno di Castelli, e richiedono, quindi, il parere di Vittone, mentre l’autore del disegno non è nemmeno interpellato.

Vittone arriva a Foglizzo la domenica successiva, in data 8 ottobre, e “fatte formare le linee principali di detta fabbrica, ha benissimo conosciuto che tenendosi ai limiti che circondano il sito in cui prescrive il disegno fissarsi la chiesa restare la facciata della med.a riguardante oblicuamente dalla contrada maggiore che resta cosa irregolare, il che non giudicando bene detto m. Vittone ha rappresentato a lui s.e rappresentante a fine sia ogni cosa riferita a loro Sig.ri congregati a fine si diano quelle providenze che il maggiore vantaggio di questo publico e bene della fabbrica, stimeranno”. Dietro esplicita richiesta dei consiglieri il suo parere è messo per iscritto.

Esaminato il documento, il Consiglio invita nuovamente l’architetto a “studiare la maniera di rendere la parrocchiale a tutta perfezione senza però, se restasse fatibile, danegiare in alcuna parte l’oratorio della ven.a confraternita del Corpus Domini”. Vittone garantisce che “si sarebbe ritrovata la maniera di costruire la sud.a parrocchiale a tutta perfezione, senza offendere le muraglie ed oratorio di d.a confraternita senza agregazione alla parrocchiale”.

---

<sup>711</sup> ASCF, Volume Ordinati 1739-1742.

Nello stesso documento, si cita più volte un “progetto o sia tipo formato dal capo mastro Veratti in seguito all'ordine verbale datoli dal suddetto S.e Vittone” (*doc.19*). Probabilmente si trattava di una pianta schizzata dal capomastro che, in qualche modo, tentava di ovviare ai problemi riscontrati nel disegno di Castelli<sup>712</sup>. Come meglio descritto nell'approfondimento grafico dedicato, l'ipotesi più convincente, in assenza della planimetria di Castelli, è che quest'ultimo avesse disegnato la chiesa a partire dai volumi preesistenti (campanile e sacrestia del Corpus Domini) di cui, tuttavia, aveva rilevato una posizione errata rispetto alla strada, al fossato e al borgo. Tali corpi, che come si evince dalle successive planimetrie a nostra disposizione, sono ruotati a nord-est, dovevano essere stati disegnati da Castelli in posizione ortogonale rispetto alla contrada e parallela rispetto al fossato. A causa di questo errore, manifestatosi nel momento in cui ci si è ritrovati a tracciare materialmente il profilo della nuova chiesa, il nuovo fabbricato non solo non si trovava in posizione ortogonale rispetto alla strada, ma risultava privato di una piccola piazzetta davanti al suo ingresso principale e con una porzione del fianco nord nel fossato.

La discussione in consiglio del 16 ottobre termina con la raccomandazione del consigliere Cortina che “non si debba venire alla totale riforma del disegno da detto M. Castelli formato, e visato Plantery, ed approvato come in esso meno per quanto sarà fatibile in parte alcuna, per che in tal caso cangiando disegno, verebe a distruersi il contratto su cui è seguito il deliberamento e per ciò sarebbe un metersi più che mai all'oscuro in ordine alla fisatione della somma su cui è statta risolta e deliberata l'impresa”. Quando la riunione pare conclusa, giunge il luogotenente del conte Biandrate il quale comunica che “questo [Vittone] non vorrà determinare quanto si è s.a. detto senza portarsi s.a il luogo del sitto della chiesa di cui si tratta” e consiglia di supplicarlo “con una semplice lettera” di recarsi a Foglizzo.

Il disegno di Castelli, di cui si sta palesando l'irrealizzabilità, è a tutti gli effetti un “contratto”, su cui si sarebbe basata la catena di documenti emanati in seguito. La sua modifica non solo comporta una trasformazione dei caratteri formali della chiesa, ma ha una serie di ricadute sui documenti già redatti e approvati e su quelli ancora da produrre.

- **Ordinato del 23 ottobre 1741**<sup>713</sup> (*doc.20*).

“s'ordina al med.o [Vittone] di ridurlo in tutta la proportione in forma con le oportune instrutioni in fine per le seq.e del med.o, con cui si viene ad ottenere tutta la fabrica regolare, senza bisquadrature, con alineamento al strada del luogo, con un trabuco, e piedi due di piazzeta, oltre la strada, portando la manica meza

---

<sup>712</sup> La perdita del disegno e la mancanza di descrizioni più accurate non consentono di formulare ulteriori ipotesi, tuttavia, siamo in grado di dire che, quindi, a un certo punto, un documento prodotto direttamente, ed esclusivamente, da un capomastro, è stato introdotto nella costellazione di disegni e iscrizioni di progetto.

<sup>713</sup> *Ibidem*.

notte quasi intieram.e fuori del fosso sud.o lasiando alla chiesa della confraternita l'agregazione a d.a parochiale per quatro arcade benchè di diverse grandezze, ed restando d.a chiesa della confrat.a longa trabuchi quatro, ed un piede netto, ed in larghezza trabuchi tre con varie tribune”.

A conclusione dell'adunanza dove erano state messe in luce le criticità del progetto di Castelli (“tutte difficoltà sono statte originate dalla occasione necesariam. e incontrata di variare la linea principale de primo disegno a cagione de difetti s.a espressi”) e dopo aver affidato l'incarico dei disegni all'architetto Vittone, si afferma che: “tutte le difficoltà ecitatesi non sono state che al vero fine di havere le giuste, e dovutte convenienze delle quali avanti d' hora non havevano havuto un adeguata cognitione, ed apagamento”.

- Elaborazione dei **disegni di progetto da parte di Vittone**, originariamente conservati presso l'archivio parrocchiale e andati dispersi nella seconda metà del Novecento (*doc.21*).

Vittone produce probabilmente in questo periodo sezioni, prospetti e pianta della chiesa, approvati e sottoscritti dal vice-intendente Forneri. Se delle sezioni e dei prospetti disponiamo delle, seppur indecifrabili, lastre fotografiche a suo tempo elaborate da Rodolfo, della planimetria non vi è traccia.

La schedatura elaborata da Rodolfo recita: “Disegno della Pianta senza dicitura, scala in Trabucchi, delineato in China, dimensioni del foglio (in metri) 0,51 per 0,46 e fra righe di delimitazione 0,478 per 0,394 firmato dal Vice Intendente Fornerij e dal Vice Intendente Crista”.

La firma di Vittone è assente su questo elaborato. La presenza di quella di Crista, che assume l'incarico solo dopo il 1745, è invece degna di nota, e suggerisce la ripresa della tavola dopo questa data.

Tale pianta è diversa da quella oggi conservata a Biella, datata 25 8bre 1741 (la “Pianta stabilita per la Chiesa parrocchiale di Foglizzo, e concordata sul luogo dal sig. R.o Delegato il Sig.re Avv.to Forneri (...) Intendente li 25 8bre 1741 fatta dal sig.re Ing.re Bernardo Vittone”), di cui il disegno ottocentesco custodito a Foglizzo pare una riproduzione.

La tavola del fondo Maggia si colloca quindi pochi giorni dopo l'attribuzione ufficiale dell'incarico a Vittone di rivedere il progetto di Castelli, ma il disegno in inchiostro rosso della scala per il Corpus Domini suggerisce anche una sua ripresa successiva. La data e la presenza della sola firma di Forneri collocano, in ogni caso, la redazione di questo elaborato in un momento antecedente rispetto alla produzione della pianta poi depositata nell'archivio parrocchiale e fotografata da Rodolfo. Quest'ultima, peraltro, riporta anche il disegno della nuova sacrestia (realizzata solo negli anni '50)<sup>714</sup> e del blocco di giunzione tra la chiesa e la casa parrocchiale (che sappiamo invece essere stato progettato solo nell'800, come si evince dalla planimetria del 1837).

---

<sup>714</sup> Una parcella autografa di Vittone del 7 luglio 1756 recita infatti: “Per il disegno della sacrestia (...) col passaggio framezzo pel giro delle processioni, cioè pianta, alzata, e profili, e calcolo impiegato, compresa pure l'istruzione, giorni 6 1/2 a L.8”.



**- 5 novembre 1741: posa della prima pietra (doc.22).**

Vittone è ormai il primo architetto della fabbrica della chiesa.

Una volta demolita la vecchia chiesa, con una supplica, la Comunità chiede al vescovo di Ivrea De Villa il “permesso di cominciar gettar il primo lapide”<sup>715</sup>.

Il ruolo del vescovo<sup>716</sup>, in questa vicenda, è piuttosto evanescente, e compare in pochi dei documenti analizzati. Anche il parroco di Foglizzo pare essere stato poco coinvolto, perlomeno ad un livello ufficiale, in una iniziativa che risultava, già dalle prime battute, molto chiaramente civica.

L’esclusione definitiva di Castelli, a causa dell’irrealizzabilità dei suoi disegni, pone un ulteriore problema degno di nota: il contratto stipulato con le maestranze nel luglio 1741 era fondato sulle istruzioni e sui primi suoi elaborati di progetto, approvati da Senato e intendente, ma i disegni di riferimento per la costruzione della chiesa sono, ora, di Vittone. La procedura messa in atto per risolvere questa incoerenza tra documenti sarà formalizzata in un nuovo documento redatto nel 1745: uno strumento di convenzione tra la Comunità e i capimastri<sup>717</sup>.

**- Relazione di Vittone all’avvocato procuratore Passera (doc.23)**, non datata (ma anteriore al 20 settembre 1743)<sup>718</sup>, che precede l’atto risolutivo della convenzione tra capimastri: “Ho letto il contratto, ed istruzioni, della loro Chiesa parrocchiale, e da quanto in esso mi pare credo che li Mastri non possino pretendere per la variazione dei disegni altro che il sovrappiù che sia per esservi da quello che eseguiscano, a quello che dovevano eseguire”. (...) Io mi ero accinto a fare il calcolo de disegni della Chiesa che si sta costruendo per ricavarne la quantità di essa (...) ma per potere far il parallelo col disegno di quella che dovevano fare, e non fanno, bisogna avere i Disegni di quella e ricavarne il calcolo esattissimo e con ogni diligenza per vedere a che quantità ascendeva la loro obbligazione ed allora sì che si potrà fare il calcolo o misura di quella che s’ eseguisce e con le due quantità fare il parallelo (...) inde se si debba accrescere o diminuire il prezzo”.

Vittone dichiara quindi di sospendere il calcolo della chiesa che si sta costruendo, basato sugli attuali disegni (i suoi), finché non potrà fare il calcolo di quella che si doveva eseguire, di cui richiede le tavole ai capimastri: “onde stimo meglio per non gettare li denari del pubblico, che li Mastri mi rimettano li disegni della Chiesa che dovevano eseguire, e su quella ricavato un giusto calcolo (...) e si dichiarino se vogliono calcolo anche di quella che eseguiscano, o la misura (...)”. E, in conclusione, raccomanda: “se poi loro Signori vogliono il calcolo de

---

<sup>715</sup> ASCF, Costruzione Chiesa parrocchiale, mazzo 173. Allegata alla supplica c’è l’approvazione del vescovo in latino. I documenti non sono datati, ma sul verso è scritto 5 novembre 1741.

<sup>716</sup> In questo periodo, il vescovo agiva sul territorio quasi come un’autorità pubblica, nominata dal re, a cui giurava fedeltà (cfr. BRUSA TROMPETTO,1998).

<sup>717</sup> ASCF, Costruzione Chiesa parrocchiale, mazzo 173.

<sup>718</sup> Ibidem.

disegni che tengo della chiesa che si eseguisce io farò quanto vorranno ma badino bene che potrebbe darsi fosse spesa gettata”.

- **“Ordinanza contro gli impresarij della Chiesa per la consegna dei disegni”** per la parrocchiale nella causa intercorsa tra la comunità e il capomastro Carlo Veratti (compagno di Ferrero e Rosso, quindi tra gli impresari aggiudicatisi la gara) del **20 settembre 1743**<sup>719</sup> (*doc.24*).

Il documento riguarda l’“istanza fatta acciò venghino rimessi dal detto Capomastro Verati a mani del signor Ingegnere Vittone tutti li disegni riguardanti la Chiesa di cui si tratta acciò detto Ingegnere Vittone possa provvedere in seguito alle istanze che le verranno fatte da detta Comunità, à qual Signor Ingegnere Vittone si manda farsi il calcolo per l’importare dei lavori già fatti, acciò si possa al stato d’esso provvedere da noi alle istanze che verranno poi fatte da detto Capomastro”. Entro trenta giorni, i disegni, che Vittone avrebbe poi dovuto consegnare anche alla Comunità, dovevano essere restituiti alle maestranze.

- Un piccolo fascicolo di carta deteriorato e rilegato con filo di cotone, poco leggibile, ma probabilmente databile al 12 e 14 agosto 1744 ha per titolo: “Memorie delle misure prese della chiesa parrocchiale di Foglizzo li 12, 13 ag. 1744 \*\*\* con interventi del sig. ingegnere Vittone e dell’Arch (?) Casalis misuratore”<sup>720</sup>. Il resto è poco leggibile, ma si nota il nome di Carlo Veratti. All’interno si riportano misure di “muraglie”, “pilastrì”, “cornicioni” della fabbrica in costruzione, con ogni probabilità raccolte per la formalizzazione della convenzione.

- **“Instromento di convenzione seguito tra la Communità del luogo di Foglizzo e li mastri impresari della nova chiesa parochiale”**<sup>721</sup> (*doc.25*).

All’interno di un fascicolo rilegato con filo di cotone sono contenuti vari documenti, tra cui i quindici fogli firmati da Vittone e Castelli, datati 14 giugno 1745, in cui si confrontano i due progetti con relative misure e importi. Il risultato dei calcoli è che 33.778 lire circa è la somma necessaria “per dare intieramente compita la Chiesa presentanea del luogo di Foglizzo”. Particolarmente interessante e utile a comprendere meglio questa complessa operazione è la prima pagina del documento, scritta in prima persona, presumibilmente da Vittone, che ne era stato incaricato, in cui si espone il motivo di tale documento:

“A tenore dell’ordine dell’Ill.mo Signor Intendente mi portai li 12 agosto scorso anno (...) a verificare e riconoscere tutte le opere fatte dalli Capimastri impresari Carlo Verati e Compagni per la costruzione della Chiesa Parochiale”, insieme agli impresari e al misuratore Casalis. L’autore (Vittone) dichiara di aver “formato li calcoli opportuni per ricavare dal p.mo disegno fatto dal sig. Ing. Castelli, la

---

<sup>719</sup> Ibidem.

<sup>720</sup> Ibidem.

<sup>721</sup> Ibidem.

quantità ed opere che per la costruzione del medesimo avrebbero dovuto impiegare li predetti Impresari se d.to disegno fosse stato eseguito. E siccome attese le \*\*\* controversie insorte tra la Compagnia del Corpus Domini per la loro Chiesa annessa alla Parochiale e la comunità predetta, però è stato necessario il fare diverse diminuzioni et acrescimenti a detto disegno, e per tali cause si ritrova allo stato presente necessario il formare un bilancio che dichiari la quantità che ambi le predetti disegni costruiscono (...) per rintracciarne poi l'aumento, o diminuzione a favore di chi spetta il tutto sempre appoggiato al deliberamento per instrumento seguito sopra il p.mo disegno, et in dipendenza delle Istruzioni per quello fatte dal sig. Ing. Castelli, sotto dicui approvazione, partecipazione sarà stabilito il qui infra deferito parallelo e prezij”.

Ai calcoli degli architetti fa seguito il “ristretto o sia totale conto dell'importare della nova chiesa Parrocchiale del luogo di Foglizzo riedificata intieramente a spese della Comunità (...) costrutta (...) secondo il delliberamento fatto sul \*\*\* disegno ed a mente dell'instromento 5 settembre 1741 rog. Ballario, ed a tenor anche del 2° disegno ed a mente dell'instromento 14 giugno 1745 rog. Casalis ampliativo del del p.o sud.o, ed in seguito de conti ristretti all'occasione di questo ultimo dessoignato stromento delli sig. Ingegneri Giuseppe Castelli e Bernardo Vittone comprendendosi le obbligazioni della comunità ed impresari uniformemente a detti due stromenti, e calcolo delli 12 giugno scorso, tanto per la quantità di fabbrica già costrutta ed ornata, quanto da costruersi ed ornarsi (...) con inclusione anche del dovuto a detti mastri dalla predetta comunità” (...) “fatto ogni dovuta misura, calcolo, estimazione e riflesso dal predetto ing Vittone per ambe le parti”.

Tra “conti dimostrativi” e “liquidazioni” ai capimastri, di cui è rimasta traccia in archivio, la questione del pagamento dei lavori si protrae per qualche anno.

**- 3 gennaio del 1747: Collaudo finale della fabbrica (doc.26).**

Vittone con il vice-intendente è richiamato a Foglizzo, dopo la supplica presentata dalla comunità su sollecitazione anche dei capimastri, per la “finale collodazione di consenso di detti Impresari”. Lo si apprende da un documento redatto dal segretario comunale il 4 gennaio 1747 contenuto nel fascicolo relativo alle controversie con le maestranze<sup>722</sup>.

Vittone è chiamato ad eseguire una ricognizione dell'intera fabbrica, “senza però pregiudizio delle ragioni delle parti”, e a procedere con un “attento esame di tutte dette scritture, Istruzione, e disegni” con il vice-intendente. Nel documento del 4 gennaio è trascritto il parere di Vittone: “avendo io predetto e sottoscritto Ingegnere Vittone jeri (...) con intervento di V.S. Illustrissima, ed in contraddittorio di cui avanti visitato ed Esaminato (...) la nova fabbrica della Chiesa Parrocchiale di questo luogo in tutte le sue parti, (...) ho riconosciuto e sono stato di sentimento come segue: primo ho riconosciuto che gli impresari di detta chiesa hanno eseguito intieramente il disposto dall'Instromento cinque luglio

---

<sup>722</sup> Ibidem.

milesette cento quarantacinque al capo quinto, avendo fatti l'ingrandimento della nicchia, e altre cose in essocapo riferite (...) [documento non reperito]; secondo tutte le muraglie sino dalli dodici Giugno mille sette cento quaranta cinque, e con intervento del signor Ingegnere Giuseppe Castelli, e sovrastante maestro Giuseppe Capellaro si sono le medesime all'hora visitate, collodate, e riconosciute intieramente seguite in conformità delle obbligazioni di detti Impresaj (...) Terzo il Pello, o sij fissura quasi insensibile, che si vede nell'Arcone e facciata del Presbiterio (...) è questo a mio giudizio un assodamento di Fabbrica più tosto, che non un Difetto prodotto da altre cagioni (...) quarto vista, ed esaminata la muraglia dietro al choro e picciola sagrestia riguardante verso sera trovo non essere difettosa nel suo intrinseco e soltanto non essere imboccati due scanzelli di essa, e di una apertura nella medesima otturata, perciò doversi questa dagl'Impresarj intieramente imboccare conforme al capo Trenta otto dell'Instruzioni (...) Quinto e successivamente esaminata tutta la stabilitura di detta Chiesa intieramente trovo essere ben fatta, ben polita, et a piombo nelli spigoli, bene unita nelle volte e compatibilmente secondo li sitti operata anche a tenore de capi quaranta, quaranta due, quaranta tre e quaranta quattro di detta Instruzione, e conforme le buone e comuni Regole dell'Arte, perciò collodo detta stabilitura (...) Sesto esaminati in seguito gli sterniti de quadretoni nelle cappelle del Rosario, e Corpus Domini ho visto avere questi alcuni quadretoni mal cotti, e fuori di livello”.

Riguardo a questo ultimo punto, Vittone suggerisce quindi di sostituire gli elementi danneggiati con altri di migliore qualità e prosegue: “settimo li coperti che da tre anni in qua sono esposti alle intemperie, e non hanno in minima parte patito, ne trapellato aqua, questi pure collodo in tutto alla riserva rispetto ad alcuni coppi che si vedono di qualità inferiore (...) Ottavo osservata in appresso la porta grande di legno fatto a tenore del capo quaranta otto dell'istruzione, ho visto esser questa non esattamente, ed ugualmente chiusa nelle commesure che fanno le Battute della portina di mezzo (...) Nono in adempimento del capo settimo della preriferita opposizione [la controversia tra comunità e impresari] dichiaro che tutta detta fabbrica è collodabile sussistente, et durevole per quanto si può giudicare (...) ed eseguita in conformità de disegni da me fatti, e secondo gli ordini, ed istruzioni per essa stati distesi dal signore Ingegnere Castelli”. Al decimo punto, Vittone consiglia di procedere con la sistemazione delle parti critiche in primavera. Il documento originale è sottoscritto da Vittone, dal vice-intendente Crista, dal capomastro Bertone e dal segretario sostituito.

La collaudazione è uno snodo fondamentale che si inserisce in un carteggio relativo alla causa in corso tra comunità e capimastri Veratti e Bertone, iniziata con “l'Ordinato per la collodazione della fabbrica della Chiesa del 22 dicembre” in cui Bertone, anche a nome dei suoi compagni, era comparso davanti al consiglio comunale dicendo di “avere compiuta e terminata la fabbrica (...) e perciò doversi far avvertire l'ingegnere Vittone a trasferirsi in questo luogo per la collodazione”. Tuttavia, dall'atto consolare del 3 gennaio, sempre contenuto nel fascicolo, si evince che la comunità ritenesse la chiesa non “totalmente

collaudabile” per vari motivi: innanzitutto perché gli impresari avrebbero utilizzato materiali provenienti dalla chiesa demolita, in opposizione alle istruzioni e al deliberamento del 5 settembre 1741, e poi a causa di tutte le questioni più minute e specifiche che Vittone, punto dopo punto, affronta nella sua relazione, collaudo ma anche riconciliazione di una controversia in atto<sup>723</sup>.

- **Quiettanza reciproca del 4 agosto 1752**<sup>724</sup> (*doc.28*).

La quiettanza riguarda i capimastri Pellolio e Verati e la Comunità ed è stipulata nell'ufficio della Intendenza Regionale a Torino, alla presenza di un Regio Notaio<sup>725</sup>.

È fatto riferimento al collaudo: Vittone ha infatti “riferito essere la medesima fabbrica intieramente collodabile salvo nel coperto, i coppi dei quali fossero d'inferiore condizione, e non della qualità portata dall'Istruzione e che neppure fosse collodabile il voltino della piccola Sacrestia”<sup>726</sup>.

### ***Progetti collaterali***

L'impegno professionale di Vittone a Foglizzo non si è esaurito con la revisione del progetto di Castelli e il collaudo della struttura, ma è proseguito con una serie di incarichi di minore entità per almeno due decenni, mentre Castelli, sempre più marginalizzato, non è più stato coinvolto in alcun lavoro riguardante la chiesa.

---

<sup>723</sup> Vittone è nuovamente richiamato a Foglizzo dal vice-intendente Crista il 5 gennaio 1745 per “visitare” con Bertone e Verratti e in quella occasione dichiara che “la parcella delle opere da essi pretese (...) e riconosciute anche sul luogo le cose in essa narrate (...) le medesime non sono state sino al giorno d'oggi parcellate” e fissa la somma da pagare a “285 soldi, tredici denari e uno”. Sarà nuovamente interpellato il 30 gennaio, per esprimere un parere riguardo al costo di quadrettoni “di bontà perfetta”. I documenti sono contenuti nel fascicolo relativo alla controversia con le maestranze (mazzo 173).

<sup>724</sup> *Ibidem*.

<sup>725</sup> Nuovamente si ripercorre l'accaduto con il riferimento alle “insorte differenze tra la detta Comunità, e la Compagnia del Corpus Domini di detto luogo, siasi d'ordine di Sua Maestà presa in cognizione delle medesime e che per terminarle buonamente sia anche stato necessario di variare di disegno, di cui nel detto deliberamento cinque settembre mille sette cento quaranta uno, senza però dipartirsi essenzialmente dal medesimo, e così convenuto, che detti Signori Impresarij dovessero eseguire il nuovo disegno stato per ciò nuovamente fatto dal Signore Ingegnere Vittone, e successivamente d'ordine di quest'Uffizio siasi dalli Signori Architetti Giuseppe Castelli e Vittone proceduto all'opportuna ricognizione dello stato della fabbrica, ed al conto in contraddittorio, e dia da esso risultato dalle opere fatte, e da farsi, per l'intiera esecuzione di detti due disegni, ed Istruzioni, con essersi li medesimi Signori Ingegneri trasferiti sovra il luogo del luogo (...)”.

<sup>726</sup> Inoltre, è citata la convenzione del 1743 ed è chiarito che le opere fatte in base al “primo disegno” ammontavano a 27.398 e mancavano ancora, per completare il “primo e il secondo disegno” 6.379. 33.778 lire è quindi la spesa totale per portare a compimento la chiesa. Tale relazione è approvata dalle parti presenti. Segue copia dell'atto consolare del 17 luglio 1752.

A partire dal 1746 Vittone ha eseguito infatti, per la Comunità di Foglizzo, a cui ha presentato le sue parcelle, anche “il disegno della scala del Corpus Domini<sup>727</sup>, e calcolo d’essa”, del pulpito, dei confessionali e dei banchi<sup>728</sup>.

Del 1748 era invece il progetto per gli altari secondari, di cui si conservano le “istruzioni da osservarsi nella formazione degli altari delle cappelle di mezzo (...)” (*doc.27*) datate 29 agosto 1748. Il disegno dell’altare di S. Antonio<sup>729</sup> (*doc.27*), firmato da Vittone e altri notabili foglizzesi, è invece datato 5 luglio 1753 e 7 marzo 1771 (l’anno successivo alla morte dell’architetto, in cui forse il progetto è stato nuovamente preso in mano e rivisto).

A partire dagli anni ‘50 del Settecento, Vittone ha lavorato invece al disegno dei “tumuli” da realizzare nella zona sottostante la sacrestia, la cui nuova costruzione aveva occupato parte del terreno in origine destinato a cimitero<sup>730</sup>. In una supplica presentata dalla comunità di Foglizzo all’intendente della Provincia di Torino, in data 22 agosto 1756, si legge: “per compimento del suddetto disegno, e di quanto resta indispensabile alla sudetta nuova parrocchiale si è pure determinato dalla Comunità ricorrente di \*\*\* divenire a suo comodo alla costruzione sopra di quelli d’una sacristia per l’uso, e servizio di detta nuova chiesa parrocchiale, con aver a tale effetto fatto procedere dal Signor Ingegniere

---

<sup>727</sup> La planimetria del 1741 conservata a Biella riporta il vano scala tracciato con inchiostro rosso, a significare una nuova aggiunta al progetto già approvato dell’intera chiesa. Si potrebbe quindi ipotizzare che si sia trattato di una integrazione successiva, di qualche anno dopo, al disegno del ‘41, oppure che nel ‘46 Vittone sia stato chiamato ad ampliare un vano scale già previsto negli anni precedenti. Questa rampa di scale, costruita a spese della Comunità, doveva consentire l’accesso al corridoio del pulpito per mezzo di un camminamento in legno posto lungo il profilo della cappella della confraternita: una soluzione provvisoria che infatti è cancellata nel 1837. Infatti, nella planimetria conservata in archivio, al punto “R-R” , è scritto: “Loggia o ballatoio fatto costruire a spese della Comunità infingendo i modiglioni nel contiguo muro della parrocchiale ossia del cappellone del Corpo del Signore e come meglio appare dall’istromento di transazione succitato; questa loggia essendo stata ravvisata di poco utile, stante che per l’ampiezza della chiesa non è mai difficile l’accesso interno al pulpito non fu più ristaurato anche perché trovandosi esposto a mezzo di e scoperta, riusciva incomodo il transitarvi allora della predica deperi e quindi fu distrutta”.

<sup>728</sup> “ed intanto a riguardo della formazione de banchi, o siano sedili mandano niente innovarsi per ora, con dichiaraz.ne però che sij sempre in libertà la Co.ità di quelli fare formare conforme al dissegno stato fatto dal S. Ing.re Vittone”, ASCF, Ordinato dell’11 gennaio 1746 (ASCF, Volume Ordinati).

In archivio sono presenti anche la supplica al vescovo De Villa e la sua delibera di approvazione, redatta in latino per la realizzazione di banchi “secondo il dissegno del’architetto che ha dassignata la stessa Chiesa” del pulpito e dei confessionali della nuova parrocchiale. I documenti non sono datati, ma sul recto è annotato 1749. C’è anche la “copia d’atto consolare per la formatione e distribuzione de banchi della chiesa parrocchiale” del 7 giugno 1748.

<sup>729</sup> L’altare è rappresentato in prospetto nella doppia versione, e in pianta. Nell’angolo inferiore destro si leggono le firme di Vittone e di Perla. Il foglio dalle dimensioni di mm.540 per mm.410 è in cattive condizioni di conservazione e incollato a un altro disegno di supporto.

<sup>730</sup> Nel faldone 173 c’è una “supplica per il cimitero dietro la Chiesa parrocchiale del giugno 1743”. Siccome la chiesa è “sprovvista di tumuli e sepolture” si supplica l’intendente di approvare l’ordinato del 4 dello stesso mese riguardo la costruzione dei tumuli. La richiesta è approvata il 6 giugno, e riportata in calce al documento, richiedendo che tutto sia fatto “a minor spesa del Pubblico”. Le Istruzioni solo nel faldone 173.

Vittone all'opportuno disegno di detti tumuli e Sacrestia, come dal Tippo da quello sottoscritto delli 24 agosto 1755”.

Nel disegno ora in archivio<sup>731</sup>, che potrebbe essere una copia del Tippo a cui si riferiva la lettera, sono rappresentati nove tumuli, contro i sei effettivamente realizzati. Anche la realizzazione di questa opera minore, infatti, era l'esito di una controversia locale: i proprietari dei lotti coerenti alla nuova sacrestia, in lite con la comunità committente poiché contrari alla presenza di tombe accanto a case di particolari, avevano ottenuto un ridimensionamento del progetto iniziale<sup>732</sup>.

Si segnala anche un disegno della sacrestia attribuibile a Vittone<sup>733</sup>: uno spaccato andato perduto nel tempo di cui rimane solo la fotografia<sup>734</sup>, mentre non vi sono notizie circa la sua effettiva costruzione su progetto vittoniano.

Di Vittone è anche l'altare maggiore<sup>735</sup>, realizzato dal 1761 dai luganesi Francesco Mastroianni e Giovanni Gerolamo Aprile.

---

<sup>731</sup> Nella cartella Disegni dell'ASCF, s.d., s.f. ma databile al 1755.

<sup>732</sup> “Memoria sulla questione della costruzione della sacrestia e tumuli a seguito delle lagnanze del signor Barbero, confinante con il nuovo edificio da edificarsi, relazione di Vittone del 5 novembre 1756” (Mazzo 173).

<sup>733</sup> “Per il disegno della sacrestia (...) col passaggio framezzo pel giro delle processioni, cioè pianta, alzata, e profili, e calcolo impiegato, compresa pure l'istruzione, giorni 6 1/2 a L.8” parcella a Vittone del 7 luglio 1756.

<sup>734</sup> Gentilmente segnalata dal sindaco.

<sup>735</sup> Le istruzioni del 17 luglio 1741 dell'architetto Castelli prevedevano all'articolo 47 la costruzione dell'altare maggiore da “operarsi in cotto; indi stuccarsi a seconda di detto disegno” (Mazzo 173).

## **Sezione III: Conclusioni**



## Cap. 6 Fare architettura nel Settecento: un bilancio

“L’histoire de l’architecture est faite d’édifices, d’hommes et de documents et c’est à travers ce prisme à trois faces que l’on peut appréhender les multiples objets qui relèvent de l’art de bâtir. Il est en effet loisible d’aborder l’architecture par les constructions, à travers leur forme, leur structure, leurs matériaux et leur usages; on peut également l’envisager par ses acteurs, que ce soient les concepteurs, architectes, ingénieurs et théoriciens, les bâtisseurs, entrepreneurs, ouvriers et experts, ou encore les maîtres d’ouvrage et les usagers; enfin, l’architecture produit en abondance des écrits, dessins, maquettes, livres (...).”<sup>736</sup>

Se nella prima sezione si è illustrato l’impianto metodologico che regge e orienta la tesi, nella seconda si è presentato il caso studio su cui testare questa prospettiva multidisciplinare: la carriera professionale dell’architetto piemontese Bernardo Antonio Vittone (1704-1770). Alla “forza centripeta”<sup>737</sup> impressa dall’ipotesi metodologica, si è contrapposta quindi quella “centrifuga” del caso studio.

In apertura della tesi, prima di adottare nuove lenti metodologiche per l’indagine storiografica, ci si è chiesto quanto possa contare la biografia dell’architetto per comprendere come si articolasse un progetto di architettura nel Piemonte sabauda di metà Settecento.

Alla prova dei fatti, una volta presi in mano i molti documenti relativi a tre specifici processi progettuali, selezionati anche per le reti diverse di attori a cui facevano riferimento (un’opera per la corte, una per un ordine monastico e una terza per una comunità di provincia), è emerso quanto segue:

- il metodo di indagine descritto è risultato piuttosto efficace anche per l’analisi retrospettiva delle pratiche;
- i progetti vittoniani sono stati spesso plasmati, modificati, determinati nel tempo da elementi diversi, esogeni e imprevedibili.

Prendere la cosiddetta “Vittone network” e rimuovere Vittone, la dichiarazione di intenti che parafrasando Franco Moretti si è espressa nel primo capitolo, ha, in effetti, mostrato come la trama del progetto, in età moderna, si componesse di molteplici protagonisti e variabili; elementi che la lettura autoriale, riferita al solo progettista, aveva spesso lasciato nell’ombra.

---

<sup>736</sup> COJANNOT, GADY, 2017, p. 9.

<sup>737</sup> GINZBURG, PROSPERI, 1975, p. 181.

Se quindi la storia dell'architettura è fatta di *edifici*, di *uomini* e di *documenti*, l'applicazione alla carriera vittoniana di questo metodo, costruito all'intersezione tra discipline, ha operato un riposizionamento di questi tre elementi. Il tentativo ci ha portato, infatti, a scrivere una storia dell'architettura fatta innanzitutto dai *documenti*, prodotti da *uomini*, per costruire *edifici*, proponendo una gerarchia alternativa.

Questa rilevanza attribuita al *documento*, nella sua accezione più convenzionale di fonte storiografica e al contempo di oggetto sociale, può stimolare alcune riflessioni che meritano una certa attenzione<sup>738</sup>. Innanzitutto, il tema dell'affidabilità del documento potrebbe rappresentare un nodo problematico e mettere in discussione, quindi, il suo statuto di materializzazione oggettiva dell'azione. Inoltre, non va sottovalutata la questione dei vuoti documentari: l'assenza di documenti - sia essa ipotizzata, desunta da altri documenti o non nota - può influire sul metodo proposto indebolendone in qualche modo i presupposti?

Entrambi i temi - esistenza e affidabilità delle fonti - sono quotidianamente affrontati dallo storico chiamato a una valutazione critica, caso per caso, del materiale archivistico a disposizione in termini quantitativi e qualitativi.

“Gli storici (...) fanno per mestiere qualcosa che è parte della vita di tutti: districare l'intreccio di vero, falso, finto che è la trama del nostro stare al mondo”<sup>739</sup> scrive Carlo Ginzburg; e, a proposito di un certo scetticismo manifestato nei confronti della scientificità delle narrazioni storiche, lo storico scrive che la componente soggettiva della ricostruzione, che inevitabilmente è basata sulle tracce, è innegabile, ma aggiunge che “le narrazioni storiche non ci parlerebbero della realtà quanto piuttosto di chi le ha costruite”<sup>740</sup>, ponendo l'accento sulla fonte stessa e sul suo produttore piuttosto che sull'evento raccontato.

In questo caso specifico, la valutazione critica con cui ogni documento reperito negli archivi è stato passato al vaglio, per verificarne attendibilità e significatività, si è avvalsa di un criterio fondamentale: quello del grado di performatività e istituzionalità dei documenti stessi. Atti redatti su carta bollata e firmati da notai o figure istituzionali, archiviati poi dai committenti o dalle istituzioni stesse, sono innegabilmente tracce autentiche e attendibili di procedure che hanno prodotto effetti tangibili, autorizzati dagli apparati di controllo. Lettere e memorie - i documenti “deboli” di Ferraris - richiedono una valutazione più attenta, ma la loro stessa collocazione in un Archivio ne prova in qualche modo l'affidabilità, la natura di oggettiva registrazione di un'azione compiuta nel corso del processo al quale si riferisce.

Oltretutto, per riprendere le parole di Ginzburg, i documenti qui analizzati - come le delibere, gli Ordinati comunali, le suppliche - ci dicono molto della realtà e dei

---

<sup>738</sup> Si ringraziano gli studiosi che si sono occupati della revisione della prima stesura della tesi per gli interessanti e utili spunti di riflessione con cui si tenta, in queste poche righe, di confrontarsi.

<sup>739</sup> Ivi, p. 13.

<sup>740</sup> GINZBURG, 2006, p. 9.

soggetti che le hanno costruite, costituendo, quindi, già di per sé stesse fonti essenziali per lo storico.

Nel caso dell'assenza parziale di fonti, invece, le eventuali lacune nella catena documentale analizzata, conservata in uno o più archivi, qualora queste siano limitate (in caso contrario mancherebbero le condizioni di base per proseguire lo studio di un caso che è poco o per nulla documentato), non indeboliscono il metodo proposto, ma consentono piuttosto di provarne l'efficacia. Considerare, infatti, i documenti emessi dagli attori come materializzazioni di azioni e reazioni concatenate e volte a un fine preciso è un valido aiuto per non perdere il "filo del racconto"<sup>741</sup>, nonostante la mancanza di alcune tracce. Nel caso delle lunghe vicende che hanno preceduto l'ampliamento del monastero di Mondovì, il silenzio documentale non ha inficiato la ricostruzione del processo: nei documenti reperiti dopo gli anni non documentati si sono in qualche modo condensati gli eventi di cui mancavano testimonianze scritte (perlomeno quelli più rilevanti).

Se la tesi mira alla ricostruzione di una carriera professionale nel Piemonte di metà Settecento, è lecito chiedersi se i suoi esiti non siano in qualche modo trasferibili anche al presente: se, cioè, anche l'architettura contemporanea possa, e debba, essere studiata a partire dalle azioni più che dai soggetti e dalle rispettive biografie. Yaneva, quando frequenta lo studio di Rem Koolhaas, servendosi degli strumenti e dei metodi e dell'etnografo, fornisce una lettura alternativa delle pratiche architettoniche contemporanee in cui i soggetti, gli architetti, sono parti di un assemblaggio. Dal metodo qui proposto, invece, l'analisi dell'architettura contemporanea potrebbe mutuare l'attenzione ai documenti che entrano ed escono dagli atelier, alle procedure e alle norme che regolano qualsiasi operazione di trasformazione dello spazio, al di là delle velleità e delle aspirazioni personali dei soggetti produttori o delle narrazioni che li accompagnano.

---

<sup>741</sup> Ivi, p. 7.

## ***La forma plurale e sincopata dell'azione***

La riduzione delle vicende costruttive a sequenze di documenti eterogenei in un certo qual modo misurabili in base a un parametro di performatività relativa (in altre parole, “pesato” rispetto alla produzione di un effetto tangibile) ha consentito di formulare alcune considerazioni.

Innanzitutto, è emersa una forma dell'azione di progetto strutturata attraverso dialoghi a più voci e non subordinata al monologo di un autore.

I documenti redatti da Vittone (identificati con il colore fucsia nei diagrammi del *cap. 5*) non solo erano una minoranza rispetto al numero di carte prodotte e scambiate per far avanzare il progetto, ma si situavano in un ambito quasi liminare, di frontiera, tra documenti che avevano il potere di influenzare e deviare il progetto stesso (le perizie di altri architetti per esempio) e le iscrizioni che erano in grado di rifiutarlo, sospenderlo, approvarlo (Ordinati comunali, delibere, ecc.). In un equilibrio precario e raggiunto a tentativi, a ogni atto scritto emesso, i nuovi documenti prodotti dall'architetto si sommavano a quelli esistenti, assumendo progressivamente un maggior grado di definizione e dettaglio, non senza battute d'arresto e revisioni anche sostanziali, fino alla conclusione del progetto (il finale di partita poteva assumere forme diverse: il collaudo, la posa della prima pietra, ecc.).

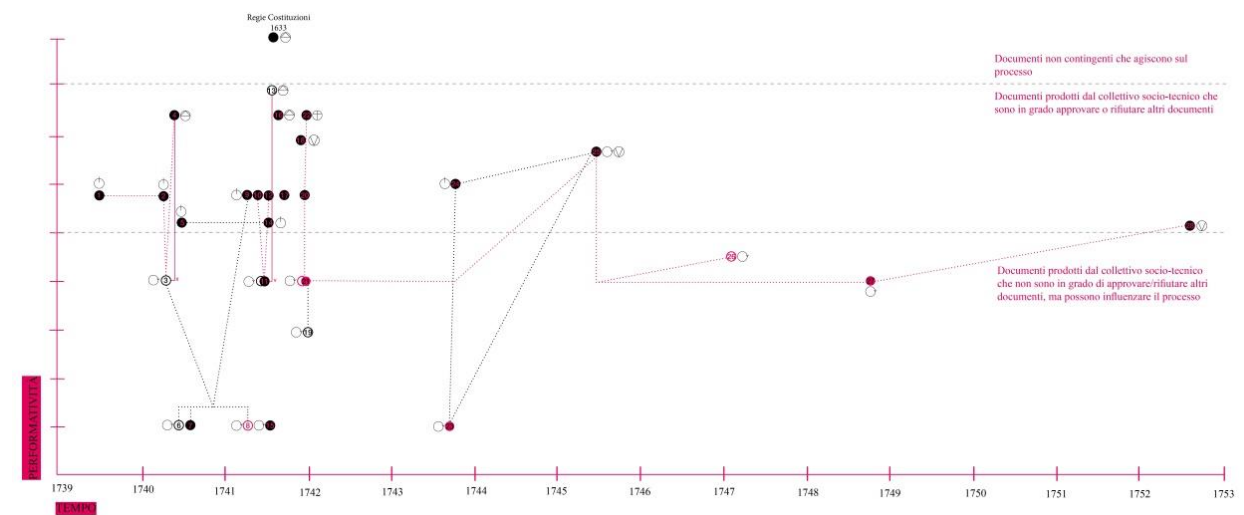
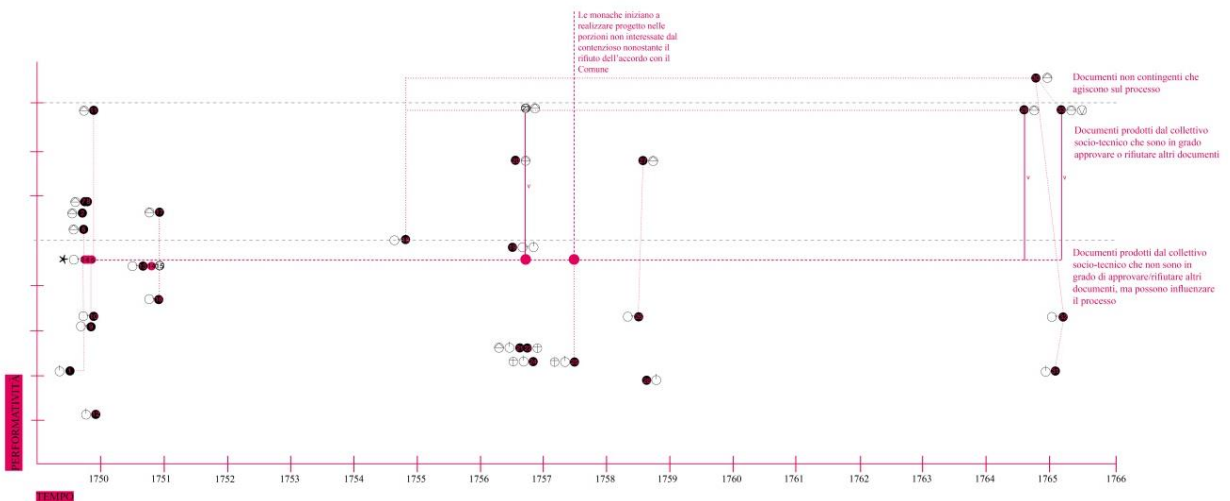
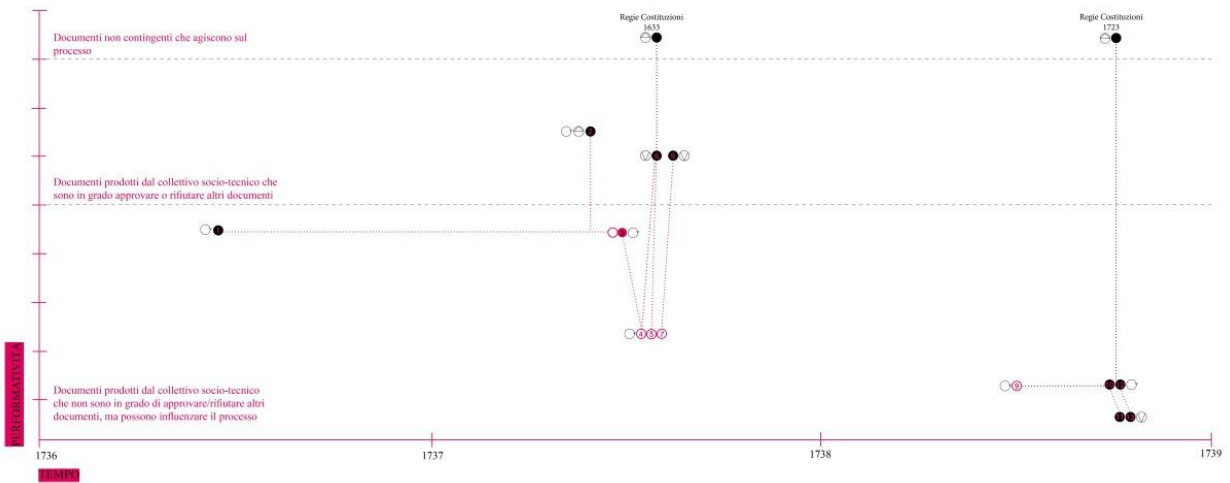
Le tre rappresentazioni dei processi che hanno portato alla costruzione del Collegio delle Province, all'ampliamento del monastero di Mondovì e alla ricostruzione della parrocchiale di Foglizzo, hanno mostrato chiaramente le tendenze entropiche lungo il processo, l'affastellarsi di iscrizioni e disegni in alcune fasi della procedura e, in altre, il diradarsi, la sospensione, l'informalità di accordi taciti, ma percepibili come un rumore di fondo, come nel caso di Mondovì.

Il progetto è emerso come “assemblaggio” di azioni reificate nei documenti, come processo sincopato e tutt'altro che lineare, fatto da documenti di varia natura, ma tutti necessari. La lettera con cui Plantery criticava il progetto di Castelli per Foglizzo, le istruzioni ai serraglieri del Collegio delle Province, le lettere in cui monache e consiglio comunale negoziavano l'entità del fardello per le giovani “zitelle” di Mondovì hanno concorso tutti, insieme ai disegni dell'architetto (o dei suoi aiutanti), alla costruzione di quei manufatti che spesso erano stati ricondotti dagli studiosi all'“inesprimibile” genio dell'architetto e al “calderone della creazione artistica”<sup>742</sup>.

I grafici di seguito riportati (rappresentati nella loro completa configurazione negli apparati grafici) sono di certo una riduzione, ma mostrano un modo possibile di tradurre in sequenze di azioni puntuali e misurabili - avvenute anche nei cantieri, nelle sale dei Consigli comunali e negli spazi della clausura - processi creativi che si sono spesso supposti racchiusi nella mente dell'architetto o, al più, in un dialogo tra il progettista, la sua biblioteca e il suo atelier.

---

<sup>742</sup> WITTKOWER, in VIALE (a cura di), 1972, p. 23.



**Legenda**

- Documenti prodotti dagli altri attori coinvolti nel progetto
- Documenti di cui si ha notizia ma attualmente dispersi
- ⊙ Committenti
- ⊖ Istituzioni centrali e periferiche dello Stato Sabauda
- ⊕ Istituzioni ecclesiastiche
- Documenti prodotti da Bernardo Antonio Vittone (B.A.V.)
- Relazioni di primaria importanza tra disegni/iscrizioni di progetto e altri documenti
- ⊙ Relazioni di secondaria importanza tra disegni/iscrizioni di progetto e altri documenti
- Autorizzazione da parte delle autorità
- ⊖ Rifiuto da parte delle autorità
- ⊕ Notai

Figura 36: grafici delle “costellazioni documentali” dei tre processi analizzati.

## ***L'architetto e la società***

“Architecture was designed to express all of the gradations of the social order. An architect was an artist who sculpted in stone the image of the society which commissioned him. The ideal patron would therefore be characterised in terms of his acceptance of architectural language and of its constraints. (...). The bond between the architect and society was in essence a contractual one; it presupposed a shared point of view. Endowed with a legitimacy which his talent alone conferred upon him, the architect had to seduce and convince.”<sup>743</sup>

Per Antoine Picon, l'architetto del secolo dei lumi era un interprete e un traduttore di esigenze espresse dalla “società” (“society”), ma allo stesso tempo era un artista in grado di scolpirne nella pietra l'immagine, dopo aver persuaso e convinto. Al contempo, il committente “ideale” era una figura in grado di accettare i vincoli imposti dal linguaggio architettonico; ed era la convergenza di punti di vista condivisi, a cui veniva data una “forma contrattuale”, a legare e vincolare architetto e committenti, architettura e “società”.

Questa descrizione ritrae quindi una figura professionale polivalente: un artista che, essendo in grado di tradurre la “società” nella “pietra” che scolpiva, doveva anche convincere il committente della validità di quanto proponeva, e quindi della sua personale interpretazione della “società” in quel dato momento, da veicolare attraverso il progetto.

In un altro passaggio, Picon distingue in due categorie gli interlocutori dell'architetto del XVIII secolo: il cliente privato, che doveva essere prima “conquistato” e poi “educato”, e la committenza reale (il “potere”) che andava invece in qualche modo celebrata e rappresentata simbolicamente nell'architettura.<sup>744</sup> Eppure, come le vicende che abbiamo qui analizzato nel capitolo 5 testimoniano piuttosto chiaramente, questo rapporto dialogico tra architettura e “società” era ben più complesso di una traduzione affidata alle sole abilità seduttive e interpretative dell'architetto.

La prospettiva dell'ANT, che abbiamo discusso nel primo capitolo della tesi, è già apparsa quantomeno utile per superare questa riduzione. Partendo dall'osservazione delle azioni (del progettista, dei committenti, dei capimastri, ecc.) materializzate nei documenti, e senza postulare a monte l'esistenza di due entità distinte da mettere in comunicazione - architettura da un lato e “società” dall'altro - è stato possibile rilevare come il progetto si configurasse, piuttosto, come intreccio di processi di natura sia sociale sia tecnica. L'architetto era un attore immerso in questo stesso groviglio di azioni e scambi: agiva, mediando e ricomponendo le istanze in gioco, attraverso dei documenti (che, non a caso,

---

<sup>743</sup> PICON, 1992, p. 94.

<sup>744</sup> “(...) a private clientele, which had first to be won over and then educated, and that of power, which had to be celebrated, by inscribing in stone the record of its noble deeds” (Ivi, p. 113).

trovano posto, nelle nostre analisi grafiche, in una fascia centrale, di frontiera e di equilibrio).

Si creava così una sorta di arena, in cui gli scambi e le negoziazioni tra gli attori socio-tecnici del progetto erano documenti vidimati, respinti, copiati, firmati, timbrati.

I documenti che nei diagrammi presentati sono stati classificati come “non contingenti”, come per esempio le Regie Costituzioni, costituivano forse l’emanazione più diretta di una “società” con cui tutti gli attori erano tenuti a confrontarsi. Tuttavia, questa stessa “società” - che qui intendiamo come apparato di controllo, come sistema di norme e di procedure prescrittive - si trovava anche nella redazione di qualsiasi altro documento prodotto nel corso del progetto: nella struttura codificata, nell’utilizzo di formule ripetitive, in una firma, nella redazione di una supplica, nella modalità con cui era riportata una misurazione su una perizia.

È evidente che in questa ottica, anche il progetto non possa essere considerato come una entità separata o pre-esistente né rispetto agli apparati di controllo da cui era legittimato, né rispetto al collettivo di attori coinvolto, in uno stato assoluto e sospeso.

Per esempio, quando Vittone è subentrato a Castelli nel progetto della parrocchiale di Foglizzo si è trovato di fronte a un processo interrotto, a un collettivo che si configurava come una comunità di pratiche (sociali e istituzionali) già attivata e mobilitata dal progetto stesso, e variabile, insieme al progetto, nel tempo (si pensi all’avvicinarsi dei membri del Consiglio comunale, per esempio). In questo processo, i nuovi disegni della chiesa sono stati prodotti sul campo, determinati dalla posizione del fossato, dell’oratorio della Confraternita e del campanile, e in discussione con le maestranze, che a loro volta avevano elaborato un “Tippo”. Non esisteva, insomma, un progetto formato nella mente dell’architetto che è stato poi adattato in base alle istanze di una “società” cristallizzata, ma un continuo flusso di documenti tra le parti in gioco, un avanzare e un retrocedere, tra accelerazioni, resistenze, inerzie e conflitti.

Nel caso di Mondovì, in cui Vittone appariva quasi come attore secondario in un processo polarizzato da contese e interessi locali, la “società”, il collettivo interessato dall’ampliamento del monastero, si è evoluto, ha mutato i suoi equilibri, ha negoziato, ha cercato punti di incontro: in qualche modo si è adattato esso stesso al progetto. Gli accordi sono avvenuti sul lungo periodo, al livello dell’iscrizione formale che ha sancito una transazione, ma anche su un piano informale, che non ha lasciato traccia scritta ma effetti visibili, che ha ricucito interessi e intenzioni in compromessi accettabili; mentre le monache, dietro il recinto claustrale, già demolivano, misuravano, costruivano.

In entrambi i casi, non c’era contrapposizione, non esisteva “società” prima del progetto, ma è stata l’architettura stessa, o meglio, il progetto, a costruire, in qualche modo, un collettivo specifico, una comunità di pratiche, un bacino di

portatori di interessi, poiché ha smosso, scompaginato o riaffermato i diritti contrapposti - sullo spazio fisico e simbolico - degli attori in gioco<sup>745</sup>.

### ***L'architetto, la città negoziata e l'esigenza di acquisire nuove competenze***

“Forse l'architettura, come storia di oggetti mai eguali al disegno (...) può (...) ricordare allo specialista l'esistenza di una 'città di pietra' che non è la conseguenza trasparente di un processo decisionale, di un gioco razionale degli attori, di una normativa dirigista della crescita urbana.”<sup>746</sup>

Sullo sfondo di città che si stavano modernizzando divenendo “città della negoziazione”, in Francia, in Inghilterra, così come a Berlino, a Parma, a Torino, si è assistito al tentativo degli architetti di “trasformare un mestiere in una professione liberale”<sup>747</sup>, in risposta a quella che stava emergendo come una vera e propria necessità, sociale e produttiva.

Seppur a scala diversa rispetto ad altre esperienze europee, lo studio, laddove consentito dalle fonti, del modus operandi dell'atelier vittoniano è in larga parte rappresentativo di un fare architettura che nel XVIII secolo stava quindi assumendo nuove forme e che risultava un'attività sempre più plurale, regolata e negoziata, anche quando avviata dalla Corona.

Anche un'operazione urbana intrecciata alla carriera di Vittone come il rettilineamento di Via Dora Grossa a Torino, per esempio, ben lungi dal costituirsi quale azione lineare determinata dalla corte e tracciata in modo netto ed esclusivo dal progetto di Benedetto Alfieri, aveva mostrato le fratture e gli scollamenti tra le intenzioni e gli effetti materiali sulla città<sup>748</sup>.

“Il piano o il programma si rivela essenzialmente uno strumento per organizzare la domanda, od una retorica, destinata a separare il racconto della città dal suo farsi materiale: e questo è forse un incipit, non sempre percepito, dell'avvio della contemporaneità.”<sup>749</sup>

---

<sup>745</sup> Si riprende qui una citazione di Latour a proposito della dimensione del “sociale”: “The adjective ‘social’ designates two entirely different phenomena: it’s at once a substance, a kind of stuff, and also a movement between non-social elements. In both cases, the social vanishes. When it is taken as a solid, it loses its ability to associate; when it’s taken as a fluid, the social again disappears because it flashes only briefly, just at the fleeting moment when new associations are sticking the collective together there is nothing more difficult to grasp than social ties. It’s traceable only when it’s being modified” (LATOURE, 2005, p. 159).

<sup>746</sup> CARLO OLMO, *Le nuvole di Patte. Quattro lezioni di storia urbana*, Milano, Franco Angeli, 1995, p. 87.

<sup>747</sup> GABETTI, OLMO, 1989, p. XIII.

<sup>748</sup> L'esempio di via Dora Grossa a Torino è affiancato da Carlo Olmo a operazioni urbane come l'edificazione di Regent's Park a Londra di John Nash, nei primi decenni dell'Ottocento, e alla lottizzazione di Saint-Clair a Lione a opera di Soufflot, avviata nel 1742. Si tratterebbe, infatti, di manifestazioni diverse di un fenomeno che caratterizzava il passaggio dalla città di Ancien Régime a quella contemporanea: lo scontro tra gli interessi particolari e le strategie edificatrici del potere.

<sup>749</sup> OLMO, 1995, p. 86.



Per questo la storia di Via Dora Grossa dev'essere ricostruita grazie soprattutto alle numerose perizie contestualmente redatte: documenti che, per lo storico, sono "racconti" di una "sequenza di contrasti" e "difformità del costruito rispetto al progetto", testimonianze di "eccezioni" e "discontinuità" generate dalla "fabbrica materialmente costruita, ragioni che possono nascere dal valore attribuito ad un muro in comune, ad un portone d'accesso, ad una finestra che deve dare luce e aria ad una scala, ma ragioni che possono anche risiedere nella stratificazione delle proprietà edilizie o nel conflitto tra diritti acquisiti"<sup>750</sup>.

Dimensione negoziale e documentale del progetto di architettura procedevano quindi di pari passo, già nel Settecento, e segnavano le attività ordinarie degli architetti, in risposta alle esigenze di mediazione e ricomposizione di diritti e di valori rivendicate dagli attori sempre più vari della "città della negoziazione".

Giovanna Curcio ricorda che nella Roma del Settecento, con l'incremento degli interventi edilizi commissionati da privati, il complicarsi dell'iter burocratico faceva sì che neppure operazioni modeste e di portata limitata potessero avere luogo senza coinvolgere un architetto, chiamato a sovrintendervi, a redigere la contestuale documentazione (disegni, perizie, stime) e a dialogare con le autorità preposte<sup>751</sup>.

La regolamentazione dello Stato sabauda in campo edilizio non era da meno, e il ruolo di mediatore dell'architetto, tra committenza civile e religiosa e autorità sovrana o governo cittadino, stava diventando indispensabile.

A proposito dei professionisti liberali dell'ambito giuridico, Ludovico Antonio Muratori, a metà Settecento, scriveva: "Necessari sono alla Repubblica non meno de i Giudici gli Avvocati e Consulenti (...). Perché gl'ignoranti Clienti non sanno esaminar le loro Carte, né informar i Giudici, né addurre le Ragioni loro competenti, è stato d'uopo, che supplisca alla lor debolezza il sapere e il valore di alcuni Campioni, esperti nel maneggio delle Leggi (...). Perciò lodevolissima è la loro incumbenza, utile e necessario al Pubblico il loro istituto"<sup>752</sup>.

Anche gli architetti si stavano dotando degli strumenti necessari a "maneggiare le leggi" disposte da apparati burocratici via via più complessi. I progetti vittoniani analizzati lo hanno mostrato chiaramente e hanno anche fornito efficaci rappresentazioni di quanto le negoziazioni che caratterizzavano le città in età moderna, riguardassero, di fatto, anche la provincia. Il progetto per la chiesa parrocchiale di Foglizzo, per esempio, ha rivelato la necessità, per gli architetti, di avere competenze anche legali, per essere in grado di gestire un dialogo tra la periferia e la città, tra Comune, intendente e Regio Senato; un dialogo che era fatto di documenti, di procedure e di formule codificate.

---

<sup>750</sup> Ivi, pp. 82-83.

<sup>751</sup> CURCIO, 1992.

<sup>752</sup> LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Dei Difetti Della Giurisprudenza. Trattato di Lodovico Antonio Muratori Bibliotecario del Serenissimo Duca di Modena. Dedicato alla Santità di Benedetto XIV Pontefice Massimo*, Napoli, Stamperia Muziana, 1743, capitolo VIII, *De' pregi e difetti de gli Avvocati e d'altri Ministri della Giurisprudenza*, p. 60.

Del resto, della necessità, per gli architetti, di acquisire conoscenze e competenze anche in ambito legale<sup>753</sup> era ben consapevole un professionista “borghese” come Vittone, che lo dichiarava sulle *Istruzioni Diverse* (1766):

“Era mio pensiero d’unire qui in seguito alle presenti Istruzioni una Raccolta, che già tengo in appresto, di quelle leggi, che nel Codice, ne’ Digesti, e nelle Novelle di Giustiniano disperse trovansi, concernenti le servitù sì civili, che Rustiche, gli Edificj, i fondi campestri, e la condotta dell’acque; come altresì delle sentenze più essenziali de’ Giureconsulti (...), che al dir di Vitruvio sono necessarie all’Architetto; e ben conosco il pregio, che apportato avrebbe a questo Volume l’avervele inserite; atteso che nissuno fin ora v’ha, che io sappia, il quale dato siasi la pena di togliere con una sì fatta produzione a quegli Architetti, a cui cale il rendersi in tutto abili al loro officio, l’incomodo di dover quelle andare non senza grande stento, e tedio loro mendicando da libri de’ Giureconsulti.”<sup>754</sup>

### ***L’architetto e l’atelier***

“parce que l’évolution des pratiques professionnelles et administratives exigeait d’eux une production documentaire toujours plus abondante, les architectes se sont progressivement entourés d’un cercle de collaborateurs directs, au sujet desquels on dispose de peu d’informations. (...) Ces hommes de plume rendent des services administratifs et comptables, mais ils participent aussi aux activités architecturales, notamment à travers la production des devis.”<sup>755</sup>

È plausibile che la necessità di una produzione documentale incrementata, rispetto al passato, parallela all’evoluzione delle pratiche professionali - in Francia<sup>756</sup>, ma anche nel Piemonte sabauda - avesse a suo modo contribuito all’esigenza, da parte dei professionisti, di essere affiancati da assistenti. La possibilità che gli architetti impiegassero “hommes de plume” per la redazione di documenti, prima ancora che di veri e propri progetti, estende e complessifica la lettura, per lo storico, dell’atelier di architettura, mettendone in luce la funzione di “fabbrica di documenti”, prima ancora che di edifici.

Tuttavia, nel caso dell’atelier vittoniano, non siamo in grado di dire se l’architetto si servisse di “hommes de plume” per la redazione di documenti amministrativi e contabili, e se, in generale, vi fosse una qualche forma di

---

<sup>753</sup> Si veda su questo tema anche CARVAIS, 2013 (e la nota 132).

<sup>754</sup> VITTONI, 1766, p. XIII.

<sup>755</sup> ALEXANDRE COJANNOT, *Du maître d’oeuvre isolé à l’agence: l’architecte et ses collaborateurs en France au XVIIe siècle*, in «Perspective» (edizione on-line), 1, 2014, p. 124.

<sup>756</sup> Gli esempi ricordati dall’autore (per il XVI e il XVII secolo) sono illustri: Philibert Delorme impiegava due “secrétaires”, Le Vau, un secolo dopo, lavorava con un “commis”, Hardouin-Mansart, nel 1684, dichiarava di aver bisogno di un segretario, “un homme, écrit-il, pour bien écrire sous moy toutes choses” (Ibidem).

specializzazione e di divisione del lavoro tra le figure che lavoravano nel suo studio di via Arsenale.

Sappiamo che Galletto, all'interno dell'atelier vittoniano, scriveva molto (e, probabilmente, non disegnava affatto). Non si trattava, tuttavia, di documenti di progetto, bensì di testi da dare alle stampe. Vittone gli ha dato ampio spazio, infatti, all'interno delle *Istruzioni Diverse*, consentendogli di inserire le sue *Istruzioni Armoniche*<sup>757</sup>.

Galletto, tuttavia, non è l'unico "architetto scrittore" ad aver varcato la soglia dell'atelier di Vittone. Come segnalato da Canavesio<sup>758</sup>, la propensione alla scrittura di opere teoriche avrebbe accomunato anche le carriere di altri suoi collaboratori, come Borra<sup>759</sup>, Guerrino<sup>760</sup> e Bonvicini<sup>761</sup>, ma non si hanno informazioni a proposito di cosa e quanto questi scrivessero mentre erano attivi nel suo studio.

Sappiamo, invece, che Contini<sup>762</sup> per Vittone svolgeva sopralluoghi ("trasferte" anche da solo, si legge nel documento pubblicato a suo tempo da Rodolfo<sup>763</sup>), effettuava misurazioni, ma disegnava anche "Tipi" "al tavolino" ed elaborava "copie"<sup>764</sup>.

A proposito di Quarini, infine, al suo fianco per una decina d'anni, possiamo ipotizzare che il suo ruolo non fosse per nulla marginale e accessorio, ma che accompagnasse tutte, o quasi, le attività del maestro. L'esempio già citato del progetto per la Chiesa di S. Francesco d'Assisi a Torino (1761), elaborato da Quarini, ma di cui Vittone ha rivendicato la paternità sulle *Istruzioni Diverse* (1766, tav. XLV), mette in luce una dinamica che non doveva essere del tutto eccezionale all'interno dell'atelier. È possibile, dunque, che si progettasse anche a

---

<sup>757</sup> GIOVANNI BATTISTA GALETTO, *Istruzioni Armoniche o sia breve trattato sopra la natura del suono. Del signor G.G.*, in VITTORE, 1766, pp. 219-324.

<sup>758</sup> CANAVESIO, 1997.

<sup>759</sup> Borra ha scritto un *Trattato sulla cognizione pratica delle resistenze geometricamente dimostrato dall'architetto Giambattista Borra ad uso di ogni sorta di edifizii, coll'aggiunta delle armature di varie maniere di coperti, volte, ed altre cose di tal genere*, Torino, Stamperia Reale, 1748.

<sup>760</sup> Di Tommaso Guerrino sono stati dati alle stampe il *Trattato astronomico per la costruzione delle effemeridi*, Milano, Stamperia di Pietro Agnelli, 1762, le *Tavole gnomoniche per disegnare in diversi modi gli orology solari sopra i piani orizzontali*, Milano, Stamperia di Pietro Agnelli, 1762, *Euclide in campagna ossia geometria ridotta all'atto pratico*, Milano, Stamperia di Antonio Agnelli, 1763, *Tavole della tenuta di qualunque vassella, ponza, tino, mastello, secchione ed altre simili figure*, Milano, 1767, *Opera di geometria, stereometria e geodesia*, Milano, Stamperia di Pietro Agnelli, 1773, *Tavola dei logaritmi corrispondenti a seni e tangenti de' gradi nel quadrante*, Milano, s.d. Cfr. CANAVESIO, 1997.

<sup>761</sup> *Lezioni di Geometria Pratica ed Aritmetica con alcune memorie sui riverberi della luce ad uso dei principianti d'Architettura Civile dell'Architetto Pietro Bonvicini*, Torino, 1780 (Biblioteca dei Musei Civici di Torino).

<sup>762</sup> Rodolfo (1932), grazie ai documenti conservati a Carignano, è anche in grado di dire che Contini ha preso il posto di Guerrino. Bonvicini, invece, subentrerà a Contini nel giugno 1769.

<sup>763</sup> RODOLFO, 1932.

<sup>764</sup> "Copia di Tipo di tutta la fabbrica dei PP. Gesuiti" si legge nel documento, per la quale l'aiutante ha impiegato 7 giornate di lavoro.

quattro mani, non senza conflittualità e attriti, e che a Quarini non di rado fosse richiesto, o concesso, di elaborare sue varianti progettuali per gli incarichi del maestro, al quale sarebbero spettati, in ogni caso, l'ultima parola e la paternità dell'opera.

Al policentrismo delle istanze da ricomporre nel progetto (le esigenze dei committenti, le norme imposte dagli apparati di controllo, ecc.) si poteva quindi affiancare una moltiplicazione dei produttori del progetto stesso, che in misura diversa, e in modo più o meno strutturato e parcellizzato, lavoravano per e con il maestro. Le attività di mediazione e negoziazione in merito al progetto si sviluppavano così all'interno dell'atelier, tra i suoi molti attori, prima ancora che in cantiere.

Albena Yaneva, osservando il lavoro collettivo dello studio OMA, notava come Rem Koolhaas fosse tutt'altro che un "eighteenth-century unique genius"<sup>765</sup>, creatore individuale e unico del progetto. Al termine di questo lavoro, si è in grado di affermare che nemmeno Vitto, e probabilmente, nessun architetto (o artista<sup>766</sup>) del XVIII secolo, fosse tale.

Bénédicte Gady nella sua monografia dell'artista Charles Le Brun (1619-1690)<sup>767</sup>, nella conclusione di un capitolo dedicato alla condivisione del suo lavoro con assistenti e collaboratori, si sofferma sul termine stesso di "atelier" e sull'evoluzione dei suoi significati tra Sei e Settecento. Si tratta di una riflessione utile per comprendere come sia variata, anche a livello semantico, la nozione di atelier, oggi utilizzata con un ventaglio piuttosto ampio di accezioni.

“Au XVII<sup>e</sup> siècle, le terme, parfois écrit atelier ou astelier, revêt en effet une acception avant tout topographique. Aussi Furetière le définit-il, en 1690, comme le ‘lieu où plusieurs ouvriers travaillent ensemble. Il se dit principalement des bastiments. (...)’. Si l’idée d’un regroupement d’artisans est présente dans la définition, elle reste subordonnée au lieu. Très logiquement, le terme est présent dans les inventaires après décès pour désigner la pièce où le peintre et le sculpteur travaillent, mais n’apparaît pas dans la littérature artistique pour désigner les personnes qui travaillent avec eux. (...) Il faut attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle (...) pour qu’apparaisse, par métonymie, l’acception socioprofessionnelle aujourd’hui usuelle et pour que le mot désigne ‘aussi collectivement (...) tous les ouvriers qui travaillent sous un même maître.’”<sup>768</sup>

---

<sup>765</sup> YANEVA, 2009, p. 12.

<sup>766</sup> Il riferimento è a Rembrandt, per esempio (si veda lo studio di Alpers già citato al capitolo 1), ma anche a Charles le Brun. In generale, segnala Gady, il mito dell'artista solitario, proprio di letture datate soprattutto al XIX secolo, è ormai superato dagli storici dell'arte. Si veda, sul tema dell'esecuzione collettiva delle opere anche SIMONA RINALDI, *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Roma, Carocci Editore, 2011.

<sup>767</sup> BÉNÉDICTE GADY, *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Parigi, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 360.

<sup>768</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, Parigi, Bernard Brunet, 1762, p. 64.

Non è casuale, quindi, che proprio nel Settecento, il termine “atelier” abbia iniziato a indicare, per metonimia, il gruppo di lavoro che cooperava in modo più o meno organizzato, guidato da un maestro, assorbendo al suo interno anche la precedente accezione prevalentemente “topografica”.

La costituzione di “micro-comunità progettuali”, per far fronte a incarichi sempre più vari, nel XVIII secolo era dovuta, quindi, anche alle trasformazioni in atto. Rappresentava l’unico modo, per gli architetti, di svolgere una professione che era via via più svincolata da incarichi continuativi e attiva su più cantieri, anche geograficamente distanti, e che prevedeva una sempre più cospicua produzione di documenti di vario tipo: si pensi a tutte le trasferte e le misurazioni di Contini, lavori da lui stesso definiti “faticosi” e “innumerevoli”. Inoltre, nonostante il percorso formativo degli architetti stesse assumendo forme più istituzionalizzate, con la creazione di percorsi educativi ad hoc, l’apprendimento dell’architettura, nel Settecento, non poteva ancora prescindere dall’apprendistato pratico in studio e in cantiere, quale canale privilegiato di acquisizione di competenze.

### ***L’architetto e le origini della liberalità della professione***

Nell’allegoria del *bon architecte* di Philbert Delorme<sup>769</sup>, l’architetto, dotato di tre occhi, quattro orecchie e quattro mani, è intento a istruire un giovane allievo. È una figura assoluta, polivalente, prodigiosa, capace di riassumere su di sé tutte le competenze necessarie per essere protagonista del sistema di produzione dell’architettura<sup>770</sup>.

L’architetto che, nel XVIII secolo, stava costruendo il proprio statuto liberale, sullo sfondo di città e territori dagli assetti mobili e dai conflitti molteplici, era in effetti un individuo che condivideva, con questa allegoria simbolica, alcune caratteristiche. Era un professionista che si stava dotando di tutti gli strumenti e di tutte le competenze necessari a consentirgli di agire in modo “libero”, svincolato e autonomo rispetto al “potere”, per rivolgersi a una committenza che stava diventando più numerosa, varia e portatrice di interessi sempre più diversi. Riconoscere all’architetto del Settecento questa vocazione all’autonomia professionale - una caratteristica che in particolar modo, secondo Antoine Picon<sup>771</sup>, lo distingueva dall’ingegnere (cfr. *cap. 2.0*) - non significa, tuttavia, che questo agisse come una figura isolata e assoluta, né in cantiere, né in atelier.

---

<sup>769</sup> *Allégorie du bon architecte*, in PHILBERT DELORME, *Le Premier Tome de l’Architecture*, Parigi, Federic Morel, 1567, fol. 283.

<sup>770</sup> A proposito di quanto la storiografia francese sia stata influenzata da questa visione dell’architetto, sintetizzata nella raffigurazione di Delorme, Cojannot scrive: “s’est imposée en France l’idée d’un architecte prodige, polyvalent, à la fois homme d’art et artiste, homme de cabinet et homme d’action, occupant une place unique et centrale dans le système de production architecturale” (COJANNOT, 2014, p. 122).

<sup>771</sup> PICON, 1992.



Figura 37: *Allégorie du bon architecte* in PHILBERT DELORME, *Le Premier Tome de l'Architecture*, Parigi, Federic Morel, 1567, fol. 283.

Vittone in questo senso ci ha fornito un esempio chiaro di architetto che, operando in un momento storico che costituiva un importante punto di soglia del mestiere di architetto verso la professione liberale, ha incarnato le complessità e le ambiguità delle trasformazioni in atto. In questa fase di transizione è emerso un architetto che accentrava e assumeva su di sé il controllo di un atelier frequentato da numerosi allievi - e al contempo collaboratori professionali - e di cantieri dai molti attori e altrettanti conflitti. Allo stesso tempo, questa ricostruzione ci ha restituito l'immagine di un professionista che non operava in solitudine, potendo contare su doti prodigiose come l'architetto-demiurgo che Delorme simbolicamente aveva ritratto, ma che, nel corso del progetto, era inserito in un "assemblaggio di entità umane e non umane", tra sindaci, capimastri, vescovi, monache, parroci, altri architetti, e perizie, lettere, disegni, calcoli e istruzioni.

In questo modo di fare architettura, che è controllato dall'architetto ma al contempo è condiviso, partecipato e negoziato, affondano le radici della pratica professionale contemporanea.

## 6.1 Possibili ricadute operative dello studio

Si conclude questo lavoro di ricerca, caratterizzato dall'applicazione di un metodo sperimentale a un oggetto che generalmente è analizzato per mezzo di strumenti storiografici convenzionali, avanzando alcune proposte riguardanti un possibile modo di sistematizzare gli archivi degli architetti, di età moderna e contemporanea, che è altrettanto sperimentale.

La riclassificazione dei documenti di architettura prodotti nel corso della lunga carriera vittoniana, in base a criteri diversi da quello autoriale, può fornire infatti una prospettiva diversa per riorganizzare e consultare un archivio professionale di architettura disseminato in fondi diversi e distanti.

Nella pratica, in questa parte conclusiva si presentano le forme e le funzioni di una possibile piattaforma web-based<sup>772</sup> che sia in grado di raccogliere le digitalizzazioni di documenti di varia natura (grafici e testuali), riferiti all'attività professionale dell'architetto Bernardo Antonio Vittone, attualmente collocati in archivi diversi.

### *Topografia dell'archivio disperso*

“A useful starting point for designing advanced graphical user interfaces is the Visual Information-Seeking Mantra: overview first, zoom and filter, then details-on demand.”<sup>773</sup>

Si è già discusso ampiamente, nel corso della tesi, di come i documenti prodotti da Vittone e dal suo atelier abbiano subito, nel tempo, una disseminazione significativa che è avvenuta, in parte, mentre Vittone era in vita, tramite il deposito “obbligato” negli archivi di committenti e istituzioni, in parte dopo la sua morte, per mano dei suoi collaboratori.

Di questo giacimento di documenti di varie tipologie (disegni di progetto, relazioni, perizie, parcelle, istruzioni per il cantiere etc...), distribuito tra Italia, e in parte minore, Francia e Germania, è possibile ricostituire un'unità perlomeno virtuale costruendo un database che sia consultabile dagli studiosi on-line.

Per classificare le iscrizioni e i disegni facenti parte di questo ricco bacino di documenti, si propongono qui criteri diversi rispetto a quelli con cui generalmente sono redatti inventari archivistici e cataloghi di disegni; in questo caso, infatti, non sono l'autorialità, il contenuto dei documenti o il soggetto rappresentato nei disegni a determinarne l'ordinamento, bensì le azioni che ne hanno determinato la produzione stessa.

---

<sup>772</sup> Vari incontri con un'azienda produttrice di software, effettuati durante il percorso di studio, hanno confermato, a un livello preliminare, la fattibilità tecnica di uno strumento informatico di questo tipo. In seguito a studi più approfonditi, e grazie a risorse specificatamente dedicate, si potrebbe quindi anche approdare all'elaborazione di un prototipo.

<sup>773</sup> BEN SHNEIDERMAN, *The Eyes Have It: a Task by Data Type Taxonomy for Information Visualizations*, in Proceedings of the 1996 IEEE Symposium on Visual Languages, 1996, pp. 336-343, p. 336.

Nel capitolo 4, relativo ai due album di disegni vittoniani conservati al Musée des Arts Décoratifs, si è tentato di costruire una schedatura dei disegni a partire dalle ipotetiche azioni professionali che ne avevano mosso l'elaborazione, individuando, così, le categorie del "progettare" e dell'"apprendere e insegnare l'architettura". Questa modalità di classificazione potrebbe essere estesa all'intero archivio vittoniano disperso, costituito anche da documenti scritti oltreché grafici, introducendo nuove categorie relative a ulteriori azioni riferibili all'architetto, non solo attinenti alla specifica pratica progettuale, ma anche alle sue più ampie strategie professionali.

Se intendiamo, infatti, il documento di architettura non solo come traccia, ma anche come materializzazione di un'azione, è possibile riconoscere in ogni disegno o atto scritto, redatto all'interno dello studio vittoniano, un'operazione svolta nell'ambito dell'esercizio ordinario e quotidiano della professione. In questa "ontologia dell'azione" riferibile alla pratica professionale di un architetto liberale di metà Settecento rientrano quindi, non solo le attività di progettazione, ma anche quelle finalizzate all'acquisizione e alla trasmissione di competenze, alla promozione di sé, all'ampliamento della propria rete di committenti, alla risoluzione di un contenzioso in qualità di perito esperto, al sostentamento economico.

Di seguito si propongono le categorie di azione individuate con le relative tipologie di documenti a queste associabili.

<p><b>PROGETTARE</b></p> <p>Rientrano in questo ambito di azione tutte le attività, svolte dall'architetto e dai suoi collaboratori, inerenti al processo di definizione, discussione e negoziazione del progetto, in dialogo con gli apparati burocratici e i committenti, attraverso la produzione progressiva di documenti grafici e scritti<sup>774</sup>.</p>
Disegni di progetto
Iscrizioni di progetto
<p><b>COSTRUIRE</b></p> <p>Rientrano in questa sfera di azione tutte le attività, in capo all'atelier dell'architetto, contestuali alla gestione del cantiere, sia in termini di definizione e ri-definizione di dettagli costruttivi, sia in termini di relazioni con le maestranze coinvolte.</p>
Istruzioni per il cantiere

<sup>774</sup> Qui si utilizza, quindi, una definizione di progetto in senso più stretto e tradizionale, come insieme di attività finalizzate alla trasformazione dello spazio distinto da tutte le operazioni di effettiva realizzazione delle opere in cantiere. Nel corso della tesi, invece si è intesa la progettazione come processo che, in senso più ampio, include anche le pratiche più direttamente legate al cantiere.



Contratti/convenzioni con le maestranze
<p><b>APPRENDERE e INSEGNARE</b></p> <p>Si riconducono alle azioni dell'apprendere e dell'insegnare l'architettura tutte le attività svolte dall'architetto per l'acquisizione e la trasmissione di competenze necessarie all'esercizio della professione. Rientra, quindi, in questa categoria, tutto il materiale concepito per scopi didattici, sia per l'uso interno allo studio, sia per la pubblicazione dei trattati.</p>
Copie di disegni di altri architetti
Disegni accademici
Disegni di studio (talvolta elaborati per la pubblicazione nei trattati didattici o per costituire un repertorio di riferimento)
Scritti sull'architettura (per i trattati)
<p><b>MONETIZZARE IL PROPRIO LAVORO</b></p> <p>A questa categoria fanno riferimento tutti i documenti emessi dall'architetto e dai suoi collaboratori, e poi consegnati ai committenti, per trarre una remunerazione adeguata alle prestazioni professionali svolte.</p>
Testimonial di pagamento (parcelle)
<p><b>VALUTARE CONTROVERSIE/AFFERMARSI COME PROFESSIONISTA</b></p> <p>Afferiscono a questa sfera di azione i documenti prodotti dall'architetto in qualità di perito e di professionista incaricato a esprimere il proprio parere professionale per la risoluzione di una controversia o per la stima del valore di immobili e di opere. Rientrano, quindi, in questa categoria sia le relazioni consegnate dall'architetto e firmate da tutte le parti coinvolte nel contenzioso, sia le lettere e i pareri più informali firmati dal solo architetto e redatti per esprimere la propria posizione in merito all'oggetto di discussione. Tali documenti, talvolta, sono stati concepiti anche con l'obiettivo indiretto di affermarsi come professionista e di espandere la rete della propria committenza.</p>
Perizie
Pareri
Stime
<p><b>COMUNICARE</b></p> <p>Rientrano in questa categoria principalmente lettere inviate dall'architetto, nell'ambito dell'esercizio della professione, per avviare o rinsaldare relazioni a distanza o per promuovere il proprio operato.</p> <p>Per fare un esempio, è riconducibile a questa tipologia di azione la lettera inviata al cardinale Alessandro Albani a cui l'architetto allegava una copia delle</p>

**DOCUMENTI PERSONALI CON RICADUTE SULL'ATTIVITÀ PROFESSIONALE**

I documenti relativi all'attività parallela di Vittone di prestatore di denaro possono essere ricondotti a questa categoria specifica, posta all'intersezione tra la sfera personale e quella professionale. In senso ampio, quindi, queste iscrizioni possono essere incluse all'interno del suo archivio professionale virtuale, poiché in qualche modo erano funzionali alla costruzione di una rete di relazioni utile anche per la carriera di architetto (si pensi per esempio ai documenti attestanti prestiti di denaro al marchese Ferrero d'Ormea, una figura che aveva rivestito anche un ruolo di spicco per l'avvio della sua carriera professionale).

**ALTRO**

In questa categoria rientrano documenti non riconducibili alle precedenti sfere di azione, ma in qualche modo connessi all'attività professionale dell'architetto. Per esempio, l'inventario post mortem del suo atelier, un documento non redatto dall'architetto e postumo, si può inserire all'interno di questa topografia dell'archivio disperso in quanto ne costituisce anche una, seppur parziale, registrazione.

Tentando di “spazializzare” questo database delle pratiche professionali si potrebbe ottenere la rappresentazione che segue, in cui ogni documento, identificato da un punto, deve la sua posizione nello spazio all'appartenenza alla specifica categoria associata.

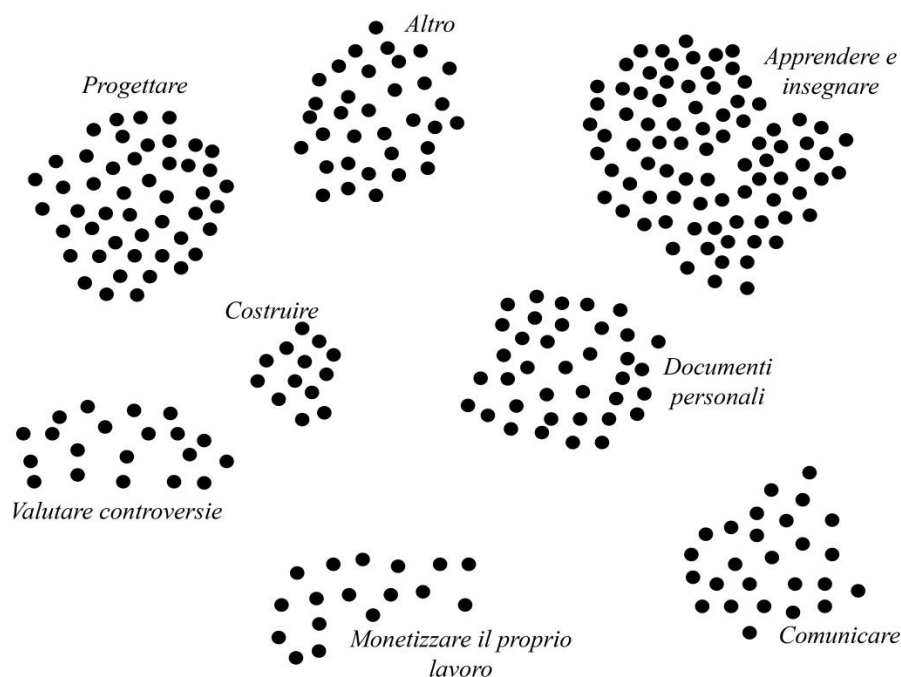


Figura 38: possibile rappresentazione della topografia dell'archivio disperso. A ogni nodo corrisponde un documento inserito nel database.

A ogni documento inserito nel database saranno associabili anche una serie di attributi. Di seguito si propongono alcuni esempi:

1. categoria e sottocategoria di appartenenza (progettare, apprendere e insegnare, monetizzare, ecc.) [es. apprendere e insegnare, copie di disegni di altri architetti, copia da un disegno di Carlo Fontana (1638-1714)]
2. data (precisa quando è riportata sul documento; intervallo quando è ipotizzata) [es. 1731-1733]
3. firmato/non firmato [es. non firmato]
4. Archivio in cui è conservato (luogo, collocazione all'interno dell'archivio) [es. Parigi, Musée des Arts Décoratifs, f. 216 CD3472]
5. note (per esempio riferimenti bibliografici nel caso in cui il documento non sia inedito)
6. digitalizzazione o link alla digitalizzazione e al sito web dell'archivio in cui il documento è conservato e, nel caso della copia, link all'archivio in cui è conservato il disegno originale ed eventuale digitalizzazione.

Si originerà, dunque, per ogni documento, una serie di metadati di questo tipo:  
 doc.x: apprendere e insegnare > copie di disegni di altri architetti > copia da un disegno di Carlo Fontana (1638-1714), 1731-1733, non firmato, Parigi, Musée des Arts Décoratifs, f. 216 CD3472.

All'interno di questa topografia, all'utente potrebbe essere consentito di selezionare un gruppo di documenti specifico per visualizzarne le sotto-categorie, e di vedere, rispetto a un singolo documento, i relativi metadati e la digitalizzazione.

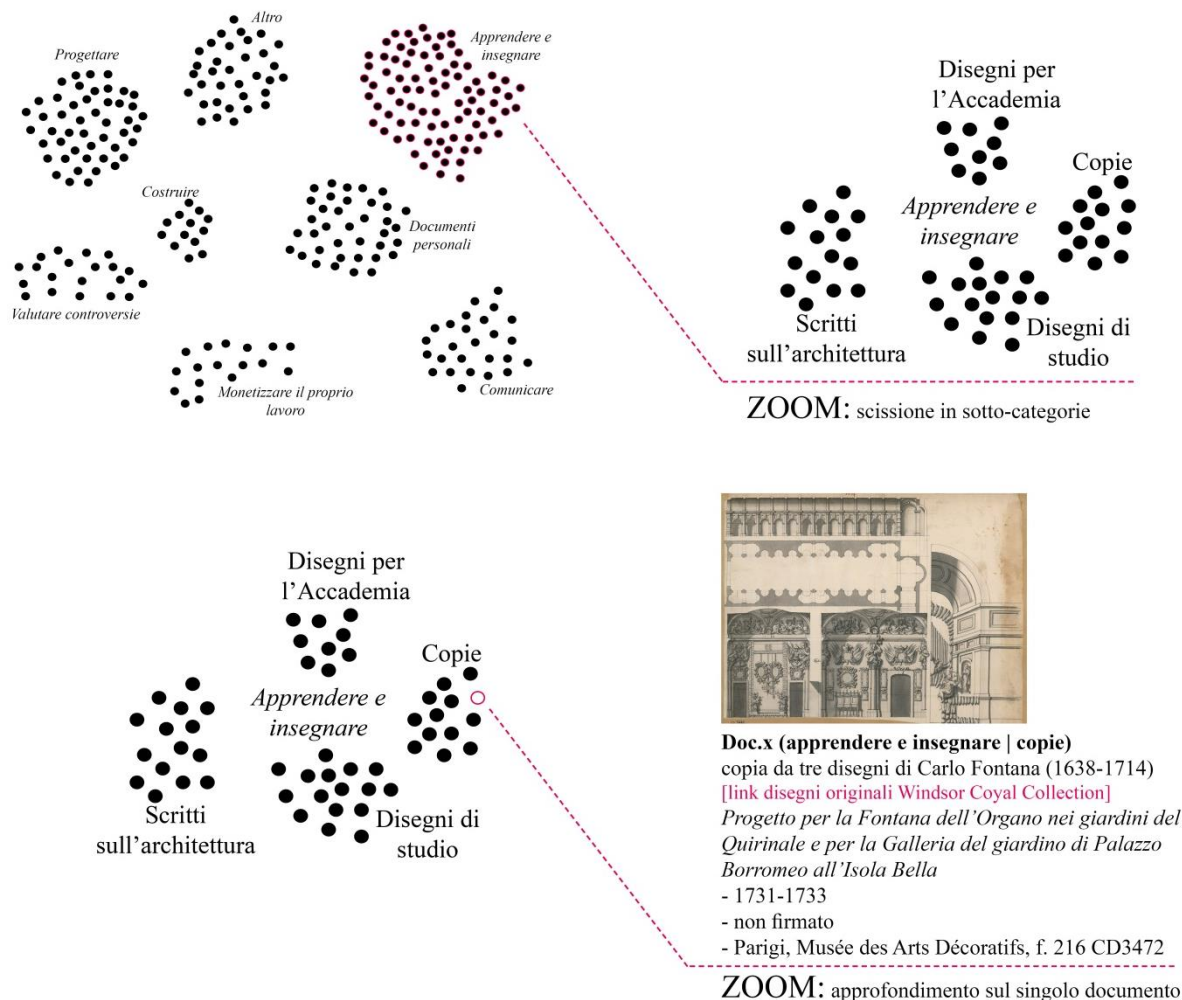


Figura 39: selezione di una categoria di documenti, zoom e vista documento specifico (attributi e digitalizzazione).

Gli attributi associati ai documenti potrebbero anche svolgere la funzione di *tag* per le ricerche effettuate dagli utenti tramite filtri specifici. Per esempio, l'esplorazione dell'archivio tramite la parola chiave "firmato", potrebbe restituire all'utente una visualizzazione della mappa generale in cui sono distinti solo i documenti firmati. In questo modo, seppure evidenziando documenti a cui è associata una determinata caratteristica, è mantenuta una visione di insieme del bacino documentario, utile anche per sviluppare considerazioni di tipo quantitativo.

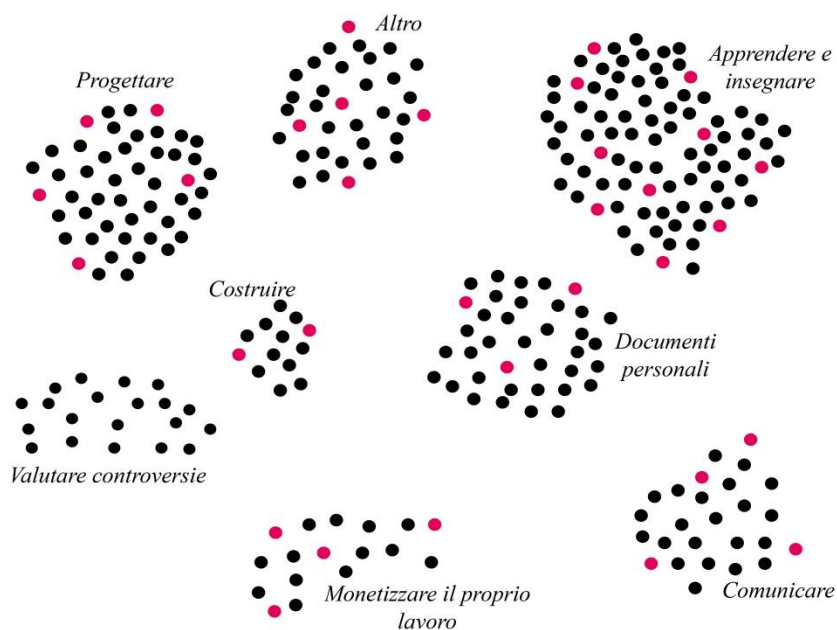


Figura 40: ricerca documenti tramite tag “firmato”.

Oltre agli attributi indicati sopra, soprattutto per quanto riguarda i disegni (di progetto, per l’insegnamento, le copie per l’apprendimento, ecc.), si potrebbero anche prevedere alcuni tag in riferimento al soggetto rappresentato (altare, chiesa, portale, particolari decorativi, etc...).

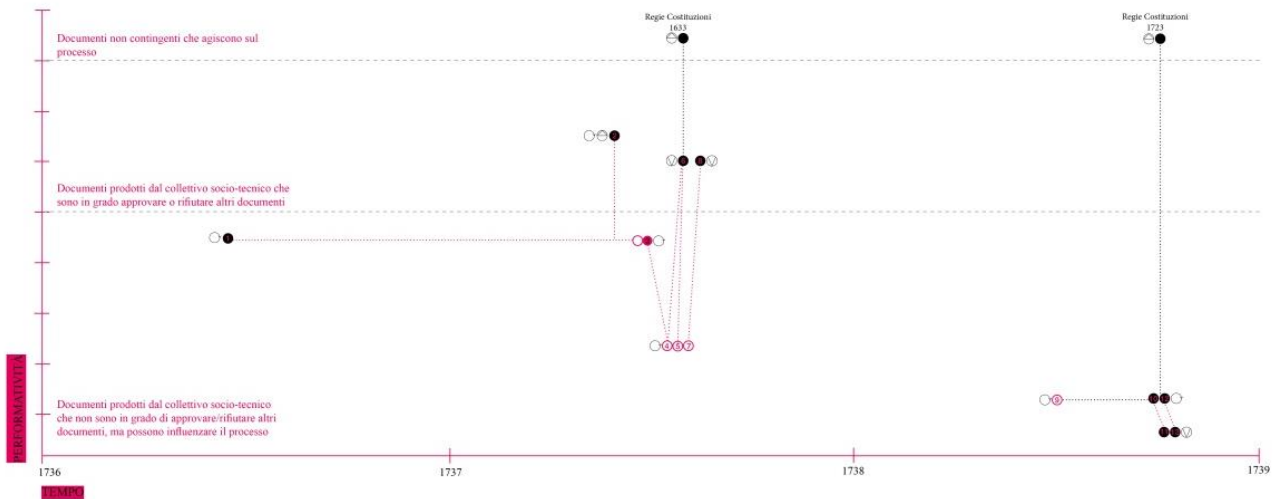
### **Costellazioni documentali**

Un’ulteriore possibile modalità di aggregare e di visualizzare i documenti dell’archivio disperso potrebbe essere quella che ha guidato l’elaborazione dei diagrammi presentati al capitolo 5, le cosiddette “costellazioni documentali”. Si tratterebbe in questo caso di associare ai documenti, laddove possibile, ulteriori attributi in grado di rilevarne le mutue correlazioni. Le costellazioni documentali sono infatti, mappe di relazione in cui i documenti sono ordinati e mostrati all’utente a seconda del processo progettuale per il quale sono stati prodotti.

Tali rappresentazioni richiedono, quindi, la costruzione di un database parallelo, rispetto a quello principale relativo alla più generale topografia dell’archivio disperso, in cui ai documenti sono associate informazioni aggiuntive, quali il progetto a cui si riferiscono, l’autore e il grado di performatività relativo rispetto alle altre iscrizioni e agli altri disegni afferenti al medesimo processo.

I documenti visualizzabili nelle costellazioni non sono solo quelli vittoniani presenti nella topografia dell’archivio disperso; disegni e atti scritti redatti da maestranze, sindaci, monache, intendenti e prefetti, coinvolti nelle vicende progettuali analizzate, sono inseriti in queste mappe accanto ai documenti prodotti da Vittone. Inoltre, sono inclusi in queste costellazioni anche i documenti emessi dagli apparati burocratici e normativi che hanno avuto a che fare con il processo pur non essendo stati concepiti necessariamente per quella specifica procedura (per esempio le Regie Costituzioni).

Di seguito si è riportata la mappa realizzata per la vicenda progettuale relativa al Collegio delle Province di Torino (cfr. *cap. 5.2*). Selezionando i nodi si ha la possibilità di visualizzare la digitalizzazione e la collocazione precisa del relativo documento nell'archivio di provenienza



**Documenti**

- Progetto per la fabbrica del Collegio delle Province
- Regia Patente del 25 maggio 1737 di Carlo Emanuele III
- Disegno per un portale del Collegio delle Province (= altri disegni dispersi)

- Ⓢ Istruzione per la rimodernazione di Casa Molineri
- Ⓢ Istruzione "per li solari, e coperti della fabbrica del nuovo collegio"
- "Instrumento di capitolazione" tra capimastri e conte di Salmeur

- Ⓢ Istruzione "al ferrajo"
- Contratto con i "serraglieri" per la fornitura delle ferramente necessarie per la Casa Molineri del 20 luglio 1737
- Ⓢ Parere di B.A. Vittone sull'opportunità di acquistare Casa Lepinasse

- Stima immobiliare Casa Toloneri (misuratore pubblico Bussi)
- Atto di acquisto Casa Toloneri
- Stima immobiliare Casa Lepinasse (misuratore pubblico Bussi)

- Atto di acquisto Casa Lepinasse con dichiarazione trascritta in cui Vittono si esprime a favore dell'acquisto

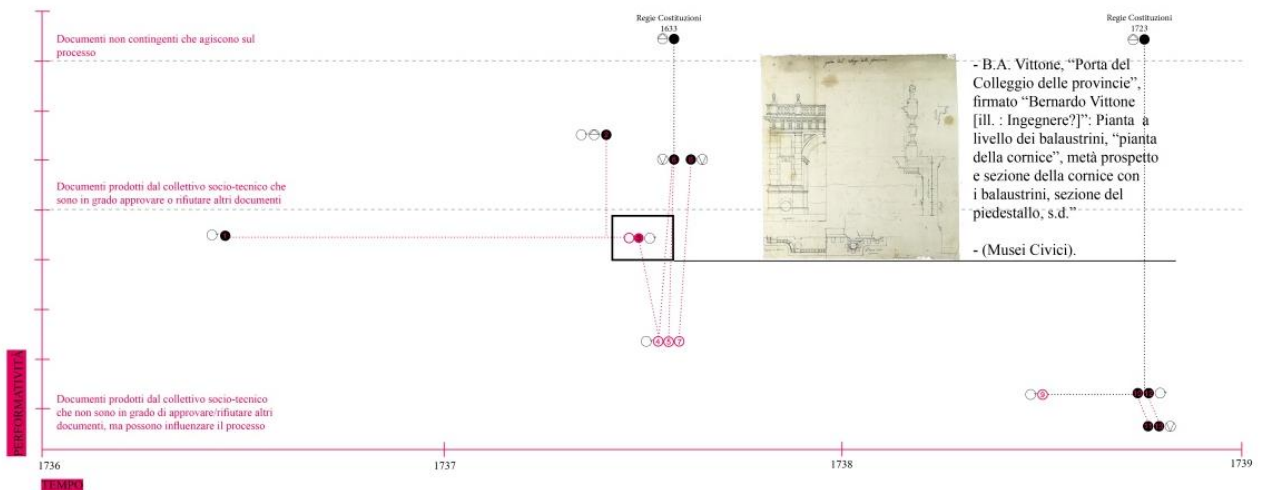


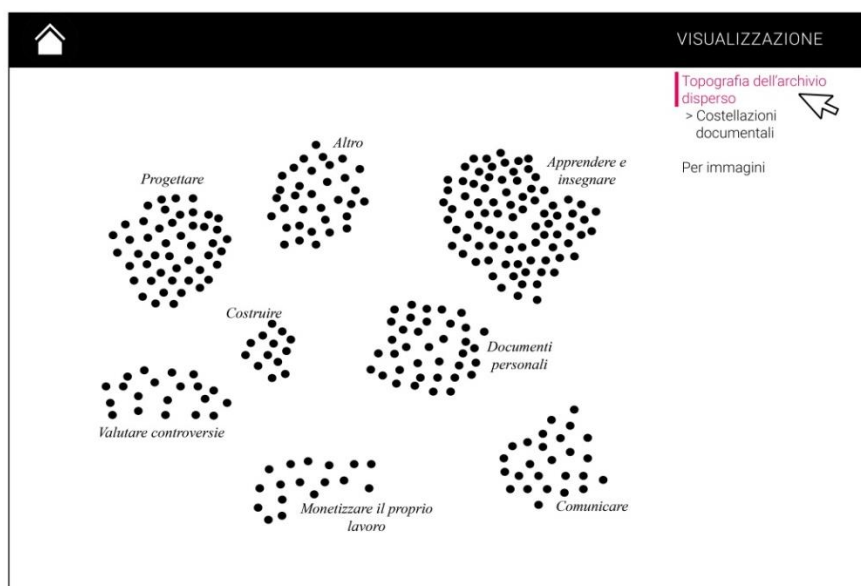
Figura 41: esempio interfaccia "costellazioni documentali".

## ***Nuove modalità di interrogare un archivio professionale***

La piattaforma che qui si è proposta, fornendo una visualizzazione complessiva dei documenti disponibili, rappresentati per mezzo di punti aggregati nello spazio in gruppi specifici, permette di superare le più convenzionali modalità di accesso agli archivi, che sono prevalentemente di tipo puntuale, rispetto a un singolo documento, e subordinate a una ricerca per parole chiave. La modalità di esplorazione che qui si è descritta fornisce, invece, un quadro sinottico del materiale documentario schedato e disponibile per lo studioso, agevolando, nella ricerca, anche l'utente meno esperto o interessato a una panoramica più generale dell'archivio.

Una modalità di tipo esplorativo, utilizzando un'interfaccia “generosa”, offre all'utente un percorso di tipo sottrattivo: all'utente vengono presentati tutti gli elementi presenti nell'archivio (*overview*) offrendo strumenti per filtrarli fino ad arrivare al singolo elemento. In questo caso l'utente ha sia la possibilità di avere informazioni sul contesto in cui svolge la ricerca, sia un accesso diretto ai singoli elementi.”<sup>775</sup>

Oltre all'interfaccia qui descritta, in cui i documenti sono rappresentati sotto forma di punti nello spazio, sarà prevista una visualizzazione alternativa in cui la collezione dei documenti è esplorabile anche a partire da una galleria di immagini.



<sup>775</sup> MICHELE MAURI, PAOLO CIUCCARELLI, *Il ruolo dell'Information Visualization nella progettazione di interfacce per archivi digitali eterogenei*, in FABIO CIOTTI (a cura di), *Digital Humanities: progetti italiani ed esperienze di convergenza multidisciplinare*, Firenze, Sapienza Università Editrice, 2014, pp. 73-77, p. 75.

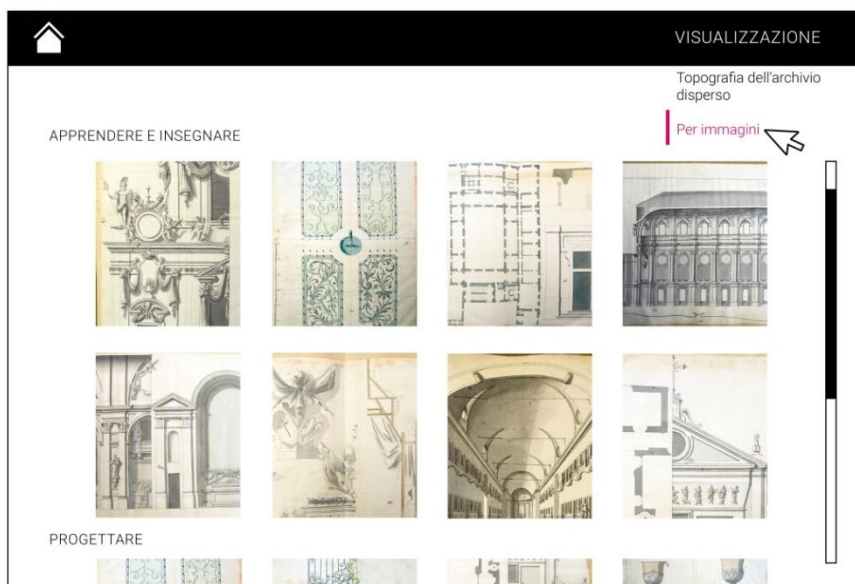
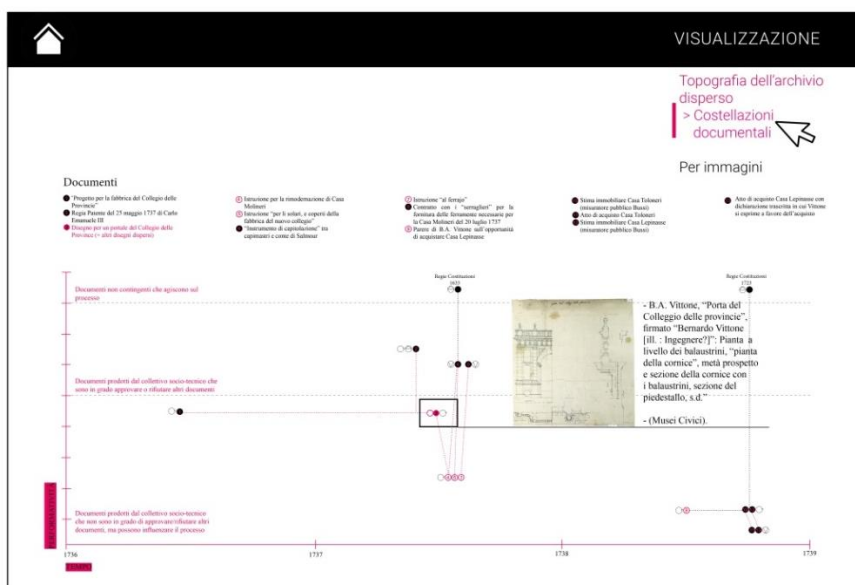


Figura 42: mockup delle diverse interfacce per la consultazione dell'archivio disperso.

La modalità qui presentata di sistematizzare, e di interrogare, l'archivio vittoniano disperso, si fonda, quindi, su una tassonomia delle pratiche professionali riconducibili a un architetto di età moderna.

I vantaggi di questo strumento sperimentale sarebbero molteplici:

- trattandosi di un sistema “aperto” e non di un censimento definitivo, l’inserimento dei documenti all’interno del database può avvenire anche per fasi. Del resto, è possibile che vi siano documenti vittoniani al momento non ancora trovati dagli studiosi che verosimilmente sono schedabili in base ai criteri qui descritti;
- visualizzazioni di questo tipo consentono di ricomporre virtualmente, in un ambiente digitale, l’insieme vasto ed eterogeneo dei documenti prodotti da



un determinato architetto nel corso della sua carriera professionale e anche di poter consultare, sulla medesima piattaforma, tutti i documenti elaborati per un determinato progetto, che, nel tempo, sono stati depositati in archivi diversi;

- la costruzione di una piattaforma di questo tipo, che presuppone la schedatura e la digitalizzazione di un numero notevole di documenti prodotti negli anni centrali del Settecento, permetterebbe anche, indirettamente, di preservare un patrimonio archivistico che attualmente, in alcuni casi, è soggetto a degrado, a causa di condizioni di conservazione non adeguate.

La generalizzazione di un lavoro di ricerca e dei suoi esiti costituisce un tema da affrontare con cautela, ma si ritiene che nello strumento che qui si è descritto si possano riconoscere margini di replicabilità. La tassonomia utilizzata per la costruzione della topografia dell'archivio disperso vittoniano può essere impiegata, infatti, anche per classificare il materiale documentario prodotto da altri architetti di età moderna e contemporanea<sup>776</sup>.

---

<sup>776</sup> Il “Portale degli Archivi degli architetti”, promosso dalla Direzione generale per gli Archivi, e sviluppato in collaborazione con le Soprintendenze archivistiche, le Regioni, Istituzioni culturali e Atenei, dimostra quanto il patrimonio documentario prodotto dagli architetti sia un tema di grande attualità (<http://www.architetti.san.beniculturali.it/web/architetti/>).

# Bibliografia

**Riferimenti bibliografici citati nel testo organizzati in ordine cronologico e suddivisi nelle tre sezioni.**

## Introduzione

**1751**

DENIS DIDEROT, JEAN BAPTISTE LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parigi, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751, Tomo XIII.

**1972**

VITTORIO VIALE (a cura di), *Bernardo Vittone e la disputa tra classicismo e barocco nel Settecento*. Atti del convegno internazionale, Torino, 21-24 settembre 1970, Torino, Accademia delle Scienze, 1972.

**2009**

MAURIZIO FERRARIS, *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2009.

**2011**

MARCO RUFFINI, *Art Without an Author: Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York, Fordham University Press, 2011.

**2013**

BRUNO LATOUR, *Cogitamus. Sei lettere sull'umanesimo scientifico*, Bologna, Il Mulino, 2013 (prima edizione: *Cogitamus. Six lettres sur les humanités scientifiques*, Parigi, La Découverte, 2010).

FRANCO MORETTI, *Distant Reading*, Londra-New York, Verso, 2013.

## Sezione I

### Il metodo

**1737**

GUARINO GUARINI, *Architettura civile del padre D. Guarino Guarini Cherico regolare Opera postuma dedicata a Sua Sacra Reale Maestà*, Torino, Gianfrancesco Mairesse, 1737.

**1760**

HENRI GAUTIER, *L'arte di acquerellare. Opera del signore H. Gautier di Nismes. Tradotta dal francese con annotazioni e supplementi*, Rocchi, Lucca, 1760 (prima edizione: HENRI GAUTIER, *l'Art de laver, ou Nouvelle Maniere de Peindre sur le papier, suivant le Coloris des Dessein qu'on envoye à la Cour*, Lione, chez Thomas Amaulry, 1687).

**1951**

TALCOTT PARSONS, EDWARD SHILS, *Toward a General Theory of Action*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1951.

**1969**

WALTER BENJAMIN, *Theses on the Philosophy of History*, in HANNAH ARENDT (a cura di), *Illuminations*, New York, Shoken, 1969.

MARC BLOCH, *Apologia della storia, o mestiere dello storico*, Torino, Einaudi, 1969.

**1973**

CLIFFORD GEERTZ, *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*, in *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973, pp. 3-30.

**1974**

MAGALI SARFATTI LARSON, *The Rise of Professionalism: a Sociological Analysis*, Berkeley, University of California Press, 1974.

**1979**

BRUNO LATOUR, STEVE WOOLGAR, *Laboratory Life: the Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills, Sage Publications, 1979.

**1983**

JUDITH R. BLAU, MARK E. LA GORY, JOHN S. PIPKIN (a cura di), *Professionals and Urban Form*, New York, Suny Press, 1983.

DONALD SCHÖN, *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, New York, Basic Books, 1983.

**1984**

JUDITH R. BLAU, *Architects and Firms: a Sociological Perspective on Architectural Practice*, Cambridge MA, MIT Press, 1984.

**1985**

DONALD SHÖN, *The Design Studio. An Exploration of its Tradition and Potentials*, Londra, RIBA Publications for RIBA Building Industry Trust, 1985.

**1986**

PASQUALINO CARBONE, *Il cantiere settecentesco: ruoli, burocrazia ed organizzazione del lavoro*, in «Studi Piemontesi», XV, 2, novembre 1986, pp. 335-358.

**1988**

ROBERT DARNTON, *Il grande massacro dei gatti*, Milano, Adelphi, 1988 (prima edizione: ROBERT DARNTON, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic Books, 1984).

ROBERT GUTMAN, *Architectural Practice: a Critical View*, New York, Princeton Architectural Press, 1988.

**1989**

ROBERTO GABETTI, CARLO OLMO, *Alle radici dell'architettura contemporanea: il cantiere e la parola*, Torino, Einaudi, 1989.

**1991**

BRUNO CONTARDI, GIOVANNA CURCIO (a cura di), *In Urbe Architectus, Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, Roma, Argos, 1991.

**1992**

DANA CUFF, *Architecture: The Story of Practice*, Cambridge MA, The MIT Press, 1992.

ANTOINE PICON, *French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment*, New York, Cambridge Studies in the History of Architecture, 1992 (prima edizione: ANTOINE PICON, *Architects et Ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1988).

DONALD SCHÖN, *Designing as reflective conversation with the materials of a design situation*, in «Research in Engineering Design», vol. 3, 1992, pp. 131- 147.

**1995**

VERA COMOLI MANDRACCI, ANDREINA GRISERI (a cura di), *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, Torino, Fabbri Editore, 1995.

**1996**

FABIO QUICI, *Il Disegno cifrato. Ermeneusi storica del disegno d'architettura*, Roma, Officina Edizioni, 1996.

**1999**

JOHN LAW, JOHN HASSARD, *Actor Network Theory and After*, Oxford, Blackwell Publishing, 1999.

**2000**

HERNANDO DE SOTO, *Mystery of Capital Why Capitalism Triumphs in the West and Fails Everywhere Else*, New York, Basic Books, 2000.

**2001**

RITA BINAGHI, *Architetti e ingegneri tra mestieri e arte*, in DONATELLA BALANI, DINO CARPANETTO (a cura di), *Professioni non togate nel Piemonte d'Antico Regime, professionisti della salute e della proprietà*, in «Quaderni di Storia dell'Università di Torino», 5, anno VI, 2001, pp. 143-241.

**2003**

ARLETTE FARGE, *Il braccialetto di pergamena. Lo scritto su di sé nel XVIII secolo*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2003 (prima edizione: ARLETTE FARGE, *Le bracelet de parchemin. L'écrit sur soia au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Parigi, Bayard, 2003).

**2005**

BRUNO LATOUR, *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

FRANCO MORETTI, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, Londra-New York, Verso, 2005.

**2006**

RENATA AGO, *Dagli attori alle azioni e viceversa*, in JACQUES REVEL (a cura di), *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Roma, Viella, 2006, pp. 239-250.

SVETLANA ALPERS, *L'officina di Rembrandt. L'atelier e il mercato*, Torino, Einaudi, 2006 (prima edizione: SVETLANA ALPERS, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago, University of Chicago, 1988).

CARLO GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

**2007**

BRUNO LATOUR, *La fabbrica del diritto. Etnografia del Consiglio di Stato*, Varazze, PM Edizioni, 2007 (prima edizione: *La fabrique du droit: Une ethnographie du Conseil d'Etat*, Parigi, Editions la Découverte, 2002).

**2008**

BRUNO LATOUR, ALBENA YANEVA, *Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: an ANT's View of Architecture*, in RETO GEISER (a cura di), *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, Basel, Birkhäuser, 2008, pp. 80-89.

JEREMY TILL, *Three Myths and One Model*, in «Building Materials», Vol.17, 2008, pp. 4-10.

**2009**

JEREMY TILL, *Architecture depends*, Cambridge MA, MIT Press, 2009.

ALBENA YANEVA, *Made by the Office for Metropolitan Architecture: an Ethnography of Design*, Rotterdam, Nai Uitgevers Pub, 2009.

**2010**

DANA CUFF, JOHN WRIEDT (a cura di), *Architecture from the Outside In: Selected Essays by Robert Gutman*, New York, Princeton Architectural Press, 2010.

TOMMASO VENTURINI, *Diving in Magma: How to Explore Controversies with Actor-Network Theory*, in «Public Understanding of Science», 19, 3, 2010, pp. 258-273.

**2011**

BRUNO LATOUR, *Pasteur: guerre et paix des microbes: Suivi de Irréductions*, Parigi, La Découverte, 2011.

MICHAEL ZELL, *Rembrandt's Gifts: a Case Study of Actor-Network-Theory*, in «Journal of Historians of Netherlandish Art», 3, 2, 2011, pp. 1-25.

**2012**

BARRY SMITH, *How to do things with documents*, in «Rivista di Estetica», 50, 2012, pp. 179-198.

ALBENA YANEVA, *Mapping controversies in architecture*, Farnham, Ashgate Publishing, 2012.

**2013**

CARLO OLMO, *Architettura e storia. Paradigmi della discontinuità*, Roma, Donzelli Editore, 2013.

## **2016**

RITA BINAGHI, *Il capitolato di S. Maria di Piazza: un'occasione per nuovi approfondimenti sulla figura di Bernardo Antonio Vittone*, in «Archeologia, arte e storia in Piemonte», 2016, pp. 27-42.

MARK FOSTER GAGE, *Counterpoint: a Hospice for Parametricism*, in «Architectural Design», 86, 2, 2016, pp. 128-133.

## **2017**

ALESSANDRO ARMANDO, GIOVANNI DURBIANO, *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*, Carocci, Roma, 2017.

GRAHAM HARMAN, *Buildings are not Processes: a Disagreement with Latour and Yaneva*, in «Ardeth», 1, 2017, pp. 113-122.

ALBENA YANEVA, *Five Ways to Make Architecture Political. An Introduction to the Politics of Design Practice*, London, Bloomsbury, 2017.

## **2018**

SIMONE FERRACINA, *Designing Living Bricks: the Architectural Drawing as Conversational Platform*, in «Ardeth», 2, 2018, pp. 137-156.

GRAHAM HARMAN, *Object-Oriented Ontology: a New Theory of Everything*, London, Penguin, 2018.

ALBENA YANEVA, *Architectural Theory at two Speeds*, in «Ardeth», 1, 2018, pp. 89-103.

ALBENA YANEVA, *Editorial. New Voices in Architectural Ethnography*, in «Ardeth », 2, 2018, pp. 17-32.

## **2020**

ALBENA YANEVA, *Crafting History. Archiving and the Quest for Architectural Legacy*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2020.

## **Sezione II**

### **La carriera professionale di un architetto del Settecento**

## **1654**

EMANUELE THESAURO, *Il cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'Arguta et Ingeniosa Elocutione che serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotile*, Torino, Giovanni Sinibaldo, 1654.

**1694**

CARLO FONTANA, *Templum Vaticanum et ipsius origo cum aedificiis maxime conspicuis antiquitus, & recens ibidem constitutis*, Roma, Giovanni Francesco Bagni, 1694.

**1707**

CARLO FONTANA, *Funerale celebrato nella Chiesa di Santo Antonio della Nazione Portoghese in Roma per la morte del Re di Portogallo Don Pietro Secondo, l'anno MDCCVII*, Roma, stamperia di Giorgio Placho intagliatore, 1707.

**1725**

CARLO FONTANA, *L'Anfiteatro Flavio descritto e delineato dal Cavaliere Carlo Fontana*, l'Aia, Isacco Vaillant, 1725.

**1738**

NICOLAS DE LA MARE, *Traité de la police (...)*, vol. IV, Parigi, Jean François Herissant, 1738.

SCIPIONE MAFFEI, *Elogio del sig. Abate Filippo Juvara Architetto*, in ID. *Osservazioni letterarie che possono servire di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia*, III, Verona 1738, pp. 193-204.

**1744**

GAETANO CHIAVERI, *Sentimento di Gaetano Chiaverij Architetto della Maestà del Re di Polonia ed Elettore di Sassonia (...) sopra la pretesa Riparazione de' Danni, che sono stati riconosciuti sul fine dell'Anno MDCCXLII Nella Famosa Cupola di S. Pietro Vaticano di Roma*, Dresda, 1744.

**1753**

GASTELLIER DE LA TOUR, *Dictionnaire étymologique des termes d'architecture, et autres termes qui y ont rapport*, Parigi, La Veuve Pissot, 1753.

**1754**

GIOVANNI GAETANO BOTTARI, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Lucca, F. M. Benedini, 1754.

**1760**

BERNARDO ANTONIO VITTONI, *Istruzioni elementari per l'indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura civile*, Lugano, Stamperia Agnelli, 1760.

**1766**

BERNARDO ANTONIO VITTONI, *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile*, Lugano, Stamperia Agnelli, 1766.



**1790**

AMEDEO GROSSI, *Pratica dell'Estimatore*, Torino, Stamperia di G. Davigo, 1790.

**1798**

PIETRO GAETANO GALLI DELLA LOGGIA, *Cariche del Piemonte e Paesi uniti colla serie cronologica delle persone che le hanno occupate ed altre notizie di nuda istoria dal fine del secolo decimo sino al dicembre 1798 con qualche aggiunta relativa anche al tempo posteriore*, Torino, Onorato Derossi, 1798.

**1841**

GOFFREDO CASALIS, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale degli stati di S. M. il Re di Sardegna (...)*, Torino, G. Maspero librajo e Cassone, Marzorati, Vercellotti tipografi, 1841.

**1847**

FELICE AMATO DUBOIN, *Raccolta per ordine di materie delle leggi cioè editti, patenti, manifesti, ecc. emanate negli stati di terraferma sino all'8 dicembre 1789 dai sovrani della Real Casa di Savoia compilata dall'avvocato Felice Amato Duboin*, 1818-1868, Torino, Tipografia Baricco ed Arnaldi, 1847.

**1901**

FRANCESCO D'AGUIRRE, *Della Fondazione e Ristabilimento degli Studi Generali in Torino. Anno 1715*, Palermo, Tip. A. Giannitrapani, 1901.

**1910**

CAMILLO BOGGIO, *Le Chiese del Canavese: dai primi secoli ai giorni nostri*, Ivrea, Tip. ditta F. Viassone, 1910.

**1920**

EUGENIO OLIVERO, *Le opere di Bernardo Antonio Vittone, architetto piemontese del secolo XVIII*, Torino, Tipografia del Collegio degli artigianelli, 1920.

**1922**

STANISLAO MALVISI, *Storia di Foglizzo*, Ivrea, 1922.

**1927**

MARTIN SHAW BRIGGS, *The Architect in History*, Oxford, Clarendon Press, 1927.

**1928**

EUGENIO CASANOVA, *Archivistica*, II edizione, Siena Stab. Arti Grafiche Lazzeri, 1928.

EUGENIO OLIVERO, *L'Arciconfraternita di S. G. Decollato e Patronato liberati dal carcere nel 4° Centenario della fondazione in Torino. 1578-1928*, Torino, Sei, 1928.

**1930**

EDUARD COUNDENHOVE-ERTHAL, *Carlo Fontana und die Architektur des Römischen Spätbarocks*, Berlin, A. Schroll edition, 1930.

**1931**

ALBERT ERICH BRINCKMANN, *Theatrum novum Pedemontii: Ideen, Entwürfe und Bauten von Guarini, Juvarra, Vittone wie anderen Bedeutenden Architekten des Piemontesischen Hochbarocks*, Düsseldorf, Schwann, 1931.

**1932**

GIACOMO RODOLFO, *Notizie inedite dell'architetto Bernardo Vittone*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol.15, 1932, pp. 446-457.

**1934**

EUGENIO OLIVERO, *La Chiesa dello Spirito Santo in Torino e il suo architetto Giovanni Battista Feroggio*, in «Torino. Rivista mensile municipale», A. XIV, n.12, 1934, pp. 9-17.

**1936**

EUGENIO OLIVERO, *Brevi cenni sui rapporti tra le Reale Accademia di San Luca in Roma e l'arte in Piemonte*, Torino, Museo Civico di Torino La Palatina Tip. di Giuseppe Bonis, 1936.

**1938**

MARCEL MAUSS, *Une Catégorie de l'esprit humain. La notion de personne, celle de "moi" Un plan de travail*, in «The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland», vol.68, 1938, pp. 263-281.

**1942**

AUGUSTO CAVALLARI MURAT, *Alcune architetture piemontesi del Settecento in una raccolta di disegni del Planteri, del Vittone e del Quarini*, Estratto dalla «Rassegna mensile della Città» Torino, XXII, 5, 1942.

**1951**

ARISTIDE CALDERINI, GINO CHIERICI, CARLO CECHELLI, *La basilica di S. Lorenzo*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1951.

**1954**

NINO CARBONERI, *L'architetto Francesco Gallo 1672-1750*, Torino, Società Piemontese d'archeologia e di Belle Arti, 1954.

**1958**

VITTORIA MOCCAGATTA, *L'architetto M.L. Quarini e le sue opere*, in «Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti di Torino», n.s., XII, 5, 1958, pp. 153-194.

AUGUSTO PEDRINI, *Disegni inediti di Bernardo Vittone per Strambino*, in «Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino», 12, 1958, pp. 422-423.

RUDOLF WITTKOWER, *Art and architecture in Italy, 1600 to 1750*, Londra, Penguin Books, 1958.

**1960**

ALBERTO MANDRILE, *Al Monte. Inaugurazione del ricostruito Seminario Vescovile di Mondovì*, edizione a cura del Seminario Vescovile Maggiore di Mondovì, Saluzzo, 1960.

**1963**

CARLO BRAYDA, LAURA COLI, DARIO SESIA, *Specializzazioni e vita professionale nel Sei e Settecento in Piemonte*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n.s. XVII, n. 3, 1963.

NINO CARBONERI, *Appunti sul Vittone*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 1963, n.55-60, pp. 59-74.

**1966**

KARL NOEHLES, *I progetti del Vanvitelli e del Vittone per la facciata del duomo di Milano*, in GIULIO ARGAN (a cura di), *Arte in Europa: scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano, Artipo, 1966, pp. 869-874.

PAOLO PORTOGHESI, *Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1966.

VITTORIO VIALE (a cura di), *Mostra di Filippo Juvarra architetto e scenografo*, catalogo della mostra, Messina Palazzo dell'Università, ottobre 1966, Università di Messina, 1966.

**1967**

Docteur AMAN-JEAN, *Portraits de deux mécènes régionaux Jules Maciet et Étienne Moreau-Nélaton*, in «Compte rendu du XIe congrès à Villers-Cotterêts le 10 Septembre 1967», Société historique de Château-Thierry, Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne, XIII, 1967, pp. 8-32.

WERNER OECHSLIN, *Un Tempio di Mosè: i disegni offerti da B.A. Vittone all'Accademia di San Luca nel 1733*, in «Bollettino d'Arte», vol.52, n.3, luglio-settembre 1967, pp. 167-173.

RICHARD POMMER, *Eighteenth-Century Architecture in Piedmont*, New York, University Press, 1967.

SACHEVERELL SITWELL, *Baroque and Rococo*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1967.

RUDOLF WITTKOWER, *Vittone's Drawings in the Musée des Arts Décoratifs*, in MICHAEL KITSON, JOHN SHEARMAN (a cura di), *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt in His 60th Birthday*, London/New York, Phaidon, 1967, pp. 165-175.

NINO CARBONERI, VITTORIO VIALE (a cura di), *Bernardo Vittone architetto. Mostra organizzata nella restaurata Chiesa vittoniana di Santa Chiara*, catalogo della mostra, Vercelli, 21 ottobre-26 novembre 1967, Torino, 1967.

#### **1968**

ROBERT-HENRI BAUTIER, *La phase cruciale de l'histoire des archives: la constitution des dépôts d'archives et la naissance de l'archivistique (XVI-début du XX siècle)*, in «Archivium», VIII, 1968.

MARCELLO DEL PIAZZO (a cura di), *Ragguagli borrominiani. Mostra documentaria*, Roma, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato-Archivi di Stato, 1968.

LUCIANO TAMBURINI, *Le Chiese di Torino dal Rinascimento al Barocco*, Torino, Le Bouquiniste, 1968.

#### **1969**

FRANÇOISE FICHET-POITREY, *La gloire et l'argent. Architectes et entrepreneurs au XVII<sup>e</sup> siècle*, in «Revue française de sociologie», numéro spécial. Les faits économiques, 1969, pp. 703-723.

VITTORIA MOCCAGATTA, *Bernardo Antonio Vittone. Problemi attributivi e nuovi contributi*, in «Palladio», I-IV, gennaio-dicembre 1969, pp. 33-128.

#### **1970**

VITTORIO VIALE, *Bernardo Vittone commemorato*, in «Atti e rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», anno XXIV, n.4, 1970.

**1972**

LUIGI FALCO, ROMANO PLANTAMURA, SILVANA RANZATO, *Le istituzioni per l'istruzione superiore in Torino dal XV al XVIII secolo: considerazioni urbanistiche ed architettoniche, l'Università e le residenze studentesche*, in «Bollettino storico bibliografico subalpino», n.70, 1972.

ADOLF REINLE, *Ein unbekanntes Kirchenprojekt Filippo Juvarras und einige andere piemontesische baurisse*, in «ZAK», 28, 1, 1971, pp. 5-28.

**1973**

UMBERTO BERTAGNA, *La Consolata e l'altare di S. Valerico*, in «Piemonte Vivo», n.4, 1973, pp. 27-33.

GIACOMO RODOLFO, *Carignano: appunti per una lettura della città. Territorio, città e storia attraverso la forma urbana, l'architettura e le arti figurative*, Pinerolo, Alzani, 1973.

**1974**

PAOLO MARCONI, ANGELA CIPRIANI, ENRICO VALERIANI (a cura di), *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, De Luca, 1974.

**1975**

CARLO GINZBURG, ADRIANO PROSPERI, *Giochi di pazienza. Un seminario sul Beneficio di Cristo*, Torino, Einaudi, 1975.

HELLMUT HAGER, *Die Kuppel des Domes in Montefiascone. Zu einem borrominesken Experiment von Carlo Fontana*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, 1975, pp. 144-168.

SABINE JACOB, *Italianische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, in *Architektur u. Dekoration 16.-18 Jh*, 1975.

MARY L. MYERS, *Architectural and Ornament Drawings: Juvarra, Vanvitelli, the Bibiena Family, and Other Italian Draughtsmen*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975.

**1976**

AUGUSTO CAVALLARI MURAT, *Tra Serra d'Ivrea Orco e Po*, Torino, San Paolo 1976.

**1977**

ALLAN BRAHAM, HELLMUT HAGER, *Carlo Fontana: the Drawings at Windsor Castle*, Londra, Zwemmer, 1977.

SPIRO KOSTOFF, *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, New York, Oxford University Press, 1977.

**1980**

LUCIANO PATETTA (a cura di), *I Longhi. Una famiglia di architetti tra Manierismo e Barocco*, Milano, Clup, 1980.

LUCIANO TAMBURINI, *Itinerari per Torino*, Roma, Guide de l'Espresso, 1980.

AURORA SCOTTI TOSINI, *Architettura e burocrazia nella Lombardia neoclassica: l'architetto funzionario da Marcellino Segré a Pietro Gilardoni*, in «Arte Lombarda», 1980, pp. 311 -322.

**1981**

HELLMUT HAGER, *Architectural Fantasy and Reality: Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome Concorsi Clementini 1700-1750*, Pennsylvania State University Museum of Art, 1981.

**1982**

LUIGI FIRPO (a cura di), *Immagini della Collezione Simeom*, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 1982.

**1984**

GIULIANA BRUGNELLI BIRAGHI, LORENZO DEL BOCA, *L'antica sede del "Collegio delle provincie" in Torino*, Torino, EDA, 1984.

HELLMUT HAGER, *The Accademia di San Luca in Rome and the Académie Royale d'Architecture in Paris: a Preliminary Investigation*, in HELLMUT HAGER, SUSAN SCOTT MUNSHOWER (a cura di), *Projects and Monuments in the period of the Roman baroque*, University Park PA, The Pennsylvania State University, 1984, pp. 129-141.

HENRY MILLON, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period, 1704-1714, Part I*, Roma, Edizioni dell'elefante, 1984.

GIOVANNI VACCHETTA, *Nuova storia artistica del Santuario della Madonna di Mondovì a Vico*, Cuneo, Società per gli Studi Storici di Cuneo, 1984.

**1985**

HENRI COSTAMAGNA, *Pour une histoire de l'Intendenza dans les états de terre-ferme de la maison de Savoie à l'époque moderne*, in «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», LXXXIII, II, 1985, pp. 373-467.

**1987**

MARINA ROGGERO, *Il sapere e la virtù, Stato, Università e professioni nel Piemonte tra Settecento ed Ottocento*, Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1987.

**1989**

PASQUALE CANTONE, *Notizie genealogiche dell'architetto Bernardo Antonio Vittone (Torino 19-8-1704/Torino 19-10-1770)*, in «Studi Piemontesi», XVIII, 2, novembre 1989, pp. 579-600.

GIUSEPPE DARDANELLO, *Altari piemontesi prima e dopo l'arrivo di Juvarra*, in GIOVANNI ROMANO, ANDREINA GRISERI (a cura di), *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1989, pp. 153-228.

BRUNO SIGNORELLI, *Dellala di Beinasco, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma, Treccani, 1989.

GIUSEPPE E PAOLO SITZIA, *La parrocchiale di Grignasco: documenti e cronaca del cantiere, I parte, Bernardo Antonio Vittone e la costruzione del tempio*, in «Bollettino d'arte», n.53, 1989.

**1991**

BRUNO CONTARDI, GIOVANNA CURCIO (a cura di), *In Urbe Architectus. Modelli Disegni Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, Roma, Argos, 1991.

MARIA PIA MUZZIOLI, PAOLO PELLEGRINO, *Schede dei manoscritti Lanciani*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», III, 14-15, 1991-1992.

**1992**

GIUSEPPE TUNINETTI, *Il Santuario di Sant'Ignazio presso Lanzo. Religiosità, vita ecclesiale e devozione (1622-1991)*, Pinerolo, Alzani, 1992.

GUIDO VANETTI, *“Cappi mastri e maestranse” nei cantieri chieresi del Vittone e del Quarini*, Chieri, Tipografia Parenza Editrice, 1992.

**1993**

SARAH MCPHEE, *A new sketch book by Filippo Juvarra*, in «The Burlington Magazine», vol. CXXXV, n.1082, maggio 1993, pp. 346-350.

SARAH MCPHEE, *Filippo Juvarra: a new volume of drawings from the Roman years*, in «Studi Piemontesi», XXII, 2, novembre 1993, pp. 377-383.

GIOVANNI ROMANO (a cura di), *La cattedrale di Fossano*, Borgo San Dalmazzo, Cassa di Risparmio di Fossano, 1993.

GIL R. SMITH, *Architectural Diplomacy, Rome and Paris in the late Baroque*, Cambridge MA - London, MIT Press Architectural History Foundation, 1993.

#### **1994**

AA.VV., *Guida generale degli archivi di Stato italiani*, Estratto dal volume IV, voce "Torino", Roma, Ministero per i Beni culturali e ambientali, 1994.

ANDREA BARGHINI, *Juvarra a Roma. Disegni dall'atelier di Carlo Fontana*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994.

BEATRIX COLOMINA, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge MA, MIT Press, 1994.

DELMO LEBOLE, *Storia della Chiesa Biellese. La Pieve di Biella*, vol. VIII, Biella, Tip. E Lib. Unione Biellese, 1994.

GIUSEPPE RICUPERATI, *Le avventure di uno Stato «ben amministrato». Rappresentazioni e realtà nello spazio sabaudo tra ancien régime e Rivoluzione*, Torino, Giappichelli, 1994.

#### **1995**

PHILIBERT DE L'ORME, *Architecture. Oeuvre entière contenant unze livres, augmentée de deux & autres figures non encores veues, tant pour desseins qu'ornemens de maisons. Avec une belle invention pour bien batir, & à petits frais*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1995.

#### **1996**

ENRICO GENTA, *Intendenti e comunità nel Piemonte del Settecento*, Napoli, Cuen, 1996.

OLGA ZOLLER, *Der Architekt und der Ingenieur Giovanni Battista Borra (1713-1770)*, Bamberg, Wissenschaftlicher Verlag, 1996.

#### **1997**

CARL ANDERSON, *La lettura dei testi come strategia di progettazione: Inigo Jones e la facciata occidentale della chiesa di Saint Paul*, in «Annali di Architettura», 9, 1997, pp. 245-264.

WALTER CANAVESIO, *Anni di apprendistato. Giovanni Battista Borra nello studio di Vittone*, in «Studi Piemontesi», XXVI, 2, novembre 1997, pp. 365-381.



## 1998

GIUSEPPE BONACCORSO, *I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana alla colonna traiana*, in ELISA DEBENEDETTI (a cura di), *Studi sul Settecento Romano*, Roma, Bonsignori Editore, 1998, pp. 95-125.

SILVIA BRUSA TROMPETTO, *Tardo Barocco in Canavese. Le chiese parrocchiali: un bene di valore storico-documentario*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., L, 1998, pp. 351- 374.

WALTER CANAVESIO, *Presenze gesuitiche nella cultura di Bernardo Vittone e Giovanni Battista Galletto*, in BRUNO SIGNORELLI, PAOLO USCELLO (a cura di) *La Compagnia di Gesù nella Provincia di Torino dagli anni di Emanuele Filiberto a quelli di Carlo Alberto*, Torino, 1998a, pp. 269-285.

WALTER CANAVESIO, *Andrea Cattaneo. Cantieri canavesani e disegni inediti*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., L, 1998b, pp. 385-396.

WALTER CANAVESIO, *Inediti vittoniani*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 48 (1996 = ma 1998), pp. 169-192.

ANDREINA GRISERI, ROSANNA ROCCIA (a cura di), *Torino: i percorsi della religiosità*, Torino, Archivio storico della Città di Torino, 1998.

SILVIA PASTORE, ROBERTO RONCONI, *Montanaro, edifici di matrice vittoniana della Confraternita di S. Giovanni e Marta*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, Corso di laurea in Architettura, 1998, relatore: Maurizio Momo.

ROSARIO VILLARI (a cura di), *L'uomo barocco*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998.

## 1999

WALTER CANAVESIO, *Pietro Bonvicini a Rivarolo canavese*, in «Bollettino della società accademica di storia ed arte canavesana», 25, 1999, pp. 109-130.

ROGER WOODLEY, *Professionals: Early Episodes among Architects and Engineers*, in «Construction History», vol. 15, 1999, pp.15-22.

## 2000

MASSIMO BATTAGLIO, *L'ultimo Vittone: il campanile di Montanaro. Nuovi rilievi e fonti d'archivio*, Torino, Editrice Litoart, 2000.

RITA BINAGHI, *Un architetto al servizio della settecentesca "Reggia Università degli Studi" di Torino*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», LII, 2000, pp.147-180.

MARIA GRAZIA CERRI (a cura di), *l'Ospizio di carità di Biella*, Biella, Sandro Maria Rosso, 2000.

FIORENZA GEMINI (a cura di), *La memoria silenziosa. Formazione, tutela e status giuridico degli archivi monastici nei monumenti nazionali*, Atti del convegno, Veroli-Ferentino, 6-8 novembre 1998, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000.

HELLMUT HAGER, *L'accademia di San Luca e i concorsi di Architettura*, in ANGELA CIPRIANI (a cura di), *Æqua Potestas, le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra, Roma 2000, Roma, De Luca, 2000, pp. 117-120.

ANDREA MERLOTTI, *L'enigma delle nobiltà. Stato e ceti dirigenti nel Piemonte del Settecento*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2000.

## 2001

WALTER CANAVESIO, *Il campanile di S. Andrea a Chieri opera di Bernardo Antonio Vittone: un'ipotesi*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», nuova serie, 53, 2001-2002, pp. 197-201.

ROBERT CARVAIS, *La Chambre royale des Bâtiments. Juridiction professionnelle et droit de la construction à Paris sous l'Ancien Régime*, thèse d'Etat, droit, Université de Panthéon-Assas (Paris 2), 3 vol., 2001.

GIUSEPPE DARDANELLO (a cura di), *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, Torino, Fondazione CRT, 2001.

ALESSANDRA FERRARESI, *Per una storia dell'ingegneria sabauda: scienza e amministrazione al servizio dello Stato*, in LUIGI BIANCO (a cura di), *Amministrazione e professione: gli ingegneri in Italia tra Sette e Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2001, pp. 91-299.

ANGELO GIACCARIA, *Libri del Conte Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano venduti alla Regia Università di Torino*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s. LIII, 2001-2002, pp. 171-196.

MONICA NARETTO, *I Bertola. Una famiglia di professionisti alla corte sabauda tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, dottorato in storia e critica dei beni architettonici e ambientali, 1998-2001, relatori: Vera Comoli Mandracci, Costanza Roggero Bardelli.

GIUSEPPE RICUPERATI, *Lo stato sabauda nel Settecento, dal trionfo delle burocrazie alla crisi d'antico regime*, Torino, Utet libreria, 2001.

DAVID GARY SHAW (a cura di), *Agency after Postmodernism*, in «History and Theory», vol. 40, n.4, 2001.

## 2002

WALTER CANAVESIO, *I progetti di Bernardo Antonio Vittone per l'organo della chiesa di Sant'Andrea a Chieri*, in «Studi piemontesi», XXXI, 1, giugno 2002, pp. 109-114.

STEFANIA CAPRARO, *I disegni di Mario Ludovico Quarini della collezione Simeon. Proposte per una scheda di architettura*, tesi di laurea, Torino, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2002, relatore: Giuseppe Dardanello.

JÉRÔME COIGNARD, *Le Vertige des images: La Collection Maciet*, Parigi, Bibliothèque des Arts Décoratifs, 2002.

ELIO LODOLINI, *Primi cenni di archivistica*, Ceida, 2002.

LUCIANO PATETTA (a cura di), *La facciata del Duomo di Milano nei disegni d'archivio della Fabbrica (1583-1737)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2002, supplemento «Il Disegno di architettura», n. 25-26, settembre 2002.

## 2003

PASQUALE CANTONE, *Ancora sulla genealogia di Bernardo Antonio Vittone*, in «Studi Piemontesi», XXXII, 1, giugno 2003, pp. 99-100.

LORRAINE DANSTON, OTTO SIBUM, *Introduction: Scientific Personae and Their Histories*, in «Science in Context», 16, 2003, pp. 1-8.

GIULIO IENI, ANTONELLA PERIN, *Bernardo Antonio Vittone. Progetti per la facciata del Duomo, 1746*, in ERNESTO BRIVIO, FRANCESCO REPHISTI (a cura di), *E il Duomo toccò il cielo. I disegni per il completamento della facciata e l'invenzione della guglia maggiore tra conformità gotica e razionalismo matematico (1733-1815)*, catalogo della mostra, Milano, 2003, Milano, Skira, 2003, pp. 82-85.

PAOLO LIBRA, *Storia di una "confusione necessaria": l'ordinamento provinciale sabauda di antico regime*, in «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», CI, I, 2003, pp. 95-184.

ANDREA MERLOTTI, *Le armi e le leggi: prefetti, governatori e gestione dell'ordine pubblico nel Piemonte del primo Settecento*, in LIVIO ANTONIELLI, CLAUDIO DONATI (a cura di), *Corpi armati e ordine pubblico in Italia (XVI-XIX sec.)*, atti del Convegno di Somma Lombardo, 10-11 novembre 2000, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp. 111-139.

RICHARD POMMER, *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittonè*, Torino, Allemandi, 2003, (prima edizione: RICHARD POMMER, *Eighteenth-Century Architecture in Piedmont*, New York, University Press, 1967).

#### **2004**

ALESSANDRA FERRARESI, *Stato, scienza, amministrazione, saperi. La formazione degli ingegneri in Piemonte dall'antico regime all'Unità d'Italia*, Bologna, Il Mulino, 2004.

ALBERTO GNAVI, *Palazzo Bricca a Montanaro: dalla conoscenza al progetto di restauro*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, Corso di laurea in Architettura, 2004, relatrice: Carla Bartolozzi.

#### **2005**

WALTER ACCIGLIARO, LAURA FACCHIN, MAURO RABINO, *La gloria della beata Margherita di Savoia: restauri e studi per la chiesa di S. Maria Maddalena in Alba*, Alba, Rosellini Restauri Cuneo, 2005.

WALTER CANAVESIO (a cura di), *Il voluttuoso genio dell'occhio: nuovi studi su Bernardo Antonio Vittonè*, Torino, Società piemontese di archeologia e belle arti, 2005.

MAURIZIO GOMEZ SERITO, *L'antologia dei marmi policromi nel Santuario della Consolata*, in ANDREINA GRISERI, FRANCO PERADOTTO (a cura di), *La Consolata. Arti e Mestieri. La Civiltà della preghiera*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2005, pp. 86-96.

#### **2006**

RICHARD BUSER, *Bernardo Vittonè (1704-1770), Planen und Bauen in Piemont des 18. Jahrhunderts*, tesi di dottorato, Università di Berna, 2006.

COSTANZA CARAFFA, *Gaetano Chiaveri (1689-1770). Architetto della Hofkirche di Dresda*, Milano, Silvana, 2006.

JOHN O' BRIEN, *The Openwork Dome as Sacred Theatre: Illumination and Illusion in the Centrally Planned Churches of Bernardo Antonio Vittonè*, tesi di dottorato, Cornell University, Ithaca/New York, 2006.

GIUSEPPE E PAOLO SITZIA (a cura di), *Vittonè a Grignasco. L'Assunta, una chiesa barocca tra Grignasco Roma e Torino*, Comune di Grignasco, Centro Studi di Grignasco, 2006.

## 2007

IRMA BENIAMINO, *Vicende storiche del parco del Castello San Sebastiano da Po con gli interventi di Bernardo Vittone e Xavier Curten*, in «Studi Piemontesi», XXXVI, 1, giugno 2007, pp. 131-141.

RITA BINAGHI, *Giuseppe Ludovico Nicolis Di Robilant e Bernardo Antonio Vittone: un alunnato di grande interesse*, in «Opus», 8, 2007, pp. 131-156.

JOHN TRESCH, *Technological World-Pictures: Cosmic Things and Cosmograms*, in «Isis», 98, 1, 2007, pp. 84-94.

## 2008

FABIO AUSTA, DIEGO DASSETTO, *Il progetto di restauro di un'opera del tardo-barocco piemontese: Palazzo Bricca a Montanaro*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, Corso di laurea in Architettura, 2008, relatrice: Maria Adriana Giusti.

GIUSEPPE BONACCORSO, MARCELLO FAGIOLO (a cura di), *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra manierismo e barocco*, Roma, Gangemi, 2008.

GIUSEPPE DARDANELLO, ROSA TAMBORRINO (a cura di), *Guarini, Juvarra e Antonelli. Segni e simboli per Torino*, Milano, Silvana Editoriale, 2008.

TIZIANA MALANDRINO, *Bernardo Antonio Vittone architetto nelle province sabaude. Un aggiornamento documentario sulla vita e le architetture nel Canavese tra il 1741 e il 1770*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, dottorato in storia e critica dei beni architettonici e ambientali, 2008, tutor: Costanza Roggero Bardelli.

BERNARDO ANTONIO VITTORE, *Istruzioni elementari per l'indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura civile*, Lugano, Stamperia Agnelli, 1760 (edizione a cura di Edoardo Piccoli, Roma, Editrice Dedalo, 2008).

## 2009

ALESSANDRO BUONO, *Esercito, istituzioni, territorio: alloggiamenti militari e «case herme» nello Stato di Milano (secoli XVI e XVII)*, Firenze, Firenze University Press, 2009.

CECILIA CASTIGLIONI, *Documenti inediti per il profilo biografico di Michelangelo Garove, ingegnere ducale per la capitale sabauda*, in «Studi piemontesi», XXXVIII, 2, dicembre 2009, pp. 413-423.

ARABELLA CIFANI, FRANCO MONETTI, *Palazzo Lascaris: da dimora signorile a sede del Consiglio regionale del Piemonte*, Torino, Allemandi, 2009.

ANTHONY GERBINO, STEPHEN JOHNSON, *Compass and Rule. Architecture as Mathematical Practice in England, 1500-1700*, New Heaven, Yale University Press, 2009.

MARIKA MANGOSIO, *Tecniche costruttive e magisteri edilizi nell'opera letteraria ed architettonica di Vittone*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2009.

LUCA MOROSI, *Bernardo Vittone e Mario Quarini. La formulazione di un archetipo per i palazzi comunali del Settecento in Piemonte*, in «Studi piemontesi», XXXVIII, 2, dicembre 2009, pp. 425-440.

HERMANN SCHLIMME, *Santa Margherita at Montefiascone and Carlo Fontana's Knowledge on Domes Constructions*, Proceedings of the Third International Congress on Construction History, Cottbus, 2009.

## **2010**

WALTER CANAVESIO, *"Spesato dal vescovo e carezzato dalle monache". Bernardo Vittone e l'ampliamento del monastero di Santa Maria Maddalena a Mondovì Piazza*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», n.43, 2010, pp. 91-122.

FULVIO LENZO, *La biblioteca di Bernardo Antonio Vittone (1704-1770)*, in GIOVANNA CURCIO, MARCO ROSARIO NOBILE, AURORA SCOTTI TOSINI (a cura di), *I libri e l'ingegno: studi sulla biblioteca dell'architetto*, Palermo, Caracol, 2010, pp. 157-166.

TOMMASO MANFREDI, *Filippo Juvarra. Gli Anni Giovanili*, Argos. Roma, 2010.

## **2011**

LAURA FACCHIN, *I ticinesi Bolina e Sanbartolomeo*, in GIORGIO MOLLISI, LAURA FACCHIN (a cura di), *Svizzeri a Torino nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Quattrocento ad oggi*, in «Arte&Storia», n.s., XI, 32, ottobre 2011.

CECILIA NUBOLA, *Supplications between Politics and Justice: the Northern and Central Italian States in the Early Modern Age*, in «International Review of Social History», vol.46, Supplement 9, pp. 35-56.

ANGELO TORRE, *Luoghi. La produzione di località in età moderna e contemporanea*, Roma, Donzelli Editore, 2011.

## 2012

GILBERTO ZACCHÈ (a cura di), *Le conseguenze sugli archivi ecclesiastici del processo di unificazione nazionale: soppressioni, concentrazioni, dispersioni*, Atti del convegno, Modena, 19 ottobre 2011, Modena, Mucchi editore, 2012.

## 2013

ALOISIO ANTINORI (a cura di), *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni Quasar, 2013.

ROBERT CARVAIS, *Quand les architectes jugeaient leurs pairs, les juristes représentaient-ils encore le droit des bâtiments? L'histoire des relations pratiques entre droit et architecture*, in «Droit et Ville», 2, 76, 2013, pp. 69-87.

CECILIA CASTIGLIONI, *Il riuso dell'Ospedale vecchio: un'operazione immobiliare progettata da Bernardo Vittone (1729)*, in RINALDO COMBA (a cura di), *Storia di Fossano e del suo territorio, V, Tra i lumi e l'Antico Regime (1680-1796)*, Fossano, ed. Co.re, 2013, pp. 97-99.

EDOARDO PICCOLI, *Il drizzamento della Contrada di via Dora Grossa e Torino a metà Settecento*, in MARCO CARASSI, GIANFRANCO GRITELLA (a cura di), *Il Re e l'Architetto*, Torino, Hapax, 2013, pp. 56-71.

## 2014

RENATA AGO, *Tanti modi per promuoversi. Artisti, letterati, dottori, nella Roma del Settecento*, saggio pubblicato in edizione digitale open access, 2014, DOI 10.14615/enbach49.

GIUSEPPE BONACCORSO, *Dalla realizzazione al modello didattico: la sequela dei progetti per Palazzo Borromeo e Isola Bella da Carlo Fontana a Filippo Juvarra*, in ELISABETH KIEVEN, COSTANZA ROGGERO (a cura di), *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa, vol. II, Architetto in Europa*, Atti del Convegno, Torino, 2011, Roma, Campisano Editore, 2014, pp. 81-93.

## 2015

ARLETTE FARGE, *The Allure of the Archives*, New Heaven and London, Yale University Press, 2015 (prima edizione: *Le goût de l'archive*, Seuil Coll. "Points Histoire", 1997).

## 2016

CAROLINA BROOK, ELISA CAMBONI, GIAN PAOLO CONSOLI, FRANCESCO MOSCHINI, SUSANNA PASQUALI (a cura di), *ROMA-PARIGI. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi, XVII-XIX secolo*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2016.

RITA BINAGHI, *Bernardo Vittone “allievo di Matematica” e la didattica dell'architettura nella settecentesca Università degli Studi di Torino*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. 65, Roma, 2016, pp. 79-92.

ELENA DELLAPIANA, *Quarini, Mario Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 85, Roma, Treccani, 2016.

WALTER LEONARDI, *Il controllo dei limiti dello spazio sacro. Città e territorio nello Stato sabaudo attraverso le fonti del Senato di Piemonte*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, dottorato in storia dell'architettura e dell'urbanistica, 2016, tutor: Edoardo Piccoli, co-tutor: Angelo Torre.

## **2017**

GIUSEPPE BONACCORSO, FRANCESCO MOSCHINI (a cura di), *Carlo Fontana 1638-1714 Celebrato Architetto*, atti del convegno internazionale, Roma, 22 - 24 ottobre 2014, Todi, LitografTodi, 2017.

EMMANUEL BRÉON, *L'architecte, Portraits et clichés*, Parigi, Norma éditions, 2017.

ALEXANDRE COJANNOT, ALEXANDRE GADY, *Dessiner pour bâtir. Le métier d'architecte au XVIIe siècle*, Paris, Le Passage Paris - New York Editions/Archives nationales, 2017.

MARCO ROSARIO NOBILE, *Traiettorie di un architetto siciliano tra Sei e Settecento: l'ineluttabile ascesa professionale di Giacomo Amato*, in SABINA DE CAVI (a cura di), *Giacomo Amato (1643-1732): I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2017, pp. 11-20.

FRANCESCO NOVELLI, EDOARDO PICCOLI (a cura di), *Sguardi incrociati su un convento vittoniano: Santa Chiara a Torino*, Genova, Sagep editori, 2017.

## **2018**

WALTER CANAVESIO, *Bernardo Vittone fra studi recenti e nuove aperture*, in «Studi Piemontesi», XLVII, 1, giugno 2018, pp. 25-40.

GIUSEPPE DARDANELLO (a cura di), *Cultura Arte e società al tempo di Juvarra*, Fondazione 1563, Quaderni sull'età e la cultura del barocco, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2018.

## **2019**

IACOPO BENINCAMPI, *Carlo Fontana e la “miscellanea di varia architettura” della Collezione Lanciani di Roma*, in *Studi sul Settecento Romano. Temi e*



*ricerche sulla cultura artistica*, II Antico, Città, Architettura, IV, Quaderni a cura di Elisabetta de Benedetti, Roma, Edizioni Quasar, 2019, pp. 225-264.

RITA BINAGHI, *Mario Ludovico Quarini (1736-1808) e il suo contributo per l'allestimento del Salone dell'Accademia delle Scienze di Torino*, in «Studi piemontesi», XLVIII, 1, giugno 2019, pp. 59-68.

MATTEO BORCHIA, *Le reti della diplomazia. Arte, antiquaria e politica nella corrispondenza di Alessandro Albani*, Trento, La Grafica, 2019.

MICHELA DI MACCO, GIUSEPPE DARDANELLO, *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, Quaderni di ricerca della Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della compagnia di San Paolo, Torino, Sagep editori, 2019.

## **2020**

PAOLO PORTOGHESI, *Francesco Borromini. La Vita e le Opere*, Milano, Skira, 2020.

In corso di pubblicazione: Atti del convegno “Vittone 250. Un archivio disperso: disegni, documenti e libri dall’atelier vittoniano”, Torino, 22 ottobre 2020.

## **Sezione III Conclusioni**

### **1567**

PHILBERT DELORME, *Le Premier Tome de l'Architecture*, Parigi, Federic Morel, 1567.

### **1743**

LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Dei Difetti Della Giurisprudenza. Trattato di Lodovico Antonio Muratori Bibliotecario del Serenissimo Duca di Modena. Dedicato alla Santità di Benedetto XIV Pontefice Massimo*, Napoli, Stamperia Muziana, 1743.

### **1748**

GIOVANNI BATTISTA BORRA, *Trattato sulla cognizione pratica delle resistenze geometricamente dimostrato dall'architetto Giambattista Borra ad uso di ogni sorta di edifizii, coll'aggiunta delle armature di varie maniere di coperti, volte, ed altre cose di tal genere*, Torino, Stamperia Reale, 1748.

### **1762**

*Dictionnaire de l'Académie françoise*, Parigi, Bernard Brunet, 1762.

TOMMASO GUERRINO, *Trattato astronomico per la costruzione delle effemeridi*, Milano, Stamperia di Pietro Agnelli, 1762.

TOMMASO GUERRINO, *Tavole gnomoniche per disegnare in diversi modi gli orology solari sopra i piani orizzontali*, Milano, Stamperia di Pietro Agnelli, 1762.

**1763**

TOMMASO GUERRINO, *Euclide in campagna ossia geometria ridotta all'atto pratico*, Milano, Stamperia di Antonio Agnelli, 1763.

**1766**

GIOVANNI BATTISTA GALETTO, *Istruzioni Armoniche o sia breve trattato sopra la natura del suono. Del signor G.G.*, in BERNARDO ANTONIO VITTONI, *Istruzioni diverse concernenti l'officio dell' architetto civile*, Lugano, Stamperia Agnelli, 1766, pp. 219-324.

**1767**

TOMMASO GUERRINO, *Tavole della tenuta di qualunque vassella, ponza, tino, mastello, secchione ed altre simili figure*, Milano, 1767.

**1773**

TOMMASO GUERRINO, *Opera di geometria, stereometria e geodesia*, Milano, Stamperia di Pietro Agnelli, 1773.

**1995**

CARLO OLMO, *Le nuvole di Patte. Quattro lezioni di storia urbana*, Milano, Franco Angeli, 1995.

**1996**

BEN SHNEIDERMAN, *The Eyes Have It: a Task by Data Type Taxonomy for Information Visualizations*, in Proceedings of the 1996 IEEE Symposium on Visual Languages, 1996, pp. 336-343.

**2010**

BENEDICTE GADY, *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Parigi, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

**2011**

SIMONA RINALDI, *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Roma, Carocci Editore, 2011.

**2014**

ALEXANDRE COJANNOT, *Du maître d'oeuvre isolé à l'agence: l'architecte et ses collaborateurs en France au XVIIe siècle*, in «Perspective» (edizione on-line), 1, 2014.

MICHELE MAURI, PAOLO CIUCCARELLI, *Il ruolo dell'Information Visualization nella progettazione di interfacce per archivi digitali eterogenei*, in FABIO CIOTTI (a cura di), *Digital Humanities: progetti italiani ed esperienze di convergenza multidisciplinare*, Firenze, Sapienza Università Editrice, 2014, pp. 73-77.

## **Bibliografia essenziale in ordine cronologico**

**1751**

DENIS DIDEROT, JEAN BAPTISTE LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parigi, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751, Tomo XIII.

**1760**

BERNARDO ANTONIO VITTORE, *Istruzioni elementari per l'indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura civile*, Lugano, Stamperia Agnelli, 1760.

**1762**

*Dictionnaire de l'Académie françoise*, Parigi, Bernard Brunet, 1762.

**1766**

BERNARDO ANTONIO VITTORE, *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile*, Lugano, Stamperia Agnelli, 1766.

**1920**

EUGENIO OLIVERO, *Le opere di Bernardo Antonio Vittone, architetto piemontese del secolo XVIII*, Torino, Tipografia del Collegio degli artigianelli, 1920.

**1922**

STANISLAO MALVISI, *Storia di Foglizzo*, Ivrea, 1922.

**1927**

MARTIN SHAW BRIGGS, *The Architect in History*, Oxford, Clarendon Press, 1927.

**1931**

ALBERT ERICH BRINCKMANN, *Theatrum novum Pedemontii: Ideen, Entwürfe und Bauten von Guarini, Juvarra, Vittone wie anderen Bedeutenden Architekten des Piemontesischen Hochbarocks*, Düsseldorf, Schwann, 1931.

**1932**

GIACOMO RODOLFO, *Notizie inedite dell'architetto Bernardo Vittone*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol.15, 1932, pp. 446-457.

**1942**

AUGUSTO CAVALLARI MURAT, *Alcune architetture piemontesi del Settecento in una raccolta di disegni del Planteri, del Vittone e del Quarini*, Estratto dalla «Rassegna mensile della Città» Torino, XXII, 5, 1942.

### 1958

VITTORIA MOCCAGATTA, *L'architetto M.L. Quarini e le sue opere*, in «Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti di Torino», n.s., XII, 5, 1958, pp. 153-194.

AUGUSTO PEDRINI, *Disegni inediti di Bernardo Vittone per Strambino*, in «Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino», 12, 1958, pp. 422-423.

RUDOLF WITTKOWER, *Art and architecture in Italy, 1600 to 1750*, Londra, Penguin Books, 1958.

### 1963

CARLO BRAYDA, LAURA COLI, DARIO SESIA, *Specializzazioni e vita professionale nel Sei e Settecento in Piemonte*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n.s. XVII, n. 3, 1963.

NINO CARBONERI, *Appunti sul Vittone*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 1963, n.55-60, pp.59-74.

### 1966

KARL NOEHLES, *I progetti del Vanvitelli e del Vittone per la facciata del duomo di Milano*, in GIULIO ARGAN (a cura di), *Arte in Europa: scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano, Artipo, 1966, pp. 869-874.

PAOLO PORTOGHESI, *Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1966.

### 1967

WERNER OECHSLIN, *Un Tempio di Mosè: i disegni offerti da B.A. Vittone all'Accademia di San Luca nel 1733*, in «Bollettino d'Arte», vol.52, n.3, luglio-settembre 1967, pp.167-173.

RICHARD POMMER, *Eighteenth-Century Architecture in Piedmont*, New York, University Press, 1967.

RUDOLF WITTKOWER, *Vittone's Drawings in the Musée des Arts Décoratifs*, in MICHAEL KITSON, JOHN SHEARMAN (a cura di), *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt in His 60th Birthday*, London/New York, Phaidon, 1967, pp.165-175.

NINO CARBONERI, VITTORIO VIALE (a cura di), *Bernardo Vittone architetto. Mostra organizzata nella restaurata Chiesa vittoniana di Santa Chiara*, catalogo della mostra, Vercelli, 21 ottobre-26 novembre 1967, Torino, 1967.

**1968**

LUCIANO TAMBURINI, *Le Chiese di Torino dal Rinascimento al Barocco*, Torino, Le Bouquiniste, 1968.

**1969**

MARC BLOCH, *Apologia della storia, o mestiere dello storico*, Torino, Einaudi, 1969.

FRANÇOISE FICHET-POITREY, *La gloire et l'argent. Architectes et entrepreneurs au XVII<sup>e</sup> siècle*, in «Revue française de sociologie», numéro spécial. Les faits économiques, 1969, pp. 703-723.

VITTORIA MOCCAGATTA, *Bernardo Antonio Vittone. Problemi attributivi e nuovi contributi*, in «Palladio», I-IV, gennaio-dicembre 1969, pp. 33-128.

**1970**

VITTORIO VIALE, *Bernardo Vittone commemorato*, in «Atti e rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», anno XXIV, n.4, 1970.

**1972**

VITTORIO VIALE (a cura di), *Bernardo Vittone e la disputa tra classicismo e barocco nel Settecento*. Atti del convegno internazionale, Torino, 21-24 settembre 1970, Torino, Accademia delle Scienze, 1972.

**1973**

CLIFFORD GEERTZ, *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*, in *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973, pp. 3-30.

**1974**

PAOLO MARCONI, ANGELA CIPRIANI, ENRICO VALERIANI (a cura di), *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, De Luca, 1974.

MAGALI SARFATTI LARSON, *The Rise of Professionalism: a Sociological Analysis*, Berkeley, University of California Press, 1974.

**1975**

CARLO GINZBURG, ADRIANO PROSPERI, *Giochi di pazienza. Un seminario sul Beneficio di Cristo*, Torino, Einaudi, 1975.

SABINE JACOB, *Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, in *Architektur u. Dekoration 16.-18 Jh*, 1975.

**1977**

ALLAN BRAHAM, HELLMUT HAGER, *Carlo Fontana: the Drawings at Windsor Castle*, Londra, Zwemmer, 1977.

SPIRO KOSTOFF, *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, New York, Oxford University Press, 1977.

**1979**

BRUNO LATOUR, STEVE WOOLGAR, *Laboratory Life: the Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills, Sage Publications, 1979.

**1981**

HELLMUT HAGER, *Architectural Fantasy and Reality: Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome Concorsi Clementini 1700-1750*, Pennsylvania State University Museum of Art, 1981.

**1982**

LUIGI FIRPO (a cura di), *Immagini della Collezione Simeom*, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 1982.

**1983**

JUDITH R. BLAU, MARK E. LA GORY, JOHN S. PIPKIN (a cura di), *Professionals and Urban Form*, New York, Suny Press, 1983.

DONALD SCHÖN, *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, New York, Basic Books, 1983.

**1984**

JUDITH R. BLAU, *Architects and Firms: a Sociological Perspective on Architectural Practice*, Cambridge MA, MIT Press, 1984.

HENRY MILLON, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period, 1704-1714, Part I*, Roma, Edizioni dell'elefante, 1984.

**1985**

DONALD SHÖN, *The Design Studio. An Exploration of its Tradition and Potentials*, Londra, RIBA Publications for RIBA Building Industry Trust, 1985.

**1986**

PASQUALINO CARBONE, *Il cantiere settecentesco: ruoli, burocrazia ed organizzazione del lavoro*, in «Studi Piemontesi», XV, 2, novembre 1986, pp. 335-358.

**1988**

ROBERT GUTMAN, *Architectural Practice: a Critical View*, New York, Princeton Architectural Press, 1988.

**1989**

PASQUALE CANTONE, *Notizie genealogiche dell'architetto Bernardo Antonio Vittone (Torino 19-8-1704/Torino 19-10-1770)*, in «Studi Piemontesi», XVIII, 2, novembre 1989, pp. 579-600.

ROBERTO GABETTI, CARLO OLMO, *Alle radici dell'architettura contemporanea: il cantiere e la parola*, Torino, Einaudi, 1989.

GIUSEPPE E PAOLO SITZIA, *La parrocchiale di Grignasco: documenti e cronaca del cantiere, I parte, Bernardo Antonio Vittone e la costruzione del tempio*, in «Bollettino d'arte», n.53, 1989.

**1991**

GIOVANNA CURCIO (a cura di), *In Urbe Architectus. Modelli Disegni Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, Roma, Argos, 1991.

**1992**

DANA CUFF, *Architecture: The Story of Practice*, Cambridge MA, The MIT Press, 1992.

ANTOINE PICON, *French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment*, New York, Cambridge Studies in the History of Architecture, 1992 (prima edizione: ANTOINE PICON, *Architects et Ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1988).

DONALD SCHÖN, *Designing as reflective conversation with the materials of a design situation*, in «Research in Engineering Design», vol. 3, 1992, pp.131- 147.

GUIDO VANETTI, *“Cappi mastri e maestranse” nei cantieri chieresi del Vittone e del Quarini*, Chieri, Tipografia Parena Editrice, 1992.

**1993**

GIL R. SMITH, *Architectural Diplomacy, Rome and Paris in the late Baroque*, Cambridge MA - London, MIT Press Architectural History Foundation, 1993, pp. 213- 223.

**1994**

AA.VV., *Guida generale degli archivi di Stato italiani*, Estratto dal volume IV, voce “Torino”, Roma, Ministero per i Beni culturali e ambientali, 1994.



ANDREA BARGHINI, *Juvarra a Roma. Disegni dall'atelier di Carlo Fontana*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994.

**1995**

CARLO OLMO, *Le nuvole di Patte. Quattro lezioni di storia urbana*, Milano, Franco Angeli, 1995.

VERA COMOLI MANDRACCI, ANDREINA GRISERI (a cura di), *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, Torino, Fabbri Editore, 1995.

**1996**

FABIO QUICI, *Il Disegno cifrato. Ermeneusi storica del disegno d'architettura*, Roma, Officina Edizioni, 1996.

OLGA ZOLLER, *Der Architekt und der Ingenieur Giovanni Battista Borra (1713-1770)*, Bamberg, Wissenschaftlicher Verlag, 1996.

**1997**

WALTER CANAVESIO, *Anni di apprendistato. Giovanni Battista Borra nello studio di Vittone*, in «Studi Piemontesi», XXVI, 2, novembre 1997, pp. 365-381.

**1998**

GIUSEPPE BONACCORSO, *I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana alla colonna traiana*, in ELISA DEBENEDETTI (a cura di), *Studi sul Settecento Romano*, Roma, Bonsignori Editore, 1998, pp. 95-125.

SILVIA BRUSA TROMPETTO, *Tardo Barocco in Canavese. Le chiese parrocchiali: un bene di valore storico-documentario*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., L, 1998, pp. 351-374.

WALTER CANAVESIO, *Presenze gesuitiche nella cultura di Bernardo Vittone e Giovanni Battista Galletto*, in BRUNO SIGNORELLI, PAOLO USCELLO (a cura di) *La Compagnia di Gesù nella Provincia di Torino dagli anni di Emanuele Filiberto a quelli di Carlo Alberto*, Torino, 1998a, pp. 269-285.

WALTER CANAVESIO, *Andrea Cattaneo. Cantieri canavesani e disegni inediti*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., L, 1998b, pp. 385-396.

WALTER CANAVESIO, *Inediti vittoniani*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 48 (1996 = ma 1998), pp. 169-192.

ANDREINA GRISERI, ROSANNA ROCCIA (a cura di), *Torino: i percorsi della religiosità*, Torino, Archivio storico della Città di Torino, 1998.

## 1999

JOHN LAW, JOHN HASSARD, *Actor Network Theory and After*, Oxford, Blackwell Publishing, 1999.

ROGER WOODLEY, *Professionals: Early Episodes among Architects and Engineers*, in «Construction History», vol. 15, 1999, pp. 15-22.

## 2000

MASSIMO BATTAGLIO, *L'ultimo Vittone: il campanile di Montanaro. Nuovi rilievi e fonti d'archivio*, Torino, Editrice Litoart, 2000.

RITA BINAGHI, *Un architetto al servizio della settecentesca "Reggia Università degli Studi" di Torino*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», LII, 2000, pp.147-180.

## 2001

RITA BINAGHI, *Architetti e ingegneri tra mestieri e arte*, in DONATELLA BALANI, DINO CARPANETTO (a cura di), *Professioni non togate nel Piemonte d'Antico Regime, professionisti della salute e della proprietà*, in «Quaderni di Storia dell'Università di Torino», 5, anno VI, 2001, pp.143-241.

WALTER CANAVESIO, *Il campanile di S. Andrea a Chieri opera di Bernardo Antonio Vittone: un'ipotesi*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», nuova serie, 53, 2001-2002, pp. 197-201.

ROBERT CARVAIS, *La Chambre royale des Bâtiments. Juridiction professionnelle et droit de la construction à Paris sous l'Ancien Régime*, thèse d'Etat, droit, Université de Panthéon-Assas (Paris 2), 3 vol., 2001.

GIUSEPPE DARDANELLO (a cura di), *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, Torino, Fondazione CRT, 2001.

ALESSANDRA FERRARESI, *Per una storia dell'ingegneria sabauda: scienza e amministrazione al servizio dello Stato*, in LUIGI BIANCO (a cura di), *Amministrazione e professione: gli ingegneri in Italia tra Sette e Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2001, pp. 91-299.

GIUSEPPE RICUPERATI, *Lo stato sabauda nel Settecento, dal trionfo delle burocrazie alla crisi d'antico regime*, Torino, Utet libreria, 2001.

## 2002

WALTER CANAVESIO, *I progetti di Bernardo Antonio Vittone per l'organo della chiesa di Sant'Andrea a Chieri*, in «Studi piemontesi», XXXI, 1, giugno 2002, pp. 109-114.

JÉRÔME COIGNARD, *Le Vertige des images: La Collection Maciet*, Parigi, Bibliothèque des Arts Décoratifs, 2002.

### 2003

PASQUALE CANTONE, *Ancora sulla genealogia di Bernardo Antonio Vittone*, in «Studi Piemontesi», XXXII, 1, giugno 2003, pp. 99-100.

ARLETTE FARGE, *Il braccialetto di pergamena. Lo scritto su di sé nel XVIII secolo*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2003 (prima edizione: ARLETTE FARGE, *Le bracelet de parchemin. L'écrit sur soie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Parigi, Bayard, 2003).

RICHARD POMMER, *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, Torino, Allemandi, 2003, (prima edizione: RICHARD POMMER, *Eighteenth-Century Architecture in Piedmont*, New York, University Press, 1967).

### 2004

ALESSANDRA FERRARESI, *Stato, scienza, amministrazione, saperi. La formazione degli ingegneri in Piemonte dall'antico regime all'Unità d'Italia*, Bologna, Il Mulino, 2004.

### 2005

WALTER CANAVESIO (a cura di), *Il voluttuoso genio dell'occhio: nuovi studi su Bernardo Antonio Vittone*, Torino, Società piemontese di archeologia e belle arti, 2005.

BRUNO LATOUR, *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

FRANCO MORETTI, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, Londra-New York, Verso, 2005.

### 2006

RENATA AGO, *Dagli attori alle azioni e viceversa*, in JACQUES REVEL (a cura di), *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Roma, Viella, 2006, pp. 239-250.

SVETLANA ALPERS, *L'officina di Rembrandt. L'atelier e il mercato*, Torino, Einaudi, 2006 (prima edizione: SVETLANA ALPERS, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago, University of Chicago, 1988).

RICHARD BUSER, *Bernardo Vittone (1704-1770), Planen und Bauen in Piemont des 18. Jahrhunderts*, tesi di dottorato, Università di Berna, 2006.

CARLO GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

JOHN O' BRIEN, *The Openwork Dome as Sacred Theatre: Illumination and Illusion in the Centrally Planned Churches of Bernardo Antonio Vittone*, tesi di dottorato, Cornell University, Ithaca/New York, 2006.

GIUSEPPE E PAOLO SITZIA (a cura di), *Vittone a Grignasco. L'Assunta, una chiesa barocca tra Grignasco Roma e Torino*, Comune di Grignasco, Centro Studi di Grignasco, 2006.

## 2007

RITA BINAGHI, *Giuseppe Ludovico Nicolis Di Robilant e Bernardo Antonio Vittone: un alunnato di grande interesse*, in «Opus», 8, 2007, pp. 131-156.

BRUNO LATOUR, *La fabbrica del diritto. Etnografia del Consiglio di Stato*, Varazze, PM Edizioni, 2007 (prima edizione: *La fabrique du droit: Une ethnographie du Conseil d'Etat*, Parigi, Editions la Découverte, 2002).

JOHN TRESCH, *Technological World-Pictures: Cosmic Things and Cosmograms*, in «Isis», 98, 1, 2007, pp. 84-94.

## 2008

GIUSEPPE BONACCORSO, MARCELLO FAGIOLO (a cura di), *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra manierismo e barocco*, Roma, Gangemi, 2008.

GIUSEPPE DARDANELLO, ROSA TAMBORRINO (a cura di), *Guarini, Juvarra e Antonelli. Segni e simboli per Torino*, Milano, Silvana Editoriale, 2008.

BRUNO LATOUR, ALBENA YANEVA, *Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: an ANT's View of Architecture*, in RETO GEISER (a cura di), *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, Basel, Birkhäuser, 2008, pp. 80-89.

TIZIANA MALANDRINO, *Bernardo Antonio Vittone architetto nelle province sabaude. Un aggiornamento documentario sulla vita e le architetture nel Canavese tra il 1741 e il 1770*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, dottorato in storia e critica dei beni architettonici e ambientali, 2008, tutor: Costanza Roggero Bardelli.

BERNARDO ANTONIO VITTONI, *Istruzioni elementari per l'indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura civile*, Lugano, Stamperia Agnelli, 1760 (edizione a cura di Edoardo Piccoli, Roma, Editrice Dedalo, 2008).

JEREMY TILL, *Three Myths and One Model*, in «Building Materials», Vol.17, 2008, pp. 4-10.

## 2009

MAURIZIO FERRARIS, *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2009.

ANTHONY GERBINO, STEPHEN JOHNSON, *Compass and Rule. Architecture as Mathematical Practice in England, 1500-1700*, New Heaven, Yale University Press, 2009.

MARIKA MANGOSIO, *Tecniche costruttive e magisteri edilizi nell'opera letteraria ed architettonica di Vittone*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2009.

JEREMY TILL, *Architecture depends*, Cambridge MA, MIT Press, 2009.

ALBENA YANEVA, *Made by the Office for Metropolitan Architecture: an Ethnography of Design*, Rotterdam, Nai Uitgevers Pub, 2009.

## 2010

WALTER CANAVESIO, "Spesato dal vescovo e carezzato dalle monache". *Bernardo Vittone e l'ampliamento del monastero di Santa Maria Maddalena a Mondovì Piazza*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», n.43, 2010, pp. 91-122.

DANA CUFF, JOHN WRIEDT (a cura di), *Architecture from the Outside In: Selected Essays by Robert Gutman*, New York, Princeton Architectural Press, 2010.

FULVIO LENZO, *La biblioteca di Bernardo Antonio Vittone (1704-1770)*, in GIOVANNA CURCIO, MARCO ROSARIO NOBILE, AURORA SCOTTI TOSINI (a cura di), *I libri e l'ingegno: studi sulla biblioteca dell'architetto*, Palermo, Caracol, 2010, pp. 157-166.

TOMMASO MANFREDI, *Filippo Juvarra. Gli Anni Giovanili*, Argos. Roma, 2010.

TOMMASO VENTURINI, *Diving in Magma: How to Explore Controversies with Actor-Network Theory*, in «Public Understanding of Science», 19, 3, 2010, pp. 258-273.

## 2011

BRUNO LATOUR, *Pasteur: guerre et paix des microbes: Suivi de Irréductions*, Parigi, La Découverte, 2011.

ANGELO TORRE, *Luoghi. La produzione di località in età moderna e contemporanea*, Roma, Donzelli Editore, 2011.

## 2012

BARRY SMITH, *How to do things with documents*, in «Rivista di Estetica», 50, 2012, pp. 179-198.

ALBENA YANEVA, *Mapping controversies in architecture*, Farnham, Ashgate Publishing, 2012.

## 2013

ROBERT CARVAIS, *Quand les architectes jugeaient leurs pairs, les juristes représentaient-ils encore le droit des bâtiments? L'histoire des relations pratiques entre droit et architecture*, in «Droit et Ville», 2, 76, 2013, pp. 69-87.

BRUNO LATOUR, *Cogitamus. Sei lettere sull'umanesimo scientifico*, Bologna, Il Mulino, 2013 (prima edizione: *Cogitamus. Six lettres sur les humanités scientifiques*, Parigi, La Découverte, 2010).

FRANCO MORETTI, *Distant Reading*, Londra-New York, Verso, 2013.

CARLO OLMO, *Architettura e storia. Paradigmi della discontinuità*, Roma, Donzelli Editore, 2013.

## 2014

RENATA AGO, *Tanti modi per promuoversi. Artisti, letterati, dottori, nella Roma del Settecento*, saggio pubblicato in edizione digitale open access, 2014, DOI 10.14615/enbach49.

ALEXANDRE COJANNOT, *Du maître d'oeuvre isolé à l'agence: l'architecte et ses collaborateurs en France au XVIIe siècle*, in «Perspective» (edizione on-line), 1, 2014.

## 2015

ARLETTE FARGE, *The Allure of the Archives*, New Heaven and London, Yale University Press, 2015 (prima edizione: *Le goût de l'archive*, Seuil Coll. "Points Histoire", 1997).

## 2016

RITA BINAGHI, *Il capitolato di S. Maria di Piazza: un'occasione per nuovi approfondimenti sulla figura di Bernardo Antonio Vittone*, in «Archeologia, arte e storia in Piemonte», 2016, pp. 27-42.

RITA BINAGHI, *Bernardo Vittone “allievo di Matematica” e la didattica dell’architettura nella settecentesca Università degli Studi di Torino*, in «Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura», n. 65, Roma, 2016, pp. 79-92.

## 2017

ALESSANDRO ARMANDO, GIOVANNI DURBIANO, *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*, Carocci, Roma, 2017.

GIUSEPPE BONACCORSO, FRANCESCO MOSCHINI (a cura di), *Carlo Fontana 1638-1714 Celebrato Architetto*, atti del convegno internazionale, Roma, 22 - 24 ottobre 2014, Todi, LitografTodi, 2017.

EMMANUEL BRÉON, *L’architecte, Portraits et clichés*, Parigi, Norma éditions, 2017.

ALEXANDRE COJANNOT, ALEXANDRE GADY, *Dessiner pour bâtir. Le métier d’architecte au XVIIe siècle*, Paris, Le Passage Paris - New York Editions/Archives nationales, 2017.

GRAHAM HARMAN, *Buildings are not Processes: a Disagreement with Latour and Yaneva*, in «Ardeth», 1, 2017, pp. 113-122.

FRANCESCO NOVELLI, EDOARDO PICCOLI (a cura di), *Sguardi incrociati su un convento vittoniano: Santa Chiara a Torino*, Genova, Sagep editori, 2017.

ALBENA YANEVA, *Five Ways to Make Architecture Political. An Introduction to the Politics of Design Practice*, London, Bloomsbury, 2017.

## 2018

WALTER CANAVESIO, *Bernardo Vittone fra studi recenti e nuove aperture*, in «Studi Piemontesi», XLVII, 1, giugno 2018, pp. 25-40.

GRAHAM HARMAN, *Object-Oriented Ontology: a New Theory of Everything*, London, Penguin, 2018.

ALBENA YANEVA, *Architectural Theory at two Speeds*, in «Ardeth», 1, 2018, pp. 89-103.

ALBENA YANEVA, *Editorial. New Voices in Architectural Ethnography*, in «Ardeth », 2, 2018, pp. 17-32.

## 2019

MATTEO BORCHIA, *Le reti della diplomazia. Arte, antiquaria e politica nella corrispondenza di Alessandro Albani*, Trento, La Grafica, 2019.

MICHELA DI MACCO, GIUSEPPE DARDANELLO, *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, Quaderni di ricerca della Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della compagnia di San Paolo, Torino, Sagep editori, 2019.

**2020**

ALBENA YANEVA, *Crafting History. Archiving and the Quest for Architectural Legacy*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2020.

In corso di pubblicazione: Atti del convegno “Vittone 250. Un archivio disperso: disegni, documenti e libri dall’atelier vittoniano”, Torino, 22 ottobre 2020.



## **Principali riferimenti archivistici citati nel testo**

### **Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite (ASTO)**

Archivi Privati  
Insinuazioni di Torino  
Insinuazioni di Carignano  
Patenti Controllo Finanze  
Senato di Piemonte  
Sezione IV  
Tipi da unirsi alle Patenti

### **Archivio di Stato di Torino, Corte (ASTO)**

Archivi di famiglia e persone  
Conventi soppressi  
Lettere Ministri  
Lettere Particolari  
Manoscritti  
Materie ecclesiastiche  
Materie economiche  
Monache di qua dai Monti  
Monache diverse  
Paesi per A e B  
Segreteria di Stato per gli affari interni

### **Archivio Storico Comune di Torino (ASCTO)**

Carte sciolte  
Collezione Simeom  
Ordinati  
Tipi e disegni

### **Archivio Musei Civici di Torino**

Album D3  
Anselma  
Armadio 4, II Palchetto, Cart. A, Quarini  
Armadio 4, V Palchetto, Cart A, Vittone, Collezione Vandone  
Armadio 4, V Palchetto, Cart B, Vittone, Collezione Vandone  
Armadio 4, VI Palchetto, Cart B, Vittone, Collezione Vandone  
Armadio 4, VII Palchetto, Cart A, Vittone, Collezione Vandone  
Armadio 4, VII Palchetto, Cart B, Vittone, Collezione Vandone  
Armadio 4, VIII Palchetto, Cart.B, Quarini li  
Armadio 4, IX Palchetto, Cart.B  
Armadio 4, IX Palchetto, Cart.C  
Armadio 4, X Palchetto, Cart B  
Armadio 4, X Palchetto Cart A

Armadio 4, XII Palchetto, Cart.A Coll. Taibell? Quarini, Bays Etc...  
Quarini Disegni Grandi

**Archivio Storico Comune di Foglizzo (ASCF)**

Cartella disegni

Costruzione Chiesa Parrocchiale, mazzo 173

Volume Ordinati 1739-1742

**Musée des Arts Décoratifs di Parigi (MAD)**

Collections arts graphiques, Dessins école italienne du 18e siècle

**Archivio storico Accademia di San Luca di Roma**

Concorsi clementini

Doni accademici

**Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna**

Raccolta Palagi

**Biblioteca Estense di Modena**

Fondo Campori

**Archivio Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano (AVFDMi)**

Archivio Disegni

**Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma**

Fondo Lanciani

**Fondazione Sella di Biella**

Fondo Maggia

**Kunstabibliothek di Berlino**

Sammlung Architektur

**Archivio castello dei Romagnano di Virle (ACRV)**

