

Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive / Archives et chantiers pour l'interprétation du patrimoine. Sources, méthodes, mise en perspective

Original

Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive / Archives et chantiers pour l'interprétation du patrimoine. Sources, méthodes, mise en perspective / Devoti, Chiara; Naretto, Monica. - STAMPA. - (2021), pp. 1-407.

Availability:

This version is available at: 11583/2940012 since: 2021-11-24T19:12:49Z

Publisher:

All'Insegna del Giglio

Published

DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

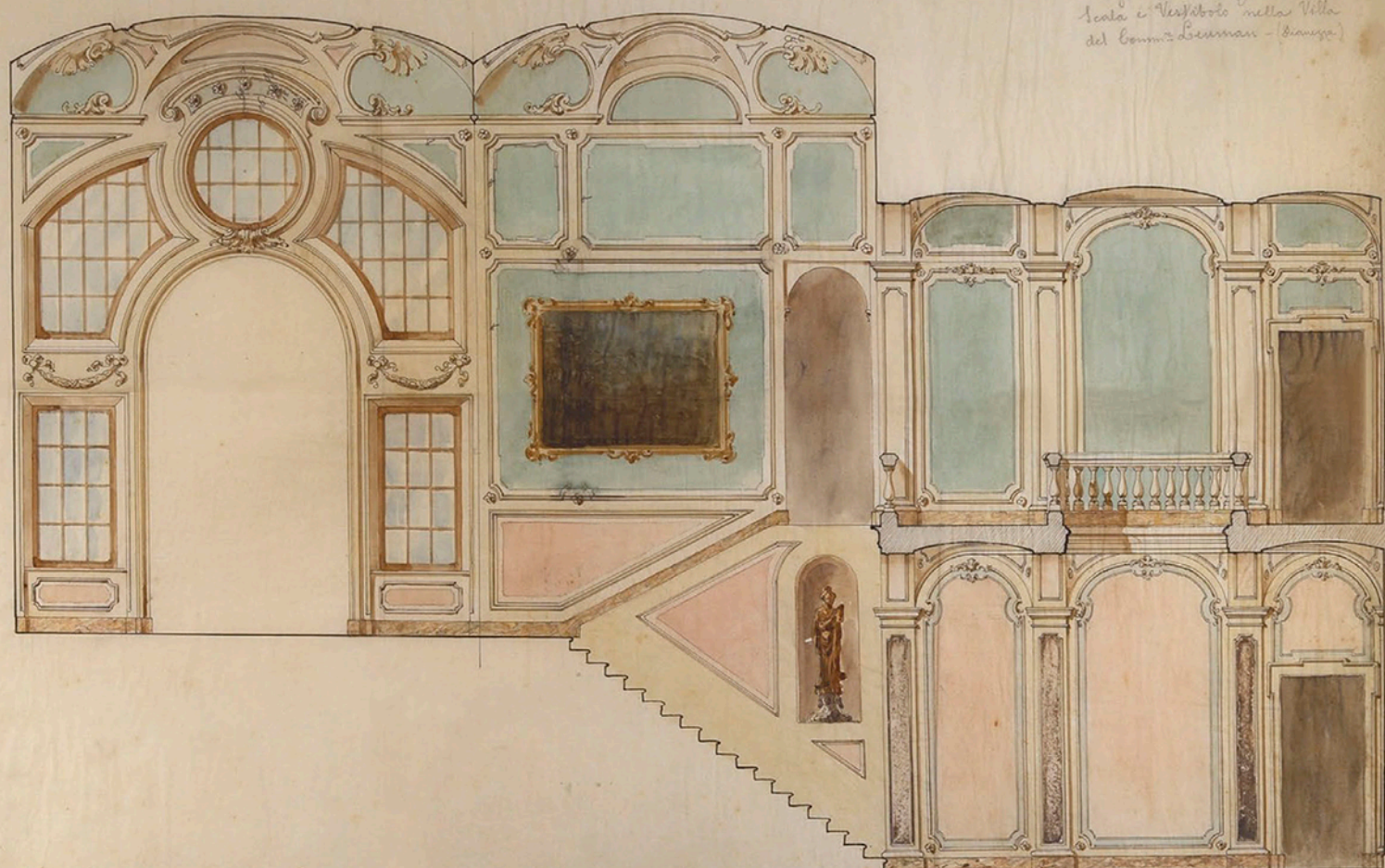
ARCHIVI E CANTIERI PER INTERPRETARE IL PATRIMONIO

Fonti, metodi, prospettive

ARCHIVES ET CHANTIERS POUR L'INTERPRÉTATION DU PATRIMOINE

Sources, méthodes, mise en perspective

a cura di/ dirigé par Chiara Devoti, Monica Naretto



HERIDIUM

Collana della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio
del Politecnico di Torino

2

HEREDIUM

Collana della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino - n. 2

Direttore:

Chiara Devoti

Coordinatori e curatori:

Chiara Devoti, Monica Naretto

Comitato scientifico:

Fabienne Chevallier, Chiara Devoti, Monica Naretto, Bruno Phalip, Emanuele Romeo

Comitato di redazione:

Chiara Benedetti, Giosuè Bronzino, Michele De Chiaro, Maria Chiara Strafella

Composizione grafica:

Michele De Chiaro

Autorizzazioni:

Tutte le immagini pubblicate sono state soggette a comunicazione del proposito di pubblicare, come da circolare n. 33 del 7 settembre 2017 della Direzione Generale Archivi del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

Le fotografie all'interno dei singoli contributi sono degli Autori, ove non diversamente indicato, o autorizzate come da Autorizzazioni alla pubblicazione d'immagini al fondo del volume.

La presente pubblicazione è finanziata con i fondi dedicati alla Scuola di Specializzazione nel contesto del Dipartimento d'Eccellenza MIUR 2018-2022 conferito al DIST del Politecnico di Torino



Con la collaborazione di:

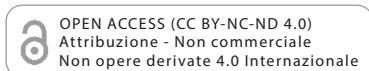


ISSN 2704-8373

ISBN 978-88-9285-041-5

e-ISBN 978-88-9285-042-2

© 2021 All'Insegna del Giglio s.a.s.



Edizioni All'Insegna del Giglio s.a.s.

via Arrigo Boito, 50-52

50019 Sesto Fiorentino (FI)

redazione@insegnadelgiglio.it

www.insegnadelgiglio.it

Stampato a Sesto Fiorentino (FI)

Ottobre 2021, BDprint

Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio
Fonti, metodi, prospettive

Archives et chantiers pour l'interprétation du patrimoine
Sources, méthodes, mise en perspective

a cura di Chiara Devoti e Monica Naretto

Indice

- 9 “Archivi e Cantieri”, il secondo volume di una collana pensata per essere uno spazio di confronto
Chiara Devoti
- 10 Saluti
Andrea Bocco
Direttore Dipartimento Interateneo Scienze, Progetto e Politiche del Territorio
Paolo Mellano
Direttore Dipartimento Architettura e Design
- 13 Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive: una pista di lavoro
Chiara Devoti, Monica Naretto
- 15 Avant-propos
Fabienne Chevallier, Bruno Phalip

1. Il cantiere storico e i suoi archivi

a cura di Chiara Devoti

- 19 Archivi e cantieri urbani, architettonici e decorativi: le declinazioni del tema
Chiara Devoti

1.1. Archivi e cantieri: la dimensione architettonico-artistica

- 25 Una committenza (quasi) signorile: quando un refuso storico esalta la qualità di un complesso architettonico e l'identità collettiva
Giulia Bergamo
- 33 La facciata dipinta di “Casa Maghelona” di Saluzzo: un modello interpretativo tra fonti e cantiere
Nicolò Rivero
- 41 Tra Corte e Chiesa: architetture sacre nei luoghi della *Corona di delitie*. Inediti intorno alla chiesa della Natività di Maria Vergine a Venaria Reale
Elena Gianasso
- 47 Nuovi archivi. I dati di rilevamento per la comprensione del cantiere storico: portale, atrio e scalone dell'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista in Torino
Michele De Chiaro
- 55 “Graniti dei laghi” e grandi cantieri torinesi del Settecento: il caso del Seminario Metropolitano di Torino
Giosuè Pier Carlo Bronzino
- 71 La caserma di San Michele nella cittadella di Alessandria: un cantiere militare nel Settecento
Maria Chiara Strafella
- 77 Residenze nella campagna inglese. Committenti e maestranze in età georgiana
Salvatore Femia
- 85 Copialettere, registri dei recapiti e corrispondenze per la comprensione del cantiere del Castello di Govone tra il 1818 e il 1821
Luca Malvicino
- 93 Il cantiere ottocentesco del complesso di San Michele Arcangelo a Provonda attraverso le fonti
Pietro Giovanni Pistone, Federico Rossi

- 101 Il Palazzo delle Poste e dei Telegrafi di via Alfieri a Torino nei documenti d'archivio del Laboratorio di Storia e Beni culturali
Enrica Bodrato
- 107 Placido Mossello e la Chiesa di Sant'Antonio Abate a Montà d'Alba: il cantiere del 1877 tra preesistenza e rinnovamento
Giulia Beltramo
- 117 Il cinema Ambrosio a Torino: un esempio di edificio per cinematografo a inizio Novecento
Francesco Finotto
- 123 Villa Ottolenghi Wedekind ad Acqui Terme. L'eredità culturale di un'«acropoli delle arti» negli archivi di progettisti e committenti
Marco Ferrari, Ester Germani

1.2. La scala urbana e territoriale

- 131 Cantieri e carte nel Trecento sabaudo: contratti e contabilità
Andrea Longhi
- 145 Modelli e influenze culturali tra comuni, signorie e ordini mendicanti nel Piemonte meridionale tra XIV e XV secolo
Roberta Francesca Oddi
- 151 L'ex Ospedale psichiatrico di Collegno: un progetto conoscitivo per i processi di valorizzazione del patrimonio manicomiale dismesso
Fabio Agaliati, Gianluca Galfo
- 161 Cadice fortificata: una città nata e plasmata dal mare tra narrazioni di viaggio e impiego della pietra locale
Giulia Bergamo
- 171 El paisaje «desde dentro y desde fuera». Algunas reflexiones sobre los ecosistemas de la Riparia desde las fuentes escritas del siglo XV en Andalucía Occidental
Emilio Martín Gutiérrez
- 181 L'«abbellimento della città»: cantieri per la definizione della piazza del Duomo a Chieri nel corso del XIX secolo dai fondi della Collegiata
Chiara Devoti
- 193 Une île de la Cité impériale : Notre-Dame au Second Empire
Fabienne Chevallier

2. Il cantiere di restauro e i suoi archivi

a cura di Monica Naretto

- 205 Il cantiere di restauro, i suoi archivi: per una decodificazione delle tracce e dei processi
Monica Naretto

2.1. Per il cantiere di restauro archeologico

- 211 Sul restauro archeologico. Dalla lettura critica dei documenti all'organizzazione dei «cantieri scuola» finalizzati alla conservazione del patrimonio allo stato di rudere
Emanuele Romeo
- 223 Dalla lettura del palinsesto alla fonte materiale: studi e prospettive per la conservazione dell'Ankara Kalesi
Emanuele Morezzi
- 229 Paesaggi antichi e interpretazioni moderne: le due identità della necropoli della Banditaccia a Cerveteri
Tommaso Vagnarelli
- 235 Divulgare il cantiere: una sperimentazione di *live restoration* a Bagni di Petriolo
Riccardo Rudiero

2.2. Archivi e cantieri di restauro architettonico e urbano

- 241 Archivi e cantieri di restauro, una retrospettiva sul patrimonio subalpino tra Otto e Novecento
Monica Naretto
- 261 Teoría y práctica restauradora de Torres Balbás a través de sus intervenciones en la provincia de Jaén
Milagros Palma Crespo
- 269 Cronaca dei lavori di restauro tra XIX e XX secolo in alcune pievi della diocesi di Ivrea
Irene Balzani
- 275 I cantieri di restauro del Novecento per la facciata di Santa Cristina a Torino: una lettura critica degli Archivi della Soprintendenza
Maria Chiara Strafella
- 285 La documentazione d'archivio per un grande cantiere di ampliamento [e revisione] dell'Ospedale Mauriziano Umberto I di Torino: il progetto globale di Giovanni Chevalley
Chiara Devoti
- 301 L'hôtel de Galliffet, una sede di rappresentanza italiana a Parigi. Verso il programma di restauro dello scalone e della cupola
Chiara Benedetti, Riccardo Giordano
- 309 «Domus» e la Carta di Venezia (1964-1973): cantieri e interpretazioni del restauro nella pubblicistica d'autore
Giulia Beltramo
- 315 Le fonti audiovisive nella documentazione del cantiere di restauro
Alessandra Lancellotti
- 321 La conservazione dell'architettura contemporanea tra archivi, istituzioni e cantieri. L'Auditorium RAI di Torino: complessità tecnica e opera d'arte di Carlo Mollino e Aldo Morbelli
Andrea Minella
- 327 La tutela del patrimonio culturale ecclesiastico: l'analisi degli archivi amministrativi per un approccio consapevole alla manutenzione programmata
Silvia Summa
- 335 Il cantiere di restauro nella dimensione urbana: strategie e prospettive per i centri storici
Maurizio Villata

2.3. Tra fonti materiali e conservazione

- 343 Comprendre et conserver l'architecture médiévale, un débat épistémologique entre formalisme et fonctionnalisme
Bruno Phalip
- 353 Le soft capping : une conservation des ruines historiques dans leur milieu ?
Maryse Méchineau
- 359 Da monumento/documento a cantiere/archivio: il contributo dell'archeologia per il cantiere di conservazione
Paolo Demeglio
- 367 Frammenti di intonaco tra archeologia e microscopia per programmi di valorizzazione
Maria Vittoria Tappari
- 375 Note biografiche degli autori
- 381 Abstract/Resumés
- 405 Abbreviazioni archivistiche ricorrenti
- 407 Autorizzazioni alla pubblicazione d'immagini

“Archivi e Cantieri”, il secondo volume di una collana pensata per essere uno spazio di confronto

La collana della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, dall’evocativo titolo di *Heredium*, che riporta saldamente alla dimensione antica, al senso dell’eredità e del patrimonio, non poteva non legarsi altrettanto determinatamente a una delle componenti forti del magistero della scuola stessa: l’attenzione al dato d’archivio e alla ricomposizione delle vicende delle fabbriche come dei territori, assunta quale base interpretativa per la disamina della complessità dei contesti sui quali siamo chiamati a operare. L’archivio da un lato – quel noto serbatoio di memoria che costituisce il riferimento principe per ogni indagine – e il cantiere dall’altra – il luogo dove si plasma, si decide, si risponde alle specificità dei luoghi con soluzioni *ad hoc* – come due poli di un sistema che va analizzato e interpretato. L’archivio con la sua lingua, i suoi canoni, le sue “liturgie”; il cantiere con le sue regole, la sua organizzazione, la sua complessità non sono infatti che polo e antipolo di uno sforzo, quello di edificare, a tutte le scale. Mattoni, intonaci, graffiti, così come estesi contenitori, grandi poli territoriali e brani di città non rappresentano che parti di una articolata logica sottesa al patrimonio nella sua accezione più ampia ed estensiva, sicché non vi sono metafore del cantiere che non siano anche chiasmi tra il momento della costruzione e la registrazione delle sue vicende, dall’atto ideativo sino all’azione di manutenzione e di restauro. Una lunga linea continua che talvolta si chiude in un cerchio a collegare la fase del progetto con quella della reinterpretazione, financo reinvenzione della fabbrica architettonica.

Se l’occasione per la costruzione di questo secondo volume della collana è stata rappresentata da un seminario internazionale italo-francese (il che spiega il titolo bilingue e la presenza di testi e *abstract* in quella lingua), saggi e apporti di area spagnola, così come una serie di casi studio che spaziano dal Piemonte all’Italia, all’Europa, pongono l’accento sull’evidente superamento di quel primo momento, seppure fondativo e basilare per l’approccio, segnando il passaggio alla consistente raccolta di saggi che caratterizza l’approccio della nuova collana della Scuola.

Carlo Tosco ricordava, nella sua introduzione al primo volume, la necessità di «rendere disponibili i risultati degli studi condotti dalla Scuola alla comunità scientifica e agli operatori che lavorano per la promozione del territorio» (*Heredium*/1, 2019 – *Una nuova collana di studi della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio*); intento ambizioso e altissimo, che nasceva tuttavia sulla scorta di un’esperienza ricca e puntuale, quella sul sito pluristratificato di Santa Giulitta a Bagnasco, in Alta Val Tanaro, un territorio a confine tra Piemonte e

Liguria, e si poneva in continuità con una porzione della vecchia collana della Scuola (ricca di 25 pubblicazioni), quella “verde” dedicata alle esperienze sul campo e alla ricaduta delle ricerche e delle metodologie sui territori. Questo secondo volume, senza negare in alcuna misura il ruolo fondamentale dell’analisi diretta e della scelta di casi studio in grado di esemplificare questioni, presupposti, sistemi interpretativi e peso delle fonti materiali (anzi, dedica loro una sezione specifica e autonoma, intitolata *Tra fonti materiali e conservazione*), apre, forse in analogia ai volumi dalla serie “beige”, alla sottigliezza della speculazione critica, e a casi scelti nel solco dell’*exemplum* a partire dal quale aprire alla discussione e al confronto. Non si tratta di visuali in contrasto, ma della dimostrazione della ricchezza delle “anime” della Scuola e dell’approccio fortemente interdisciplinare che la caratterizza sin dalla sua istituzione, ormai più di trent’anni fa. Non appaia allora strano il richiamo imprescindibile alle parole di chi la Scuola l’ha promossa, proprio agendo per la sua istituzione, e ne è stata il primo Direttore, Vera Comoli, la quale nel contesto del primo seminario internazionale che sanciva di fatto il ruolo della struttura di formazione, svoltosi ad Aosta nel 1991 (gli atti saranno dati alle stampe nella collana, serie “blu”, solo cinque anni dopo) segnalava come «a fronte della crescente domanda culturale nel settore della tutela e della conservazione, in particolare non soltanto del patrimonio architettonico ma anche di quello ambientale, si introdu[ca] la necessità di saper eseguire e controllare interventi di tutela non solo sui Beni isolati identificabili come monumenti, ma anche sul contesto ambientale, con attenzione al territorio» (*Collana*, 3/1996, *Storia, analisi e valutazione dei Beni architettonici e ambientali*). Era la dichiarazione programmatica di un approccio che avrebbe caratterizzato fortemente tanto l’insegnamento, quanto le pubblicazioni – continuative nel corso degli anni, quasi un appuntamento fisso – nel configurarsi come il luogo privilegiato di un confronto e di un dialogo aperto.

Il formato della collana è mutato, molto più esteso, ambizioso, proprio di un volume seriamente collocato nell’ambito della comunità scientifica, seguendo anche la trasformazione alla quale la Scuola è andata incontro, ma al contempo la logica non si è discostata dalla tradizione della ricerca saldamente fondata sulle fonti (guardate senza pregiudizi o classismi), prime fra tutte quelle d’archivio, non tuttavia trattate come preziose “reliquie”, ma come un tassello – da riportare saldamente al confronto con il contesto del cantiere – imprescindibile della ricerca.

ANDREA BOCCO

Direttore Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio

La nuova collana della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, che ha sede presso il nostro Dipartimento, si arricchisce di un secondo volume (*Heredium/2*), finanziato con i fondi specificamente dedicati al programma formativo di III livello nell'ambito del Progetto d'Eccellenza MIUR 2018-2022 conferito al DIST.

È con piacere che vediamo impiegate queste risorse nella costruzione di momenti di confronto interdisciplinare e di pubblicazioni che mettono a sistema competenze diverse, approcci integrati, saperi complementari: come questo volume, nel quale il tema del rapporto tra le fonti d'archivio e il cantiere architettonico (ma anche urbano), apparentemente molto settoriale, si apre a una complessa trama di interazioni. Dalla diversa scala di approccio, alle tecniche impiegate per lo studio, ai metodi di analisi, il concetto stesso della costruzione di banche dati di supporto alla conoscenza della fabbrica costituisce il cuore del volume e viene analizzato attraverso l'apporto di quasi quaranta contributi ripartiti in due grandi sezioni. La prima è legata al cantiere storico, la seconda al cantiere di restauro: le due parti sono mutuamente complementari, a riprova di una vocazione interdisciplinare alla base della Scuola di Specializzazione, che ho potuto sperimentare in modo diretto nel corso degli anni.

Le curatrici, Direttrice e Vice-Direttrice della Scuola, hanno una lunga consuetudine al lavoro scientifico congiunto. Esse hanno saputo attirare attorno a sé alcuni docenti afferenti ad aree disciplinari diverse, una larga parte degli specializzandi attualmente al II anno di corso e degli specialisti di recente diploma, nonché alcuni colleghi stranieri che hanno contribuito alla didattica d'eccellenza della Scuola. Questi ultimi sono spagnoli e in prevalenza francesi, anche in conseguenza dell'origine del presente lavoro, nato da un seminario legato alle fonti d'archivio rispetto a grandi cantieri di costruzione e restauro. Molto appropriatamente, i contributi stranieri sono pubblicati nella loro lingua originale.

Questa impresa dimostra una capacità di costruire reti di relazioni interne, nazionali e internazionali alla quale il Dipartimento guarda con molto favore, nella prospettiva del rafforzamento dei rapporti tra Università ed Enti, e che rappresenta una straordinaria opportunità per gli specializzandi, sollecitati a collaborare con gruppi di lavoro ampi, scientificamente aggiornati e stimolanti. La larga adesione da parte loro alla "call" lanciata dalle curatrici rende evidente come l'occasione sia stata colta prontamente, e questo volume fa fede del loro entusiasmo e della ricchezza dei temi che hanno interesse ad affrontare.

La dimensione testimoniale e processuale dei cantieri di architettura, indagata con taglio interdisciplinare, è il tema di questo interessante volume collettaneo, promosso dalla Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico, secondo numero della sua nuova collana Heredium. Si tratta di un'opera che esprime la sua essenza primaria, e cioè la centralità del lavoro di ricerca, il fulcro delle attività didattiche e di sperimentazione che una Scuola trasferisce al territorio su cui opera, nell'ottica di contribuire alla conoscenza, alla valorizzazione e al recupero del patrimonio esistente.

Un argomento vasto, esplorato da un seminario italo-francese di studi, tenutosi al Castello del Valentino nel marzo 2018, successivamente ampliato e aperto anche a nuovi contributi, per la costruzione di una molteplicità di accezioni e progettualità – ognuna espressione di un ambito o rete di ricerca – che hanno come filo rosso il ritrovarsi intorno al cantiere, e agli archivi, di quello che oggi si rivela tema di rinnovato portato: il patrimonio tangibile, ovvero l'architettura storica, gli insediamenti, le memorie archeologiche, il paesaggio umanizzato.

La struttura del volume, efficace nel proporre non una gerarchizzazione ma una decodificazione di due grandi declinazioni, si divide in una prima sezione – curata da Chiara Devoti – che tratta “il cantiere storico e i suoi archivi”, ovvero dall'origine alle trasformazioni dei beni, le connessioni tra testimonianze dirette e indirette nella

prospettiva della conoscenza culturale. La seconda, coordinata da Monica Naretto, indaga nello specifico “il cantiere di restauro e i suoi archivi”, quel particolare momento di salvaguardia e fatto tecnico-progettuale che conserva e attualizza il costruito storico e che per sua natura pone in prospettiva critica le fonti d'archivio.

Il libro vede apporti di docenti del DAD e del DIST, di giovani ricercatori che a diverso titolo sono coinvolti sui beni culturali (specializzandi e specialisti, dottorandi, assegnisti di ricerca), e contributi di colleghi francesi e spagnoli che, dalla storia dell'architettura e del territorio, al restauro, hanno in corso scambi attivi con i due Dipartimenti. L'internazionalizzazione si riflette così anche sul Comitato scientifico che presiede il volume.

Componente di particolare significato del lavoro è la messa in luce della notevole varietà degli archivi possibili sul patrimonio, offrendo un metodo per esplorarli. Si tratta di quelli convenzionali, di consolidata autorevolezza, ma anche di nuovi o inediti “archivi”: questi lavori non devono rimanere isolati, ma dovrebbero essere messi in rete per costituire un repertorio e dare luogo a quel *network* di conoscenza più volte auspicato, inteso come sistema di beni, attività e servizi incentrati su ambiti caratterizzati da una forte identità, per far sì che le politiche di valorizzazione dei beni culturali territoriali conseguano un sensibile impatto sui luoghi in cui viviamo.

CHIARA DEVOTI*, MONICA NARETTO**

* Direttore Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio e Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, Politecnico di Torino

** Vicedirettore Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio e Dipartimento Architettura e Design, Politecnico di Torino

Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive: una pista di lavoro

Il tema di questo volume trae le mosse da un omonimo seminario italo-francese, organizzato da chi scrive, nel contesto delle attività della Scuola di Specializzazione, nel marzo del 2018. In quella occasione, articolata su due giornate, la prima era dedicata alle riflessioni scientifiche, la seconda, a carattere maggiormente seminariale, prevedeva un momento di discussione tra i protagonisti delle presentazioni del giorno precedente e gli specializzandi e, a seguire, la visita a uno dei maggiori archivi piemontesi.

Gli interventi principali erano a loro volta suddivisi in due sezioni: una denominata *Gli archivi* e una definita *I cantieri*, certamente con una ripartizione che rispondeva alla necessità di coordinare gli interventi, ma aveva l'indubbio rischio di lasciare quasi intendere una ripartizione dell'approccio e una incomunicabilità dei due aspetti, viceversa intesi dagli organizzatori scientifici come le due facce della medesima medaglia, nella certa convinzione del ruolo fondamentale della documentazione (quella di progetto come quella di restauro) nella conservazione della memoria dell'atto poetico quale l'architettura, e il relativo cantiere, rimangono sempre.

Sin da subito si era immaginato di raccogliere quanto prodotto in quella sede e di lasciare memoria – in perfetta sinergia con gli assunti di cui si è appena detto – di un'esperienza articolata e gratificante sotto il profilo dello scambio culturale, momento di confronto tra l'altro del sentire internazionale rispetto a un tema di questa portata. La successiva pandemia scoppiata nell'anno 2020, costringendo a un ripiegamento e alla definizione di didattiche diverse rispetto a quelle convenzionali, apriva alla possibilità di ripensare quel momento di confronto, arricchendolo di nuovi contributi e dei ragionamenti freschi degli specializzandi e specialisti della Scuola. Veniva quindi nel mese di marzo dell'anno passato lanciata una "call for papers" che, a partire dal lascito di quel momento seminariale, mettesse in campo le esperienze maturate come le piste di ricerca esplorate, contribuendo a definire una varietà di approcci e di temi, ovviamente interrelati alla tematica centrale, in grado innanzitutto di delineare la complessità e prolificità della questione. La call era rivolta ai docenti e collaboratori della Scuola, ma anche a colleghi che nel corso del tempo avevano offerto conferenze, seminari e lezioni (italiani e stranieri), così come agli specializzandi e specialisti di recente nomina e ad alcuni selezionati tesisti magistrali, mentre si formava un comitato scientifico incaricato di valutare le proposte pervenute, composto, oltre che dai curatori, da Fabienne Chevallier (Centre d'Histoire

Espace et Culture, Université Clermont Auvergne e Mission Inventaire, Direction de la Conservation et des Collections del Musée d'Orsay), Bruno Phalip (Centre d'Histoire Espace et Culture, Université Clermont Auvergne), Emanuele Romeo (Politecnico di Torino, DAD, Coordinatore del Dottorato di Ricerca in "Beni Architettonici e Paesaggistici), Arnaud Timbert (Université de Picardie-Jules Verne).

La larga adesione a questa proposta ha dimostrato di poter aprire – come auspicato – alla varietà delle esperienze e degli sguardi, innanzitutto a cominciare dalla dimensione scalare, che spazia dalla singola parte della fabbrica alla complessità urbana a quella regionale e finanche alla dimensione nazionale e internazionale, e dove la scala non implica alcun giudizio di maggiore o minore accuratezza nell'approccio, ma solo l'impiego diverso e fecondo delle fonti.

Ne è scaturita, nel volume, una nuova ripartizione della materia, che parte da due macro-sezioni (*Il cantiere storico e i suoi archivi*, e *Il cantiere di restauro e i suoi archivi*, curate rispettivamente da Chiara Devoti e Monica Naretto), in grado di cogliere le declinazioni principali del cantiere, quella della fase costruttiva e quella viceversa del restauro. All'interno delle due sezioni, sono previste sottosezioni tematiche e di dettaglio (*Archivi e cantieri: la dimensione architettonico-artistica* e *La scala urbana e territoriale* per il cantiere storico; *Per il cantiere di restauro archeologico*, *Archivi e cantieri di restauro architettonico e urbano* e *Tra fonti materiali e conservazione* per quello di restauro), dimostrazione ulteriore della ricchezza delle possibili declinazioni.

La già ricordata estesa adesione, oltre che da parte di specializzandi e specialisti (in qualche misura legati alla tradizione della Scuola e al suo magistero), di docenti del collegio della Scuola, e altresì di colleghi anche stranieri a questa legati da esperienze di ricerca e di collaborazione, sia nell'ambito del seminario da cui ha preso origine questa pubblicazione, sia da momenti diversi e da incontri "sul campo", ha reso ancora più necessarie le ripartizioni cui si è fatto cenno, quale tentativo di razionalizzazione della varietà dei possibili sguardi, come delle questioni aperte e della relativa costruzione di filoni tematici. Se l'impresa si è dimostrata non banale per le curatrici, dall'altra ha costituito uno stimolo indubbio a superare alcuni pre-concetti disciplinari, a rapportarsi con modelli interpretativi diversi perché appartenenti a scuole connotate da un approccio differente, aprendo a un dialogo con gli autori che rappresenta uno degli esiti più riusciti – a nostro parere – del lavoro di analisi proposto.

Rimandando alle aperture delle relative sezioni per le considerazioni di dettaglio, in questa premessa appaiono come capitali alcune considerazioni più generali:

1 – il larghissimo ricorso che ancora (e meno male!) viene fatto al dato d'archivio come base per la comprensione delle fabbriche, delle città e degli insediamenti in fase di analisi e ricostruzione delle vicende della costruzione;

2 – l'analogo larghissimo impiego di documentazione storica (spesso presente in archivi diversi dai precedenti, ma gestiti in analogia) per la predisposizione delle attività di restauro (archivi degli enti di tutela come degli uffici amministrativi, solo per citare quelli più abitualmente perlustrati);

3 – la consuetudine, già storicamente attestata e sempre più diffusa, di lasciare traccia di ogni attività svolta sulle fabbriche (o di nuovo sulle strutture urbane, territoriali, di paesaggio) in luoghi espressamente deputati, e quindi di fatto archivi;

4 – l'accessibilità sempre maggiore di questi luoghi di conservazione della memoria, sia fisicamente, sia attraverso piattaforme web, anche grazie alla creazione di "aule di studio virtuali" (rivelatesi utilissime proprio in fase acuta della pandemia) e la contemporanea costruzione di banche dati in modalità *open access* e *open source*;

5 – l'allargamento del concetto stesso di "archivio" che, dalla prima idea di luogo chiuso e spesso inaccessibile, riservato a una fruizione elitaria, diventa invece sempre più una banca dati aperta, alla cui costruzione contribuiscono operatori diversi e financo il fruitore stesso (è il tema della costruzione partecipativa della documentazione, sempre più esplorato);

6 – il ruolo capitale della committenza (in fase di realizzazione del costruito come di restauro) che si fa essa stessa sempre più attenta alla registrazione delle proprie attività, contribuendo a formare una crescente documentazione del processo di cantiere;

7 – l'allargamento progressivo dei dati d'archivio che, dal documento membranaceo o cartaceo, si sono arricchiti di immagini fotografiche e ormai sempre più di documentazioni filmiche o multimediali, imponendo di allargare l'approccio tradizionale alla documentazione;

8 – il ruolo dei nuovi sistemi di rilevamento, sempre più sofisticati, nel fornire ulteriore supporto allo studio delle fabbriche e nella costruzione di altri, diversi, ma non meno rilevanti, serbatoi di dati (compresi quelli numerici);

9 – il peso della pubblicistica di settore nel costruire immagini e modelli e nel fornire chiavi interpretative per la realtà complessa, in prevalenza urbana e territoriale, rappresentando quindi essa stessa una forma di archivio;

10 – il valore – già noto, ma ribadito con assoluto convincimento – della fonte materiale e quindi della fabbrica/tessuto come archivio di sé stessa, dal dato archeologico a quello materico, dal segno delle lavorazioni storiche alla patina biologica di superficie, fino alla sensibilità nei confronti del degrado, esso stesso processo e componente della vita dei "monumenti", come dei tasselli minuti del paesaggio.

Il decalogo offerto non ha ovviamente alcuna pretesa di esaustività, stante la già più volte richiamata ambizione scientifica del tema d'indagine che si è proposto all'attenzione, ma appare come l'esito di una prima, estesa, ricognizione sulle possibili declinazioni della questione, dimostrando in modo inequivocabile sia l'interesse profondo per il rapporto tra archivi e cantieri (non quindi tema di nicchia come sarebbe potuto apparire a prima vista) sia la vitalità degli studi nel contesto della Scuola (e delle istituzioni con le quali ha rapporti di scambio e di ricerca).

Appare quindi motivo di soddisfazione verificare come questo secondo volume della nuova collana della nostra Scuola di Specializzazione risulti un momento di riflessione intenso e aggiornato che con piacere si offre alla comunità scientifica e che si auspica possa sollecitare altri momenti d'incontro e di condivisione di esperienze, studi, prospettive, nella convinzione – forte e sentita come dimostra la larga adesione al volume – che ci sia ancora da "scavare" negli archivi, che la fabbrica possa enunciare molto più della apparente disposizione dei conci a comporne le specifiche tessiture murarie (peraltro in più di un caso essa stessa ampia testimonianza di un certo momento storico, di maestranze specifiche, di aree culturali precise), e che infine si debba essere pronti a cogliere i dati che molti "archivi" (più o meno ufficiali) e il cantiere stesso possono offrire.

Archivi e cantieri: i cantieri e i loro archivi, l'archivio per il cantiere, il cantiere che alimenta l'archivio, tutte possibili maniere di intendere un tema che appare di attualità per la costruzione della conoscenza intorno al lascito collettivo e certamente aperto a ulteriori piste di ricerca.

FABIENNE CHEVALLIER*, BRUNO PHALIP**

* Université Clermont Auvergne, Centre d'Histoire Espaces et Cultures et chargée de la mission Inventaire, Direction de la Conservation et des Collections, Musée d'Orsay

** Université Clermont Auvergne, Centre d'Histoire Espace et Cultures

Avant-propos

L'étude monumentale

La surprise ne peut être feinte, face aux évidences en matière d'étude monumentale en France ; la recherche y est traversée de fractures multiples justifiées et confortées par la résistance de disciplines dont les usages ont force de loi. L'ancienne opposition *histoire/histoire de l'art* se trouve alors marquée d'autres distinctions, souvent hiérarchisées et faussement irréconciliables : entre *l'art* (départements d'Histoire de l'Art des Universités et Beaux-arts) et *l'artisanat* (écoles pratiques/professionnelles et archéologie expérimentale) ; entre *histoire de l'architecture* (Universités) et *pratique architecturale* (Écoles Supérieures d'Architecture) ; entre *fonctionnalisme* (rationalité démonstrative de la construction) et *formalisme* (l'esthétique, le beau, le sensible) ; entre *l'architecte* et le *maître d'œuvre* ; le *praticien* archéologue de la matière (histoire des productions) et le *théoricien* historien des formes comme des textes (histoire des créations) ; entre *matérialisme* et *spiritualisme/idéalisme* sensible enfin.

Ce débat revient de façon chronique et se manifeste tant dans l'histoire des chantiers de construction et de restauration, que dans la pratique même de la restauration. Là où l'équilibre fut un temps manifeste entre les architectes de la restauration et les historiens de l'art, il s'est rompu depuis le remplacement progressif de ces derniers, formalistes, par des ingénieurs et des archéologues, plus fonctionnalistes, à la fin du XXe siècle. Soit les historiens de l'art se révèlent capables d'acquérir une technicité leur donnant une crédibilité ; soit leurs études sont reléguées ou poliment définies comme supplément d'âme dont on peut généralement se passer lors des études préalables aux restaurations. (B.P.)

Les sources écrites des chantiers : l'exemple des cathédrales en France

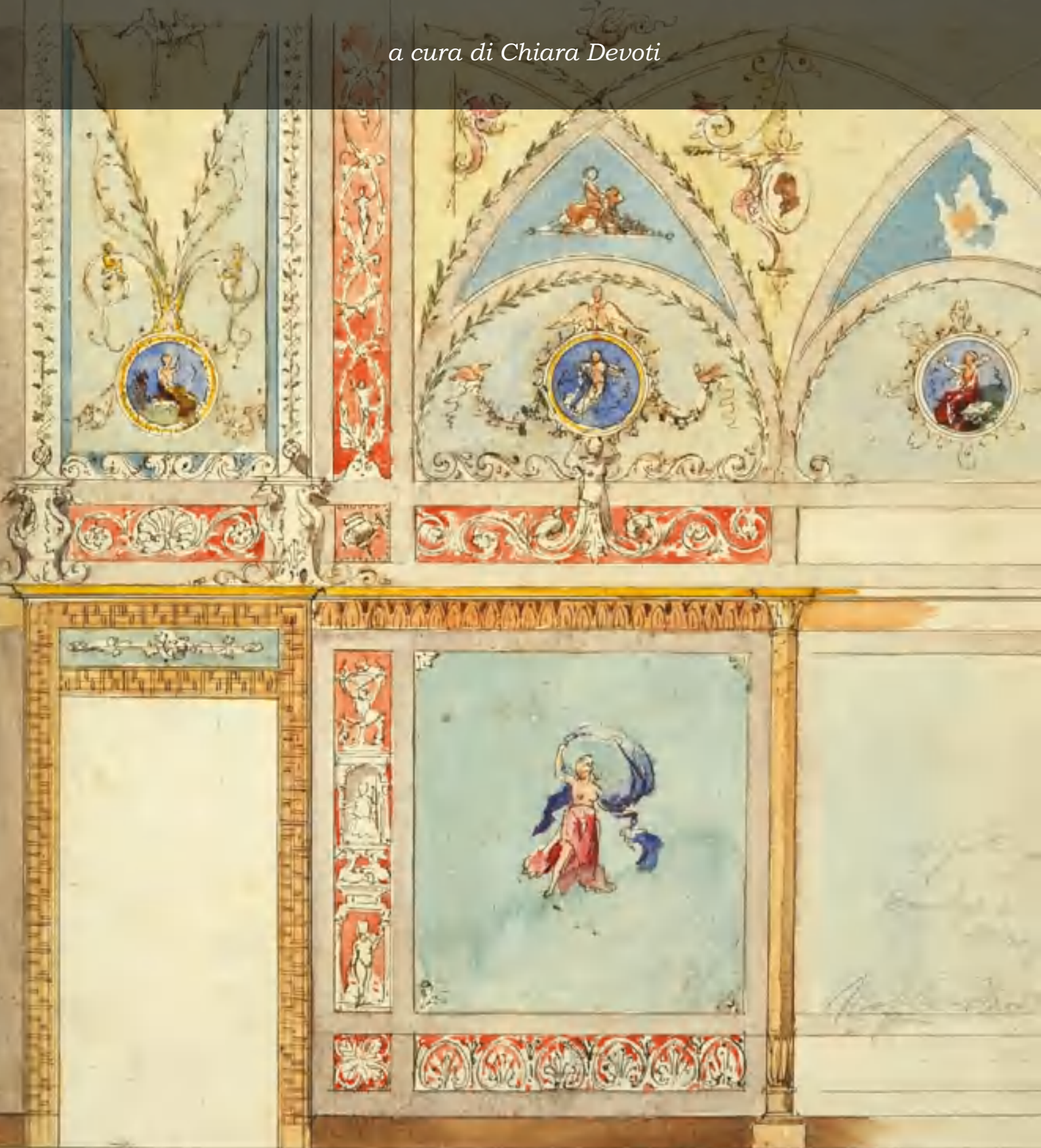
Les cathédrales ont été un corpus très important de la politique de restauration française au XIXe siècle. Elles avaient non seulement une signification architecturale et religieuse mais aussi, de par leurs abords une signification urbaine qui fut profondément modifiée

pour les intégrer dans des villes en cours de modernisation, où l'on détruisait les ruelles sinueuses héritées du Moyen Âge. Les Archives nationales conservent, dans la sous-série F/19, un fonds produit par la direction des Cultes lors de la période du Concordat, 1802-1905 (pour une référence, voir Maïwenn Bourdic, *Restaurer les cathédrales au XIXe siècle*, dans Bruno Phalip, Jean-François Luneau (dir.), *Restaurer III*, à paraître aux PUBP). Il rassemble des documents sur les relations entre les Églises et l'État, l'administration et le contrôle de la vie religieuse, des dossiers de carrière (curés, évêques, pasteurs, rabbins, personnel administratif, architectes diocésains, etc.), et des archives sur les travaux entrepris sur les édifices religieux. Les dossiers de travaux de restauration des cathédrales sont consultables aux cotes F/19/7577 à F/19/7926. On y trouve des sources – comprenant des documents administratifs, des devis, des factures, des rapports, un corpus important de documents figurés, des photographies, des rapports d'architectes – concernant 87 cathédrales de France métropolitaine et d'Algérie (Alger et Oran). La cathédrale de Paris occupe une place importante dans la sous-série, avec 15 boîtes soit l'édifice le plus important du corpus. Il s'agit pour l'essentiel des travaux réalisés au début du XIXe siècle sous la direction d'Étienne Hippolyte Godde, des projets de restauration proposés à partir de 1841 et des premiers gros travaux initiés dans les années 1840. La majeure partie des archives et plans issus des travaux réalisés sous la direction de Lassus et Viollet-le-Duc sont conservés par la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. On y trouve de nombreux dessins, des sources écrites, les attachements figurés de maçonnerie faits par l'entreprise Sauvage et Milon. D'autres sources, explorées plus récemment, viennent compléter et élargir la vision de Notre-Dame restaurée : le Journal quotidien du chantier, conservé à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, étudié par Arnaud Timbert et Stéphanie Diane Daussy, contient des riches informations dans les champs de l'histoire technique et de l'histoire sociale. Dans le présent volume, les archives de l'archevêché de Paris viennent apporter encore des éclairages sur ce chantier emblématique, conduit à une époque de grandes turbulences des relations entre l'État français et l'Église catholique. (F.C.)

1

IL CANTIERE STORICO E I SUOI ARCHIVI

a cura di Chiara Devoti



CHIARA DEVOTI

Direttore Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio e Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, Politecnico di Torino

Archivi e cantieri urbani, architettonici e decorativi: le declinazioni del tema

La varietà di scala, di conseguente approccio, e la complessità del tema del cantiere storico affrontato in questa prima sezione del volume sono una riprova della validità e attualità – nonostante per comune interpretazione l'archivio rimanga un luogo arcano e spesso temuto – della questione offerta alla discussione. Vale a dire il ruolo che l'indagine d'archivio occupa nel contesto dello studio del cantiere, dalla dimensione urbana e territoriale, a quella decorativa o dell'arredo. Certo l'accezione che può essere intesa riguardo al dato documentario è anch'essa mutevole e non manca l'idea del documento materiale come idoneo conforto alla ricerca: la "fabbrica manuale di se stessa", secondo una interpretazione che, molto in voga qualche decennio fa, non si è ancora completamente sopita. Resta tuttavia, nel contesto di questa sezione, ancora dirimente l'istanza dell'archivio come reale deposito di conoscenza, certo da porre a sistema con le indicazioni che possono emergere da qualsiasi altra attestazione, da quella orale a quella metrica, chimica, fisica, materica appunto, tutte da interrelare tra di loro.

Una sezione, quindi, nella quale si trovano i grandi archivi di Stato, ma anche gli archivi delle istituzioni religiose, quelli delle fondazioni e, ovviamente, gli archivi privati, tutti indagati con la medesima attenzione, senza pregiudizi di rilevanza o valore, nella consapevolezza dell'importanza imprescindibile del documento come strumento di conoscenza, e pure come attestazione di autenticità. Le questioni della errata trasmissione della fonte, della interpretazione sommaria o del dato spurio occupano il primo saggio con cui si apre questa parte del volume: l'organizzazione eminentemente cronologica ha guidato la disposizione dei diversi testi nelle due sottosezioni (1.1. *Archivi e cantieri: la dimensione architettonico-artistica* e 1.2. *La scala urbana e territoriale*) ed è quindi senza specifica intenzione che la dimensione, fondamentale come ricordava Marc Bloch, per il ruolo di storico, della cernita del vero dal falso, compaia nel primo testo. Giulia Bergamo vi discute il caso del cosiddetto "palazzo degli Acaja" a Pinerolo, ricomponendo sulla base dei catasti storici, una fonte imprescindibile per la conoscenza della dimensione sia urbanistica sia architettonica del costruito, l'origine dell'equivoco (ripetuto in modo insistito a livello storiografico) e riassegnando la giusta committenza al palazzotto.

Certamente importantissimo quest'ultimo aspetto chiamato in causa, quello della committenza, in grado di contraddistinguere in modo evidente le scelte – da quelle architettoniche a quelle decorative – e connotare intere sezioni territoriali: ne forniscono rilevanti esempi,

dipanati sul lungo periodo come assai distribuiti a livello geo-topografico i contributi di Salvatore Femia per la campagna inglese con l'esempio insuperato delle *country houses* di età georgiana (con ampio ricorso alle fonti britanniche, da quelle più propriamente archivistiche passando per quelle artistiche, come i dipinti di William Turner e John Varley o ancora gli strepitosi acquerelli per gli arredi della Harewood House eseguiti dai fratelli Adam), e quello dedicato alla committenza di Carlo Felice, come duca del Genevese, per il castello di Govone negli anni 1818-1821, quale emerge vividamente dalla disamina di copialettere, registri di recapiti e corrispondenze, conservati nelle sezioni *Tenimento Govone* e *Casa del Duca del Genevese* all'interno del più ampio fondo *Duca di Genova* dell'Archivio di Stato di Torino, operato da Luca Malvicino, da anni attentissimo studioso del cantiere storico della residenza sabauda, che in questo contributo mette in luce le scelte puntuali per gli arredi della dimora, per le «Carte vere della China stampate a figure», per i plafoni affrescati dai pittori Vacca e Sevesi, ma anche per gli aggiornamenti al gusto del giardino affidati al noto paesaggista Xavier Kurten.

È quell'intreccio, che già si segnalava, tra le scale e le commesse, che ricompare nei saggi di Elena Gianasso per la chiesa al centro del ridisegnato borgo di Venaria Reale, con il ricorso a inediti fogli e disegni conservati presso l'archivio parrocchiale, e di Giulia Beltramo, sulla committenza tra religioso e comunale per la decorazione della chiesa di Sant'Antonio Abate a Montà d'Alba, affidata alla maestria e al ricco repertorio della ditta capitanata da Placido Mossello, con cartoni preparatori e schizzi. I disegni e i carteggi relativi a questo cantiere sono conservati in un archivio specifico che ci è molto caro, quello del Laboratorio di Storia e Beni Culturali del DIST, depositario del fondo *Musso-Clemente*, vero emblema della ricchissima documentazione prodotta dalle grandi imprese che, a cavallo tra Otto e Novecento, erano in grado di assicurare il massimo livello tecnico e che, a fianco di imprese di decorazione *ex novo*, non mancavano di avere un ruolo di spicco anche nei cantieri di restauro, come non mancherà di segnalare la seconda sezione di questo volume. Dal medesimo archivio deriva la non meno ricca documentazione che, studiata con lucidità critica da Enrica Bodrato, referente del Laboratorio, permette di delineare le vicende, dal progetto alla messa a cantiere, di un edificio di grande valenza architettonica e prestigio, il Palazzo delle Poste e Telegrafi di via Alfieri a Torino, con disegni di grande formato per la struttura, ma anche, nuovamente,

splendide tavole acquerellate relative ai partiti architettonici e decorativi.

Si tratta di commesse, quelle di primo Novecento, che lasciano una documentazione di grandiosa ricchezza, nella quale si cominciano a mettere a disposizione dello studio, oltre alle tavole, talvolta di grande complessità esecutiva e di ampio formato, anche fotografie, nei casi più fortunati addirittura fotografie di cantiere, in grado di ripercorrere in modo precisissimo l'iter che conduce dall'ideazione all'inaugurazione del nuovo complesso architettonico. Ne disquisisce in modo approfondito Francesco Finotto sulla scorta di una specificissima tipologia di edificio, quello per cinematografo, che conosce appunto una notevole fama, diventa emblema di modernità e risponde a peculiari stilemi compositivi. Attraverso la copiosa documentazione d'archivio relativa al cinema Ambrosio a Torino, collocato entro una non meno prestigiosa costruzione, come il Palazzo Priotti progettato da Carlo Ceppi sulla centralissima arteria del viale del Re (oggi corso Vittorio Emanuele II), l'autore analizza compiutamente sia il progetto architettonico, sia quello decorativo, non meno rilevante, con caratteri di monumentalità, sfarzo, e adesione a una precisa cifra stilistica.

Un ruolo, quello della decorazione, tutto tranne che irrilevante e capace di definire in modo immediatamente riconoscibile l'identità di interi settori territoriali: è proprio, infatti, un'altra decorazione, quella assai più antica, a graffiti o *grisailles*, che contraddistingue profondamente alcune aree del Piemonte e che conferisce una specifica connotazione alla città di Saluzzo in età moderna, oltre a fungere da *trait-d'union* di una committenza signorile con i propri stilemi e le proprie "liturgie". Ne tratta Nicolò Rivero nel suo saggio dedicato alla 'Casa Maghelona', intrecciando storiografia e dato materiale, materico sarebbe meglio dire, delle caratteristiche della superficie sulla quale si imposta la ricca – e spesso simbolica, con diretti richiami alle famiglie dei committenti – decorazione, in un proficuo intreccio tra archivi, da quello propriamente detto a quello, ancora una volta, costituito dalla fabbrica, essa stessa sedimentazione di plasmazioni e ripasmazioni, nei confronti delle quali la scelta iconografica gioca un ruolo omologante quando non di vera e propria malgama.

Non diversamente anche quando si tratti di committenza religiosa e per beni troppo a lungo considerati "minori" come è il caso (affrontato con un rigoroso ricorso alle fonti d'archivio) da Pietro Giovanni Pistone e Federico Rossi, del cantiere ottocentesco della chiesa di San Michele Arcangelo a Provonda nel vallone di Romarolo, in Val Sangone.

È questo un tema, quello del cosiddetto – ancora, assai più spesso di quanto si immagini – patrimonio minore che sta molto a cuore a chi scrive e che è stato oggetto di più di un intervento da parte delle curatrici di questo volume, le quali a più riprese hanno rilanciato l'esigenza di impiegare espressioni prive di implicazioni sottese a un giudizio di valore che sminuisce il ruolo, identitario innanzitutto, ma ancor più memoriale, di queste testimonianze, suggerendo di ricorrere alla definizione di

"diffuso". L'appello è stato accolto dalla Scuola di specializzazione e dai suoi allievi, che in questa sezione in particolare non hanno avuto alcuna remora a mescolare committenze di altissimo livello (basti pensare ancora al Castello di Govone, ma anche ai casi che vedremo tra breve di ricca e colta imprenditorialità o di comunità intere) con progetti frutto invece di una devozione eminentemente locale (come quello di cui si è appena detto), consapevoli tuttavia che, oltre al valore già evidenziato, alla volontà di edificare, decorare, modificare anche la più minuta architettura, si associ sempre un processo decisionale da indagare, che lascia tracce, talvolta più vistose, talaltra meno, ma costantemente fonte per una disamina critica e per un'indagine imprescindibile di fronte a qualsiasi ipotesi di valorizzazione del patrimonio, specie se di quello non propriamente "monumentale" si tratta.

Altri contributi aprono quindi alla questione, ancora più articolata, della natura degli archivi da coinvolgere: discutendo della costruzione della caserma (prima quartiere omonimo, nato come ospedale e quindi convertito appunto in caserma) di San Michele nella cittadella di Alessandria, su probabile progetto di Giovanni Battista Borra, e ultimo edificio a essere realizzato a completamento dell'ambizioso programma di Ignazio Bertola per la piazzaforte sabauda, Maria Chiara Strafella apre al tema della documentazione di servizio all'architettura militare, una documentazione che certamente trova la sua naturale collocazione nel fondo dell'*Azienda generale Fabbriche e Fortificazioni* dell'Archivio di Stato di Torino, ma anche in sede più centrale, presso l'ISAG (Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio in Roma), istituto depositario di una ricchissima raccolta di tavole grafiche relative alle strutture militari pre e post-unitarie.

Analogamente l'affondo archivistico operato da Giosuè Bronzino sul Seminario Metropolitano di Torino apre a un altro segmento di fonti religiose (quelle appunto conservate nell'archivio storico dell'istituzione), che integrano gli archivi diocesani, vescovili e parrocchiali già ampiamente richiamati dagli altri interventi incentrati su edifici di culto. La documentazione vi appare ricchissima, seppure solo parzialmente ordinata, e getta luce su di un complesso di grande impatto monumentale nel contesto della capitale sabauda, in grado di connotare la città a scala urbanistica e per il quale vengono posti in campo materiali dalla forte valenza simbolica, in specifico i cosiddetti "graniti dei laghi", pietre da costruzione poste a contrassegnare potentemente sia il monumentale portale di accesso sia il cortile d'onore interno. Il granito è anche pretesto per rileggere, sempre su base documentaria, le logiche di approvvigionamento e le vie di accesso in città dei materiali da costruzione, assieme con il valore di novità o di prestigio che alla loro presenza viene assegnato.

Questo contributo va posto in relazione con un altro tassello urbano di certo prestigio e luogo di sperimentazione di un modello (sempre un palazzo a ben vedere, come era "di prammatica" tra Sei e Settecento) per l'assistenza, ossia l'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista e della Città di Torino voluto dalla Seconda Madama Reggente, Maria Giovanna Battista di Savoia

Nemours, presso il circuito delle mura, in un'area periferica del secondo ampliamento della capitale promosso dal defunto marito Carlo Emanuele II e da lei mandato in esecuzione. Le fonti archivistiche, già molto note e rianalizzate a più riprese, sono integrate da una fonte attualissima, quella del rilievo metrico con ricorso al sistema *laser-scanner* integrato a tecniche fotogrammetriche, che permettono di leggere con una inusitata acutezza il partito architettonico come quello decorativo, ponendo in correlazione financo i disegni di progetto (in particolare è il caso del dettaglio del pavimento dell'atrio) con il rilevamento di precisione. In un certo senso si tratta dell'ultima frontiera tra lettura delle fonti e lettura materica.

Chiude la prima sottosezione, infine, il contributo a quattro mani di Marco Ferrari ed Ester Germani, una eccezionale analisi di un esempio specifico di colta committenza, quella degli Ottolenghi-Wedekind, marito e moglie, imprenditori, ma anche appassionati cultori delle arti, che nella loro villa sulle colline di Acqui Terme immaginano di costruire – e in parte realizzano – una “acropoli delle arti”, come viene definita dal fitto epistolario che stringe committenti e architetto, collezionisti e giardino. È l'archivio Porcinai a Fiesole, l'*atelier* del paesaggista fiorentino, a conservare la documentazione del lungo e articolato *iter* progettuale, i disegni per il giardino, ma anche la fitta corrispondenza che muta i rapporti professionali in un legame d'amicizia e poi in un sodalizio culturale estremamente fecondo. Ne emerge la dimensione della documentazione di cantiere, certo, ma in parallelo anche quella della conservazione delle tracce di un rapporto umano, come messo in luce dagli autori, svuotando l'archivio di ogni possibile freddezza, di qualsivoglia “asetticità”, per farne viceversa un serbatoio pulsante di vitalità.

La seconda sottosezione allarga lo sguardo, esplorando la dimensione urbana e territoriale; è tuttavia evidente trattarsi di una ripartizione di comodo, che nasce dall'esigenza di concatenare in modo armonico i contributi: non solo la dimensione di certi cantieri architettonici, ma innanzitutto l'eco, la capacità di definire lo spazio circostante, ne fanno dei fenomeni dal peso urbanistico, l'abbiamo segnalato poc'anzi; inoltre fenomeni che potrebbero parere a prima vista circoscritti al singolo episodio dimostrano di connotare profondamente intere aree territoriali, mostrando quanto labile sia il confine tra le due scale di analisi. Si tratta della concreta evidenza della transcalarità così di frequente evocata come concetto innanzitutto programmatico.

Ancora una volta la logica adottata per collocare i contributi all'interno della sottosezione è quella cronologica e ancora una volta, come prevedibile, la ricchezza dei temi, la varietà delle fonti e la complessità del patrimonio nella sua accezione più ampia, sfuggono alle gabbie troppo costrittive, evidenziando connessioni funamboliche e intrecci indistricabili. È il palesamento più efficace e per noi la soddisfazione più grande di aver catturato un tema che si presta a una miriade di sfaccettature e di declinazioni, ma che poi si riassume nella questione

primigenia dell'esigenza di documentare, per le ragioni più varie, il proprio operato e il dispendio di risorse.

Delle logiche contabili (ecco il dato monetario) e del loro indiscusso valore come fonte disquisisce con la lucidità che gli è propria Andrea Longhi, analizzando contratti e contabilità dei cantieri sabaudi del Trecento. Con una lunga premessa metodologica ci riporta alle “dinamiche decisionali” attraverso la disamina della pluralità di “voci” che connotano il cantiere e che trovano la loro eco ancora nei “costi” (la contabilità appunto) e negli accordi specifici (i contratti), registrati entrambi in modo sistematico e puntuale – verrebbe a tratti da dire puntiglioso – dalla amministrazione sabauda a partire dalla metà del Duecento. Le logiche della committenza (un tema che ritorna nuovamente con prepotenza), in particolare quella dei Savoia-Acaia, si legano con quelle dei loro amministratori e queste a loro volta con quelle delle maestranze; aspetti che la contabilità e i contratti assai meno, di nuovo, “asetticamente” di quanto si potrebbe immaginare, rintracciano e delinano. È una fonte quindi ricca e dalle molteplici sfaccettature, in grado di offrire uno spaccato a tutto tondo della realtà territoriale a cavallo del plesso alpino, nelle sue logiche di presidio, ma anche di esaltazione signorile e dinastica, e che al tempo stesso interpreta e integra una storiografia di respiro europeo.

All'intreccio tra la documentazione legata alla committenza e le scelte puntuali di cantiere ci riporta ancora una volta il saggio di Roberta Oddi, attento a delineare modelli e influenze nel complesso gioco di rapporti tra signorie e ordini mendicanti nel Piemonte meridionale tra XIV e XV secolo. Le fonti materiali, compresa la lettura mensiocronologica, sono messe in campo come strumento di asseverazione – o talvolta di negazione – degli assunti storiografici, permettendo la lettura, in particolare per i poli urbani di Alba e Saluzzo, delle scelte architettoniche quali programmatiche stigmatizzazioni dei rapporti culturali e politici sottesi.

Anche sistemi più ridotti, ma dalla forte valenza simbolica e dalla committenza di prestigio, sempre legati a una funzione monastica – è il caso della Certosa di Collegno analizzata da Fabio Agaliati e Gianluca Galfo – seppure non equiparabili alla scala urbana, possono avere un peso territoriale evidentissimo e quindi meritare un'analisi che sovrasti il dato meramente architettonico. Quando poi i medesimi complessi abbiano conosciuto processi di risignificazione fortissima, talora con uno stravolgimento della loro vocazione originaria e con un conseguente adeguamento funzionale (da certosa a manicomio per rimanere al caso in oggetto), la complessità delle fonti appare evidente, ma al tempo stesso l'unico spazio che permetta di dirimere l'intreccio fortissimo tra le valenze diverse e sicuro ricettacolo di informazioni (dalla variazione delle destinazioni alla organizzazione patrimoniale che resta un aspetto di primario rilievo anche nel contesto di programmi di valorizzazione).

Il livello apertamente territoriale che aveva caratterizzato il primo saggio della sottosezione ricompare nel primo dei contributi internazionali che contraddistinguono questo volume, quello di Emilio Martín Gutiérrez,

dedicato al paesaggio dell'Andalusia Occidentale in una fonte specifica, quella delle narrazioni scritte del XV secolo. L'assunto che ci si debba slegare da una visione sempre e solo "urbanocentrica", per valutare invece appieno il valore del paesaggio agricolo come produttivo, fino alla sua componente ecosistemica, alle aree palustri e salmastre che caratterizzano una porzione del territorio indagato, spiega la scelta documentaria adottata, che si muove sinuosa tra le fonti relative alla coltivazione, dal trecentesco *Trattato di Agricoltura* di Piero de Crescenzi all'*Obra de Agricultura* di Gabriel Alonso de Herrera di inizio Cinquecento. Non è l'archivio propriamente detto, ma gli scritti appartengono alla letteratura di uno specifico momento e si legano ai trattati antichi, rappresentando un certo supporto alla lettura del palinsesto territoriale.

Un tema che ricompare, per la medesima area, e per il medesimo concetto di palinsesto, questa volta invece alla scala urbanistica propriamente intesa (ossia quella che occupa gli ultimi tre saggi della sezione) nel contributo di Giulia Bergamo dedicato alle fortificazioni di Cadice: medesimo contesto, altre fonti, qui da un lato quella più puramente materiale, la pietra locale (la *pedra ostioniera*) che, presente sia sulla scogliera sulla quale si innesta la città, sia nella fortificazione, lascia l'impressione di uno sperone unico che sorge dall'acqua, dall'altra l'immagine cartografica a raffigurare la città sin dal Cinquecento come polo commerciale, ma al tempo stesso difensivo e dove in più di un'occasione si riduce l'insediamento al profilo della sua bastionata, da porre sempre in relazione al sistema dei porti e all'altra origine della ricchezza gaditana, rappresentata dalle saline. Completa la varietà dell'approccio ancora la disamina delle relazioni di viaggio, attentissime a mettere in luce gli elementi fin qui analizzati, quali emblemi di una precisa connotazione del sistema urbano.

Chiudono la sottosezione due saggi diversi tra di loro, ma al tempo stesso interrelati: entrambi sono infatti percorsi da una questione – già segnalata anche in altri contributi, ma letta alla metà dell'Ottocento, un momento di grande rivolgimento politico e sociale, nel quale igienismo e istanze di decoro pubblico assieme a processi di ascesa di certe classi dirigenti prendono il sopravvento – ossia il riemergere evidentissimo del tema degli equilibri tra potere civile e prestigio religioso.

Nel contributo di chi scrive, dedicato ai programmi di "abbellimento" urbanistico attorno al polo, oggetto di riconoscimento monumentale, e certamente emblema

urbano, del duomo chierese, come in quello internazionale della collega Fabienne Chevallier dedicato all'*île de la Cité* parigina come il luogo nel quale il Secondo Impero di Napoleone III propone interventi che, agendo su di un'area da sempre di spetanza religiosa, ne interpretano ruolo e posizione come possibile emblema del proprio controllo, appare evidente l'intreccio tra committenza e potere, di cui la città o porzioni di questa diventano paradigma. Nel primo caso, quello chierese, i rapporti di forza come le scelte sono letti sulla scorta di una voce, quella del capitolo della collegiata, attraverso la disamina della ricca documentazione archivistica, scegliendo quindi – per un episodio eminentemente urbanistico – di non guardare alla fonte primaria, quella dell'archivio storico comunale, ma a quella del suo "contraltare" religioso. Il quadro che si delinea è contrassegnato dal complesso equilibrio tra poteri, che trova il suo "palcoscenico" in ambito urbano e nelle aree che appaiono nevralgiche a livello sia urbanistico (polo e luogo di transito) sia simbolico evidente. Il ricchissimo caso francese con cui si chiudono la seconda sottosezione e al contempo la prima sezione del volume offre uno sguardo di assoluta lucidità sul ruolo simbolico assegnato al restauro di Notre-Dame alla fine della Monarchia di luglio e sulla variazione di questo valore, in chiave di emblema del Secondo Impero (una Notre-Dame assunta a "monumento imperiale") nella fase successiva, con la ripresa del cantiere nel 1853. Il ricorso agli archivi – sia civili sia religiosi, in un intreccio di visioni – come la felice lettura dell'eccezionale documentazione fotografica, con nomi della fama di Charles Marville, da appoggiarsi anche alle ideazioni di Viollet-le-Duc e Lassus per l'intera *île de la Cité*, offrono il quadro più compiuto, ci pare, della ricchezza dell'approccio archivistico, ovviamente nella sua accezione più ampia e articolata, senza alcuna restrizione interpretativa, e consapevolmente integrato da ogni altra possibile fonte, ma comunque mantenuto come apporto conoscitivo primario, nel contribuire a comprendere la complessità del cantiere storico, con le sue fasi di stasi come di tumultuosa azione, con l'intreccio di competenze, ma anche di interessi culturali, politici e sociali.

Un cantiere architettonico come urbanistico che rimane anche emblema della spinta poetica del singolo e delle comunità e che risulta documentato con molta maggiore dovizia di quanto spesso si supponga proprio da quegli eccezionali "serbatoi di memoria" che sono gli archivi.

1.1

ARCHIVI E CANTIERI: LA DIMENSIONE ARCHITETTONICO-ARTISTICA



GIULIA BERGAMO

Dottorato in Beni Architettonici e Paesaggistici, Politecnico di Torino

Una committenza (quasi) signorile: quando un refuso storico esalta la qualità di un complesso architettonico e l'identità collettiva

Il cosiddetto Palazzo dei Principi d'Acaja, caso studio di questo contributo, si trova a Pinerolo, città «alle porte d'Italia»¹, collegata a Torino e alla Francia e posta in un'area di cesura tra montagna e pianura. La descrizione che De Amicis fa nel XIX secolo, ancora oggi condivisibile, conferisce a Pinerolo la capacità di conservare un ventaglio di valori, beni e identità, quali testimonianze della sua storia, capace di dialogare con il paesaggio che la caratterizza:

Vista dall'alto, posta com'è all'imboccatura di due bellissime valli, ai piedi delle Alpi Cozie, davanti ad una pianura vastissima, seminata di centinaia di villaggi, che paiono isole bianche in un vasto mare verde e immobile, è la città più bella del Piemonte².

In origine la città si è articolata in due nuclei: uno detto *Planus Pynerolii* (pianoro) destinato alle attività agricole, poi artigianali e commerciali e l'altro, il *Burgus Superior* (borgo alto), più antico e sopraelevato, con funzioni difensive e di rappresentanza. Baluardo a lungo conteso tra francesi e piemontesi e, successivamente, sotto al potere temporale, scenario di conflitto tra cattolici e valdesi, Pinerolo ha sviluppato una vocazione industriale molto forte fino al XX secolo, per assumere oggi un ruolo ordinario e marginale. La sua storia complessa ha influenzato l'organizzazione urbana e edilizia, in particolare nel centro storico che presenta un tessuto urbano non omogeneo³, in cui, secondo gli studi di Vera Comoli, è possibile individuare alcune tracce delle trasformazioni.

A ridosso del *Burgus Superior*, si colloca il Palazzo Acaja, un edificio peculiare tangente le mura medievali e databile intorno al XIV secolo.

Il complesso si articola in quattro piani fuori terra e uno seminterrato, ha un impianto a U e presenta due cortili, di cui uno interno e uno rialzato. La struttura è mista, in laterizi e pietre, mentre le coperture sono tradizionali a falda con coppi. L'impianto è a U per il piano terra e il piano primo, mentre per il seminterrato, rivolto a sud-ovest è a L, come per i piani superiori, anche se rivolto verso nord-est. L'edificio ha l'ingresso principale su via Al Castello ed è composto dall'unione di tre corpi di fabbrica differenti, aventi conformazione e altezze di quota diverse; si intravede inoltre la porzione di un'antica torretta circolare di collegamento, denominata *viretto*, tipica dell'epoca medievale e in uso fino al Quattrocento. Il *viretto* del Palazzo Acaja è visibile solo in prossimità della copertura, poiché è stato demolito e sostituito da scale di collegamento sul lato est, probabilmente perché

considerato una soluzione inadatta e angusta per le molteplici destinazioni d'uso che l'edificio ha assunto durante il corso dei secoli⁴. La facciata principale su via Al Castello presenta caratteristiche particolari, tra cui ghimberghe marcapiano e cornici quadrate e ogivali attorno alle aperture, con formelle in cotto dai decori floreali, putti e figure antropomorfe. Queste decorazioni, oggi in pessimo stato conservativo, sono diffuse nel territorio subalpino e nel canavese negli anni a cavallo tra il XIV e il XV secolo ed esistenti fino al termine del XV secolo.

Un altro elemento distintivo dell'edificio è una fascia di merlatura a coda di rondine che delinea due dei prospetti, dettagli che aveva notato anche De Amicis incuriosito: «Era un pezzo che desideravo visitare quel vecchio palazzo, il quale mi mostra tutti i giorni i suoi merli rossi» che definisce eccentrici in un edificio di questo tipo, sostenendo che il Palazzo era «coronato di certi merli bizzarri da castello di palcoscenico»⁵.

Al secondo piano, all'interno dell'edificio, sono presenti dei lacerti di affreschi a *grisaille*, databili alla fine del Quattrocento e inizio del Cinquecento, contornati da una fascia superiore con motivi floreali e stemmi, ma interrotti dalle tramezzature che suddividono gli ambienti interni del palazzo. Questo ciclo di affreschi venne documentato sempre da De Amicis, che li definì «di una rozzezza infantile»⁶, lamentando il loro pessimo stato di conservazione, poiché rovinati dalla presenza di tramezzi e da apposizioni di intonaco.

Il Palazzo Acaja versa oggi in forte stato di degrado e abbandono, non soltanto per le numerose variazioni di funzione che l'hanno caratterizzato, ma anche per una mancanza di manutenzione, sebbene siano stati eseguiti recenti interventi conservativi sulle coperture, estremamente rovinate e precarie, e per alcuni particolari architettonici⁷.

1. Errate interpretazioni storiche: la ricerca di un passato glorioso

Per lungo tempo l'edificio è stato considerato una delle dimore della dinastia Savoia-Acaja, insediatasi a Pinerolo dal 1295 al 1418. Si tratta però di un equivoco che ha origine a partire dall'Ottocento quando alcuni studiosi dell'epoca interpretarono erroneamente la scarsa documentazione a loro disposizione, nel tentativo di ricostruire la storia della città. Nel 1818 infatti, Giovanni Paris fondò un'accademia letteraria denominata *Colonia*



fig. 1 – Estratto di mappa catastale dell'area che include il Palazzo Acaja di Pinerolo (sito del comune di Pinerolo: <http://www.comune.pinerolo.to.it/web/index.php/servizi/aree-tematiche/patrimonio/386- vetrina-immobiliare/1348-palazzoacaja>).

del Chisone, alla quale parteciparono letterati, storici, eruditi, con l'intento di analizzare e ricostruire la storia locale, dedicandosi allo studio specifico della stirpe degli Acaja⁸. Le origini della città e del Palazzo sono ancora oggi nebulose a causa delle scarse fonti documentarie pervenute e accertate, pertanto gli studiosi si fecero trarre in inganno dal materiale a loro accessibile, spesso testi scritti da personaggi non locali, nonché dallo studio diretto e sommario del bene. L'interpretazione errata fu consolidata dalla morfologia dell'edificio, a causa delle sue merlature che richiamano quelle di un castello, così come le ghimberghe e le formelle in cotto, il loggiato sulla corte interna e soprattutto il ciclo di affreschi, perché erano raffigurate scene legate ad alcuni membri della famiglia sabauda, a ricordare un immaginario cavalleresco.

Il refuso si è consolidato quando i Savoia, nel XIX secolo, nel tentativo di risalire alle origini della propria casata e dimostrare il loro dominio sul territorio pinerolese e subalpino, cercavano un simbolo o un evento in cui si potesse concretizzare matericamente la loro identità. I Savoia-Acaja avevano effettivamente amministrato Pinerolo, molto probabilmente dal castello fortificato, sito sull'altura dove oggi vi è la Chiesa di San Maurizio, il quale fu distrutto senza lasciarne traccia dai francesi durante la seconda dominazione sul territorio pinerolese. Anche se non si può parlare di "castelli alpini", è possibile che il vero castello posto sull'altura si riferisse al modello di *casatorre* molto diffuso in Piemonte, edificio avente probabilmente sia funzione difensiva sia residenziale.



fig. 2 – Planimetrie del Palazzo dei Principi d'Acaja (BERGAMO a.a. 2017-2018).



fig. 3 – Vista dal cortile interno rialzato, da cui si osservano i tre fabbricati che compongono il Palazzo dei Principi d'Acaja e parte della facciata che presenta le merlature (fotografia di G. Bergamo, ottobre 2016).

Generalmente inserito all'interno delle antiche mura, era collocato in un punto sopraelevato, avente impianto quadrangolare e con la presenza di una torre (spesso circolare), con sviluppo in altezza di tre o quattro piani e con linee di merlatura difensiva sulla sommità⁹. Alcuni documenti definivano l'area dove sorgeva il castello come *castrum illorum de Bersatoribus*¹⁰, *castrum principis*, *castrum domini* e *castrum Pinarolii*, dunque gli storici si convinsero dell'esistenza di due dimore sabaude, interpretazione avvalorata dal ritrovamento di fonti contabili trecentesche inerenti lavori di miglioria e consolidamento di alcune parti del castello¹¹, a testimonianza della presenza dello stesso. Sebbene il Palazzo Acaja sia tangente le antiche mura, non possiede le caratteristiche difensive di una residenza principesca né tantomeno le dimensioni. Questo aspetto venne notato anche da De Amicis che, nonostante condividesse le ipotesi degli storici a lui contemporanei, descrisse il Palazzo come «uno strano edificio» stupendosi che si trattasse di una corte degna della stirpe dei Savoia-Acaja:

Ma come! Vien fatto di dire entrando: di qui fu governato per cent'anni il Piemonte? Qui si ricevettero i legati del Pontefice e gli ambasciatori dell'Impero? Qui si ospitò la sposa di Andronico Paleologo, imperatore d'Oriente? Oh! Tristissima delusione!¹²

Inoltre, in alcune fonti è riportato che il castello era prossimo al Convento delle Clarisse, appena fuori dal Borgo Alto e in prossimità della porta urbana Del Monte. Questo ulteriore aspetto trasse in inganno gli studiosi perché, per coincidenza, anche il palazzo è sito vicino a un convento di Clarisse convertite, in sostituzione a quello originario.

2. Risoluzione dell'equivoco e nuovi studi

L'errata interpretazione storica è stata risolta soltanto nel 1999 quando, grazie alla pubblicazione di G. Bertero, mettendo a confronto più fonti catastali con le conoscenze in merito allo sviluppo urbano di Pinerolo¹³. Conferma ulteriore è apportata dagli studi più recenti di Calliero, che si concentra sul ritrovamento del catasto del 1428, grazie al quale è stato possibile chiarire le incongruenze¹⁴ e ricostruire lo scenario del Borgo Alto, cuore pulsante della città. Si tratta del *Liber Registri seu Consignamentorum loci Pynerolii*, catasto non figurato, conservato nell'Archivio Storico di Pinerolo, documento originale cartaceo filigranato e rilegato con una pergamena. Il registro è composto da 350 fogli che descrivono le consegne a soggetti privati di tutti gli immobili inseriti entro i confini di Pinerolo nel 1428, suddivisi in nove raggruppamenti geografici. Ogni raggruppamento è a sua volta suddiviso in paragrafi che indicano le generalità del proprietario, l'elenco dei beni e la quota a pagare degli stessi¹⁵.

Raccolta documentazione in merito a mura medievali, porte urbane, edifici di pregio, vie, portici, fabbricati, chiese, è stato effettuato un confronto tra cartografia attuale e consegnamenti quattrocenteschi, al fine di ricostruire lo scenario che si presentava allora, evidenziando le differenze. Emerge quindi che la parte del Borgo Alto aveva subito importanti modifiche, tanto che l'unico elemento di riferimento è l'attuale Chiesa di S. Maurizio. Sono stati incrociati i dati emersi dagli studi di Bertero con il consegnamento del 1428 e integrati con quanto riportato in alcuni Statuti pinerolesi e altre tipologie di fonti, grazie alle quali è stato possibile ricostruire dettagliatamente il contesto del *Burgus Superior* in epoca tardo medievale.

Lo storico Calliero effettua una ricostruzione minuta dei catasti quattrocenteschi, integrandoli con le informazioni raccolte tramite analisi precedenti e collaterali, per poter offrire un quadro ancora più completo. Si osserva che il catasto del 1428 rivela la collocazione del Palazzo Acaja all'interno dell'attuale lotto di forma semi triangolare, adiacente alla cinta muraria a nord e delimitato dalla *Ruata Montis Pepini* (attuale via al Castello) a sud, e ad est da *Via Nova* (oggi via Principi d'Acaja), che conduceva fino alla porta urbana chiamata *Porta Dorerii*. Ad ovest l'edificio confinava con la *Ruata Thome Martelli*, poi chiusa e sostituita da una scalinata di accesso ottocentesca. Inoltre, risulta anche la presenza di un pozzo all'estremità di *Via Nova*, ancora esistente nella medesima posizione¹⁶. In prossimità della *Porta Dorerii*, si osserva inoltre l'esistenza di una cappella dedicata alla Vergine Maria,

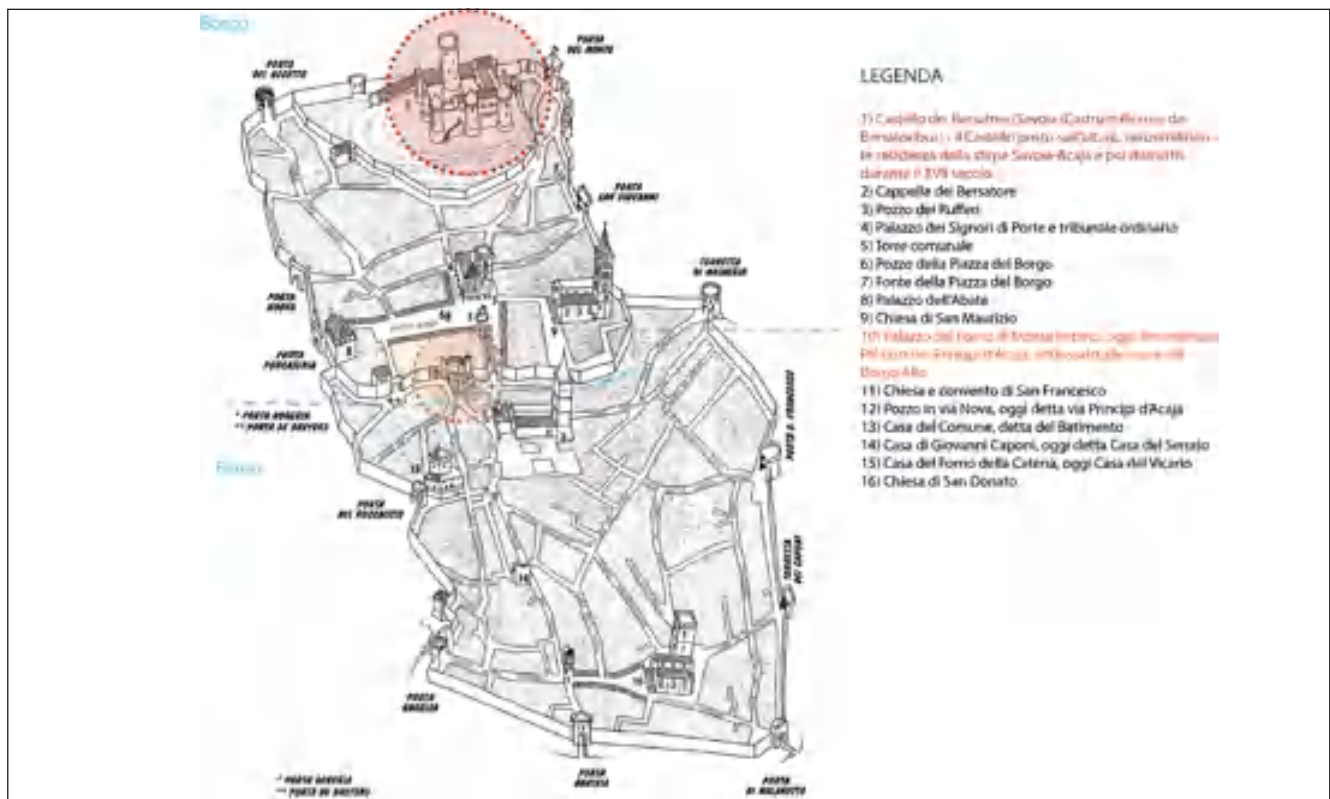


fig. 4 – Ricostruzione del Borgo e del Piano di Pinerolo, rielaborata dall'autrice a partire dal lavoro di Calliero (CALLIERO, MORETTI 2009).

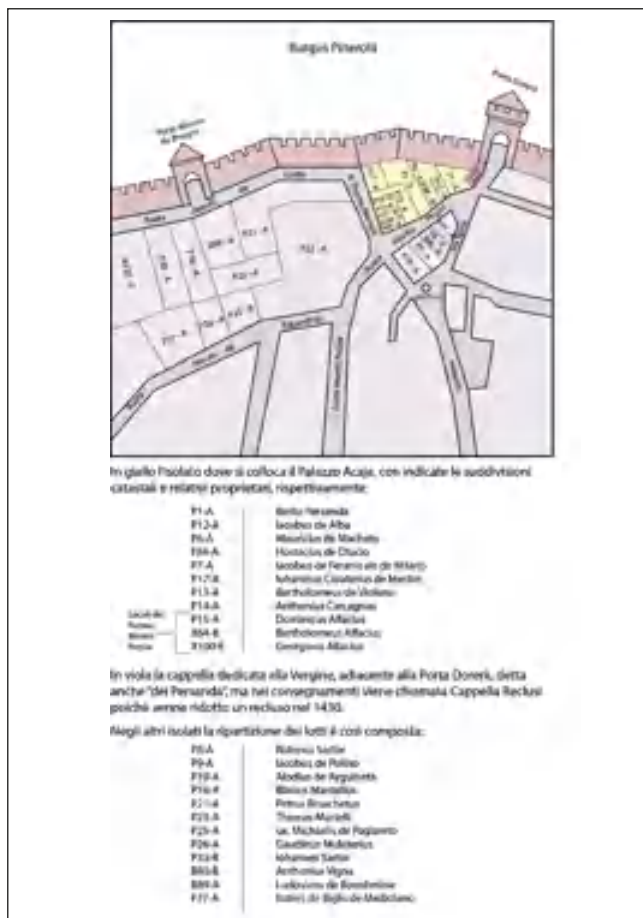


fig. 5 – Ricostruzione dell'isolato sulla base dei consegnamenti del 1428. Rielaborazione dell'autrice a partire dalla ricostruzione effettuata da Calliero (CALLIERO 2002, pp.146-49).

segno che probabilmente la porta urbana, inglobata nel tessuto edilizio, aveva perso la sua funzione difensiva originaria. Tuttavia, nei catasti e nelle fonti successive al Quattrocento non c'è testimonianza della cappella e della porta, dunque probabilmente vennero distrutte durante i lavori di costruzione della Cittadella durante il XVIII secolo.

La ricostruzione dei consegnamenti del 1428 descrive il Palazzo Acaja come un edificio multidimora suddiviso in più proprietà, in cui risiedevano famiglie di ceto borghese, forse mercanti milanesi, pertanto prive di legami col ramo sabauda. Si riscontra da un documento del 1341, tra gli Atti della Curia, come al piano terra (o più verosimilmente seminterrato), con affaccio sulla *Ruata Montis Pepini*, ci fossero i locali di un forno omonimo, anch'esso suddiviso in più proprietari¹⁷. Questo dato fa pensare alla tipologia della casa-bottega, diffusa in epoca medievale, in cui vi era la tendenza alla polifunzionalità fluida dell'edificio: gli spazi pubblici dedicati a produzione e vendita aventi affaccio su strada mentre gli ambienti privati, con funzione di residenza, erano rivolti verso l'interno su corti e giardini¹⁸.

Il confronto tra fonti documentarie e cartografiche ha permesso di fare chiarezza su ogni motivazione che ha condotto gli storici ottocenteschi a commettere un'errata interpretazione delle fonti, oltre che a fornire ulteriori informazioni riguardo al contesto urbano non solo dell'edificio esaminato ma dell'intero Borgo, del quale le fonti attendibili sono poche, a causa delle svariate trasformazioni che ha subito nel corso dei secoli. Dalla ricerca emerge che la morfologia frammentaria del palazzo trova concordanza con quanto descritto dai

catasti, pertanto la fonte materiale coincide e concorda con quella documentaria, ignorata o non verificata dagli storici precedenti. L'indicazione catastale dell'edificio multidimora si riscontra già con una prima analisi visiva del fabbricato, indubbiamente costituito da più edifici unificati, indagine comprovata dai dati quantitativi del rilievo, che conferma le differenze di quota tra gli ambienti interni e di tessitura muraria. Da questo studio è chiaro che il Palazzo Acaja non era la dimora reale dei Savoia, ma si trattava di un aggregato di residenze, probabilmente abitate da artigiani e commercianti e famiglie di ceto borghese. Tra i proprietari del lotto e degli isolati circostanti ritroviamo *Bartholomeus de Violono*, figlio di un artista locale, che assunse il ruolo di *ductor vardiarum nocturnarum*¹⁹, famiglie di sarti come *Robinus Sartor*, *Anthonius Vigna* e *Iacobus de Alba*, mercanti come *Berlio Persenda* e *Thomas Martelli*, fabbro di chiavi, ma anche massaro per operazioni riguardanti ponti levatoi e porte della città, nonché fornai e artigiani, come suggerisce la presenza dei locali del Forno Monte Pepino.

Ricostruendo la storia del Palazzo Acaja, si può accertare che attualmente non sono pervenute notizie antecedenti al 1428, pertanto non c'è certezza della sua conformazione o della sua funzione originaria, né informazioni in merito alla data o ai motivi dell'unificazione dei tre fabbricati. Si può presupporre però che la conformazione attuale sia avvenuta intorno al XVI secolo, teoria avvalorata da alcune ricerche in corso da parte di Calliero a partire da studi di Del Bo²⁰, che hanno individuato una possibile proprietà del palazzo, determinando dunque un'ipotesi riguardo l'unificazione, a partire da alcune fonti letterarie e archivistiche e relativa ricostruzione genealogica. Si è scoperto infatti che l'edificio nel corso del Quattrocento fu abitato dalla famiglia dei Vastamiglio, i cui membri avevano ricoperto incarichi di spicco in ambito giuridico e furono a lungo sindaci di Pinerolo. Si suppone allora che tra il XV e il XVI secolo il palazzo abbia assunto un ruolo importante nel contesto urbano, pretesto che condusse all'unificazione dei fabbricati in un'unica unità, secondo la volontà di rappresentare, attraverso l'architettura, il prestigio dei suoi risidenti. Il capostipite della famiglia, Matteo Vastamiglio, prima di trasferirsi definitivamente a Pinerolo, fu podestà a Saluzzo, dettaglio che trova spiegazione nel ciclo di affreschi che decora una delle maniche più recenti dell'edificio. Gli affreschi generalmente ornavano le abitazioni di signori e aristocratici, sembrano concorrere alla volontà di accreditare la grandiosità del palazzo. Le *grisailles*, che raffigurano vicende legate alla stirpe Savoia-Acaja, il Beato Amedeo IX e alcune scene mitologiche, sebbene di qualità molto inferiore, richiamano lo stile di Hans Clemer, artista affermato in area saluzzese. I dipinti sono databili al XV secolo e si può ipotizzare siano opere di allievi clemeriani o provenienti da Saluzzo, che potrebbero essere stati commissionati per valorizzare le origini del capostipite, oppure semplicemente parte della trasformazione del complesso in un unico edificio signorile.

Parallelamente anche la presenza di formelle, cornici e ghimberge quattrocentesche lungo la facciata



fig. 6 – Uno dei lacerti degli affreschi a *grisaille* presenti in uno dei locali al secondo piano dell'edificio (fotografia di G. Bergamo, ottobre 2016).



fig. 7 – Schizzo del Palazzo Acaja, all'interno del tessuto storico urbano di Pinerolo, con in evidenza le merlature (BRINO 1966).

principale, avente maggiore visibilità sul centro abitato, concorre ad avvalorare queste supposizioni. Infine, le merlature sulla copertura, a scopo decorativo e non difensivo, potrebbero rappresentare un artificioso tentativo di caratterizzare l'edificio, nell'intento di conferirgli un aspetto più riconoscibile e richiamando l'immaginario dei castelli. Le indagini riportano che anche i discendenti dei Vastamiglio ricoprirono cariche importanti e furono più volte sindaci della città, pertanto si pensa che il palazzo abbia assunto in quell'epoca un ruolo significativo, diventando la "Casa del Sindaco"²¹.

Queste ricerche dimostrano che Pinerolo non identifica il suo valore solo nel prestigio della stirpe degli Acaja che ha guidato temporaneamente la città, ma che è il risultato di un sistema di relazioni e vicende di personaggi interessanti che, sebbene non ricoprano cariche nobiliari, hanno assunto una determinata rilevanza all'interno della comunità e del contesto urbano, tanto da necessitare anche loro di un certo riconoscimento

e dal volerlo esplicitare attraverso l'architettura. Dalla lettura dei consegnamenti ricostruiamo un contesto vivace e ne consegue un'immagine urbana definita, in cui emerge la quotidianità e la volontà, in modo più o meno riuscito, da parte di alcuni personaggi influenti dell'epoca, di ottenere e rimarcare un posto nella società, di rivendicare dunque quello spazio sociale e giuridico che era solitamente riservato ad altri ceti, e il mezzo migliore per farlo consiste nella permanenza tangibile e nella riconoscibilità dell'architettura delle proprie residenze. I Vastamiglio erano una delle famiglie influenti nella Pinerolo medievale, così come alte famiglie riportate nei consegnamenti (Bersatore, Truchietti, Canale, Ferrero, Conti di Luserna, Falletti ecc.), giunti nella città in concomitanza della nascita del principato d'Acaja, periodo in cui si forma una corte stabile che attira persone rilevanti non originarie dell'area. Questo aspetto dimostra che i "nobili", intesi come personaggi "degni di nota, notabili", non erano solo i nobili per eredità o militari, ma erano anche "nobili per mestiere", ossia uomini illustri che avevano avuto la possibilità di arricchirsi e di assumere incarichi giuridici significativi nella comunità²².

3. Veridicità delle fonti: la pietra filosofale dello storico

Partendo dall'assunto di Bellini, per il quale ogni bene

vive e si modifica nella storia, si accresce di significato per opera di chi ne fruisce e ne fa oggetto di riflessioni critiche che mutano il modo con il quale esso è conosciuto e diviene parte della conoscenza degli uomini²³

è opportuno cercare di avere un quadro più completo possibile di conoscenza preliminare a eventuali interventi di restauro, manutenzione o valorizzazione sul bene. A tal proposito è necessario stabilire un iter di ricerca che possa attingere a più tipologie di fonti possibili e verificabili, di tipo cartografico e archivistico. Nel caso del Palazzo Acaja è stato facile, a causa dell'assenza di sufficiente materiale, elaborare un'errata interpretazione storica, sulla base di fonti prevalentemente bibliografiche non sempre accertate. È vero che nel periodo ottocentesco i refusi di interpretazione delle fonti si verificavano, non soltanto per la scarsità o veridicità di queste, ma anche per il desiderio di voler ricercare forzatamente una lettura storica che esaltasse il legame con il prestigio di una determinata casata (in questo frangente i Savoia-Acaja), oppure ricostruire un passato glorioso attraverso attribuzioni di valore errato. È curioso pensare che, prese per vere le credenze dell'attribuzione sabauda del Palazzo, gli studiosi ottocenteschi non si interrogarono su quale sarebbe stato allora l'aspetto di questo edificio se la committenza fosse stata realmente quella dei Savoia, o al contrario, per quali motivi i duchi avrebbero voluto un'architettura così eccentrica e non adeguata a scopi difensivi, né tantomeno alla residenza di una corte illustre, per dimensioni, fattezze e collocazione. È evidente che molto spesso l'ipotesi storica è influenzata dalla qualità dell'autore e dal suo giudizio critico, ma

anche dalle condizioni in cui viene elaborata, perciò è considerabile provvisoria.

La differenza tra un romanziere e uno storico è che il romanziere è libero di inventare i fatti (anche se può mescolarli con i fatti reali in un romanzo storico), mentre lo storico non inventa i fatti. Poiché il mestiere dello storico consiste nel raccogliere e interpretare documenti per ricostruire e comprendere gli avvenimenti del passato, se non ci sono documenti non c'è storia²⁴.

Così Momigliano sostiene che talvolta si ha la tendenza a raccontare la storia anche in assenza di documenti validi, proprio come in questa situazione, a causa di svariate circostanze, per il quale gli storici di allora si affidarono alle poche fonti trovate, senza impegnarsi a trovarne opportuna validazione. Se tali interpretazioni sono assunte come veritiere, senza definire la provenienza dei dati, c'è il rischio di provocare conseguenze irreversibili in caso di intervento su un bene, distruggendone tratti caratteristici e identitari. Sebbene il Palazzo Acaja sia in pessime condizioni, si è conservato fino ad oggi proprio grazie all'errata attribuzione di origine sabauda, poiché si può supporre che in assenza del malinteso, l'edificio avrebbe subito trasformazioni ancora più invasive o peggio, avrebbe potuto essere demolito per rispondere a nuove esigenze di funzione. La fortuna conservativa del palazzo è da attribuire, quindi, a questo refuso, anche se di contro, ha provocato il tramandarsi di vicende incorrette sulle quali si è costituita parte dell'immagine storica in cui la città si riconosce. L'intervento su un manufatto è irreversibile, pertanto, prima di conservare e valorizzare, è fondamentale eseguire un complesso lavoro di ricerca sulle fonti, per poter determinare un quadro conoscitivo di partenza per qualsiasi operazione. Infine, è opportuno riconoscere come un'errata interpretazione, soprattutto se condivisa e perpetuata per anni, sia determinante nella percezione della memoria storica collettiva, che si ricalca su credenze o fonti sbagliate. Non è sempre facile reperire fonti esaustive e precise quando si svolge una ricerca storica, tuttavia è bene considerare anche le fonti meno accertabili, considerando i documenti nella maniera più oggettiva possibile e cercando di trarre le informazioni che possono fornire a seconda della loro tipologia. Nel caso del catasto del 1428, la fonte indica la suddivisione in lotti e relativi proprietari degli edifici presenti nel Borgo Alto di Pinerolo. La ricerca ha procurato maggiori dettagli incrociando informazioni e materiale raccolto in più fasi, tenendo in considerazione anche i refusi e le fonti letterarie descrittive.

Il lavoro dello storico non si limita, infatti, a leggere e osservare documenti, ma consiste nel fornire un'interpretazione di essi, che sia il più possibile veritiera e verificabile, muovendo altresì supposizioni e confrontandole con le alternative possibili, al fine di «cercare nel passato i valori dell'oggi». Lo storico, come in questo caso specifico, deve lavorare partendo dal presupposto di interpretare un numero limitato e insufficiente di documenti, perciò è consequenziale che si elaboreranno più ipotesi, che dovranno trovare almeno un punto di partenza comune e validato. Il percorso interpretativo della fonte storica

necessita di un certo numero di passaggi non sempre lineari, che si articolano sui quesiti che lo storico si pone, pertanto per ottenere un ventaglio di possibili interpretazioni, che si integrino l'un l'altra e che possano fornire un quadro più completo, è bene che le fonti siano interpretate secondo una prospettiva interdisciplinare, capace di definire e perfezionare la ricerca.

Note

Il presente lavoro è tratto dalla tesi magistrale di BERGAMO 2017-2018.

¹ Richiamo all'omonimo volume di E. De Amicis del 1884, in cui l'autore descrive alcune città del territorio pinerolese.

² DE AMICIS 1888, 2.

³ COMOLI MANDRACCI 1982, 109.

Bibliografia

- BELLINI A., CARBONARA G., CASIELLO S., CECCHI R., DEZZI BARDESCHI M., FANCELLI P., MARCONI P., SPAGNESI CIMBOLLI G., TORSSELLO B.P. 2005, *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Venezia.
- BERGAMO G. 2017-2018, *Il Palazzo Acaja di Pinerolo: approfondimento delle indagini conoscitive per la sua valorizzazione*, tesi magistrale in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio, Politecnico di Torino, rel. M. Mattone, C.Tosco.
- BERTERO G. 1999, *Il Palazzo dei Principi d'Acaja di Pinerolo: un'invenzione della storiografia ottocentesca*, in SIGNORELLI B., USCELLO P. (a cura di), *Archeologia e arte nel Pinerolese e nelle valli Valdesi*, Atti del Convegno di studi S.P.A.B.A. *Archeologia e Arte nel Pinerolese e nelle valli Valdesi* (Pinerolo, 15-16 - ottobre 1999), «Bollettino della Società di Archeologia e Belle Arti», n. 51, Pinerolo, pp. 137-154.
- Bollettino della Società Storica Pinerolese 2017, n.34, Pinerolo. <http://pignerol.altervista.org/indici.htm>
- BRINO G. (a cura di) 1966, *Rilievo del centro storico di Pinerolo: quartieri e abitazioni*, vol.3, Torino.
- CALLIERO M., FRATINI M., MANFREDINI I., MORETTI V. 2008, *Brevi note storiche e architettoniche sul cosiddetto "Palazzo Acaja" di Pinerolo*, Torino.
- CALLIERO M. 2002, *Dentro le mura. Il Borgo e il Piano di Pinerolo nel consegnamento del 1428*, Pinerolo.
- CALLIERO M., MORETTI V. 2009, *del Il Palazzo "Acaja" di Pinerolo. Gli affreschi*, «Bollettino della Società Storica Pinerolese», terza serie, anno XXVI, pp. 121-183.
- CALLIERO M., MORETTI V. 2009, *Il Castello di Pinerolo nell'inventario del 1418*, «Bollettino della Società Storica Pinerolese», XXVI, Pinerolo, pp. 1-96.
- COMOLI MANDRACCI V. 1982, *Storia e fenomenologia urbana. La struttura mercantile e artigianale della città medievale* in COMOLI MANDRACCI V., *Pinerolo - Temi di storia della città*, «Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino - Atti e rassegna tecnica», XXXVI, n.3, pp. 107-157.

⁴ CALLIERO, FRATINI, MANFREDINI, MORETTI 2008, 1-2.

⁵ DE AMICIS 1888, 19.

⁶ *Ibid.* 29.

⁷ Per approfondimenti sugli interventi realizzati: http://aurifo-liarestauri.it/restauro-architettonico_-palazzo-dei-principi-dacaja-di-pinerolo/ (ultima consultazione 13/07/2020)

⁸ CALLIERO, MORETTI 2009, 10.

⁹ TOSCO 2003, 204.

¹⁰ VESME 1899, 26.

¹¹ LONGHI 2018, 46-59.

¹² DE AMICIS 1888, 24.

¹³ BERTERO 1999, 137-154.

¹⁴ CALLIERO 2002, 144-45.

¹⁵ Ulteriori approfondimenti in *Ibid.*, 19-28.

¹⁶ Una fonte del 1664 documenta che il Palazzo si trova tra il Borgo e la Ruata degli Angelini, altro nome dell'odierna via Principi d'Acaja. Notizia riportata in CALLIERO, FRATINI, MANFREDINI, MORETTI 2008, 2.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Per approfondimenti: TOSCO 2016.

¹⁹ CALLIERO 2002, 149.

²⁰ Per approfondimenti: DEL BO 2003, 253-270.

²¹ Bollettino della Società Storica Pinerolese 2017, 7 e in BERGAMO 2017-2018, cap. II, 84-89.

²² CALLIERO 2002, 40.

²³ BELLINI 2005, 22.

²⁴ MOMIGLIANO 1987, 15-24.

DE AMICIS E. 1888, *Alle porte d'Italia*, Milano.

DEL BO B. 2003, *Presenze forestiere nella Saluzzo di Ludovico I*, in COMBA R. (a cura di) 2003, *Ludovico I marchese di Saluzzo. Un principe tra Francia e Italia 1416-1475*, Atti del convegno di studi (Saluzzo, 6-8 dicembre 2003) «Società per gli studi storici della provincia di Cuneo», Cuneo, pp. 253-270.

LONGHI A. 2018, *Cavalieri, ufficiali e capimastri: cantieri di castelli nell'età di Amedeo V di Savoia (1285-1323)*, in CASTRONOVO S. (a cura di), *Carlo Magno va alla guerra. Le pitture del castello di Cruet e il Medioevo cavalleresco tra Italia e Francia*, catalogo della mostra *Carlo Magno va alla guerra* (29 marzo - 3 settembre 2018), Novara, pp. 46-59.

MOMIGLIANO A. 1987, *Le regole del gioco nello studio della storia antica*, «Storia e storiografia antica», Bologna.

TOSCO C. 2003, *Architetture del Medioevo in Piemonte*, collana *Archeologia e Storia*, Torino.

TOSCO C. 2003, *Castelli sulle Alpi tra Savoia e Delfinato*, in Tosco 2003, pp. 183-218.

TOSCO C. 2016, *Il castello, la casa, la chiesa, Architettura e società nel medioevo*, Torino.

TOSCO C. 2016, *Le funzioni e lo spazio - 1. L'edificio polifunzionale*, in Tosco 2016, pp. 3-14.

VESME B. 1899, *Le origini della feudalità nel Pinerolese*, in «Studi Pinerolesi», pp. 1-86.

Riferimenti archivistici

ARCHIVIO ANTICO DI PINEROLO, *Biblia / Liber Registri seu Consignamentorum loci Pyneroii*, cat. 26 (catasto), fald. 1009, anno 1428.

ARCHIVIO ANTICO DI PINEROLO, *Minute del Consegnamento del 1428*, cat. 26 (catasto), fald. 1010, n. 1-4; fald. 1122, n. 3, anno 1428.

ARCHIVIO ANTICO DI PINEROLO, *Catasto figurato del territorio della Città di Pinerolo*, cat. 26 (catasto), fald. 1058, anno 1783.

NICOLÒ RIVERO

Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino

La facciata dipinta di “Casa Maghelona” di Saluzzo: un modello interpretativo tra fonti e cantiere

La diffusione di decorazioni e finiture superficiali a *grisaglie* o a *sgraffiti* sul territorio del Piemonte meridionale ha raggiunto nei secoli passati una notevole vastità. Nel cuneese, in particolare, questo genere di decorazioni “piane”, alternative a quelle in ornato modellato, ha goduto di una sorta di fortuna critica che ne ha favorito la realizzazione su diverse tipologie edilizie: si ritrovano testimonianze su manufatti di pregio, quali palazzi nobiliari e castelli, su edifici di interesse collettivo, come palazzi comunali e chiese, e su edifici residenziali di centri minori in forme semplificate (per tecnica esecutiva ed esiti formali).

L’obiettivo di sviluppare una lettura del fenomeno ha portato dapprima a disaminare alcuni esempi che costellano il cuneese e riferibili all’arco cronologico compreso tra il Quattrocento e il Seicento, per poi interessarsi in particolare della tipologia delle *grisailles* saluzzesi, analizzando la facciata dipinta di Casa Maghelona di Saluzzo, attraverso uno studio integrato con le fonti d’archivio, da cui derivare indicazioni di ordine interpretativo tra fonti documentarie e cantiere storico.

Ai fini dell’inquadramento del fenomeno all’interno del territorio cuneese è opportuno, e funzionale allo scopo, considerare l’assetto geopolitico del Piemonte meridionale dei secoli scorsi. Occorre infatti fare riferimento ai confini, più o meno labili, di quelle entità marchionali e comunali presenti sul territorio durante il processo di sviluppo e diffusione del fenomeno delle decorazioni piane. Anche la conoscenza dei sistemi socio-politici e dei legami instaurati tra questi piccoli “stati indipendenti” e le grandi potenze (Regno di Francia, Ducato di Savoia), permette di comprendere meglio la diffusione di alcune correnti culturali e artistiche piuttosto che di altre all’interno di una singola entità territoriale. Occorre poi ricordare come le Alpi mai rappresentarono «una barriera fisica, né dal punto di vista politico né da quello socio-culturale e artistico»¹: nel caso del marchesato di Saluzzo e del ducato di Savoia divennero «sistema qualificante dell’organizzazione territoriale»².

Entrando nel merito dei generi decorativi delle facciate degli edifici, fin dal XIV secolo si erano diffuse le decorazioni fittili: dall’area padana erano arrivate nel Piemonte sud-occidentale le tecniche e i modelli di lavorazione della terracotta, che fu largamente impiegata nell’edilizia civile e religiosa. Sui paramenti esterni spiccavano i tagli delle finestre e le divisioni dei piani sottolineati da cornici in cotto. In questo contesto la decorazione pittorica era limitata all’interno delle cornici degli archi e consisteva in motivi naturalistici e geometrici, insegne e stemmi.

In seguito, tra XV e XVI secolo, le pareti esterne dei palazzi vennero ricoperte da intonaci e decorate con varie tecniche, quali le *grisailles* e gli sgraffiti³.

Uno degli esempi più significativi del Piemonte meridionale è Mondovì, dove numerosi manufatti conservano ancora buona parte dei palinsesti decorativi originali, e che recentemente sono stati oggetto di importanti interventi conservativi. Sulle facciate prospicienti piazza Maggiore e via Vico, ovvero la platea e la principale arteria di collegamento del nucleo originario della città storica con il territorio circostante, spicca la presenza di graffiti, riferibili generalmente al Seicento. Questi vanno a costituire teorie decorative geometriche e modulari, più o meno elaborate, che evidenziano e ornano i diversi elementi di facciata, quali le aperture, le fasce marcapiano, le fasce dei davanzali e gli angoli di facciata, creando finte architetture come timpani classicheggianti, balaustre, cornici, cornicioni e bugne angolari. In alcuni casi la realizzazione di questi palinsesti decorativi era funzionale all’intento di uniformare l’architettura di facciata di edifici diversi realizzati su lotti distinti, ma in seguito confluiti all’interno di una stessa proprietà: è il caso di Palazzo Fauzone di Germagnano, in via Vico, sul cui fronte furono realizzati graffiti a marmorino⁴ di gusto baroccheggianti (fig. 1).

Numerose decorazioni piane si ritrovano a Cuneo sulle facciate dei palazzi di via Roma, l’arteria principale lungo cui si è sviluppata la città. Graffiti e *grisaglie* imitano finte architetture di cornici e timpani intorno alle aperture e formano elaborati motivi geometrici (come le decorazioni monocromatiche a bugne sulle facciate di Casa Miraglio e Casa Tua, di epoca tardo medievale) (fig. 2).

Una nota a parte va riservata alle *grisaglie* presenti sulla facciata della “Casa dello struzzo” (sec. XVI-XVII), in via Santa Croce 14 (fig. 3). La decorazione in monocromo bigio, che riprende lo stile delle *grisailles* saluzzesi del XVI secolo, testimonia la presenza anche a Cuneo di questo genere di facciate dipinte. Il nome dell’edificio deriva da una scena raffigurata, ovvero la caccia allo struzzo. Il tema della caccia rientra appieno all’interno di quelle tematiche culturali che erano in voga nelle corti signorili del Cinquecento.

1. *Le grisailles saluzzesi tra committenza e temperie culturale*

Un esempio significativo del fenomeno delle facciate dipinte in ambito cuneese è rappresentato dalle *grisailles*



fig. 1 – Graffiti a marmorino sulla facciata di Palazzo Fauzone di Germagnano, via Vico, Mondovì. L'andamento delle aperture del portico denuncia la preesistenza di corpi edilizi distinti (fotografia di N. Rivero, 2020).



fig. 2 – La facciata di Casa Miraglio e Casa Tua, via Roma, Cuneo (fotografia di N. Rivero, 2020).



fig. 3 – Grisailles sulla facciata della Casa dello Struzzo, via S. Croce, Cuneo (fotografia di N. Rivero, 2020).

saluzzesi. Questo genere di decorazioni ebbe particolare fortuna, infatti, all'interno dei principali centri urbani del marchesato di Saluzzo tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.

Il XV secolo, e in particolare l'ultimo quarto, rappresentò per il marchesato di Saluzzo un periodo florido non solo dal punto di vista strettamente politico, ma soprattutto culturale e artistico. I governi e i programmi politici perseguiti da Ludovico I (1406-1475) e soprattutto da Ludovico II (1475-1504), con una linea di alleanze che si appoggiava ora al Regno di Francia ora ai Savoia a seconda delle convenienze del momento, permisero al marchesato di mantenere il controllo dei propri territori, seppur a costo di pesanti omaggi versati, e di proporre un panorama artistico e culturale decisamente stimolante. In questo periodo infatti la corte marchionale risulta essere una delle committenze maggiormente attive in Piemonte, insieme a quelle dei Savoia e dei Monferrato⁵. Si aggiunge poi la committenza delle famiglie nobili, che accolgono i modelli culturali in uso alla corte: tra queste i Cavassa, i Della Chiesa e i Vacca.

È in questo ambiente culturalmente vivace che si sviluppò il fenomeno dei dipinti monocromi sulle facciate di palazzi e case nobiliari. Le pareti "narravano" storie, con soggetti tratti dalla mitologia classica, dalla letteratura cortese e dai racconti biblici.

Tali decorazioni potevano essere intese secondo due finalità: «la prima, a carattere allegorico, per la quale il muro non era altro che una sorta di grande tela sulla quale venivano rappresentate storie e narrazioni allegoriche in un singolare rapporto, spesso conflittuale, tra architettura e decorazione; la seconda vedeva invece la decorazione pittorica a finte architetture instaurare un rapporto dialettico con l'architettura al fine di modificare l'immagine»⁶.

Presso la Castiglia di Saluzzo, antica sede della corte marchionale, si conservano pochissimi frammenti di quello che doveva essere un ciclo di affreschi monocromatici che si sviluppavano sulle pareti del cortile interno. Tuttavia, grazie alla descrizione di Delfino Muletti⁷ risalente agli anni Venti dell'Ottocento, quando il castello stava per essere completamente trasformato per essere convertito a carcere, possiamo avere un quadro di quello che doveva essere questo ciclo. La sua realizzazione risalirebbe agli anni intorno al 1492, quando il marchese Ludovico II volle restaurare e abbellire il castello in vista del matrimonio con Margherita di Foix. La scelta di adottare la tecnica delle grisaglie monocromatiche da parte della corte marchionale, e quindi da parte della committenza più importante presente sul territorio, fa propendere verso la tesi che questi affreschi possano essere stati l'archetipo e i precursori dello sviluppo del fenomeno artistico all'interno del marchesato.

In Salita al Castello, le *grisailles* sulla facciata della Casa delle Arti, riferibili al secondo decennio del XVI secolo⁸, raffiguranti le allegorie delle arti liberali, instaurano un rapporto dialettico con l'architettura: i riquadri con le allegorie si inseriscono tra le modanature fittili delle finestre e dei cornicioni (in parte originali e in parte ripristinate negli interventi di restauro di inizio

Novecento) e i fregi e le finte architetture realizzate anch'esse in chiaroscuro⁹ (fig. 4).

Un'opera attribuita alla figura di Hans Clemer, artista molto noto in ambito saluzzese e presente nel territorio a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, è il ciclo delle *Storie di David*, che si trova nel cortile interno di Casa Della Chiesa in via Valoria Superiore. La datazione è incerta, ma è compresa entro gli ultimissimi anni del XV secolo e il primo decennio del XVI secolo. In questo caso, il ciclo pittorico perde ogni rapporto con l'architettura dell'edificio, entrando quasi in conflitto con essa¹⁰ (fig. 6).

Un'altra opera attribuita a Clemer è il ciclo delle *Fatiche di Ercole* nel cortile interno di Casa Cavassa¹¹, databili tra il 1506 e il 1511¹². L'apparato decorativo rientra nel filone dei monocromi a carattere narrativo. Tuttavia, come accade nella Casa delle Arti e come osserva Massimiliano Caldera, «è evidente qui come, a differenza dei *Fatti di David* per Casa della Chiesa, ci sia la ricerca di un rapporto organico con l'architettura dell'edificio»¹³ (fig. 5).

I monocromi presenti sulle facciate esterne dell'edificio rientrano invece all'interno del filone “architettonico”: la teoria decorativa a imitazione di un bugnato lapideo viene a creare una finta architettura che va a integrarsi con le decorazioni fittili dei cornicioni e delle cornici delle aperture del primo e del secondo piano (fig. 7). A questo genere appartengono anche i frammenti a bugnato sulla facciata di una casa in Salita al Castello e nelle decorazioni del cortile interno del Castello di Cardé.

La realizzazione dei cicli delle *Storie di David* e delle *Fatiche di Ercole* è legata a due committenze tra le più insigni del marchesato. Nel primo caso il committente risulta essere Giorgio Della Chiesa, prima consigliere marchionale e poi vicario generale dal 1478, mentre a Casa Cavassa il committente è Francesco Cavassa, anche lui vicario generale dal 1502 sotto il governo di Ludovico II. Il matrimonio, nel 1464, tra Giorgio Della Chiesa e Maria Cavassa, figlia di Galeazzo e sorella di



fig. 4 – Facciata di Casa delle Arti, salita al Castello, Saluzzo (fotografia di N. Rivero, 2019).



fig. 5 – Cortile interno di Casa Cavassa a Saluzzo con il ciclo delle Fatiche di Ercole, via San Giovanni, Saluzzo (fotografia di N. Rivero, 2020).



fig. 6 – Grisailles delle *Storie di David* nel cortile interno di Casa della Chiesa, via Valoria, Saluzzo (fotografia di N. Rivero, 2019).



fig. 7 – Facciata esterna di Casa Cavassa, via San Giovanni, Saluzzo (fotografia di N. Rivero, 2020).

Francesco, sancisce l'intento delle due famiglie di perseguire una politica comune nel contesto marchionale, aspetto che emerge anche nelle scelte della committenza verso i medesimi ambiti culturali. Confrontando gli edifici di Casa Della Chiesa e Casa Cavassa emerge la stessa cultura per le decorazioni in cotto e soprattutto per le facciate dipinte: da una parte la scelta della stessa tipologia artistica adottata qualche anno prima dalla famiglia marchionale e dall'altra la volontà di affidare la realizzazione dei cicli pittorici all'artista più celebre del periodo, confermano le ambizioni politiche e culturali delle due famiglie. Anche «la scelta iconografica non è casuale: il committente [Giorgio Della Chiesa] si autocelebra, paragonando la sua figura e le sue azioni a David, come del resto fa suo cognato negli affreschi delle Fatiche di Ercole, per il palazzo cittadino»¹⁴.

Rimane ancora aperto il dibattito su quale sia stata la matrice culturale e artistica che ha contraddistinto il processo di esecuzione dei monocromi saluzzesi. Noemi Gabrielli sottolinea i collegamenti con l'arte ferrarese:

«[...] Arte importata in Piemonte non solo in seguito ai rapporti familiari e di affari fra i Saluzzo e gli Estensi, ma altresì [...] da artisti israeliti che, fuggiti da Ferrara nel 1450, si trasferirono in Piemonte, nel Monferrato ed anche nel saluzzese dove già esisteva una comunità ebraica, la quale era formata alla metà del Cinquecento da un centinaio di persone [...]»¹⁵.

Carlo Fedele Savio sostiene la matrice italiana, pur ammettendo la presenza di influenze d'Oltralpe:

«[...] Il favore dato a soggetti mitologici inclina a persuaderci che siano stati italiani gli artisti, ed educati al culto dell'antichità classica ridestata fra noi; è il Rinascimento, che ispira anche presso le gelide falde del Monviso. Tuttavia, ci fanno dubitare e i caratteri somatici della stirpe gallica, che un occhio esercitato scopre nelle pitture di Casa Cavassa e via Valoria, e la lingua francese adoperata sulla fronte della casa Maghelona. Pure, poiché siamo nell'opinabile, non posso decidermi, per la frequenza stessa di simili dipinti, ad accettare l'importazione francese, sebbene continui siano stati i rapporti che la corte marchionale ebbe con la Francia [...]»¹⁶.



fig. 8 – Facciata esterna di Casa Maghelona, via Maghelona, Saluzzo (immagine ricostruita, N. Rivero, 2019).

Come ricorda Enrico Lusso, i marchesi di Saluzzo per tutto il Quattrocento in contatto diretto con gli Este, la Repubblica di Venezia, i Paleologi del Monferrato, Genova e Milano, continuarono a lungo a guardare alla Francia, introducendo sì precocemente il nuovo linguaggio rinascimentale, ma filtrandolo attraverso l'elaborazione cui era sottoposto in area provenzale¹⁷.

Quindi, se da lato risulta preminente l'influenza della cultura dell'umanesimo delle corti italiane rinascimentali, dall'altro non si può non tenere conto dell'influenza culturale provenzale, in particolare nella scelta di certi temi rappresentati, come nel caso del ciclo pittorico della *Bella Maghelona*.

2. La facciata dipinta di “Casa Maghelona” tra influenze d'oltralpe, fonti d'archivio e cantiere storico

Il palazzo denominato “Casa Maghelona”, situato nella via omonima dell'antico terziere di Valoria, nella zona compresa tra la prima e la seconda cinta muraria, presenta sulla facciata ampie porzioni di affreschi monocromi (dai quali prende il nome), seppur frammentate e degradate (l'apparato decorativo proseguiva sulla facciata del palazzo adiacente, ma qui si conservano solo pochi frammenti)¹⁸ (fig. 8).

La possibilità di uno studio più approfondito, inquadrando l'edificio non solo nel proprio contesto urbano, ma anche in quello storico e culturale, ha permesso di perseguire due obiettivi complementari e distinti:

– da un lato, avendo delineato il fenomeno delle *grisailles* saluzzesi, è stato possibile valutare gli elementi di analogia, ma anche quelli di contrasto, rispetto agli altri monocromi, con particolare attenzione all'aspetto delle influenze culturali d'Oltralpe;

– dall'altro lato, l'approfondimento della conoscenza del manufatto in riferimento alle vicende costruttive e di trasformazione, ha consentito di collocare le vicende del palinsesto decorativo nel quadro delle vicende edificatorie dell'organismo architettonico.

L'oggetto della rappresentazione dei monocromi sono

le vicende amorose di Pietro di Provenza e della Bella Maghelona (da cui deriva il nome del palazzo e della via), contenute in un romanzo medievale che secondo alcune ipotesi sarebbe stato scritto nel XII secolo da Bernardo di Treviez, canonico della cattedrale di Maguelonne in Provenza, vicino a Montpellier: in ogni caso il racconto risultava essere noto all'interno degli ambienti cortesi europei¹⁹.

Da un lato il tema scelto e l'uso della lingua d'oc nei cartigli risultano essere in contrasto rispetto alla cultura umanistica caratterizzante le altre *grisailles* saluzzesi, dall'altro lato confermano tuttavia l'influenza provenzale d'Oltralpe nella temperie culturale della corte saluzzese tra XV e XVI secolo.

Dal punto di vista artistico le grisaglie di Casa Maghelona mostrano molte analogie con le decorazioni della Casa delle Arti: si ritrova la volontà di ricercare un rapporto dialettico tra architettura e decorazione, attraverso la realizzazione di finte architetture in chiaroscuro in corrispondenza delle preesistenti aperture medievali e dei fregi a fogliami intrecciati delle fasce marcapiano. Anche dal punto di vista esecutivo si possono notare somiglianze nei tratteggi dei panneggi dei personaggi raffigurati e nei cartigli a descrizione delle scene, sebbene l'attribuzione dei monocromi della Maghelona al presunto magistero d'opera del ciclo delle *Arti Liberali*²⁰ sia un tema ancora da indagare e approfondire (fig. 9).

Riguardo alla datazione dell'opera, seppur sconosciuta, si può far rientrare con molta probabilità entro i primi due decenni del XVI secolo, tenendo in considerazione, al riguardo, le datazioni attribuite agli altri esempi saluzzesi.

Se la conoscenza del manufatto in riferimento alle vicende costruttive e di trasformazione consente di collocare le vicende del palinsesto decorativo nel quadro delle vicende edificatorie dell'organismo architettonico, viceversa la presenza stessa delle grisaglie consente di ottenere una cronologia, almeno relativa, di alcune di queste fasi di trasformazione. Al riguardo, alcune ipotesi avanzate in seguito a un'attenta analisi visiva, sono poi state confermate dallo studio delle fonti storico-documentarie che, a loro volta, hanno permesso di venire a conoscenza di nuovi elementi utili all'anamnesi storico-costruttiva dell'edificio.

Per delineare l'iter costruttivo di Casa Maghelona, in particolare sul lato prospiciente la via, occorre prendere in considerazione anche il palazzo adiacente. Entrambi sono classificati nella tavola dello Studio Normativo Tipologico del Centro Storico del PRGC del Comune di Saluzzo come «edifici di origine medievale trasformati nel periodo rinascimentale»²¹.

Tra i due edifici, in alcune punti in cui è venuto a mancare lo strato di intonaco, si nota come le mura d'ambito non siano ammorsate, ma presentino invece una netta linea di divisione. In corrispondenza di questa si aprono tre finestrelle allineate verticalmente. Ad entrambi i lati di queste sono presenti alcuni bolzoni di catene di collegamento, a cui corrispondono internamente due muri di spina separati. Planimetricamente in corrispondenza di queste piccole aperture si trovano

dei locali stretti e aventi una lunghezza pari alla manica più antica dei due palazzi: in particolare quello del piano primo appartiene all'altro edificio, mentre quelli del piano secondo e terzo appartengono a Casa Maghelona. Analizzando la cartografia della "Mappa dei Condotti" degli anni Settanta del XVIII secolo²², tra le particelle 250 (corrispondente a Casa Maghelona) e 251 (corrispondente al palazzo adiacente), si attesta la presenza di un condotto (fig. 10). Con ogni probabilità era qui presente una rittana medievale.

«[...] Molte sono le tracce della presenza di rittane o quintane negli edifici saluzzesi, poste tra le case per smaltire le acque di scarico. Dall'analisi materiale degli edifici, non è semplice rintracciare la presenza delle rittane, visto che la maggior parte degli edifici sono stati intonacati e le intercapedini occultate. In alcuni casi sono state utilizzate per ricavare luoghi di servizio della casa e l'apertura di piccole finestre che rivestono un carattere improprio rispetto all'edificio che ne individua l'esistenza [...]»²³.

Quest'ultimo aspetto è nitidamente visibile sulla facciata di Casa Maghelona. Inizialmente le rittane medievali erano aperte, per cui i due edifici costituivano due corpi di fabbrica distinti (questo aspetto è confermato dalla presenza di due muri di spina separati). In seguito, per motivi di igiene e decoro pubblico, i diversi statuti delle città ordinano la chiusura delle rittane. Anche nel caso in oggetto si procedette quindi alla chiusura della rittana.

In seguito, i due palazzi confluirono probabilmente all'interno della stessa proprietà, quasi sicuramente appartenente a una casata nobile, la quale commissionò la realizzazione del ciclo pittorico della *Bella Maghelona* per uniformare le facciate dei due fabbricati, anche attraverso la realizzazione del lungo cornicione in mattoni.

Un importante elemento architettonico, di cui oggi non rimangono tracce visibili, era dato da una galleria all'ultimo piano, corrispondente all'attuale terzo piano di Casa Maghelona. La sua presenza è attestata nei testimoniali di visita della casa del 18 novembre del 1726, redatti in seguito alla donazione di Casa Maghelona al Seminario da parte del vescovo di Saluzzo Carlo Giuseppe Morozzo, che aveva acquistato l'edificio dal precedente proprietario Vittorio Filippo Della Chiesa di Cervignasco e Benevello. Nella descrizione si riporta che il terzo piano era adibito a granaio e presentava cinque finestre verso il cortile interno, mentre sul lato verso la strada è attestata la presenza di una «galleria formata a dodici archi» con «i parapetti corrosi e rotti»²⁴. Sebbene il documento si riferisca solo al corpo di fabbrica di Casa Maghelona, non è plausibile la presenza di una galleria di dodici archi entro il perimetro dell'attuale edificio. Probabilmente, al momento della redazione del documento, quando i due edifici appartenevano nuovamente a due proprietà distinte, era ancora presente un'unica galleria.

Nelle descrizioni riportate nella documentazione degli *Atti vertiti tra il Seminario vescovile e il canonico Minaudo circa opere abusive nella casa della Maghelona locata dal seminario* del 1757 è confermata la presenza della galleria al terzo piano, che in questo caso risulta essere



fig. 9 – Particolare delle *grisailles* di Casa Maghelona, via Maghelona, Saluzzo (fotografia di N. Rivero, 2019).



fig. 10 – Dettaglio della *Carta o sia Pianta dimostrativa del corso e sbocco dei condotti maestri esistenti nel recinto della Città di Saluzzo con dimostrazione delle bocche che in essi per via di condotti particolari si scaricano*, [Mappa dei condotti], 1776 circa (ASCS, Fondo cartografico, n. 1079).

«chiusa con stibbio di mattoni in creta sopra la muraglia del seminario»²⁵, per cui è stato introdotto un elemento di divisione tra le due proprietà anche nella galleria.

L'elemento della galleria rientrerebbe all'interno della tipologia edilizia dell'epoca: gli edifici saluzzesi, in particolar modo i palazzi nobiliari, vennero spesso impreziositi da terrazze aperte o loggiati nel periodo rinascimentale (come si può osservare in alcuni palazzi in Salita al Castello), ancora oggi facilmente individuabili, nonostante gli interventi successivi di chiusura con vetrate o muri pieni²⁶.

La preesistenza di archi al terzo piano spiegherebbe la presenza di alcuni frammenti di decorazioni monocrome al di sopra del cornicione in mattoni (come ad esempio la parasta angolare sul lato sinistro): si tratterebbe infatti delle decorazioni che ricoprivano il parapetto e i pilastri di sostegno degli archi della galleria. In corrispondenza di questi pilastri erano poi presenti degli elementi in ferro, probabilmente utilizzati per appendere degli stendardi, alcuni dei quali si conservano ancora tra le finestre del terzo piano.

Sempre dal documento del 1726 si attesta la presenza dalla scala attualmente esistente e dei loggiati verso il cortile interno (che oggi risultano completamente tamponati): Casa Maghelona quindi è già stata interessata da lavori di ampliamento che hanno allargato la manica principale (il palazzo adiacente invece manterrà la larghezza originale, risultando ancora oggi più stretto). Questo aspetto permette di far risalire al Seicento il momento in cui i due edifici erano tornati nuovamente a costituire due proprietà distinte.

Nella descrizione delle quattro stanze verso la via del primo piano si fa accenno anche alle aperture presenti: nella prima stanza era presente «[...] una finestra verso la strada in quattro parti con crociera in mattoni [...]»²⁷, similari erano le aperture della terza e della quarta stanza (la seconda stanza presentava solo una finestra al di sopra della porta d'ingresso): ancora nel 1726 erano quindi presenti le originali aperture medievali. La tipologia di finestre descritta rimanderebbe allo stile di quelle presenti sulle facciate di Casa Cavassa e Casa delle Arti, con profili fittili costituenti una cornice perimetrale e una crociera interna, diffuse nel territorio sin dal XIV secolo. In seguito, tra Settecento e Ottocento, le preesistenti aperture furono tamponate per aprirne di nuove, secondo i canoni dell'epoca (i tamponamenti sono oggi nitidamente visibili sulla facciata), danneggiando in modo irreparabile gli affreschi a *grisailles*. A questi lavori si può pensare di far risalire anche la sopraelevazione del palazzo: il terzo piano venne infatti trasformato ad uso abitativo (probabilmente gli archi della galleria vennero demoliti conservando solamente le murature dei pilastri e del parapetto su cui elevare la muratura di chiusura)²⁸.

Un documento che ha permesso di individuare il periodo cronologico di esecuzione dei lavori di tamponamento delle finestre medievali e di sopraelevazione del manufatto è quello dei "Testimoniali della casa della Maghelona, propria della città di Saluzzo" del 26 settembre 1828. È riportata infatti la descrizione delle stanze presenti al terzo piano, mentre la descrizione del

sottotetto è perfettamente fedele a quello attuale (per cui successivamente il palazzo non fu più oggetto di importanti trasformazioni edilizie).

3. La committenza della “Bella Maghelona”: una questione aperta

L'indagine sull'attribuzione della proprietà del palazzo al momento della realizzazione del ciclo pittorico e quindi della sua committenza è ancora aperta, tuttavia in questa sede è possibile avanzare alcune ipotesi. Innanzitutto, è opportuno evidenziare che, molto probabilmente, la committenza del dipinto era proprietaria sia di Casa Maghelona sia del palazzo adiacente: la volontà di uniformare le facciate dei due edifici attraverso la realizzazione di un importante apparato decorativo rientra appieno nelle scelte delle famiglie nobili dell'epoca (un esempio è il già citato Palazzo Fauzone di Germagnano di Mondovì).

Nei testimoniali di visita ed estimo della casa del 18 novembre del 1726 è riportato il nome del proprietario da cui monsignor Carlo Giuseppe Morozzo acquistò l'edificio il 5 luglio 1726 per poi donarlo al seminario il 5 ottobre dello stesso anno: si tratta di Vittorio Filippo Della Chiesa di Cervignasco e Benevello²⁹.

Un indizio importante è la presenza dei frammenti di tre scudi araldici, tra il primo e il secondo piano, in asse con le aperture medievali preesistenti: Mario Perotti li fa corrispondere alla famiglia Tapparelli³⁰, riferendosi poi all'edificio come “Palazzo dei Tapparelli”³¹. Non vi è invece traccia di scudi araldici sul palazzo adiacente.

Partendo da questi elementi e tenendo presente gli aspetti relativi alle vicende edificatorie, sottolineati precedentemente, è possibile trarre alcune ipotesi. La prima secondo cui Casa Maghelona e il palazzo adiacente sarebbero appartenuti alla famiglia Tapparelli sin dal XV secolo: la committenza del ciclo pittorico sarebbe allora da attribuire a un esponente di questa nobile famiglia; in seguito alla divisione della proprietà, Casa Maghelona sarebbe quindi passata (direttamente o indirettamente) ai Della Chiesa di Cervignasco e Benevello.

Un'altra ipotesi, forse più probabile rispetto alla prima, è quella che vede, successivamente alla divisione della proprietà nei due lotti (quello di Casa Maghelona e quello del palazzo adiacente), la famiglia Tapparelli acquisire Casa Maghelona, facendo aggiungere sulla facciata gli stemmi della casata; in seguito la proprietà sarebbe passata ai Della Chiesa di Cervignasco e Benevello. Rimane tuttavia da indagare in questo caso la committenza delle *grisailles*.

Queste ipotesi rimangono per ora tali, in attesa che uno studio più approfondito in questo senso e il ritrovamento di eventuali nuovi documenti d'archivio possa chiarire meglio i passaggi di proprietà tra XIV e XVII secolo, riuscendo quindi a stabilire la committenza, e forse anche l'autore, del ciclo della *Bella Maghelona*, in cui sono sì presenti analogie rispetto ai principali monocromi saluzzesi, ma vi sono anche importanti peculiarità, tra cui l'influenza culturale provenzale.

Note

L'intervento costituisce un segmento dell'esperienza oggetto della tesi. In quel caso questo tassello era funzionale all'inquadramento del manufatto per la proposta di un intervento di recupero, viene ora invece affrontato e approfondito in relazione all'interpretazione del patrimonio tra le fonti d'archivio e il cantiere storico. RIVERO 2018-2019.

¹ LUSSO 2007, 159.

² LUSSO 2007, 160. Al riguardo si ricorda l'apertura nel 1480 del “Buco di Viso”, considerato il primo traforo alpino della storia, al fine di incrementare i traffici commerciali del marchesato di Saluzzo con le terre d'Oltralpe.

³ La tecnica del graffito, o sgraffito, si era diffusa durante il Rinascimento soprattutto in centro Italia, in particolare in Toscana, ma fu successivamente introdotta anche in altri territori, come quello piemontese. Si tratta di una tecnica povera tramite la quale si ottiene una decorazione ad intonaco più chiaro applicato su un intonaco di fondo più scuro. La tecnica della pittura a *grisaille*, o grisaglia, indica invece una pittura monocromatica in toni di grigio (da cui deriva il termine), che permette di ottenere effetti di rilievo e chiaroscuro. Era una tecnica già usata nel Trecento su scala minore nella decorazione architettonica e dagli scultori nei disegni preparatori, che acquistavano in tal modo l'evidenza del rilievo. «[...] L'usanza di decorare le pareti esterne ed interne degli edifici con dipinti monocromi raffiguranti favole mitologiche, scene di caccia, giocolieri, la riscontriamo di frequente presso i romani nell'età classica. Ripresa nel Trecento negli intradossi delle finestre ed in altre parti secondarie, viene ripristinata nel Quattrocento in Italia da Roma alla Toscana ed alla pianura padana [...]». GABRIELLI 1974, 21.

⁴ La tipologia dei graffiti a marmorino prevede l'impiego di una rasatura a base di grassello di calce e sabbia a cui si aggiunge polvere di marmo.

⁵ BELTRAMO 2015, 49.

⁶ GAZZERA 1952, 31-36.

⁷ MULETTI 1829-30.

⁸ CALDERA 2002, 122.

⁹ Attualmente la lettura del palinsesto pittorico, seppur si sia mantenuto quasi nella sua interezza, risulta fortemente compromessa dalle condizioni di conservazione.

¹⁰ Gli esiti del restauro patrocinato dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici per il Piemonte, come sottolinea Massimiliano Caldera (CALDERA 2002, 125), dimostrano come sia ancora possibile un'efficace azione d'intervento riguardo a questi manufatti.

¹¹ I Cavassa erano una delle più prestigiose famiglie saluzzesi: originari di Carmagnola, avamposto del marchesato, dove trovava sede la zecca, nel XV secolo si trasferirono a Saluzzo. Nel 1464 Galeazzo Cavassa fu nominato vicario generale del marchesato da Ludovico I, mentre nel 1502 suo figlio Francesco fu insignito della stessa carica da Ludovico II.

¹² PIANEA 2002, 163-164.

¹³ CALDERA 2002, 119.

¹⁴ BELTRAMO 2015, 44.

¹⁵ GABRIELLI 1974, 22.

¹⁶ SAVIO 1930, 10.

¹⁷ LUSSO 2007, 168.

¹⁸ Il ciclo della *Bella Maghelona* doveva risultare monumentale, estendendosi per una lunghezza di oltre cinquanta metri (sulle facciate di Casa Maghelona e del palazzo adiacente) e per un'altezza di almeno tre piani (rimane ancora da indagare la presenza delle decorazioni al livello del piano terra).

¹⁹ Cfr. PEROTTI 1967, 24-27.

²⁰ Cfr. CALDERA 2002, 122.

²¹ P.R.G.C. del Comune di Saluzzo, Studio Normativo Tipologico, Centro Storico, Tipologie storiche: edifici, tav. n. 2.2.

²² ASCSaluzzo, *Fondo cartografico*, 1079, *Carta o sia Pianta dimostrativa del corso e sbocco dei condotti maestri esistenti nel recinto della Città di Saluzzo con dimostrazione delle bocche che in essi per via di condotti particolari si scaricano* [Mappa dei condotti], 1776 circa.

²³ BELTRAMO 2015, 138.

²⁴ ASDSaluzzo, faldone 7/53 bis, 18 novembre 1726, *Donazione di Monsignor Morozzo della casa della Maghelona*.

²⁵ ASDSaluzzo, faldone 26/170, 1757, *Atti vertiti tra il Seminario vescovile e il canonico Minaudo circa opere abusive nella casa della Maghelona locata dal seminario*.

²⁶ Cfr. BELTRAMO 2015, 120.

²⁷ ASDSaluzzo, faldone 7/53 bis, 18 novembre 1726, *Donazione di Monsignor Morozzo della casa della Maghelona*.

²⁸ Nel sottotetto attuale, in corrispondenza del muro di separazione dal palazzo vicino, sono ancora visibili le tracce su cui si innestavano le falde della copertura precedente alla sua sopraelevazione.

²⁹ La casata dei Della Chiesa (cui apparteneva il già citato Giorgio della Chiesa) tra XV e XVI secolo si era suddivisa in diversi rami, tra cui quello di Cervignasco e Benevello, il cui capostipite era Giovanni Antonio Della Chiesa (1594 ca.-1657).

³⁰ La famiglia Tapparelli la si ritrova in relazione all'adiacente palazzo vescovile. Il palazzo, destinato da pochi anni a vescovado,

fu adattato e ampliato per volontà del vescovo Giovanni Maria Tapparelli (1568-1581), appartenente al ramo dei Tapparelli di Lagnasco-d'Azeglio: egli commissionò anche un complesso apparato decorativo su tutto il fronte di via Volta, venuto alla luce nei lavori di restauro del 2000 (tra le decorazioni è ben evidente lo stemma di famiglia). Il ritrovamento di nuovi documenti d'archivio potrà forse spiegare l'eventuale legame tra la realizzazione delle decorazioni del palazzo vescovile e la presenza degli stemmi dei Tapparelli sul fronte di Casa Maghelona.

³¹ PEROTTI 1967, 27.

Bibliografia

- BELTRAMO S. 2015, *Il marchesato di Saluzzo tra Gotico e Rinascimento*, Torino.
- CALDERA M. 2002, *Intorno a Macrino d'Alba. Aspetti e problemi di cultura figurativa del Rinascimento in Piemonte*, Savigliano.
- CALDERA M. 2002, *La città dipinta. Decorazioni a Saluzzo tra Quattrocento e Cinquecento*, in Id. (a cura di) 2002, pp. 117-129.
- GABRIELLI N. 1974, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Torino.
- GALANTE GARRONE G., RAGUSA E. (a cura di) 2002, *Hans Clemer. Ricerche e restauri*, Savigliano.
- GAZZERA G. 1952, *Colore e decorazione architettonica a Saluzzo*, «Cuneo Provincia Granda», 1.
- LUSSO E. 2007, *Arte e architettura nel Piemonte quattrocentesco*, «Humanistica», II, 1/2.
- MULETTI D. 1829-30, *Storia di Saluzzo e de' suoi marchesi*, Saluzzo.
- PEROTTI M. 1967, *Fortuna di un romanzo cavalleresco a Saluzzo*, «Cuneo Provincia Granda», 3.
- PIANEA E. 2002, *Gli affreschi con le Fatiche d'Ercole di Casa Cavassa a Saluzzo*, in GALANTE GARRONE, RAGUSA (a cura di) 2002, pp. 163-169.
- RIVERO N. 2018-2019, *Recupero funzionale del "Palazzo della Maghelona" di Saluzzo*, Tesi di Laurea Magistrale in Ingegneria Edile, Politecnico di Torino, relatori M. Zerbini, C.L. Ostorero.
- SAVIO C.F. 1930, *Gli affreschi a grisaille e la casa di Davide a Saluzzo*, «Bollettino per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», n.1, anno II, pp. 3-15.

ELENA GIANASSO

Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, Politecnico di Torino

Tra Corte e Chiesa: architetture sacre nei luoghi della *Corona di delitie*. Inediti intorno alla chiesa della Natività di Maria Vergine a Venaria Reale

Come è proprio de' Regi portare la Corona, così è de' Sudditi il tessergliela. Né d'alloro si cingevan le tempia i Principi de' gli andati secoli, né d'edera, né d'altri frondi rappresentanti marche d'honore; s'inghirlandavano il crine, se dalle mani de' suoi artefici non le venivano prima intrecciate le foglie. Non si caricavano il capo quegli Heroi con lame d'oro ornate di dodici raggi simboleggianti la pienezza del dominio [...] se dall'arte non si riduceva in figura circolare il prezioso metallo. E se a giorni nostri con miglior consiglio compaiono i Monarchi a gara l'un dell'altro ne' giorni solenni con diademi tempestati delle più preziose pietre, che ci tramandi l'Oriente, per rappresentare a' loro Popoli la Sovranità, che tengono; non però prima in simil foggia si lascino vedere, che drappo l'aver patientato, che dagli oscuri ripostigli de' bassi elementi per opra inferiore vengano scarverate le gemme¹.

Le parole con cui Francesco Agostino Della Chiesa, alla metà del Seicento, apre la sua *Corona reale di Savoia o sia Relatione delle Province, e titoli ad essa appartenenti* esprimono bene il significato attribuito al termine «corona», simbolo di una sovranità tessuta intrecciando figure, titoli, spazi e luoghi, in un lungo succedersi di territori geografici e storici, opere di architettura e arte. Il testo si compone di due poderosi volumi che il letterato e cosmografo, vescovo di Saluzzo, pubblica vent'anni dopo la sua *Relazione dello stato presente del Piemonte*, con l'idea di rendere concreto l'ambizioso progetto già del duca Carlo Emanuele I che avrebbe voluto un trittico con la descrizione generale del ducato sabauda. Uscita per i tipi di Giovanni Zappata e Giovanni Domenico Gaiardo, già la *Relazione* del 1635 restituisce un quadro del territorio che circonda Torino, senza dimenticare che

fuori delle nuove mura, affinché nulla manchi alla regia Città, oltre che da ogni parte all'intorno ha diversi luoghi di piacere, ne' quali per fuggir i caldi dell'estiva stagione sogliono ridursi le loro altezze reali².

È subito evidente come le architetture nell'intorno della capitale concorrano a disegnare quell'immagine di regalità a lungo inseguita da casa Savoia. Della Chiesa elenca qui Rivoli, Mirafiori, il Valentino³, Moncalieri, il Lingotto, la Margherita «reale abitazione»⁴ e il Regio Parco⁵ menzionando,

sulla sommità d'un monticello» oltre il Po, la chiesa di Santa Maria e il convento «si vago per il sito, e per i giardini, che serve per diporto a tutta la Città»⁶,

voluti da Carlo Emanuele I e affidati ai francescani cappuccini. Nella sua *Corona reale di Savoia*, poi, Della

Chiesa rilegge gli stessi luoghi, ricordando il progetto di Vittorio Amedeo I per la costruzione di una chiesa e un convento, non lontano da Mirafiori, destinati ai cistercensi foggianti⁷ e, nel lungo elenco di edifici sacri della città, nomina l'iniziativa di Cristina di Francia per la chiesa di San Salvario, nei pressi del Valentino, officiata dai Servi di Maria⁸.

È un complesso dialogo a più voci in cui la corte si confronta con la Chiesa, come con certi ordini religiosi, lasciando apparentemente celate le scelte che interpretano la politica dinastica che, nel controllo del territorio, trova – è noto – una piena espressione nella «corona di delitie» definita da Amedeo di Castellamonte nel suo *Venaria Reale Palazzo di piacere, e di caccia*⁹. L'uso castellamontiano del termine «corona» si inserisce nel dibattito indagato dalla letteratura seicentesca, già ripreso¹⁰, in cui il vocabolo è utilizzato con valore di metafora utile a esprimere il grandioso programma di attente e continue acquisizioni territoriali che, oltre a cercare un disegno uniforme delle aeree esterne alle fortificazioni, collega i diversi poli al nucleo di Torino e, soprattutto, sorveglia l'intorno della città-capitale. Il proposto schema radiocentrico di forma circolare, assimilato alla corona, diventa espressione del potere diretto sui luoghi attraverso le residenze ducali che, talvolta, fin dalle rappresentazioni del *Theatrum sabaudiae*¹¹, esito di una lunga impresa editoriale conclusasi con la pubblicazione ad Amsterdam per i tipi di Blaeu nel 1682, appaiono in relazione con chiese e conventi che interpretano la duplice parte di architetture sacre, celebrative di un culto, e di fabbriche, come le residenze, di emanazione sovrana che esercitano un dominio sul territorio.

Il *Theatrum* diventa, allora, il primo poderoso archivio in cui documenti letterari e fonti iconografiche narrano la «corona di delitie», espressa ma non dichiarata tra le righe e tra le tavole. Nelle relazioni, redatte da più mani, i luoghi dell'intorno della capitale si rintracciano fin dallo scritto dedicato a Torino dove, nella traduzione italiana dall'originale latino, si leggono note riservate agli edifici religiosi, citati senza dimenticare di sottolineare quando fondati per volontà ducale; al termine, evidenziando che

i sovrani non si accontentarono di abbellire la Città al suo interno, perché anche all'esterno la adornarono in molte guise¹²,

si scoprono il palazzo del Valentino, la vigna di Cristina di Francia e villa Ludovica (ora Villa della Regina) oltre il Po, Mirafiori, il Regio Parco e Venaria.



fig. 1 – GIOVANNI TOMMASO BORGONIO, *Regiae Venationis Aedium Prospectus*, [1670], in *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis, Pedemontii Principis, Cypris Regis*, Apud Haeredes Ioannis Blaeud, Amstelodami, 1682, I.37.

Emerge pure la relazione specifica dedicata alla stessa Venaria che ricorda le due progettate chiese in piazza dell'Annunziata.

Nelle incisioni, che rendono realtà e progetti mirati a costruire l'immagine aulica di un ducato che aspira (e poi ottiene) il titolo regio, residenze sabaude e architetture sacre dialogano soprattutto, ma non solo, nelle vedute di villaggi e città. Ne sono esempio la veduta a volo di uccello, di mano di Giovanni Tommaso Borgonio, ancora di Venaria e la tavola dedicata ad Agliè dove, allargando la considerazione delle dimore sabaude collegate in senso stretto alla famiglia regnante, il castello trasformato da Filippo di San Martino d'Agliè, favorito di Cristina di Francia, è fronteggiato dalla parrocchiale in un esplicito rapporto, mediato dalla chiesa, tra il palazzo e la città idealmente interessata, come Venaria, da un programma urbanistico¹³. Tema ancora da approfondire e qui introdotto come suggestione per una nuova ricerca, la relazione tra residenza sabauda e chiesa costruita nei luoghi delle *maison de plaisance* di corte apre studi che intersecano lo sguardo della storia dell'architettura non solo con il sapere sulla geografia celeste dei duchi di Savoia¹⁴.

Un primo esempio, già a lungo indagato ma ancora discutibile attraverso carte inedite, è la chiesa della Natività di Maria Vergine a Venaria Reale. La vicenda è nota: la chiesa seicentesca, già raffigurata nel *Theatrum sabaudiae*¹⁵ (fig. 1), crolla intorno a metà del Settecento ed è subito ricostruita. Nel primo progetto, castellamontiano, di piazza dell'Annunziata, la piazza quadrato-ovale allestita sotto la guida di Michelangelo Garove¹⁶, la chiesa si inserisce nell'emiciclo settentrionale, di fronte a una seconda chiesa, non costruita e sostituita dall'Ospedale. Fin dalla relazione che accompagna l'incisione del *Theatrum* è dichiarata la volontà del duca Carlo Emanuele II di dedicare i due fabbricati alla Vergine, invocata protettrice del luogo, e a Sant'Eusebio vescovo di Vercelli, martire, difensore della religione¹⁷. La prima visita pastorale documentata tra le carte dell'Archivio Arcivescovile di Torino è datata 9 maggio 1728, quando il vescovo Francesco Arborio di Gattinara descrive le condizioni di un edificio in buono stato, con la sagrestia *in cornu epistolae* e il campanile sul lato opposto: «visitò tutto l'interno della Chiesa, che vide essere di laterizio bene imbiancata e ornata con varie sculture»¹⁸. Costruita dal 1671¹⁹, è un fabbricato ad aula, con tre

cappelle laterali, presbiterio e coro, differente da quello riconoscibile nel *Theatrum* e nell'incisione di Georges Tasnière che accompagna il testo *Venaria Reale Palazzo di piacere, e di caccia dove*, invece, si legge una chiesa a pianta centrale con cupola²⁰. Ottant'anni più tardi, la struttura è in cattive condizioni e il 12 febbraio 1753 rovina al suolo. La ricostruzione, immediata, rientra nell'ambito di un processo avviato negli anni in cui Benedetto Alfieri, Primo Architetto Civile nominato da Carlo Emanuele III, si occupa di Venaria, affiancato da professionisti esperti del calibro di Giuseppe Giacinto Baijs, capaci di coordinare i lavori, risolvere questioni strutturali, gestire i conti²¹.

Il cantiere architettonico per la ricostruzione della chiesa è già stato oggetto di uno studio puntuale, appoggiato su carte ora parte del patrimonio dell'Archivio di Stato di Torino, dell'Archivio Arcivescovile di Torino, della Biblioteca Reale di Torino e dell'Archivio Storico della Parrocchia della Natività di Maria Vergine di Venaria Reale. A queste ricerche si affiancano ora fogli e disegni inediti conservati presso l'archivio parrocchiale²². Qui è la *Notifica sopra La casa Reggia Concessa ad uso solamente al parroco*, datata 12 luglio 1753 che, a firma del Direttore Bordoni, riporta una richiesta della comunità al sovrano precisando:

La comunità della Venaria R.le ha avuto ricordo alla M.S.; e supplicata la medesima di permetterle di occupare una parte della Casa propria della prefatta M.S. attinente dalla parte di levante alla chiesa Parochiale presentem[en]te rovinata per l'ampliamento della chiesa nuova da costruirsi a seconda del disegno formato dal Sig.r Conte Alfieri suo Primo Architetto, per le di cui fondamenta si era di datto preincipio alle necessarie escavaz[i]oni, si è la M.S. degnata p[er] Regio suo Chirografo [...] comandarmi di lasciare senza difficoltà veruna proseguire le già principiate escavaz[i]oni, coll'occupazione della picciola parte di casa sud.ta a norma del sovra riferito disegno²³.

Alfieri, con Baijs, disegna la chiesa impostando, oltre la facciata già esistente e il portico affacciati su piazza dell'Annunziata, una pianta a croce latina in cui un sistema di doppie cappelle laterali sostiene la navata unica coperta a botte, ricavata nell'area antistante il transetto (o meglio pseudo-transetto), delimitato e composto da due grandi cappelle – i «Capelloni», che precede presbiterio e coro. Ai lati sono la sagrestia e il campanile. Non è certo opportuno riprendere il già narrato scorrere dei lavori, ma è interessante ricordare il *Calcolo delle spese del Presbiterio e Coro* che, raggiungendo la cifra di £. 13783.0, precisa che la demolizione ha interessato «muraglie e volte», lo «sternito di lose di Barge», il «coperto», «telari di finestre con vetro», «ferramenta, cioè chiavi, bolzoni, e ferrate di finestre a calcolo», «quattro colonne di pietra, con basi, capitelli, architravi e pietra da taglio». Lo stesso foglio, non datato, elenca le opere eseguite, precisandone entità e costo: «cavo terra per le fondamenta», «muraglie ordinarie per le fondamenta, e speroni delle volte», «muraglie di mattoni», «volte e archi», «sternito di lose di Barge con sternito sotto di quadrette di calcina», «sternito di quadrette ordinario», «coperto»,

The image shows a handwritten document titled "Segue Calcolo della spesa del Presbiterio e Coro". It is a detailed list of construction items and their costs. The items are listed in Italian, with columns for the description, quantity, unit, and price. The total cost at the bottom is 13783.0.

Descrizione	Quantità	Unità	Prezzo
«cavo terra per le fondamenta»	86	ad. 10	860
«muraglie ordinarie per le fondamenta, e speroni delle volte»	222	ad. 10	2220
«muraglie di mattoni»	202	ad. 10	2020
«volte e archi»	20	ad. 10	200
«sternito di lose di Barge con sternito sotto di quadrette di calcina»	20	ad. 10	200
«sternito di quadrette ordinario»	20	ad. 10	200
«coperto»	20	ad. 10	200
«telari di finestre con vetro»	20	ad. 10	200
«ferramenta, cioè chiavi, bolzoni, e ferrate di finestre a calcolo»	20	ad. 10	200
«quattro colonne di pietra, con basi, capitelli, architravi e pietra da taglio»	20	ad. 10	200
Totale			13783.0

fig. 2 – *Segue Calcolo della spesa di presbiterio e coro*, s.d. (ASP Venaria, Fondo parrocchiale della Natività di Maria Vergine di Venaria Reale, Beneficio, Lavori di costruzione e cantieri, Chiesa parrocchiale, XVIII secolo – 1948, faldone 105, fasc. 417).

«stabilitura interna delle muraglie e volte con bianco», «cornicione interno con architrave, e collarino rustico», «capitelli comprese le metà», «basi comprese le metà rustiche», «cornice rustica esterna», «radici di rovere per le muraglie lineali», «formazione di tre ornati di finestre, di quattro ornati di portine, di quattro aperture di coretti con parapetti il tutto di muro rustici», «cornicette de' riquadri, e dell'occhio nella volta del coro», «cornice delli due archi, e de loro imposti rustici», «ornato della tavola dell'altare rustico», «ferramenta, cioè chiavi per le volte, bolzoni, grappe, teste di chiavi, e due ferrate di finestre a calcolo», «formazione di un'apertura d'uscio in rottura», «due serraglie d'uscio di noce», «cinque telai di finestra di noce con vetri e ferramenta», «per levar e di nuovo metter in opera l'altare di marmo, balaustra e formazione della mensa»²⁴ (fig. 2). Il documento si legge in confronto con la sezione longitudinale del coro conservata nello stesso archivio, una copia di lavoro di Alfieri o Baijs che dialoga con una sezione longitudinale dell'intera struttura, una sezione trasversale e con l'*Elevazione di una delle cappelle grandi e l'Elevazione interna del presbiterio e coro*²⁵. Ai disegni conservati in parrocchia si aggiunge ancora un foglio, ora nell'Archivio di Stato di Torino tra le carte settecentesche di Venaria Reale, che riporta sul verso «Disegni chiesa parochiale»; privo di autore e non datato,

ma inserito in un fondo di disegni di Venaria redatti tra il 1710 e il 1833, mostra un disegno in pianta (tagliato) in cui si legge il profilo di parte di una struttura, forse una grande cappella o il coro o l'ingresso, con tra aperture; il foglio è discutibile rispetto al progetto alfieriano, e forse pure rispetto all'intera chiesa, ma non si può escludere rappresenti uno studio planimetrico di variante²⁶.

I lavori proseguono tra il 1754 e il 1755, descritti attraverso i volumi dell'Azienda Generale di Fabbriche e Fortificazioni che chiarisce pure la realizzazione a rustico dell'altare maggiore, poi completato da Gio' Battista Parodi²⁷; la struttura è consacrata unitamente all'intera chiesa nel 1762 da monsignor Carlo Giuseppe Filippo da Martignana vescovo di Maurienne²⁸. A destra dell'altare maggiore, nella testata del transetto, è l'altare della Ss. Vergine del Rosario, a sinistra, è collocato quello della Compagnia di San Giuseppe. Un'interessante relazione sullo stato della parrocchia redatta dal parroco don Carlo Giuseppe Rossi nel 1771, sei anni prima della visita dell'arcivescovo Francesco Rorengo di Rorà il 22 settembre 1777²⁹, chiarisce pure che, nel secondo Settecento, a destra dell'altare della Ss. Vergine del Rosario si trova una cappella dedicata a Sant'Eusebio e quindi una seconda cappella, allora priva di altare; sul lato opposto, una cappella ospita un quadro di Sant'Antonio Abate e Santa Margherita da Cortona e una seconda è dedicata a San Vincenzo Ferrero, la Vergine, San Francesco di Sales e San Filippo Neri³⁰. È una sequenza di Santi che si leggono nella cosmografia celeste sabauda, in un rinnovato stretto legame tra la parrocchiale, la comunità di Venaria e il casato regnante.

Scorrendo i documenti dell'archivio parrocchiale si integrano i dati sul cantiere. Nel 1778, il parroco Rossi affida al capomastro, marmorista, Amedeo Rizzi la costruzione di un altare in marmo intitolato a San Luigi Gonzaga, terzo dal lato dell'Epistola³¹. È tra questi fogli che compaiono i documenti che restituiscono le opere eseguite dalle diverse maestranze, puntualmente retribuite dal parroco, appoggiato da offerte dei fedeli. Nel 1779 le carte parrocchiali registrano un pagamento di £. 95.18.8 al capomastro Carlo Giuseppe Perratone per la

demolizione del vecchio altare, collo scalcinamento dei materiali, escavaz[ion]e della terra per far luogo ad un arcone costruttosi sotto il piano dello sternito per l'appoggio dei marmi il nuovo altare costituenti, aiuto prestato ai marmorini per la collocaz[ion]e in opera dei medesimi, e formaz[ion]e dei vari pezzi muraglia over esigeva il bisogno;

allo stesso Perratone sono poi assegnate £. 90 nel 1781 quando collabora con Francesco Davico. Nel settembre 1781 si occupano dell'altare anche Stefano Conti e Pietro Casabella, marmoristi, «sublocatori della guarnitura di d[et]to altare», che ricevono £. 310. L'elenco prosegue: Giovanni Battista Rossi minusiere riceve £. 18.10 per diverse cornici e per la «portina della custodia di stupa di noce» e Felice Gamna riceve £. 28.16 come indoratore. Tra il 23 settembre 1781, il 18 ottobre 1781 e il 25 novembre 1782, poi, è retribuito £. 350 il celebre pittore Vittorio Amedeo Rapous per

al marmorista	£ 1900	
al P. Hove Rapous	4	350
a Casabella, marmorista	4	
posto del bolano		18
buona mano al marmorista	3	
a M ^o . Perratone		99.5
al S ^o . Spisgor		46.
a Samma Novatore, Cornice e portina del Tabernacolo		28.10
a Botto, Rotta, Tellarone cornice, portina		14.
		<u>£ 2445.10</u>
a Salino, Ornato	75	78
Colore alla stupa	7.10	10
a Rosso, Balambra	47.10	40.10
Colore alla stupa	75.	75.
Metter in opera	6	6
Cascate	40	40
Bianca alle stupa	6	25.10
Uti e murigine	7.10	7.10
Accendete ligna	6.	
Vernice alle cornici e Tabernacolo	24.	
Assistenza a Salto	6	6
Croce colorata	18	10
		<u>240.10</u>
		186.10
		231

fig. 3 – Onorario delle maestranze impegnate nella costruzione dell'altare di San Luigi Gonzaga, s.d. (ASP Venaria, Fondo parrocchiale della Natività di Maria Vergine di Venaria Reale, Beneficio, Lavori di costruzione e cantieri, Chiesa parrocchiale, XVIII secolo – 1948, faldone 105, fasc. 419).

l'icona rappresentate la S. Vergine col Bambino in brac[c]lio S. Luigi Gonzaga, S. Filippo Neri e S. Vincenzo Ferrero³² (fig. 3).

È una lunga sequenza di contratti, spese, disegni di progetto, corrispondenza che, rintracciando le opere eseguite, potrebbe continuare oltre, ricordando ancora che otto anni più tardi, il 22 aprile 1790 il misuratore Giuseppe Gallo firma il prospetto dell'altare della Concezione; il disegno, a china acquerellato nei toni del bruno, del giallo e del rosa, è completato da una legenda che precisa i marmi previsti: «Alabastro di Busca / Perzeglino di Casotto / Seravezza di Limone / Verde di Susa / Bardiglio di Valdieri / Giallo di Verona / [...] Biggio di Frabosa»³³ (fig. 4). Non è certo questo l'ultimo documento che, tra archivi e cantieri, narra le vicende di una parrocchiale che, tuttavia, interpreta bene l'evolversi della cultura sabauda tra i due secoli, il Seicento e il Settecento, nel progressivo consolidarsi di un regno che è sempre più presente sulla scena non solo locale, ma europea.



fig. 4 – GIUSEPPE GALLO, Altare della Concezione, 22 aprile 1790 (ASP Venaria, Fondo parrocchiale della Natività di Maria Vergine di Venaria Reale, Beneficio, Tipi e disegni, fasc. 460).

Al concludersi del XVIII secolo, il cantiere della parrocchiale di Venaria si rende interprete della trasformazione di una chiesa originariamente disegnata nell'ambito di un grandioso progetto urbanistico finalizzato a manifestare il potere ducale, già sottolineato come chiara enunciazione di una politica di controllo territoriale dell'area a nord della capitale diventando, nel secondo Settecento, simbolo di una nuova arte del governo. Gli stessi materiali, sapientemente trattati da maestranze che spesso lavorano pure negli stretti luoghi della corte, divengono espressione di continuità nel tempo, le tecniche diventano esempio e confronto per altre fabbriche, il costruito è assunto a modello da ripetere altrove. Nei centri della *Corona di delitie*, la relazione tra la chiesa e la residenza si trasforma, seguendo l'esempio di Venaria, allargando la riflessione sull'originaria scelta politica ducale, non dimenticando le ragioni seicentesche, con la consapevolezza delle esperienze maturate nell'intorno di Torino ma anche all'interno della città, creando fabbriche, le chiese, per le assemblee, le comunità. A Venaria, il variare della pianta centrale prima ipotizzata, scelta che affonda le sue radici in una forma che conduce non solo alle cappelle di corte, nella pianta ad aula con pseudo-transetto e un tanto studiato presbiterio e coro, testimonia non solo il variare di un sapere tecnico che così risolve questioni costruttive, ma forse esprime pure il modificarsi della concezione e del significato della chiesa che, almeno apparentemente allargata, si pone come mediatrice tra la corte e la cittadinanza invitata, e non solo, a celebrare il casato regnante attraverso la sua architettura sacra.

Note

¹ Rivolgo il mio pensiero e, in memoria, il mio ringraziamento alla prof.ssa Maria Grazia Vinardi, già docente del Politecnico di Torino e della Scuola di specializzazione in Storia analisi e valutazione dei beni architettonici e ambientali presso lo stesso ateneo, per avermi comunicato l'esistenza di documenti ancora inediti relativi alla chiesa della Natività di Maria Vergine in Venaria Reale conservati nell'Archivio Storico della Parrocchia, utili a integrare le ricche note già da lei pubblicate. Ringrazio Federica Formisano, alla quale ho proposto il tema per la sua tesi di laurea triennale in Beni culturali, di cui sono stata relatore, discussa all'Università degli Studi di Torino nell'anno accademico 2017-2018, per aver puntualmente schedato e trascritto le carte. DELLA CHIESA 1655-1657, p. VII.

² DELLA CHIESA 1635, p. 54.

³ «[...] Madama serenissima Cristina di Francia, Duchessa di Savoia, l'ha talmente di reie abitazioni, di bellissime fontane, e di vaghi, e deliziosi giardini, e d'un gran bosco tutto disegno del Conte Carlo Castellamonte abbellito, che diresti essere questo luogo un terrestre paradiso» (DELLA CHIESA 1635, pp. 54-55).

⁴ La vigna «Margarita», non più esistente, collocata oltre il Po di fronte al Regio Parco, si legge nella *Carte de la montagne de Turin* e risulta proprietà sabauda all'inizio del Seicento quando, nel primo decennio, sono eseguiti lavori di sistemazione dell'edificio principale, delle scuderie, dei muri di sostegno dei giardini e la realizzazione di fontane. Si veda in proposito la nota 29 al contributo di Costanza Roggero Bardelli, *Il sovrano, la dinastia, l'architettura del territorio* (ROGGERO, DEFABIANI, VINARDI 1990, p. 49).

⁵ «Ma nel piano pur pochi passi dalle muraglie della città, l'ha parimente istessa Altezza [Carlo Emanuele I] provvista d'un parco, che gira intorno a cinque miglia, in un sito de' più ameni d'Europa, non che d'Italia, cinto, e quasi vagheggiato dal Po, dalla Dora, e dalla Stura, pieno di boschetti, laghetti, fontane, e d'ogni sorta di cacciagione» (DELLA CHIESA 1635, p. 55).

⁶ DELLA CHIESA 1635, p. 55. «[...] e di là del fiume verso il monte [...] Il serenissimo D. Carlo Emanuele di gloriosa memoria l'ha adornata d'una bellissima Chiesa alla Madre di Dio dedicata, che per essere oltre al Po sopra la sommità d'un monticello, che a vista della città soprasta a regio fiume, e ove era altre volte una picciola fortezza detta la Bastina situata, e alla quale da Torino sopra un lungo ponte di pietra si passa, della Madonna del Monte porta il nome» (*ibidem*).

⁷ Sul tema si veda CUNEO 2020.

⁸ DELLA CHIESA 1655-1657, pp. 135-137. Sulla chiesa di San Salvario si veda la scheda di Cristina Cuneo dedicata ai disegni di Amedeo di Castellamonte nello scritto di Costanza Roggero incentrato su Amedeo di Castellamonte e Donato Rossetti in COMOLI 1990.

⁹ «Volendo tuttavia ad imitazione de suoi Reali Antenati fabbrica ancor lui il suo Palazzo, non vi restava che questa parte di mezza notte, non occupata per compire un'intera Corona di delitie à quest'Augusta Città di Torino, come Havrà V.S. benissimo osservato. Poiché havrà veduto il superbo Castello di Rivoli [...], à mezzo giorno il delizioso Mirafiori [...], à levante il vago, & ameno Valentino [...], e trà l'uno e l'altro la gran mole del Castello di Moncalieri, e poco più ù basso sopra il Colle la igna [...]; indi accostandosi alla mezza notte la fabbrica, & il gran Parco dei Cervi [...].» (DI CASTELLAMONTE 1674 [ma 1679], pp. 2-3).

¹⁰ ROGGERO 2009.

¹¹ ROCCIA 2000.

¹² *Ibid.*, p. 268.

¹³ *Alladiense Palatium*, in ROCCIA 2000, I.64.

¹⁴ L'espressione è qui utilizzata in analogia con COZZO 2006.

¹⁵ *Regiae Venationis Aedium Prospectus*, in ROCCIA 2000, I.37.

¹⁶ VINARDI 2012, p. 344 e, sulla piazza, anche VINARDI 2002.

¹⁷ ROCCIA 2000, p. 273. La Vergine è pure raffigurata in una delle due state collocate su colonne tortili nella piazza, posta in relazione con l'Arcangelo Gabriele in una rappresentazione tridimensionale dell'Annunciazione, per la quale – si legge ancora nel *Theatrum*, «Casa Savoia ha sempre avuto una speciale divozione, documentata anche dal simbolo proprio dei Cavalieri del Collare» (*Ibidem*).

¹⁸ Archivio Arcivescovile di Torino, d'ora in poi AATo, *Visite pastorali*, arciv. Francesco Arborio di Gattinara, *Venariae Regalis*, 9 maggio 1728, f. 504.

¹⁹ Archivio di Stato di Torino, d'ora in poi ASTo, *Città e Provincia di Torino, Venaria Reale*, m. 34, *Conto della spesa fatta per le fabbriche della Venaria nell'anno 1670*.

²⁰ *Regiae Venationis Aedium prospectus*, I.37, in ROCCIA 2000 e DI CASTELLAMONTE 1674 [ma 1679], incisioni di Georges Tasnière su disegno di Gian Francesco Baroncelli, figg. II, III e IV. Per un confronto con le incisioni VINARDI 1982. La chiesa è stata oggetto

di un puntuale studio di Maria Grazia Vinardi che, peraltro, ha seguito i lavori di restauro della facciata nel 1988. Si rimanda a VINARDI 2002 e VINARDI 2012. Nelle sue pubblicazioni la studiosa cita un disegno della chiesa conservato in AST, *Paesi per A e per B, Venaria, Pianta della Chiesa della Venaria ad esedra*, s.d. [ma seconda metà XVII secolo].

²¹ Sul tema si veda VINARDI 2012. Sulla figura di Benedetto Alfieri si ricorda qui soltanto BELLINI 1978 e CORNAGLIA, KIEVEN, ROGGERO (a cura di) 2012.

²² Sul cantiere alfieriano si rimanda a VINARDI 2012 e FORMISANO 2017-2018 cui si affiancano BALLONE, RACCA 1998 e CAGLIO 2012.

²³ Archivio Storico della Parrocchia della Natività di Maria Vergine di Venaria Reale, d'ora in poi ASPVenaria, *Fondo parrocchiale della Natività di Maria Vergine di Venaria Reale, Beneficio, Lavori di costruzione e cantieri, Chiesa parrocchiale, XVIII secolo - 1948*, faldone 105, fasc. 418. Per la trascrizione dei documenti si veda FORMISANO 2017-2018.

²⁴ ASPVenaria, *Fondo parrocchiale della Natività di Maria Vergine di Venaria Reale, Beneficio, Lavori di costruzione e cantieri, Chiesa parrocchiale, XVIII secolo - 1948*, faldone 105, fasc. 417.

²⁵ ASPVenaria, *Fondo parrocchiale della Natività di Maria Vergine di Venaria Reale, Beneficio, Lavori di costruzione e cantieri*,

Chiesa parrocchiale, XVIII secolo - 1948, fascicoli 450-453. Lo stesso archivio conserva anche un prospetto di una balaustra in marmi policromi e due alzati, con pianta, di mense d'altare.

²⁶ ASTo, *Carte topografiche e disegni, Serie III, Venaria Reale*, m. 6.

²⁷ ASTo, *Ministero della Guerra, Azienda Generale di Fabbriche e Fortificazioni (1733-1797), Relazioni a Sua Maestà*, m. 8, 1756.

²⁸ AVTenaria, *Visite pastorali*, arciv. Francesco Rorengo di Rorà, *Venaria Regalis*, 22 settembre 1777, f. 103v.

²⁹ *Ivi*, ff. 90r-116v

³⁰ ASPVenaria, *Fondo parrocchiale della Natività di Maria Vergine di Venaria Reale, Archivio, Relazioni e memorie, secolo XVIII - secolo XX*, faldone 98, fasc. 324.

³¹ È l'altare già consacrato a San Filippo Neri e San Vincenzo Ferrero, dove è amministrata la Congregazione dei Giovani posta sotto la protezione di San Luigi (AATo, *Visite pastorali*, arciv. Francesco Rorengo di Rorà, *Venaria Regalis*, 22 settembre 1777, f. 101v).

³² ASPVenaria, *Fondo parrocchiale della Natività di Maria Vergine di Venaria Reale, Beneficio, Lavori di costruzione e cantieri, Chiesa parrocchiale, XVIII secolo - 1948*, faldone 105, fasc. 419.

³³ ASPVenaria, *Fondo parrocchiale della Natività di Maria Vergine di Venaria Reale, Beneficio, Tipi e disegni*, fasc. 460.

Bibliografia

- DELLA CHIESA F.A. 1635, *Relazione dello stato presente del Piemonte*, Torino.
- DELLA CHIESA F.A. 1655-1657, *Corona reale di Savoia o sia Relazione delle Province, e titoli ad essa appartenenti*, Cuneo.
- DI CASTELLAMONTE A. 1674 [ma 1679], *Palazzo di piacere, e di caccia, ideato dall'Altezza Reale Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Re di Cipro & Disegnato, e descritto dal Conte Amedoe di Castellamonte l'anno 1672*, Torino.
- BELLINI A. 1978, *Benedetto Alfieri. L'opera completa*, Milano.
- VINARDI M.G. 1982, *La Venaria Reale: l'evolversi di un progetto dalle incisioni di Castellamonte alle sue attuali prospettive*, in ARCHIVIO DI STATO DI TORINO (a cura di), *I rami incisi dell'Archivio di Corte*, Torino, pp. 302-351.
- COMOLI V. 1990, *Antologia di ritrovamenti per l'architettura in Piemonte fra fine Cinquecento, Sei e Settecento*, in «Studi Piemontesi», 39, I, pp. 51-90.
- ROGGERO C., DEFABIANI V., VINARDI M.G. 1990, *Ville sabaude*, Milano.
- BALLONE A., RACCA G. 1998, *All'ombra dei Savoia. Storia di Venaria Reale*, Torino.
- ROCCIA R. (a cura di) 2000, *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, Torino.
- VINARDI M.G. 2002, *Processualità e trasformazioni in piazza dell'Annunziata a Venaria Reale*, in M. CAPERNA, G. SPAGNESI (a cura di), *Architettura, processualità e trasformazione*, Roma, pp. 495-502.
- Cozzo P. 2006, *La geografia celeste dei duchi di Savoia. Religione, devozioni e sacralità in uno Stato di età moderna (secoli XVI-XVII)*, Bologna.
- ROGGERO C. 2009, *La "corona di delitie" nel Piemonte sabaudo: metafora barocca*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Il sistema delle residenze nobiliari. Italia settentrionale*, Roma, pp. 18-33.
- CAGLIO P. 2012, *Chiesa parrocchiale Natività di Maria Vergine. Venaria Reale (Torino). 250^o di consacrazione (1762-2012)*, Venaria Reale.
- CORNAGLIA P., KIEVEN E., ROGGERO C. (a cura di) 2012, *Benedetto Alfieri 1699-1767, architetto di Carlo Emanuele III*, Roma.
- VINARDI M.G. 2012, *Le trasformazioni alfieriane della chiesa parrocchiale di Maria Vergine a Venaria Reale*, in P. CORNAGLIA, E. KIEVEN, C. ROGGERO (a cura di), *Benedetto Alfieri 1699-1767, architetto di Carlo Emanuele III*, Roma, pp. 343-355.
- FORMISANO F. 2017-2018, *La chiesa parrocchiale della Natività di Maria Vergine a Venaria Reale. Nuovi documenti per l'architettura (1659-1796)*, Tesi di laurea in Beni culturali, Università degli Studi di Torino, Dipartimento Studi storici, rel. E. Gianasso.
- CUNEO C. 2020, *Città, architettura e identità di corte: strategie per un ordine cistercense riformato*, in G. ARMANDO, S. BELTRAMO, P. COZZO, C. CUNEO (a cura di), *I cistercensi foglianti in Piemonte tra chiostro e corte (secoli XVI-XIX)*, Roma, pp. 131-153.

MICHELE DE CHIARO

Assegnista di ricerca, Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio e Dottorato in Beni Architettonici e Paesaggistici, Politecnico di Torino

Nuovi archivi. I dati di rilevamento per la comprensione del cantiere storico: portale, atrio e scalone dell'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista in Torino

Il termine “rilevamento”¹ ha assunto nel corso del tempo un significato ben preciso, indipendentemente dalle diverse applicazioni, guadagnando una certa autonomia disciplinare nonostante, al contempo, resti ancora una materia che accompagna diverse attività quali la ricerca archivistica, lo studio diretto degli edifici, quello del contesto territoriale o l'analisi e la misurazione dell'insieme come delle parti che costituiscono il bene oggetto di studio. Il suo obiettivo è quello di offrire un'inconfutabile fonte documentaria suppletiva, ricoprendo la funzione di strumento di ricerca e conoscenza². In riferimento a un qualsiasi organismo edilizio, ad esempio, consente di produrre differenti tipi di elaborati, più o meno specialistici, che riguardano i diversi livelli: dal rilevamento metrico a quello stratigrafico, da quello critico strutturale a quello del degrado, etc. Diventa così un supporto di grande utilità nelle analisi storico-architettoniche, per riconoscere e analizzare le fasi che hanno interessato un manufatto, identificare elementi che lo caratterizzano o che ne costituiscono un'anomalia, chiarendone le trasformazioni mediante l'individuazione delle fasi e delle conformazioni assunte nel tempo, evidenziandone al contempo i principali caratteri morfologici. Quando si parla di beni architettonici, è infatti fondamentale comprendere come tali organismi siano il risultato dei numerosi fattori presenti all'interno di ogni specifico modo di concepire l'architettura, frutto appunto di una società e delle sue maestranze, nonché di relative forme, valori o difficoltà costruttive assai differenti da quelle attuali, ma indispensabili per recepire l'essenza di un edificio del passato. Assume, dunque, un valore fondativo ad esempio laddove mancassero disegni di progetto o nel caso contrario, questi non rispondessero alla realtà. Inoltre contribuisce ad aggiungere informazioni che nessuna, nemmeno la più dettagliata descrizione corredata da documentazione fotografica o cinematografica, sarebbe capace di restituire.

Analogo discorso nell'ambito del restauro e dei suoi cantieri, in cui, indipendentemente dall'uso che si farà dell'opera, il suo studio e le relative rappresentazioni diventano necessarie a una profonda conoscenza dell'oggetto. In questo contesto lo strumento diventa indispensabile non solo per condurre indagini rispetto alla stessa, ciò che è esterno o visibile, ma in particolar modo deve soffermarsi anche su caratteristiche interne e non direttamente visibili, come ad esempio nel caso di strutture parzialmente crollate, in cui diventa interessante non solo poter comprendere le tecniche costruttive impiegate in quel contesto, ma soprattutto

poter analizzare e misurare l'entità del danno, riuscendo a trarre informazioni sulle cause del crollo, l'andamento delle lesioni, o ancora l'azione dei fattori climatici o degli agenti acceleranti che hanno comportato il degrado dell'oggetto in analisi.

Quelle indicate rapidamente rappresentano solo due delle molteplici attività in cui il rilevamento può essere coinvolto all'interno di un'estesa gamma di lavori che orbitano tra l'architettura e l'ingegneria, ma che al contempo possono riguardare l'applicazione in discipline come l'archeologia, l'analisi architettonica, l'urbanistica, il censimento dei beni architettonici solo per offrire qualche esempio di casistica.

Un'applicazione così ampia è oggi possibile grazie al rapido progresso tecnologico che ha portato all'evoluzione di tecniche e strumenti e, consequenzialmente, a notevoli facilitazioni nelle operazioni di rilievo, sebbene risulti ancora un'operazione assai impegnativa sia dal punto di vista del tempo impiegato sia sotto il profilo economico.

Di seguito verrà descritta l'esperienza relativa all'analisi della storica sede dell'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista, attualmente ospitante il Museo Regionale di Scienze Naturali, presentata in occasione del convegno internazionale conclusivo del progetto co-finanziato dal Dipartimento DIST *Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours: preparare lo Stato, costruire il destino del territorio. Potere, architettura, città, immagine*³.

1. Inquadramento

Sono almeno tre le diverse collocazioni attestate per l'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista, struttura che per secoli ha sempre mantenuto la sua funzione assistenziale di tipo socio-sanitario e che tutt'ora conserva nella più moderna sede presso il complesso delle Molinette, mentre la sua sede “storica”, a oggi quasi del tutto rifunzionalizzata ad uso museale, è il soggetto principale di questa ricerca.

Le origini del nosocomio, così come la data di fondazione, sono ancora oggi incerte. Sicuramente più attendibili, in quanto largamente documentate⁴, le testimonianze che attestano la presenza dell'opera pia intorno al XIII secolo in un'area orbitante nei pressi della cattedrale cittadina. Tuttavia l'ospedale dovette fronteggiare numerose difficoltà nel corso dei secoli, spesso sintetizzabili nella mancanza di spazi idonei e nella carenza cronica di fondi. Ciò comportò un primo temporaneo trasferimento



fig. 1 – Ignazio Amedeo Galletti, Pianta geometrica della reale città e cittadella di Torino colla loro fortificazione, 1790. (ASCT, Tipi e Disegni, 64.2.13).

in una più adeguata sede nel 1598 presso l'antico isolato di Sant'Alessandro, ma la sempre maggiore centralità che il nosocomio stava assumendo all'interno della città di Torino, nonché l'assorbimento di alcune funzioni detenute da altre strutture assistenziali fino a quel momento, causarono ancora una volta la saturazione di questi nuovi spazi.

Il risultato fu che circa un secolo dopo, l'insostenibilità di tali condizioni comportò il trasferimento in un nuovo e più adeguato sito nella nuova area d'espansione della città. Un'operazione fortemente voluta da Carlo Emanuele II e che fu portata a compimento da Maria Giovanna Battista, seconda Madama Reale, coerentemente con le volontà del defunto marito. La realizzazione di una nuova struttura per il «pubblico conforto» fu favorita dalle caratteristiche della «città nova» che apparivano estremamente adatte, data la presenza di aree ancora libere e la grande dimensione degli isolati, in particolar modo nei pressi delle nuove fortificazioni⁵ (fig. 1).

Consequenziale fu la scelta di colui che si sarebbe occupato del progetto, una figura legata alla famiglia ducale e artefice delle principali fabbriche sabaude, la medesima già impegnata per l'espansione della città verso levante. Così, successivamente all'acquisto da parte dei rettori delle aree mancanti all'interno del lotto mediante l'alienazione degli immobili relativi alla vecchia sede⁶, sarà Amedeo di Castellamonte a occuparsi del nuovo ospedale; un'operazione per nulla semplice

e che avrebbe dovuto garantire la giusta continuità tra dimensione urbana e architettonica. Il grandioso impianto previsto da Castellamonte dovrà infatti rispondere ai requisiti richiesti dalla Duchessa Reggente

di far le fabbriche con gli ornamenti, che loro piacerà, con ciò però, che le fabbriche siano di altezza almeno di tre piani, e verso le strade pubbliche non si lascino alcuni giardini, ò muraglie più basse delle suddette di tre piani⁷.

Castellamonte, grazie alla sua conoscenza della trattatistica francese, si ispirò non solo ad alcune delle fabbriche più innovative di quegli anni come l'Hôtel Royal des Invalides voluto da Luigi XIV, ma riprenderà alcuni dei concetti espressi da Vitruvio come la scelta di un luogo salubre e aperto. L'opera, inoltre, avrà anche molto in comune con l'importante caso milanese della Ca' Grande con il quale condividerà alcuni caratteri come, ad esempio, la collocazione in un grande isolato completamente libero o la scelta della quadripartizione del complesso.

Il progetto dell'edificio, ad oggi perfettamente leggibile, prevedeva la realizzazione di una croce greca inscritta all'interno di un ampio rettangolo nella quale distribuire le infermerie su due livelli, separando le donne dagli uomini e ricavando così quattro grandi cortili (fig. 2). La manica settentrionale verso via dell'Ospedale (oggi via Giolitti) ospita la facciata principale in cui i tre oggetti di

studio sono collocati e caratterizzano la forte relazione interno-esterno; dal portale monumentale si accede all'atrio centrale, il quale verrà completato solo tra il 1720 e il 1727 con l'aggiunta dello scalone monumentale⁸.

2. Strumenti e tecniche per un rilievo integrato

Le analisi condotte per l'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista mediante il rilevamento si basano sull'applicazione di due concetti quali multidisciplinarietà e integrazione, che sempre più con forza vengono associati a questa materia. Per il primo, affrontato nella sezione introduttiva, si è visto come nonostante questa disciplina abbia raggiunto una sua autonomia, riconosciuta e indipendente, conservi parallelamente il ruolo di fondamentale supporto a qualsiasi tipo di attività di analisi e studio di un bene architettonico. Il termine integrazione, invece, viene utilizzato relativamente alle modalità pratiche con cui viene eseguito: si inserisce in questo concetto la modalità attraverso la quale oggi è possibile combinare tecniche e strumenti differenti, come perfettamente rappresentato dal caso in analisi.

L'obiettivo dell'utilizzo di strumenti e tecniche per un rilievo integrato è stato duplice: non solo poter produrre elaborati grafici sulla base di misurazioni con elevata precisione metrica, ma soprattutto garantire che gli oggetti analizzati fossero rappresentati con un elevato dettaglio materico. Da qui la scelta di utilizzare tecniche di rilevamento indiretto⁹, quali quella topografica o strumentale e quella fotogrammetrica di cui la prima eseguita mediante l'utilizzo di una stazione integrata¹⁰, mentre la seconda mediante l'ausilio di due differenti sistemi di fotocamere digitali.

La combinazione delle due diverse tecniche consente di rappresentare i tre oggetti rilevati con una notevole precisione e un relativo errore nell'ordine dei due millimetri, producendo una nuvola di punti che rappresenterà la base metrica sulla quale verrà poi scalato il modello fotogrammetrico che ne garantirà a sua volta le caratteristiche materiche. Quest'ultimo viene infatti costruito tramite un ricco *dataset* fotografico, basato su un alto numero di fotogrammi acquisiti secondo alcune regole elementari e che garantiscono la completa copertura degli elementi rilevati. Essenzialmente, oltre a una serie di accortezze generiche, comuni al mondo della fotografia come la corretta illuminazione o un'elevata profondità di campo, in fotogrammetria diventa fondamentale l'applicazione della cosiddetta "regola del tre" secondo la quale, ciascun elemento della scena che si desidera ricostruire deve apparire in almeno tre diverse immagini da differenti posizioni.

La scelta dei relativi strumenti diventa così solo una conseguenza, necessaria per un'acquisizione che rispetti le appena citate caratteristiche qualitative e che tenga conto della connotazione del contesto urbano in cui l'edificio è collocato, nonché dei caratteri architettonici degli oggetti analizzati. L'edificio infatti sorge in un'area cittadina consolidata ed estremamente densa, in cui

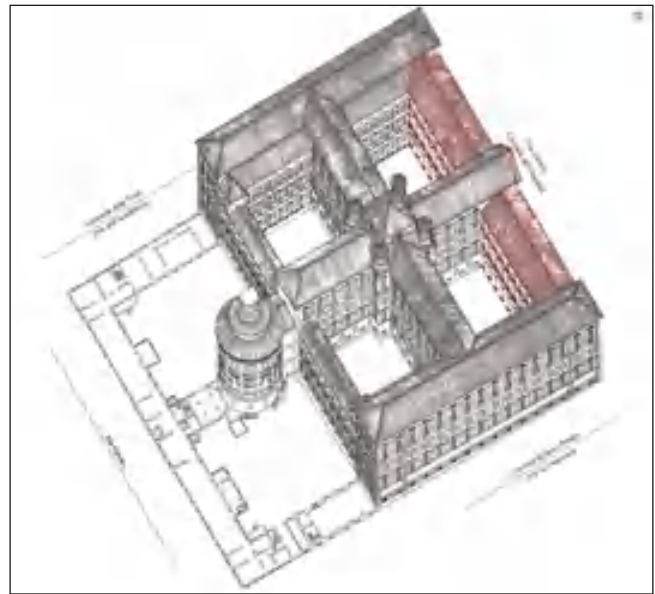


fig. 2 – Rielaborazione su assonometria di Enrico Arakel del complesso castellamontiano costruito tra il 1680 e il 1762 con il successivo inserimento della chiesa su progetto di Filippo Castelli nel 1763. La rappresentazione mette in evidenza la manica nord, oggetto di studio.

grandi volumi occupano degli altrettanto grandi isolati ripartiti da una stretta maglia viaria, aspetti che fin da subito hanno portato all'esclusione di tecniche fotogrammetriche mediante l'uso di un drone.

Se il sistema terrestre, costituito dalla stazione integrata e dalla prima delle due camere digitali, montate entrambe su appositi treppiedi, consente una copertura informativa ad "altezza uomo", resta fondamentale acquisire dettagli per gli elevati e per le superfici orizzontali in quota. A tal fine è stato impiegato un secondo sistema fotogrammetrico costituito da un'asta telescopica in carbonio in combinazione con una camera montata su sistema stabilizzato su tre assi¹¹, consentendo di raggiungere un'altezza di circa dieci metri. Se l'impiego integrato dei diversi strumenti, terrestri e in quota, ha sopperito alle difficoltà legate agli aspetti dimensionali degli oggetti analizzati, la seconda criticità è legata all'illuminazione degli spazi interni. Qui la conversione funzionale della struttura ad uso museale ha portato all'installazione di un sistema di illuminazione artificiale di tipo puntuale, causando diverse difficoltà durante le acquisizioni, quali fotogrammi sottoesposti, localmente "bruciati" o con ombre proiettate, difetti che spesso rendono complessa la fase di ricostruzione di un modello. Tuttavia, l'utilizzo di un sistema di illuminazione costituito da una coppia di faretti di tipo alogeno ad uso fotografico¹², ha consentito di mitigare l'inadeguata luminosità degli ambienti ai fini del rilievo.

Il risultato di una tale operazione consente di ottenere una serie di informazioni fondamentali per poter produrre diverse tipologie di elaborati che possono variare da quelli più tradizionali, quali piante, prospetti o sezioni, a elaborati di tipo tridimensionale, sia statici sia dinamici. Una documentazione necessaria per lo studio della fabbrica e della sua trasformazione, laddove come



fig. 3 – Ortofoto generata dal modello sulla base della nuvola di punti LiDAR. L'integrazione di un secondo rilievo fotogrammetrico restituisce alla ricostruzione un'elevata fotorealisticità (elaborazione di M. De Chiaro e P. Guerreschi, 2020).

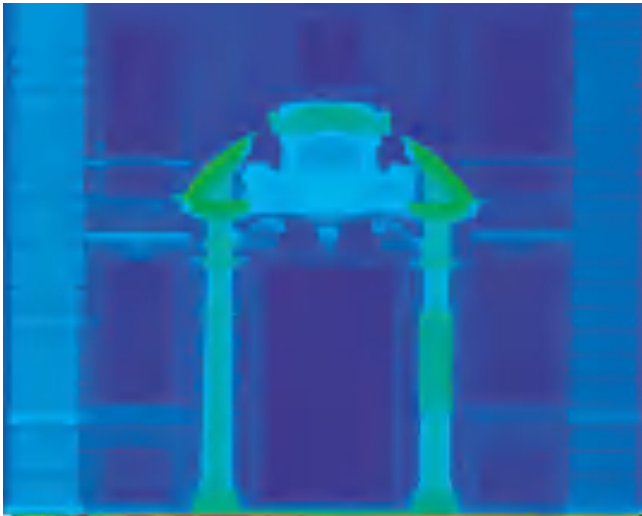


fig. 5 – Modello digitale di elevazione rappresentate l'oggetto degli elementi costituenti il portale. I colori freddi indicano il livello della facciata, quelli più caldi mettono in evidenza gli avancorpi dell'apparato decorativo (elaborazione di M. De Chiaro e P. Guerreschi, 2020).

in questo caso, non si abbiano testimonianze di quella che fu l'idea primigenia di Castellamonte in quanto i suoi disegni originari risultano ad oggi dispersi con l'eccezione di due delle undici tavole (peraltro del collaboratore Baroncelli), citate dai documenti. Nello specifico sono stati recuperati i disegni della facciata sud e della facciata nord, mentre risultano perdute le quattro piante, la facciata interna, quella della galleria, i profili delle infermerie con la relativa cupola, il prospetto del portale principale e del portone laterale¹³.

3. Forme di rappresentazione e documentazione prodotta: il portale della facciata sulla Contrada dell'Ospedale

Il passaggio dalle metodologie di rilievo alle tecniche di rappresentazione grafica negli ultimi anni sta divenendo



fig. 4 – Vista frontale del progetto originario per il portale monumentale estratto dalla tavola di GIOVANNI FRANCESCO BARONCELLI, *Metà della facciata dell'Hospedale verso mesa note*, 1681 (ASCT, Collezione Simeom, D 1710).

un processo sempre più speditivo. Gli ultimi sistemi di rilevamento topografico e fotogrammetrico, così come le ultime strumentazioni adottate mirano a restituire all'operatore, a valle delle operazioni di rilievo, prodotti facilmente visualizzabili e ancor più semplicemente manipolabili. Nel caso presente le tecniche LiDAR e fotogrammetriche si sono avvalse di applicativi *software* volti a compiere il passaggio dalla mole di dati rilevati a forme di rappresentazione piana e tridimensionale, frutto, questi ultimi, di processi di lavorazione compiuti sulla nuvola di punti. Lo studio, soffermatosi sull'accesso aulico del complesso ospedaliero e sugli ambienti di collegamento verticale e orizzontale a questi connesso, permette di giungere a molteplici forme di rappresentazione. La metodologia applicata infatti genera, tra l'altro, una ortofoto raddrizzata (fig. 3), come realizzato per il portale principale e per il suo immediato intorno: la resa grafica dell'immagine permette di apprezzare l'oggetto architettonico in vista ortogonale, restituendogli il suo carattere aulico, mutilato dalla vista di scorcio percepita dalla via Giolitti, e parallelamente consente di cogliere la compostezza formale delle sue geometrie e le sue analogie con analoghi esempi coevi, tra i quali, occorre annoverare, tra gli altri, il portale del Seminario Metropolitano¹⁴ della stessa città. La vista, perfettamente ortogonale, e ben corredata di tutti i particolari che la definizione del rilievo compiuto ha potuto cogliere, può in aggiunta agevolare un confronto analitico tra le illustrazioni storiche e lo stato di fatto, operazione che in questo caso evidenzerebbe le mutevoli scelte progettuali, compiute già in fase di cantiere, in favore di un disegno che, se confrontato con la tavola di Baroncelli (fig. 4), appare già con evidenza privo di balconata. Dalla mole di dati è possibile pervenire anche a soluzioni graficamente più avanzate, seppur più distanti dalle rappresentazioni foto-realistiche, e tra queste degne di nota sono le tavole caratterizzate da tematismi cromatici (fig. 5) utili a comprendere gli oggetti di un manufatto tridimensionale: in questo caso vengono messi in luce i differenti avancorpi che emergono dal piano di facciata evidenziando, tra l'altro, il valore meramente accessorio del portale, sistema

decorativo e privo, in assenza del balcone originariamente progettato, di qualsiasi valore funzionale.

4. *Forme di rappresentazione tra disegno d'archivio e rilievo di dettaglio: il pavimento dell'atrio e lo scalone monumentale*

L'estrema capacità analitica del sistema di rilevamento messo in campo, facendo ricorso ad alcune delle più avanzate strumentazioni, apre anche a una sperimentazione in grado di porre in relazione la documentazione d'archivio con la misura accurata dell'esistente realizzato, costruendo un nesso tra la fase di progetto e quella di cantiere. Le attività di rilevamento e studio si sono poi addentrate, infatti, all'interno del complesso ospedaliero prendendo in esame le pavimentazioni dell'atrio d'onore, con l'ausilio delle fotografie "normalizzate", anche qui integrate alla nuvola di punti. Si è così raffrontato, ricomponendone la geometria latente e restituendo l'evidenza anche cromatica dei materiali impiegati, il disegno per la pavimentazione attribuito a Baroncelli¹⁵ e l'attuale sistemazione (*figg.* 6 e 7), così come evidenziata in particolare dopo le ultime campagne di restauro. La misura e la resa fotografica di precisione hanno evidenziato da un lato i segmenti rimasti coerenti rispetto al disegno dell'architetto e quelli che al contrario sono stati reinterpretati, talvolta deviando rispetto all'originale impostazione compositiva. Il rilevamento rende infatti evidente il richiamo alle distribuzioni geometriche degli elementi, ancora rievocate dai corsi paralleli, che collegano, a guisa di cornice, le basi delle colonne, mentre segnala in modo lampante come i campi compresi tra queste abbiano visto una globale reinterpretazione nella posa delle lastre di pietra, la cui pezzatura appare ridotta rispetto al disegno originario. Le scelte recenti paiono a tratti aver annullato la sembianza di passatoia, che nel disegno di Baroncelli sembrava snodarsi lungo assi ortogonali, quale collegamento dei principali accessi collocati in fregio ai quattro lati, al tempo stesso esaltando il percorso in asse rispetto all'accesso sulla pubblica via.

Si rivela allora preziosa, per lo sviluppo di approfondimenti e riflessioni di carattere scientifico, e specificatamente nell'alveo della storia dell'architettura, ma ancor più della storia della tecnica delle costruzioni, la soluzione grafica proveniente (*fig.* 8) dalla già citata nuvola di punti: è infatti possibile scomporre da questa e dalle varie soluzioni grafiche compositive scaturenti, o viceversa ricomporre, gli elementi costitutivi dell'architettura (limitatamente a quelli emergenti, e quindi rilevabili). L'effetto visivo emula per certi versi le peculiarità dello spaccato assonometrico, seppur privo di tutte le stratigrafie attinenti ai volumi pieni, offrendosi come immagine capace di esplicitare la forma tridimensionale del costruito, in questo caso assai articolata, e al tempo stesso si rivela in grado di cogliere le relazioni tra i due piani dell'edificio. La vista restituisce solo uno dei molteplici punti di presa del modello fotogrammetrico (*fig.* 9), privandolo tra l'altro del lato corto del vano, caratterizzato dai più significativi elementi di ornato, ma lo studio ha la potenzialità di restituire molteplici visualizzazioni, con cromie diverse, nonché di

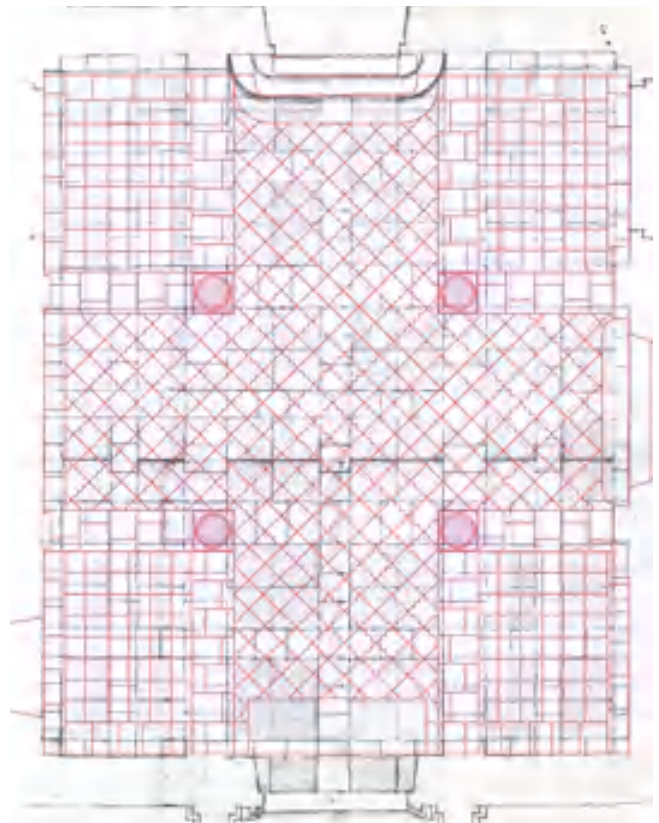


fig. 6 – Sovrapposizione sul disegno esecutivo di Baroncelli per la pavimentazione dell'atrio della soluzione successiva, attualmente presente all'ingresso dell'ospedale (rielaborazione di M. De Chiaro, 2021).



fig. 7 – Modello digitale restitutivo della pavimentazione dell'atrio, come realizzata sulla base della seconda soluzione, posteriore al progetto di Baroncelli (elaborazione di M. De Chiaro, 2021).



fig. 8 – Scomposizione della nuvola di punti. Tale processo permette di isolare porzioni o singoli elementi architettonici dal complesso rilevato. I triangoli rappresentano i punti di stazione della strumentazione utilizzata (elaborazione di M. De Chiaro e P. Guerreschi, 2020).



fig. 9 – Restituzione assonometrica di precisione dello scalone principale dell'Ospedale Maggiore su base integrata del rilevamento LiDAR e fotogrammetrico. Si apprezzano in particolare la sequenza ritmica dei pilastri, dotati di ordine, a reggere il sistema voltato; i pianerottoli presentano una pavimentazione in materiali selezionati analoghi a quelli scelti per l'atrio, mentre la sezione sull'assonometria permette di apprezzare gli stucchi che formano cornici di ricca impostazione in corrispondenza dell'accesso alle infermerie (elaborazione di M. De Chiaro e P. Guerreschi, 2020).

pervenire, tra l'altro, come evidente nel caso del portale, a rappresentazioni ortometriche convenzionali, che possono rivelarsi utili ad accompagnare i processi decisionali in fase di restauro e valorizzazione del complesso.

La metodologia applicata, in conclusione, appare in grado di fornire innumerevoli esiti anche a seconda delle diverse richieste degli studiosi dell'architettura, così come delle figure professionali che operano sul patrimonio, sollecitando altresì una crescente attenzione verso i temi relativi alla documentazione e alla fruizione, anche a distanza, del patrimonio monumentale.

La massa di dati prodotti nel corso delle operazioni, proprio per la sua proprietà polimorfica di ricomposizione secondo immagini e proiezioni diverse, rispondenti alle esigenze di conoscenza, rappresenta una forma diversa, rispetto all'archivio tradizionale, di raccolta documentaria, ma con la quale sempre più di sovente sarà necessario rapportarsi. L'intreccio tra questo archivio, più prosaicamente definito in letteratura, "banca dati numerica" e l'archivio tradizionale è una frontiera ancora praticata in modo limitato, ma che dovrà conoscere un adeguato sviluppo perché è evidente come possa legare efficacemente le logiche del cantiere storico con quelle del cantiere contemporaneo volto alla valorizzazione, alle scale monumentale, architettonica e financo urbana.

Note

¹ Si farà spesso riferimento al termine “rilevamento” in quanto sottintende il processo dell’osservare, ragionare, misurare e rappresentare con cura l’oggetto in esame e che, al contrario del più diffuso termine “rilievo”, non rischia di poter assumere altri significati.

² Per approfondimenti sui temi legati al concetto di misura, agli strumenti utilizzati per il rilevamento di tipo diretto, indiretto o fotogrammetrico, nonché sui principali aspetti legati alla normativa e alle applicazioni nei diversi settori disciplinari, vedi DOCCI, MAESTRI 2006.

³ Programma di ricerca II Call DIST-Bando Ponte 2019, coordinatore Chiara Devoti.

⁴ Documenti principali di queste operazioni sono citati in MOMO, RONCHETTA 1980.

⁵ Archivio Arcivescovile di Torino (AAT), *Ospedali, Progetto per l’Ospedale et Orfanelle*, n. 19 in SOLERO 1959, p. 92.

⁶ Archivio Storico dell’Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista e della Città di Torino (ASOM) 1.1.1,1.1.7 / 1: Il pontefice Innocenzo XI autorizza l’arcivescovo di Torino a far alienare gli immobili di proprietà dell’Ospedale di San Giovanni Battista per far costruire col ricavato una nuova sede in luogo più salubre, 2 agosto 1679.

⁷ ASOM, *categ. 1*, classe 1, cart. 5, cat. 1, nn. 85-86.

⁸ Questa brevissima sintesi è tratta da DEVOTI 2016.

⁹ Il rilevamento di tipo indiretto è fondato sulla determinazione indiretta di coordinate tridimensionali, tramite la misura diretta di angoli e distanze mediante l’utilizzo di strumenti topografici (ottici, meccanici o elettronici) o nel caso di utilizzo di tecniche fotogrammetriche, si basa sull’ortorettifica di immagini fotografiche in un sistema cartesiano.

¹⁰ Trimble SX10 è un dispositivo che coniuga la tecnologia di una stazione totale robotica di alta precisione con la velocità di un *laser scanner*. L’integrazione di tre camere fotogrammetriche consente, oltre a immagazzinare informazioni fotografiche,

di attribuire alla nuvola di punti i relativi valori radiometrici. Il vantaggio nell’integrazione di diversi *device* in un unico strumento sta nel poter raggiungere un livello di dettaglio circa un ordine di grandezza in meno rispetto a un classico *laser scanner*, sfruttando la sensoristica di un teodolite e consentendo così di ottenere una nuvola di punti più dettagliata e con meno rumore, a discapito di un tempo di acquisizione maggiore.

¹¹ Il sistema fotogrammetrico 3DEYE rappresenta una valida alternativa per l’utilizzo della fotogrammetria tridimensionale in quota, laddove i vincoli ambientali, paesaggistici e normativi, nonché la morfologia del contesto analizzato, renderebbero difficoltose le attività di rilievo con un sistema APR. Il sistema integra una fotocamera con sensore APS-C da 24 MPX e sistema gimbal a tre assi che assicura una maggiore stabilità anche in condizioni difficili. L’utilizzo di un’ottica non grandangolare riduce al minimo la distorsione dei fotogrammi, consentendo di rispettare i requisiti necessari per una corretta elaborazione dei dati e garantendo un livello qualitativo estremamente realistico nella ricostruzione delle texture da attribuire ai modelli *mesh*.

¹² I sistemi di illuminazione artificiale con lampade alogene garantiscono elevati vantaggi in termini di rapporto tra dimensione della lampada e intensità prodotta, nonostante per contro generino una enorme quantità di calore. Inoltre, seppur oggi risultino spesso soppiantati dai più moderni sistemi a *led*, restano spesso la soluzione preferita in quanto raggiungono una tonalità (espressa come temperatura in Kelvin) più naturale.

¹³ Per i documenti che citano i disegni di Baroncelli, si rimanda ancora a DEVOTI 2016.

¹⁴ Per approfondimenti sul tema consultare il saggio di G. BRONZINO, “*Graniti dei laghi*” e *grandi cantieri torinesi del Settecento: il caso del Seminario Metropolitano di Torino* all’interno dello stesso volume.

¹⁵ GIO. FRANCESCO BARONCELLI, disegno esecutivo del pavimento dell’atrio, Torino, ASOM (pavimento ora sostituito).

Bibliografia

- BERTACCHI S., CIPRIANI L. 2014, *Documentazione del patrimonio architettonico e urbano mediante rilievo laser scanner 3D*, «Bollettino ingegneri», n. 11, pp. 15-24.
- BRONZINO G., CITTADINO A., DE CHIARO M., FORGIA M., GARNERO G., GUERRESCHI P., INZERILLO M. 2019, *Il rilievo laser scanner a supporto degli studi storico-architettonici: Sant’Andrea a Vercelli*, «Atti della XXI Conferenza Nazionale ASITA», Trieste, pp.131-138.
- CHIABRANDO F., SAMMARTANO G., SPANÒ A., SPREAFICO A. 2019, *Hybrid 3D Models: When Geomatics Innovations Meet Extensive Built Heritage Complexes*, «International Journal of Geo-Information», n. 8, 124, pp. 71-100.
- DEVOTI C. 2016, *Un palazzo grandioso per il pubblico «conforto» e l’ornamento della città: l’Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista*, in MERLOTTI A., ROGGERO C. (a cura di), *Carlo e Amedeo di Castellamonte. 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, Roma, pp. 239-254.
- DOCCI M., MAESTRI D. 2006, *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*, Roma.
- MOMO M., RONCHETTA BUSSOLATI D. 1980, *L’Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista e della Città di Torino (antica sede)*, Torino.
- MOMO M., RONCHETTA BUSSOLATI D. 2004, *L’Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista e della Città di Torino*, in DELLAPIANA E., FURLAN P. M., GALLONI M. (a cura di), *I luoghi delle cure in Piemonte. Medicina e architettura tra medioevo ed età contemporanea*, Torino, pp. 146-161.
- PASSANTI M. 1951, *Ospedali del Sei e Settecento in Piemonte*, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», anno 5, n. 4, pp. 97-101.
- REMONDINO F., RIZZI A. 2010, *Reality-based 3D documentation of natural and cultural heritage sites - Techniques, problems and examples*. *Applied Geomatics*, Vol.2 (3), pp. 85-100.
- RINAUDO F. 2020, *Documentazione metrica della cappella di Santa Giulitta*, in DEMEGLIO P. (a cura di), *Un paesaggio medievale tra Piemonte e Liguria*, Sesto Fiorentino, pp. 281-284.
- SOLERO S. 1959, *Storia dell’Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista e della Città di Torino*, Torino, p. 92.

GIOSUÈ PIER CARLO BRONZINO

Dottorato in Beni Architettonici e Paesaggistici, Politecnico di Torino

“Graniti dei laghi” e grandi cantieri torinesi del Settecento: il caso del Seminario Metropolitano di Torino

Agli inizi del Settecento si assiste a un crescente impiego di materiali granitici nei grandi cantieri torinesi di interesse pubblico e di committenza privata. Il fervore che investe la città, insignita del titolo di capitale del regno, di Sicilia prima, e di Sardegna poi, dà impulso a una serie di nuove fabbriche espressamente concepite per adeguare l'immagine urbana al nuovo ruolo conferitole: contestualmente ai grandi interventi volti a definire il cosiddetto terzo ampliamento della città, verso la nuova Porta Susina, si avvia infatti il rinnovamento di numerose dimore nobiliari nonché l'ingrandimento e l'abbellimento dei complessi religiosi della città, specialmente quelli legati agli ordini di più recente insediamento, tanto più se legati agli esponenti della casa regnante¹. È a partire da questo periodo che i materiali granitici provenienti dalle aree limitrofe al Lago Maggiore trovano il favore di una sempre crescente committenza, anche se la loro prima comparsa nel contesto architettonico torinese si era già attestata alla metà del secolo precedente in cantieri significativi quali la facciata della chiesa di San Francesco da Paola, risalente agli anni 1665-1667 (al cui cantiere si legano i nomi di celebri maestri luganesi²) e quindi nei due cantieri della municipalità³ interessanti il cortile del Palazzo di Città e la facciata della chiesa del Corpus Domini, grazie all'intervento di figure di rilievo quali Ascanio Vittozzi, Francesco Lanfranchi, e Rocco Antonio Rubatto. Sebbene fino al 1743 il “granito dei Laghi”, come taluni studiosi lo appellano, costituisca fornitura estera⁴ (e per questo soggetto a maggiore tassazione), committenze e tecnici ne fanno largo impiego, corroborati, in tale scelta, dalle prestazioni fisico-meccaniche del materiale, ottime anche per strutture a sbalzo. Se i primi cantieri seicenteschi a Torino avevano previsto l'adozione della sola varietà bianca del materiale, ossia il granito bianco di Montorfano⁵, con l'avvento del XVIII secolo si assiste alla comparsa, in contesti aulici, in misura significativa, del granito di Baveno, ossia la varietà rosa, a quell'epoca già di largo impiego in ambito milanese anche in complessi monumentali di quella città, e particolarmente in quelli di carattere religioso⁶. È proprio in un contesto prettamente ecclesiale che si attesta la prima significativa messa in opera del granito rosa a Torino: il grande cantiere del Seminario Metropolitano costituisce infatti, per quantità e qualità del materiale impiegato, ma ancor più per la logistica della fornitura, uno degli esempi emblematici attraverso cui rileggere le dinamiche che portarono poi alla grande diffusione dei graniti dei Laghi sulla scena torinese di XVIII e XIX secolo, all'epoca resa possibile grazie al trasporto fluviale, rimpiazzato solo a

metà dell'Ottocento dal sistema ferroviario, quando lo sviluppo della strada ferrata avrebbe reso possibile raggiungere più facilmente Torino dalle aree del Novarese⁷. L'influenza esercitata dal complesso architettonico del Seminario nel contesto urbano è indicata dai cantieri immediatamente successivi, anche qui preminentemente di committenza religiosa, tra i quali spiccano per importanza il Collegio dei Gesuiti e la facciata della chiesa di Santa Teresa, esempi aulici di architetture religiose dai quali trarranno ispirazione, se non altro per i materiali impiegati, i cantieri di tutto il secolo XVIII.

1. Contesto e attribuzioni della nuova fabbrica torinese

Il cantiere del nuovo Seminario si colloca in un contesto religioso di grande rinnovamento della formazione del clero e delle sedi a quest'ultimo preposte. Torino non può che confrontarsi con la città di Milano e la sua arcidiocesi (della quale fino al 1515 era suffraganea⁸), che ai primi del Settecento vanta in città due complessi monumentali destinati alla formazione dei chierici, ossia il Collegio Elvetico e il Seminario di Porta Orientale, e a questi due aggiunge il Seminario della Canonica

per coloro che non potevano essere alunni del Seminario Maggiore, cercando di venire incontro sia alle esigenze della sua vasta diocesi, sia alle necessità concrete delle varie categorie degli aspiranti al sacerdozio⁹.

Il Collegio anzidetto è progettato da Aurelio Trezzi e il colonnato è posato in opera già ai primi del Seicento; viene quindi completato da Fabio Mangone con Francesco Maria Richini nel 1667; agli stessi progettisti si deve il maestoso cortile del Seminario di Porta Orientale¹⁰, realizzato sotto l'episcopato del celebre cardinale Federico Borromeo e sviluppato, come per il collegio Elvetico, intorno a una maestosa corte d'onore porticata a pianta quadrata (ogni lato conta 56 metri di lunghezza). Il progetto di un'opera architettonica così vasta era già stato allestito nel 1611 da Mangone, ma viene poi ultimato, dopo la scomparsa di questi (per peste nel 1630) da Richini, che adorna il complesso del suo portale monumentale. Entrambi i cantieri sono accomunati da innumerevoli peculiarità, poi condivise più tardi dal progetto del Seminario Maggiore di Torino, prima fra tutte l'impostazione quadrangolare della pianta, il cui perimetro è percorso ininterrottamente dal sistema



fig. 1 – La corte d'onore del Seminario di Porta Orientale di Milano, complesso architettonico emulato dentro e fuori l'Arcidiocesi milanese.

porticato (e voltato) sviluppato su due ordini giganti, sostenuti da colonne di gusto classicheggiante, tra i cui plinti, al piano nobile, trova luogo l'imponente balaustra in pietra. Anche in questi cantieri, come accadrà poi nella sede torinese, le colonne delle corti d'onore sono interamente in granito e nei due esempi, rispettivamente, «ne furono alzate tra cortili e vestiboli 152 e 170»¹¹; nello stesso materiale sono realizzati innumerevoli elementi architettonici, tutti cavati dal grande batolite di granito rosa presso Baveno.

Sulla scorta di questi risonanti esempi architettonici, contestualmente a quanto avviene a Torino, l'arcidiocesi di Vercelli mette mano al nuovo Seminario Maggiore, coinvolgendo le più eminenti figure in auge all'epoca (si presume, tra queste, anche la figura di Filippo Juvarra), a cui segue alcuni decenni più tardi l'intervento di Antonio Bernardo Vittone per un progetto risalente al 1746. Analogamente ai casi precedenti, il palazzo, nella sua parte settecentesca, presenta una corte quadrangolare, perimetrata da colonne granitiche a formare un portico sul cortile interno, qui più assimilabile alla fattispecie di chiostro, per proporzioni e sistemazione dell'area a verde interclusa.

Se il cantiere del Seminario di Torino può dirsi influenzato dai cantieri milanesi e più in generale lombardi, promossi dalla vigorosa attività pastorale dei cardinali Carlo e Federico Borromeo, a sua volta il complesso architettonico torinese esercita una spiccata influenza sulle diocesi limitrofe: numerosi sono gli esempi di arcivescovi e vescovi che mettono mano ai preesistenti seminari, già nati per Decreto tridentino¹², onde destinare a questi sedi maggiormente rappresentative. La prima diocesi a imitare l'analoga confinante si presume sia quella di Ivrea, che intervenendo sul suo Seminario già nel 1715, completa due maniche nel 1727 su disegni dell'architetto Luigi Andrea Guibert; sebbene avviata con grande solerzia, l'opera viene conclusa solo nel 1766. Altri casi proseguono nell'emulazione: tra questi si annovera il Seminario vescovile di Alba – ampliato in due fasi tra il 1727 il 1778 sotto l'episcopato di tre vescovi – oltre che il Seminario di Acqui – ricostruito tra il 1755

e il 1772 – dietro consulto di Vittone. Così accade anche alla sede di Fossano ove si lavora dal 1743 su disegno di Nicolis di Robilant e poi nuovamente tra il 1771 e il 1777 su intervento di Quarini¹³. Caso analogo il Seminario di Mondovì, sorto sul declivio della collina monregalese, in favore del quale Francesco Gallo allestisce il relativo progetto nel 1740¹⁴; a seguire, il Seminario di Asti il cui disegno è commissionato a Benedetto Alfieri nel 1762, seppur rimasto incompiuto; infine si accoda dal 1773 anche il complesso di Aosta, esempio di reinterpretazione raffinata in ambiente alpino di un modello già consolidato in area padana¹⁵.

Questi e altri interventi sulle istituzioni di formazione del clero in territorio piemontese sembrano infatti accodarsi al sistema maturato in ambiente milanese:

certo il Milanese era stato all'avanguardia in materia di istruzione. Grazie alle figure di Filarete e di Pellegrino (Tibaldi): il primo aveva dedicato larga parte del suo trattato, redatto tra il 1461 e il 1463, ai collegi dei “putti e delle putte”, l'altro svolse la sua attività contribuendo alla definizione di un modello architettonico di grande fortuna¹⁶.

Lo schema ricorrente prevede il cortile quadrangolare intorno al quale si articola il complesso architettonico, perimetrato da un porticato aperto, sviluppato su uno o più piani collegati mediante una grandiosa scala, che in taluni casi assume connotati monumentali come negli esempi di Acqui, Mondovì e Asti. Tutti i casi nominati si sviluppano quali corpi di fabbrica dall'impronta planimetrica e dal volume assai compatti, seguendo il modello tipico del “collegio”, e riservando maggiore considerazione al sistema degli ornati sui cortili interni o negli atrii di accesso, rispetto a quanta ne sia destinata alle facciate esterne, il cui unico segno di prestigio è abitualmente ravvisabile nel portale d'accesso, pregevole per le lavorazioni di stipiti, cornici, frontoni, talvolta timpani, nonché dello stesso portone ligneo. Gli esempi dei palazzi sopra nominati vedono il loro insediamento in contesti fortemente urbanizzati, spesso nei pressi dell'episcopio o ancor più della cattedrale cittadina, con un simbolismo che richiama l'istituzione al potere religioso da cui essa trae emanazione. Questa scelta, chiaramente ricercata, è stata non di rado una delle cause determinanti, in concomitanza con le ristrettezze economiche delle diocesi, delle lungaggini nelle vicende di cantiere. Come si vedrà in seguito, le istituzioni ecclesiastiche propugnatrici la costruzione dei grandiosi complessi si trovano nella sfavorevole circostanza di dover acquisire sistematicamente porzioni di un sistema urbano già fortemente insediato, scontrandosi così con interessi particolaristici, se non addirittura con piazze e sistemi viari già consolidati. Quanto sopra giustifica il ricorrente caso di cantieri sviluppati in più fasi, distanziate talvolta di decenni, che seguitano fabbriche i cui progetti, assai grandiosi, si sovrappongono con maglie rigide su contesti urbani stratificati e di antica formazione. Come rivelano i pochi riferimenti sopra citati, vescovi e arcivescovi desiderano fregiarsi del titolo di fondatori – o ri-fondatori – di complessi architettonici di



fig. 2 – Il portale del Seminario Metropolitan di Torino sull’attuale via XX Settembre, già Contrada del Seminario: L’effetto cromatico mira a evidenziare gli elementi in granito (fotografia ed elaborazione dell’autore).

pregio, interpellando, quando possibile, eminenti architetti e ingegneri: da qui la lunga teoria di nomi di illustri progettisti legati al disegno dei seminari diocesani, e i richiami, non sempre corroborati da fatti o documenti, a personaggi di calibro. Emblematico è il caso dell’attribuzione del progetto del Seminario di Torino: nei secoli ha trovato larga diffusione il parere che il palazzo fosse ideato, almeno nel suo disegno d’insieme, da Juvarra, così come già riportava la *Guida* di Onorato Derossi e in tempi meno remoti ancora Casalis (nel suo *Dizionario*), Cibrario e più recentemente Baricco¹⁷. Purtroppo, ad oggi, riferimenti all’architetto messinese non sono stati rintracciati in alcun documento d’archivio inerente le vicende del Seminario. Gli studi compiuti da Darvieux ai primi del Novecento aprivano già la strada alla contestazione di tale attribuzione, poi seguita da tutti gli storici dell’architettura, ed è oramai comune parere attribuire l’opera all’ingegner Pietro Paolo Cerutti, figura certamente impegnata nella realizzazione del portale d’accesso¹⁸

sulla Contrada del Seminario (attuale Via XX Settembre) e ai primi del Settecento coinvolto in molteplici cantieri di committenza ecclesiastica, non ultimo quello relativo ai portali del Duomo¹⁹. Ciò nonostante, quanto sopra resta ad oggi un’attribuzione non corroborata da fonti archivistiche: i documenti d’archivio ripetutamente fanno cenno a elaborati grafici allegati ai libri dei conti (di cui, nonostante ripetute ricerche nei fondi, non è stata trovata traccia²⁰) e parallelamente segnalano la presenza di più figure in assistenza al cantiere, così come riportano chiaramente le note contabili:

si sono spese, per i Disegni, Assistenza, Misure, Estimi degl’Architetti, come dalli fogli primo, secondo, e terzo del libro sopra designato, in cui sono descritte le spese p d.a Fabrica²¹.

2. Le vicende del cantiere: la corte d’onore del Seminario Metropolitan

Le vicende della costruzione del palazzo²² nel suo nucleo settecentesco, ossia nella sua porzione più aulica e maggiormente incisiva nel contesto urbano, sono oggi leggibili attraverso le note rintracciabili nella meticolosa documentazione contabile annotata dall’Amministrazione del Seminario, su poderosi volumi rilegati, e relativa a tutto il corso del secolo XVIII; si aggiungono a queste le trascrizioni di alcune cosiddette “carte sciolte” custodite nell’Archivio Arcivescovile della Diocesi, rinvenute già in tempi passati da alcuni studiosi²³; infine alcuni frangenti sono rivelati dal materiale epistolare derivante dalle fitte corrispondenze del Rettore Pietro Costa²⁴, primo proponitore e finanziatore dell’opera, al suo sostituto, intrattenute tra il 1713 e il 1714, spedite dalla Sicilia quando il primo si trovava al seguito di Vittorio Amedeo II. Alle fonti archivistiche si aggiungono alcune, e assai ridotte, fonti bibliografiche, tra le quali spicca per importanza l’opuscolo redatto dal canonico Ermanno Darvieux, lungamente bibliotecario del Seminario ai primi del Novecento, al quale si deve la prima monografia a stampa sulla storia del palazzo²⁵. Eccellono poi per importanza le fonti materiali rappresentate dall’opera stessa e in special modo da quello che costituisce ancor oggi il punto di forza del complesso architettonico, ossia la corte d’onore del palazzo, vero e proprio sistema distributivo degli ambienti principali del complesso (non ultima la grandiosa cappella) assolvendo a funzioni di rappresentanza, accoglienza e passaggio. Nel tempo poi tale corte è divenuta l’icona stessa dell’edificio, immagine rappresentativa per eccellenza del sistema architettonico e della funzione da quest’ultimo assunta, ruolo strappato alla facciata, che, seppur monumentale, è percepibile solo di scorcio dal serrato sistema viario troppo a ridosso. Sotto le volte dei suoi porticati si sono invero raccolte nei secoli generazioni di insegnanti e allievi – di filosofia e teologia – la cui memoria si è man mano celebrata mediante busti, epitaffi e targhe marmoree che oggi costellano entrambi i livelli del porticato. L’edificio del Seminario trova anche grande analogia con



fig. 3 – Scorcio sulla corte d'onore del Seminario Metropolitan torinese, l'effetto cromatico mira a evidenziare gli elementi in granito (fotografia ed elaborazione dell'autore).

la sede storica dell'Università di Torino, oggi Palazzo del Rettorato, che, poco riconoscibile dall'odierna via Po che lo lambisce, ha visto conferire il ruolo di rappresentanza alla sua corte d'onore, laddove nei secoli è stata colta l'occasione per collocare monumenti ed epigrafi in onore dei suoi illustri personaggi²⁶. Molti temi accomunano i due palazzi, i cui cantieri hanno avuto entrambi principio nella seconda decade del Settecento, e tra questi lo sviluppo della corte su due livelli sovrapposti, entrambi orditi mediante porticati quadrangolari poggiati su colonne, e sviluppati in elevato con proporzioni tali da conferire all'insieme un forte slancio verticale, coronati entrambi da un'ininterrotta balaustrata al primo ordine e in sommità da attici arretrati rispetto ai piani di facciata. Quanto caratterizza massimamente il palazzo del Seminario (e lo distingue anche dalla sede universitaria prima citata) è la notevole preponderanza del materiale granitico: nell'insieme trovano luogo, oggi, su ciascun ordine, ventiquattro colonne tuscaniche munite di base e capitello (e di modesto plinto al primo ordine), articolate su sette campate per ciascun lato, e terminanti con quattro colonne d'angolo composte da due semicolonne e un pilastro a sezione quadra. Al piano nobile, con diverse proporzioni, si ripresentano gli stessi elementi intervallati a una possente balaustra (di medesimo granito) che cinge l'intero quadrilatero. L'impiego dello stesso materiale si verifica altresì nel portale principale esterno, laddove una coppia di colonne granitiche sostiene un

articolato frontone in pietra di Gassino che completa la maestosità dell'opera.

Il complesso architettonico del palazzo, comprendente oggi, mediante molteplici forme architettoniche, la quasi totalità dell'isolato di Santa Cecilia, vede i suoi albori nel 1601²⁷, anno dello spostamento della sede del Seminario nei locali vuoti un tempo ospitanti il cosiddetto «Hospitale di S. Giovanni di questa città» ricevuto «dal R. Capitolo delli R. SS. Canonici del Duomo di Torino»²⁸, anche se, fatta salva l'acquisizione di alcuni fabbricati legati al beneficio della chiesa di San Silvestro, la sede del Seminario, già definita «picola et ristretta»²⁹, poteva dirsi poco mutata fino alla metà del Seicento quando si realizzavano alcuni interventi volti ad ampliare (e per talune fonti anche ricostruire, ma senza significativi ampliamenti volumetrici)³⁰ la sede dell'antico ospedale, allora già divenuta sede principale dell'istituzione, dotandola di una facciata più consona alla sua funzione³¹, così come accennato dalla documentazione contabile:

Negli anni 1659, 1660 et 1661 fu d.^a Casa ristorata, aumentata, abbellita, et ridotta alla forma, in cui presentemente si vede, massime nella Facciata esteriore verso la piazza suddetta

(della Chiesa Metropolitana). Gli ambienti del Seminario si rivelavano già da anni insufficienti alle necessità del tempo, basti pensare che nel 1706 si era suddiviso il salone principale soppalcandolo onde

ricavare al piano superiore dei nuovi locali da adoperare per dormitori³². È in questo contesto di ristrettezze dei locali, che assume il ruolo di rettore l'abate Giovanni Pietro Costa di Usseglio³³, canonico che nei suoi 56 anni di rettorato determina la trasformazione dell'intero isolato di Santa Cecilia, dando avvio al cantiere intorno al fulcro della nuova corte d'onore, ove avrebbero trovato posto le poderose colonne che ancora oggi ornano il palazzo. Sotto l'egida di questo brillante rettore si mette mano ai primi interventi, focalizzati sulla costruzione del quadrilatero del nuovo sistema architettonico, e parallelamente si compie un'opera sistematica di acquisto delle unità limitrofe nello stesso isolato, cui segue una campagna di demolizione delle stesse, onde far spazio all'aulica ma quanto mai rigida maglia geometrica del progetto. La fervida attività di compravendite era già stata intrapresa alla fine del secolo precedente³⁴, con l'evidente intenzione di avviare quanto prima l'importante cantiere: l'operazione si accingeva a stravolgere la morfologia dell'isolato, caratterizzata fino ad allora da una contiguità di unità immobiliari tra loro differenti, il cui aspetto è suggerito da alcune iconografie antecedenti gli interventi, che illustrano tra l'altro una eterogeneità di immobili tra loro adiacenti, ma privi di qualunque omogeneità, sia in fatto di altezze sia di prospetti sulle pubbliche vie³⁵. Il grande cantiere prende avvio dal blocco storico del Seminario, ossia quello che nei documenti viene descritto come «Prima Casa», prospettante sulla piazza San Giovanni, ossia il già nominato «Hospitale». A partire da questo blocco l'Amministrazione del Seminario compie un'operazione sistematica di ampliamento rilevando da numerosi proprietari, non ultimi illustri aristocratici, volumi significativi, rogitando a più riprese fino all'anno 1716³⁶ (per cinque grossi blocchi dell'isolato) e poi in seconda battuta tra il 1725 e il 1728³⁷ (interessando ulteriori due blocchi). Solo la cosiddetta «Casa Nona», sembra essere risparmiata dalla grande campagna di demolizioni che abbatteva la quasi totalità dei lotti, conservando al più gli scantinati e alcune botteghe. L'intervento a scala urbana non può compiersi senza il coinvolgimento di numerose istituzioni, prima fra tutte l'amministrazione civica, coinvolta già negli anni 1664-1665 per la compravendita di alcune abitazioni all'epoca in possesso del Seminario e di interesse alla Città per il completamento della chiesa del Corpus Domini; concorre poi agli interessi della medesima istituzione l'appoggio dell'autorità religiosa, rappresentata *in primis* dalla figura del cardinale-arcivescovo della Metropolitana (durante il XVIII secolo siedono sulla cattedra di San Massimo ben sei arcivescovi, lasciando altresì la sede vacante dal 1713 al 1727), e quindi dal cosiddetto «beneplacito apostolico», ossia dal parere della «Sagra Congregazione degli Eminentissimi, e Reverendissimi Signori Cardinali interpreti del Sacro Concilio di Trento», con sede a Roma; in ultimo vi deve concorrere l'istituzione del «Reverendo Spedale della Città», che nell'isolato di Santa Cecilia possiede numerosi beni immobili. Alla collaborazione da parte delle istituzioni devono affiancarsi gli interessi particolaristici di innumerevoli privati, e particolarmente di quei cittadini aristocratici o benestanti che da

generazioni possedevano stabili in questo isolato. Non ultimo l'aspetto economico: l'intervento si prefigura assai oneroso non tanto per le spese di costruzione dell'opera, ma per la copiosità di compravendite necessarie a totalizzare i lotti, già edificati, necessari all'estensione del progetto. In questa vasta operazione immobiliare e finanziaria brilla per virtù il già nominato rettore, che non risparmia alcuna risorsa, in ultimo anche le sue finanze³⁸, per avviare e poi condurre, per un lungo lasso di tempo, un cantiere così grandioso. Non è chiaramente identificato il contributo fornito al cantiere dalla Casa regnante (presso la quale lo stesso rettore era confessore), in ogni caso è facile presumere che non tanto Vittorio Amedeo II, più attento alle sorti del coevo cantiere dell'Università, quanto Anna d'Orleans, abbia sostenuto l'iniziativa del nuovo palazzo del Seminario³⁹. Da tali premesse scaturisce così la compagine di articolatissimi movimenti contabili risalenti agli anni dell'intervento: se da un lato la contabilità di cantiere è semplificata per sommi capi, con rimando a un libro più dettagliato purtroppo non reperito, dall'altro emerge la molteplicità di entrate e uscite a cui deve far fronte l'economato del Seminario. L'Amministrazione, infatti, si carica in quegli anni di debiti, che pesano sulle casse del Seminario mediante i «proventi annui» riconosciuti ai creditori⁴⁰, descritti come aristocratici, ricchi borghesi e, in maggior numero, prelati quali parroci e canonici. Purtroppo le entrate appaiono costanti e cadenzate: la maggior parte pervengono dall'innumerevole complesso delle locazioni immobiliari, ossia affitto di case, botteghe, singole stanze e financo cantine, locali situati nelle vicinanze del Seminario, anche all'interno di stabili la cui demolizione si rivelava imminente e ancor più nei fabbricati da poco ricostruiti. Modeste entrate giungono poi dalle cascine di proprietà dell'istituzione, che negli anni dell'avvio del cantiere sembra si attestino a sole tre unità, ovvero alla cascina di San Ponzio a Demonte, a quella Santa Maria della Spina a Revigliasco e a una cascina a Casalgrasso⁴¹.

Il 2 maggio 1711, su direzione dei capimastri Domenico e Carlo Francesco Pinzone, si dà avvio all'opera, come testimoniano i documenti contabili che imputano fin da questo anno le spese di ingrandimento di «detta Seconda Casa»⁴². L'assenza di note relative ad alcuna cerimonia di posa della prima pietra, doverosa in ambiente ecclesiale, lascia presumere che l'intervento venga avviato sotto la veste di ampliamento della già citata «Prima Casa», laddove avevano già sede le attività del Seminario, e che pertanto non si intenda l'opera come costruzione *ex novo*. Allo stesso 1711 risale l'accordo del 4 dicembre con gli scalpellini milanesi Antonio Magistretto e Carlo Salvatore per

fabbricare, o sia lavorare e vendere al d° M.R. Sig. Rettore li infrascritti marmi, cioè n. 24 colonne di buona qualità di un sol pezzo per ciascuna colonna con zoccolo, base e capitello per colonna in quattro pezzi in tutto, cioè colonna d'un pezzo, base d'un pezzo, et capitello d'un pezzo il tutto ben lavorato [...] e martellato giusta la misura, ordine e forma delineati

nel disegno sottoscritto al tergo delle dette rispettive parti [...] le quali colonne devono servire per il 1° ordine della fabbrica che deve farsi in detto Seminario di Torino per il prezzo di lire duecento Imperiali moneta corrente di Milano per ciascuna di esse colonne, zoccolo, base e capitello compresi, condotti e scaricati su la ripa di Bereguardo a spese de' suddetti compagni, n. 4 pilastri del d.° secondo ordine, n. 28 pilastrini che restano tra una colonna e l'altra in mezzo alle balaustre, che sostiene la cimasa superiore, quali pilastrini dovevano essere soglij senza il mezzo balaustino, che si vede nel disegno, nel resto secondo le misure, ordine e forma di detto disegno⁴³.

Secondo gli accordi al Rettore spetterebbe l'onere di individuare una persona di fiducia atta a validare la qualità dei graniti già a Bereguardo, prima quindi della risalita dei materiali a Torino, e verificare che nel mese di giugno dello stesso anno giungano nella stessa località le prime diciotto colonne. Una seconda partita di approvvigionamenti di granito avviene già l'anno seguente, e come da accordi il 10 agosto 1712 Giovanni Giacomo Bellico procede al collaudo, come testimoniato dalla sua relazione del 28 agosto che elenca tutti i componenti:

Faccio fede io scritto d'averli li dieci agosto corrente proceduto alla misura dell'infra descritte colonne e pietre piccate condotte [...] dal luogo di Bellagarde vicino alla città di Pavia al Borgo di Po di questa città quali pietre devono servire per la nuova fabbrica del ven.do Seminario della Chiesa Metropolitana di questa Città, consistenti esse Pietre in colonne grosse n. 14, mezze Colonne grosse n.4, Basi con Tondini d'esse colonne n. 14, Capitelli n.16, Colonne piccole n. 16, Zoccoli delle Colonne piccole n. 15, Zoccoli delle Colonne grosse n.14, Basi d'esse Colonne piccole n. 16, un Zoccolo de Cantonali, Capitelli e cantonali tra grandi e piccoli n.4 Basi diverse de Cantonali n. cinque pilastri, o siano Piedistalli quadri, Balaustri quadri n 13, architravi e base di Detti Balaustri pezzo n. 31 altre Basi in pezzi n 32⁴⁴.

Quanto sopra numericamente non raggiunge la totalità degli elementi granitici oggi presenti all'interno del palazzo, ma bene esplica la composizione dei singoli manufatti di cui si costituiscono gli elementi architettonici. Particolare attenzione meritano i fusti monolitici delle colonne, che non trattandosi di elementi cavi, presentano una notevole massa, movimentata esclusivamente per via fluviale, così come confermava ai primi del Novecento anche il canonico Darvieux:

Le colonne, tra i primi elementi ad essere posati in opera, giunsero nel 1712 da Baveno passando per Berengardo, e quindi risalendo il Po, a mezzo di centocinquanta barche.

Tutti gli elementi, presi singolarmente, sono monolitici, lisci, in granito rosa, tuttavia con un grado di rifinitura superficiale meno raffinato rispetto alle colonne del Corpus Domini, sebbene a queste cronologicamente successive. L'ammancio numerico delle colonne sopra elencate trova ragione nelle fasi di cantiere, che come accennato, proseguiva in un secondo momento «restando più d'un terzo a costruirsi»⁴⁵. Sulla prima campagna si conoscono gli importi investiti, tra questi gli oneri per gli

“architetti” ammontanti a 2.271 Lire, spesa non esigua se si considera che l'intero cantiere incise per 109.703 Lire, e la spesa relativa a

colonne di pietra di Miarolo n°. 50, pilastri angolari in d.ª pietra n°. 8:, balaustrata, gradini di più scale, e altre cose di pietra, come dal foglio n°. 81 sino al foglio n°. 95 di d. libro L 24160:19:10⁴⁶.

La nota contabile, includente anche le opere di pavimentazione di ingresso, atrio, portico e scale – del litotipo comunemente detto “di Luserna” ancor oggi riscontrabile – denota l'incidenza delle opere in pietra sull'importo complessivo dei lavori (circa il 22% del costo dell'intera opera) e finalmente segnala con completezza il valore quantitativo dei manufatti ordinati in «pietra di Miarolo», appellativo molto comune nel milanese per indicare, mediante una trasposizione del termine dialettale *miaroeu*, il granito, e individuando la globalità degli oggetti posati in opera, e oggi presenti, ossia le 50 colonne dei due ordini della corte d'onore (24 su ciascun piano suddivise equivalentemente in file da 6 sui 4 lati) a cui si sommano le due relative al frontone dell'accesso principale sulla Contrada del Seminario. Completano l'elenco gli 8 pilastri d'angolo, 4 necessari per ciascun ordine, e la balaustrata, termine qui comprendente anche i plinti a sostegno delle colonne dell'ordine superiore, che a questa fanno cadenzata interruzione. Quanto sopra mette in luce l'importanza dell'intervento sia in fatto di incidenza economica sia in fatto di ordinativi, evidenziando come il cantiere, sebbene sviluppato in un arco cronologico non breve e a più riprese, sia già nato con un progetto complessivo chiaro e sistematizzato. In linea con tale ipotesi è il rendiconto economico degli anni immediatamente seguenti al 1713, per i quali non risultano annotate spese relative al cantiere, ma solo uscite riconosciute al «Mastro da Muro» Giovanni Battista Pezzi, chiamato per più anni a porre mano a modeste riparazioni, di spesa contenuta, di quelle «Case del Seminario» site in Torino⁴⁷: la singolare assenza di annotazioni, viene giustificata dallo stesso Rettore che testimonia così la durata della prima fase del cantiere

Non mi sono negl'anni 1712: et 1711: scaricato delle spese fatte in d.i anni p d. Fabrica, e perche i Conti dell'anno 1713: si rendono da me Rettore in principio dell'anno corr.e 1715: Mi scarico anche qui sotto delle spese fatte p d.ª Fabrica negli anni 1713: et 1714: per scaricamento di tutte assieme.⁴⁸

Trasferiti i seminaristi nei nuovi locali nell'anno 1713, e completati alcuni lavori sulle coperture dello stabile⁴⁹, dall'anno seguente, sembra che il cantiere abbia subito un blocco dal quale si riprendeva solo nell'ottobre del 1722⁵⁰ proseguendo poi ancora l'anno successivo. A questa seconda fase si riconduce l'intervento dello scarpellino Bartolomeo Quadroni⁵¹, per le provviste di pietre, e del Capomastro Carlo Pezzi per i lavori compiuti sulla nuova fabbrica. La rinnovata assenza di indicazioni al cantiere da questa data fino al 1727 lascia presumere che sia avvenuta una seconda interruzione dei lavori, ripresi

solo nell’ottobre di quell’anno con un nuovo affidamento ai «capimastri da muro Carlo Pezzi, Carlo Franco Pizzone, et Antonio Masino [...] per divenire perfetione et compimento di d.a Fabricha [...] dalli fondamenti sino al coperto»⁵². Nel 1728, i verbali della visita pastorale dell’arcivescovo Francesco Arborio di Gattinara testimoniano che i lati meridionale e occidentale del complesso si attestano ancora alle sole fondazioni⁵³, e nello stesso anno si dà corso a ulteriori acquisti⁵⁴ con il precipuo obiettivo di dare spazio alla cappella del Seminario, da collocarsi nel braccio occidentale del complesso, immancabilmente previa completa demolizione dei lotti di nuovo acquisto

Constandogli pure della necessità, che ha detto Seminario di comprar dette Case dal detto Spedale, senza delle quali non può ridursi a perfezione la fabbrica di detto Seminario secondo il disegno formato, e già mezzo in opera⁵⁵.

Nei documenti si segnala che la *Veneranda Congregazione dello Spedale di San Giovanni*, costituita da nobili e da canonici della Cattedrale, aveva già ceduto una grossa costruzione, detta Casa Giordana, al Seminario ma

non è bastata per il proseguimento della fabbrica d’esso secondo il disegno, perciò fa istanza, che questo Spedale gli venda ancora parte di una boschera, forni e stanze superiori alli medesimi annessi ad un maggior corpo di casa proprio di detto Spedale denominata la Zeccha Vecchia, che gli resta necessari aver per tal proseguimento, e al prezzo, che ne risulterà dall’estimo da farsi da’ Esperti⁵⁶.

Un blocco dei lavori sembra aver avuto compimento nel 1729⁵⁷ così come testimonia la documentazione contabile «Fabbrica del nuovo Seminario [...] et ora si vede perfettamente compita, ad esclusione della Chiesa portata dal disegno». L’incompiutezza del blocco della Cappella si protrae fino all’anno 1731⁵⁸ quando risulta ancora da compiersi la «Costruzione di d.a Cappella e Sacristia». L’anno seguente si acquista un ulteriore lotto fino ad allora occupato da una casa ancora di proprietà dell’Ospedale poi «intieramente demolita per dar luce a d.a. Cappella, e il sito d’essa serve di Cortetta al Seminario»⁵⁹. In tali grandiose vicende costruttive l’istituzione accumula nuovi numerosi debiti⁶⁰ contratti in special modo con importanti famiglie aristocratiche, che mira ad estinguere mediante i già citati «proventi annui», e in questi frangenti economici contribuisce nel 1735 l’arcivescovo Gattinara donando al Seminario 7500 Lire, donazione per mezzo della quale si viene a conoscenza che la costruzione è «terminata perfettamente» e che la cappella è «costrutta ed adornata elegantemente». Nel 1774 l’arcivescovo Francesco Luserna Rorengo di Rorà (dal 1768 nuovo arcivescovo della Città) consacra quest’ultima, già affrescata dal pittore di origini bolognesi Giovanni Battista Alberoni e decorata dall’indoratore Giuseppe Riccardi, entrambi attivi a Torino nella metà del Settecento⁶¹. Con questo atto solenne ha conclusione la prima grande stagione di interventi sul palazzo, costituente uno dei molteplici episodi di trasformazione

dell’isolato di Santa Cecilia, e indubbiamente la più grandiosa fase di edificazione, l’unica ad adottare massicciamente il materiale granitico, fino ad allora poco impiegato nel contesto della città.

3. *Cantiere e documenti iconografici inediti*

Agli anni immediatamente seguenti la consacrazione compiuta dall’arcivescovo Rorengo di Rorà è possibile far risalire un’inedita planimetria dell’intero complesso fino ad allora realizzato, redatta nell’intento di progettare una sistemazione a verde della neonata corte d’onore. La pianta, realizzata a china nera e grigia su carta di grande formato⁶², con tutta probabilità faceva parte degli elaborati grafici diffusamente citati nei libri dei conti e nelle corrispondenze, ancor oggi non reperiti. Se l’illustrazione del progetto di sistemazione del cortile, sviluppato su geometrie elementari, non suscita grande ammirazione, così non può dirsi della planimetria, preziosa testimonianza dell’organizzazione del piano terreno dell’intero complesso, nello stato di fatto precedente ai molteplici interventi commissionati a Carlo Ceroni, che a partire dal 1793 avrebbero alterato irrimediabilmente la conformazione del coro della Cappella, mentre già dal 1778 avrebbero comportato l’aggiunta della lunga manica compresa tra il volume del braccio meridionale del quadrilatero (ove oggi trova spazio la biblioteca del Seminario) e la via Cappel Verde, anche qui realizzata dopo un’articolata campagna di compravendite di molti lotti, alla data del 1754 ancora di varie titolarità⁶³. La planimetria, priva di data e di annotazioni e ancor più di autore, costituisce un significativo documento attestante lo sviluppo planimetrico della cappella secondo il primigenio disegno settecentesco: all’aula ellittica destinata all’assemblea, corrispondente nelle geometrie della pianta a quella ancora oggi esistente, si accostava un’area presbiteriale assai modesta, sviluppata su forme mistilinee e illuminata da due aperture laterali. La rappresentazione grafica conferisce finalmente un significato a una clausola dell’*Atto di Donazione* del Rettore Costa, che prima, attenendosi all’attuale sviluppo planimetrico della cappella, non poteva trovare nesso:

dichiarazione e patto, che sarà libera facoltà dello Spedale suddetto d’appoggia alla muraglia della Cappella di detto Seminario ogni fabbrica, e coperti, per l’altezza però che non possi toglier la luce alla finestra di detta Cappella, e per tutta l’estensione di detta muraglia verso il sito.⁶⁴

Il vano sacro del presbiterio, già dipinto e munito di dorature grazie all’intervento di molteplici artisti, di cui prima si faceva cenno, sebbene solennemente consacrato, verrà quindi obliterato dall’intervento dell’architetto Ceroni onde far spazio al nuovo coro, oggi presente, capace di accogliere l’accresciuto numero di chierici.

La planimetria inoltre conferma la compresenza del portale e della teoria di colonne del sistema porticato

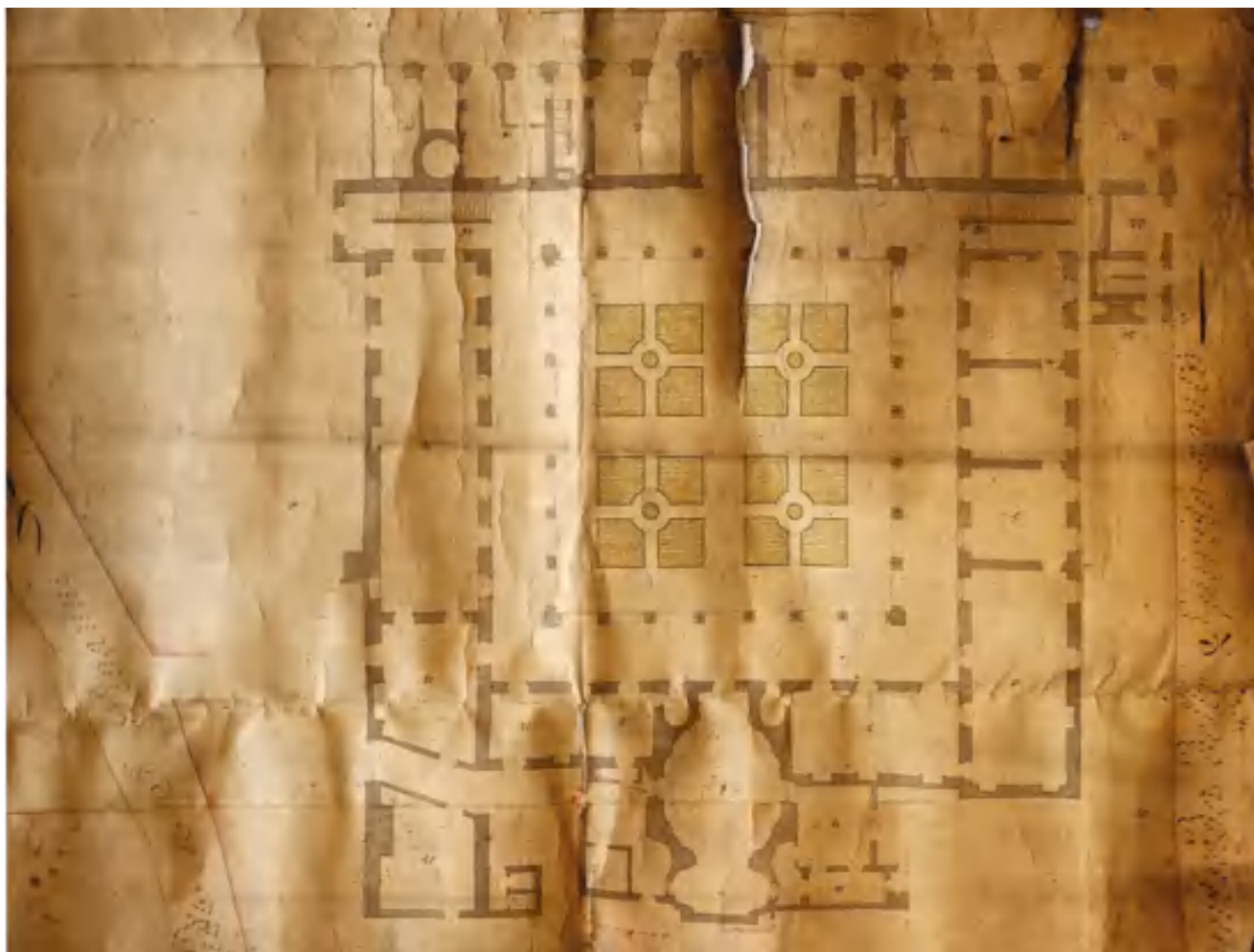


fig. 4 – Planimetria del piano terreno del complesso del Seminario, prima degli interventi di consistente riplasmazione commissionati a Carlo Ceroni (ASMTò, *Carte e Disegni*, 8, «Maison du Seminaire de Turin n.1 Seminario»).

quadrangolare, tutti collocati in opera, e sintetizza la distribuzione interna dei locali del piano terreno, sostanzialmente invariata dall'epoca a oggi (fatti salvi alcuni abbattimenti di muri divisorii e alcune aperture di passaggi interni). Degna di nota è l'articolazione del prospetto sulla Contrada del Seminario, che conferma quanto già illustrato da alcuni artisti dello stesso secolo, che qui appare risvoltata, come ancora oggi, lungo la Contrada dello Spirito Santo (oggi via Cappel Verde). Significativa, tra l'altro, è la presenza e la distinzione dei collegamenti verticali, che qui si articolano su scale di primaria importanza, ossia i due grandiosi vani scala interconnessi al sistema porticato, e due scale di servizio collocate nel braccio orientale e non comunicanti con il cortile e i suoi ambienti, e destinate a differenti fruitori dello stabile: questo corrobora le informazioni provenienti dai numerosi contratti di affitto stipulati negli stessi anni del cantiere, e volti a locare le botteghe, da poco completate, e i piani ammezzati a questi sovrapposti, raggiungibili mediante queste e altre scale minori, senza alcuna interferenza con la vita del Seminario. Non si scordi infatti che tale sede, diversamente da quanto avviene oggi, accoglieva i seminaristi durante il lungo percorso di studi, garantendo loro anche gli spazi per la refezione, il pernottamento e l'igiene personale, così come

lo consentivano le condizioni dell'epoca. A tal riguardo appaiono in pianta alcune nicchie (in tutto se ne contano in numero di quattro) ricavate in locali assai angusti, che lasciano presumere la presenza di orinatoi incassati: tale segnalazione, se confermata, rappresenterebbe un'avanguardia per l'epoca di costruzione del palazzo. Singolare poi è la presenza di un vano circolare dotato di una sola apertura, oggi non più presente, che con forte probabilità può ricondursi a un pozzo accessibile anche dal piano terreno dell'edificio. La pianta riporta una numerazione, a descrizione della destinazione di alcuni dei locali disegnati; purtroppo non s'è rinvenuta legenda con riguardo a tale sistema numerico, in ogni caso è intuibile l'utilizzo attribuito all'epoca a molti di questi. Illuminante è poi la peculiarità che già si riscontra dalla planimetria, e che ancor oggi distingue il palazzo nel contesto delle architetture nobiliari della città: la corte d'onore già all'epoca non era carrabile ed era raggiungibile da un solo accesso munito di scalini (due alzate nella planimetria, oggi divenute tre) dalla Contrada del Seminario. Tale caratteristica, per niente trascurabile, nasceva con tutta probabilità dal considerare la corte un chiostro e non un cortile a servizio del palazzo. La scelta si è rivelata favorevole per la conservazione di tutti i materiali lapidei del complesso, ad oggi perfettamente

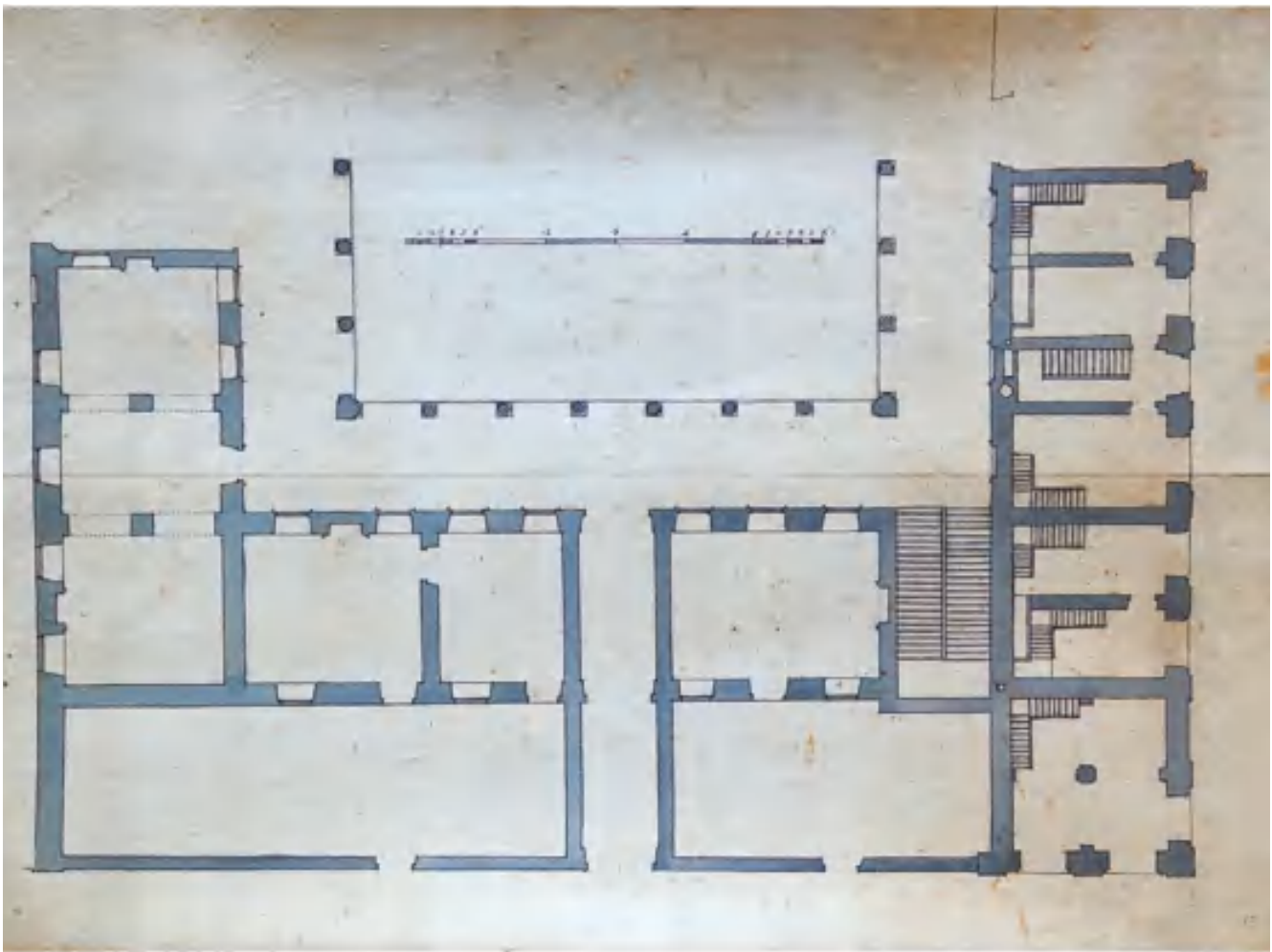


fig. 5 – Planimetria del lato meridionale del piano terreno del Seminario. Con tutta probabilità si tratta di un rilievo realizzato in concomitanza dell’allestimento del progetto di Carlo Ceroni (ASMT0, *Carte e Disegni*, 15, «n.13»).

preservati che, diversamente, avrebbero subito gli effetti di una perorata usura, soprattutto in corrispondenza dell’unico accesso. Parallelamente rivela la presenza di uno o più corti minori, anche se in questa planimetria non denunciati, a servizio delle attività collaterali alla vita del Seminario, prima fra tutte quella della cucina, rifornita dalle derrate provenienti dalle cascine di pertinenza dell’istituzione.

L’impossibilità di raggiungere la corte d’onore a mezzo carraio sembra aver costituito negli anni subito seguenti la conclusione del primo cantiere, un impedimento svantaggioso all’istituzione, tale da indurre a prevedere, e forse anche a realizzare, un accesso carraio diretto dalla via Cappel Verde, da compiersi mediante un lungo e spoglio corridoio, centrato alla dimensione della corte in corrispondenza della campata centrale del lato meridionale del portico. Rivela tale frangente il rinvenimento nell’archivio del Seminario di una planimetria, precedente l’intervento di Ceroni e presumibilmente risalente agli anni 1776-1777⁶⁵, che raffigura la sola metà meridionale della corte e una porzione di stabili lungo la via Cappel Verde, attraversati ortogonalmente dal già menzionato passaggio carraio, accessibile da quest’ultima via. L’assenza di indicazioni cromatiche e di alcuna indicazione grafica, fatta eccezione per la scala

in trabucchi e il taglio della rappresentazione, che priva la planimetria del disegno della cappella (la quale potrebbe fornire indicazioni sulla datazione), non permette di dichiarare con certezza l’effettiva sussistenza dell’opera; purtuttavia il disegno ben si potrebbe ricondurre a uno dei rilievi preliminari compiuti dall’architetto Ceroni, o dai suoi assistenti, in preparazione alla redazione dei progetti per la nuova manica sulla via Cappel Verde. Suggestisce tale ipotesi la singolare presenza di collegamenti interni individuati nel perimetro delle botteghe sulla Contrada del Seminario, chiaramente identificanti scale interne di collegamento delle stesse ai soppalchi o ancor più ai piani mezzanini; si aggiunge poi la segnalazione di cavedi e condotte circolari diffusi nello spessore delle murature in più punti, riconducibili a infrastrutture già esistenti piuttosto che in progetto. Dal confronto tra la planimetria sopra descritta e questa seconda pianta emerge il frazionamento delle botteghe sulla Contrada del Seminario, già prima citate, avvenuto nel corso del secolo XVIII, a favore di un maggior numero di unità commerciali, opere poi eliminate in seguito anche nell’intento di riappropriarsi funzionalmente dei locali, onde comprenderli nuovamente nelle attività dell’istituzione.

Le due planimetrie menzionate rappresentano solo un lacerto dei molteplici elaborati grafici allegati ai libri

contabili dell'istituzione, da questi ripetutamente citati, e oggi non ancora ritrovati: il rinvenimento degli ambiti disegni potrebbe dipanare la questione sull'attribuzione del nucleo aulico del palazzo, così come rivelare particolari inediti sul suo articolato cantiere.

4. *Approvvigionamento di cantiere: il trasporto delle grandi masse lapidee*

Le vicende del cantiere del Seminario Metropolitano pongono in luce la peculiare questione relativa allo spostamento delle masse di granito: le esplicite citazioni al trasporto fluviale forniscono infatti l'espedito per compiere una breve digressione sui sistemi abitualmente impiegati per la movimentazione dei grandi monoliti provenienti dal Lago Maggiore, dai tempi dei primi impieghi fino all'avvento della ferrovia. Gli approvvigionamenti di granito destinati al Seminario per secoli venivano condotti dal Lago Maggiore a Torino per vie d'acqua: all'epoca del cantiere tale sistema di trasporto era assai praticato e anzi il trasporto fluviale rappresentava la via prioritaria per le forniture di questo materiale. La condizione della rete stradale fino ai primi dell'Ottocento non era infatti conveniente per lo spostamento dei grandi monoliti:

Strade malagevoli: il Piemonte non aveva, allora a quanto pare, una sola strada la cui sicurezza e praticabilità in ogni stagione potesse dirsi accertata. A dispetto della loro larghezza, generalmente buona, le strade erano in gran parte rotte e fangose, anche nella buona stagione, si trasformavano in veri e propri acquitrini durante l'inverno; di inghiainamento non se ne parlava neppure. Pochissimi i ponti, generalmente in legno e perciò soggetti a frequente rovina. Trasporti costosi [...] date le condizioni delle strade e delle poche vie d'acqua, le caratteristiche dei trasporti del tempo erano assai più vicine quelle note agli studiosi di economia medioevale che non a quelle a cui ci ha abituato la cosiddetta rivoluzione dei trasporti. [...] scarse le comunicazioni tra le diverse province e l'estero [...] la mancanza di buone strade contribuiva a rendere scarso il traffico⁶⁶.

L'annessione del 1743 non aveva migliorato le condizioni del sistema stradale delle aree di nuovo acquisto all'interno delle quali erano comprese le zone di coltivazione del granito:

le cure date alle strade s'erano alquanto ristrette dopoché, colla separazione dallo Stato di Milano, era cessata l'esazione della gravosa tassa di cavalleria, devoluta appunto a tale scopo⁶⁷,

situazione che non mutava negli anni a seguire se ancora nel 1792 si scriveva che

i ponti sono in legno e poco solidi e anche là dove sono curate le strade non sopportano carichi pesanti [...] Il Piemonte orientale, inoltre, verso il Sempione, ha ancora strada pessime⁶⁸.

La lentezza poi della movimentazione di queste grandi masse lapidee, su massicci carri trainati prevalentemente dai buoi, rendeva proibitivo il percorso su strada. Il



fig. 6 – Imbarcazioni ferme a Sesto Calende cariche di blocchi di granito in una fotografia di fine Ottocento (da MOSCHINI 2005).

trasporto fluviale, fino all'avvento del sistema ferroviario rappresentava per questi spostamenti l'unica alternativa percorribile così come già suggeriva Giuseppe Prato:

alla generale insufficienza della rete stradale non supplivano che in minima parte, a prò di commercio le vie fluviali. I navigli e canali del Novarese erano [...] utilizzati frequentemente per il trasporto di derrate.

Per le cave di Mergozzo, di Feriolo e di Baveno il fiume Toce⁶⁹, il Lago Maggiore così come il suo emissario, il Ticino, rappresentavano una valida risorsa⁷⁰, così come già avveniva da secoli per il marmo di Candoglia proveniente dalla cave di Ornavasso, e hanno costituito per secoli la via preferenziale per la movimentazione delle grandi masse di granito. Dal lago infatti i bastimenti carichi venivano condotti sulla fitta rete dei navigli lombardi, arteria di collegamento parzialmente sostitutiva al fiume Ticino⁷¹, navigabile solo per due mesi all'anno. Da qui deriva il riferimento anzidetto alla località di Bereguardo⁷², ove avveniva il trasbordo dal naviglio all'ultimo tratto del Ticino, per poi confluire nel Po e da qui risalire verso Torino: lo stratagemma di questi complessi spostamenti rappresentava un sistema abitualmente adottato fino alla metà dell'Ottocento⁷³.

Se il trasporto sulle vie d'acqua attraverso il territorio lombardo appare un tema assai studiato, e oggi ancor più valorizzato, alla luce dei ramificati bacini idrici che ancora sopravvivono, per contro i riferimenti bibliografici sul raggiungimento di Torino per via fluviale non abbondano. Ciò nonostante tale sistema di trasporto per secoli era stato adottato nel territorio torinese, anche più a monte della città, avvalendosi del Po sia nel verso della sua corrente sia in verso opposto, così come avveniva per la provvista di graniti.

Ad una navigazione sul Po accennano decreti della fine del Cinquecento; e sappiamo che, con risposta al memoriale a capi 20 giugno 1637 S.A. ne accordava la privativa ad una società di barcaiuoli [...] ⁷⁴;

si è altresì al corrente dell'istituzione da parte di Maria Cristina di Francia di una linea di navigazione regolare sino a Casale, a cui seguiva il 10 gennaio 1637



fig. 7 – WILLIAM HENRY BARTLETT, *The Bridge of the Po. (Turin)*, incisione in acciaio di Robert Wallis. Veduta prospettica del ponte in pietra sul Po, della piazza e chiesa della Gran Madre di Dio, del Monte dei Cappuccini (ASCT, Nuove Acquisizioni ico 289).

l'istituzione del Primo Ammiraglio del Po⁷⁵. Agli stessi anni risale il progetto per un canale volto a

immettere le acque della Stura nel Po collo scopo di spingere più in su le navi a vela, e così facilitare il commercio tra Nizza e Torino⁷⁶,

progetto che prevedeva il contestuale trasferimento di un mulino galleggiante sul fiume, di intralcio alla navigazione. A un secolo dopo, e più nello specifico al 7 aprile 1746, si attesta da parte del Generale delle Finanze una regolamentazione dei traffici e del commercio fluviale, considerata pienamente materia economica.

La risalita del corso del Po, allora privo di chiuse e dighe (oggi occludenti la navigazione), avveniva prevalentemente grazie alla trazione animale esercitata dalle alzaie, percorsi viari paralleli al corso d'acqua, dalle quali, mediante funi e animali da soma, si trainavano i bastimenti carichi⁷⁷. Su questi ultimi un barcaiolo governava l'imbarcazione avvalendosi del timone e di un remo munito di punte metalliche e quindi adatto a far presa sul fondale⁷⁸, e se il vento era favorevole i navaroli alzavano la vela "a tarchia" per ottenere una spinta supplementare. Il grande ostacolo era rappresentato dal superamento dei molini natanti, frequenti lungo il fiume, e dai traghetti ormeggiati lungo le rive, presso i quali occorreva governare i cavi di tonnageo con pertiche a forcilla per evitare garbugli con i vincoli degli ostacoli galleggianti.

Per quanto all'approdo, Torino si dotava già di un rudimentale scalo commerciale, di cui si può avere suggestione grazie alla celebre tela di Bernardo Bellotto⁷⁹, realizzata nell'estate del 1745, che rivela la sua posizione poco a monte dell'antico ponte di legno sul Po, in prossimità del "Borgo di Po": è proprio qui che pare sia stata scaricata la mole di materiale destinato al cantiere del Seminario che, come rivelava il canonico Darvieux, era stata qui condotta mediante 150 bastimenti. Come già si appuntava, la dichiarazione del canonico non ha trovato ancora riferimenti, ma appare assai credibile se si considera che gli approvvigionamenti del cantiere sono stati compiuti, come si è visto, in più fasi e ciascuna colonna in granito necessitava di un suo proprio bastimento.

La posizione dello scalo merci fluviale veniva più volte traslata nei tempi a seguire: il 20 maggio 1775 la Regia Segreteria di Stato per gli Affari Interni aveva inviato un'ordinanza con la quale

invitava i navaroli ad approdare alla sinistra del fiume inferiormente ai Molini della Rocca, località dov'era un vecchio porto della Città di fronte alla cappella dei Santi Bino ed Evasio e dove erano stati fatti spianamenti per facilitare il carico e lo scarico delle navi⁸⁰,

ordinanza alla quale seguiva una nuova invettiva affinché

lo sbarco del Piemonte si eseguisca inferiormente al Ponte nel sito stesso, ove sbarcano attualmente le navi dà verso Casale, e così con strada più breve



fig. 8 – KARL ARTARIA, *TORINO, vista dal Monte dei Cappuccini*, 1816, incisione. Da notarsi l'affollamento di imbarcazioni presso la Pearda (ASCT, Collezione Simeom D166).



fig. 9 – Progetto della Città di Torino rassegnato alla Segreteria di Guerra per la formazione della nuova Pearda nel Po verso Vanchiglia ed all'apertura della nuova strada e rampa da servire allo sbarco delle navi e trasporto dei generi nella Capitale, conforme alla pianta formata dall'Architetto Rana, 3 febbraio 1783 (ASCT, Collezione Simeom 2285).

e comoda. Una maggiore facilità per li carichi e gli scarichi, mentre trovandosi ivi una Pearda molto comoda, e spaziosa li carri potranno in ogni stato d'acqua facilmente accostarsi alle navi ed infatti questo si è il sito che ha sempre riservato ed inserve all'imbarco delle Regie Truppe, e di cui si vagliono gli stessi navaroli per innavare li loro cavalli ogni qualvolta partono da Torino⁸¹.

Sulla scorta di queste ordinanze disattese e dei danni cagionati al vetusto ponte di legno, interessato dagli attraversamenti dei pesanti carichi diretti in città scaricati al di là del fiume «di fronte alle Case del Borgo», il 3 febbraio 1783 l'architetto Rana presenta al cavaliere Cocconito di Montiglio della Segreteria di Guerra un progetto⁸² per la realizzazione della nuova Pearda da realizzarsi sul Po, completo di relazione in cui si prevedeva la collocazione di un approdo laddove già si collocava lo «Sbarco di Casale», ossia «nella Regione di Vanchiglia», onde facilitare il carico di cavalli, milizie e di cannoni. La piena percorribilità del fiume sarà poi irrimediabilmente compromessa dalla cesura che dalla fine del Settecento viene a crearsi con la chiusa Michelotti: tale barriera spezzerà definitivamente la navigazione fluviale torinese, condannando a breve vita le restanti attività commerciali sul fiume. Queste scelte, condotte in un periodo in cui si andava rinnovando la rete stradale e già si iniziava a sperare in quella ferroviaria, aprono la strada alle iniziative di prelievo a carattere irriguo a danno del Po e dei suoi affluenti e quindi della stessa navigazione⁸³.

Note

¹ Tra gli esempi più salienti occorre annoverare il Collegio dei Gesuiti adiacente alla chiesa dei Santi Martiri, all'interno del quale spicca per importanza il cosiddetto «cortile degli antichi chiostrini» progettato da Antonio Bernardo Vittone: l'esempio costituisce la prima significativa adozione di questo litotipo in ambienti interni, poi ripreso dall'allievo Ludovico Quarini nell'atrio dell'odierna Villa Rey. Sul tema si consulti: PORTOGHESI 1966.

² Tra i maestri luganesi che operano sulla facciata di detta chiesa si annoverano Martino Solaro e Giacomo Papa, Francesco Pozzo e Marc'Antonio Tedesco. CLARETTA 1868, 551, citazione riportata anche da TAMBURINI 1968.

³ Con Ordinato comunale del 1° settembre 1660 si stabilisce di collocare sulla facciata della chiesa del Corpus Domini quattro colonne già destinate al Palazzo Comunale ma troppo lunghe per questo impiego, e di ordinarne due altre di giuste dimensioni. Archivio Storico della Città di Torino (a seguire ASCT), *Ord.* 1 settembre 1660, vol. 193, c. 156 v.

⁴ Solo con il trattato di Worms del 13 settembre 1743, le zone di coltivazione dei graniti passano dal Ducato di Milano, e quindi dalla dominazione asburgica, al Regno di Sardegna.

⁵ Il granito bianco di Montorfano prende il nome dal monte sul quale viene coltivato, il Monte Orfano per l'appunto.

⁶ Sulle colonne del portale interno del Duomo di Milano (1637-1645) si consulti MOSCHINI 2005. «Fra li particolari lavori antichi e moderni, che abbiamo del granito di Baveno detto fra noi *migliarolo*,

contansi le due colonne di un pezzo solo presso la porta maggiore nell'interno della Metropolitana di Milano, le quali hanno quattro piedi di diametro, e quaranta d'altezza; quelle della Collegiata di San Fedele, non che le altre che veggonsi nel prospetto del ducale Palazzo Serbelloni, del pulvinare, e di molti altri celebri edifici di questa Capitale» in LOSE 1818.

⁷ BRONZINO 2014.

⁸ Con bolla *Cum illius* del 21 maggio 1515 papa Leone X elevò la sede di Torino al rango di arcidiocesi metropolitana, mentre con la bolla *Hodie ex certis*, dello stesso giorno, attribui ad essa le diocesi di Mondovì e Ivrea quali sue suffraganee.

⁹ RIMOLDI 1967, 10.

¹⁰ GATTI PERER, 1962; ZUCCHI, 1989, 228-235.

¹¹ RODOLICO 1953, 136.

¹² Con Decreto del 15 luglio 1563 il Concilio di Trento (1545-1563) prevede l'obbligo di istituzione di un Seminario in tutte le diocesi, stabilendo contestualmente criteri di ammissione, programma formativo (specificato negli ambiti disciplinare, culturale, liturgico, spirituale, pastorale, morale) e modalità di reperimento dei fondi mediante tassazione di benefici ecclesiastici. Il decreto, frutto di lunghi dibattiti interni al Concilio, sceglie la *stabilitas loci* quale valore indispensabile alla formazione del clero. La figura di Carlo Borromeo contribuisce poi all'applicazione dei contenuti di questa decisione, fondando il Seminario milanese e dotandolo di un regolamento interno basato primariamente sui valori di pietà, studio e disciplina.

¹³ PASERIO 1866, 143-145.

¹⁴ Per un più completo studio si consultino IENI 1996 e DEVOTI 2000, relativa scheda.

¹⁵ DEVOTI 2004, 78 e ancora DEVOTI 2015, 344-361. Con riferimento a questo palazzo aostano si desidera segnalare la similitudine, anche se con proporzioni più ridotte, che sussiste tra il suo portale e quello del Seminario Metropolitanò di Torino.

¹⁶ DEVOTI 2000, 108, 292.

¹⁷ BARICCO 1869, CASALIS 1851, CIBRARIO 1846, DEROSI 1781.

¹⁸ «porta grande del Seminario nuovo di questa Città di Pietra di Gassino della più soda e perfetta, quale batteranno a minuto, e si che sia senza difetto nella forma, modo, ordine, et ornamenti, che sono delineati nel disegno di d.a. porta, fatto dal Sig. Pietro Paolo Cerutti, Scultore et Architetto», in Archivio Arcivescovile di Torino (a seguire identificato come AATo), sez. 19.119, Carte sparse, *Seminario di Torino*, doc. 2981, Fabbrica nuova (1710-1727) riportato da DABBENE 2004-2005.

¹⁹ Oltre alle note fonti sopraccitate, sostiene questa attribuzione ancora ai primi dell'Ottocento un breve dell'arcivescovo Giacinto Della Torre. DELLA TORRE 1807.

²⁰ Si segnala in più documenti la presenza di «disegni». Con tutta probabilità essi si trovavano in allegato al materiale contabile strettamente relativo alla costruzione del palazzo. «Se si desidera vedere le spese, e prezzo delle cose di d.a. Fabbrica distintam., et al minimo [...] in d. libro, le capitulazioni fatte con gl'operaj, le liste, e quietanza di medesimi, che si trovano nella guardaroba del Sem.o ove sono scritte (?) d'esso Seminario» in Archivio del Seminario Metropolitanò di Torino (a seguire identificato come ASMTò), sez. 40.1, f. 171, *Conti 1713: Scaricam.o Spese p. l'erezione della nuova Fabbrica p il Seminario*.

²¹ Id.

²² FACCHIN 2003, 57-73.

²³ In DABBENE 2004-2005, si riporta la segnatura «Archivio Arcivescovile di Torino, sez. 19.119, Carte sparse, *Seminario di Torino*», la ricerca archivistica presso lo stesso archivio, attuata grazie alla preziosa collaborazione dell'Archivista Don Nigra, non ha avuto la fortuna di rintracciare il fondo citato né i documenti riportati.

²⁴ ASMTò, sez. 3.13, *Corrispondenze*.

²⁵ Il Canonico Ermanno Darvieux, studioso e accademico dei Lincei, dal 1906 al 1947 direttore della Biblioteca del Seminario di Torino, si è preso cura del riordino e della catalogazione della biblioteca aprendo così al pubblico l'ingente patrimonio librario in essa contenuto. A questa figura si deve la prima monografia a stampa sulla storia del palazzo, risalente al 1927, che sebbene assuma le caratteristiche di libello celebrativo, costituisce una significativa raccolta di brevi informazioni sulla costruzione del Seminario. DARVIEUX 1927.

²⁶ Nello spazio riservato alla corte d'onore del palazzo del Rettorato si colloca oggi il lapidario voluto da Scipione Maffei nel 1724, al quale nei secoli si sono aggiunte molte opere. Ai primi dell'Ottocento tali opere subivano alterne vicende, tra le quali rimozioni e parziali ripristini, legate alle vicende storiche. Risale al 1849 l'autorizzazione del Ministro dell'Istruzione Pubblica per l'ingrandimento di tali dotazioni, cui seguiva nel 1878 una campa-

gna di completamento realizzata anche grazie allo spostamento di opere antiche nel Museo di Antichità.

²⁷ Il Seminario, fondato il 4 giugno 1567 dal Cardinale Gerolamo della Rovere, aveva già compiuto un trasferimento nel 1578 allorché il «Rev. Collegio del Seminario» dovette abbandonare la sua primigenia casa presso la Chiesa di Santo Stefano, onde lasciare spazio alla neonata comunità gesuitica torinese, alla quale si imponeva però «l'onere di fondare una chiesa nuova» in onore «dei Santi Martiri Solutore, Avventore ed Ottavio distrutta dai francesi nel 1536». Il trasferimento si realizzava grazie all'interessamento di Emanuele Filiberto, che con suo disposto del 22 settembre 1578 concedeva al «Collaggio di Seminari di far il contratto et accomprar la casa». L'originale di tale documento, a firma olografa del duca, è consultabile in ASMT, Sezione 9, *Eredità di beni mobili ed immobili*.

²⁸ DARVIEUX 1927, 17.

²⁹ *Ibid.*, 18.

³⁰ «Nel 1656 per opera di mons. Bergera furono gettate le fondamenta di una porzione dell'attuale Seminario» in BARICCO 1869, 101.

³¹ DARVIEUX 1927, 26.

³² «Si è abbassato il soffitto di d.o Salone, diviso in tre stanze, e le stanze di sopra si sono divise con stibili in asso» ASMT, sez. 40.1, f. 171, *Conti 1706: Scaricam.o*.

³³ Giovanni Pietro Costa di Usseglio (1672-1760), canonico della Metropolitana, figura di spicco nel contesto religioso torinese, segue Vittorio Amedeo II nel suo viaggio in Sicilia nel 1713-1714, durante il quale continua a tenersi aggiornato sull'andamento dei lavori mediante una fitta corrispondenza, così come testimoniato dalle numerose corrispondenze riscontrabili in ASMT, sez. 3.13, *Corrispondenze*.

³⁴ «L'anno 1699 et sotto li 16 Gennaio fece il Seminario acquisto di un gran corpo di casa vendutagli da S.E. D. Carlo Vittorio Gius. Di S. Tomaso per lire novantun milla [...]. La predetta casa si è intieramente demolita e nel sito d'esso si è eretta nova casa cioè un braccio, che si pretende dalla casa antica verso mezzogiorno lungo la contrada pubblica per cui si va dalla chiesa metropolitana a quella della SS. Trinità, a qual contrada d'braccio coerentia verso levate, e contiene 4 botteghe di due aperture per cadauna, con cantine sotto et quattro ordini o sian piani di stanza sopra, che con le tre, che sono sopra l'entrata, o sia atrio sono in n. di 19, et nella parte inferiore, e verso ponente il portico con galleria sopra per la fuga di sette archi, qual braccio si edificò nell'anno scorso 1711, et altro braccio che si protende da levante a ponente, et ha verso mezzanotte per coerenza la casa suddetta et contiene la scala grande, infernotti, cucina e dispensa sotterranee refettorio, due camerate, portico et galleria et si fece nell'anno scorso 1712, qual braccio s'è proseguito sino al suo termine [...] con l'aggiunta a pian di terra d'una stanza destinata per scaldatorio degli alunni, d'un portone per cui si dà il passaggio ad una casa vicina propria del v. Ospedale di S. Gio [...] e l'altro braccio verso ponente, che si protende da mezzanotte verso mezzogiorno, qual parte si principiò in detto anno 1712, et nell'anno 1723 s'è ridotta al termine in cui presente si vede, et contiene al piano di terra due stanze con portico a latere, a levante piccolo principio della Chiesa, che si ha in disegno di fare, al 1° piano la stanza, che serve da oratorio, et a latere la galleria, et sopra la congregazione o oratorio due stanze» in ASMT, sez. 40.2, *Libro, in cui sono descritti i fondi, cioè Case, Cassine, Canonici, Censi, et Monti, spettanti al Venerando Seminario di Torino: Le Obbligazioni, e pesi del medesimo, Li Mobili ad esso appartenenti, et il numero degli Alunni educati nei rispettivi anni infrascritti con li Conti resi dal Rettore di detto Seminario Gio Pietro Costa Canonico Teologo nella Chiesa Metropolitana di detta Città per gli anni 1721, 1722, 1723, 1724, 1725, 1726, 1727, 1728, 1729 et 1730*, ff. 1-22.

³⁵ Tra le più celebri iconografie occorre annoverare le tavole di J. BLEAU, *Augustae Taurinorum et Augustae Taurinorum Prospectus*, 1682 in *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis* [...], 2 voll., I, Amsterdam 1682.

³⁶ «Casa Seconda. L'anno 1699 et sotto li 16 di Gennaio fece il Seminario acquisto d'un gran corpo di Casa vendutogli da S.E.R. Carlo Vittorio Giuseppe di S. Tommaso [...] la predetta Casa si è intieramente demolita, nel sito d'essa si è eretta nuova Casa cioè un Braccio, che si protende dalla Prima Casa, che si protende dalla prima Casa avanti descritta verso mezzogiorno lungo la contrada pubblica, per cui si va dalla Chiesa Metrop.na a quella della SS. Ma Trinità [...] Casa Terza. Possiede il Seminario altra Casa nella Contrada della del Cappel Verde [...] acquistata sotto li 3 Maggio 1703 [...]. La Suddetta Casa si è per la maggior parte demolita per il proseguimento della Casa avanti descritta sotto il numero Secondo, e vi è rimasto solamente a piano di terra una Bottega con con Stanza [...] con cantina sotto [...].

Casa Quarta. Possiede il Seminario altra casa vendutagli [...] per Capitulazione delli 7 Luglio 1711 [nel mese di ottobre 1727 et seguenti si è intieramente demolita la Casa sopra descritta per il proseguimento, e compimento della Seconda Casa [...] qual compimento è seguito negli anni 1728 e 1729 [...].

Casa Quinta. Possiede il Seminario altra casa vendutagli [...] nel 1713 [...] se né demolita parte per il proseguimento della 2° Casa sopra accennata in seguito in d.o anno 1723 ed è restata d.a Bottega, et piccola stanza, et sopra tre piani ciascuno di quali contiene una stanza grande. [...].

Casa Sesta. L'anno 1713 il 5 mbre fece il Seminario acquisto di piccola Casa attigua alla Casa 5° [...] S'è intieramente demolita con la debita approvazione, e permissione dell'Ill.mo e R.mo Sig. Vicario [...] et il sito della medesima si è occupato dal Braccio della casa continuato nell'anno 1723 et prima della demolizione si affittava come infra nei conti [...]. Casa Settima. Possiede il Seminario altra casa lungo la contrada detta del Cappel Verde [...] Questa Casa s'è intieramente demolita per il proseguimento, e compimento della Seconda Casa sopra descritta qual proseguimento è seguito negli Anni 1728 e 1729 [...]. Casa Ottava l'anno 1716 [...] il sig. Prore D: Lodovico Amedeo Arpino fece vendita al Seminario d'una casa [...] in 8bre 1722 s'è intieramente demolita, e nel sito della medesima si è costrutta una scala per dar accesso agli piani 2°, 3°, e 4°», *Ibid.*

³⁷ «Casa Decima [...] per instro delli 15 Giugno 1725 il Seminario acquistò in ottobre 1727 s'è intieramente demolita la Sud.a Casa per perfezionare, e terminare la Fabbrica nuova del Seminario, il che si è compito negli Anni 1728 et 1729 [...]. Casa Undecima, per capitolazione delli 15 giugno 1726 [...] il Nob. Anto. Martina ha venduto al Seminario una casa [...] La casa avanti descritta si è intieramente demolita in Ottobre 1727 per il proseguimento della Fabbrica del Seminario seguito negli anni 1725 e 1729». ASMT, sez. 40.2.

³⁸ «Donazione dell'illustrissimo, e reverendissimo signore Abate Canonico Teologo D. Giovanni Pietro Costa al venerando Seminario di Torino con obbligo perpetuo al detto Seminario del pagamento di lire quattrocento annue al Rettore di Scuola della Borgiata delle Piazzette, e della manutenzione d'un Alunno in detto Seminario, con Acquisto di Detto Seminario dal Venerando Spedale Maggiore di San Giovanni, e presente illustrissima Città, Torino 1728, Gianfrancesco Mairesse Stampatore Abbaziale» in ASMT, Sezione 9, *Eredità di beni mobili ed immobili*, 9.8, *Eredità dell'Abate can. G.P. Costa*.

³⁹ Sfuggono alla contabilità alcuni debiti, contratti ed estinti in tempi brevi, e riportati per completezza dell'economia quali note a margine, tra queste si cita a titolo esemplificativo «Il Seminario ha preso in prestito dal Sig. Anto Franceschino L. 2500: a' 30 aprile 1714: per pagar le spese della Fabbrica e le ha restituite à 19: Febraro 1715: non mi sono caricato né libri dè conti d'esse L. 2500; e così né meno mi scarico delle med.ne restituite.» in ASMT, sez. 40.1. f. 2, *Conti 1714 Scaricamento*. È possibile perciò che simile sorte abbiano avuto alcune donazioni più copiose.

⁴⁰ Tra questi creditori occorre segnalare l'Opera Pia Sant'Elena di Villafranca d'Asti.

⁴¹ ASMT, sez. 40.2 f. 178, anno 1720, *scaricamento*.

⁴² Risulta da più fonti che la «Prima Casa», posta sullo spigolo verso la piazza, in questa campagna di interventi subiva poche modifiche. ASMT, sez. 40.2.

⁴³ AATo, sez. 19.119, Carte sparse, *Seminario di Torino*, doc. 2981, Fabbrica nuova (1710-1727) riportato da DABBENE 2004-2005.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ ASMT, sez. 40.1 f. 171, *Conti 1713: scaricamento*.

⁴⁷ «Pagato al Mastro da muro Giò Batta Pezzi, come nel fogl. Pag: 49 per un forno fatto nella canina [...] per le riparazioni delle otto case sopra enunciate nel decorso di q.o an. 1720 compresi coppi, mattoni, calce, gesso [...] Lire 515» in ASMT, sez. 40.2 ff. 178, anno 1720, *scaricamento*. La voce, in forma diversa è presente anche negli scaricamenti degli anni 1714 e 1718.

⁴⁸ ASMT, sez. 40.1, f. 27.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ «Scaricamen.to per spese fatte nella nuova fabbrica, cioè nel proseguimento della casa 2.a accennato à fog:3 e 4: principiato in 8bre 1722, continuato, e fatto per la maggior parte nell'anno 1723: et perfezionato nell'anno corrente 1724: Sono le spese di d.a 2.a Casa negli anni scorsi 1711.; 1712.; 1713 & c, come a fog:3.» *Ibid.*

⁵¹ «Per pietre tagliate proviste da Bart. eo Quadrone, per trabucchi 50: [...] Lire 2468:14:2 [...] L'intera opera è costata Lire 19102:1:8», *Ibid.* La famiglia Quadrone doveva essere assai attiva in fatto di approvvigionamenti di materiali litici: nel 1749 Carlo Quadrone forniva il portale in pietra lavorata del portale del Seminario di Mondovì. DEVOTI 2000.

⁵² ASMT0, sez. 40.2.
⁵³ «ex alio vero parte erga meridiem et occidentem vidit aliqua esse fundamenta recentia» in AAT0, sez. 7.1.22, *Visita Gattinara*.
⁵⁴ «Li predetti Sig.ri Amministratori del pred.o Ven.do Ospedale di S. Giovanni in Virtù del Instrumento Sopra designato degli 11 Marzo 1728 rogato come s. a hanno pur anche venduto a d.o Ven.do Seminario un sito d'altra Casa proprietà d'esso Ospedale [...] Il pred.o Sito e parte di Casa s'è comprato dal Seminario per essere necessario per l'erezione della Cappella, o sia Chiesa del Med.no Seminario.» in ASMT0, sez. 40.2, f. 23.
⁵⁵ «le restanti livre due milla compimento di dette livre sei milla sono state quivi per detto Signor Abbate Canonico Teologo Costa realmente sborsate contate e pagate dei denari suoi propri in tante buone valute correnti facienti detta somma, e per detti Signori Arciprete, e Canonici Osasco, e Roffredo presente la debita numerazione, e ricognizione appresso di se ritirate, per convertirle, come infra, in pagamento a contro del prezzo delle case, che detto Seminario, come sovra, ed infra acquista dal Venerando Spedale di S. Giovanni presenti, evidneti il prelado Illustrissimo, e Reverendissimo Monsignore Arcivescovo, Testimonj, e me Notajo, e Segretario sottoscritto; E dei quali tutti suddetti Monti, censi, e redditi capitali, e proventi loro, detto Signor Abbate Canonico Costa affatto spogliandosi, ne ha investito, ed investe il detto Seminario [...] dando ampia, libera, ed espressa facoltà al detto Seminario [...] di poter detti capitali convertire nel pagamento del prezzo delle case comprate per detto Seminario, ò nelle spese di detta fabrica, ò debiti contratti per esse» in ASMT0, Sezione 9, *Eredità di beni mobili ed immobili*, 9.8, *Eredità dell'Abate can. G.P. Costa*.
⁵⁶ *Ibid.*, 24
⁵⁷ ASMT0, sez. 40.2, f. 310.
⁵⁸ ASMT0, sez. 23.55, *Fabbricati antichi del Seminario, Casa Cauli Rossa*, 1731, doc. 1093.
⁵⁹ ASMT0, sez. 40.2, f. 26; copia dell'Atto di compravendita in ASMT0, sez. 23.54, *Fabbricati antichi del Seminario, Casa Giordana dell'Ospedale di San Giovanni*, doc. 1092.
⁶⁰ «1730: Debiti del Seminario contratti di compra di Case, e per l'erezione della Fabbrica d'esso Sem.o come nella descrizione posta in principio q.o libro, et né Conti dell'anni precedenti» in ASMT0, sez. 40.2.
⁶¹ FACCHIN 2003, 58-59.
⁶² ASMT0, *Carte e Disegni*, 8, «Maison du Seminaire de Turin n.1 Seminario».
⁶³ ASCT, Carte sparse, n. 5413, *Istruzione pei Capitani di Quartiere della Città di Torino, Suddivisione della Città in isolati con i nomi dei proprietari in ciascun isolato*.
⁶⁴ ASMT0, Sezione 9, *Eredità di beni mobili ed immobili*, 9.8, *Eredità dell'Abate can. G.P. Costa, Atto, Donazione*, 15.
⁶⁵ ASMT0, *Carte e Disegni*, 15, «n.13».
⁶⁶ GIULIO 1961, 5.
⁶⁷ PRATO 1908.
⁶⁸ BAUDI DI VESME 1991, 618.
⁶⁹ «Riescono di facile trasporto, scorrendo ai piedi del monte il fiume Toce che va poscia a scaricarsi nel Lago Maggiore: sopra di questo fiume vengono trasportati i massi e le opere di granito nel regno Lombardo-Veneto e nell'Italia meridionale.» CASALIS, voce *Mergozzo*.

⁷⁰ «Le diverse qualità di sassi e graniti e di marmi formano un altro ramo d'uscita e di commercio per gli Ossolani, i graniti del monte Orfano, Mergozzo e di altri comuni confinanti colla Toce sono lavorati sul luogo ove li formò la natura [...] per mezzo di essa (la Tosa ovvero il Toce) tutto si può trasportare, smerciare e persino rottami di sassi lavorati dagli scalpellini [...] possono essere convertiti in oro e in argento.» SOTTILE 1810, 13-14.
⁷¹ «Il Ticino, che avrebbe fornito un ottimo raccordo tra Pavia ed il Lago Maggiore, non poteva navigarsi che due mesi l'anno, per scarsità d'acqua e il corso precipitoso; occorrendo anche allora da 25 a 30 giorni per rimontarlo; onde le barche che dal lago discendevano il fiume venivano abitualmente vendute a Pavia anziché ricondotte al punto di partenza.» PRATO 1908.
⁷² Nel 1429, per volontà di Francesco Sforza duca di Milano, si avviarono i lavori per la realizzazione del naviglio di Bereguardo. Compiuto nel 1470, si stacca dal Naviglio Grande ad Abbiategrasso, e si dirige verso sud, raggiungendo Bereguardo presso il Ticino, dopo circa 19 km. Ha una caduta di circa 24 metri, che viene superata con 12 conche. Fino al 1819 restò la principale via di collegamento tra Milano e il mare e fu fondamentale soprattutto per il trasporto del sale.
⁷³ Il percorso era ancora pienamente sfruttato a metà dell'Ottocento: a Pavia giungeva con abitudine il granito rosso di Baveno e la varietà di granito bianco del Lago Maggiore: ne danno testimonianza gli esperimenti diretti a determinare il peso dei materiali di fabbrica. Sul tema si consulti BRUSCHETTI 1842.
⁷⁴ PRATO 1908.
⁷⁵ MALARA 2000.
⁷⁶ Testimoniali di trasferta e di visita del 7 novembre 1687 con cui si riconosce che il nuovo mulino costruito dalla città sul Po impedisce la navigazione alle barche e si ordina perciò che venga trasferito altrove, ASCT, C.S. 2704.
⁷⁷ Sulla forma e la nomenclatura di queste forme di barche a carena piatta si consultino FORESTI, FONTANA 1999; GAVINELLI 1997.
⁷⁸ PAVAN 2006.
⁷⁹ BERNARDO BELLOTTO, *Torino l'antico ponte sul Po da nord-est*, cm 127 x 164, Galleria Sabauda, Torino.
⁸⁰ *Memoria della città di Torino diretta al Signor Vicario Sovrain-tendente di Politica e Polizia, spiegandolo di provocare un Regio Ordine per costringere li navaroli del Piemonte a dirigere ed approdare le loro navi alla sinistra dal Po, invocando a tal proposito li siti più comodi e vantaggiosi*. ASCT, Cat. 8 C.S. 2281; RICCI MASSABO 1984.
⁸¹ GRIVA 1993, 413.
⁸² *Progetto della Città di Torino rassegnato alla Segreteria di Guerra per la formazione della nuova Pearda nel Po verso Vanchiglia, ed all'apertura della nuova strada e rampa da servire allo sbarco delle navi e trasporto dei generi nella Capitale, conforme alla pianta formata dall'Architetto Rana, 3 febbraio 1783*. ASCT, *Collezione Simeom* 2285.
⁸³ Si ringraziano: mons. Alessandro Giraud per l'accesso ai fondi del Seminario e dell'Archivio Arcivescovile di Torino, l'archivista don Alberto Nigra per la ricerca presso l'Archivio Arcivescovile di Torino, il direttore don Alberto Piola, le bibliotecarie Paola Roz e Ana Apula Difranco per le ricerche e l'assistenza presso i fondi del Seminario.

Bibliografia

- BARICCO P. 1869, *Torino descritta*, Torino.
 BAUDI DI VESME C. 1991, *Una relazione veneta sullo Stato Sardo alla vigilia del conflitto con la Francia (1790-1792), gli aspetti economici*, «Studi Piemontesi» 20, 2, p. 618.
 BRONZINO G.P.C. 2014, *La diffusione dei "graniti dei laghi" nell'architettura torinese tra XVIII e XIX secolo*, tesi di laurea di primo livello in Ingegneria edile, Politecnico di Torino, rel. V. Fasoli, M. Gomez Serito.
 BRUSCHETTI G. 1842, *Storia dei progetti e delle opere per la navigazione interna del Milanese*, Milano.
 BUCCELLATI G. 2003, *Granito di Baveno: minerali scultura, architettura*, Milano.
 CASALIS G. 1851, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, Torino, Vol XXI, pp. 468-469.
 CIBRARIO L. 1846, *Storia di Torino*, Torino.
 CLARETTA G. 1868, *Storia della reggenza di Cristina di Francia duchessa di Savoia con annotazioni e documenti inediti per Gaudenzia Claretta*, Torino.
 COLMUTO ZANELLA G. (a cura di) 1996, *L'architettura del Collegio tra XVI e XVIII secolo in area lombarda*, Milano.
 DABBENE D. 2004-2005, *Il Seminario Arcivescovile di Torino: protagonisti, committenti e vicende costruttive*, tesi di laurea di primo livello, Politecnico di Torino, rel. V. Fasoli.

- DARVIEUX E. 1927, *Due Secoli del Seminario Metropolitano di Torino*, Torino.
- DELLA TORRE G. 1807, *Giacinto Della Torre per grazia di Dio, e della S. Sede Apostolica Arcivescovo di Torino membro del Senato conservatore, e della Legion d'onore al venerabile clero, e diletteissimo popolo della città e diocesi, salute e benedizione*, Torino.
- DEROSSI O. 1781, *Nuova Guida per la città di Torino*, Torino.
- DEVOTI C. 2000, *L'Architettura dei seminari dalle premesse tridentine alle realizzazioni settecentesche*, in COMOLI V., PALMUCCI L. (a cura di), *Francesco Gallo 1672-1750 un architetto tra stato e provincia*, Torino, pp. 107-111 e scheda *Mondovì Piazza. Seminario, oggi collegio vescovile*, pp. 292-293.
- DEVOTI C. 2004, *La committenza vescovile ad Aosta nel Tardo Settecento: il Seminario maggiore e il palazzo vescovile*, «Arte Lombarda», 141, pp. 76-82.
- DEVOTI C. 2015, *Il grand Séminaire. Note [sentimentali] d'addizione vent'anni dopo*, in DEVOTI C.; PERIN A.; SOLARINO C.; SPANTIGATI C.E. (a cura di), *Giulio Ieni (1943-2003). Il senso dell'architettura e la maestria della parola*, Alessandria, pp. 344-361.
- FACCHIN L. 2003, *La cappella del Seminario Metropolitano di Torino e la sua decorazione pittorica*, «Studi Piemontesi», 32, pp. 57-73.
- FORESTI F., TOZZI FONTANA M. (a cura di) 1999, *Imbarcazioni e navigazione del Po: storie, pratiche, tecniche, lessico*, Bologna.
- GATTI PERER M.L. 1962, *Aspetti dell'architettura nel primo Seicento: Fabio Magnone e il Collegio Elvetico Milano*, «Arte Lombarda», VII, 2, pp. 85-93.
- GAVINELLI G. M. 1974, *Vecchio Ticino mio fiume*, Novara.
- GRIVA L. 1993, *Scali fluviali sul Po nella Torino del Settecento*, «Studi Piemontesi» 23, 2, pp. 411-415.
- GUDERZO G. 1961, *Vie e mezzi di comunicazione in Piemonte dal 1831 al 1861. I servizi di Posta*, Torino.
- IENI G. 1996, *Per un catalogo dei collegi di istruzione nell'odierna provincia di Alessandria*, in COLMUTO ZANELLA G. (a cura di) 1996, pp. 227-238.
- LOSE F. e C. 1818, *Viaggio pittorico e storico ai tre laghi Maggiore, di Lugano e Como*, Milano.
- MALARA E. 2003, *Torino tra fiumi e canali*, Novara.
- MOSCHINI C. 2005, *Il percorso dei marmi, dalle cave di Candoglia e Ornavasso al Duomo di Milano*, Milano.
- PASERIO P. 1866, *Notizie storiche della Città di Fossano*, Vol. III, Torino, pp. 143-145.
- PAVAN C. 2006, *Navigare sul Po. Storia di una famiglia di barcarì*, S. Lucia di Piave.
- PORTOGHESI P. 1966, *Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma.
- PRATO G. 1908, *La vita economica in Piemonte a mezzo il secolo XVIII*, Volume II: *Documenti Finanziari degli Stati della Monarchia Piemontese (secolo XVIII)*, Torino.
- RICCI MASSABÒ I. 1984, *Il regime delle acque nello Stato Sabaudò, cenni sulle fonti documentarie*, «L'ambiente storico», pp. 10-13.
- RIMOLDI A. 1967, *I documenti della sezione XI dell'Archivio della Curia Arcivescovile di Milano riguardanti le regole di S. Carlo per i Seminari Milanesi dal 1564 al 1599*, Venegono Inferiore.
- RODOLICO F. 1953, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze.
- SOTTILE N. 1810, *Quadro dell'Ossola*. Capo secondo: *del Commercio dell'Ossola*, Novara.
- TAMBURINI L. 1968, *Le chiese di Torino, dal Rinascimento al Barocco*, Torino.
- ZUCCHI C. 1989, *L'architettura dei cortili milanesi (1535-1706)*, Milano.

MARIA CHIARA STRAFELLA

Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino

La caserma di San Michele nella cittadella di Alessandria: un cantiere militare nel Settecento

La cittadella di Alessandria¹ è una vasta fortificazione “alla moderna” realizzata con lo scopo di difendere i confini orientali del nuovo regno di Vittorio Amedeo II, ampliatisi a seguito del trattato di Utrecht del 1713 e proiettato verso una dimensione internazionale². La necessità di rifondare il presidio dello Stato³ secondo quei «requisiti difensivi minimi imposti dai progressi delle armi da fuoco e dalle conseguenti tecniche ossidionali»⁴ induce il re ad affidare al suo Primo Ingegnere, Ignazio Bertola, il progetto per la nuova fortezza. Così, elaborato il disegno per una cittadella esagonale sul sito strategico del vecchio quartiere Borgoglio, nella primavera del 1732 l'ingegnere consegna agli impresari le *Istruzioni da applicarsi nella condotta delli travagli, che si devono mandare in esecuzione nell'anno corrente 1732 a beneficio delle Fortificazioni di Alessandria*⁵ dando avvio a un ciclopico cantiere che si protrarrà per circa un secolo.

Il caso alessandrino non è isolato, ma rientra in un programma di trasformazioni che prevede la distribuzione di numerosi cantieri⁶ sul territorio. Puntando allo sviluppo urbanistico e architettonico, lo Stato necessita di strutture politiche e amministrative organizzate che gestiscano, indirizzino e controllino queste trasformazioni che richiedono «l'impiego di così ingenti quantità di uomini e risorse»⁷: i cantieri sono così affidati all'Azienda generale delle Fabbriche e Fortificazioni che, a sua volta, fa capo al Consiglio delle Finanze – istituzione che gestisce le casse dello Stato, ed essendo i cantieri sempre particolarmente onerosi, soprattutto quelli delle fortificazioni militari, questi non possono che essere subordinati a tale controllo⁸. L'Azienda, nella sua struttura organizzativa, determina gli specifici ruoli dei professionisti che animano i cantieri – il Primo Architetto e il Primo Ingegnere di S. M., l'Intendente generale, l'ingegnere assistente, il misuratore, il soprastante, il direttore⁹ – ed emana disposizioni in merito ai diversi documenti da produrre, tra cui *Contratti e Istruzioni*.

Le *Istruzioni* di cantiere sono l'elemento cardine attorno al quale prende forma questo contributo ed è utile quindi precisare che il termine *Istruzione* è «da assumere nel senso di 'direttiva' ufficiale impartita a diverse categorie di persone in merito alle rispettive competenze di mestiere con chiarimento dei modi di esecuzione degli incarichi conferiti»¹⁰; queste, che devono essere redatte dal Primo Ingegnere o Architetto di S. M., sono l'emblema della rigorosa struttura del cantiere «in cui l'interdipendenza delle mansioni, pure subalterne» è «garanzia di una sorta di mutevole e reciproco controllo dell'intera operazione. In altri termini anche il mondo del cantiere

edilizio 'governativo' appare «come una microrealtà» fondata «sulla concezione di uno Stato burocratico di tipo assolutistico»¹¹.

Il numero di *Istruzioni*, e anche di *Contratti*, inerenti il cantiere della cittadella di Alessandria conservati oggi presso l'Archivio di Stato di Torino, è notevole: si tratta di oltre trecento documenti¹². Una loro parte riguarda, per lo specifico oggetto che qui si vuole trattare, l'ultima caserma settecentesca costruita attorno alla piazza d'armi della fortificazione, quella del San Michele¹³, già Ospedale militare (*fig. 1*).

1. La descrizione del cantiere del San Michele attraverso le fonti

Il quartiere San Michele (*fig. 2*), nato come Ospedale militare e convertito poi in caserma, è l'ultimo edificio realizzato facente parte dell'ambizioso complessivo progetto dell'ingegner Ignazio Bertola per la piazzaforte alessandrina. L'edificio, il cui progetto specifico è probabilmente dell'architetto Borra¹⁴, delimita il lato sud-occidentale della piazza d'armi racchiudendo in sé la sintesi costruttiva delle tecniche adoperate per la costruzione delle altre caserme settecentesche; infatti, tutti i problemi riscontrati in queste ultime sono stati qui aggirati o risolti più velocemente anche grazie all'impiego di tecniche già collaudate. La caserma, di tre piani fuori terra, si compone di un lungo blocco principale in affaccio sulla piazza, di due maniche che risvoltano perpendicolarmente verso il bastione San Michele in direzione sud-ovest, di un corpo che congiunge queste due rivolto sul detto bastione e di altre due maniche ortogonali alla principale che definiscono i tre cortili interni al complesso¹⁵ (*fig. 3*). La stessa composizione volumetrica dell'edificio suggerisce come la sua edificazione sia proceduta per lotti e i documenti d'archivio definiscono proprio quali e quando.

In data 10 dicembre 1769, il conte Pinto di Barri, Primo Ingegnere di S. M. che aveva sostituito Bertola alla sua morte, firma le *Istruzioni da osservarsi per dar principio secondo le quantità calcolate per fondare, ed elevare nella ventura campagna 1770 una parte dello spedale da eseguirsi nella Cittadella Nuova d'Alessandria*¹⁶, siglate anche dagli impresari in data 21 aprile del 1770: è in quest'anno, dunque, che viene fondato il primo lotto del quartiere San Michele, corrispondente alla manica in affaccio su piazza d'armi. Mentre, l'8 ottobre 1770 e il 17 dicembre 1770, prima il direttore



fig. 1 – La cittadella di Alessandria: dentro la cinta fortificata, in basso a sinistra il grande complesso edilizio del quartiere San Michele prospiciente l'omonimo bastione (fotografia di MAROTTA 1991, 37).



fig. 2 – Il prospetto principale del quartiere San Michele in affaccio sulla piazza d'armi (fotografia di E. Zanet, 2018).

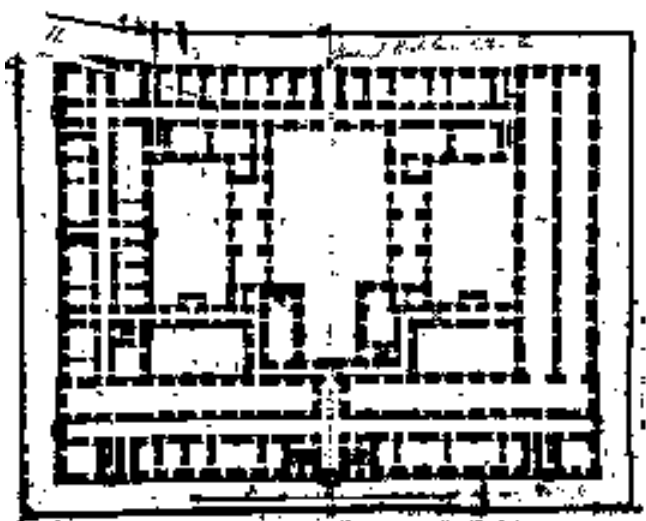


fig. 3 – S.A., [Pianta del progetto del quartiere San Michele, già Ospedale militare], [XVIII sec.] (ISCAG, EM, 20/B 1442 archivio iconografico). La manica in basso è quella principale in affaccio sulla piazza d'armi esposta a sud-ovest. La manica sud-orientale (a sinistra) non è stata così realizzata.

dei lavori, l'ingegnere Pinto, e poi gli impresari firmano l'*Istruzione da osservarsi per continuare, secondo le quantità calcolate, a fondare, ed elevare nella ventura Campagna 1771. una seconda porzione dello Spedale da eseguirsi nella Cittadella nuova d'Alessandria*¹⁷; nel 1771 si avvia così la seconda campagna di costruzione dell'edificio comprendente i corpi dell'ampio complesso esposti a nord-ovest e sud-ovest (vedi infra § 3). Queste prime due¹⁸ *Istruzioni* sono molto simili, prescrivono in modo ripetitivo le regole da seguire per l'allestimento delle fondazioni dell'edificio, con lo stesso linguaggio, la stessa sintassi, le stesse parole, traccia del rigore militare e del rigore burocratico all'interno del cantiere settecentesco, che non vacilla dinanzi alla riscrittura puntuale delle medesime pratiche da seguire. Nella fattispecie, viene descritto con dovizia di particolari agli impresari tutto ciò che deve essere costruito e in che modo, quali materiali utilizzare, dove prelevarli o da dove trasportarli, le distanze da assumere tra i diversi elementi della costruzione, la quantità di calce da utilizzare e il modo in cui impastarla, la dimensione dei chiodi da adoperare, come e quanto infiggerli, la varietà del legname da impiegare e la lavorazione cui sottoporlo per migliorarne le caratteristiche, anche la forza che gli operai devono applicare; così come prescritto tutto deve essere eseguito, altrimenti l'impresa deve assumersi l'onere di rifare il lavoro a proprie spese o di licenziare i manovali.

Il direttore dei lavori indica dunque che:

Spianato, e livellato, che sarà il sud.o cavo alla profondità di piedi liprandi sette e mezzo [3,855 m] in circa sotto al ritaglio del zoccolo del Quartiere di S.¹ Carlo, si formeranno poscia li trazzamenti di tutte le muraglie, ad effetto di escavare, per far luogo al Pilottaggio affine di dar principio a Pilottaggi, li quali dovranno essere a cinque ordini, rispetto alle muraglie della facciata verso la Piazza, con i due risvolti e quella porzione, che trovasi dalla parte dei due cortili, ed a quattro ordini per le muraglie dei corridoi e dell'Attrio, e quella che cinge essa fabbrica verso mezzo giorno; e per le muraglie di tramezza, basteranno tre ordini di Pilotti [...]¹⁹

specificando che:

[...] si darà da mezzo a mezzo cad.ⁿ pilotto la distanza d'oncie quattordici, ed un terzo, talmente che verrà lo spazio d'essi, d'oncie otto in circa [34,32 cm], e tutti essi pilotti dovranno tenersi ben in linea a corso per corso, tanto di lungo, che di traverso. [...] Li Pilotti dovranno essere di buon rovere ad esclusione del cerro, sani, verdi, e scortecciati, rasati in testa, ed a dovere appontati, ed abbrustoliti nel fuoco, e tutti essi pilotti saranno delle lunghezze, e grossezze descritte nel calcolo. Ma se nell'atto dell'operare, si scorgesse in qualche posto il terreno più leggiero, e meno sussistente, in questo caso si faranno provvedere alcuni pilotti di maggiore lunghezza, e grossezza dei sovradescritti [...]²⁰

Uno dei *Contratti* associati a tali *Istruzioni* indica inoltre la dimensione dei pali da impiegare, e cioè «pilotti di lung.^a piedi sei [3,08 m], e di diametro in testa oncie sei [25,74 cm]»²¹. La descrizione dell'esecuzione dei lavori

per la realizzazione delle opere è stilata, all'interno delle *Istruzioni*, secondo una lista numerata che prevede, dopo l'infissione dei pali nel terreno, l'allestimento di un telaio formato da "radici", distese per lungo, e da "traverse" che contengano il pilotaggio e il "saricciamento"²² in tutta la loro larghezza in un solo pezzo; la griglia deve quindi essere inchiodata ai pali attraverso un unico chiodo, di ferro di Brescia o d'Aosta, battuto nella testa degli elementi sottostanti per la lunghezza prescritta.

Alle fondazioni segue quindi la costruzione delle murature che le *Istruzioni* così determinano:

[...] si farà superiormente al pilotaggio la platea, sopra della quale si planteranno li rigoni, colle dimensioni a scarpa ed a piombo, portate da disegno, [...] in vista di portare la muraglia all'altezza, in conformità del fondo calcolato, lasciando ad essa fabbrica tutte le aperture, tanto delle porte, finestre, trombe etc; facendovi le loro spalle, squarçj, battenti e voltini giusta le dimensioni portate dal disegno, come pure formando le debite smorse in testa alle muraglie da farsi negl'anni seguenti. [...] Dal pilotaggio, sino al piano del terreno tutte le muraglie s' imbocheranno da tutte le parti a raso, ma quelle poi, che saranno fuori di terra, verranno imboccate per commisura profilata. [...] Si lasceranno nel tempo della costruzione li buchj per l'infissione de' polici e verrogliere delle porte e finestre, come pure le smorse a denti di segha per gl'imposti delle volte, e per le trombe delle finestre de' sotterranei [...]²³

Appare evidente come l'impostazione e l'organizzazione del cantiere non lascino margine all'improvvisazione. Tra le righe si fa sempre rimando sia alla quantità di lavori da eseguire durante la campagna corrente, sia a quelli che saranno condotti in quella seguente, infatti le muraglie devono essere erette sino all'altezza calcolata così come devono essere sagomate le "smorse" per il proseguimento dell'opera nella fase successiva. Non sono previsti errori, anzi, questi sono contemplati solo nella misura in cui sia l'impresario, o il manovale, a commetterli e a cui deve rimediare a proprie spese: il direttore dei lavori, quindi l'Azienda di Fabbriche e Fortificazioni, ergo lo Stato non commette errori.

Per quanto concerne i materiali, tutte le murature sono costituite da mattoni di laterizio²⁴, così come ogni altro elemento strutturale o architettonico della caserma, e quindi così come, ovviamente, le volte. Queste sono l'elemento costruttivo caratterizzante l'intero edificio: al fine di resistere alle offese delle bombe nemiche utilizzate nella guerra "alla moderna", i progettisti sviluppano un tipo di volta detta "alla prova" che, grazie al suo spessore, si oppone all'impatto delle palle di cannone lavorando per massa. Nel cantiere della cittadella la questione riguardante le volte alla prova è stata complessa per via del dibattito sorto attorno alla scelta del tipo di volta da realizzare, ricaduta infine su quella a sesto ellittico rialzato proposta dall'architetto Borra, a scapito di quella a tutto sesto suggerita da Pinto²⁵.

Le fonti studiate, come accennato, riguardano solo i primi anni del cantiere del quartiere San Michele, che non riportano informazioni inerenti le suddette volte; tuttavia, è stato analizzato un documento a campione tra



fig. 4 – Prospetto corrispondente alla sezione trasversale della manica sud-orientale rimasta incompleta (fotografia di E. Zanet, 2018).

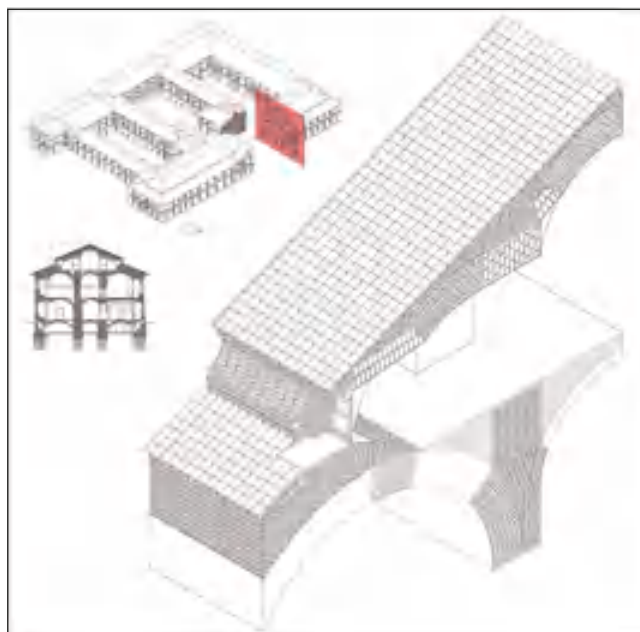


fig 5 – Particolare costruttivo della copertura con volte alla prova della manica principale elaborato grazie all'intreccio tra rilievo e documenti d'archivio. In alto a sinistra: schema assonometrico della caserma San Michele con individuazione della sezione di riferimento (rielaborazione del disegno da STRAFELLA 2017-18, tav. 7).

quelli degli anni successivi proprio per cercare almeno un primo riferimento. Poiché la manica sud-orientale dell'edificio non è stata compiuta secondo il progetto originale, nella sua incompletezza regala invero un'eccezionale epifania: il grande prospetto laterizio rende perfettamente visibili tutti i particolari costruttivi interni all'edificio, chiarendo qualsiasi dubbio, seppur ci fosse, sulla presenza di volte a prova di bomba sulle quali si possono contare le sei teste di mattoni che ne compongono le ghiera (fig. 4). Nell'*Istruzione* del 1788, infatti, il Pinto prescrive che:

Formati, che saranno li suddetti armamenti si darà principio alla costruzione delle volte, le quali verranno formate con dei mattoni, cunej, e tavelle di perfetta mezzanella murati sottilmente in calcina passata al crivello sottile, con fare tutti que' tagliamenti de' suddetti materiali, smusciamenti, e scagliate, che saranno necessarie, affine d'ordinare la giusta direzione de' corsi ai rispettivi centri per rendere essi volti ben resistenti, e sodi, e ciò tanto per le volte sfiancate, che per quelle alla prova [...]»²⁶

disponendo che «Le volte alla prova saranno di spessore oncie ventidue [94 cm ca.], e le intermedie oncie sei [26 cm ca.], conforme dai disegni»²⁷; aggiungendo che i riempimenti delle volte «sfiancate» devono essere costituiti da «terra, calcinacci e cruini»²⁸, mentre per gli estradossi delle volte alla prova indica che

[...] nei massicci, e rifianchi sarà tenuto l'Impresaro d'impiegare li mattoni vecchj, teste, e rottami, e gl'albasi, che si troveranno impilati, e dispersi nella Piazza della Cittadella, senza pretesa di maggior pagamento del contrattato per la loro costruzione, e si faranno essi mattoni scalcinare, nettare, e Lavare prima di metterli in opera [...] con terminare li medesimi in pendenza regolare, affine di dare lo scolo delle acque, e formare li coperti con que' colmi, declivj, e converse indicate dal disegno [...]»²⁹

L'accuratezza delle descrizioni contenute in queste *Istruzioni* trae merito da una struttura burocratica serrata, organizzata, rigorosa, assolutista, ancor di più nell'ambito di un cantiere militare. Lo Stato, diventato regno, si affanna costantemente nel mostrarsi all'avanguardia e aggiornato, rispetto al contesto europeo, sullo sviluppo delle tecniche militari, sulle quali studiano e lavorano ingegneri militari di elevatissimo profilo: le volte alla prova ne sono l'emblema (fig. 5).

2. L'intreccio tra fonti e rilievo

La ricchezza e la complessità documentaria inerente la caserma San Michele consente di dimostrare l'intreccio che intercorre tra le fonti e la fabbrica effettivamente realizzata. Un caso esemplare, che scende ancora più nello specifico rispetto ai documenti sin qui citati, è dato dalle indicazioni circa le quantità dei cavi di terra rimossi per dar luogo alle fondazioni dei primi due lotti dell'edificio che sono state confrontate con il rilievo effettuato. Un primo *Contratto*³⁰, cui sono riferite le sopracitate *Istruzioni* del 1769, indica che nella prima campagna di

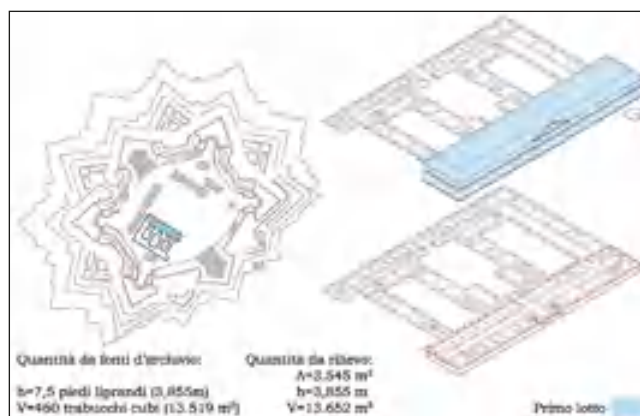


fig. 6 – 1769-1770: costruzione del primo lotto dell'edificio. Sono state confrontate le quantità di cavo di terra indicate nei documenti con il rilievo (rielaborazione schemi da STRAFELLA 2017-18, tav. 2).

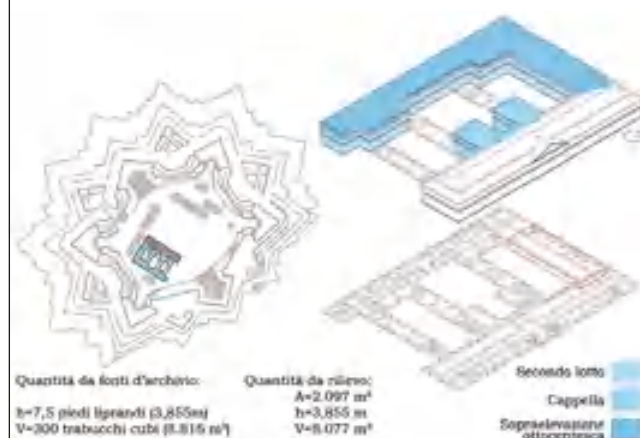


fig. 7 – 1770-1772: costruzione del secondo lotto dell'edificio. Sono state confrontate le quantità di cavo di terra indicate nei documenti con il rilievo: per il secondo lotto la costruzione è proceduta per comparti (rielaborazione schemi da STRAFELLA 2017-18, tav. 2).

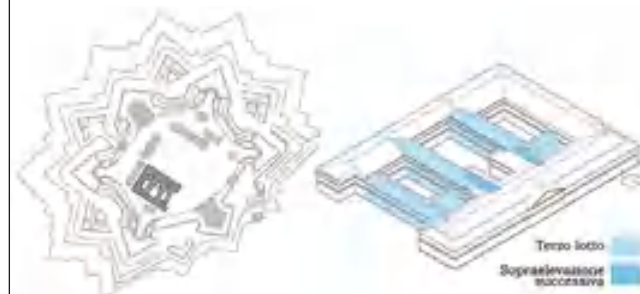


fig. 8 – 1775: costruzione del terzo lotto secondo la bibliografia di riferimento (rielaborazione schemi da STRAFELLA 2017-18, tav. 2).

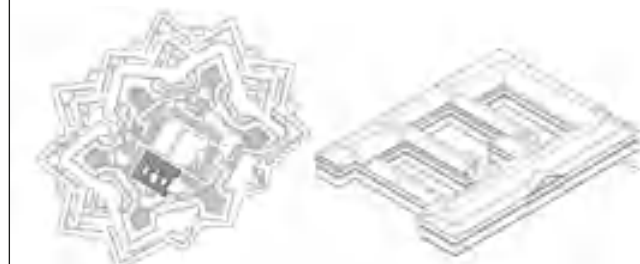


fig. 9 – Volumetria attuale della caserma San Michele (rielaborazione schemi da STRAFELLA 2017-18, tav. 2).

costruzione devono essere cavati 460 trabucchi cubi di terra – equivalenti a circa 13.519 m³ – per una profondità di 7,5 piedi liprandi – ossia circa 3,855 m: il rilievo rivela che le attuali dimensioni corrispondono in modo verosimile a quelle indicate dal documento, confermando quindi che tutto è stato realizzato secondo prescrizioni. Analogamente, il *Contratto*³¹ cui sono riferite le *Istruzioni* del 1770 indica che, per fondare una seconda porzione dell'Ospedale, devono essere cavati 300 trabucchi cubi di terra – circa 8.816 m³ – per la medesima profondità di 7,5 piedi liprandi: queste dimensioni corrispondono verosimilmente al solo blocco nord-occidentale e non anche a quello sud-occidentale; dallo stesso *Contratto* si evince, infatti, che entrambi i blocchi individuano il secondo lotto della caserma poiché è prevista la «formazione del telaro verso il Quartiere di S. Tommaso, e Risvolti verso levante e mezzogiorno»³². È questa una dimostrazione pratica di come sia usuale organizzare il cantiere per settori durante la costruzione di così grandi complessi architettonici (figg. 6-9).

Tale eccezionale documentazione squisitamente per il cantiere consente oggi di studiare, comprendere e disegnare un'architettura del passato, un'architettura militare che nel contesto settecentesco acquisisce un ruolo imprescindibile per lo Stato, diventando espressione del potere. Il quartiere San Michele rappresenta un caso utile proprio per cogliere le dinamiche dei ruoli e delle regole statali che in esso si concretizzano, oltre ad essere un tangibile esempio di come lo studio delle fonti d'archivio possa rendere la componente materica di un edificio.

Note

¹ Lo studio della cittadella di Alessandria e dei documenti d'archivio a essa riferiti è oggetto del lavoro di ricerca *Storia della Cittadella di Alessandria dagli anni '30 del sec. XVIII fino al XX secolo, attraverso documenti d'appalto, contratti, minute, documenti amministrativi etc.*, che si è svolto nell'ambito di un contratto di ricerca tra il Politecnico di Torino e il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Segretariato Regionale per il Piemonte, i cui responsabili scientifici sono Edoardo Piccoli e Cesare Tocci. Il gruppo di ricerca è composto da Roberto Caterino per l'analisi delle fonti archivistiche e da Elena Zanet per le indagini costruttive dirette. Sono stati coinvolti nella ricerca, negli anni precedenti, anche gli studenti Maria Luisa Marinetti, Anna Rossi e Maria Chiara Strafella, le ultime due come laureande su specifici aspetti della ricerca (ROSSI 2018-2019; STRAFELLA 2017-2018); un'altra tesi presenta gli esiti di una prima schedatura dei documenti archivistici riguardanti la cittadella (NURPEIASSOV 2017-2018). Il presente saggio pone le sue basi proprio sulla tesi STRAFELLA 2017-2018.

Per la storia della cittadella di Alessandria vedi MAROTTA 1991; GARGILIO 2001; CERINO BADONE 2014.

² Cfr. VIGLINO DAVICO, LUSSO 2013.

³ I nuovi confini dello Stato necessitano di una difesa riorganizzata e potenziata: è fondamentale ripristinare le fortezze esistenti e costruirne di nuove per formare una barriera di presidio al Piemonte. Vedi GAROGLIO 2018, 29-101.

⁴ *Ibidem*, 31.

⁵ ASTO, sez. corte, Materie Militari, *Intendenza generale Fabbriche e Fortificazioni*, marzo 1 d'addizione, fasc. 13, *Appalto delle fortificazioni d'Alessandria. Colle istruzioni relative*, 7 maggio 1732, cc. 94r-100r.

⁶ Un fermento di cantieri si era già visto durante tutto il Seicento a Torino per la realizzazione della Capitale che puntava a un disegno europeo di esaltazione del potere assoluto dei sovrani di casa Savoia. La città infatti era stata impegnata nella costruzione di abitazioni, grandi edifici di rappresentanza e presidi militari grazie alle competenze di ingegneri militari e cartografi, figure professionali che acquisiscono un ruolo decisivo proprio nel Settecento. Cfr. GRISERI 1981, 9-27; VIGLINO DAVICO 2005, 17-29; BRUNO JR. 2005, 219-223.

⁷ CARBONE 1986, 335-357, 335.

⁸ Cfr. *Ibidem*, 339.

⁹ Per la descrizione di ciascun ruolo vedi CARBONE 1986, 335-357; CASTIGLIONI 2010, 33-35.

¹⁰ ROGGERO BARDELLI 1995, 214-225, 216.

¹¹ *Ibidem*, 217.

¹² Cfr. PICCOLI ET ALII 2018, 217-224; NURPEIASSOV 2017-2018.

¹³ La caserma San Michele è stata oggetto di una tesi di laurea che ha analizzato i documenti d'archivio unitamente alla bibliografia di riferimento e alle indagini di rilievo diretto sul sito, delineando una descrizione dell'edificio a diverse scale di dettaglio, dalla scala generale al particolare degli elementi costruttivi. Vedi STRAFELLA 2017-2018.

¹⁴ «Non sono stati reperiti i disegni del progetto. Ritengo però sia del Borra, sia perché nel periodo non mi risultano attivi altri architetti in Alessandria, sia perché gli esiti architettonici sono analoghi a quelli degli edifici da lui ideati». VIGLINO DAVICO 1991, 25-36, nota 109.

¹⁵ La descrizione dell'edificio corrisponde al suo stato attuale. La relazione del generale Nicolis de Robilant per Vittorio Amedeo III del 1788 riporta la presenza di cinque cortili (cfr. AMORETTI 1991, 148-149); in una planimetria storica del 1846 è possibile infatti riconoscere la presenza di due maniche che tagliavano trasversalmente i due cortili laterali (GIACOMO RODANO, 1846, *Direzione di Alessandria. Piano particolareggiato della Cittadella*. BRT, O. XIII), mentre in un'altra del 1844 le due maniche non sono presenti (CELESTINO GIOVANNI SACHERO, 20 Agosto 1844, *Piano indicante la posizione e Superficie dei Giardini esistenti all'interno*. ISGAG): si ritiene verosimile che siano state demolite negli anni quaranta del XIX secolo.

¹⁶ ASTO, sez. riun., Guerra, *Azienda generale Fabbriche e Fortificazioni, Contratti Fortificazioni*, reg. 68 (1770), *Istruzioni da osservarsi per dar principio [...]* 10 Dicembre 1769, cc. 224r-226v.

¹⁷ ASTO, sez. riun., Guerra, *Azienda generale Fabbriche e Fortificazioni, Contratti Fortificazioni*, reg. 68 (1770), *Istruzione da osservarsi per continuare [...]* 8. 8bre 1770, cc. 585r-583v (ndr, 589r).

¹⁸ A queste si aggiunge una terza Istruzione datata 6 Ottobre 1771 che riguarda anch'essa il secondo lotto i cui lavori erano stati interrotti a causa di una piena del fiume Tanaro: ASTO, sez. riun., Guerra, *Azienda generale Fabbriche e Fortificazioni, Contratti Fortificazioni*, reg. 70 (1772), *Istruzione da osservarsi per continuare secondo le quantità calcolate a fondare, ed allevare la Fabbrica dello Spedale esistente nella Nuova Cittadella d'Alessandria, e per i Lavori descritti da eseguirli nel Palazzo del Governo ivi, il tutto nella Campagna dell'anno prossimo 1772*, 6. 8bre 1771, cc. 26r-29v.

¹⁹ ASTO, sez. riun., Guerra, *Azienda generale Fabbriche e Fortificazioni, Contratti Fortificazioni*, reg. 68 (1770), *Istruzioni da osservarsi per dar principio [...]* 10 Dicembre 1769, cc. 224r-226v, c. 224r.

²⁰ *Ibidem*, c. 224v. L'ultima frase della citazione richiama il dibattito tra Pinto e Borra sulla scelta del tipo di fondazioni da allestire su un terreno poco compatto data la presenza del fiume Tanaro: il primo proponeva, come il suo predecessore Bertola aveva fatto per il quartiere San Tommaso, dei pilotaggi con pali tozzi, mentre il secondo consigliava una palificazione più fitta, snella e profonda. Se per il quartiere San Carlo il sistema di Borra aveva avuto la meglio, per il quartiere San Michele è evidente che è stato trovato il giusto mezzo tra i due, soprattutto perché la palificazione del Borra era più costosa. Cfr. VIGLINO DAVICO 1991, 25-36. Sul dibattito tra Pinto e Borra circa fondazioni da adottare vedi PICCOLI ET ALII 2019, 358-373.

²¹ ASTO, sez. riun., Guerra, *Azienda generale Fabbriche e Fortificazioni, Contratti Fortificazioni*, reg. 68 (1770), *Sottomissione delli Gios. e Trolli, e Franc. o Ambrosoglio per diversi travagli nuovi, e riparazioni da eseguirsi att. o la Cittadella, e Città d'Alessandria*, 21 aprile 1770, cc. 211r-223r, c. 213r.

²² Il «saricciamento» consiste in un riempimento dei vuoti tra le teste dei pali sino al «terren sodo» con mattoni feroli (troppo cotti) e mattoni vecchi impastati con sabbia della Bormida e calcina calda di Casale, al fine di dare un solido appoggio a «radici» e «traverse».

²³ ASTO, sez. riun., Guerra, *Azienda generale Fabbriche e Fortificazioni, Contratti Fortificazioni*, reg. 68 (1770), *Istruzioni da osservarsi per dar principio [...]* 10 Dicembre 1769, cc. 224r-226v, c. 225r-225v.

²⁴ I mattoni dovevano essere della qualità prescritta (quelli nuovi di perfetta mezzanella) e di dimensioni: lunghezza once sei, larghezza once tre, e spessore once una e mezza; sono poi indicate anche le dimensioni per quei mattoni che debbano avere forme diverse da quella standard. Sono regolati, in diverse Istruzioni anche i siti in cui tali mattoni devono essere fabbricati. Cfr. ASTO, sez. riun., Guerra, *Azienda generale Fabbriche e Fortificazioni, Contratti Fortificazioni*, reg. 70 (1772), *Istruzione da osservarsi per continuare [...]* 6. 8bre 1771, cc. 26r-29v; ASTO, sez. riun., Guerra, *Azienda generale Fabbriche e Fortificazioni, Contratti Fortificazioni*, reg. 86 (1788), *Istruzione da osservarsi per il proseguimento della Fabbrica dello Spedale militare esistente nella Cittadella d'Alessandria per la Campagna dell'anno prossimo 1788*, 11 Settembre 1787, cc. 287r-295r.

²⁵ Il dibattito tra i due tecnici, il contesto in cui si svolge e la commissione che interviene nella decisione finale (formata da Antonio Felice De Vincenti, Alessandro Vittorio Papacino d'Antoni e Francesco Domenico Michelotti) sono ampiamente documentati in PICCOLI, TOCCI 2019, 212-251.

²⁶ ASTO, sez. riun., Guerra, *Azienda generale Fabbriche e Fortificazioni, Contratti Fortificazioni*, reg. 86 (1788), *Istruzione da*

osservarsi per il proseguimento [...] 11 Settembre 1787, cc. 287r-295r, c. 287v-288r.

²⁷ *Ibidem*, c. 289r.

²⁸ *Ibidem*, c. 288v.

²⁹ *Ibidem*, c. 289v, 291r. Questa *Istruzione* non si riferisce alla costruzione della manica principale ma alla sua parallela sud-orientale; sulla base delle analisi (tra cui il rilievo diretto) effettuate nell'ambito della tesi da cui si prende spunto per il presente contributo (vedi note 1 e 13) si ritiene di poter affermare che tale citazione sulla composizione dei massicci delle volte alla prova sia valida per tutto l'edificio fatta eccezione per la manica principale per la quale gli estradossi delle volte alla prova sono costituiti da mattoni di perfetta mezzanella.

³⁰ ASTO, sez. riun., Guerra, *Azienda generale Fabbriche e Fortificazioni, Contratti Fortificazioni*, reg. 68 (1770), *Sottomissione delli Gios.e Trolli [...]* 21 aprile 1770, cc. 211r-223r, c. 212v.

³¹ ASTO, sez. riun., Guerra, *Azienda generale Fabbriche e Fortificazioni, Contratti Fortificazioni*, reg. 68 (1770), *Sottomissione delli Gios.e Trolli, e Francesco Ambrosoglio per lavori nuovi da eseguirsi nell'anno venturo 1771 nella nuova Cittadella d'Alessandria*, 17 dicembre 1770, cc. 576r-583v, c. 577r.

³² *Ibidem*, c. 578r.

Bibliografia

- GRISERI A. 1981, *Il cantiere per una capitale*, in ARCHIVIO DI STATO DI TORINO (a cura di), *I rami incisi dell'Archivio di Corte: sovrani, battaglie, architettura, topografia*, Catalogo della mostra, Torino, pp. 9-27.
- CARBONE P. 1986, *Il cantiere settecentesco: ruoli, burocrazia ed organizzazione del lavoro*, «Studi Piemontesi», XV, 2, pp. 335-357.
- AMORETTI G. (traduzione di) 1991, *Mémoires militaires sur le Piémont par le Général du Génie De Robilant (1788)*, in MAROTTA (a cura di) 1991, pp. 147-149.
- MAROTTA A. (a cura di) 1991, *La Cittadella di Alessandria. Fortezza per il territorio dal Settecento all'Unità*, Alessandria.
- VIGLINO DAVICO M. 1991, *Una piazzaforte sui confini ad oriente per il Re di Sardegna*, in MAROTTA (a cura di) 1991, pp. 25-36.
- ROGGERO BARDELLI C. 1995, *Juvarra Primo Architetto Regio: Le istruzioni di cantiere*, in V. COMOLI MANDRACCI e A. GRISERI (a cura di), *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, Catalogo della mostra, Milano, pp. 214-225.
- GARIGLIO D. 2001, *Alessandria. Storia della cittadella*, Torino.
- COMOLI MANDRACCI V. 2003, *La fortificazione "alla moderna" negli stati sabaudi come sistema territoriale*, in A. MARINO (a cura di), *Fortezze d'Europa. Forme, professioni e mestieri dell'architettura difensiva in Europa e nel Mediterraneo spagnolo*, Roma, pp. 59-71.
- BRUNO JR. A. 2005, *Le armi, le macchine, la guerra, dai disegni di De Marchi a Ghislieri*, in VIGLINO DAVICO (a cura di) 2005, pp. 219-223.
- VIGLINO DAVICO M. 2005, *Fortezze «alla moderna» e ingegneri militari del ducato sabauda*, Torino.
- VIGLINO DAVICO M. 2005, *La cartografia e la difesa delle terre «di qua e di là de' monti»*, in EAD (a cura di) 2005, pp. 17-29.
- CASTIGLIONI C. 2010, *Michelangelo Garove 1648-1713: ingegnere militare nella capitale sabauda*, Torino.
- VIGLINO DAVICO M., LUSSO E. 2013, *L'ingegneria delle difese militari*, in V. MARCHIS (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Tecnica - VIII Appendice*, Roma.
- CERINO BADONE G. 2014, *Sulla Strada di Fiandra. Storia della Cittadella di Alessandria 1559-1859*, Alessandria.
- NURPEISSOV T. 2017-2018, *The citadel of Alessandria: Tracing the documents of a great military complex*, Tesi di Laurea Magistrale in Architettura Costruzione Città, Politecnico di Torino, rel. E. Piccoli.
- STRAFELLA M. C. 2017-2018, *Forme costruttive della Cittadella di Alessandria tra lettura diretta e fonti d'archivio*, Tesi di Laurea Magistrale in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio, Politecnico di Torino, rel. C. Tocci, E. Piccoli, R. Caterino, E. Zanet.
- DEVOTI C. (a cura di) 2018, *Gli spazi dei militari e l'urbanistica della città. L'Italia del Nord-Ovest (1815-1918)*, «Storia dell'urbanistica», n. 10/2018, anno XXXVII, serie III, Roma.
- GAROGGIO E. 2018, *Fortezza Piemonte. Geopolitica, tecnologia e uso tattico strategico delle fortezze del Regno di Sardegna tra Antico Regime e Restaurazione, 1713-1831*, in DEVOTI (a cura di) 2018, pp. 29-101.
- PICCOLI E., TOCCI C., CATERINO R., ZANET E. 2018, *Lo Stato entra in cantiere: sviluppo e utilità di una fonte seriale settecentesca*, in A. MAROTTA e R. SPALLONE (a cura di), *FORTMED 2018. Proceedings of the International Conference on Modern Age Fortification of the Mediterranean Coast*, 18-20 ottobre 2018, Torino, pp. 217-224.
- ROSSI A. 2018-2019, *La lettura costruttiva dell'architettura storica dalle fonti d'archivio al rilievo diretto. Il quartiere San Tommaso nella Cittadella di Alessandria*, Tesi di Laurea Magistrale in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio, Politecnico di Torino, rel. C. Tocci, E. Piccoli, R. Caterino.
- PICCOLI E., TOCCI C., ZANET E., CATERINO R. 2019, *Building on water and the Modern State. Eighteenth century foundation techniques in the fortifications of Alessandria*, in J.W.P. CAMPBELL ET ALII (a cura di), *Water, Doors and Buildings Studies in the History of Construction, Proceedings of the Sixth Conference of the Construction History Society*, Cambridge, pp. 358-373.
- PICCOLI E., TOCCI C. 2019, *Bombproof. Engineers, Architects and Theories on Vaulted Structures in a mid-18th Century Military Construction Site*, «ArchHistoR», n. 12/2019, anno VI, Reggio Calabria, pp. 212-251.

SALVATORE FEMIA

Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino

Residenze nella campagna inglese. Committenti e maestranze in età georgiana

«Un'arte e uno stile di vita»¹.

Mi piace cominciare questo breve saggio ricordando le parole che la scrittrice inglese Olive Cook (1912-2002) scelse per definire, nelle sue opere, le note residenze di campagna d'oltremania oggetto di questo contributo. Effettivamente, a poco più di trecento anni dall'ascesa al trono hannoveriana che ha consacrato un nuovo modo di progettare e costruire l'ambiente *indoor* e *outdoor* inglese, queste architetture continuano a rappresentare la quintessenza della civiltà britannica, non soltanto una tradizione artistica ma anche culturale, rivelatrice di un modo d'essere che rende questa stessa civiltà unica e diversa dalle altre. D'altronde, sebbene abbiano attraversato le avversità dei secoli e i tormenti della storia², non si può negare che tali residenze hanno incessantemente celebrato il vero carattere inglese, quel «l'amore per la vita domestica, per la campagna, per l'ordinamento sociale, per la continuità e la tradizione»³ che da sempre lo contraddistingue.

1. Alle porte del Seicento: le origini di un modello rivoluzionario e l'affermarsi delle prime committenze

Quando si scrive di *country houses* non si può prescindere dal definirle e contestualizzarle storicamente: come ci ricorda Gervase Jackson-Stops (1947-95), storica dell'architettura che con la sua vasta produzione letteraria si è votata a paladina di tali nobili costruzioni, «la storia è molto più complessa»⁴ di quanto non appaia a prima vista. Per specificare quanto il rapporto tra i committenti e le maestranze abbia influito sulla diffusione di un modello geniale e innovativo come quello delle residenze di campagna in epoca georgiana, come qui s'intende fare, non ci si può permettere di tralasciare tutto ciò che precede l'epoca stessa: gli studi preliminari e l'indagine storiografica si rivelano, perciò, passaggi necessari e fondamentali per un corretto processo di apprendimento. Non tutti sanno che questa tipologia architettonica residenziale affonda le sue radici nel primo Cinquecento, in piena epoca Tudor, quando il radicale sovvertimento della Chiesa d'Inghilterra con l'Atto di Supremazia (1534) e la successiva soppressione degli ordini religiosi (1536) comportò un vasto arricchimento per la corona inglese, non soltanto dal punto di vista finanziario ma anche immobiliare, favorendo l'avvio di una ricca stagione costruttiva. L'aver assunto sotto la propria giurisdizione ogni singolo immobile di natura religiosa e, al tempo

stesso, aver nutrito l'ambizione nel proporre un uso nuovo e sapiente, per ragioni che verranno affrontate più avanti, ha regalato alla monarchia l'occasione di presentarsi al pubblico tardomedievale britannico come il primo vero committente *posh*, che fa del rango e dell'eleganza uno stile di vita, appunto. Abbracciare la politica del sovrano diventa per la *noblesse* britannica quasi un obbligo: le prime residenze di campagna, quelle, per intenderci, che lo storico dell'architettura John Summerson (1904-1992) definì *prodigy houses*, furono fundamentalmente innalzate «per onorare, compiacere e ospitare la regina e il suo seguito»⁵. Basta citarne ed osservarne qualcuna per comprendere che si è ancora lontani dai *masterpieces* georgiani: Hardwick e Wollaton Hall, Longleat e Burghley House, sono tutte architetture che si impongono sulla scena artistica nazionale rinascimentale, ma non come esito di un gusto originale effettivamente radicato nella cultura britannica, così come sarà con il lessico georgiano. E questo perché sono ancora forti, soprattutto in Inghilterra, gli influssi rinascimentali italiani: cornici, archi semi-circolari, finestre quadrangolari, sono solo alcuni degli elementi architettonici di cui si fregia la casa di campagna tra il XVI ed il XVII secolo, che planimetricamente si avvicina a forme sempre più simmetriche ed equilibrate⁶. La *country house*, sebbene cominci ad essere assunta come modello architettonico rappresentativo di un certo *entourage*, non rappresenta ancora la diretta conseguenza di una profonda collaborazione tra la committenza e le maestranze. Tutto questo perché «il ruolo degli architetti è subordinato al gusto e alle esigenze dei loro mecenati»⁷: l'architetto, o meglio *the master mason* (il mastro muratore), come gli inglesi amano definirlo in un'epoca in cui il termine non riveste ancora alcun significato, è relegato a figura secondaria, rimane nell'ombra, è quasi sempre sconosciuto, fatica ad uscire dai canoni proposti e imposti dall'Italia. Questa è la ragione per cui, se si studiano le case signorili di questo periodo, siano esse frutto di rimaneggiamenti *ab antiquo* o di costruzioni *ex-novo*, ci si trova in difficoltà nel reperire non tanto i disegni originali quanto i nomi dei loro artefici: qualcuno potrà citare Robert Smythson⁸ (1535-1614) per smentire una tale affermazione, eppure le fonti ci dicono che costui compare unicamente in qualità di scalpellino e muratore, non di architetto, e che la fama gli è dovuta soltanto grazie al ricco *status* dei suoi committenti, e non per aver rivoluzionato il linguaggio progettuale a lui contemporaneo⁹. John Harris (1931), che da storico dell'architettura britannico è in assoluto uno dei più grandi conoscitori di quest'arte, ci fa ben capire la ragione per la quale i

responsabili dei cantieri in epoca Tudor faticano ad imporsi nel momento in cui afferma che l'architetto, nel senso moderno del termine, non esisteva. La progettazione era ancora sostanzialmente legata all'attività degli itineranti costruttori di cattedrali. Il muratore molto probabilmente eseguiva le idee e i desideri del suo raffinato datore di lavoro, dal momento che solo quest'ultimo possedeva una facoltà critica o un giudizio nell'ambito del disegno. Molti dei [...] palazzi Tudor, elisabettiani e giacobiniani, sono stati concepiti a partire dalle ricerche che il proprietario stesso eseguiva nei suoi libri di modelli architettonici¹⁰. Dunque, il cantiere si configura ancora come un luogo animato da poche maestranze, in cui non c'è spazio per alcun tipo di relazione né tantomeno per un reciproco scambio di informazioni tra le diverse figure operanti: fino alla metà del Seicento la figura formale di riferimento in calce ad un progetto resta il committente dell'opera stessa, tutti gli altri si limitano a seguirlo.

2. Erudizione e talento dietro l'ascesa sociale dell'architetto

La situazione si ribalta intorno alla metà del Seicento: l'architettura si dimostra ancora una volta il prodotto di processi e fattori di varia natura. Secondo C. Aslet (1955) e A. Powers (1955), fu proprio la presenza, nel periodo elisabettiano, di una grande varietà di gusti nell'ambito dell'architettura domestica a incoraggiare e a stimolare l'innovazione del linguaggio architettonico. È nei primi anni del XVII secolo che Inigo Jones¹¹ (1573-1652), «il primo architetto classico a lavorare in Inghilterra»¹², varca la Manica e muove alla volta dell'Italia e «nelle zone più educate d'Europa»¹³ in vista del *Gran Tour*, «dedicato tanto allo studio dei capolavori architettonici del Continente quanto all'acquisizione dell'equilibrio e della raffinatezza nel mondo delle buone maniere»¹⁴. Un fenomeno culturale che influenzò notevolmente il *boom*



fig. 1 – Fronte principale d'ingresso alla Harewood House (fotografia di S. Femia, ottobre 2018).



fig. 2 – Documenti che attestano il coinvolgimento dei Lascelles nella tratta degli schiavi, prima metà del XVIII secolo (harewood.org/york.ac.uk).



fig. 3 – I dipinti di John Varley e William Turner, realizzati tra il 1798 e il 1803, durante la loro visita a Harewood (harewood.org).

edilizio relativo alla *country house* in tutto il Paese: grazie all'architetto e alle sue ripetute esperienze in Italia si deve, infatti, l'introduzione dei principi classici palladiani nell'architettura britannica e la successiva diffusione della traduzione inglese de *I Quattro Libri dell'Architettura* di Palladio¹⁵, «la cui lettura entusiasmo un pubblico sempre più ampio, dai *gentlemen* aristocratici alle colte maestranze agli architetti chiamati su commessa»¹⁶. Fu l'importazione e una più appropriata conoscenza dei modelli classici italiani che spinse le nuove figure emergenti del settore a cambiare modo di pensare l'edificio e a riorientare intelligentemente l'architettura inglese del XVII secolo verso soluzioni più improntate al rigore e alla razionalità; questo approccio consentirà, dopo la breve fase barocca¹⁷, di creare un clima ancora più nazionalista, nel senso buono del termine, volto all'esaltazione dei valori inglesi e alla ricerca di un linguaggio più severo di quello palladiano¹⁸, spoglio da ogni superfluo ornamento, al contrario di quanto era avvenuto durante la parentesi della Restaurazione. Gli anni a venire sono quelli in cui si consolida finalmente la figura dell'architetto, che partecipa direttamente tanto al momento creativo, su carta, quanto a quello realizzativo, in cantiere: le continue liti tra John Vanbrugh (1664-1726) e la Duchessa di Marlborough sono l'effettiva prova che qualcosa è cambiato, segnano un punto di rottura rispetto al passato, descrivono il ruolo centrale che l'architetto ora riveste e l'incidenza notevole di cui egli gode. Nel frattempo si scrivono le prime opere di architettura: l'eleganza e la grazia dello stile classico incontrano il favore di così tanti ricchi mecenati e professionisti al punto tale da

indurre questi ultimi a tramutare tali principi in un vero e proprio canovaccio guida per la progettazione di residenze nobiliari: con Colen Campbell (1676-1729) e le cento incisioni inserite nel suo *Vitruvius Britannicus* (1715) si enfatizzano i nuovi prototipi di *country houses*.

3. Il cantiere georgiano come strumento per sorprendere, coinvolgere e comunicare. La sua lettura attraverso le fonti

Il forte interesse culturale di questi anni abbraccia contemporaneamente quello politico e sociale, ed è proprio in questo che l'epoca georgiana rappresenta un *unicum*: con l'avvento della dinastia degli Hannover sul trono inglese, dal 1714 al 1830, s'instaura subito una fitta «relazione tra influenza politica, ricchezza ed esposizione architettonica»¹⁹: è una combinazione perfetta di fattori storici, istituzionali, produttivi, che in modo sinergico influiscono efficacemente sul sistema costruttivo della *country house*, la quale diventa «il grande tema principale dell'architettura»²⁰. Grazie anche alla rapida diffusione del libro illustrato di Campbell, nasce una vera e propria competizione per una residenza in aperta campagna, capace di esprimere «*status*, ricchezza, potere»²¹: gli esponenti *Whig*, la *landed gentry* di discendenza nobile, i *nouveaux riches* diventano quei soggetti promotori di un'architettura che celebra «*the grand manner*» e si configura come il fiero risultato di studi, ricerche ed elaborazioni di modelli classici da parte di maestranze ormai istruite, colte e specializzate, con un *curriculum*

e una carriera progressiva di tutto rispetto²². D'ora in avanti, dunque, le competenze e i ruoli di queste figure si separeranno, e troveranno risposta all'interno dei grandi cantieri attivi in tutto il Regno Unito, specialmente nel corso del XVIII secolo, grazie alla formazione sia di diversi *club* privati per soli *gentleman* mecenati dove si discute di arte e di architettura, sia di una vera e propria «scuola [...] nata con straordinaria rapidità»²³ nella quale confluirono i nomi dei più importanti architetti inglesi.

Nel frattempo, ai grandi cambiamenti socio-politico-culturali si vanno a sommare quelli relativi al mondo dell'agricoltura: l'architetto sfrutta gli esiti della rivoluzione agraria²⁴ per rileggere uno schema indiscusso come quello della villa palladiana e convertire la residenza di campagna da semplice «tempio d'arte»²⁵, villa di rappresentanza e dimora permanente dell'alta società britannica, a «unità economica soggetta alla terra»²⁶, che s'impone sull'area rurale circostante come forma di organizzazione territoriale. Le *country houses* «non sono più semplicemente delle abitazioni nelle quali vivono persone ricche, ma *power houses*, centro di attività dalla quale la classe dirigente inglese amministra la sua tenuta, le contee e, fondamentalmente, l'intero Paese»²⁷. In una società come quella georgiana viva e operante, politicamente ed economicamente stabile, dove «i valori preminenti sono la legge, l'ordine e la stabilità»²⁸, il territorio diventa fonte di reddito, oltre che di controllo e

di mantenimento del potere; in una tale situazione, le *country houses* vengono inglobate in progetti più ampi, di disegno del paesaggio, di pianificazione e coordinamento del territorio, di controllo sociale, sono il nuovo perno di aggregazione sociale e sviluppo locale. Com'è facile intuire, la questione diventa sempre più complessa sul piano operativo dal momento che gli aristocratici, *landowners* a tutti gli effetti, hanno bisogno di figure professionali che sappiano non più soltanto progettare una residenza, ma una grande tenuta. Il paesaggio che circonda la casa di campagna, oltre che dichiaratamente artistico ed estetico, è un luogo produttivo, che si arricchisce di nuove architetture, entrambe posizionate lontano dalla villa ma entro i confini rurali: le case coloniche, affidate ai fattori e su cui si fonda la ricchezza della tenuta, e i *cottages* del villaggio, rivolti innanzitutto a chi lavora le terre o svolge mansioni all'interno della nobile residenza. Il lungo e secolare processo evolutivo di questo tipo architettonico, qui accennato, mostra come la figura dell'architetto si sfaccetta, muta continuamente, comportando nell'Inghilterra georgiana l'emergere di nuove figure professionali quali il paesaggista e il pianificatore, entrambe introdotte nel processo decisionale e progettuale. Il cantiere diventa dunque lo spazio di condivisione del lavoro, nel quale committenti e maestranze si confrontano, discutono, elaborano le proprie idee, senza entrare in conflitto tra loro o imporsi, come succedeva tempo addietro; il processo



fig. 4 – Alcuni degli ambienti e degli arredi della Harewood House disegnati e decorati dai fratelli Adam seguendo i dettami del linguaggio classico [seconda metà XVIII secolo] (soane.org).



fig. 5 – La grande tenuta su cui si sviluppa la Harewood House, in alto a sinistra, e il vicino villaggio di Harewood, interessato nel corso del XX secolo dal fenomeno della dispersione urbana. La parte originaria di J. Carr è collocata in basso a sinistra, 2010 (WYAAS, *Aerial photography collection*, reg. PRN6896).



fig. 7 – Acquerello di Humphry Repton che illustra come avrebbe dovuto presentarsi l'arco di ingresso alla Harewood House se fosse stato realizzato secondo questo progetto, 1800 (harewood.org).



fig. 6 – Il Gateway Lodge come si presenta oggi (fotografia di S. Femia, ottobre 2018).



fig. 8 – Piano di modifiche previste per Harewood Park, 1780 (WYAS, *Estate management section*, reg. WYL250).

costruttivo si avvale di una stretta corrispondenza tra le parti interessate, la quale censisce l'iter decisionale e l'evoluzione cantieristica: l'organizzazione di appuntamenti con gli architetti desiderati, le richieste per la fornitura di materiali, i pagamenti versati agli specialisti o agli operai per il lavoro svolto, sono tutte informazioni che ci vengono dalle fonti a disposizione consultate e che ci mettono al corrente sui metodi e sugli approcci adoperati in un ricco laboratorio storico e architettonico com'è quello delle *country houses* inglesi.

4. Harewood: casa e villaggio. Una questione di gusto

Tutto ciò che è stato detto finora si può rintracciare a Harewood, piccola località nella contea del *West Yorkshire*, nel nord dell'Inghilterra. Nel 1738, la terra su cui oggi sorge la *Harewood House* (fig. 1) venne acquistata da Henry Lascelles, la cui ricchezza proveniva dal commercio con le colonie, ma soprattutto dalla tratta degli schiavi (fig. 2), impiegati nelle piantagioni dei Caraibi di proprietà della famiglia²⁹. Grande estimatore dell'architettura, la committenza georgiana afferisce soprattutto alla categoria dei *nouveaux riches* la quale, in virtù del commercio, riesce ad acquisire una posizione sociale, spesso accompagnata da un titolo nobiliare. È

appunto il caso dei Lascelles, i quali ottengono il titolo di conti. La passione per l'arte come mezzo di riscatto sociale, di elevazione in una società dove vige rigorosa la stratificazione sociale, si sposa perfettamente a quella per l'architettura, vista come strumento di potere e di controllo politico, ma anche come movimento culturale che, soprattutto nelle aree rurali, mira all'inclusione sociale e all'amor proprio, all'esaltazione dell'essenza britannica. Per tali ragioni l'architettura delle *country houses* inglesi si serve delle più prestigiose personalità del periodo, attive sul territorio nazionale e locale, che sappiano ammirare e introiettare il valore della propria patria in modo strutturale; e Harewood ne è oggi la prova: eletta dal consorzio del *Treasure Houses of England* «tra i dieci più straordinari edifici dell'Inghilterra»³⁰, rappresenta uno dei più grandi esempi di architettura georgiana di campagna, parte di un articolato progetto che, nella seconda *golden age* inglese³¹, adotta una politica fatta di arte, di architettura, di *interior design*, di paesaggio, di economia, che interessa la filiera produttiva locale e nazionale, lo spazio *indoor* e *outdoor* citati in apertura, gli stili di vita dei latifondisti e dei contadini. Il merito è duplice: va sicuramente dato a chi ha investito risorse dispendiose in un tale progetto ma, allo stesso tempo, a chi lo ha studiato, sviscerato, concepito e infine concretizzato. In termini di maestranze, Harewood non ha eguali: interessati al clima culturale e da profondi eruditi



fig. 9 – Vari scorci dal fronte sud della Harewood House, rivisitato da Charles Barry con richiami all’architettura italiana (fotografia di S. Femia, ottobre 2018).

quali erano i Lascelles, affidarono la progettazione e il disegno del vasto complesso ai più grandi talenti dell’epoca, nella speranza che si riuscisse a creare «la più straordinaria casa di campagna per antonomasia»³². Nell’arco di due secoli, ha lasciato passare sopra di sé John Carr di York (fig. 4), i fratelli Robert e James Adam, Thomas Chippendale, Lancelot Capability Brown, Humphry Repton, Charles Barry e George Gilbert Scott, tutti, nessuno escluso, tra i più grandi protagonisti della scena artistica mai registrati in Regno Unito. Per non contare la scia di operai e addetti al cantiere, decoratori, fornitori, trasportatori, di cui ci resta qualche nota tra le fonti consultate: John Muschamp, John Rhodes, Thomas Rothwell, Joseph Rose, Thomas Sutherland, o ancora noti artisti come John Hoppner, Thomas Girtin, John Varley e Joseph Turner, invitati dagli Harewood a tramutare in pittura quella *mixture* perfetta di architettura e paesaggio capace di inorgoglire gli inglesi e far conoscere ai più la *Britannia*³³ (fig. 3). A tutti loro va il merito di aver realizzato un’opera d’arte inserita nel paesaggio unico dello Yorkshire, la quale serve da filtro tra l’*élite* dell’epoca, che abita e frequenta la residenza, e le *lower classes* della società inglese, le quali invece, se non per il lavoro, sono chiamate a starne fuori. Per la *Harewood House*, chiaramente ispirata al linguaggio del Neoclassicismo romano (fig. 5), naturalizzato britannico per la presenza di elementi palesemente georgiani

come gli alti *chimneys* sul tetto o le *sash-windows* sulle facciate, la committenza, rivolgendosi alla maestranza, osservò espressamente: «Non supererei i limiti di spesa che mi sono sempre posto. Facciamo tutto correttamente e bene, *mais pas trop*»³⁴ (fig. 7). Suddivisa tra *State Rooms* ed *engine rooms*³⁵, è strettamente correlata all’*Harewood Village*, contraddistinto da «bellezza e utilità, diletto e profitto»³⁶: uniformemente composto da *cottages* in pietra, si colloca lungo i tre assi viari rettilinei che collegano Harewood alle città metropolitane di Leeds, Harrogate e Wetherby, luoghi da cui a quel tempo giungevano beni di prima e seconda necessità. Il villaggio fa dunque parte di un progetto urbano complessivo (fig. 8), che lo lega alla *country house* sia fisicamente, attraverso un imponente arco di ingresso (il *Gateway Lodge*, fig. 6), che idealmente, mostrandosi un vero e proprio *place of employment*, socialmente inclusivo. Per più secoli si mantiene vivo con la residenza, infatti, un rapporto che viaggia oltre la mera uniformità architettonica: vero è che il lessico georgiano aiuta la popolazione a sentirsi parte di un progetto comune, di un mondo in cui le relazioni sociali con chi siede in un gradino più alto forse sono possibili, ma soprattutto garantisce un’occupazione e un’indipendenza economica non scontate nel XVIII secolo. Forse alla base di un tacito compromesso tra l’*élite* e le classi operaie, il villaggio si mostra fin da subito come l’espedito in grado di generare prospettive di lavoro

e migliorare le condizioni di vita, tanto che «spesso i commercianti locali facevano proprio affidamento sulle grandi richieste di cibo e altri beni provenienti dalla casa di campagna per la loro prosperità»³⁷. Per quanto riguarda il parco entro cui casa e villaggio si inseriscono, anch'esso è stato minuziosamente pensato e disegnato più volte (fig. 9) da professionisti di prim'ordine, primo fra tutti Capability Brown, ideatore del giardino all'inglese: la finta spontaneità e naturalità del paesaggio britannico, fatto di colline sinuose e brughiere sterminate, si accosta sul retro della villa al rigore geometrico italiano, creando un giardino costituito da «elaborate terrazze con

fontane»³⁸, rivolto «al *glamour* e all'intrattenimento, per il tè servito sul prato e per le passeggiate dei proprietari e dei suoi ospiti»³⁹.

Proposte progettuali, schizzi, acquerelli, sono la prova tangibile che i conti di Harewood non smisero mai di rivedere, svecchiare, ammodernare, spesso sotto stesso consiglio delle maestranze, il profilo e il contenuto di questa piccola cittadina britannica, emblema di un'architettura che, a distanza di secoli, è ancora adesso considerata «la più perfetta, la più caratteristica, l'unica che gli inglesi hanno completamente dominato in ogni dettaglio»⁴⁰.

Note

Tutte le note sono frutto della traduzione dell'autore dal testo in lingua originale.

¹ COOK 1974, copertina.

² Si fa riferimento ai fenomeni di smembramento della proprietà rurale inglese e di distruzione di molte *country houses*, entrambi legati sia all'abrogazione delle *Corn Laws* nel 1840, e alla seguente crisi che colpì il settore agricolo, sia alla promozione del *People's Budget* voluto nel 1909 dal primo ministro liberale D. Lloyd George con l'introduzione di pesanti imposte sulle proprietà e sui redditi dell'aristocrazia inglese.

³ MANDLER 1997, 1. Se si desidera approfondire il tema si consiglia la lettura di SACKVILLE-WEST 1941.

⁴ CAST 1993, 105.

⁵ HARRIS 1985, 11.

⁶ GOTCH 1928, 95.

⁷ LAKSHMI CRANE 1987, 191.

⁸ Clive Aslet e Alan Powers, rispettivamente storico dell'architettura e autore di diverse opere sull'architettura britannica, concordano con i più nel considerare Robert Smythson «il primo vero architetto inglese» (ASLET & POWERS 1985, 68). Ralph Dutton, ottavo barone Sherborne e autore di numerosi saggi di architettura, sottolinea come nel suo epitaffio Smythson compare sì come 'architetto e sovrintendente', ma riconosce come non sia effettivamente possibile stabilire fino a che punto egli abbia influito sull'ideazione e sulla realizzazione delle numerose, grandi e piccole, case di campagna che gli vengono attribuite. Allo stesso modo, John Harris, pur citandolo come «genio del Rinascimento Tudor» (HARRIS 1985, 11), concorda nel raffigurare Smythson come una personalità che, in realtà, deve molto alle conoscenze architettoniche possedute dal suo maestro e mentore Sir John Thynne.

⁹ <https://www.encyclopedia.com/>, consultato il 11/06/2020.

¹⁰ HARRIS 1985, 10.

¹¹ Inigo Jones viene considerato all'unanimità da tutti gli storici l'iniziatore del movimento palladiano inglese. Addirittura, John Harris ne parla come dell'architetto da cui ebbe inizio il vero Rinascimento britannico.

¹² ASLET, POWERS 1985, 76.

¹³ DUTTON 1962, 86. Nonostante la meta più ambita del tour formativo fosse l'Italia, il viaggio prevedeva la visita di altre zone d'interesse artistico e culturale in Europa, come la Francia e la Grecia.

¹⁴ Ivi 1962, 115.

¹⁵ Ad opera di Giacomo Leoni (1686-1746), architetto italiano naturalizzato britannico, promotore del palladianesimo inglese.

¹⁶ ORMISTON 2008, 22.

¹⁷ Negli anni della Restaurazione inglese gli stili importati da Inigo Jones furono messi da parte e si preferì lo stile barocco, più autocelebrativo. Un linguaggio su cui alcuni storici sono in disaccordo: P. Brimacombe lo considera più sofisticato, più sobrio e meno appariscente dell'architettura tudor o giacobina, mentre John Harris, al contrario, vi legge troppa smodatezza ed eccessiva pospositività.

¹⁸ Ragione per cui P. Brimacombe riporta il giudizio severo che diversi critici riservarono agli artisti dell'epoca, accusati di aver sacrificato la propria creatività individuale a favore di una rigida aderenza ai principi geometrici e all'imitazione pedissequa di Palladio.

¹⁹ McKellar 2015, 129.

²⁰ HUSSEY, CORNFORTH 1964, 138.

²¹ LAKSHMI CRANE 1987, 191.

²² DUTTON 1962, 116. La manifattura specializzata sarà costantemente auspicata e richiesta nei più grandi cantieri di epoca georgiana, tra cui Harewood.

²³ *Ibid.*

²⁴ Stimolata dagli *Enclosures Acts*, ossia quei provvedimenti che, a partire dal 1710, ridefinirono nel Regno Unito il concetto di ruralità attraverso una rilettura del tessuto agricolo e uno sfruttamento più attento di tutti i terreni: si rileva su tutto il territorio l'esistenza di un parcellare agrario di varie forme, dedicato alla coltura o al pascolo. La documentazione esistente consente di ricostruire le parcelle di terreno in oggetto proprio grazie alla sua funzione di centro di propulsione agricolo. L'intervento ebbe ripercussioni positive, come la modernizzazione di un'economia ancora a carattere feudale, ma allo stesso tempo risvolti negativi: anche i fondi fino a quel momento utilizzati come fonte di sostentamento dalle comunità bisognose vennero, infatti, recintati, privatizzati e acquisiti dai grandi proprietari terrieri. Furono questi ultimi a consacrare la nuova immagine del paesaggio rurale, con stalle, orti e campi arati lontani dalla residenza principale; ecco il motivo per cui i cottages e le architetture di rimando al duro lavoro agricolo sono quasi sempre collocati al di fuori del perimetro della casa di campagna. Per una lettura più approfondita si consiglia Hoskins 1955.

²⁵ MONTGOMERY 2006, 12.

²⁶ MANDLER 1997, 2.

²⁷ FRIEDMAN 1979, 198. La citazione 'power house' è da attribuire a Mark Girouard, autore di diverse opere di architettura inglese, secondo cui «possedere e acquistare terreni è la ragion d'essere dell'aristocrazia georgiana» (MONTGOMERY 2006, 9); essendo «la tenuta la sua base territoriale» (*Ibidem*), la residenza di campagna non può che essere considerata mezzo di dimostrazione del proprio potere sul territorio.

²⁸ LAKSHMI CRANE 1987, 191.

²⁹ <https://harewood.org/>, consultato il 16/06/2020.

³⁰ <https://www.treasurehouses.co.uk/>, consultato il 16/06/2020.

³¹ BRIMACOMBE 2002, 15. Provocatoriamente P. Brimacombe associa questo nome all'età georgiana, pur essendo comunemente attribuito all'età elisabettiana.

³² MONTGOMERY 2006, 352.

³³ THORNTON 1982, 15.

³⁴ MAUCLINE 1992, 67.

³⁵ Le *State rooms* sono le sale di rappresentanza, solitamente collocate al piano terra della residenza, destinate a intrattenere gli ospiti e ad accogliere personaggi illustri; contrariamente, le *engine rooms* sono le stanze di servizio, tutti quegli ambienti che servivano a far funzionare correttamente una macchina da guerra com'era la *country house*.

³⁶ TATLIOGLU 2009-2010, 60.

³⁷ STOBART, HANN 2016, 48.

³⁸ MONTGOMERY 2006, 352.

³⁹ MUSSON 2005, 54.

⁴⁰ COOK 1974, 6.

Bibliografia

- ASLET C. & POWERS A. 1985, *The National Trust book of the English house*, Harmondsworth.
- BRIMACOMBE P. 2002, *The English country house: from manor house to stately home*, Norwich.
- CAST D. 1993, *Review: The fashioning and functioning of the British country houses*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 52, 1, pp. 105-106.
- COOK O. 1974, *The English Country House: an art and a way of life*, London.
- DUTTON R. 1962, *The English country house*, London.
- FEMIA S. 2018-2019, *Le country houses inglesi nel contesto delle aree rurali. Harewood: country house, village and cultural heritage*, Tesi di Laurea Magistrale, Politecnico di Torino, rel. R. Tamborrino, F. Nevola.
- FRIEDMAN A.T. 1979, *Review: Life in the English country houses: a social and architectural history*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 38, 2, pp. 198-199.
- GOTCH J.A. 1928, *The growth of the English house: a short history of its architectural development from 1100 to 1800*, London.
- HARRIS J. 1985, *The design of the English country houses 1620-1920*, London.
- HOSKINS W.G. 1955, *The making of the English landscape*, London.
- HUSSEY C. & CORNFORTH J. 1964, *English country houses open to the public*, London.
- LAKSHMI CRANE G. 1987, *Review: The English country house: a grand tour*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 46, 2, p. 191.
- MANDLER P. 1977, *The fall and rise of the stately home*, New Haven.
- MAUCLINE, M. 1992, *Harewood House: one of the treasure houses of Britain*, Ashbourne.
- McKELLAR E. 2015, *Review: William Kent: designing Georgian Britain*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 74, 1, pp. 128-129.
- MONTGOMERY-MASSINGBERD H., SYKES C.S. 2006, *Great houses of England & Wales*, London.
- MUSSON J. 2005, *How to read a country house*, London.
- ORMISTON R. 2009, *Review: Palladio*, «The Art Book», 16, 3, p. 22.
- SACKVILLE-WEST V. 1941, *English Country Houses*, London (trad. italiana di Maria De Pascale, Elliot, Roma, 2016).
- STOBART J. & HANN A. 2016, *The country house: material culture and consumption*, Swindon.
- SUMMERSON J. 1953, *Architecture in Britain, 1530 to 1830*, London.
- TATLIOGLU T.G. 2009-2010, *Biographies of people and place: the Harewood Estate, 1698-1813*, Tesi di Dottorato, University of York, rel. J. Finch.
- THORNTON D. & J. 1982, *The picture story of Harewood House*, London.

Sitografia

- <https://www.britannica.com/>, ultima consultazione 12/07/2020.
- <http://collections.soane.org/home>, ultima consultazione 25/06/2020.
- <https://www.encyclopedia.com/>, ultima consultazione 11/06/2020.
- <https://harewood.org/>, ultima consultazione 16/06/2020.
- <https://online.ucpress.edu/jsah>, ultima consultazione 20/06/2020.
- <https://www.treasurehouses.co.uk/>, ultima consultazione 16/06/2020.
- <http://www.treccani.it/>, ultima consultazione 11/07/2020.
- <https://www.york.ac.uk/projects/harewoodslavery/about.html>, ultima consultazione 25/06/2020.

LUCA MALVICINO

Presidente Associazione Govone Residenza Sabauda

Copialettere, registri dei recapiti e corrispondenze per la comprensione del cantiere del Castello di Govone tra il 1818 e il 1821

Carlo Felice di Savoia e la consorte Maria Cristina di Borbone-Napoli si recano nell'autunno del 1818 a Govone per visitare il loro possedimento, dopo un lungo periodo durante il quale era stato incamerato nei Beni della Nazione francese¹, per disporre

[...] quanto occorrerà per rendere abitabile dalle LL.AA. RR il Castello per l'Estate della Cor.te annata, giusta la determinazione presa dalle stesse LL.AA.RR. in seguito alla visita [...].²

La scelta di «rendere abitabile» il castello di Govone rientrava nella volontà di Carlo Felice, duca del Genevese, di allontanarsi dalla politica per evitare qualsiasi ingerenza nelle scelte del fratello Vittorio Emanuele I, ma soprattutto per raggiungere una maggiore indipendenza economica attraverso la ricostruzione del suo patrimonio privato³.

Sebbene Govone fosse di proprietà del duca del Genevese, erede al trono del Regno di Sardegna, la documentazione archivistica delle prime campagne di lavori comprese tra il 1818 e il 1821 è molto frammentata ed eterogenea, priva di elaborati di progetto con le relative relazioni e suddivisa all'interno del fondo *Duca di Genova* dell'archivio di Stato di Torino tra le sezioni *Tenimento Govone* e *Casa del Duca del Genevese*.

La comprensione e analisi del cantiere del castello di Govone in questo periodo è quindi affidata principalmente a un registro di *Copialettere*⁴, in cui sono trascritte le lettere inviate dall'Intendenza della «Casa del duca del Genevese» redatte sotto il controllo dell'Intendente Domenico Policardo Chiabò e inviate all'economista Bernardo Secchi, supervisore delle opere e delle forniture per il cantiere, e all'architetto Giuseppe Cardone, incaricato della progettazione e direzione dei lavori insieme agli assistenti Giuseppe Aprile e Michele Borda.

I *Copialettere*, accanto a informazioni relative alla gestione ordinaria del castello e delle pertinenze, forniscono, infatti, precise indicazioni sulla prosecuzione del cantiere, costituite a volte da ordini diretti del duca indirizzati agli architetti, a volte da istruzioni di Giuseppe Cardone ai suoi assistenti o informazioni all'economista: è interessante osservare come in entrambi i casi tutta la corrispondenza fosse veicolata dall'Intendenza, come unico soggetto realmente in grado di coordinare le attività relative al cantiere o alla normale gestione di Govone.

Il registro di *Copialettere*, unito alle lettere di risposta⁵ dell'economista Bernardo Secchi, dell'architetto Giuseppe Cardone e dei suoi assistenti, garantiscono una conoscenza quasi giornaliera dei lavori eseguiti all'interno degli ambienti del palazzo, nei giardini e nelle pertinenze,

indicando anche i lavoratori impiegati e fornendo, quindi, un quadro esaustivo, seppur non completo, del cantiere del castello.

Nella lettera dell'assistente Giuseppe Aprile del 24 aprile 1819, in particolare, è riportato un elenco dettagliato e suddiviso per qualifica delle maestranze che risultavano essere complessivamente 157, indicando quale era la dimensione del cantiere del palazzo:

[...] Assistenti N° 4 / Mastri da Muro 37 / Lavoranti Serventi 20 / Garzoni 19 / Fornasini⁶ 6 / [...] Verniciatori ed indoratori N° 8 / [...] Mastri da Grosseria⁷ N° 14 / [...] Minusiere in fino⁸ N° 10 / Capomastro Ferrajo 3 / [...] Vetrajo Arnoldi 2 / [...] Lattajo Brocchi 3 / [...] Scalpellino Coja 2 / [...] Bianchino e riquadratore Trivella 6 / [...] Leopoldo Avone Solino alla Veneziana N° 6 / [...] Marmorista Parodi Mastri 6 / [...] Li Pittori sono in N° 11 [...].⁹

Questi documenti hanno quindi permesso di capire che la prima campagna di lavori del 1819 fu destinata all'adeguamento degli appartamenti al piano terra nella manica di levante del castello per il duca Carlo Felice e la moglie Maria Cristina¹⁰, ma non solo la documentazione descrive aspetti particolari dell'organizzazione del cantiere, il rapporto con i «mastri», il salario e l'alloggio a loro destinato come nel caso del «mastro da pavimenti» Leopoldo Avone:

Il Leopoldo Avone, che le rimetterà la presente, si è il Mastro da Pavimenti a bitume detti alla veneziana destinata alla formazione di quelli occorrenti per cod. Real Castello. Questo Soggetto da una parte bisognoso di fondi, dall'altra va ben regolato, sia perché ne faccia buon uso massime per pagar puntualmente i Garzoni, sia anche per attaccarlo maggiormente al lavoro col tenerlo sempre in credito per la maggior somma possibile, compatibilmente coi suoi bisogni giornalieri. Ciò posto dopo d'avergli qui dato prima della sua partenza un fondo di £100. Si è con lui convenuto di fargli dare costi settimanalmente da V.S. ed in ogni sabbato la somma di £ 50 ch'ella sborserà a di lui proprie mani e contro di lui ricevuta, avvertendolo ch'ella ha ordine di astenersi da un tal pagamento ogniqualvolta esso Leopoldo Avone fosse per allontanarsi dal Lavoro senza mia permissione. L'Azienda non a obbligo veruno per l'Alloggio di quest'Operajo, e tampoco per i suoi Garzonni. Tuttavia trattandosi di soggetto di tutta abilità, ed unico nell'arte sua Ella potrà quanto all'Alloggio per la di lui Persona dargli ogni possibile facilità. [...].¹¹

Le lettere e i *Copialettere* permettono di riconoscere le singole lavorazioni eseguite negli appartamenti, collegate



fig. 1 – Castello Reale di Govone (fotografia di P. Robino, 2019)



fig. 2 – Piano nobile, salone delle feste (fotografia di P. Robino, 2019)

agli artigiani che le eseguirono e, infatti, le pareti delle camere furono tappezzate sotto la supervisione del «Capo Aiutante Tappezziere» Morlacco¹² e del «bianchino, riquadratore e tappezziere in carta» Trivella¹³; le decorazioni delle volte furono, invece, affidate ai pittori Carlo Pagani e Pietro Fea¹⁴ e, infine, prima dell'arredamento dei nuovi appartamenti, intervennero i

[...] Minusieri / Occupati all'apparechiamento delle porte, Chiambrane, e Trumeaux per li appartamenti delle S.A.R., boesaggio per il gabinetto a giorno, compresi li Cornicioni di Ricorso sotto alla Volta, e Lambriggì [...]¹⁵,

sotto la direzione del «minusiere» Giò Battista Gallinotto¹⁶ e degli scultori Francesco Tanadei, Giuseppe Gianotti e Francesco Novaro¹⁷ per gli elementi decorativi in legno.

Nell'autunno dello stesso anno, un giovane architetto paesaggista Xavier Kurten fu incaricato di progettare l'ampliamento del giardino del castello¹⁸, affidando l'esecuzione dei lavori al giardiniere Giovanni Battista Delorenzi¹⁹.

Il «giardino inglese»²⁰, essendo stato completamente cancellato alla fine del XIX secolo²¹, risulta essere di difficile ricostruzione nella sua consistenza, forma ed elementi caratteristici, rispetto, invece, agli appartamenti dove almeno in parte le decorazioni sono ancora presenti. Un ulteriore aiuto per l'analisi e conoscenza della sua realizzazione è però fornito dai *Registri dei Ricapiti*²², in cui sono trascritti i mandati di pagamenti per le forniture e i materiali.

I *Copialettere* permettono, in prima analisi, di individuare alcuni elementi che caratterizzavano il nuovo giardino attraverso le informazioni consegnate al giardiniere Delorenzi:

[...] Prevengo il Giardiniere Delorenzi che tosto ultimato il lavoro concernente le piattaforme e gli stradoni del nuovo Giardino, si dovrà por mano all'escavazione per la formazione dello stagno designato in fondo al Giardino in piano della Valle. [...]²³,

ma anche la quantità e il tipo di alberi necessari per completarlo, in una lettera di Bernardo Secchi:

[...] riferisce il Giardiniere Delorenzi, che le pianticelle necessarie pel piantamento dell'intrinseco de' boschetti nel nuovo Giardino si troveranno in quella quantità già significatale abbisognante cioè di 10 /m di specie diversa ad eccezione di quella di faggio, che non se ne trova punto e di cui converrà di costi provvederle la quantità di 900. Il prezzo delle dette pianticelle sarà presso a poco lire 1 per ogni doz.a di Golienda, soldi 7 ½ ogni doz.a di pastamolla, idem ogni doz. Di frassino, e soldi tre ciascuna doz.a delle restanti qualità riservatane la rovere già provvista sul piede di lire 5 il cento. Quanto a quelle di castagno dice il sud. Delorenzi non convenire trapiantarle a motivo, che difficile riuscirà l'attaccarsi ed allevarle, ma che converrà piuttosto seminar i grani, ossia i frutti. Per piantamenti esterni de' boschetti poi serviranno pianticelle d'ogni specie da soldi tre la doz.a [...]²⁴.

I mandati di pagamento, invece, garantiscono informazione sul costo effettivo per la progettazione e direzione

dell'opera e per l'acquisto di alcune piante eseguito dallo stesso Xavier Kurten:

Sig. Francesco Belli Tesor. sarà contento di pagare agl'infranominati le somme a cad. d'essi sotto notate componenti in totale quella di lire Mille Otto Cento trenta Cinque Cent.mi Venti Cinque, Mon N di P.te le quali calcolato l'abbuonconto pagato al Sig. Saverio Kurten, Disegnatore de' Giardini, in £ 2100, ed in quattro pagamenti, come risulta da preced.te Ricapito delli 5 cor.te N° 147 formano il saldo ammontare in £ 3935.25 di quanto segue; 1° Prezzo di pianticelle d'Alberi e di Arbusti per la maggior parte esotici provvisti d'ordine di quest'Azienda, e da essa fatti passare a Govone, dove furono impiegati nel Nuovo Giardino Inglese, che si è formato in attiguità di quel Real Castello, ed in ampliamento del già esistente, 2° Prezzo di piante di fiori di varie specie destinati per ornamento del vecchio Giardino, colla provvista de' necessarij vasi di cotto per collocarvi le stesse piante; 3° E finalmente per onorarj dovuti al pred. S. Kurten e rimborso d'esso per visite fatte sul posto, una in Xmbre 1819 e l'altra in Marzo ora scorso per dare le necessarie direzioni ed istruzioni a quel Giardin. Delorenzi, massime per l'occorrente distribuzione delle varie specie d'Alberi e di Arbusti nel farne il piantamento, mentre proseguono i lavori del giardino [...]²⁵.

I *Registri dei Ricapiti*, infatti, a differenza dei *Copialettere* e della corrispondenza, non forniscono informazioni relative a lavorazioni, opere eseguite o da eseguire e istruzione per gli assistenti, ma riportano le spese sostenute per ciascuna lavorazione, i salari corrisposti e l'acquisto di specifici materiali, riportando indicazioni su alcune particolari finiture degli ambienti interni, come nel caso della «camera di udienza» della duchessa Maria Cristina per le quali si scelse di :

[...] pagare al Sig. Giò Secondo Riccio Caffettiere in questa Città la somma di Lire Trecento Dieci Mon Nuova di Piem.te, che se gli fanno dare per prezzo convenuto di varj pezzi di Carta vera della China stampata a figure, già stata usata, e montata su tela fina ma in ottimo stato, e come nuova stata riconosciuta del quantitativo bastante per tappezzarne la Camera destinata per le Udienze di S.A.R. nel Real Castello di Govone, Camera che ha già il volto ornato di figure Chinesi, e che perciò esige indispensabilmente una tappezzeria corrispondente. La Carta suddetta stata dal Bianchino Trivella d'ordine di quest'Azienda visitata, e riconosciuta del quantitativo di tele N° 12 ½ d'onc 22 Caduna oltre a due pezzi per controfornello ed il tutto stimato al sud. Prezzo di £ 310. [...]²⁶.

La realizzazione del nuovo giardino si protrae per tutto il 1820 e parte del 1821, ma parallelamente a questo cantiere in esterno, nell'autunno del 1819 inizia la seconda campagna di lavori relativa all'adeguamento del piano nobile del castello e, in assenza di *Relazioni di ricognizione* dell'Intendenza o *Relazione di calcolo e di spesa* degli architetti, le uniche informazioni relative alle scelte progettuali, tecnologiche e costruttive impiegate nel cantiere derivano esclusivamente dalle lettere degli assistenti e degli architetti.

Gli appartamenti sul piano nobile sono trasformati e adeguati per ospitare il re e la regina di Sardegna e in



fig. 3 – Piano terra, camera da letto di Carlo Felice (fotografia di P. Robino, 2019)



fig. 4 – Piano terra, camera da letto di Maria Cristina (fotografia di P. Robino, 2019)



fig. 7 – Piano nobile, camera da letto di Vittorio Emanuele I (fotografia di P. Robino, 2019)

particolare si decide di trasferire la camera da letto per Vittorio Emanuele I nell'ambiente sito nell'angolo nord est della manica di levante, realizzando un'alcova, un pregadio e un piccolo studio suddiviso da tramezzi in legno, gesso e canniccio e una nuova volta con struttura in legno, foderata in canniccio.

La lettera dell'assistente Giuseppe Aprile, descrive dettagliatamente queste opere, fornendo anche alcune indicazioni tecnologiche adottate e informazioni relative ad altre lavorazioni nel cantiere:

[...] La volta a plafone nella Camera di parata di Sua M. il Re è totalmente inboscata, e dimani mattina si principierà ad attaccargli le stuoie di canna, e successivo imbottimento per renderla a positivo piano, accio possa asciugare per quando verranno li Sig.ri pittori; del restanto si continua a metter in opera nella medesima Camera, ed altre successive li listelli da Tapezzeria,

e tasselli. Questa mattina sono arrivati Costi dal piasco li scalini per la Scaletta nella Camera di S.M. La Regina, di parata, spediti dal Capomastro Coja, e quanto prima si metterà a Mano alla medesima [...]²⁷.

Insieme alla nuova camera da letto per Vittorio Emanuele I, infatti, si mette mano anche alla «camera di udienza» della regina per ridurla di dimensioni e ricavare una scala di accesso ai mezzanini in cui alloggiare una «fama» a servizio di Maria Teresa d'Asburgo-Este, come indicato in un'altra lettera dell'assistente Michele Borba:

L'Appartamento destinato per S.M. il Re è tosto ultimato per ciò che riguarda la Massoneria ecettuati i pavimenti di cui mi riservo ad informarla in appresso. L'Appartamento per S.M. la Regina è pure a buon posto, la scaletta di piuttosto difficile costruzione che da questo da l'accesso al mezzanino superiore destinato per una Fama è pure di già terminata, e le



fig. 5 – Piano nobile, camera d'udienza di Maria Teresa (fotografia di P. Robino, 2019)

necessarie aperture e riaccomodi del detto mezzanino sono fatte [...]»²⁸.

Le lettere e le *Copialettere* non si limitano però solamente a fornire informazioni relative all'organizzazione e gestione del cantiere, ma in alcuni casi riportano la discussione sulla scelta dei modelli e dei temi, in particolare per l'apparato decorativo:

Fra le tante opere che si propone S.A.R. di far eseguire la ventura Campagna attorno a questo Real Castello vi ha quella di una nuova dipintura al Salone, per argomento della quale S.A.R. avrebbe scelta la favola di Niobe, distribuita come lo è nelle varie statue che in Firenze compongono la così detta Galleria di Niobe. S.A.R. si era in principio proposta di aver direttam. e da Firenze questa collezione, scrivendone Ella stessa a que' Sovrani; ma intanto venne qui progettato di procurarsela in Torino, e ciò al doppio oggetto e di risparmiar un disturbo a S.A.R., e di aver qui presto questi rami, e di averli anzi prima che parta S.A.R., perché così Essa stessa destinerebbe sul posto la distribuzione de' fatti di questa favola. Si Tratterebbe in conseguenza d'aver qui al ritorno di Giuseppe La collezione sudd. a, o per compra che costi se ne farebbe, o in difetto per prestito da qualche amatore di stampe; ma dall'Università a preferenza di un particolare. A maggior facilità si è pensato di fare scrivere dal S.r. Cardone la qui unita lettera al S.r. Palmieri, che V.S. Ill. ma favorirebbe di far mandare a se per rimmettergliela, e combinare col med. mo l'operazione. È superfluo il suggerire che queste stampe dovranno essere qui spedite bene incassate, e in modo da non soffrir nel trasporto. In caso di disgraziata assenza del S.r. Palmieri il S.r. Cardone crede che V.S. Ill. ma

potrebbe far capo dal disegnatore Boucheron [...]»²⁹.

La sede ideale per allestire ed “esporre” il mito di Niobe, così come presente nella Galleria degli Uffizi, era il salone del castello di Govone, che però richiedeva interventi di adeguamento sia alle pareti sia alla volta.

Nel Salone si stanno ruffando gli archi sopra le aperture minaccianti rovina ed otturando le diverse breccie esistenti nelle pareti; Nella prossima settimana si metterà la mano al plafone [...]»³⁰ «[...] che si è determinato di fare a stuoje [...] (e) di boscame di Castagna [...]»³¹.

Nel marzo del 1820 i pittori Luigi Vacca e Fabrizio Sevesi arrivarono in cantiere e iniziarono a dare le indicazioni per procedere con la decorazione.

Le dirò primiermente, che il Plafone del Salone con il giorno di domani sarà ultimato per intiero, ed arricciato a grana al più che si può fina a richiesta de' Sig. Pittori Vacca e Sevesio che mi dissero essere stati d'intelligenza di dipingerlo a secco a motivo che non si sentono di fare un lavoro come si deve a fresco sopra un Plafone; Spero prima che i prelod. Signori abbiano ultimato la Camera d'Udienza di S.M. il Re, attorno alla quale lavorano attualmente, il Plafone sarà perfettamente asciutto stante che il sito si è molto arioso, e la primavera imminente [...]»³².

Se attraverso la corrispondenza, i *Copialettere* e i *Registri dei Ricapiti* è stato possibile ricostruire l'organizzazione e le principali fasi del cantiere del castello di Govone tra il 1818 e il 1821, con l'ascesa al trono del



fig. 6 – Piano nobile, salone delle feste, volta (fotografia di P. Robino, 2019)

Regno di Sardegna di Carlo Felice³³ cambia completamente la sua gestione, in particolare nella produzione della documentazione per la sua amministrazione. Accanto ai già noti documenti furono, infatti, redatte periodicamente *Relazioni di ricognizione*³⁴ e ogni nuova opera fu accompagnata da una *Relazione di calcolo e di spesa* stilata dal nuovo architetto regio Michele Borda³⁵, subentrato a Giuseppe Cardone, fornendo un'esaustiva documentazione per la conoscenza del castello reale di Govone e permettendo una ricostruzione precisa di tutti i lavori di manutenzione, ampliamento e trasformazione del palazzo, sebbene, anche in questo caso, non siano presenti elaborati grafici che possano aiutare puntualmente nella ricostruzione di tutte le opere e lavorazioni.

Note

¹ Nel 1798 il Regno di Sardegna fu occupato dalle truppe francesi di Napoleone e il castello di Govone, così come tutte le altre residenze sabaude, fu requisito (*Ricorso dell'Azienda Gen. Del Patrimonio di S.M. la Regina M. Cristina a S.M. il Re Carlo Alberto onde voglia avocare a se la revisione della vertenza colle R. Finanze intorno alle indennità pagate dal Governo Francese per l'occupazione del Castello di Govone del 1799 al 1714, 1845* (ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 3, f. 116). Teobaldo Alfieri di Sostegno acquistò il castello nel 1810 con l'intenzione di restituirlo al legittimo proprietario e per salvarlo dalla possibile demolizione (*Notizie date da Gregorio di S. Serverino al duca del Genevese sul prezzo richiesto dal marchese Alfieri pel castello di Govone con una nota delle spese di primo acquisto e quelle di riparazioni e manutenzione dal 17 luglio 1810 al 1 ottobre 1815, [1815]* (ASTo, Corte, *Paesi per A e B, G/Govone*, m. 22, f. 2.), e solo il 25 gennaio 1816 Carlo Felice

duca del Genevese entrò nuovamente in possesso del castello (2° *Volume Trasporti dell'anno 1781, 1780-1818*, ASCGovone, m. r8).

² *Copia Ordini e Ricapiti dal 1818 al 1819*, 10 marzo 1819. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Casa del Duca del Genevese*, n. 7.

³ LEMMI 1831, *Carlo Felice*, Torino in cui si legge nella trascrizione della lettera del 24 luglio 1820 scritta da Carlo Felice a Vittorio Emanuele I: «[...] Notre paisible séjour où on nous laisse tranquilles et personne ne vient nous rompre la tête, notre village, qui est plutôt un ramassé de capannes pastorales que des maisons réglées, ne laisse place à aucun importun de venir s'y nicher, et leur en couterait trop d'aller et venir de Turin [...]».

⁴ *Copialettere dal 1818 al 1822, 1818-1822*. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 11.

⁵ [Lettere di vari], 1818-1831. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 5.

⁶ Come avvenne per le opere di completamento della *Facciata di Mezzanotte* tra il 1797 e il 1798, anche in questo caso fu costruita una fornace per la produzione dei laterizi necessari per la fabbrica. In *Calcolo della spesa per l'indispensabile riduzione della facciata a notte del Real Castello di Govone sullo stile delle altre facciate, per la riduzione del Coperto a coppi da tal parte, e d'altro tratto superiormente al Padiglione a Levante attualmente in pessimo stato a perfetto livello colla porzione rimanente, e per le altre riparazioni, ed opere urgenti, ragguagliato eso Calcolo su tutto ciò, che resta opportuno per la totale perfezione delle opere infraspiegate*, 4 dicembre 1796. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 2, f. 22 si legge: «[...] Ultimazione della fornace già incominciata inchiuso il trasporto di materiali cotti, e da cuocersi sul sito della fabbrica, ed esclusi li legnami per detta fornace per l'eseguimento delle opere progettate sono necessari 125/m mattoni, di cui 30/m circa esistono in magazzino: rimangono a formarsi 75/m; la cui spesa detratto il legname necessario per la fornace, ed inchiuso il trasporto da essa al sito della fabbrica, come pure la fattura, e trasporto di n° 6/m Coppi e di 230 modiglioni pel cornicione si calcola 850 [...]».

Atterramento di n° 60 tra roveri ed alberi d'alto fusto; riduzione loro in legnami ad uso si fabbricazione, e condotta di questi sul luogo della fabbrica, inchiuso pure il preparazione in legna e fascine delle troncaglie, e ramaglie e loro trasporto al sito della fornace 360 [...]».

⁷ Falegnami impiegati nella realizzazione dei serramenti interni ed esterni.

⁸ Falegnami impiegati nella realizzazione delle chiambrane, cornici e boiserie interna.

⁹ *Govone. Lettere S. Aprile Capo Assistente alle opere instraumat. di D. Castello*, 24 aprile 1819. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 5.

¹⁰ *Inventario degli infissi, e mobili esistenti nel R.le Castello di Govone, e Casa detta di Cornarea dipendenza del d.to Castello stato restituito li 10 7bre 1819*, 10 settembre 1819. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 13, f. 66. Per un maggiore approfondimento sui lavori di ammodernamento del castello si consiglia la lettura di DALMASSO, 1980 e BROVIA, 1994-1995.

¹¹ *Copialettere dal 1818 al 1822*, 19 febbraio 1819. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 11.

¹² Il «Capo Aiutante Tapezziere» Morlacco è indicato insieme all'architetto Giuseppe Cardone tra le figure «necessari per disporre sin d'ora i lavori occorrenti per il restauro di Cod. Real Castello», nel dicembre del 1818 (*Copialettere dal 1818 al 1822*, 16 dicembre 1818).

¹³ *Govone. Lettere S. Aprile [...]*, 24 aprile 1819.

¹⁴ *Copia Ordini e Ricapiti dal 1818 al 1819*, 9 maggio 1819.

¹⁵ *Govone. Lettere S. Aprile [...]*, 2 aprile 1819.

¹⁶ *Ibidem*, 2 giugno 1819. Si rimanda alla lettura di DALMASSO 1997, per maggiori approfondimenti.

¹⁷ *Copialettere dal 1818 al 1822*, 22 agosto 1819.

¹⁸ In *Ricapiti dal 1819 al 1821*, 22 novembre 1819. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Casa del Duca del Genevese*, n. 8, si legge «[...] Sig. Francesco Belli Tesor. sarà contento pagare al Sig. Saverio Kurten Architetto Giardiniere la somma di lire nuove Duecento quattro che a termini di sua Nota, e previa partecipazione fattane al Sig. Gran Mastro Caval. S. Severino, se gli fanno dare in rimborso tanto di sue spese di Vettura, e di cibaria dalli 9 a tutto li 20 cor.te, quanto per l'onorario di quattordici giorni da esso Consunti dalli 8 alli 21 pur cor.te della di lui gita e nel soggiorno al R.le Castello di Govone per colà disegnare il nuovo Giardino ordinato da S.A.R. in ampliamento di quello già ivi esistente, e nella formazione di alcune copie del disegno [...]». Per un approfondimento sulla figura di Xavier Kurten si rimanda alla lettura di SALINA AMORINI 1993-1994, SALINA AMORINI 2009, e ACCATI, FORNARIS, LARCHER 2010.

¹⁹ Il Giardiniere Giovanni Battista Delorenzi è una figura molto importante per la gestione dei giardini di Govone: ne viene, infatti, nominato Direttore e sarà incaricato di un primo ampliamento attraverso la trasformazione del versante sud del «giardino antico» «[...] per ridurre a foggia di Giardino Inglese quello che contiene in sé la serra [...]» (*Copialettere dal 1818 al 1822*, 26 dicembre 1822). Per un approfondimento sulla figura di Giovanni Battista Delorenzi si consiglia la lettura di CORNAGLIA 2009.

²⁰ Per un maggiore approfondimento sull'ampliamento del giardino del castello reale di Govone operato da Xavier Kurten si rimanda alla lettura di MALVICINO 2018.

²¹ *Pratiche relative all'acquisto del Castello; vendita case e mobili del Castello, Relazione della Commissione incaricata di studiare se ed a quali condizioni convenga al Comune di Govone l'acquisto del Castello*, 20 maggio 1896. ASCGovone, m. w201, f.7.

²² *Copia Ordini e Ricapiti dal 1818 al 1819*, 1818-1819. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Casa del Duca del Genevese*, n. 7; *Ricapiti dal 1819 al 1821*, 1819-1821. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Casa del Duca del Genevese*, n. 8 e *Ricapiti 1821*, 1821. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Casa del Duca del Genevese*, n. 9.

²³ *Copialettere dal 1818 al 1822*, 21 dicembre 1819.

²⁴ *Secchi Economo di Govone. Lettere dal 1814 al 1827*, 14 febbraio 1820. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 5.

²⁵ *Ricapiti dal 1819 al 1821*, 14 aprile 1820.

²⁶ *Copia Ordini e Ricapiti dal 1818 al 1819*, 10 Marzo 1819. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Duca del Genevese*, num. 7.

²⁷ *Govone. Lettere S. Aprile [...]*, 21 novembre 1819.

²⁸ *Lettere 1814-1826. Miscellanea*, 22 gennaio 1820. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 5. La lettera è scritta dall'architetto Michele Borda subentrato a Giuseppe Aprile e nuovo assistente dell'architetto Giuseppe Cardone.

²⁹ *Lettere del S. Lobetti dal 1814 al 1824*, 22 settembre 1820. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 5. Le stampe indicate nella lettera dovrebbero corrispondere a quelle contenute in A. FABRONI, 1779, *Dissertations sur les statues de Niobe dedié à Son Altesse Royale Monseigneur l'Archiduc Pierre Léopold Grand Duc de Toscane*, Firenze, pubblicazione che celebrava il trasferimento da Roma a Firenze del gruppo dei Niobidi e la sua sistemazione nella galleria degli Uffizi. All'inizio del XIX secolo il gruppo scultoreo subì un nuovo allestimento per volere di Ferdinando III di Toscana; la conoscenza delle statue ottenne un'ulteriore diffusione e sicuramente Carlo Felice e Maria Cristina poterono ammirare la nuova sistemazione nell'aprile del 1817, quando si recarono a Firenze per il fidanzamento del principe di Carignano, Carlo Alberto, con la figlia del granduca, Maria Teresa d'Asburgo-Lorena (LEMMI 1831).

³⁰ *Lettere 1814-1826. Miscellanea*, 22 gennaio 1820.

³¹ *Copialettere dal 1818 al 1822*, 24 febbraio 1820.

³² *Ibidem*, 7 marzo 1820.

³³ LEMMI 1831.

³⁴ A titolo di esempio: *Relazione all'Ill.mo Sig. Intendente G.le Ca. Chiabò Consigliere di S.M. sullo stato attuale de lavori in costruzione al R.le Castello di Govone a parere del Sottoscritto relativamente al metodo da tenersi pel proseguimento d'essi*, 15 dicembre 1823. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 2, f. 62; *Esercizio 1823, Memoria per l'Ill.mo Sig. Intend. G.le Cav. Chiabò, sull'ulteriore avanzamento de lavori correlat. Alla relazione trasmessa dal Sott. Il 27 maggio*, 5 giugno 1823, ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 2, f. 62; *Relazione Di visita del Real Castello di Govone Giardini, ed Adjacenze*, 18 giugno 1822. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 2, f. 62. *Relazione all'Ill.mo Cav.re Chiabò Consigliere di S.M. ed Intendente G.le del Regio Patrimonio particolare, sullo Stato de lavori attualmente in costruzione al R.le Castello di Govone*, 28 dicembre 1822. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 2, f. 62.

³⁵ A titolo di esempio: *Esercizio 1822. Stato delle Opere, che rimarrebbero da eseguirsi nella prossima primavera*, 1821. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 2, f. 62; *Calcolo della Spesa necessaria pel rialzamento ed adattamento del fabbricato a mezzogiorno del Cortile di Cornare onde coordinarlo alle due maniche a ponente e notte, a norma dell'unito disegno in Pianta, Elevazione, e Profilo*, 22 marzo 1922. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 13; *Esercizio 1823. Lavori diversi non stati contemplati nel primitivo Calcolo la di cui esecuzione venne posteriormente riconosciuta indispensabile*, 14 Aprile 1823. ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Tenimento Govone*, m. 2, f. 62.

Bibliografia

- ACCATI E., FORNARIS A., LARCHER F. (a cura di), 2010, *Xavier Kurten. Vita e opere di un architetto paesaggista in Piemonte*, Torino.
- BROVIA S. 1994-1995, *Il Castello di Govone*, Tesi di laurea, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, rell. C. Roggero Bardelli, V. Defabiani.
- CORNAGLIA P. 2009, voce *Delorenzi*, in V. CAZZATO (a cura di), *Atlante del giardino italiano 1750-1940. Dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti*, 2 voll., Roma, I.
- DALMASSO F. 1980, *Govone, residenza estiva di Carlo Felice e Maria Cristina. Lavori di riammodernamento tra il 1819 e il 1825*, «Studi Piemontesi», IX, 2, pp. 313-318.

- DALMASSO F. 1997, *Il castello negli anni di Carlo Felice. Decorazione e arredi lignei*, in L. MORO (a cura di), *Il Castello di Govone. L'architettura*, Torino, pp. 59-65
- LEMMI F. 1831, *Carlo Felice*, Torino.
- MALVICINO L. 2018, *Il giardino di Xavier Kurten nella 'Veduta del castello di Govone' di Baldassarre Luigi Reviglio*, «Studi Piemontesi», XLVII, 1, pp. 71-86.
- SALINA AMORINI A. 1993-1994, *Cultura del giardino nel Piemonte tra '700 e '800. Problemi e progetti: Xavier Kurten*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, rell. A. Griseri, R. Gabetti.
- SALINA AMORINI A. 2009, voce *Kurten Antonius Xaverius*, in V. CAZZATO (a cura di), *Atlante del giardino italiano 1750-1940. Dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti*, 2 voll., Roma, I.

PIETRO GIOVANNI PISTONE, FEDERICO ROSSI

Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino

Il cantiere ottocentesco del complesso di San Michele Arcangelo a Provonda attraverso le fonti

«Appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i Beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i Beni [...] testimonianza materiale avente valore di civiltà»¹: questo celebre passo degli *Atti* della Commissione Franceschini segna un momento basilare nella storia del pensiero connesso ai beni culturali, in quanto, fra le altre cose, contribuì alla formulazione della concezione «sistemica del patrimonio»². In quelli che nel tempo vennero a intendersi come «sistemi culturali territoriali»³ «il concetto di *territorialità* diventava elemento determinante per la riconoscibilità del territorio stesso e dei beni culturali ivi presenti»⁴ e in tal prospettiva il complesso devozionale di San Michele Arcangelo a Provonda rientra a pieno titolo fra essi; è evidente la «capacità di correlarsi, di fare sistema, di costituire nucleo aggregazionale»⁵ con gli altri beni del territorio.

Dal punto di vista artistico e architettonico, la parrocchia in questione⁶ è la «testimonianza» con «valore di civiltà» più evidente all'interno di quel territorio e come tale viene percepita da coloro che «la vivono e la osservano». Dunque, pur appartenendo a quello che fino a poco tempo fa veniva definito «patrimonio minore»⁷, «periferico» – e oggi viene invece annoverato come «patrimonio diffuso»⁸ – la sua dignità *in se* e *in re* non è che uno degli elementi che rendono questi edifici degni di studio. La parte fondamentale che il complesso di San Michele ha avuto – per oltre centocinquanta'anni – nella vita degli abitati del luogo è riscontrabile tanto nell'importanza da essi riconosciuta all'architettura quale strumento di identità locale, quanto nel ruolo che l'istituzione ecclesiastica, ivi insediata, ha giocato per la storia del luogo.

1. Il «contesto»

Prima di entrare nel vivo delle vicende architettoniche è bene cercare di comprendere i rapporti che legano l'opera al suo «contesto»⁹: essa è posta su un terrazzo naturale, appartenente alla zona medio-alta del vallone del Romarolo, situato a sua volta all'estremo sud della val Sangone. Questa valle secondaria si estende dalla piana di Giaveno sino alle pendici del monte Cristetto – spartiacque con la val Chisone – per circa sette chilometri (*fig. 2*).

A mezza costa, a ridosso della parrocchia, si articola l'edificato che presenta uno sviluppo in linea, quale risultato degli ampliamenti di fine XIX secolo: la sua distribuzione originaria, a nuclei sparsi, è invece ben

visibile nel catasto sardo del 1785¹⁰. Tale insediamento prende il nome di Provonda ed è «capofila» fra le borgate dell'alta valle¹¹, così come Mollar dei Franchi¹² lo è per la bassa valle. La mancanza di strade carrozzabili perdurò a lungo: fino alla metà del Settecento i vari insediamenti erano collegati a Giaveno e il fondovalle con una mulattiera¹³ che solo nella prima metà dell'Ottocento venne ampliata¹⁴.

In questo territorio fu marcato il rapporto di dipendenza dal capoluogo giavenese, che, a sua volta, apparteneva dal 1103 ai possedimenti dell'abbazia di San Michele della Chiusa¹⁵. Il potere giurisdizionale clusino su Giaveno cessò nel 1375, quando il conte Amedeo VI di Savoia venne dichiarato patrono dell'abbazia; tuttavia si dovette attendere il 1622 (con la soppressione dell'ordine di San Michele della Chiusa, sancito dalla bolla di Gregorio XV¹⁶) per vedere la zona passare sotto il controllo della Collegiata di Giaveno¹⁷. Ancora anni dopo, nel 1635, F.A. Della Chiesa registrava il perdurare del dominio dei Savoia su Giaveno: «refta Giaveno della giurisdizione dell'abbazia di s. Michele, della quale effendo Abate il ferenissimo Principe Cardinale di Savoia vi ha eretta una collegiata di canonici»¹⁸.

Il vallone rappresentò inoltre per secoli una zona di relativo interesse per il controllo militare del territorio, soprattutto a cavallo fra '600 e '700; in quest'epoca lo spartiacque tra i due versanti segnava infatti il confine tra il Ducato sabauda e la Francia.

Dal 1631, in seguito al *Trattato di Cherasco*, la città di Pinerolo e la sinistra orografica della val Chisone divennero territorio francese e in tal modo, fino al 1713 (anno in cui vennero riannessi al Piemonte), i valichi meridionali della val Sangone assunsero un'importanza strategica¹⁹. È interessante segnalare come sul colle del Besso siano tuttora visibili i trinceramenti posti lungo la dorsale di costa²⁰, realizzati – fra il 1690-93 – dalle truppe francesi condotte dal generale N. de Catinat. Di questi fatti parla, con appassionata enfasi, lo storico G. Claretta nella sua opera del 1875²¹ ove descrive le incursioni nel borgo di Giaveno (febbraio 1693), di poco precedenti il saccheggio della regione di Provonda.

Per quanto concerne invece lo sfruttamento del territorio, la valle del Romarolo ha rispettato fino ai primi decenni del '900 un modello di economia di sussistenza, che prevedeva le varie produzioni dislocate a diversi livelli altimetrici²². Ne è testimonianza la *Carta Topografica per A e per B* del 1802²³ (*fig. 1*), dove sono riportate le destinazioni d'uso dei vari terreni: è chiaramente visibile come in prossimità degli insediamenti ci fossero le *terre*



fig. 1 – Stralcio cartografico del territorio di Giaveno nel 1802 (ASTo, *Carte topografiche e disegni, Carte topografiche per A e B, Giaveno, m. 1, p. II, t. 1, 1802*).



fig. 2 – La valle del Romarolo vista dalla sommità del Monte Cristetto (fotografia di F. Rossi, novembre 2017).

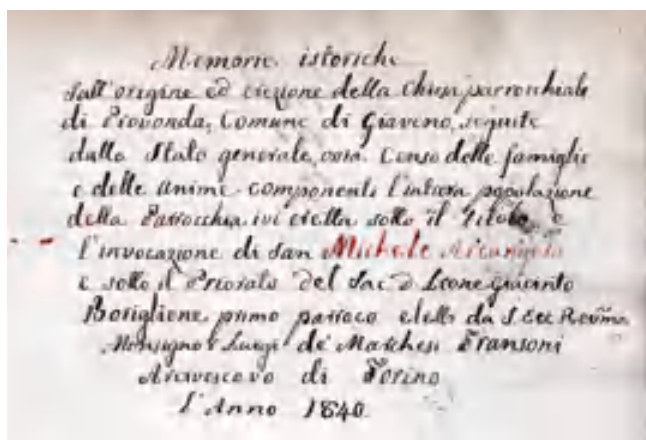


fig. 3 – Frontespizio del *Res memoria Dignae* del 1840 (APrB, Provonda, *Res memoria Dignae* [...], in LEONE BORIGLIONE ET AL. 1840).

labourées e i *prés*, mentre, tra gli insediamenti sparsi, i ripidi pendii si caratterizzavano di castagneti e appezzamenti boschivi.

2. Il complesso di Provonda dalla fondazione...

Le prime notizie documentarie riferite al luogo ove in seguito venne eretta la parrocchia di San Michele risalgono alla seconda metà del secolo XVIII²⁴, quando, il 28 luglio 1757, l'abate F. Ferrero, vicario generale dell'abbazia di San Michele «andò a visitare la capella di San Michele della Chiusa nella Borgata de monti di Provonda distante due miglia dal luogo di Giaveno fabricata essa capella dopo l'ultima visita»²⁵.

La cappella, come riportato nelle *Res Memoria Dignae*²⁶, venne eretta nel 1753, a monte dell'antica mulattiera che conduceva a Giaveno; ne sono testimonianza due atti pubblici, entrambi stilati dal notaio Sclopis durante il corso dello stesso anno: il primo (12 luglio), testimonia il fatto che F. Viretto-Cèca avesse ceduto alla futura cappella una casa per l'abitazione del cappellano, un prato e un castagneto²⁷; il secondo (23 settembre), registra come F. Moschietto Mea avesse devoluto un terreno di circa tre tavole per la costruzione della medesima cappella²⁸. La casa era in origine un edificio isolato a due piani fuori terra²⁹, che venne sopraelevato fra il 1843-44 per accogliere il fienile³⁰.

Tuttavia bisogna attendere i primi anni Venti dell'Ottocento per registrare il passaggio fondamentale nella storia di Provonda: quando cioè la cappellania (associata alla cappella settecentesca) divenne parrocchia autonoma,

dando così il via alla nuova costruzione (1824)³¹. Sono probabilmente svariati i motivi di questo mutamento, ma certamente sia la notevole distanza delle borgate da Giaveno sia l'aumento demografico progressivo registrato in quegli anni³² ebbero un peso non da poco in tale vicenda. Il cambiamento viene anche registrato nel *Dizionario* di G. Casalis, all'interno della descrizione di Giaveno: «nel comune stanno tre parrocchie [...] la terza è la chiesa di Provonda, che fu ultimamente dichiarata parrocchiale»³³.

L'istituzione di una parrocchia autonoma è legata alla figura del teologo S.F. Mo, prevosto di Moretta, che, recatosi in visita a Provonda, assecondando la richiesta del suo domestico F. Moschietto (nativo del luogo), ne rimase così colpito da decidere di impiegare l'ingente capitale a sua disposizione per la nuova costruzione. La scarsità dei documenti, dovuta alla dispersione dell'archivio parrocchiale, non permette di interpretare la vicenda in modo chiaro³⁴; possono nascere leciti dubbi sulla condiscendenza del parroco di Giaveno a “perdere anime”³⁵, ma l'ordinato comunale del 1824 riporta semplicemente come sia lo stesso committente ad esporre al sindaco F. Moda e al consiglio il «suo disegno di fondare [...] sotto l'approvazione ed autorità del Rev.mo Mons. Arcivescovo, ed il suo vivo desiderio, che questa amministrazione esternasse in forma autentica il suo gradimento a quest'oggetto»³⁶. Nel maggio dello stesso anno iniziarono i lavori per la realizzazione della casa parrocchiale, addossata all'allora casa della cappellania, sul fronte nord-ovest.

Tuttavia, nel novembre 1825, il teologo S. F. Mo, morì senza veder conclusa la costruzione della casa parrocchiale e nel suo testamento nominò erede universale F. Moschietto, con l'obbligo di portare a compimento l'opera intrapresa. Quest'ultimo morì nel 1829 e nominò a sua volta come erede universale la futura parrocchia, lasciando all'istituzione neonata non solo i beni ereditati dal prevosto di Moretta, ma anche i propri beni personali in Provonda. In seguito, l'arcivescovo di Torino, monsignor C. Chiaverotti³⁷, nominò³⁸, quale esecutore testamentario, don S. Giorda, allora canonico della Collegiata di Giaveno. Dalle notizie (fig. 3) che fornisce (in seguito alla consultazione di numerosi documenti oggi dispersi)³⁹ il primo parroco di Provonda, don L. G. Boriglione, si viene a conoscenza dei lunghi travagli che dovette affrontare don S. Giorda, tanto con i debitori, quanto con lo stesso Demanio dello Stato.

Tutti questi eventi rallentarono i lavori di realizzazione della chiesa che si protrassero così fino al 1839; fu infine il 14 febbraio 1840 che monsignor L. de' Marchesi Fransoni⁴⁰, allora arcivescovo di Torino, fece emanare il *Decreto d'erezione* dalla curia arcivescovile⁴¹ (fig. 4).

Le pochissime informazioni sull'inizio del cantiere della chiesa, sono note oggi grazie alla trascrizione del discorso tenuto dal teologo F. Tabacco nella ricorrenza del centenario dall'inizio dei lavori di costruzione, il 28 settembre 1924; in esso si può leggere: «sul suolo roccioso e scosceso alti castagni giacevano abbattuti, da un lato si stava praticando un profondo scavo e poco discosto s'elevava un gran mucchio di pietre; da due mesi si erano con fervore iniziati i lavori di preparazione per la costruzione di questa chiesa»⁴².

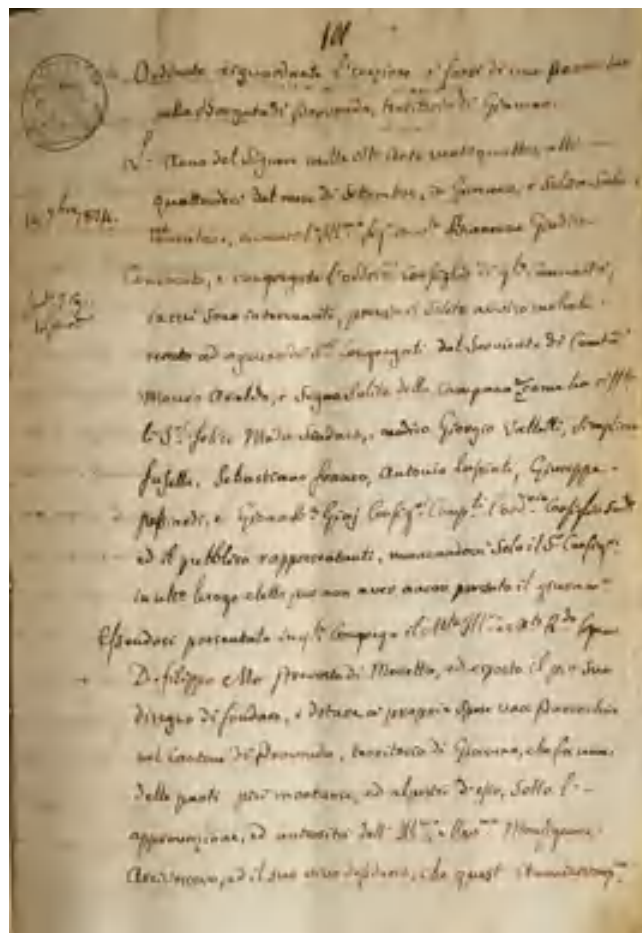


fig. 4 – Ordinato comunale d'erezione della parrocchia di San Michele arcangelo in Provonda, 1824 (ASCGiaveno, Ordinati 1824 e 1825, 1824-1825, sez. II, faldone n. 296, l. 2, f. 101).

3. ...alle trasformazioni ottocentesche

La chiesa parrocchiale sorge lungo un ripido pendio, ad una quota altimetrica di circa cinque metri inferiore rispetto alla cappella settecentesca; la struttura planimetrica si presenta uniforme, il coro e la navata, posti in asse, riflettono lo schema tradizionale a croce latina. La configurazione spaziale lascia intendere che i bracci del transetto fossero costituiti inizialmente (1840) dalle due cappelle laterali, ma, in seguito agli ampliamenti della seconda metà dell'Ottocento, essi divennero i due corpi attuali, adiacenti il presbiterio. Le pareti laterali sono scandite da paraste che dal basamento salgono fino ai capitelli in stile composito, sormontati a loro volta da una trabeazione continua lungo tutto il perimetro della chiesa; quest'ultima rappresenta anche la linea d'imposta delle strutture voltate.

La finitura degli ambienti interni è demandata all'intonaco a stucco a cui si sono sovrapposti nel corso del tempo più strati di pellicola pittorica. Gli esami stratigrafici⁴³ evidenziano due livelli pittorici corrispondenti all'impianto decorativo tardo-ottocentesco, di stampo puramente eclettico⁴⁴ (ancora ben visibile nella parte sommitale, sopra la trabeazione, ad interessare soprattutto le strutture voltate) e una sostanziale trasformazione stilistica avvenuta nella prima metà del '900. Dalla

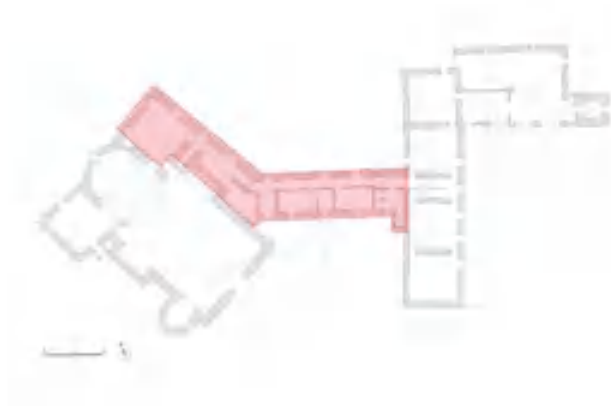


fig. 5 – Planimetria generale del complesso: in evidenza gli ampliamenti ottocenteschi (da Rossi, Rosso 2018/19).



fig. 6 – Borgata Provonda. Stralcio del Catasto Rabbini, 1864-65 (ASTo, Riunite, *Finanze, Catasti, Catasto Rabbini, Circondario di Susa, Giaveno*, mazzi 40-44, f. 12).

*Relazione sullo stato delle chiese del 1872*⁴⁵, si viene a conoscenza di come le pareti interne «portavano una tinta in colore giallo chiaro»; tale *facies* si è conservata sino al 1883, quando probabilmente è stata rimossa e sostituita con la stesura di un fondo rossastro, quale preparazione per la tinta a base di calce.

Negli anni successivi alla costruzione della chiesa, l'impianto subì un accrescimento planimetrico grazie all'affiancamento di ulteriori corpi di fabbrica (fig. 5): alla chiesa mancavano ancora tutti i locali “funzionali” a una parrocchia. Fu nel decennio compreso tra il 1845 e il 1855 che vennero realizzati sia la sacrestia sia il corridoio che ne garantiva l'accesso dall'esterno, probabilmente già previsti nel progetto iniziale, ma mai realizzati per mancanza di fondi⁴⁶; il *Catasto Rabbini*⁴⁷ (fig. 6) registra meticolosamente tutti questi cambiamenti.

I corpi di fabbrica si svilupparono lungo il fronte est della chiesa e mantennero la stessa quota del piano di calpestio del presbiterio; la notevole altezza della cortina muraria esterna, verso valle, permise inoltre di ricavare due ambienti sottostanti adibiti a cantine⁴⁸.

La sacrestia venne realizzata grazie ai proventi ricavati dalle offerte⁴⁹ e dalla vendita del carbone prodotto nelle aie carbonili di proprietà della parrocchia⁵⁰. L'ambiente si presenta a pianta quadrangolare e le pareti sono rivestite da pannelli lignei sino al piano d'imposta della volta a padiglione, realizzata in mattoni disposti in foglio a spina di pesce parallela alle linee d'imposta. Nella composizione muraria, al materiale lapideo⁵¹ (che costituisce l'ossatura prevalente delle pareti perimetrali portanti), sono accostati elementi in laterizio, utilizzati quasi esclusivamente per la realizzazione delle spalle delle aperture e per la regolarizzazione dei piani del letto di posa, provenienti dalle fornaci di fondovalle⁵². La realizzazione postuma del corpo



fig. 7 – Il complesso di San Michele arcangelo di Provonda nella stagione invernale (fotografia di F. Rossi, febbraio 2018).

principale della chiesa è qui decisamente evidente: le murature perimetrali, debolmente ammassate al corpo principale, sono caratterizzate dalla presenza di numerosi tiranti metallici la cui funzione è quella di garantire una miglior connessione.

Interessanti indicazioni sulle quantità dei materiali utilizzati nella realizzazione della sacrestia sono riportate nel libro di *Contabilità chiesa e Corpus Domini*, dove, negli anni 1845-46, si viene a conoscenza della fornitura di 484 rubbi di calce e 1900 mattoni per le pareti perimetrali; si legge poi della provvista di travi, travicelli e assi di pioppo per il tetto, oltre che della posa di 40 tese di lose per il manto di copertura⁵³. Lo stesso memoriale fornisce anche il costo di fornitura dei materiali stessi, oltre al costo della mano d'opera (non riferito al numero di ore).

Conclusi i lavori per la sacrestia, all'inizio degli anni Cinquanta dell'Ottocento, prese avvio la costruzione della manica di collegamento che si innesta ortogonalmente alla casa parrocchiale, in modo da garantire un percorso coperto tra quest'ultima e la chiesa. Si presenta come un lungo corridoio con una serie di stanze poste in linea e con annessi servizi igienici sul lato sud-ovest⁵⁴; i locali sono interamente coperti da voltine in mattoni⁵⁵. Anche per la manica di collegamento, il libro di *Contabilità chiesa e Corpus domini* riporta (tra il 1852 e il 1854) indicazioni inerenti le quantità di materiali utilizzati in cantiere⁵⁶: si viene così a conoscenza dell'utilizzo di 1000 mattoni e 250 rubbi di calce, della provvista e del trasporto di pietre da muro e – per quanto riguarda la copertura – della fornitura di travi, travetti e di 68 lastre di pietra; lo stesso documento riporta poi indicazioni precise del costo complessivo d'intervento⁵⁷. Infine, la configurazione planimetrica attuale viene raggiunta nel primo decennio del Novecento, sotto il terzo parroco di Provonda, don E. Frasca: egli riporta nello stesso libro di contabilità come si «ampliò la chiesa parrocchiale del vano rimpetto alla sacrestia»⁵⁸ ovvero la stanza voltata posta ad ovest del presbiterio, necessaria per far fronte alla massima espansione demografica registrata nella valle tra XIX e XX secolo⁵⁹.

Dal punto di vista della storia di questi edifici, il presente studio ha dunque permesso di sistematizzare le tante tessere del cantiere ottocentesco, sebbene il mosaico non sia certo completo. Le prospettive future consistono ad esempio nella ricerca di quei documenti archivistici di “prima mano” che a volte vengono citati nelle fonti di “seconda mano” e dei quali non è finora stata reperita traccia⁶⁰, o ancora delle eventuali copie di disegni (talvolta associati a interventi successivi rispetto all'avvio del cantiere) che alle volte andavano a finire negli archivi privati o comunali. Una sempre più profonda comprensione delle stratificazioni architettoniche è infatti la tappa obbligata per una corretta interpretazione delle dinamiche che hanno portato alle attuali condizioni di degrado e tale conoscenza dovrebbe essere al contempo parte fondante nella consapevolezza atta a garantire il prolungamento della vita dell'opera.

4. Il «patrimonio storico e artistico della Nazione» nel «paesaggio»

«Là, tra gli ombrosi castagni, tra l'ombra che sanno di pace [...] sta la bianca chiesuola del borgo sperduto di Provonda... questa locuzione⁶¹ mette in luce quella che è una delle specificità più marcate dell'insieme di edifici oggetto di studio e sulla quale si desidera soffermarsi in ultima istanza: la natura del rapporto con il territorio al quale appartiene e che contribuisce a “cesellare”. Infatti le forme del complesso, ma soprattutto la sua posizione dominante (dalla forte valenza “visuale”, nonché simbolica), ha avuto un peso decisivo nella “creazione” del paesaggio⁶² al quale appartiene; inoltre ancora oggi (quando ormai la vallata si è trasformata in un luogo a tratti selvaggio (fig. 7)) i volumi del San Michele sono consustanziali all'identità del luogo, sebbene ovviamente essi già lo fossero dai tempi della sua costruzione, quando tutti i terreni al contorno erano coltivati; la funzione identitaria, pur mutando, perdura nel tempo.

La fruizione di questo territorio è quindi legata inescandibilmente alla presenza di questo complesso⁶³ – che contribuisce appunto a “rendere” il primo paesaggio⁶⁴ – e le scelte compiute nel cantiere ottocentesco hanno di conseguenza plasmato anche le prospettive attuali, rendendole «scigno di valori condivisi»⁶⁵. Sostiene chi scrive che le due chiese di Provonda e le loro pertinenze possono dunque essere considerate emblematicamente uno dei molti casi ove il “diffuso” «patrimonio storico e artistico della Nazione»⁶⁶ non solo è “incastonato” nel «paesaggio»⁶⁷, ma diviene con esso stesso un *unicum*: un «ambiente, paesaggio e bene comune»⁶⁸ da tutelare.

Note

¹ COMMISSIONE D'INDAGINE [...] 1967, I, 22.

² Cfr. DEVOTI, NARETTO 2017, 144.

³ DEVOTI 2015, 42-43.

⁴ Cfr. DEVOTI, NARETTO 2017, 144.

⁵ Ivi, 146.

⁶ Già oggetto di studio della tesi di laurea magistrale in architettura di F. Rossi e della collega D. Rosso (vd. Rossi, Rosso 2018-19); in tale lavoro la ricerca storica era affiancata da studi di rappresentazione, materico-conoscitivi e ipotesi di restauro. Da quello scritto prende le mosse il presente saggio, frutto di un comune confronto di idee dei due autori.

⁷ Vd. DEVOTI, NARETTO 2017, 144.

⁸ *Ibid.*

⁹ G. Pigafetta ritiene giustamente che indagare tali rapporti permetta di formulare “parametri interpretativi” di più ampie vedute. PIGAFETTA 2003, 34.

¹⁰ *Circondario di Susa, Mandamento di Giaveno*, 1785. Archivio di Stato di Torino (ASTo), *Catasto sabaudo*, allegato C, m. 27, imm. 2, t. 4.

¹¹ Se ne contano quaranta. Vd. Rossi, Rosso 2018-19, 27 e sgg.

¹² In questo centro sono inoltre presenti due edifici religiosi, uno ottocentesco e l'altro risalente al 1664 (con funzione di cappellania di Giaveno).

¹³ Essa è definita «strada da cavallo» nella mappa: *Carta topografica in misura della Valle di Susa e quelle di Cesana e Bardonecchia, divisa in nove parti, 1764-1772*. ASTo, *Carte topografiche e disegni, Carte topografiche per A e per B*, Susa, m. 3, fasc. 8.

¹⁴ Nella carta del 1827 essa viene indicata per un solo tratto come strada «carrozzabile» (M. LE GÉNÉRAL BARON DE MONTHOUX (d'après les instructions de), *Carte topographique militaire des vallées de la Doire Susine et du Cluson et de leurs diramations*, 1829. Biblioteca Reale di Torino, fondo manoscritti, *Plan général de la défense*, mil 166, m. 3), mentre, come dimostra la carta del 1852, a metà del XIX secolo essa risulterà finalmente come del tutto percorribile in carrozza (Cfr. CORPO DI STATO MAGGIORE DELL'ESERCITO SARDO, *Gran Carta degli Stati Sardi in Terraferma*, 1852. ASTo, Corte, *Carte topografiche segrete*, B5-bis nero, Mazzo 52.c).

¹⁵ Cfr. RUFFINO 1971-72, 47-60.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ BRUGNELLI BIRAGHI, MANINO, MASSARA 1993, 23-30.

¹⁸ DELLA CHIESA 1635, 48.

¹⁹ MINOLA 2000, 113-120.

²⁰ Si tratta di un trinceramento campale di frontiera di cui parla anche La Blottière, ingegnere del Re Sole, nella sua *Mémoire concernant Les Frontières de France, Savoie et Piemont* (1721). Vd. *ivi*, 117

²¹ CLARETTA 1875, 412.

²² GIAI VIA 1993, 43.

²³ Carta del territorio di Giaveno 1802. ASTo, *Carte topografiche e disegni, Carte topografiche per A e per B*, Giaveno, m. 1, p. II, t. 1.

²⁴ Una notizia differente, priva di altri riscontri, si trova in una guida del 1935 (cfr. ROLLA 1935, 123), ove si menziona l'esistenza di una cappella risalente al XIII secolo, nelle vicinanze della chiesa parrocchiale.

²⁵ Archivio Arcivescovile di Torino (AATo), *Visita pastorale*, F. Ferrero, 1757, sez. 7.1.21, ff. 208-232.

²⁶ Archivio privato A. L. Bergeretti a Provonda (APrB), *Res memoria Dignae, diario scritto da R. D. Leone Boriglione, primo Parroco di detta Parrocchia e altri fatti e misure del suo successore*, R. D. Leone Boriglione et al., 1840, f. r2

²⁷ APrB, *Memorie storiche sull'origine ed erezione della chiesa parrocchiale di Provonda compilate dal sacerdote L. G. Boriglione primo parroco d'essa parrocchia*, in Id., *Res Memoria Dignae [...]*, cit., f. v2.

²⁸ *Ibid.*; il terreno in questione è individuabile anche nelle carte del *Catasto Sardo* e dal loro corrispondente *libro catastale*, indicato come particella n. 8196 (Cfr. libro catastale 1780. ASTo, *Catasto Sabauda, Allegato E, Giaveno*, vol. 56).

²⁹ AATo, *Relazione sullo stato delle chiese*, M. C. Siccardi, 1896, sez. 8.2.25, f. 33.

³⁰ Archivio Parrocchiale della Collegiata di San Lorenzo Martire di Giaveno (APaGiaveno), *Memoriale d'uscita anni 1843-1844 di L. G. Boriglione in contabilità Chiesa e corpus Domini*, L. G. Boriglione 1840-1952, f. 61

³¹ BERGERETTI 2009, 18.

³² Il censimento della popolazione di media-alta valle redatto dal Priore M. Siccardi (1896) riporta una popolazione di 685 persone (AATo, *Relazione sullo stato delle chiese*, cit., f. 33). Pochi anni dopo, il censimento redatto dal comune di Giaveno (1901) registra l'apice di presenze in valle con una popolazione di 690 unità (ASGiaveno, *IV Censimento generale della popolazione, frazione Provonda e Mollar dei Franchi*, 1901, sez. IV, cat. XII, cl. 3, faldone n. 1486). Vd. l'Appendice I in ROSSI, Rosso 2018-19, p. 41 e sgg.

³³ CASALIS 1833-1856, VIII, 30.

³⁴ In merito, viene in mente l'insegnamento di L. Febvre: la storia si fa con i documenti scritti, quando ve ne sono (e per la storia dell'architettura aggiungeremmo: con i disegni), ma si può e si deve fare anche senza di essi, se non ne esistono; è necessario «far parlare le cose mute». Vd. FEBVRE 1982, 177.

³⁵ Riguardo la politica della Diocesi di Torino vd. TUNINETTI 1997-2002, 231-252.

³⁶ ASGiaveno, *Ordinati 1824 e 1825, 1824-1825*, sez. II, faldone n. 296, l. 2, f. 101.

³⁷ AAVV 1820. Mons. D. Colombano Chiaverotti, monaco eremita camaldolese, venne consacrato Vescovo d'ivrea il 23 novembre 1817 e traslato all'arcivescovato di Torino il 21 dicembre 1818.

³⁸ APrB, *Memorie storiche sull'origine ed erezione della chiesa parrocchiale di Provonda [...]*, in Id., *Res Memoria Dignae [...]*, cit., f. 3v.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ AAVV 1822. Mons. L. de' Marchesi Fransoni venne consacrato in Roma il 19 agosto 1821.

⁴¹ APrB, *Memorie storiche sull'origine ed erezione della chiesa parrocchiale di Provonda [...]*, in Id., *Res Memoria Dignae [...]*, cit., f. 3v.

⁴² APrB, *Discorso d'inaugurazione del nuovo orologio e della lapide ai caduti tenuto dal parroco F. Tabacco*, 1924.

⁴³ Archivio privato Ass. Onlus Can. A. Audero, *Relazione sui saggi stratigrafici eseguiti sulle pareti interne della chiesa di S. Michele Arcangelo di Provonda*, 2017.

⁴⁴ La cultura decorativa di quegli anni assume qui e nell'area alpina in generale, delle caratteristiche ben riconoscibili (basta ad esempio un confronto con la vicina chiesa della frazione di Maddalena). Spesso essa fa da «contraltare» al linguaggio architettonico degli edifici medioevali o a quello delle chiese costruite dopo la fine dell'epidemia di peste del '600. Sull'eclettismo vd. *Atti del Convegno di architettura dell'Eclettismo* di Jesi (annuale); per l'eclettismo a Torino vd.: GABETTI 1968, 211-226; LEVA PISTOI 2000, 87-130; MELE et al. 2000, 96-113; GABETTI 2001, 849-868.

⁴⁵ AATo, *Relazione sullo stato delle chiese*, M. C. Siccardi, 1896, sez. 8.2.20, f. 387.

⁴⁶ APrB, *Memorie aggiunte dal priore Siccardi*, in *Res Memoria Dignae [...]*, 1840, cit., f. r5.

⁴⁷ *Mappa del comune di Giaveno 1858-70*. ASTo, *Catasto Rabbini, Circondario di Susa, Giaveno*, m. 40-44, f. 12. In merito al Rabbini vd. DEFABIANI 2012.

⁴⁸ AATo, *Relazione sullo stato delle chiese*, cit., f. 33.

⁴⁹ Vd. APaGiaveno, *Memoriale dei fondi ed arretrati spettanti alla parrocchiale di Provonda*, in *Contabilità chiesa e Corpus Domini*, L. G. Boriglione, 1840-1868, 5.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ La valle del Romarolo è situata in un contesto litologico formato prevalentemente da gneiss, utilizzato fin dal XVII secolo, Vd. ROSSI, Rosso 2018-19, 233-234.

⁵² Vd. ROLLA 1935, 97.

⁵³ APaGiaveno, *Memoriale dei fondi ed arretrati spettanti alla parrocchiale di Provonda*, in *Contabilità chiesa e Corpus Domini*, L. G. Boriglione, 1840-1868, 6.

⁵⁴ Nel 1867, ottenuto un sussidio comunale, vennero realizzate le stanze ad uso scolastico nella manica di collegamento; da allora si cessò di fare lezione nella casa della cappellania. Vd. ASCG 1867, sez. II, faldone n. 120, f. 9.

⁵⁵ APrB, Provonda, *Memorie aggiunte dal priore Siccardi*, in Id., *Res Memoria Dignae [...]*, 1840 cit., f. r5.

⁵⁶ APaGiaveno, *Memoriale dei fondi ed arretrati spettanti alla parrocchiale di provonda*, in *Contabilità chiesa e Corpus Domini*, L. G. Boriglione, 1840-1868, 7-8.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ APaGiaveno, sac. E. Frasca, 1897-1918, 1-2 in *Contabilità chiesa e Corpus Domini*.

⁵⁹ Vd. nota 31.

⁶⁰ Come accade nei diari dei vari parroci (APrB, *Res memoria Dignae [...]*, cit.).

⁶¹ BERGERETTI 1966, 3.

⁶² Concetto per il quale si richiama la formulazione di M. Jakob: «P=S+N». Vd. JAKOB 2009, 30 e sgg.

⁶³ Facendo eco alla visione «olistica» delineata da G. Volpe, vd. VOLPE 2017.

⁶⁴ Cfr. TOSCO 2007, 118.

⁶⁵ Vd. TOSCO 2009, 12 e sgg.

⁶⁶ *Costituzione Italiana*, art. 9.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ SETTIS 2010, 236 e sgg.

Bibliografia

- AAVV 1820 e 1822, *Il corso delle stelle osservato dal pronostico moderno Palmaverde almanacco piemontese*, Torino.
- AAVV 2006, *Giaveno e i suoi protagonisti. La grande storia di un borgo divenuto città*, Torino.
- BERGERETTI A. L. 1966, *Provonda e la Valle del Romarolo*, Pinerolo.
- BERGERETTI A. L. 2009, *S. Michele di Provonda. Piccola Sacra di Giaveno (TO)*, Giaveno.
- BRUGNELLI BIRAGHI G., MANINO L., MASSARA G. G. 1993, *Giaveno nell'arte e nella storia*, Torino.
- CASALIS G. 1833-1856, *Dizionario Geografico Storico-Statistico-Commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna, compilato per cura del professore e dottore di belle lettere Goffredo Casalis*, VIII, Torino.
- CLARETTA G. 1875, *Cronistoria del Municipio di Giaveno*, Torino.
- COMMISSIONE D'INDAGINE [...] 1967, *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, 4 voll., I, Roma.
- DEFABIANI V. 2012, *Uno strumento nuovo: il Catasto Rabbini (1855-1870) e la sua estensione parziale al Piemonte*, in M. CADINU, (a cura di), *I catasti e la storia dei luoghi*, Roma, pp. 345-360.
- DELLA CHIESA F.A. 1635, *Relazione dello stato presente del Piemonte*, Torino.
- DEVOTI C., NARETTO M. 2017, *Dai "beni minori" al patrimonio diffuso: conoscere e salvaguardare il "non monumentale"*, in A. LONGHI, E. ROMEO (a cura di), *Patrimonio e tutela in Italia. A cinquant'anni dall'istituzione della Commissione Franceschini (1964-2014)*, Ariccia, pp. 143-154.
- DEVOTI C., NARETTO M., VOLPIANO M. (a cura di) 2015, *Studi e ricerche per il sistema territoriale alpino occidentale*, Gubbio.
- FEBVRE L. 1982, *Problemi di metodo storico*, Torino.
- GABETTI R. 1968, *Ecclettismo*, in P. PORTOGHESI (a cura di), *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Vol. II, Roma, pp. 211-226.
- GABETTI R. 2001, *Architetture dell'ecclettismo*, in U. LEVRA (a cura di), *Storia di Torino. Da capitale politica a capitale industriale, 1864-1915*, Vol. VII, Torino, pp. 849-868.
- GERARDI A. (a cura di) 1982, *Giaveno c'era una volta*, Torino.
- GIAI VIA F. 1993, *Il potere temporale clusino in Giaveno*, in *Muntagne Noste, Briciole di storia d'la Valada dl'Armireu*, s.l., s.n.
- JAKOB M. 2009, *Il paesaggio*, Bologna.
- LEVA PISTOI M. 2000, *Torino. Torino tra Ecclettismo e Liberty, 1865-1915*, Torino.
- MELE C. et al. 2000, *Ecclettismo*, in *Ventisei itinerari di architettura a Torino*, a cura della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, Torino, pp. 96-113.
- MINOLA M. 2000, *Le fortificazioni della Val Sangone: Forte di S. Moritio, Trinceramento al Colle del Besso, «Segusium»*, XXXVII, 39.
- PIGAFETTA G. 2003, *Parole chiave per la storia dell'architettura*, Milano.
- ROLLA P. 1935, *Giaveno e dintorni, Guida illustrata della Valle del Sangone*, Torino.
- ROSSI F., ROSSO D. 2018-2019, *La chiesa di San Michele Arcangelo di Provonda, il progetto di restauro come approccio interdisciplinare*, tesi di Laurea Magistrale in Architettura per il restauro e valorizzazione del patrimonio, Politecnico di Torino, rel. C. Tocci, correl. E. Piccoli, F. Fassi.
- RUFFINO C. 1971-72, *Giaveno entro il dominio degli abati di San Michele della Chiusa*, tesi di Laurea in Storia Medievale, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. G. Tabacco.
- TOSCO C. 2007, *Il paesaggio come storia*, Bologna.
- TUNINETTI G. 1997-2002, *Organizzazione ecclesiastica, confraternite e vita religiosa*, in U. LEVRA (a cura di), *Storia di Torino. La città nel Risorgimento (1798-1864)*, VI, Torino.
- VOLPE G. 2017, *Verso una visione olistica del patrimonio culturale e paesaggistico: alcune considerazioni sulla riforma Franceschini*, in A. LONGHI, E. ROMEO, (a cura di), *Patrimonio e tutela in Italia A cinquant'anni dall'istituzione della Commissione Franceschini (1964-2014)*, Ariccia, pp. 15-28.

ENRICA BODRATO

LSBC, Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, Politecnico di Torino

Il Palazzo delle Poste e dei Telegrafi di via Alfieri a Torino nei documenti d'archivio del Laboratorio di Storia e Beni culturali

A un anno dall'Unità d'Italia i servizi postali e telegrafici degli stati preunitari sono accorpati e armonizzati nelle nuove Regie Poste, che contribuiscono al processo di unificazione del paese creando una rapida rete di comunicazione capace di connettere tempestivamente il governo centrale con le amministrazioni locali, i ministeri con le prefetture, i cittadini. Vaglia e libretti di risparmio postale rendono più sicuri sul territorio i trasferimenti di denaro e consentono a più ampie fasce di popolazione l'accesso al risparmio, permettendo al contempo al Ministero delle Poste e Telegrafi e a Cassa depositi e prestiti di finanziare opere pubbliche e infrastrutture.

Il crescente giro d'affari e l'ampliarsi e diffondersi dei servizi offerti fanno sì che tra Otto e Novecento nelle aree centrali delle principali città italiane, grazie ad accordi tra il Governo e le municipalità, si costruiscano palazzi di rappresentanza progettati per accogliere la direzione, gli uffici e i servizi al pubblico delle nuove Regie Poste.

A Torino le trattative per la costruzione della nuova sede di Poste e Telegrafi hanno inizio nel 1900, quando il direttore generale del servizio ottiene dal Ministero l'autorizzazione ad avviare una trattativa con il Municipio¹. Il sindaco Severino Casana il 10 marzo 1901 riferisce alla Giunta municipale l'avvio della trattativa con il Governo finalizzata alla costruzione di un «Palazzo non sontuoso, bensì di semplice eleganza, vasto a sufficienza per sopprimere a eventuali ampliamenti di servizi e costruito collo speciale intendimento di ottenere buone condizioni di igiene e di comodità per i funzionari e per il pubblico»². L'anno successivo, il 30 maggio 1902, il Consiglio comunale delibera una prima bozza di convenzione con lo Stato, approvata in forma definitiva nella seduta di Consiglio del 24 luglio 1903 e ratificata con la legge ottantaquattro del 6 marzo 1904. La convenzione prevede che il Comune renda disponibile un'area di sua proprietà di 3300 m², sita tra via dell'Arsenale e via Alfieri, isolato di Santa Teresa, già occupata dall'ex distretto militare; espropri 1100 m² di aree private limitrofe; predisponga con il proprio ufficio tecnico il progetto e costruisca, in accordo con il Consiglio superiore dei Lavori pubblici, un edificio di complessivi 6000 m² disposti su tre piani e un ammezzato e predisposto per future sopraelevazioni. Il Governo, attraverso Cassa depositi e prestiti, si impegna a rimborsare le spese per un ammontare massimo di lire 1.350.000³.

Gli isolati compresi tra gli assi delle vie dell'Arsenale e XX Settembre divengono, dalla seconda metà dell'Ottocento, il centro finanziario della città. Vi trovano, infatti, sede, in grandi palazzi riadattati allo scopo o in

edifici di nuova edificazione, le prime banche d'affari e, da inizio Novecento, le sedi dirigenziali di importanti aziende di servizi⁴. L'area ha il vantaggio, unitamente alla posizione centrale, di ospitare alcuni edifici religiosi e d'assistenza i cui beni sono stati espropriati a seguito delle soppressioni napoleoniche o della legge Suardi e gli isolati, ancora con orti e giardini, bene si prestano a trasformazioni e densificazione edilizia. Ugualmente vi è la presenza di prestigiosi palazzi nobiliari sei-settecenteschi con tipologia a corte. Sorgono su lotti solitamente regolari e di ampia dimensione, dotati di cortili interni a uso esclusivo, che assolvono a funzioni organizzative della cellula edilizia e sono direttamente collegati con gli spazi di rappresentanza. Queste caratteristiche li rendono adatti, nel corso del XIX secolo, a rifunzionalizzazioni destinate all'inserimento del terziario superiore⁵. Per diversi di questi edifici, trasformati in sedi bancarie, il grande salone degli sportelli a servizio del pubblico è ricavato dalla copertura, con sistema vetrato, della corte interna⁶.

Due temi accendono fin da subito il dibattito sulla nuova sede delle Poste e dei Telegrafi in Consiglio comunale e sui quotidiani: la dimensione e l'affidamento all'ufficio tecnico municipale della progettazione. L'aspetto dimensionale è sollevato l'11 gennaio 1904 dal consigliere Carlo Compans di Brichanteau, che richiama all'attenzione dei colleghi la possibilità che nuovi servizi possano trovare sede nel palazzo, in particolare il servizio telefonico del quale tuttavia, evidentemente, non si comprendono ancora lo sviluppo e la diffusione⁷. Quando, sette anni più tardi, «L'Architettura italiana» darà conto dell'inaugurazione del palazzo Poste e Telegrafi torinese, rileverà come per il servizio telefonico, che in via Alfieri occupa un piccolo ambiente accanto alla sala della Stampa, sia già in costruzione, su un'area anch'essa di proprietà municipale, una nuova sede⁸. Il 17 maggio 1904 «La Stampa» pubblica una lettera, non firmata, in polemica con la «municipalizzazione dell'architettura» nella quale la scelta di non ricorrere a un concorso pubblico per la progettazione del nuovo importante edificio è duramente contestata⁹. Il tema è ripreso il giorno successivo nella seduta del Consiglio comunale da Davide Calandra, sostenuto da Ernesto Balbo Bertone di Sambuy e sarà a più riprese riproposto dallo stesso Calandra, da Giovanni Angelo Reyceud, da Severino Casana cui è succeduto nell'incarico di sindaco Secondo Frola, dal di Sambuy e da Carlo Compans di Brichanteau. In tutte le occasioni di dibattito il sindaco Frola richiama quanto stabilito nella convenzione con il

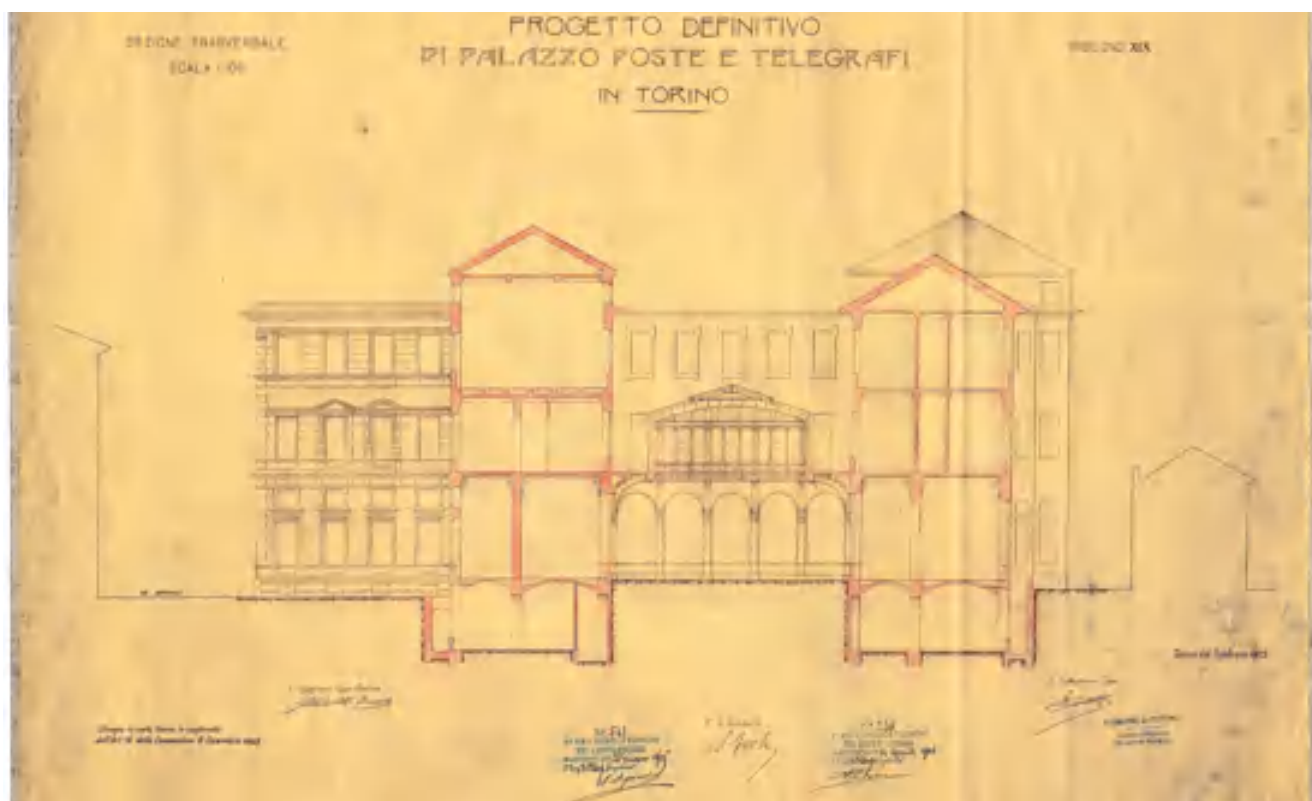


fig. 1 – UFFICIO TECNICO MUNICIPALE DI TORINO, *Progetto definitivo di palazzo Poste e Telegrafi in Torino. Sezione trasversale*, inchiostro e acquerello su carta, scala 1:100, 1905 (PoliTo DIST-LSBC, Rosani Studio di architettura industriale, RSN_NN_57).



fig. 2 – UFFICIO TECNICO MUNICIPALE DI TORINO, *Progetto definitivo del palazzo Poste e Telegrafi. Abbozzo salone centrale*, inchiostro e acquerello su carta, s.s., 1905 (PoliTo DIST-LSBC, Rosani Studio di architettura industriale, RSN_NN_57).



fig. 3 – Palazzo Poste e Telegrafi in via Alfieri a Torino, salone centrale, particolare delle scelte per l'apparato decorativo e dettaglio della copertura (PoliTo DIST-LSBC, fotografia di D. Capodiferro, 2010).

Governo circa il coinvolgimento dell'ufficio tecnico municipale e i vincoli imposti al progetto dal tetto massimo di spesa e dalle caratteristiche funzionali e distributive inderogabilmente fissati dal Ministero delle poste e dal Consiglio superiore dei lavori pubblici. L'unico aspetto che il sindaco concede possa essere demandato a un concorso, se ritenuto opportuno dalla locale commissione d'ornato, è il disegno delle facciate, sebbene si riconosca la difficoltà di progettare efficacemente un involucro indipendentemente dall'organizzazione spaziale interna¹⁰.

Il progetto municipale definitivo, deliberato dalla Giunta il 14 agosto 1905¹¹, è coordinato dall'ingegner Ernesto Ghiotti a capo dell'ufficio tecnico, che ne assume la direzione generale dei lavori, con la collaborazione dell'ingegner Giuseppe Barale per gli aspetti strutturali e dell'architetto Camillo Dolza per la progettazione dell'architettura e della decorazione, affiancato per gli spazi di maggiore rappresentanza da due professionisti esterni: l'architetto Giulio Casanova, autore del soffitto dell'atrio e del vestibolo e delle formelle ceramiche poste in facciata, raffiguranti stemmi e simboli della città e dei Savoia, e lo scultore Edoardo Rubino, cui si devono le cariatidi a ornamento del portale d'ingresso e le figure alate, ad alto rilievo, del vestibolo¹².

Nel corso del riordino del fondo dello Studio di architettura Rosani¹³ sono state rinvenute dieci tavole originali, a inchiostro e acquerello su carta, del progetto per il palazzo Poste e Telegrafi. Sono datate 28 febbraio 1905, firmate dagli ingegneri Ernesto Ghiotti e Prinetti e vistate dal sindaco Frola e da due ingegneri del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici¹⁴. Le tavole, alla scala 1:50, appartengono al progetto definitivo redatto dal Ghiotti, ma come anche si evince dai titoli, gli ambienti di rappresentanza sono presentati nella forma di «abbozzo» e non corrispondono ancora decorativamente al progetto poi realizzato di Camillo Dolza e Giulio Casanova per le facciate, gli atri e il salone centrale (figg. 1 e 2).

L'edificio ha struttura in cemento armato con tamponamenti in mattoni; la pianta è distribuita intorno al grande salone per i servizi al pubblico, coperto con un'ampia struttura in metallo e vetro, che riprende il sistema di rifunzionalizzazione delle corti interne frequentemente adottato nei palazzi aristocratici settecenteschi trasformati su committenza di banche e aziende di servizi (fig. 3). Anche la soluzione ad angolo smussato dell'incrocio tra le vie dell'Arsenale e Alfieri adotta l'uso di altri edifici della zona, pur non assolvendo, in questo caso, al ruolo di accesso di rappresentanza e asse di distribuzione degli spazi interni. L'ingresso è, infatti, collocato su via Alfieri, in asse alla facciata, seguito da un ampio atrio con vestibolo, riccamente decorati, che distribuiscono il pubblico ai diversi servizi: il salone con gli sportelli, il servizio telegrammi e le cabine dei telefoni, la sala di scrittura. Pur trattandosi di un edificio di nuova costruzione questa sequenza di ambienti, richiama il sistema distributivo dei palazzi barocchi «che dovevano costituire prestigiosa dilatazione dello spazio urbano all'interno degli edifici»¹⁵. Una copia su carta del progetto delle ricche quadrature plastiche di gusto liberty, che incorniciano il grande dipinto centrale

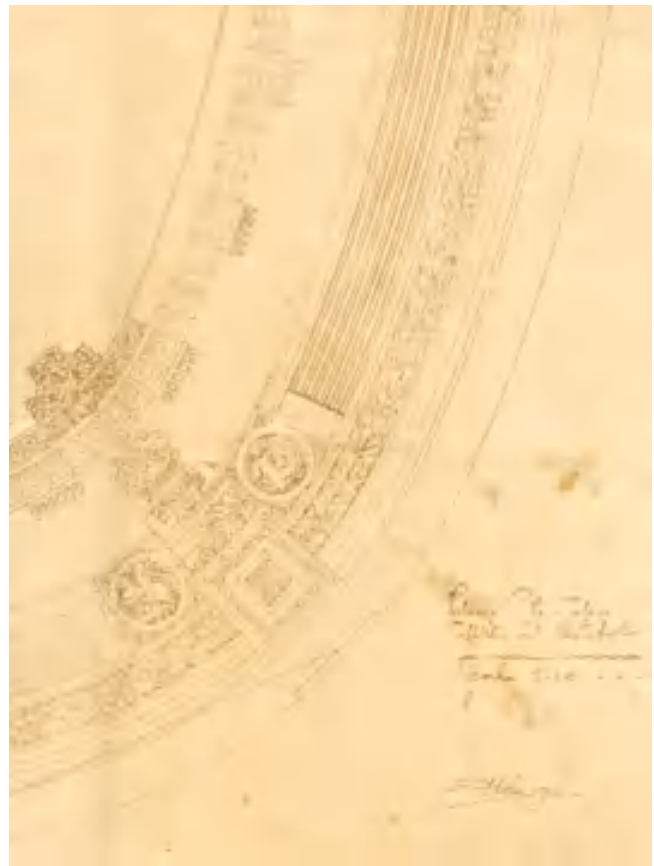


fig. 4 – CAMILLO DOLZA, *Palazzo Poste e Telegrafi*. Soffitto del vestibolo, copia eliografica su carta con tracce di matita, scala 1:10, 1910 (PoliTo DIST-LSBC, Musso Clemente, MC. 57).



fig. 5 – Palazzo Poste e Telegrafi in via Alfieri a Torino, vestibolo d'ingresso, particolare della volta su progetto di Giulio Casanova e Camillo Dolza (PoliTo DIST-LSBC, fotografia di D. Capodiferro, 2010).



fig. 6 – Palazzo Poste e telegrafi in via Alfieri a Torino, particolare di un portale su via dell’Arsenale (PoliTo DIST-LSBC, fotografia di D. Capodiferro, 2010).

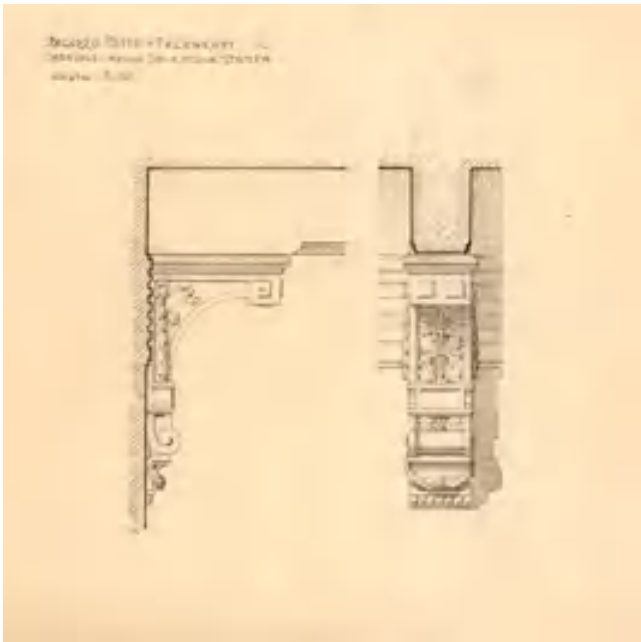


fig. 7 – FRATELLI MUSSO E PAPOTTI su progetto di Camillo Dolza, Palazzo Poste – Telegrafi. Mensole della Sala della Stampa, matita su carta, scala 1:10, s.d. (PoliTo DIST-LSBC, Musso Clemente, MC. 57).

di Giulio Casanova realizzato sulla volta dell’atrio di impianto ellittico, datato 1910 e firmato da Camillo Dolza è conservato nel fondo Musso Clemente. Il foglio, alla scala 1:10, riporta annotazioni a matita ed è ancora sporco di calce a testimoniare l’uso in cantiere da parte dei plasticatori della ditta Musso, incaricata dell’esecuzione¹⁶ (figg. 4 e 5).

L’impresa dei lavori è assunta dall’ingegner Giuseppe Bellia e per il cemento armato interviene l’impresa Gianassi Pollino & Boffa¹⁷. La ditta di plasticatori Musso fratelli e Papotti Francesco, che con la direzione di Ernesto Ghiotti e su progetto di Annibale Rigotti, ha appena terminato il cantiere per la decorazione della grande aula della Mole Antonelliana, è incaricata della realizzazione di tutti gli apparati decorativi. La commessa è importante e impegna le maestranze per quasi cinque anni, tanto nella realizzazione degli apparati in litocemento per le facciate, quanto nella decorazione a stucco degli ambienti interni.

L’attività prende il via presso l’atelier di corso Vinzaglio, il 2 maggio 1906, quando tre operai plasticatori sono incaricati dallo scultore Carlo Musso della «formatura della parte ornamentale», che richiederà in questa prima fase 45 giorni. Il 10 maggio i primi pezzi, pronti per la posa in opera, sono trasferiti presso un locale di via della Consolata, probabilmente un magazzino nella disponibilità della ditta¹⁸. Si tratta di elementi di facciata in pietra artificiale, formata con un impasto di cemento e di graniglia di marmo di Chiampo: stipiti, architravi, davanzali e sotto davanzali, timpani, fregi, mensole, capitelli, cantonali, lesene, bugne, fasce marcapiano e cornicioni¹⁹. Com’è prassi e come Carlo Musso precisa all’ingegnere capo Ernesto Ghiotti nel preventivo datato 31 gennaio 1907, la fornitura degli elementi in pietra artificiale avviene in cantiere a mezzo di un carro. Uno stuccatore è incaricato di assistere alla posa in opera, che è però compito dell’impresa costruttrice, pronto a intervenire per tutte le riparazioni necessarie, la finitura dei giunti e la martellinatura a imitazione della pietra²⁰. Cinque moduli per fatture intestati all’impresa Gianassi Pollino & Boffa, alcuni datati tra il 1908 e il 1909, riportano il conteggio di una parte delle giornate occorse per la posa e la finitura degli elementi decorativi in litocemento²¹. La messa in opera delle membrature architettoniche comincia il 18 giugno 1906 dalle finestre del piano terra e procede, per piani, fino al giugno 1909. Non tutti i documenti si sono conservati. Un computo metrico riassuntivo dei metri cubi di pietra artificiale fornita in cantiere richiama 190 note di spesa inviate da Carlo Musso al Comune di Torino, per un totale di 778,27 m³ di pezzi, pattuiti al costo di lire 120/ m³, comprensivo di assistenza alla posa, per un totale di lire 93.392²².

Contestualmente alla realizzazione degli elementi in pietra artificiale, la ditta Musso fratelli e Papotti Francesco fornisce anche i modelli in gesso, al vero, per balaustrini e capitelli da realizzare in marmo di Chiampo, come quelli della galleria al primo piano prospiciente la via Alfieri, spediti «a grande velocità» alla Società dei marmi vicentini il 18 dicembre 1906²³. Concluse le fronti con la realizzazione delle grandi zampe di leone a finitura



fig. 8 – ROSANI STUDIO DI ARCHITETTURA INDUSTRIALE, *Restauro conservativo, ristrutturazione generale e rifacimento impianti tecnologici. Pianta del piano terreno*, scala 1:100, [1980] (PoliTo DIST-LSBC, Rosani Studio di architettura industriale, RSN_NN_57).

degli stipiti dei portali d'accesso che affacciano su via dell'Arsenale e con la posa degli stemmi²⁴, la ditta, che nel frattempo ha cambiato ragione sociale divenendo ditta Carlo Musso²⁵, si appresta a decorare a stucco gli ambienti interni (fig. 7). I lavori impegnano plasticatori e garzoni dall'estate del 1909 a tutto il 1910²⁶. Le annotazioni presenti sui brogliacci danno conto anche della realizzazione di due *maquette* del salone centrale, rispettivamente alle scale 1:20 e 1:10, e del «bozzetto al quinto dell'avancorpo centrale verso via Alfieri».²⁷ Come per il litocemento, anche la modellazione degli stucchi avviene preferibilmente in atelier, ma la posa in opera è in questo caso curata dagli stessi plasticatori, che completano quanto non può essere realizzato in anticipo modellando in cantiere con l'aiuto di sagome e forme lignee (fig. 6). Il cantiere si chiude nel 1911 e l'inaugurazione ha luogo il 22 aprile alla presenza del presidente del Consiglio dei ministri Giovanni Giolitti, del ministro delle Poste e Telecomunicazioni Teobaldo Calissano e del sindaco della città, senatore Teofilo Rossi²⁸.

Nei decenni successivi il potenziamento dei servizi e nuove esigenze organizzative evidenziano la necessità di maggiori spazi e negli anni Trenta l'amministrazione Poste e Telegrafi acquisisce un nuovo lotto, sul medesimo isolato verso via Santa Teresa, per costruire un edificio in prosecuzione dell'affaccio su via dell'Arsenale, che entrerà in uso nel 1947²⁹. Quasi dieci anni più tardi sarà realizzata anche la sopraelevazione dell'edificio principale. È ancora nel fondo Rosani che emergono tracce parziali di questi ampliamenti: sei copie eliografiche, una copia radex e un disegno a inchiostro su carta da lucido con il rilievo delle piante alla scala 1:100 e parte del progetto di sopraelevazione, datate 1955 e 1969, mostrano come, per non modificare le facciate storiche, il prospetto del piano sopraelevato sia risolto arretrandone il profilo e occupando così prevalentemente

le maniche interne all'isolato³⁰. La presenza di queste tavole è giustificata dalla partecipazione dell'architetto Paolo Rosani all'appalto-concorso bandito nel 1980 dalla Direzione provinciale Poste e Telegrafi del Ministero Poste e Telecomunicazioni per il restauro conservativo, la ristrutturazione generale e il rifacimento degli impianti tecnologici delle poste centrali di Torino. È nuovamente necessario riorganizzare i servizi e soprattutto abbattere i consumi energetici e rinnovare e potenziare gli impianti tecnici esistenti, aggiungendone di nuovi come l'antincendio e l'antintrusione. Modifiche che avviano un intervento di forte impatto sull'esistente. Il restauro conservativo è previsto per le sole facciate dell'edificio «monumentale» e per gli ambienti storici del piano terra, accessibili dall'ingresso principale su via Alfieri. Paolo Rosani partecipa al bando senza successo, su incarico dell'impresa di costruzioni Gilardi & C., proponendo un progetto di massima illustrato da otto tavole in scala 1:100, sette piante e una sezione, accompagnate da una breve relazione tecnica³¹. Lo studio ha già progettato e realizzato diverse sedi periferiche per il servizio postale e telegrafico: a Torino le sedi di corso Tazzoli³² e di corso Peschiera³³ e ad Alessandria il centro di meccanizzazione postale³⁴. Tutti e tre i progetti prevedono però l'edificazione ex novo. Inoltre la lettura del carteggio presente nel fondo data l'incarico attribuito dall'impresa Gilardi allo studio Rosani all'11 luglio 1980 e la minuta in risposta, a firma di Paolo Rosani, con allegate le tavole e la relazione di progetto, al 1° agosto dello stesso anno. Soli venti giorni per progettare un intervento complesso, che richiede anche un'attenta organizzazione del cantiere atta a consentire che siano garantite, in corso d'opera, l'operatività dei servizi e l'attività degli uffici. Tuttavia, come si è già avuto modo di evidenziare, il fascicolo è interessante per la documentazione storica raccolta e conservata da Rosani che, con poche tavole, documenta le principali tappe di trasformazione dell'edificio.

Se si esamina l'insieme di questi documenti, quelli del 1905 e quelli datati agli anni Cinquanta e Sessanta, alla luce delle richieste del bando del 1980, si osserva come la scelta delle tavole, estratte o riprodotte dai progetti municipali, sia mirata ad acquisire informazioni sugli spazi e le strutture che maggiormente dovranno essere oggetto di trasformazione: i vani scala per i quali il bando chiede l'inserimento o la sostituzione degli ascensori e l'inversione della rampa della scala in corrispondenza dell'ingresso su via dell'Arsenale, il piano seminterrato dove dovranno essere eliminate tutte le scale a chiocciola di collegamento con il piano superiore ed è previsto l'inserimento della mensa e il piano sopraelevato con terrazze e sottotetti completamente da riorganizzare (fig. 8).

Note

¹ Sul palazzo delle Poste e Telegrafi di Torino cfr. AUNEDDU G. 1989, CARELLA G. 2007-2008, «L'Architettura italiana», VI (1911), MAGNAGHI A., MONGE M., RE L. 1982, «Memorie di architettura Pratica: disegni di edifici, progetti, rilievi, particolari decorativi», [1911], 3, PAGANINO A. 1996-1997, PERIN A. 2011, SILVELLO M. 2012-2013. Per

le fonti documentarie di riferimento conservate presso gli archivi del Politecnico di Torino: DIST-LSBC, *Musso Clemente*, MC. 57, MC.257, MC.343, MC.344, MC.346, MC.361, MC.362 e *Studio di Architettura industriale Rosani*, RSN_NN_36, RSN_NN_57.

² Archivio Storico della Città di Torino (ASCT), *Affari e lavori Pubblici*, 1901/276, fasc. 7, *Deliberazione della Giunta Municipale 10 marzo 1901*.

³ Il testo della Convenzione è riportato in ASCT, *Atti del Consiglio Comunale*, seduta del 24 luglio 1903.

⁴ Negli isolati prossimi a quello di Santa Teresa trovano sede, tra metà Ottocento e anni Trenta del Novecento, la Banca Commerciale Italiana, la Banca Nazionale, la Banca di Sconti e Sete, la Banca Tiberina, il Banco di Napoli, la Società elettrica Alta Italia, il Credito Italiano, la Camera di Commercio poi Banco di Roma, la Banca Popolare di Novara, la Società Bancaria Italiana, la Cassa di Risparmio di Torino. SCARZELLA P. 1995.

⁵ MAGNAGHI A., TOSONI P. 1989, 16.

⁶ SCARZELLA P. 1995.

⁷ ASCT, *Atti del Consiglio Comunale*, seduta dell'11 gennaio 1904.

⁸ Per una descrizione puntuale dell'edificio accompagnata da planimetrie e fotografie cfr. «L'Architettura italiana», VI (1911) e «Memorie di Architettura pratica: disegni di edifici, progetti, rilievi, particolari decorativi», [1911], 3, fasc. III e fasc.IV.

⁹ «La Stampa» 17 maggio 1904, 5.

¹⁰ ASCT, *Atti del Consiglio Comunale*, seduta del 18 maggio 1904; seduta del 19 settembre 1904.

¹¹ ASCT, *Affari e lavori Pubblici*, 1905/276, fasc. 7, *Deliberazione della Giunta Municipale 14 agosto 1905*.

¹² Le piastrelle smaltate sono realizzate dalla manifattura Fontebuoni «Arte della ceramica» di Firenze. «L'Architettura italiana» VI (1911), 87.

¹³ Il fondo dello Studio di architettura industriale Rosani è stato donato al Politecnico di Torino, Dipartimento Casa-città, dall'architetto Paolo Rosani e da sua moglie Carla Fubini nel novembre 2011 ed è conservato presso il Laboratorio di Storia e Beni culturali del DIST. Inventario consultabile su collezionistoriche.polito.it

¹⁴ Le tavole, utilizzate dallo studio Rosani per la partecipazione a un concorso del 1980 sono state restituite ad ASCT nel novembre 2013 e sostituite, nel fascicolo Rosani, con copia fotografica gentilmente realizzata e concessa dallo stesso Archivio storico.

¹⁵ ROLANDO A. 1995.

¹⁶ Per informazioni sull'impresa di decorazione Musso fratelli e Papotti Francesco, poi impresa Carlo Musso, il cui archivio è conservato al Politecnico di Torino, DIST, Laboratorio di Storia e Beni culturali cfr. l'inventario all'indirizzo collezionistoriche.polito.it e BODRATO E., PERIN A., ROGGERO C. (a cura di) 2011.

¹⁷ L'elenco delle imprese coinvolte è pubblicato su «L'architettura italiana», VI (1911). In particolare: i serramenti interni ed esterni sono realizzati da Luigi Minetto di Torino, gli impianti di riscaldamento e raffrescamento dalla ditta ingegner De Franceschi di Milano, per la fornitura di marmo Chiampo e graniti la Società dei marmi vicentini e la ditta Fratelli Gianoli, per i marmi interni la ditta Fratelli Catella di Torino, per le opere in ferro gli ingegneri Sala, Merlo e Dray di Torino e Matteucci di Faenza.

¹⁸ PoliTo, DIST - LSBC, *Musso Clemente*, MC.343 *Brogliazzo n. 5*, f. 75.

¹⁹ *Ibid.*, MC.361, ff. 3-8, 16-19, 33, 42-46, 73-77, 83, 87, 94, 98, 102-110, 114-118, 127, 131, 136, 142-146, 153, 157, 163, 167, 192, 196, 200, 204, 209, 215, 240, 272, 332, 341, 366, 375, 389, 398, 434, 443, 455-456.

²⁰ *Ibid.*, MC.362, ff. 2-3.

²¹ *Ibid.*, MC.257.

²² *Ibid.*, MC.57.1.

²³ *Ibid.*, MC.343 *Brogliazzo n. 5*, f. 77 e MC.362, f. 431.

²⁴ *Ibid.*, MC.362, ff. 431-432.

²⁵ Francesco Papotti ormai anziano si ritira dall'attività alla fine del 1908 e lo scultore Carlo Musso, il cui fratello Secondo è mancato nel 1901, diviene titolare unico dell'impresa. BODRATO E., PERIN A. 2011, 43.

²⁶ PoliTo, DIST - LSBC, *Musso Clemente*, MC.346, ff.10-12.

²⁷ *Ibid.*, MC.362, f. 432; MC.346, f.10.

²⁸ «La Stampa», 23 aprile 1911, 5; «L'Architettura italiana», VI (1911).

²⁹ PAGANINO A. 1996-1997, 97-98.

³⁰ Insieme alle tavole citate sono presenti anche 7 planimetrie di massima alla scala 1:500, a inchiostro su carta da lucido, realizzate dallo studio Rosani, che ben evidenziano a ciascun piano gli spazi in uso.

³¹ PoliTo, DIST - LSBC, *Studio di architettura industriale Rosani*, RSN_NN_57.

³² *Ibid.* RSN.204 (1971-78).

³³ *Ibid.* RSN.NN.25 (1976-77).

³⁴ *Ibid.* RSN.220 (1975-76).

Bibliografia

- AUNEDDU G. 1989, *Giulio Casanova decoratore-architetto a Torino, 1904-1926*, in DALMASSO 1989, pp. 45-88.
- AUNEDDU G. 1989, *Decorazioni architettoniche a Torino. Il palazzo delle Poste e Telegrafi*, in DALMASSO 1989, pp. 140-143.
- BODRATO E., PERIN A. 2011, *Una bottega di decorazione a Torino tra Otto e Novecento* in BODRATO E., PERIN A., ROGGERO C. (a cura di) 2011, pp. 41-52.
- BODRATO E., PERIN A., ROGGERO C. (a cura di) 2011, *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso Clemente 1886-1974*, Torino.
- CARELLA G. 2007-2008, *Le opere di Giulio Casanova: problemi di conservazione e di restauro*, tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Torino, rel. M. G. Vinardi.
- DALMASSO F. (a cura di) 1989, *Eclettismo e Liberty a Torino. Giulio Casanova ed Edoardo Rubino*, Torino.
- Il futuro palazzo delle poste e la municipalizzazione dell'architettura*, «La Stampa», 17 maggio 1904, p. 5.
- Il nuovo Palazzo delle Poste e dei Telegrafi di Torino*, «L'Architettura italiana», VI (1911), p. 8.
- L'inaugurazione del Palazzo della Posta e del Telegrafo*, «La Stampa», 23 aprile 1911, p. 5.
- MAGNAGHI A., MONGE M., RE L. 1982, *Guida all'architettura moderna di Torino*, Torino, pp. 72-73.

- MAGNAGHI A., TOSONI P. 1989, *La città smentita. Torino: ricerca tipologica in ambiti urbani di interesse storico*, Torino, pp. 92-101.
- Nuovo palazzo delle Poste in Torino (particolari)*, «Memorie di Architettura pratica: disegni di edifici, progetti, rilievi, particolari decorativi», [1911], 3, fasc. III e fasc. IV.
- PAGANINO A. 1996-1997, *Metodi e tecnologie della manutenzione programmata: il palazzo delle Poste e Telegrafi a Torino*, tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Torino, rel. A.M. Zoragno.
- PERIN A. 2011, *Palazzo delle Poste e Telegrafi*, Torino in BODRATO E., PERIN A., ROGGERO C. (a cura di) 2011, pp.115-117.
- PISTOI M. L. 2000, *Torino. Torino tra Eclettismo e Liberty 1865 - 1915*, Torino, p. 338.
- SCARZELLA P. (a cura di) 1995, *Torino nell'Ottocento e nel Novecento*, Torino.
- ROLANDO A. 1995, *Tessuti urbani residui dell'ampliamento secentesco della Città Nuova e loro metamorfosi ottoneovecentesche* in SCARZELLA (a cura di) 1995, pp. 42-45.
- SILVELLO M. 2012-2013, *L'Impresa decorativa dei Musso Clemente. Cantieri di edilizia pubblica a Torino (1888 - 1911)*, tesi di laurea magistrale in Architettura per la Sostenibilità, Politecnico di Torino, rel C.Roggero, corr. E.Gianasso, pp. 100-105.

GIULIA BELTRAMO

Dottorato in Beni Architettonici e Paesaggistici, Politecnico di Torino

Placido Mossello e la Chiesa di Sant'Antonio Abate a Montà d'Alba: il cantiere del 1877 tra preesistenza e rinnovamento

L'Architettura è l'arte che acconcia e adorna gli edifici eretti dall'uomo per qualsiasi impiego, in modo tale che il vederli possa contribuire alla sua salute, al suo vigore e al suo piacere di ordine intellettuale¹.

La Chiesa di Sant'Antonio Abate a Montà d'Alba può ritenersi un caso paradigmatico per mettere in luce le pratiche di cantiere e il rinnovamento del gusto che interessano il Piemonte della seconda metà dell'Ottocento². Il contesto culturale che caratterizza Torino e, più in generale, il Piemonte post unitario, in seguito al trasferimento della capitale a Firenze, vede infatti l'affermarsi di una nuova borghesia, che – tendendo al progresso e all'innovazione – promuove lo sviluppo di un dialogo tra gli artisti del tempo, ancora legati alla committenza reale, e la società civile, generando così una domanda culturale e opportunità fino a quel momento inedite. Ciò che ne consegue è un evidente rinnovamento artistico, riconducibile anche all'affermarsi dell'Eclettismo³, corrente espressiva in cui si coglie l'interesse per la modernità e il cambiamento, nonostante la rievocazione di alcuni elementi storici e il ricorso a suggestivi apparati decorativi per dare importanza ai nuovi palazzi pubblici, alle residenze private e agli edifici religiosi⁴.

Lo studio dell'intervento di restauro realizzato nell'aula della Chiesa di Sant'Antonio Abate nel 1877 – grazie al coinvolgimento del pittore Placido Mossello, molto noto in Piemonte in ragione delle commesse di Vittorio Emanuele II – assume rilevanza perché consente sia di mettere tra loro in relazione diversi fondi archivistici sia di evidenziare il rapporto tra l'artista e i suoi committenti, nonché di misurare l'importanza assunta dal progetto di decorazione rispetto alle altre operazioni di cantiere e l'influenza che il mutamento di gusto esercita sull'interpretazione dell'architettura esistente. In particolare, ai fini della disamina, risulta determinante lo studio della documentazione dell'archivio Musso Clemente, dove sono conservati bozzetti, fotografie e appunti appartenenti a Placido Mossello e, più in generale, alla famiglia Musso⁵.

1. Placido Mossello: relazioni sociali, committenze e prassi tra disegni e restauri a partire dai fondi archivistici

Mi fu perciò arduo di pregarla a voler segnalare all'attenzione del pubblico intelligente, ed in ispecie a quella dei fortunati possessori ed edificatori di graziose palazzine, i dipinti a fresco del modesto e

distintissimo pittore sig. Placido Mossello, nostro concittadino. Le prospettive del cortile dell'Albergo d'Europa, quella della palazzina Lanza e quella recentissima e stupenda della casa Crida in via Assarotti, sono degni ornamenti di qualsiasi più bello edificio, e se agli amatori prendesse vaghezza di visitare anche i lavori condotti nell'interno di molti alloggi dal prelodato pittore, si persuaderebbero che il suo posto è ormai assicurato fra i più distinti cultori dell'arte⁶.

Con questa breve presentazione, Placido Vincenzo Ludovico Mossello (*fig. 1*), nato il 19 luglio 1835 da Giuseppe Mossello e Caterina Cravero, viene citato per la prima volta all'interno della «Gazzetta Piemontese». Ultimo di quattro figli, condivide con i fratelli maggiori Domenico e Carlo Emanuele Giovanni l'interesse e la passione per le tecniche e la decorazione pittorica, a cui si dedica fin dalla giovane età. La sua formazione resta da approfondire, in mancanza ad oggi di documentazione specifica, ma grazie al supporto della bibliografia e allo studio dei documenti d'archivio è possibile definire il suo percorso professionale e riconoscere i momenti fondamentali della sua carriera a partire dagli anni successivi all'Unità d'Italia.

Nonostante la sua figura non sia citata da Antonio Stella in *Pittura e scultura in Piemonte: 1842-1891* – opera fondamentale per lo studio dell'arte regionale della seconda metà dell'Ottocento, pubblicata nel 1893 per i tipi di Paravia⁷ – è comunque possibile trarre dei riferimenti da altri importanti studi enciclopedici. In ordine cronologico, il primo testo in cui viene menzionato Placido Mossello è il *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti* del 1889, all'interno del quale l'autore, Angelo De Gubernatis, sottolinea il fatto che il pittore si sia dedicato in particolar modo al progetto di decorazione e, a tal proposito, ricorda

un bel gabinetto decorato con pitture a tempera ed ornati che egli aveva esposto in patria insieme a Francesco Carando.

Inoltre, risultano anche degni di nota il dipinto *Flos Florum*, eseguito nel 1880 per l'Esposizione di Torino, e *La Madonna*, esposta invece a Venezia nel 1887⁸. Successivamente, anche Agostino Mario Comanducci, sintetizzando quanto scritto in precedenza, cita Mossello tra «i pittori italiani dell'Ottocento» nel *Dizionario critico e documentario* del 1934⁹ e riporta l'attenzione sulle stesse opere considerate da De Gubernatis. Diversa, polemica e allo stesso tempo più ricca di informazioni, è invece la descrizione fornita dal *Dizionario enciclopedico Bolaffi*

dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo del 1975, dove si legge:

Placido Mossello. Di origine piemontese; attivo nell'ultimo quarto del XIX secolo. Mediocre artista tardo-ottocentesco, lavorò in Piemonte come decoratore e frescante di chiese e ville di campagna. Il suo stile riecheggia il romanticismo più deteriore, come poteva essere gradito a committenti viventi nella provincia torinese dopo la metà dell'Ottocento. Nelle pale di soggetto sacro continua a ispirarsi ai temi più lacrimosi della storia religiosa, trattandoli con vieto sentimentalismo¹⁰.

Dall'analisi del testo emerge in maniera significativa l'aggettivo *mediocre*, chiaramente in contrasto con l'elogio riportato all'inizio del paragrafo, dove, in quel caso, l'autore afferma che invece Mossello «è ormai assicurato fra i più distinti cultori dell'arte». L'interpretazione sul Bolaffi può apparire fin troppo severa oggi ed è frutto di un'epoca in cui la popolarità dell'artista e lo slancio verso l'esperienza dell'ecllettismo si erano esauriti, ma allo stesso tempo è interessante notare come, già nella prima fase della sua carriera, Mossello fosse uno dei punti di riferimento artistici della Torino post unitaria. L'entusiasmo con cui vengono definiti i suoi lavori nel 1875 non è infatti un elemento da sottovalutare, poiché giustifica il grande successo ottenuto dal pittore nel decennio successivo, un periodo caratterizzato sia dalla partecipazione alle Esposizioni nazionali e internazionali sia dai lavori per l'alta borghesia torinese, dove si distingue per la forte personalità e il notevole spirito imprenditoriale.

Il contesto culturale che fa da sfondo alla carriera del pittore è peraltro molto particolare: proprio negli anni in cui Mossello inizia a lavorare insieme ai fratelli per le commesse private di Vittorio Emanuele II, Torino vede l'affermarsi di un nuovo rapporto tra le arti, dove l'unione di competenze altamente qualificate e il valore delle imprese solidali risultano una garanzia per la trasmissione della tradizione e della tecnica dei mestieri¹¹. In parallelo, assume un ruolo fondamentale nella definizione della struttura di questo sistema anche

il fenomeno dell'associazionismo culturale subalpino che genera, con finalità statuarie differenti, importanti luoghi di discussione e di incontro multidisciplinare tra élite culturali e società civile¹².

Accanto a questo fervore generale – a cui si aggiunge una forte ripresa dell'economia – emerge un desiderio di rinnovamento che, oltre a modificare le esigenze e il gusto della committenza, incide sul percorso formativo degli artisti, ora chiamati a frequentare le scuole presso cui Mossello si inserisce come docente o socio, partecipando così al dibattito culturale relativo alle arti applicate, alle decorazioni e all'ornato¹³.

Come è emerso da quanto affermato in precedenza, l'attività di Placido Mossello si concentra principalmente a Torino, dove il pittore risulta residente: vivere al centro della città, potendo così partecipare in maniera assidua alle iniziative pubbliche, è infatti un modo per farsi conoscere, stabilire e mantenere i contatti con la



fig. 1 – Placido Mossello con la chitarra a Montà d'Alba, s.d. (DIST-LSBC, MC. 432).



fig. 2 – Gruppo di decoratori con Placido Mossello, 1886 circa. Il pittore è ritratto in primo piano, mentre appoggia una mano sulla spalla di Secondo Musso. A sinistra, invece, si vedono Carlo Musso e Francesco Papotti, che tiene in braccio un bambino (DIST-LSBC, MC. 384).

committenza e costruire una rete di relazioni sempre più ampia. A prescindere da questa attenzione al contesto urbano, Mossello nel corso degli anni mostra un fortissimo legame con Montà d'Alba¹⁴, paese di origine della madre Caterina Cravero, dove il 25 ottobre del 1864 sposa Daria Barelli¹⁵, consolidando così il rapporto con una delle più conosciute famiglie di decoratori dell'epoca¹⁶. Altissima è infatti l'attenzione che egli riserva alla cura e all'istituzione delle relazioni personali, alle quali



fig. 3 – Famiglia Mossello-Musso nel giardino della villa a Montà d'Alba, s.d. (DIST-LSBC, MC. 416).

attribuisce un valore professionale oltreché affettivo: non è infatti casuale il fatto che nel 1886 favorisca il matrimonio delle due figlie, Luigia e Romana, con i fratelli Carlo e Secondo Musso, con i quali collabora fino al termine della carriera (fig. 2).

Proprio grazie a questo duplice sodalizio, nell'archivio Musso Clemente non sono solo conservate numerose fotografie¹⁷ relative a scene di vita familiare, che permettono di intuire i legami, i rapporti e lo stile di vita della famiglia (fig. 3), ma è confluita anche parte della documentazione relativa all'opera di Placido Mossello, grazie alla quale è possibile cogliere gli orientamenti culturali in divenire dell'artista, comprendere il suo modo di rapportarsi con differenti committenze in senso trasversale¹⁸ e riflettere su quale sia il suo approccio metodologico al cantiere. Quale la procedura che Placido consolida nel proprio operare? Quali mansioni svolge in prima persona durante la fase di progetto e poi di realizzazione? Come si può sintetizzare la sua cifra stilistica?

La conservazione di numerosi bozzetti – a volte completati con la tecnica ad acquerello, altri lasciati come schizzo a matita – lascia intendere che, in una fase iniziale, l'artista si concentri principalmente sulla realizzazione dei disegni da proporre alla committenza o al responsabile dell'intervento, presentando frequentemente una duplice soluzione. In un secondo momento,

dopo aver ricevuto l'incarico e aver preso coscienza della consistenza delle operazioni da eseguire, procede allora all'acquisto dei materiali per il cantiere, i quali sono evidentemente di tipo tradizionale. Il contributo applicato di Mossello non si limita però alla direzione dei lavori: nonostante l'implicazione di validi collaboratori, Placido è direttamente coinvolto nella realizzazione dei cicli pittorici e si distingue per una cifra stilistica pienamente ascrivibile all'alveo dell'eclettismo.

2. La Chiesa di Sant'Antonio Abate e il cantiere di restauro del 1877

Il cantiere di restauro attivato nel 1877 per la chiesa di Sant'Antonio Abate a Montà d'Alba diviene esempio della prassi di Mossello in cui è possibile sia cogliere il desiderio di rinnovamento attraverso la ricostruzione del dialogo tra i committenti e le maestranze dell'epoca, sia riflettere sulle trasformazioni di un territorio differente dalla città ex capitale, in un momento in cui questa vive un'importante fase di sviluppo a causa dell'affermarsi di una nuova borghesia. Il passaggio dalla città al contesto extra-urbano è fortemente legato alla committenza, in questo caso parrocchiale, che vuole lasciare traccia di sé sul territorio tramite un intervento artisticamente importante.

Il cantiere che interessa la Chiesa di Sant'Antonio nel 1877 risulta particolarmente impegnativo sia per Mossello, che ancor prima di diventare amministratore e promuovere la realizzazione del Santuario dei Piloni e del nuovo edificio scolastico, si trova a dipingere le volte dell'abside e della navata centrale della ex Parrocchiale di Sant'Antonio Abate, sia per la committenza, in ragione del valore economico che l'operazione assume. In seguito a una lettura incrociata delle fonti conservate nell'archivio parrocchiale e comunale, si intuisce infatti che il parroco del luogo, don Giorgio Varusio, ormai anziano, volendo lasciare traccia del suo mandato pastorale alla comunità, decida di investire una somma importante nel restauro della Chiesa, pur non avendo a disposizione fondi sufficienti¹⁹. Diventa quindi fondamentale il ruolo di mediatore esercitato da Placido Mossello, che, in qualità di consigliere comunale, esorta più volte il Consiglio a contribuire alle spese per il restauro della Chiesa e a finanziare gli interventi promossi dal parroco.

In riferimento a quanto riportato dalle relazioni parrocchiali, al momento del cantiere del 1877, la Chiesa risulta in buono stato di conservazione: gli ultimi lavori di natura strutturale eseguiti sull'edificio risalivano infatti al 1814, quando erano stati costruiti il campanile e la nuova facciata, mentre per quanto riguarda la configurazione degli apparati decorativi, questi facevano riferimento ai lavori di Bernardino Barelli, Giuseppe Palladino e Amedeo Rapous del 1795²⁰. Sono dunque passati ottantadue anni da questi interventi quando don Varusio stabilisce di riprendere e completare l'interno dell'edificio, nonostante questo non presenti particolari forme di degrado: nella relazione parrocchiale del 1868, infatti, si legge che

i muri sono mediamente sani e mediamente riparati. Il pavimento abbisogna di parziali riparazioni, mentre il tetto non ne abbisogna²¹.

Pertanto, fatta eccezione per alcuni problemi dovuti alla presenza di umidità e alle numerose infiltrazioni causate dalla mancanza dei serramenti, il cantiere di restauro organizzato nel 1877 si concentra sul completamento delle decorazioni e vede collaborare tra loro Placido Mossello, ancora in società con i fratelli, e Stefano Aloï²², tutti originari di Montà, così come è confermato dalla relazione parrocchiale del 1888:

È mediocrementemente sana verso mezzanotte, le altre due navate sono sanissime e per ora non abbisogna di riparazione, giacché l'Arciprete Varusio nel 1877 vi spese nelle decorazioni la somma di L. 15.000 e vi lavorarono i fratelli Mossello pittori e l'indoratore Aloï Stefano, tutti di Montà, e di più L. 6.000 nel 1881 in un nuovo Organo²³.

Don Giovanni Mosca, successore di don Giorgio Varusio nel 1883, non è il primo a riconoscere i miglioramenti apportati alla Chiesa dagli interventi del 1877. Prima di lui, infatti, è monsignor Eugenio Galletti, vescovo di Alba, a esprimere la sua ammirazione nei confronti dello stato di conservazione dell'edificio negli atti della

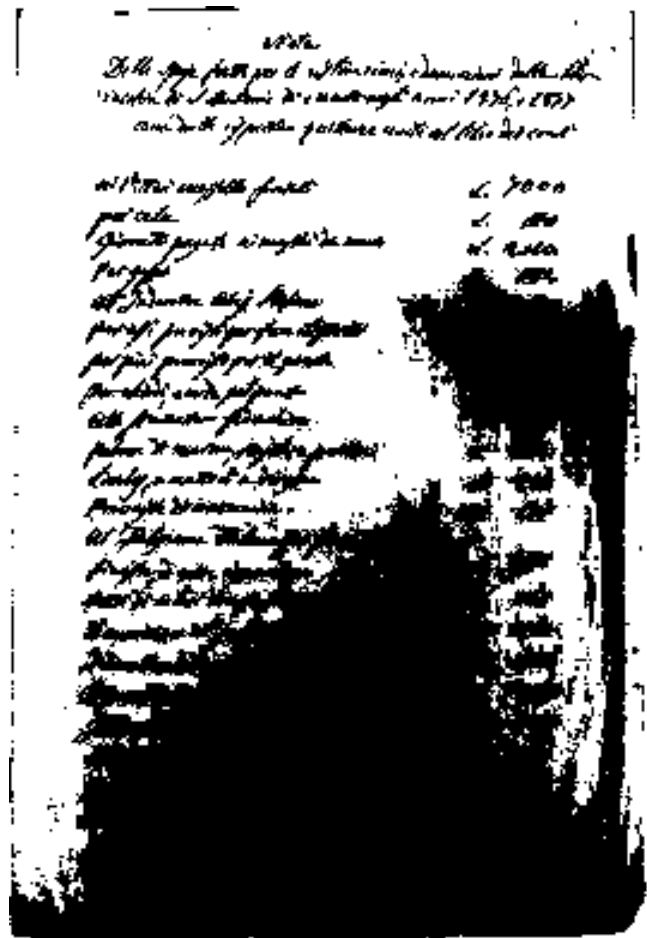


fig. 4 – Elenco delle spese previste per il cantiere, 1877 (APaMontà – Fondo della Chiesa di Sant'Antonio).

visita pastorale del 1878. Egli afferma che, rispetto alla descrizione di questa notevole Chiesa che compare negli atti della precedente visita, è necessario sottolineare

la volta appena restaurata, le magnifiche pitture e la decorazione degli ornamenti, voluti dalla magnificenza di don Giorgio Varusio²⁴.

Le relazioni parrocchiali e gli atti delle visite pastorali non sono però le uniche testimonianze in cui si fa riferimento al cantiere ora considerato: grazie a una ricognizione della documentazione conservata presso l'Archivio parrocchiale, sono infatti emerse alcune informazioni interessanti per comprendere la consistenza economica dell'intervento e per precisare le personalità coinvolte nel restauro. A tal proposito, risultano particolarmente significativi due documenti inediti individuati durante la ricerca: un "elenco delle spese" (fig. 4) previste da don Giorgio Varusio e la bozza della relazione parrocchiale inviata alla Diocesi di Alba nel 1888.

Nel primo caso, è riportato un vero e proprio elenco in cui compaiono le spese principali e si citano le maggiori figure di artisti e artigiani coinvolti nel cantiere: primi a essere citati sono proprio i Fratelli Mossello, il cui lavoro incide fortemente sul costo finale dell'intervento, essendo pari a 7000 lire, a fronte di una spesa totale di 15.096,60 lire.



fig. 5 – Bozzetto relativo alla volta dell'abside della Chiesa di Sant'Antonio Abate a Montà d'Alba, s.d. (DIST-LSBC, MC. 702).

Delle spese fatte per le restaurazioni e decorazioni della Parrocchia di S. Antonio di Montà negli anni 1876 e 1877 come dalle rispettive quietanze unite al libro dei conti. Ai Pittori Mossello fratelli, L. 7000; per calce, L. 180; giornate pagate ai mastri da muro, L. 2010; per gesso, L. 132; all'indoratore Aloj Stefano, L. 1250; per assi previsti per il ponte, L. 450; per pini previsti per il ponte, L. 200; per chiodi e corde per il ponte, L. 56.60; allo stuccatore Gioachino, L. 160; polvere di marmo, scajola e puttini, L. 122; [Limby] e mattoni a disegno, L. 237; provviste di marmorine, L. 175; al falegname Taliano per fare i telai delle finestre ed altre riparazioni, L. 395; vetri di colori diversi, bianco e verde di rame, L. 165; decorazione al pulpito, L. 260; indoratura del quadro di Sant'Antonio e cornice, L. 150; riparazioni ai quadri della Parrocchia, L. 275; fattura di quattro nuove finestre, L. 135; olio per i colori e simili, L. 29; per serrare le finestre e per le nuove graticelle, L. 265; orchestra riparata, L. 600; provvista di otto [lustri], L. 600; gradini di marmo all'altar maggiore, L. 320. Totale Lire 15.096,60²⁵.

Oltre ai Mossello, protagonisti indiscussi del cantiere, don Varusio coinvolge nelle operazioni di restauro anche altri professionisti per garantire non solo un abbellimento dell'aula, ma anche un risanamento delle generali alterazioni dell'edificio. Ad esempio, gli interventi effettuati dal falegname Taliano relativi al rifacimento dei telai dei serramenti sono volti a risolvere il problema dell'umidità e delle infiltrazioni riscontrabili in prossimità delle finestre; mentre le lavorazioni effettuate dai mastri da muro sulle pareti probabilmente sono relative a operazioni di consolidamento puntuale e l'inserimento delle *graticelle*



fig. 6 – Volta dell'abside della Chiesa di Sant'Antonio Abate a Montà d'Alba, 2010 (fotografia di D. Capodiferro).



fig. 7 – Bozzetto relativo alla volta della navata centrale della Chiesa di Sant'Antonio Abate a Montà d'Alba (DIST-LSBC, MC. 702).



fig. 8 – Volta della navata centrale della Chiesa di Sant'Antonio Abate a Montà d'Alba, 2010 (fotografia di D. Capodiferro).



fig. 9 – Interno della Chiesa di Sant'Antonio Abate, 2020 (fotografia di G. Beltramo).

alle finestre è dovuto a ragioni di sicurezza, dato che negli anni precedenti la Chiesa aveva subito alcuni furti²⁶.

Per quanto concerne invece il secondo documento, il riferimento è alla bozza della già citata relazione parrocchiale del 1888²⁷, redatta da don Mosca poco dopo il suo stanziamento. A differenza della versione finale conservata presso l'Archivio storico diocesano di Alba, la copia ritrovata presso l'Archivio parrocchiale di Montà presenta correzioni e approfondimenti, volti a fornire informazioni aggiuntive rispetto al testo. Tra le integrazioni, si notano in particolare le scritte a matita accanto alla nota relativa all'intervento dei fratelli Mossello:

Domenico (1805-1877) – Figure;
Carlo (+ 11-04-1877) gli ornati;
affreschi e [...] natura a Placido²⁸.

Probabilmente aggiunti al testo in un secondo momento, questi appunti cercano di definire il campo di azione dei tre fratelli e segnalano anche il fatto che, nello stesso anno in cui si chiude il cantiere, Domenico e Carlo morirono, lasciando nelle mani di Placido l'eredità dell'impresa familiare.

L'operazione promossa da don Varusio risulta così estremamente complessa, non solo perché si pone l'obiettivo di intervenire su diverse problematiche, ma anche perché richiede alla parrocchia un impegno economico davvero oneroso a causa del coinvolgimento di artisti illustri e accreditati anche presso la Real Casa. Per Montà è infatti motivo di vanto e lustro vedere dipinta

la propria Chiesa dai Fratelli Mossello, sia perché noti alla popolazione, in quanto originari del luogo, sia perché molto vicini a Vittorio Emanuele II e alla Contessa di Mirafiori, Rosa Vercellana, per i quali – proprio nello stesso periodo – stavano decorando gli interni dello *Chalet* reale della Tenuta di Fontanafredda²⁹. Allo stesso tempo, però, questa scelta impone a don Varusio la necessità di reperire vaste risorse economiche per provvedere ai pagamenti. Purtroppo, la mancata compilazione dei registri delle spese non agevola la comprensione delle operazioni, ma dall'analisi delle carte sciolte conservate nell'Archivio parrocchiale e dalla lettura degli atti di alcune sedute consiliari comunali, emergono chiaramente le difficoltà riscontrate dall'arciprete e dal suo successore. In primo luogo, don Varusio ricorre alla vendita di alcuni benefici parrocchiali e alle *limosine* ricevute dalla Compagnia del Santissimo Sacramento. Proprio negli anni in cui si svolgono le operazioni di restauro all'interno della Chiesa, nel *Libro dei conti della Compagnia del Santissimo Sacramento eretta nella Parrocchia di Montà, corredatosi per opera dell'Arciprete Varusio* si registrano una serie di donazioni a favore della fabbrica: tra le voci di «caricamento» compaiono la somma di lire 74,12 al 30 aprile 1877, lire 34,10 al 1° gennaio 1878, lire 161,15 durante gli anni 1879-1880 e lire 220,50 al 31 ottobre 1880 per riparazioni alle finestre della chiesa³⁰.

Questi sforzi non sono però sufficienti a coprire i costi, così, nel 1879-1880, don Giorgio Varusio si trova costretto a domandare al Comune di contribuire alle spese effettuate. Trovando il Consiglio ostile, in quanto mai consultatosi con i membri prima di commissionare gli interventi, ricorre all'aiuto di Placido Mossello, ora consigliere comunale, facendo riferimento alla consuetudine secondo cui il Comune avrebbe dovuto provvedere almeno alle spese di prima necessità³¹. Negli atti della seduta consiliare del 7 febbraio 1879 si discute infatti del pagamento della parcella del minusiere Antonio Taliano per i lavori effettuati nella Parrocchia: trattandosi di interventi di risanamento, don Varusio richiede al Consiglio di provvedere alla spesa, dato che gli interventi di manutenzione erano generalmente a carico del Comune. Inoltre, nel 1880 proprio Placido Mossello, personalmente coinvolto negli affari del parroco, riporta l'attenzione sull'argomento, con la speranza che

il Consiglio dia finalmente definitivo evacuo alla più volte rivagliata parcella del Signor Arciprete Varusio don Giorgio in data 21 febbraio 1877³²

e, solo in seguito a uno scontro con il consigliere comunale Giorgio Valsania, che continuava a dubitare sulla veridicità delle premesse e sull'essenzialità dei lavori, riesce a raggiungere il suo intento e a far versare nelle casse del parroco la somma di 298,20 lire³³.

Tali occorrenze confermano la centralità che l'intervento dei fratelli Mossello assume nella definizione del cantiere. Una prima analisi del progetto decorativo dei Mossello, è offerta nella scheda dedicata alla Chiesa Parrocchiale di Montà d'Alba, pubblicata nel volume del 2011 *Mestieri d'arte e architettura. L'Archivio*

Musso Clemente 1886-1974, curato da Enrica Bodrato, Antonella Perin e Costanza Roggero. Il ritrovamento di due bozzetti³⁴ rappresentanti le decorazioni dell'abside e della volta della Chiesa Parrocchiale di Sant'Antonio Abate tra la documentazione del fondo Musso Clemente, donato al Laboratorio di Storia e Beni Culturali del Politecnico di Torino, ha infatti permesso di approfondire lo studio degli affreschi eseguiti dai fratelli Mossello.

Il primo bozzetto (fig. 5), dedicato alla zona absidale (fig. 6), illustra i quattro spicchi di copertura

separati da paraste raffiguranti gigli stilizzati in monocromo. Tre dei campi definiti dalle paraste sono occupati da scene figurate, al centro Gesù benedicente e ai lati figure femminili³⁵.

Interessante anche il coro dipinto sul lato destro dell'abside, che evoca un panneggio con un tendaggio in tessuto, secondo lo stile dell'epoca: oltre al caso specifico, si rileva la presenza di altri bozzetti – come quello per il padiglione effimero di Fontanafredda – in cui i Mossello rendono attraverso i loro disegni la materialità della stoffa scelta. Passando alle unghie soprastanti, queste

sono interessate da decorazioni in monocromo come la fascia sotto le pareti figurate, che risulta adiacente alla trabeazione³⁶.

Si segnala infine, nella parte inferiore del disegno, il ridisegno dell'ovale – anch'esso oggetto del restauro per quanto concerne l'indoratura della cornice – raffigurante *Sant'Antonio davanti al Crocifisso*, realizzato dal pittore Rapous nel 1795, in concomitanza con la realizzazione del primo ciclo di decorazioni da parte di Bernardino Barelli e Giovanni Palladino³⁷.

Il secondo bozzetto oggetto di studio (fig. 7) rappresenta invece le volte a vela della navata centrale e propone tre differenti alternative per la decorazione delle lunette finestrate, comprese tra l'orizzontamento e le arcate delle cappelle (fig. 8):

I pittori prevedono vasi di fiori su conchiglia o su fondo cassettonato con rosoni e, per la lunetta affacciata alla campata adiacente al presbiterio, le figure di due evangelisti. La decorazione realizzata ripropone questo schema anche se con alcune differenze. Nella navata centrale la decorazione è impostata su schemi tardo manieristi per la suddivisione in scomparti lungo le diagonali mediante elementi quali cherubini o cariatidi, che in alcune campate si saldano alla quadratura delle scene figurate³⁸.

Confrontando i bozzetti con quanto è stato realizzato, si riscontra una notevole corrispondenza tra il disegno e i dipinti in opera, soprattutto per quanto concerne le tre figure centrali della copertura dell'abside e la scena di *Sant'Antonio Abate in predicazione* della navata centrale. Diversamente, pur non essendoci perfetta aderenza, è comunque possibile leggere degli elementi comuni e dei richiami stilistici tra il progetto e la realizzazione.

Quello del 1877 è l'ultimo grande cantiere che riguarda la Chiesa Parrocchiale di Sant'Antonio Abate: grazie agli interventi voluti da don Giorgio Varusio,

l'edificio può infatti dirsi completo sia nelle sue parti strutturali sia per quanto riguarda gli apparati decorativi: negli anni successivi infatti, don Giovanni Mosca, non presentando la Chiesa particolari problematiche, può concentrarsi sulla realizzazione di piccole opere di manutenzione ordinaria e sul miglioramento di alcuni dettagli. Nonostante il buono stato di conservazione dell'edificio, il 23 novembre 1971 il titolo di parrocchiale si trasferisce in un edificio al centro del borgo nuovo, dedicato a Maria Immacolata: la Chiesa di Sant'Antonio Abate, pur rimanendo consacrata, viene quindi dismessa e oggi è utilizzata solamente per la celebrazione di alcune messe sporadiche e matrimoni. Al suo interno non si rilevano però particolari forme di degrado e le decorazioni pittoriche risultano ancora in un buono stato di conservazione (fig. 9), confermando così il valore di durabilità dell'intervento considerato.

Grazie allo studio della documentazione archivistica e alla ricognizione delle permanenze materiali sul territorio, è ora possibile riconoscere la cifra stilistica di Placido Mossello e della sua bottega in diverse rappresentazioni, dalle quali emergono in maniera preponderante decorazioni floreali e naturalistiche, apparati effimeri e scenografici, elementi di carattere figurativo e, solo in alcune eccezioni, quadrature con paesaggi pittoreschi. Inoltre, importanti riferimenti ai modelli che hanno influenzato l'opera decorativa del pittore possono essere tratti dall'analisi della sua biblioteca, confluita in quella dei Musso e oggi parte del patrimonio librario del Politecnico di Torino presso la Biblioteca di Storia e Analisi dell'Architettura e degli Insediamenti³⁹.

Note

¹ RUSKIN 2019, 45.

² L'approfondimento sviluppato in questo contributo è frutto della ricerca confluita nella tesi di specializzazione, di chi scrive, dal titolo *Placido Mossello e i Musso Clemente nel Piemonte di fine Ottocento. Rinnovamento del gusto e pratiche di cantiere dai fondi archivistici*, si veda BELTRAMO 2020.

³ La corrente eclettica si basa «sulla sistematica tendenza ad accogliere consapevolmente – attraverso l'analisi di monumenti appartenenti a civiltà lontane nel tempo e nello spazio – elementi da ricomporre secondo coerenti principi storici [...] o ancora secondo accostamenti bizzarri e stimolanti», nell'obiettivo di creare «un soggetto nuovo rispetto ai precedenti, coerente nelle sue parti (considerate organi da riferire al completo organismo), scevro di errori e di difetti, inteso quindi come perfetto o almeno perfezionabile, attraverso un processo evolutivo di tipo naturalistico». In GABETTI 1968, 211.

⁴ Cfr. GIANASSO 2004; GABETTI 1968; GABETTI, GRISERI 1973, 97-121; LEVRA 2001; LUPO, PASCHETTO, 1980; MASSAIA, 2011.

⁵ L'archivio, conservato presso il Laboratorio di Storia e Beni culturali del Politecnico di Torino (d'ora in poi DIST-LSBC), è catalogato e organizzato in fondi, oltreché descritto in maniera approfondita all'interno del volume *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso Clemente 1886-1974*, pubblicato nel 2011 a cura di Enrica Bodrato, Antonella Perin e Costanza Roggero.

- ⁶ ROCCA 1875.
- ⁷ PERIN 2011, 33.
- ⁸ DE GUBERNATIS 1885, 315, s.v. 1.
- ⁹ COMANDUCCI 1992, 462.
- ¹⁰ Riferimento alla voce *Mossello Placido* del *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, vol. VIII, Torino 1975.
- ¹¹ Cfr. ROGGERO 2011.
- ¹² *Ibidem*, 14.
- ¹³ Cfr. PERIN 2014, 113-140.
- ¹⁴ Come si rileva dagli atti dell'amministrazione comunale conservati nell'archivio del comune di Montà d'Alba, dal 1878 al 1892 il nome di Placido Mossello è citato tra quello dei consiglieri.
- ¹⁵ Archivio parrocchiale di Montà d'Alba (d'ora in poi APaMontà), *atti di matrimonio*, anno 1864, fascicolo 8.
- ¹⁶ I Barelli sono una famiglia originaria della valle Intelvi, esperta nelle decorazioni e negli ornati e coinvolta in importanti cantieri del Settecento, tra cui la Chiesa di Sant'Uberto a Venaria Reale e il Palazzo Reale a Torino (1721-1722), la Chiesa di San Sebastiano a Cuneo (1749), quella di Santa Chiara a Bra (1778-1781) e quella di Sant'Antonio Abate a Montà d'Alba, dove nel 1877 lavorerà anche Placido Mossello.
- ¹⁷ Più precisamente l'Archivio si compone di tredicimila disegni, 1792 i positivi fotografici, 384 i negativi su lastra e 58 fascicoli di carteggio. Cfr. BODRATO, CASCHINO, FIORIO PLÀ 2011.
- ¹⁸ ROGGERO 2011, 16.
- ¹⁹ Dalle relazioni parrocchiali e dai libri dei conti redatti dal successore del parroco, si riscontra una mancata rendicontazione delle spese a partire dalla fine degli anni Settanta. Inoltre, dalla lettura degli atti delle sedute del Consiglio comunale, si riscontrano continue richieste di denaro da parte del Parroco per il pagamento degli interventi.
- ²⁰ La relazione parrocchiale redatta da don Giovanni Mosca nel 1888 ricorda l'intervento di ammodernamento realizzato nel 1795, quando vengono eseguite importanti operazioni di ammodernamento all'interno della chiesa. Proprio in quell'anno Bernardino Barelli è chiamato a decorare la zona del coro, Giuseppe Palladino a dipingere il presbiterio e il pittore Raposo a consegnare il nuovo quadro di Sant'Antonio Abate. Archivio Storico Diocesano di Alba (d'ora in poi ASDAlba), *Fondo della Curia Vescovile, Relazioni*, fascicolo 3232.
- ²¹ Don Giorgio Varusio, *Relazione della Parrocchia di S. Antonio Comune di Montà per l'anno 1868 in preparazione alla Visita Pastorale*. ASDAlba, *Fondo della Curia Vescovile, Relazioni*, fascicolo 3232.
- ²² Indoratore originario di Montà con bottega a Torino.
- ²³ Giovanni Mosca Arciprete, *Relazione della Parrocchia di Montà sotto il titolo di S. Antonio Abate*, Montà 1888. ASDAlba, *Fondo della Curia Vescovile, Relazioni*, fascicolo 3232.
- ²⁴ «*Proetes ea quo de hoc magnifica Ecclesia descripta habentur in actibus procedentis visitationis, operis predium ex hic adnotare integrum Ecclesia corpus fornitem praesertim novissima restauratum fuisse et speciosis picturis aureisque ornamentis decoratum, ex munificentia Adm. Rev. [On.] Archipresbyteri Georgii Varusio,*

simulque collatis piorum ablationibus». Mons. Eugenio Galletti, *Acta secundae Pastoralis Visitationis Ecclesia Parochialis S. Antonii Abatis*, Alba 1878. ASDAlba, *Fondo della Curia Vescovile, Relazioni*, fascicolo 3232.

²⁵ *Delle spese fatte per le ristorazioni e decorazioni della Parrocchia di S. Antonio di Montà negli anni 1876 e 1877 come dalle rispettive quietanze unite al libro dei conti*, Montà. APaMontà, *Fondo della Chiesa parrocchiale di Sant'Antonio*.

²⁶ L'ultimo furto registrato risale al 1857 ed è riportato nella relazione parrocchiale redatta da don Giorgio Varusio del 1868, dove si legge: «[...] Però non posso [fare] a meno di osservare che i calici, pissidi, ostensorio e raggi non sono nella perfetta regola [...] il furto sacrilego accaduto in questa Parrocchia la notte dalli tredici alli quattordici di maggio 1857 con cui fu derubata l'argenteria consistente in cinque calici, due pissidi, un ostensorio, un raggio, un secchiello, tutti d'argento, del valore di millequattrocento lire circa». ASDAlba, *Fondo della Curia Vescovile, Relazioni*, fascicolo 3232.

²⁷ La *Relazione della Parrocchia di Montà sotto il titolo di S. Antonio Abate*, redatta da don Mosca nel 1888, è conservata sia presso l'ASDAlba, *Fondo della Curia Vescovile, Relazioni*, fascicolo 323, dove è presente la versione definitiva del documento, sia presso l'APM come bozza.

²⁸ Giovanni Mosca Arciprete, *Relazione della Parrocchia di Montà sotto il titolo di S. Antonio Abate*, Montà 1888. APaMontà, *Relazioni parrocchiali*, fascicolo 43.

²⁹ Per l'approfondimento del cantiere relativo allo *Chalet* reale di Fontanafredda, si veda BELTRAMO 2020, 96-119.

³⁰ Conti riportati dal Tesoriere della Compagnia del Santissimo Sacramento per gli anni 1877, 1878, 1879 e 1880. APaMontà, *Compagnie*, fascicolo 116.

³¹ Nella relazione di don Giovanni Mosca del 1888 si legge: «tutte le riparazioni sono a carico del Municipio per consuetudine, ma trattandosi di un Municipio straordinariamente economico il Parroco è solito in queste riparazioni chiedere un sussidio ed aggiungervi il restante colle limosine della Chiesa e fare così le riparazioni per quanto è possibile, con gusto e decoro». ASDAlba, *Fondo della Curia Vescovile, Relazioni*, fascicolo 3232.

³² *Pagamento della parcella del Signor Varusio Giorgio Arciprete relativa a lavori fatti eseguire nella Chiesa Parrocchiale*, Montà 1879. ACM, *Atti dei Consigli comunali*, 1879.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Entrambi i bozzetti (DIST-LSBC, MC.702) sono realizzati con la tecnica ad acquerello su base di cartoncino. Non sono datati, ma presentano entrambi la firma *Fratelli Mossello Pittori* e il riferimento alla *Chiesa di Montà d'Alba*.

³⁵ PERIN 2011, 93-94.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cfr. Giovanni Mosca Arciprete, *Relazione della Parrocchia di Montà sotto il titolo di S. Antonio Abate*, Montà 1888. ASDAlba, *Fondo della Curia Vescovile, Relazioni*, fascicolo 3232.

³⁸ PERIN 2011, 93-94

³⁹ Per una disamina del patrimonio librario conservato nella biblioteca della famiglia Musso, si veda GIANASSO 2004.

Bibliografia

- BELTRAMO G. 2020, *Placido Mossello e i Musso Clemente nel Piemonte di fine Ottocento. Pratiche di cantiere e rinnovamento del gusto dai fondi archivistici*, Tesi di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino, tutori E. Bodrato, C. Devoti, M. Naretto.
- BEVIONE F., MOLINO B., VALSANIA S. (a cura di) 1997, *Tra terra e cielo: i colori dell'abitare a Montà. Il piano colore del comune di Montà*, Bra.
- BODRATO E., PERIN A., ROGGERO C. (a cura di) 2011, *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso Clemente 1886-1974*, Savigliano.
- BODRATO E., CASCHINO C., FIORIO PLÀ N. 2011, *Introduzione all'inventario*, in BODRATO, PERIN, ROGGERO (a cura di) 2011, pp. 59-163.
- BODRATO E. 2015, *Le carte di Placido Mossello nell'Archivio Musso Clemente*, in F. NOVELLI (a cura di), *Da Sordevolo alla Valle Elvo. Processi di conservazione e valorizzazione nel territorio biellese*, Biella, pp. 69-76.
- COMANDUCCI A. M. 1992, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano (I ed. Casa Ed. Artisti d'Italia, Milano 1934), p. 462.
- DE GUBERNATIS A. 1889, *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, Firenze, p. 315.
- GABETTI R. 1968, *Ecclettismo*, in P. PORTOGHESI (a cura di), *Dizionario enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, vol. II, Roma, pp. 211-266.
- GABETTI R., GRISERI A. 1973, *Architettura dell'Ecclettismo. Un saggio su G.B. Schellino*, Torino.
- GABETTI R. 2001, *Architettura dell'ecclettismo*, in LEVRA (a cura di), *Storia di Torino - Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, vol. VII, Torino, pp. 321-338.
- GIANASSO E. 2004, *Il "progetto di decorazione" nell'architettura post-unitaria. Architetti e maestranze a Torino (1861-1925)*,

- tesi di Dottorato in Storia dell'Architettura, Politecnico di Torino, tutor C. Roggero.
- LUPO G. M., PASCHETTO P. 1980, *La città tra Otto e Novecento: la trasformazione urbana*, in *Torino città viva. Da capitale a metropoli, 1880-1980. Cento anni di vita cittadina. Politica, economia, società*, Torino, pp. 239- 269.
- MOLINO B. 2013, *Storia di Montà. Dalle origini al Settecento*, Bra.
- PERIN A. 2011, *Placido Mossello e la sua attività di decorazione*, in BODRATO, PERIN, ROGGERO (a cura di) 2011, p. 33.
- PERIN A. 2011, *Chiesa parrocchiale di Sant'Antonio Abate, Montà d'Alba (Cuneo)*, in BODRATO, PERIN, ROGGERO (a cura di) 2011, pp. 93-94.
- PERIN A. 2014, *Una bottega di decorazione a Torino tra '800 e '900*, in L. MOZZONI, S. SANTINI (a cura di), *Architettura dell'Eclettismo. Ornamento e decorazione nell'architettura*, Napoli, pp. 113-150.
- ROCCA L. 1865, *Decorazioni artistiche*, «Gazzetta Piemontese», 9 agosto 1865, Torino.
- ROGGERO C. 2011, *Un archivio di quasi cent'anni: note per l'architettura*, in BODRATO, PERIN, ROGGERO (a cura di) 2011, pp. 11-20.
- RUSKIN J. 2019, *Le sette lampade dell'architettura*, con una presentazione di R. DI STEFANO, Milano (I ed. 1849, *The seven lamps of architecture*, Londra).
- VALSANIA S. (a cura di) 2004, *San Giacomo, i Piloni, il Santo Sepolcro. Due millenni di culto a Montà*, Bra.
- VISCA G. B. 2001, *Montà e le sue chiese*, Bra.

Sitografia

- <https://archiviodistatotorino.beniculturali.it/strumenti/archivio-storico-la-stampa/> (ultima consultazione novembre 2020)
- <http://www.parrocchiemonta.it/storia/> (ultima consultazione novembre 2020)
- <https://www.ecomuseodellerocche.it/it/santuario-dei-piloni.php> (ultima consultazione novembre 2020)
- <https://parrocchie.it/monta/santantonio/Html/Chiese/2.1.htm> (ultima consultazione novembre 2020)
- http://www.webdiocesi.chiesacattolica.it/cc_i_new/s2magazine/index1.jsp?idPagina (ultima consultazione novembre 2020)
- <https://www.comune.monta.cn.it/raposo/> (ultima consultazione novembre 2020)
- <http://www.alba.chiesacattolica.it/archivio-storico-diocesano/> (ultima consultazione novembre 2020)
- <https://www.comune.monta.cn.it/> (ultima consultazione novembre 2020)

FRANCESCO FINOTTO

Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino

Il cinema Ambrosio a Torino: un esempio di edificio per cinematografo a inizio Novecento

Il testo che segue vuole mettere in luce un preciso rapporto, quello tra Torino e il settore cinematografico a inizio Novecento; all'interno di questo argomento ampio, legato ad aspetti culturali e tecnici, si è voluta approfondire la realizzazione architettonica delle sale per cinematografo, con particolare attenzione a una «Sala» specifica: il cinema Ambrosio, uno dei pochi edifici per il cinema di inizio secolo esistente ancora oggi, anche se oggetto di sostanziali modifiche.

L'approccio a questa tematica comporta la disanima di più tipologie di fonti, anche molto diverse tra loro: la consultazione di bibliografia specifica e in contemporanea dei disegni progettuali, conservati presso l'Archivio Storico del Comune di Torino, hanno rappresentato il punto di partenza per comprendere le vicende costruttive del cinema Ambrosio, ma non sono il punto di arrivo; dai singoli progetti si è voluto porre attenzione alle scelte tecniche e costruttive per l'opera, consultando di conseguenza gli archivi dell'impresa esecutrice dei lavori, da cui emergono ulteriori informazioni di natura tecnica; in parallelo la consultazione di riviste specialistiche e di articoli di giornale hanno potuto aggiungere ulteriori elementi che fanno comprendere l'importanza del cinema Ambrosio sia dal punto di vista architettonico sia culturale.

A queste azioni si aggiunge la necessità di contestualizzare la ricerca nel suo tempo, ovvero in una Torino di inizio Novecento caratterizzata da un forte fermento culturale e sociale, dove la presenza di attività industriali innovative rendevano la città un centro di sviluppo tecnologico importante a livello europeo¹. Tra le industrie a vocazione tecnologica si inserisce anche quella cinematografica, che attrae gli interessi economici e intellettuali dell'imprenditoria torinese: tra Ottocento e Novecento nasce una vera e propria epoca del cinema muto italiano, le cui istanze estetiche e culturali sono dibattute nelle riviste di settore². Al loro interno si recensiscono i film, ci si sofferma sulla recitazione degli attori, sulle scelte tecniche dei registri e, elemento molto importante, si elencano le «Sale» presenti in più città italiane con i relativi film proiettati: il cinema Ambrosio risulta un soggetto ricorrente in tali rassegne.

Questo scenario ha naturalmente un riflesso sull'attività edilizia cittadina, soprattutto per quanto riguarda la costruzione degli spazi per il cinema: nel caso dell'Ambrosio una «Sala» monumentale e sfarzosa è inserita in un contesto altrettanto importante, rappresentato da Palazzo Priotti³, edificio del 1900 che si pone su una preesistenza⁴ e che è progettato da Carlo

Ceppi⁵, architetto di matrice eclettica attivo a Torino tra Ottocento e Novecento⁶ con la realizzazione di numerosi edifici civili e religiosi dalla committenza altolocata⁷. In facciata l'edificio unisce a elementi di tipo eclettico, caratterizzati da riferimenti al barocco piemontese e a forme floreali, una maglia strutturale in calcestruzzo armato realizzata attraverso l'uso del sistema Hennebique. Questo dato comporta l'ampliamento della ricerca documentale verso l'archivio dell'impresa di Giovanni Porcheddu⁸, concessionario a livello italiano del brevetto Hennebique⁹, responsabile delle opere strutturali presso Palazzo Priotti e successivamente del cinema Ambrosio: la costruzione della «Sala», avvenuta a partire dal 1910, rappresenta quindi l'atto conclusivo di una vicenda costruttiva più ampia.

Da quanto detto emerge in maniera chiara la diversità delle fonti utilizzate per tracciare uno scenario che potesse essere il più possibile critico e completo, evidenziando così un concetto di fondo: lo studio di edifici per il cinema comporta una complessità delle fonti da analizzare.

1. *L'imprenditoria e la settima arte*

Come accennato, la Torino di inizio secolo è caratterizzata da un clima sociale ed economico molto variegato; dopo il trasferimento della capitale nell'Ottocento, la vocazione industriale della città si è ormai consolidata e le attività produttive inserite nel contesto urbano sono molteplici e con diverse specificità. Tra queste, oltre all'industria automobilistica, è proprio il settore cinematografico che, tra fine Ottocento e inizio Novecento, registra un notevole sviluppo, facendo di Torino il più importante polo italiano in questo settore, almeno fino agli anni Trenta. Il duplice carattere, artistico e industriale, di questa nuova forma di intrattenimento¹⁰ attrae l'interesse di diversi investitori privati, i quali si raggruppano nella fondazione di molte società anonime per azioni, le cui attività si dividono tra la produzione e la successiva distribuzione dei film realizzati; a titolo esemplificativo si citano alcune società, come la Carlo Rossi & C., la Aquila Films, S.I.C. – Unitas, Itala Films, Pasquali & Tempo¹¹ e infine la Anonima Ambrosio, fondata nel 1907 da Arturo Ambrosio¹², concessionario e distributore dell'omonima «Sala».

Questo scenario porta necessariamente a un risvolto sul piano architettonico della vicenda, rappresentato dalla creazione di appositi spazi per la produzione del materiale tecnico e delle riprese, unito alla necessità

di creare luoghi permanenti dove poter proiettare gli spettacoli¹³. È in questo ambito che anche l'imprenditoria legata all'edilizia entra a far parte del fenomeno: la realizzazione delle «Sale» coinvolge un insieme di attori diversi, che vanno dagli impresari legati alla realizzazione di strutture in cemento armato agli artigiani e agli artisti, il cui compito era quello di occuparsi degli spazi interni, spesso arredati con elementi di grande pregio.

Per quanto riguarda la costruzione di stabilimenti con funzione di teatro di posa e produzione cinematografica, si porta in evidenza il caso della società Carlo Rossi & C. che realizza un fabbricato con funzione mista di produzione di pellicole e teatro per riprese cinematografiche; l'edificio, denominato «Stabilimento per cinematografie»¹⁴, presenta elementi architettonici perfettamente assimilabili a uno stabilimento industriale ed è datato 1906.

La realizzazione delle «Sale» inizia a consolidarsi negli stessi anni, collocando queste nuove strutture, che sono anche importanti punti di aggregazione per ogni strato sociale, in diverse porzioni del territorio urbano, mettendo in campo importanti progettisti e tecniche costruttive all'avanguardia. Il primo progetto per cinematografo ritrovato all'interno dell'Archivio Storico del Comune di Torino è rappresentato dai disegni del Cinema Garibaldi, progettato nel 1907 dall'ingegnere Enrico Bonicelli in via Garibaldi 13; l'edificio, a due piani fuori terra, presenta elementi progettuali e soluzioni tecniche comuni a molte realizzazioni successive: viene costruito all'interno del cortile sostituendosi a fabbricati esistenti di minore pregio e, per la sua costruzione, si ricorre all'uso di travature in calcestruzzo armato, abilmente nascoste da decorazioni di matrice floreale¹⁵. La costruzione delle «Sale» all'interno dei cortili esistenti è un elemento ricorrente in molti progetti di inizio Novecento, che influenzerà anche altri edifici molto più grandi e prestigiosi in ambito torinese.

2. Una nuova forma di *Loisir*

Il cinema come forma di intrattenimento deve essere messo in relazione con un fenomeno più ampio, rappresentato dai costumi della società dell'epoca: la sua matrice è ancora essenzialmente di tipo ottocentesco e organizza il proprio tempo al di fuori del lavoro in attività di *Loisir* che si svolgono in spazi all'aperto o al chiuso, come i teatri¹⁶. Dal punto di vista tipologico sono proprio i teatri a essere il riferimento tipologico delle sale cinematografiche; a questo concetto se ne aggiunge un altro legato al costume: dai grandi teatri ottocenteschi le «Sale» recepiscono la divisione in primi, secondi e terzi posti e contemporaneamente divengono un luogo alla moda, occasione di incontri mondani per l'alta borghesia, soprattutto nelle aree centrali di Torino come via Roma e Corso Vittorio Emanuele II, dove è collocato il cinema Ambrosio. A sottolineare questo legame tipologico tra sala cinematografica e teatro è un articolo pubblicato nel 1910 su «L'Architettura Italiana» riguardante il secondo progetto per il cinema Ambrosio a opera di Eugenio

Ballatore di Rosana¹⁷: l'articolo è chiaro già dal suo titolo, definendo la nuova struttura, come «Progetto di Teatro di varietà»¹⁸, mettendo in luce la possibilità funzionale di adattare la struttura a teatro, se ce ne fosse stata la necessità. Il testo prosegue con indicazioni tecniche sulla struttura, con la divisione dei posti in prima e seconda classe, in analogia con le caratteristiche distributive del teatro. Il progetto descritto presenta un atrio d'ingresso prospiciente corso Vittorio Emanuele II di 430 m² attraverso il quale è possibile accedere alla sala di proiezione, con annesso lo spazio per l'orchestra, con una capacità di 828 posti divisi in tre categorie di sedute: 160 primi posti con ingombro di 0.50×0.40 m, 236 secondi posti da 0.45×0.40 m e 432 terzi posti da 0.45×0.30 m. La struttura portante del fabbricato è in cemento armato, nascosto da diversi tipi di decorazioni a stucco o dipinte, mentre un sistema di circolazione d'aria garantisce il riscaldamento degli spazi nei periodi invernali.¹⁹

Le altre «Sale» di tipo monumentale e frequentate con il medesimo carattere mondano del cinema Ambrosio sono collocate in via Roma: tra il 1909 e il 1914 si registra la progettazione in quest'area di edifici per cinematografo di grande capienza, costruiti con l'uso del calcestruzzo armato e progettati da professionisti illustri; ne sono un esempio il Cinema Splendor (1909), il Cinema Geisser (1912), il Royal (1913) ed il Ghersi (1914) progettati



fig. 1 – Inaugurazione del Cinema Ambrosio, 1914 (in IMARISIO, SURACE, MARCELLINO 1996, p.40).



fig. 2 – Sala d'aspetto del Cinema Ambrosio, 1914 (in IMARISIO, SURACE, MARCELLINO 1996, p. 42)

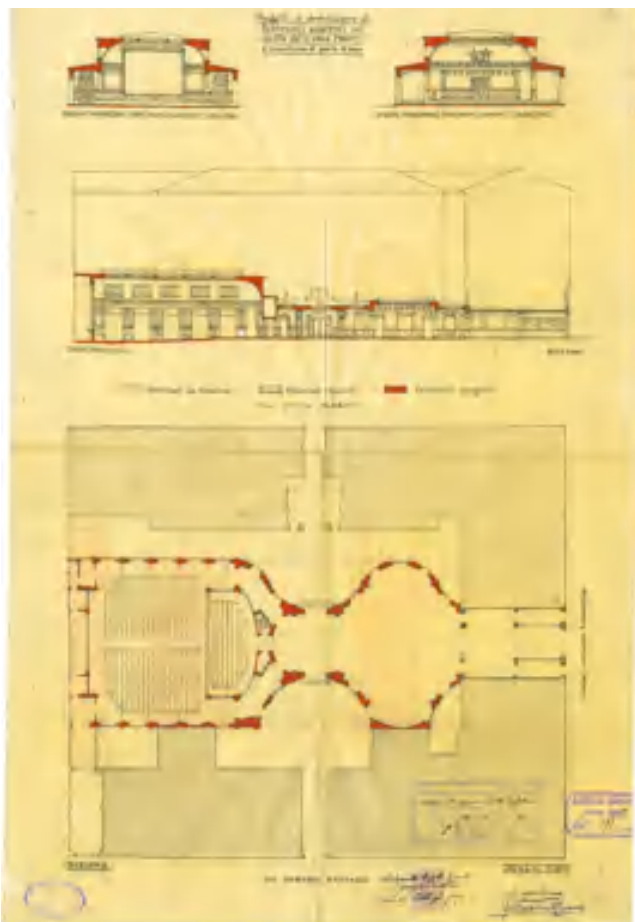


fig. 3 – EUGENIO BALLATORE DI ROSANA, *Progetto di demolizione di fabbricati esistenti nel cortile della Casa Priotti e copertura di parte di esso*, Torino 17 Febbraio 1909 (ASCT, *Progetti Edilizi*, 1909/371, tav. 1).

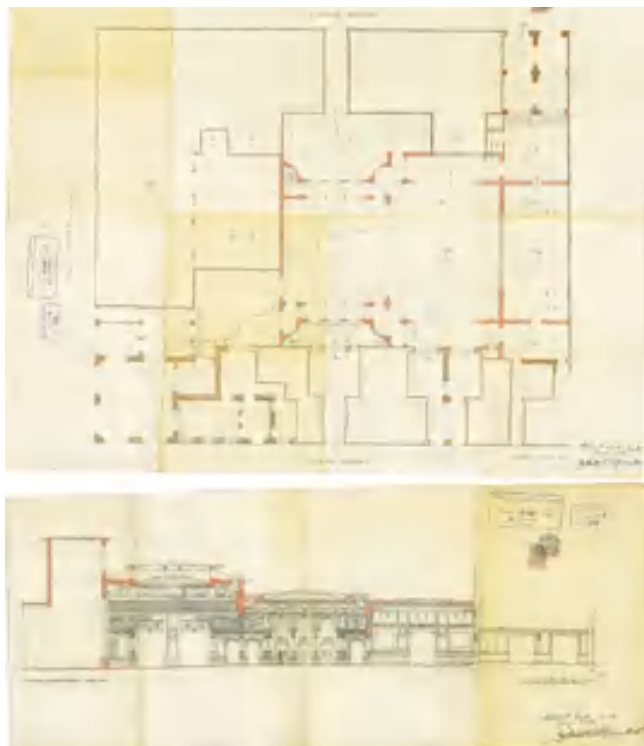


fig. 4 – EUGENIO BALLATORE DI ROSANA, *Seconda versione del progetto per il cinema Ambrosio*, pubblicato in "L'Architettura Italiana" del 27 maggio 1909 (ASCT, *Progetti Edilizi*, 1909/612, tav. 2).

rispettivamente da Pietro Fenoglio, Giacomo Salvadori di Weisenhoff e Carlo Angelo Ceresa²⁰. La costruzione di questi edifici monumentali volevano rappresentare un punto di partenza per il risanamento della via, che tuttavia si concretizzerà negli anni successivi con un esito diverso, rappresentato dalla ricostruzione degli isolati su progetto di Marcello Piacentini tra il 1931 e il 1937²¹: tutti i cinematografi citati saranno oggetto di demolizione.

Le «Sale» di via Roma e il cinema Ambrosio, poco distante, possedevano una committenza di alto livello, di tipo borghese e aristocratico: la loro collocazione spaziale in punti nevralgici del centro cittadino, unita all' analogia funzionale con i teatri, le rendono una nuova forma di *Loisir*²² per il nuovo secolo

3. *Arte ed eleganza*

Con queste parole comincia un articolo del quotidiano «La Stampa» del 1915²³ che descrive la prima di un film muto presso il cinema Ambrosio: si trattava della trasposizione cinematografica di «La signora delle Camelie» di Alexandre Dumas figlio, con protagonista una nota diva del cinema muto: Francesca Bertini. Per l'occasione la «Sala» e gli spazi di accesso vengono abbelliti con una grande quantità di camelie bianche, espediente coreografico che enfatizza l'importanza dell'evento, caratterizzato inoltre una grande affluenza di pubblico²⁴. Questa notizia, legata anche al costume di inizio Novecento, fa comprendere la popolarità del cinema Ambrosio nel clima culturale della città: di conseguenza la sua realizzazione architettonica è associata a professionisti illustri che realizzano ambienti sfarzosi e dal carattere monumentale, tanto da infondere nell'immaginario collettivo un'idea di grande eleganza complessiva degli ambienti.

In questo contesto il primo progetto per la «Sala» è del 1909, ad opera di Vittorio Eugenio Ballatore di Rosana²⁵ e prevedeva la demolizione di due bassi fabbricati presenti all'interno del cortile²⁶: da un confronto tra i disegni si può ipotizzare che siano due edifici precedenti al progetto del 1900 e non ancora demoliti. Nello stesso anno Ballatore di Rosana rivede il progetto, presentando una seconda proposta alla committenza²⁷: i contenuti formali della struttura rimangono invariati rispetto al precedente, anche se viene ridisegnata la sala di proiezione per il pubblico, che occupa il cortile longitudinalmente e lascia due corti più piccole ai lati, rispettivamente di 179 m² e 46 m²; la superficie complessiva dell'edificio è di 1795 m². Sarà questa seconda versione progettuale a essere pubblicata su «L'architettura Italiana», diventando così una delle prime «Sale» italiane oggetto di interesse da parte del settore editoriale specialistico.

Nel 1910 viene presentato un terzo progetto in variante rispetto ai due elaborati di Ballatore di Rosana; questa volta la progettazione è affidata a Alfredo Premoli, ingegnere attivo a Torino con svariate realizzazioni coeve di diversa funzione, mentre le opere strutturali vengono nuovamente affidate all'impresa di Giovanni Porcheddu.

Il nuovo progetto sfrutta i vuoti della corte interna, realizzando una struttura di metratura inferiore e lasciando conseguentemente più spazio libero a cortile nell'ordine di 930 m²: la stessa conformazione spaziale è ancora presente allo stato attuale.

L'ingresso su corso Vittorio Emanuele II è costituito da tre ambienti contigui con copertura piana alta 8 metri, con lucernari che garantiscono un'illuminazione naturale dall'alto: questi spazi contengono biglietteria, sala d'aspetto e caffetteria. In maniera consequenziale una manica vetrata con copertura piana alta 4.60 metri è utilizzata come corridoio distributivo di accesso alla sala di proiezione, ambiente unico con una metratura di 608 m² e alta 13 m; al suo interno lo schermo di proiezione è particolarmente grande, pari a 10×7 m. Il lessico architettonico proposto da Alfredo Premoli si discosta in modo marcato dalle soluzioni di Ballatore di Rosana: il progetto presenta elementi architettonici con chiari riferimenti alle architetture gotiche, è composto da archi a sesto acuto, come a voler evocare l'impianto di un chiostro. Questa composizione formale deve essere messa in relazione anche alla funzione del nuovo edificio: le sale cinematografiche di inizio Novecento erano strettamente legate al senso dell'immaginario, espresso in architettura attraverso riferimenti di matrice eclettica. La realizzazione finale, visibile attraverso fotografie d'epoca del 1914, anno in cui viene inaugurato il cinematografo, non corrisponde dal punto di vista formale con i disegni di progetto: è ipotizzabile che in corso d'opera siano state apportate delle modifiche al prospetto interno verso la corte, senza realizzare le aperture di matrice neogotica.

Negli anni successivi la struttura registra diversi cambi gestionali e di proprietà, con conseguente realizzazione di nuovi interventi di modifica degli spazi interni a partire dal 1923; l'attuale chiusura temporanea dell'Archivio Storico di Torino ha impedito la visione della pratica relativa al 1923, anche se è stato possibile rintracciare il nominativo del progettista: Giacomo Salvadori di Weisenhoff, ingegnere che si era già occupato della progettazione di più «Sale» in via Roma (1913). Lo stesso professionista si occuperà delle trasformazioni più sostanziose del cinema Ambrosio, avvenute a partire dal 1930²⁸, quando i locali passano di proprietà all'avvocato Giovanni Frisetti, che commissiona la predisposizione al sonoro. Salvadori di Weisenhoff realizza un progetto impiantistico, aumenta i posti a sedere e trasforma lo spazio della sala di proiezione in due altezze, aggiungendo un loggiato superiore attraverso la realizzazione di una struttura metallica leggera realizzata presso le Officine Savigliano;²⁹ dello stesso anno è la progettazione di una pensilina esterna posta all'ingresso del cinema, sempre realizzata da Salvadori di Weisenhoff.

Le trasformazioni successive si registrano a partire dagli anni Cinquanta del Novecento: nel 1954 viene realizzata una sistemazione dell'ingresso caratterizzata da un nuovo rivestimento marmoreo e dall'inserimento di una scala in calcestruzzo armato per accedere alla galleria precedentemente progettata da Salvadori di Weisenhoff: le modifiche all'atrio sono visibili ancora oggi.

I cambiamenti più recenti rappresentano lo stato

attuale della struttura, sono databili a partire dal 1992 e realizzati dall'architetto Edoardo Comoglio³⁰; in questo contesto viene apportata una radicale trasformazione degli ambienti, finalizzata alla suddivisione attuale della struttura in tre differenti sale di proiezione, adeguando il cinema alla distribuzione funzionale tipica della multisala: la nuova progettazione divide gli spazi della sala originaria realizzando in essa ambienti più piccoli e funzionali, adeguati dal punto di vista delle norme antincendio e di sicurezza. Gli elementi formali di inizio Novecento sono conservati, anche se non sono visibili nella soluzione contemporanea: entrando nel cortile di Palazzo Priotti è però possibile ritrovare il prospetto interno della struttura, almeno nella sua conformazione del 1930.

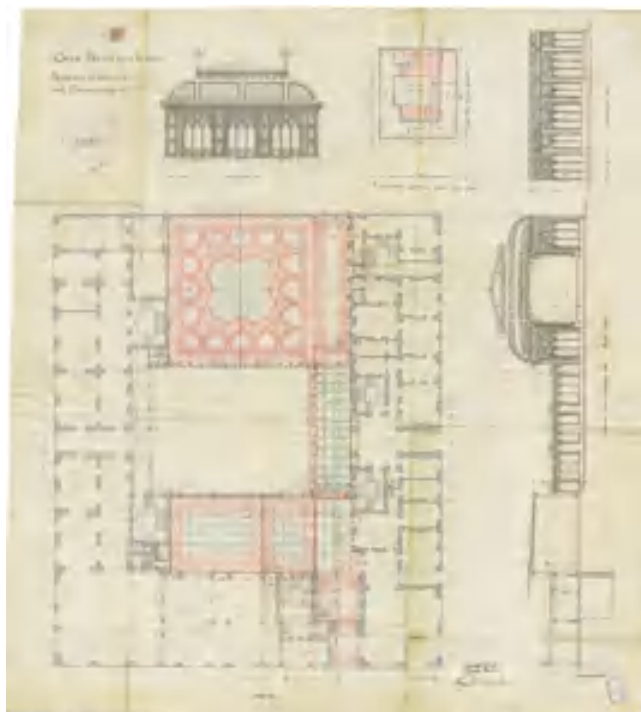


fig. 5 – ALFREDO PREMOLI, *Casa Priotti in Torino – Progetto di Salone per Cinematografo*, Torino 1910 (ASCT, *Progetti Edilizi*, 1910/930, tav.1).



fig. 6 – Vista interna della sala di proiezione dopo l'intervento del 1930 (in IMARISIO, SURACE, MARCELLINO 1996, p. 194).



fig. 7 – Vista esterna, dalla corte di Palazzo Priotti, dell'originale sala di proiezione ad ambiente unico: attualmente la struttura contiene due sale di proiezione più piccole, frutto dell'ultima sistemazione avvenuta nel 1992 (fotografia dell'autore, febbraio 2017).

Note

Questa ricerca rappresenta un approfondimento del lavoro di tesi svolto nel 2017, dove si indagavano le attrezzature e le strutture per il tempo libero a Torino tra Ottocento e Novecento, con particolare attenzione alle sale cinematografiche. Dal precedente tema di tesi, di tipo generale, si è voluto approfondire in maniera critica le vicende costruttive del cinema Ambrosio, dalla sua costruzione alle modifiche più recenti, avvenute negli anni novanta del Novecento. FINOTTO 2016-2017, *I luoghi del Loisir borghese, le sale cinematografiche a Torino tra '800 e '900*, Tesi Magistrale in Restauro e Valorizzazione del Patrimonio, Politecnico di Torino, rel. Annalisa Dameri.

¹ CASTRONOVO 1997, 13-22.

² Le riviste del cinema muto italiano di inizio Novecento sono conservate, anche in formato digitale disponibile online, presso l'Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema. A titolo esemplificativo si citano alcuni titoli delle più importanti riviste: «La vita cinematografica», «Al cinema: settimanale di cinematografie e varietà», «L'Argante», «Film: corriere dei cinematografi», «In penombra».

³ La formazione urbana dove è costruito Palazzo Priotti risale alla prima metà dell'Ottocento, contestualmente a un primo piano di ingrandimento della città verso sud ideato da Gaetano Lombardi nel 1817 e oggetto di una successiva variante nel 1821. COMOLI 1983, 142-146.

⁴ Il progetto novecentesco rappresenta la costruzione di una nuova fabbrica su una preesistenza di un tessuto storico già consolidato nei decenni precedenti: questo dato è confermato dalla presenza presso l'Archivio Storico del Comune di Torino di un progetto del 1864 a cura dell'architetto Blanchier che come oggetto ha la sopraelevazione e il riordino interno di un edificio esistente collocato nella stessa posizione del successivo intervento del 1900. I disegni progettuali del 1864 sono consultabili presso l'Archivio Storico del Comune di Torino, *Progetti Edilizi*, 1864/38.

⁵ Carlo Ceppi (1829-1921), è un architetto piemontese che si forma a Torino con figure accademiche di riferimento come Carlo Promis, Prospero Richelmy, Luigi Menabrea; la sua impostazione professionale media tra competenze tecniche e l'interesse per il disegno e le arti figurative, alla luce di alcune sue collaborazioni giovanili con il pittore Carlo Piaccenza. Le sue realizzazioni si collocano

cronologicamente tra fine Ottocento e inizio Novecento, prevalentemente in ambito piemontese, con una particolare concentrazione a Torino in aree di nuovo ampliamento e rifacimento urbano. Tra i numerosi progetti realizzati in ambito civile si ricordano: palazzo Ceriana, casa Lanza, casa Mondino. Lavora anche con Mazzucchetti alla progettazione della stazione di Porta Nuova, mentre in ambito religioso si ricorda il progetto per la chiesa del Sacro Cuore di Maria e Santa Maria degli Angeli, localizzata nel quartiere di San Salvario. A livello nazionale partecipa al concorso per la facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze. LEVA PISTOI 2000, GRON 2003.

⁶ LEVA PISTOI 2000.

⁷ GRON 2003.

⁸ Attraverso la consultazione dell'Archivio della Società Porcheddu, conservato presso il dipartimento di ingegneria strutturale edile e geotecnica (DISEG) del Politecnico di Torino, è stato possibile visionare i documenti esecutivi del progetto strutturale per il palazzo e, in seconda battuta, per la realizzazione del cinema Ambrosio.

⁹ NELVA, SIGNORELLI 1990, 21-26.

¹⁰ Ricciotto Canudo (1877-1923), scrittore e critico cinematografico attivo a inizio Novecento tra Italia e Francia, conierà il termine "Settima Arte" per definire il cinema attraverso una serie di scritti critici e riviste specialistiche che si occupavano del risvolto estetico e formale della nuova forma di intrattenimento. <http://www.treccani.it/biografie>, Luglio 2020

¹¹ LIBERTI 1997, 37-66.

¹² Artuto Ambrosio (1870-1960), produttore e regista, comincia la sua attività lavorativa come fotografo con un negozio a Torino in via Roma; a partire dai primi anni del Novecento si interessa in maniera più marcata al settore cinematografico, fondando nel 1907 la Anonima Ambrosio. Negli anni successivi produce diversi film muti italiani, tra cui *Gli ultimi giorni di Pompei*, *Nozze d'oro*, *Quo vadis?*. Dopo la seconda guerra mondiale continua la sua attività di produttore a Roma, aderendo all'UCI. <http://www.treccani.it/biografie>, Luglio 2020

¹³ A fine Ottocento gli spettacoli erano ospitati in spazi di fortuna, debitamente allestiti per l'occasione, in sale da concerto e caffè: ne è un esempio la prima proiezione con il sistema *Kinetographe* avvenuta nel 1896 presso il Caffè Romano sotto i portici di piazza Castello. IMARISIO, SURACE, MARCELLINO 1996, 3-11.

¹⁴ I disegni sono consultabili presso ASCT, *Progetti Edilizi*, 1906/467.

¹⁵ Ivi, *Progetti Edilizi*, 1907/322.

¹⁶ FINOTTO 2016-2017.

¹⁷ Il progetto pubblicato su "L'architettura Italiana" rappresenta la seconda versione di Ballatore di Rosana per il cinema Ambrosio ed è conservato in ASCT, *Progetti Edilizi*, 1909/612.

¹⁸ LAVINI 1910.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ I disegni sono consultabili in ASCT, *Progetti Edilizi*, 1909/317 – 1912/791 – 1913/89 – 1914/474.

²¹ <http://www.museotorino.it/>, Luglio 2020.

²² FINOTTO 2016-2017.

²³ «Spettacolo indimenticabile di arte e di eleganza – Il cinema Ambrosio ha avuto ieri una delle sue più grandi giornate. La fiumana di gente che lo invade durante tutto il pomeriggio e che diventa affluenza impressionante la sera, costringe a chiudere gli sportelli dei biglietti o a esporre il tutto esaurito, il cartello dei successi. La Direzione dell'aristocratico ambiente aveva provveduto a presentare il capolavoro della Cesar Film in una cornice della più signorile eleganza. Il palcoscenico e il salone erano trasformati in una serra di camelie bianchissime e la nota candida dei fiori allegorici era come una muta sinfonia che preannunciava l'appressarsi della più grande eroina del teatro di passione [...]» Archivio digitale "La Stampa", n°290, martedì 19-10-1915, 6.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Vittorio Eugenio Ballatore di Rosana (1880-1948) si forma tra Torino e l'École de Beaux Art di Parigi, collabora professionalmente con Carlo Ceppi e Ludovico Gonella e dal 1925 insegna alla Scuola Superiore di Architettura a Torino. Le sue realizzazioni, caratterizzate dall'impiego del cemento armato, si concentrano prevalentemente a Torino; tra queste si ricordano: casa Bellia, le torri Rivella, lo Stadium, il Motovelodromo, lo stadio del Torino in via Filadelfia e, nell'ultimo periodo professionale, l'Istituto Elettrotecnico Galileo Ferraris e l'Istituto di Medicina Legale per l'Università di Torino. LEVA PISTOI 2000, FINOTTO 2016-2017, 91.

²⁶ I disegni sono consultabili in ASCT, *Progetti Edilizi*, 1909/371

²⁷ Ivi, *Progetti Edilizi*, 1909/612

²⁸ Ivi, *Permessi edilizi*, 1930/1334

²⁹ IMARISIO, SURACE, MARCELLINO 1996, 194-196

³⁰ *Ibidem*.

Bibliografia

- RE G. 1908, *Il cinematografo e i suoi accessori, lanterna magica e apparecchi affini*, Milano.
- LAVINI G. 1910, *Progetto di Teatro di varietà*, in LAVINI G., *L'architettura Italiana*, pp. 68-70.
- ALOI R. 1958, *Architetture per lo spettacolo*, Milano.
- COMOLI MANDRACCI V. 1983, *Torino*, collana "Le città nella storia d'Italia", Roma-Bari.
- NELVA R., SIGNORELLI B. 1990, *Avvento ed evoluzione del calcestruzzo armato in Italia: il Sistema Hennebique*, Milano.
- IMARISIO M.G., SURACE D., MARCELLINO M. 1996, *Una città al cinema, Cent'anni di Sale Cinematografiche a Torino 1895-1995*, Rivoli.
- CASTRONOVO V., FABRI I., FRUTTERO C., PRONO F., SARALE M., TERMINE L. 1997, *Le fabbriche della fantasticheria, atti di nascita del cinema a Torino*, Torino.
- LEVA PISTOI M. 2000, *Torino tra eclettismo e liberty 1865-1915*, Torino.
- GRON S. 2003, *La variante e la regola, l'opera di Carlo Ceppi da Palazzo Ceriana alla Grande Esposizione del 1898*, Torino.
- FINOTTO F. 2016-2017, *I luoghi del Loisir borghese, le sale cinematografiche a Torino tra '800 e '900*, Tesi Magistrale in Restauro e Valorizzazione del Patrimonio, Politecnico di Torino, rel. Annalisa Dameri.
- BOATO A. 2020, *I tempi della Conoscenza*, in MUSSO S., PRETELLI M. (a cura di), *Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione*, Roma, pp. 71-76.

MARCO FERRARI*, ESTER GERMANI**

*Dottorato in Beni Architettonici e Paesaggistici, Politecnico di Torino;

**Laurea magistrale in Progettazione delle aree verdi e del paesaggio

Villa Ottolenghi Wedekind ad Acqui Terme. L'eredità culturale di un'«acropoli delle arti» negli archivi di progettisti e committenti

Si ricordi, caro Professore, che è nostro desiderio
abbellire il nostro Monterosso quanto più sia possibile;
vi abbiamo già messo dentro molti anni di fatica e perseveranza,
e ora lo dobbiamo completare

Astolfo Ottolenghi a Pietro Porcinai, 20 dicembre 1955¹

Il percorso di conoscenza e messa in valore dell'eredità culturale di Villa Ottolenghi Wedekind nasce in occasione del censimento dell'architettura piemontese del secondo Novecento², condotto dal Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino e dal Segretariato Regionale del MiBACT per il Piemonte tra il novembre 2018 e il settembre 2020 e promosso dalla Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane. La consapevolezza dell'eccezionalità rappresentata dal complesso di Monterosso ha innescato un virtuoso proseguimento e approfondimento della ricerca, alla base di un percorso di tesi di laurea magistrale³ volto alla definizione – di concerto con l'attuale proprietà – di una proposta per un progetto di restauro e valorizzazione del giardino e del parco di Villa Ottolenghi Wedekind.

Concepita da Arturo Ottolenghi (1887-1951) e dalla moglie Herta Wedekind (1885-1953) e portata a compimento dal figlio Astolfo (1917-79), la tenuta di Monterosso ad Acqui Terme si configura come una vera «acropoli delle arti»⁴, risultato di una proficua collaborazione tra una committenza illuminata e le molteplici personalità illustri del panorama artistico nazionale e internazionale del Novecento.

La consistente documentazione archivistica inerente ai cantieri di realizzazione del complesso di Villa Ottolenghi Wedekind costituisce la principale risorsa di informazioni per interpretare questo patrimonio. Nell'ambito di interesse legato alle tematiche del giardino e del paesaggio, la ricerca si è concentrata sulla consultazione in parallelo dell'archivio del progettista – il paesaggista Pietro Porcinai (1910-86) – e dell'archivio del committente – la famiglia Ottolenghi. La metodologia di indagine adottata nella ricerca ha promosso un costante confronto tra le due fonti, permettendo di ottenere così un quadro completo e unitario per la conoscenza del caso studio. Il risultato di questa operazione consente di evidenziare con chiarezza la complementarità delle due risorse e la corrispondenza tra gli elementi contenuti negli archivi, al fine di comprovare la stretta continuità nella genesi delle intuizioni progettuali tra committente e artefice, nonché la loro verifica negli interventi portati a compimento. I due archivi, conservati

e inventariati in maniera pressoché ottimale, consentono di ricostruire accuratamente il cantiere storico⁵, attestando le fasi che hanno caratterizzato l'ideazione e la costruzione del complesso di Monterosso. Queste preziose documentazioni guidano inoltre il progetto di restauro, in quanto basi del processo di conoscenza e comprensione su cui costruire una consapevole proposta di cura e valorizzazione.

Pietro Porcinai arrivò a Monterosso nel 1955, chiamato da Astolfo Ottolenghi, con il compito di completare l'«acropoli delle arti» e conferire, tramite la progettazione del giardino, organicità e coerenza all'insieme. Il paesaggista elaborò due proposte, la prima nel medesimo anno e la seconda nel 1956. In entrambi i progetti si legge un intervento compositivo semplice, allo stesso tempo contraddistinto dalla ricchezza della componente vegetale inserita, risultato di una profonda osservazione del contesto e di un dialogo con le preesistenze razionaliste di Marcello Piacentini, Giuseppe Vaccaro e Guido Cavani⁶. Porcinai continuò a lungo a lavorare ad Acqui, occupandosi della risoluzione della dicotomia tra il giardino e il paesaggio, promuovendo studiati inserimenti arborei ed elaborando diverse proposte per la sistemazione paesaggistica dei terreni di proprietà della famiglia, sul versante occidentale della collina di Monterosso, in cui si trova il mausoleo.

1. *L'Archivio Pietro Porcinai a Fiesole*

L'intero iter creativo e progettuale degli interventi del paesaggista fiorentino ad Acqui Terme è accuratamente ricostruibile attraverso le numerose testimonianze conservate nell'Archivio Pietro Porcinai a San Domenico di Fiesole. L'archivio del progettista si trova nella limonaia di Villa Rondinelli, luogo in cui a partire dal 1957 Porcinai trasferì lo studio. Villa Rondinelli era stata concepita, negli intenti di Porcinai, come un centro culturale di divulgazione e sensibilizzazione riguardo i temi legati al giardino e al paesaggio, in conformità con il suo costante impegno nel pieno riconoscimento dell'importanza della figura dell'architetto paesaggista. Villa Rondinelli rappresentava inoltre un laboratorio di sperimentazione, in cui Porcinai realizzava modelli e bozzetti per studiare alcune soluzioni, ad esempio negli arredi, o eseguiva tentativi di coltivazione di specie esotiche nella serra per verificarne l'adattabilità al clima italiano. Oggi Villa Rondinelli, grazie alla presenza dell'archivio curato con dedizione dagli eredi del paesaggista⁷ e all'attività



fig. 1 – Restituzione prospettica del progetto dello Studio Porcinai per il giardino delle rose, 1956 ca., bozza (Fiesole, Archivio Pietro Porcinai).

dell'Associazione Pietro Porcinai⁸, rappresenta una risorsa per studiosi, ricercatori e architetti del paesaggio, testimonianza dei suoi lavori e dei suoi insegnamenti, che fornisce un'occasione unica per cogliere l'eredità culturale lasciata dal Maestro⁹.

L'immenso patrimonio archivistico di Fiesole contiene planimetrie generali, di dettaglio ed esecutive, disegni e schizzi (fig. 1), fotografie, elenchi botanici e corrispondenze, relative ai 1318¹⁰ progetti concepiti e nella maggior parte dei casi realizzati nel corso della duratura attività lavorativa del paesaggista fiorentino. Una particolare menzione merita la biblioteca, dimostrazione della formazione cosmopolita di Porcinai, con volumi italiani e stranieri afferenti a diverse discipline – architettura, urbanistica, agraria, giardinaggio – a rimarcare l'importanza dell'acquisizione di conoscenze pluridisciplinari fondamentali per la preparazione tecnica e culturale dell'architetto paesaggista. Tra la cospicua collezione di libri e riviste della biblioteca si rinvengono anche volumi con dediche personali di autorevoli progettisti e colleghi, a testimonianza della salda rete di contatti e conoscenze acquisita durante la sua attività e i viaggi in Italia, in Europa e nel mondo.

Riguardo il contributo di Pietro Porcinai alla realizzazione dell'«acropoli delle arti», la documentazione archivistica presente a Fiesole consente di constatare il *modus operandi* con il quale il paesaggista affrontava le commissioni che gli venivano affidate. Nell'intervento di Monterosso in particolare, emerge il ruolo fondamentale che Porcinai ebbe non solo nel progetto del giardino, ma anche nella regia degli altri lavori. Egli, infatti, oltre a fornire le disposizioni per la sistemazione del giardino e per la scelta e collocazione delle specie vegetali, offrì soluzioni anche per aspetti tecnici legati agli impianti di irrigazione e illuminazione e proposte per le pavimentazioni e il rivestimento della piscina. Seppe inoltre consigliare alla committenza qualificate imprese esecutrici a cui affidare lavori, vivai per le piante, fornitori dei materiali per le pavimentazioni o per gli arredi, avvalendosi delle sue fidate conoscenze

nel mercato italiano ed europeo. Queste considerazioni dimostrano il suo spirito pragmatico, risultato di molti anni di esperienza, in grado di trovare la soluzione più adatta ed efficace davanti agli svariati interrogativi che caratterizzano l'approccio al progetto.

Le numerose proposte per Villa Ottolenghi Wedekind acquisite nell'archivio del progettista consentono di mettere in luce l'attenzione con cui Porcinai tracciava i vari segni sulla carta, vagliando numerose possibilità e valutando più ipotesi, al fine di individuare la scelta più adatta alle esigenze del committente e più rispondente al *genius loci*. Ad esempio, nei riguardi della sistemazione del versante di Monterosso, nei fatti mai portata a compimento, Porcinai suggerì più soluzioni, a causa della notevole acclività del terreno, con percorsi sinuosi caratterizzati da pendenze diverse, per limitare al minimo la costruzione di muri di contenimento. I dettagli costruttivi presenti in archivio testimoniano senza alcun dubbio la meticolosità del lavoro di Porcinai e l'eterogeneità delle questioni da lui affrontate. Si trovano infatti diversi tentativi nella posa in opera delle pietre per le pavimentazioni alla ricerca della composizione più conforme, lo studio del posizionamento più adeguato della rete del tennis, fino alla progettazione dei supporti per i vasi di agrumi e del basamento per la statua de *I leoni* di Arturo Martini¹¹. Porcinai ebbe modo di consigliare gli Ottolenghi anche nella scelta consapevole di funzionali arredi di design, nella maggior parte dei casi ideati da lui stesso, come le celebri sedute in pietra di Vicenza, alcune delle quali orientabili, i cui bozzetti in gesso sono conservati nell'archivio fiesolano. Preziose testimonianze delle abilità artistiche del paesaggista e della sua capacità di comunicazione attraverso il disegno si riscontrano negli schizzi prospettici: per Monterosso ne furono realizzati numerosi, relativi al giardino nelle varie soluzioni, al fine di far meglio intendere la visione del risultato finale del progetto alla committenza. Sono inoltre conservati anche i disegni e gli schizzi approssimativi, tracciati su fogli di carta "rimediati", per appuntare rapidamente un'idea o esemplificare un concetto, successivamente tradotti in proposte progettuali (fig. 4). I numerosi elenchi botanici conservati testimoniano inoltre non solo il sapiente uso delle specie vegetali nel ricorso alla flora autoctona ed esotica, ma anche la partecipazione attiva alla gestione e alla manutenzione del giardino, fornendo continui aggiornamenti sulla variazione delle specie annuali inserite e consigli per il trapianto degli esemplari arborei. Porcinai mantenne vivo l'interesse per le vicissitudini della famiglia Ottolenghi e per le sorti della villa. Sono stati raccolti e conservati nell'archivio di Fiesole diversi articoli di riviste e quotidiani che descrivono l'incanto della «acropoli delle arti» per documentarne anche il declino dovuto al depauperamento delle opere artistiche liquidate nell'asta del 1985¹² e le difficoltà in merito alla messa in vendita del complesso.

Come si vedrà, i rapporti tra Pietro Porcinai e Astolfo Ottolenghi non si limitarono solamente all'ambito lavorativo, ma maturarono in una reciproca stima che ben presto si tramutò in una sentita amicizia.



fig. 2 – Restituzione prospettica del progetto dello Studio Porcinai per il giardino delle rose, 1956 ca., elaborato definitivo consegnato al committente (Camaioere, Archivio Ottolenghi Wedekind).

2. L'Archivio Ottolenghi Wedekind a Camaioere

Le testimonianze archivistiche conservate dalla committenza consentono di mettere in luce sia gli aspetti immateriali legati alla collaborazione feconda tra committente e progettista, sia la documentazione materiale del progetto, corrispettiva a quanto rinvenuto a Fiesole.

L'immenso patrimonio dell'archivio si trova sulle colline di Camaioere, nel casale acquistato negli anni sessanta da Astolfo Ottolenghi e dalla moglie Cecilia Lenherr. La dimora richiama in piccolo l'«acropoli delle arti» di Acqui Terme per la medesima importanza conferita all'arte, testimoniata dalla presenza di numerose opere commissionate ex novo agli amici-artisti di Monterosso o trasferite dalla proprietà dell'alessandrino. Il casale gode di un punto di vista privilegiato sui paesaggi della Versilia, alla cui valorizzazione era stato chiamato lo stesso Porcinai per consigli sulla sistemazione del limitrofo uliveto, acquistato negli stessi anni da Astolfo per la moglie¹³.

L'archivio di Camaioere, oggi accuratamente conservato da Valerio Finoli¹⁴, già collaboratore di Cecilia Lenherr, costituisce una risorsa inestimabile per la conoscenza della vita, del lavoro, del contesto storico e del mecenatismo della famiglia Ottolenghi. Bauli, librerie e scaffali sono gremiti di materiale che racconta la genesi dell'«acropoli delle arti» e la sua progressiva – e talvolta travagliata – costruzione. La consultazione dell'archivio consente una totale immersione nella dimensione



fig. 3 – Il patio e il giardino delle rose in una fotografia attribuibile ad Astolfo Ottolenghi, 1966 (Camaioere, Archivio Ottolenghi Wedekind). Si notino i ragionati allineamenti e la progressione scalare delle geometrie degli ambienti esterni, che incorporano nella composizione il paesaggio della collina acquese, inquadrato dall'architettura del patio come un boccascena. Il documento è fondamentale testimonianza del cantiere – qui appena concluso – condotto da Porcinai.

dell'arte così come era stata concepita dagli Ottolenghi, in modo da avere una piena consapevolezza del retaggio culturale espresso dal complesso di Monterosso. A Cecilia Lenherr, sensibile e consapevole testimone di tale eredità, si deve la trasmissione di un patrimonio documentale di notevole rilievo, nonché la conservazione



fig. 4 – Schizzo prospettico del comparto tra gli studi d'artista e il campo da tennis, 1956 ca. (Fiesole, Archivio Pietro Porcinai). Numerosi sono i disegni eseguiti da Porcinai e dai suoi collaboratori sul retro di tavole di progetto o su fogli di carta di recupero, indispensabili documenti per la comprensione dell'iter creativo.



fig. 5 – Restituzione prospettica del progetto dello Studio Porcinai per l'area antistante gli studi d'artista, 1956 ca., elaborato definitivo consegnato al committente (Camaione, Archivio Ottolenghi Wedekind).

– non senza difficoltà – della tenuta acquisite a seguito della scomparsa del marito Astolfo nel 1979.

A Camaione sono conservate diverse testimonianze della produzione artistica di Herta Wedekind, sostenitrice della parità di tutte le forme, da lei stessa sperimentate, che declinano l'arte. Si ritrovano infatti esemplari della sua collezione di arazzi, tappeti e stoffe per arredo, cartelle che raccolgono bozzetti ideati per capi di abbigliamento di moda, nonché libricini di favole per bambini da lei stessa inventate e illustrate. I locali dell'archivio ospitano molti volumi in diverse lingue della biblioteca degli Ottolenghi, concernenti le varie discipline artistiche, a prova del contesto culturale vissuto dalla famiglia. Gli Ottolenghi furono attivi promotori di cenacoli artistici, volti a stimolare e ad approfondire il dialogo e le relazioni tra le singole arti, che si concretizzarono nel complesso di Monterosso in cui lavorò una équipe

di illustri progettisti¹⁵. Villa Ottolenghi Wedekind è il luogo per eccellenza in cui si celebrò l'Arte e si sostennero artisti, rinomati e meno noti, con un mecenatismo che determinò stima, amicizia e riconoscenza reciproca tra committenti e progettisti. L'impegno della famiglia Ottolenghi non si limitò al finanziamento dell'arte all'interno dei confini della villa, ma sovvenzionò diverse opere filantropiche e di beneficenza per la comunità di Acqui Terme, prima fra tutte la realizzazione del ricovero Jona Ottolenghi¹⁶. La squisita filantropia emerge dall'archivio nelle lettere di sentiti ringraziamenti da parte di amici, aiutati durante momenti di difficoltà.

L'archivio Ottolenghi Wedekind consente di ricostruire la storia del cantiere di Monterosso, attraverso lo stato ottimale e scrupoloso della conservazione dei documenti, catalogati in base all'artista di riferimento. Tramite queste preziose testimonianze si possono notare in primo luogo due aspetti. Il primo riguarda la gestione di gran parte del cantiere tramite la corrispondenza, strumento di mediazione tra la committenza – spesso lontana dalla tenuta di Monterosso¹⁷ amministrata direttamente da persone di fiducia – e i progettisti, anch'essi distanti, costantemente impegnati nella realizzazione di altre opere in Italia e all'estero. Il secondo invece riguarda la notevole quantità ed eterogeneità del materiale conservato. Si ritrovano infatti i calchi di alcune delle statue che caratterizzavano l'apparato scultoreo di Monterosso e i disegni di studio per la preparazione delle pitture e incisioni che adornano gli interni e gli esterni della villa e del mausoleo. Sono inoltre conservati tutti i disegni prodotti dagli artisti nei quarant'anni del processo creativo e realizzativo dell'«acropoli delle arti», dalle proposte territoriali di sistemazione monumentale del versante della collina di Ernesto Rapisardi, passando per i progetti inerenti all'ampliamento della villa e alla realizzazione del giardino (figg. 2 e 5), fino ai dettagli della organizzazione degli interni, dell'arredo, dell'apparato decorativo e dell'illuminazione. La fotografia offre un contributo notevole per la documentazione del cantiere (fig. 3). Numerose sono le immagini che mostrano la proprietà prima dell'inizio degli interventi, segnano l'avanzamento del cantiere e attestano la presenza in campo dei protagonisti, come nel caso di Piacentini intento a consultare una planimetria o di Porcinai in sopralluogo nel parco del mausoleo.

Al fine di raggiungere un completo riconoscimento del valore dell'eredità culturale del complesso di Monterosso è auspicabile, così come è stato fatto per il contributo di Pietro Porcinai, un continuo confronto e una potenziale collaborazione con gli archivi dei singoli progettisti dell'équipe.

Questa metodologia si è rivelata molto efficace per un'ulteriore conoscenza dell'intervento di Porcinai ad Acqui Terme, letto dal punto di vista della committenza. I disegni, le planimetrie e i dettagli esecutivi conservati – nelle varie soluzioni – nell'archivio testimoniano l'attenta presenza degli Ottolenghi nell'iter progettuale, in costante dialogo con il progettista per la valutazione delle proposte elaborate. La ricca documentazione epistolare presente costituisce la fondazione su cui poter

ricostruire solidamente il cantiere del giardino. Nelle tre cartelle dedicate al paesaggista sono conservate le corrispondenze tra lo Studio Porcinai, Astolfo Ottolenghi e l'amministrazione di Monterosso a partire dal 1955 fino al 1975. Le prime due cartelle seguono la realizzazione del giardino e riportano i consigli offerti dal paesaggista per la sistemazione del versante della collina, nonché suoi appunti annotati durante le visite a Monterosso. Le lettere descrivono la pronta risposta di Porcinai ai vari quesiti del cantiere, rispetto alla realizzazione di una pavimentazione o degli impianti di irrigazione e illuminazione, raccomandando anche le imprese esecutrici per i lavori o le ditte fornitrici di materiali e piante. Non mancano testimonianze delle difficoltà nell'esecuzione dei lavori dovuti principalmente al tempo sfavorevole che in più casi ha rallentato la messa a dimora delle piante.

Dopo aver visto molti posti all'esterno il ritorno a Monterosso mi è parso un sogno. In altre parole desidero confermarLe che sono assai lieto di aver fruito della Sua esperienza e del Suo buon gusto,

scrive Astolfo Ottolenghi a Pietro Porcinai in data 3 agosto 1963¹⁸. Le corrispondenze dell'ultima cartella, scambiate dopo la conclusione del cantiere, dimostrano la reciproca soddisfazione del risultato della collaborazione che si protrasse per diversi anni con continui consigli sulla gestione e sulla manutenzione. Anche se in lontananza, Porcinai e i suoi collaboratori seppero dare immediate risposte su numerose questioni, dall'aggiornamento delle specie vegetali a rimedi su eventuali patologie delle piante o consigli per una loro corretta potatura e perfino per la scelta di una razza di cani in grado di presidiare il giardino senza arrecarvi danno. Dalla lettura dello scambio epistolare emerge chiaramente l'amicizia che legava Pietro e Astolfo, informati sulle vicissitudini della loro vita quotidiana con sovente scambio reciproco di doni.

Fotografie e filmati amatoriali consentono di documentare i cambiamenti soprattutto nell'ambito del giardino e del paesaggio circostante, in cui è visibile il processo di sviluppo della componente vegetale, che nel corso degli anni ha subito inevitabilmente perdite e nuove acquisizioni. Alcune fotografie mostrano chiaramente la valenza delle intuizioni progettuali di Porcinai appena realizzate, come nel caso della valorizzazione di visuali sul paesaggio mediante sapienti inserimenti vegetali o dell'efficacia del profilo elegante e leggero del dislivello nel prato antistante gli studi d'artista atto a interromperne la monotonia. Sono fotografati anche momenti della cura del giardino, immortalando il giardiniere impegnato a mettere a dimora nuove piante, squadre di operai intenti a rimuovere con delle funi gli alberi per prepararli ai trapianti o a montare strutture per facilitare il trasporto nella limonaia dei pesanti vasi in cotto di Impruneta contenenti gli agrumi. L'archivio di Camaiore conserva infine raccolte di immagini che raccontano scene di vita quotidiana della famiglia Ottolenghi, la quale insieme ad amici beneficiava molto del giardino, soggetto o sfondo di numerose fotografie scattate tra gli anni Sessanta e Ottanta. Tramite il confronto con lo stato

attuale del giardino si può constatare un progressivo depauperamento della componente vegetale, soprattutto nella perdita di diversi esemplari arborei e nella generale semplificazione floristica, poco variegata e meno attenta alle fioriture rispetto all'originaria concezione di Porcinai.

3. Conclusioni. Aspetti intangibili delle fonti tra valori culturali e dimensione umana

L'archivio del progettista e l'archivio del committente guidano parimenti la conoscenza e la lettura critica di Villa Ottolenghi Wedekind nel conseguente processo di riconoscimento di valori da porre alla base del progetto di restauro. Il confronto tra le due risorse consente infatti di acquisire una piena consapevolezza degli aspetti materiali e immateriali che determinano la complessità dell'«acropoli delle arti», creata dal sodalizio tra illustri estimatori dell'arte.

Planimetrie, disegni, dettagli esecutivi, corrispondenze, elenchi botanici e fotografie costituiscono le fonti su cui impostare l'acquisizione delle informazioni e una loro analisi critico-interpretativa, fase intermedia tra il processo di conoscenza e il progetto di restauro e valorizzazione. Questa documentazione materiale, comparata con lo stato di conservazione del giardino e del parco di Monterosso, consente di individuare le criticità e le potenzialità – intrinseche ed estrinseche al sito – da risolvere o valorizzare nel progetto di restauro.

Tuttavia, gli archivi non rappresentano soltanto la testimonianza materiale della genesi di un luogo, ma ne conservano anche importanti aspetti intangibili. La lettura comparata delle due fonti archivistiche consente di mettere chiaramente in luce il valore culturale e la dimensione umana che caratterizzano l'«acropoli delle arti» nella sua duplice valenza privata e filantropica. La ricchezza culturale è certamente di immediato riconoscimento. Come visto, il complesso di Monterosso si configura infatti come luogo d'eccellenza, nel piccolo contesto dell'acquese, in cui poter osservare sinotticamente le realizzazioni di alcuni tra i nomi più noti del panorama artistico del Novecento. La dimensione umana emerge dalle reciproche relazioni tra le differenti personalità dei protagonisti della storia di Monterosso come tessuto connettivo e vitale di una creativa circolazione di idee. Il cantiere di Villa Ottolenghi è il risultato del fruttuoso dibattito tra committenti e artisti, ricco di confronti che nella maggior parte dei casi hanno generato amicizie profonde e durature, non senza qualche sporadico litigio o allontanamento. Il processo di ideazione e di concretizzazione dell'intero complesso è stato possibile solo attraverso la ferma volontà e il costante impegno degli Ottolenghi e della équipe di artisti nel raggiungere, nonostante le difficoltà riscontrate nel percorso, l'obiettivo comune della costruzione di un luogo che celebra l'arte. La valenza di Villa Ottolenghi Wedekind si coglie anche nel suo saldo legame culturale con il contesto acquese. Uno degli aspetti in cui si declina questo rapporto riguarda il paesaggio, tenuto in considerazione sin dall'ideazione dell'acropoli, nella volontà dei coniugi Ottolenghi di

creare una dimora in cui arte e architettura si potessero integrare con il contesto di vigneti e boschi della collina di Acqui Terme. Tale desiderio si concretizza nell'opera di Pietro Porcinai, il cui risultato esalta la bellezza della Natura al pari di quella delle Arti celebrate a Monterosso.

Il percorso di conoscenza tramite le fonti archivistiche consente di appurare la complessità di Villa Ottolenghi Wedekind, rappresentata dalla coesistenza di valori multi-scalari e interdisciplinari. Tali valori, opportunamente riconosciuti nelle loro reciproche relazioni, costituiscono i nodi e i legami della rete di tutela e di valorizzazione, parte integrante del progetto di restauro. Gli aspetti materiali e immateriali, risultanti dalla complementarità dei due archivi, determinano il progetto di cura per la conservazione nel tempo del bene architettonico e paesaggistico, offrendo al contempo spunti di riflessione su una dimensione culturalmente più ampia che supera i confini di Monterosso. Il ragionamento critico si traduce così nell'individuazione di valori aggiunti, che rendono più valido e saldo il progetto di restauro, al fine di trasmettere efficacemente la memoria e l'eredità culturale di un'eccellenza del nostro patrimonio.

Note

Il presente contributo è frutto di un percorso comune dei due autori, che hanno dialetticamente confrontato fonti e posizioni critiche. In particolare l'introduzione e il secondo paragrafo si devono a Ester Germani, il primo e il terzo a Marco Ferrari.
¹ Lettera conservata presso l'Archivio Ottolenghi Wedekind, Camaiore.

² Si rimanda al censimento delle architetture del secondo Novecento, promosso da MIBACT attraverso l'ufficio DGAPP, in particolare alla scheda sul giardino di Villa Ottolenghi Wedekind ad Acqui Terme.

³ La tesi di Ester Germani, dal titolo *Tramandare l'eredità culturale di un'acropoli delle Arti. Percorso di conoscenza e progetto di restauro dell'opera di Pietro Porcinai a Villa Ottolenghi Wedekind presso Acqui Terme*, è stata condotta con la supervisione della Prof.ssa Maria Adriana Giusti e dell'Arch. Marco Ferrari e ha concluso con lode e dignità di stampa nel marzo 2021 il corso di laurea magistrale in *Progettazione delle aree verdi e del paesaggio*, erogato dal Politecnico di Torino insieme alle Università degli Studi di Genova, Milano e Torino.

⁴ La felice definizione si deve a Mario Quesada (cfr. QUESADA 1985). Per ulteriori approfondimenti su Villa Ottolenghi Wedekind e il complesso di Monterosso si rimanda a FONTANA, GIACOMINI, LODARI 2015.

⁵ I lavori del cantiere di Villa Ottolenghi Wedekind iniziarono nel 1923 e terminarono nel 1965. Durante questo intervallo di tempo, si susseguirono diverse volontà e interventi progettuali di vari artisti, alternati a momenti di stasi dovuti a eventi bellici, difficoltà economiche e in taluni casi a disaccordo negli intenti (Cfr. FONTANA, GIACOMINI, LODARI 2015).

⁶ La villa padronale, gli studi d'artista e il cisternone, realizzati tra gli anni quaranta e gli anni cinquanta da Giuseppe Vaccaro (1896-1970), Guido Cavani (1923-?) e collaboratori.

⁷ Anna, Paola e Giovanni Porcinai conducono e rendono accessibile l'archivio. Si desidera cogliere l'occasione per ringraziare in particolar modo Anna per la preziosa disponibilità.

⁸ L'Associazione Pietro Porcinai Onlus, oggi presieduta da Franco Panzini, dal 2011 ha l'obiettivo di promuovere la conoscenza, la tutela e la valorizzazione del lavoro del paesaggista fiorentino.

⁹ Per un approfondimento sulla biografia di Pietro Porcinai si rimanda a ZANGHERI 2009. Per una maggiore conoscenza delle opere, del *modus operandi* e delle cifre stilistiche del paesaggista si consiglia la lettura di MATTEINI 1991.

¹⁰ Dato ricavato dal regesto delle opere (cfr. MEDORO 1991).

¹¹ Arturo Martini (1889-1947), *I leoni*, due sculture in bronzo 110×80×200 cm ciascuna, realizzate tra il 1933 e il 1935 e collocate su un basamento in granito in prossimità dell'ingresso della villa.

¹² A seguito di difficoltà economiche, gli Ottolenghi negli anni settanta hanno messo in vendita inizialmente i terreni sulla collina di Monterosso e successivamente la residenza in vetta. Nel 1985 con l'Asta Finarte sono state liquidate le suppellettili e parte della collezione artistica di Villa Ottolenghi Wedekind (cfr. FINARTE 1985).

¹³ Cfr. FONTANA, GIACOMINI, LODARI 2015, 160, nota 44.

¹⁴ Si coglie l'occasione per un sentito ringraziamento a Valerio Finoli, la cui collaborazione è stata fondamentale per le ricerche.

¹⁵ Tra i tanti, si citano i principali contributi di Federico D'Amato, Ferruccio Ferrazzi, Marcello Piacentini, Arturo Martini, Ernesto Lapadula, Ernesto Rapisardi, Venanzo Crocetti, Giuseppe Vaccaro, Guido Cavani, Ernesto e Mario Ferrari, Fritz Pössenbacher, Amerigo Tot, Rosario Murabito e Pietro Porcinai.

¹⁶ Il Ricovero Jona Ottolenghi consiste nell'adeguamento di un fabbricato del XV secolo commissionato da Arturo ed Herta Ottolenghi a Marcello Piacentini (1881-1960) e realizzato dalla medesima équipe di Monterosso (cfr. FONTANA, GIACOMINI, LODARI 2015, 27).

¹⁷ La tenuta di Monterosso fu inizialmente frequentata durante l'estate e in occasione delle vendemmie da Arturo ed Herta Ottolenghi, i quali avevano la principale residenza a Pieve di Sori, nei pressi di Genova. Si trasferirono definitivamente ad Acqui nel 1943. Il figlio Astolfo lavorava e viveva negli Stati Uniti, senza rinunciare tuttavia a periodici soggiorni in Italia.

¹⁸ Archivio Ottolenghi Wedekind, Camaiore.

Bibliografia

FINARTE (a cura di) 1985, *Gli arredi e la collezione di arte contemporanea di Villa Ottolenghi*, Milano.
FONTANA F., GIACOMINI L., LODARI R. 2015, *Villa Ottolenghi Wedekind. Una residenza del Novecento ad Acqui Terme*, Torino.
MATTEINI M. (a cura di) 1991, *Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio*, Milano.

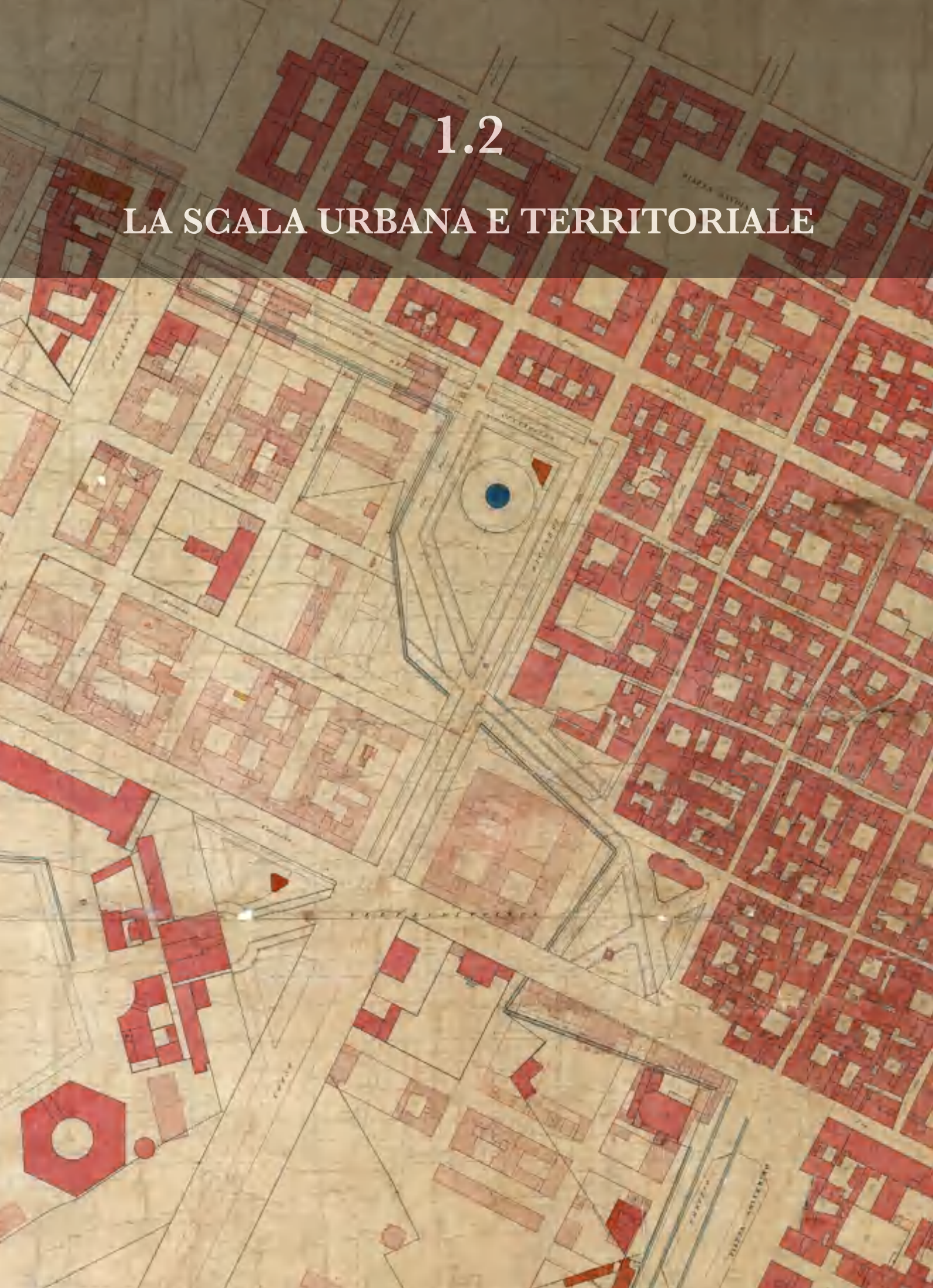
MEDORO G. 1991, *Regesto delle opere*, in MATTEINI 1991, pp. 293-317.

QUESADA M. 1985, «*Il più diletto soggiorno*» di un'artista mecenate, in FINARTE 1985, pp. 7-9.

ZANGHERI L. 2009, *Porcinai Pietro*, scheda biografica in CAZZATO V. (a cura di), *Atlante del giardino italiano (1750-1940). Dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti*, 2 voll., Roma, vol. II *Italia centrale e meridionale*, pp. 593-596.

1.2

LA SCALA URBANA E TERRITORIALE



ANDREA LONGHI

Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, Politecnico di Torino

Cantieri e carte nel Trecento sabauda: contratti e contabilità

La scelta del *cantiere* quale specifico oggetto di indagine impone allo storico dell'architettura di spostare il baricentro della propria attenzione dalle dimensioni dello spazio a quelle del tempo. Il cantiere, infatti, è certamente un luogo materiale (come il lemma inglese *building site* evidenzia), con le proprie regole e topografie, ma è soprattutto una condizione temporale, essendo costituito – nella sua intrinseca e ineludibile temporaneità – dallo sviluppo intrecciato di processi diversi, ciascuno secondo temporalità proprie (i tempi delle decisioni, delle finanze, del reclutamento delle maestranze, della costruzione, dei collaudi ecc.). Ogni cantiere è luogo di lunghe attese come di scelte repentine, di speranze condivise e di disillusioni, di previsioni e di imprevisti, di conflitti e di sodalizi, di lutto e di festa, di catastrofi e di miracoli. Il cantiere è inoltre il quadro in cui i tempi della proiezione futura – talora densa di aspettative e ambizioni – si misurano con il campo dell'esperienza quotidiana e del vissuto ordinario, dell'iterazione e della monotonia, ma si confrontano anche con la frequentazione della memoria, intesa come tradizione di tecniche e saperi, tramandati di generazione in generazione, di luogo in luogo.

1. I tempi del cantiere e i silenzi eloquenti delle carte: problemi di metodo

L'esito dell'edificio realizzato riepiloga in sé le storie di vita di quanti hanno sofferto e gioito nel cantiere, ma l'architettura costruita ospita tali memorie in modo immanente, ossia non le manifesta con le proprie forme, bensì le dissimula nella stratificazione delle pieghe più recondite della materia. È dunque compito dell'indagine storico-architettonica far emergere e rivivere i gesti e – soprattutto – i valori sottesi all'agire costruttivo, interpretando l'edificio alla luce della documentazione scritta superstite, che per il basso Medioevo alpino – ambito geostorico in cui ci muoveremo – è prevalentemente costituita da carte contabili.

Chiediamoci, tuttavia: si può far rivivere il senso vitale e le dinamiche decisionali del cantiere solo ragionando su cifre e su regole? Una prima rigidità dalle fonti è data dal fatto che le registrazioni di cantiere medievali sono essenzialmente note sul presente: annotano quotidianamente quantità, e non sono in grado di restituire né le proiezioni future, né i retaggi passati. Chiediamoci dunque se si può ricostruire una storia di idee e di costruzioni solo interpretando le registrazioni di un "archivio

del presente", ossia di quel presente che è vissuto ogni giorno dalle maestranze nell'agire costruttivo, in assenza di documentazione che restituisca ciò che noi moderni chiamiamo "progetto", o "piano", o "programma". È infatti la rivoluzione temporale della modernità¹ che ha comportato la ridefinizione e la razionalizzazione dei criteri con cui documentare l'esistente (passato), il cantiere (presente) e il progetto (futuro), secondo paradigmi temporali che la rivoluzione digitale non ha ancora del tutto scardinato; per confrontarsi con impostazioni spaziotemporali premoderne lo storico dell'architettura deve affrontare un esercizio esegetico non banale sulle fonti.

Oltre alla pluralità dei tempi, anche la ricerca della pluralità delle "voci" del cantiere impone alcune cautele interpretative. Nelle carte amministrative medievali sono rari i passaggi narrativi, e sono unilaterali – o quasi – il punto di vista e il lessico dei redattori dei documenti, solitamente ufficiali del committente, espressioni della cultura notarile e della burocrazia dei principati. Può la sola voce "di parte" della committenza restituire la pluralità di voci che animavano un cantiere? Esiste un contraddittorio in cantiere?

L'integrazione tra un approccio quantitativo – che applichi alla storia dell'architettura i metodi della storia economica e sociale – e una lettura qualitativa – che cerca di lavorare su episodi lessicali, su voci riportate, su annotazioni periferiche – può dare alcune risposte, frammentarie ma utili a far rivivere il cantiere. I conti e i contratti consentono non solo di indagare minuziosamente lo sviluppo tecnico della fabbrica (volumi, superfici, lunghezze ecc. in rapporto ai tempi di lavorazione), ma offrono elementi ricchi anche per cogliere la vita sociale (gerarchie dei salari, rapporti di potere, condizioni di genere, nel loro sviluppo cronologico) e l'impatto territoriale delle diverse azioni in cui si organizza il cantiere (il reperimento dei materiali, i trasporti, le attività costruttive, i sopralluoghi ecc.)². In tale direzione, pur operando negli stretti margini di manovra consentiti dalla filologia, lo storico dell'architettura può lavorare sull'esegesi delle fonti anche in modo "empatico", incrociando il proprio vissuto di cantiere con alcuni dettagli raccolti dalle carte, con quelle registrazioni quotidiane del tempo presente del cantiere che proiettano, tuttavia, l'agire costruttivo nei tempi sia della previsione, sia della memoria. Si tratta talora di registrazioni occasionali, prive di valore statistico o di rilevanza quantitativa, ma che sanno parlare a chi – come lo storico

dell'architettura – necessariamente frequenta e conosce, dal vivo, le attuali pratiche di cantiere. Lavorando su fonti quantitative medievali, l'animazione del cantiere resterà inevitabilmente confinata nei silenzi delle carte, ma potrà riprendere vita dal confronto accurato e critico tra la talora ridondante documentazione contabile e l'esperienza quotidiana dell'interprete, rinunciando forse – per questo tipo di indagine – alle grandi narrazioni o alle riletture ideologizzate dell'architettura. Nei lunghi silenzi intercalati alle minute registrazioni quotidiane si potranno sentire l'attesa che migliorino le condizioni metereologiche per poter procedere con le lavorazioni, la speranza che arrivino puntuali le forniture ordinate, l'apprensione per l'esito del conciliabolo tra *magister* e principe, il disorientamento a fronte di un imprevisto, o la prece per il compagno infortunato sul lavoro. Quando il pignolo contabile sabauda registra, come vedremo, le spese per la biada del cavallo, per il brindisi, o per la nuova penna nera sul cappello, ci offre appigli fragili – esili, ma quantificati, temporalizzati e spazializzati – in cui lo storico può riconoscere, sotto traccia, quei valori sociali e culturali che animano il cantiere, e che restituiscono il senso sociale dell'architettura.

2. L'amministrazione del cantiere sabauda

È nota la ricchezza quantitativa e qualitativa della documentazione contabile prodotta dall'amministrazione sabauda, sistematica e accurata soprattutto a partire dalla metà del Duecento, età delle riforme di Pietro II. La struttura e il potenziale conoscitivo dei conti delle circoscrizioni territoriali (le *castellanie* in particolare³) e degli apparati centrali sono stati indagati dalla storiografia⁴ secondo una pluralità di chiavi di lettura fiscali, economiche, politiche, sociali e amministrative. In tale contesto esegetico ampio, anche l'architettura e le infrastrutture hanno guadagnato interesse nella letteratura⁵, e alcuni cantieri sono stati esplorati in diversi territori a cavallo delle Alpi, con esiti conoscitivi principalmente legati alla ricostruzione monografica di singoli episodi, di specifici temi edilizi e di quadri territoriali, ma anche allargando lo sguardo sulle competenze tecniche e amministrative dedicate al coordinamento e alla gestione dei cantieri, tema di particolare interesse e problematicità per la cultura costruttiva pre-moderna.⁶

In occasione di recenti studi per il sesto centenario della nascita del Ducato (1416), ho avuto l'occasione di proporre una lettura politica e territoriale a scala vasta dei cantieri⁷, intesi come *fabrique territoriale* complessa e policentrica che ha contribuito a rendere concretamente e dinamicamente sperimentabili le nuove prerogative giuridiche e amministrative di un principato composito. Il sistema territoriale dei cantieri ha però soprattutto favorito la coesione sociale, la maturazione di competenze gestionali e imprenditoriali private, lo sviluppo di vocazioni economiche locali (produzione di materiali in distretti specializzati, uso delle risorse boschive, produzione di energia ecc.). Una lettura del cantiere,

dunque, coerente con una storiografia che ne evidenzia la possibilità di testimoniare le dotazioni produttive di base di un territorio e le trasformazioni di una società.⁸

Tenendo presente tale cornice politica e sociale, saranno in questa sede presentati solo alcuni aspetti di dettaglio che aprono spiragli sulla vita dei cantieri, attingendo – in modo necessariamente episodico, se non aneddótico – all'agire architettonico negli anni dieci e venti del Trecento degli ufficiali dell'appannaggio di Filippo di Savoia (principe di Acaia per via matrimoniale dal 1301)⁹, che governa stabilmente (1295-1334) l'area pedemontana tra Canavese, Torinese e Pinerolese e la piana tra Maira e Stura, nel quadro di un equilibrio politico sostanzialmente stabile con lo zio, conte Amedeo V (che governa dal 1285-1323) e i figli Edoardo e Aimone¹⁰.

Fonte principale indagata sono i rendiconti contabili presentati all'amministrazione centrale dagli ufficiali periferici territoriali (i castellani, solitamente) e dai funzionari "specializzati" (cfr. *infra*), revisionati e trascritti in rotoli in cui sono annotate entrate e uscite, archiviati presso le sedi – viepiù sedentarizzate dalla fine del Duecento – dell'amministrazione del principe. Tale imponente *corpus* documentario¹¹ ha pochi confronti per estensione, sistematicità e dettaglio.¹² I castellani – che svolgono funzioni assai diverse di governo del territorio, del fisco, della giustizia e della sicurezza¹³ – assumono direttamente il ruolo di *maître d'oeuvre*¹⁴ dei cantieri che insistono sul territorio sottoposto alla loro giurisdizione, garantendo la supervisione contabile e tecnica sui diversi impresari edili coinvolti. Per gli studiosi di storia dell'architettura hanno interesse alcune sezioni specifiche dei conti, ossia le spese di gestione degli insediamenti e del territorio (tra cui soprattutto le cosiddette *opera castris*, ossia la manutenzione e la costruzione dei castelli e delle fortificazioni), i salari dei funzionari e dei tecnici, i pagamenti per conto del duca o su richiesta della tesoreria centrale (tra cui, a volte, onorari per prestazioni fornite da maestranze su cantieri esterni alla giurisdizione della castellania). Altri temi di rilevanza architettonica sono costituiti dall'analisi microtoponomastica (denominazione di spazi pubblici o di vani dei castelli, citati incidentalmente) e sociotopografica (ossia del nesso tra persone, azioni e spazi in cui le medesime si realizzano), o dalla lettura spaziale dalle narrazioni di reati (che prevedono sempre l'individuazione del luogo in cui il reato è stato commesso, da cui sovente dipende la valutazione della gravità del medesimo).

Con l'organizzarsi di una committenza di scala e ambizioni ampie, che fa del *principio di territorialità* il cardine giuridico del proprio agire architettonico e infrastrutturale, la gestione dell'attività edilizia si fa sempre più complessa e non può restare affidata a strumenti ordinari, per quanto raffinati. A partire dal primo Trecento specifici conti di costruzione¹⁵ sono tenuti da funzionari dedicati alla gestione amministrativa del cantiere (*massari, clavari*). In un quadro finanziario

ancora fluido e in mancanza di un vero e proprio bilancio statale¹⁶, resta tuttavia imprescindibile una lettura integrata delle fonti (conti di castellania, documenti contabili dell'amministrazione centrale e della *domus* del principe¹⁷), con un'attenzione agli aspetti finanziari (origine della liquidità e dei mutui) e alla sostenibilità economica della gestione delle opere finite, che nel corso degli anni successivi alla chiusura dei cantieri si rivela essere il difetto sostanziale del sistema, in assenza di bilanci previsionali e di valutazioni preventive dei costi di manutenzione e di presidio¹⁸.

La particolare finalità delle fonti contabili, tuttavia, fa sì che l'enorme mole di dati solo in modo indiretto possa testimoniare il contesto culturale in cui le opere vengono ideate, commissionate e realizzate. La documentazione rende infatti direttamente disponibili – o lecitamente interpretabili – solamente alcuni dati:

- definizione sommaria da parte del committente della funzione dei diversi spazi;
- organizzazione della “stazione appaltante” (amministrazione che raccoglie le risorse finanziarie, bandisce gli appalti e ne stabilisce i criteri di aggiudicazione, redige e conserva i documenti contrattuali e i rendiconti per gli uffici centrali, organizza il lavoro);
- ruolo del “responsabile del procedimento” (ufficiale della stazione appaltante) e di altre figure funzionali quali misuratori, verificatori, rendicontatori o collaudatori in corso d'opera;
- reclutamento e attività dei capomastri/appaltatori con le rispettive équipe e assunzione delle maestranze esecutrici direttamente al soldo dell'ufficiale, gestione della compresenza di appalti e imprese diverse;
- allestimento e manutenzione dei siti e delle attrezzature di cantiere;
- reperimento, scelta, trasporto e stoccaggio delle materie prime, dei semilavorati e delle componenti edilizie, da parte di ufficiali, tecnici o commissioni miste;
- eventuale coordinamento a scala vasta dei cantieri, in rapporto con i funzionari centrali, il principe e la corte (messaggeri, comunicazioni, riunioni).

La mole impressionante di dati disponibili può essere interpretata sotto una pluralità di chiavi di lettura e metodi di analisi (storia economica, sociale ecc.), ma per l'architettura resta intrinsecamente debole per alcune ragioni. A parte l'episodica lacunosità di conservazione delle serie, sfugge sistematicamente alle fonti contabili la consistenza delle prestazioni gratuite dovute dai sudditi, non monetizzate, e che talora sono rilevabili solo in modo indiretto tramite le spese di organizzazione o piccoli compensi in cibo; così pure le forniture di materiali già in possesso del funzionario (legname da foreste demaniali, o pietre da cave controllate dal principe), non valutate, ma la cui consistenza è intuibile – per esempio – dalle spese di trasporto o di montaggio.

Soprattutto, però, le laconiche registrazioni contabili non prevedono descrizioni della “forma” dei manufatti e non sono in grado di documentare in modo diretto i criteri sottesi alle scelte formali.

3. I rapporti contrattuali

Il committente delle opere di cui ci occupiamo è sostanzialmente il principe¹⁹, che opera su beni demaniali e detenuti come signore territoriale superiore, o posseduti in quanto condomino locale, oppure ancora su terreni privati o della seconda moglie, Caterina di Vienne. L'attività viene tuttavia gestita dagli ufficiali del principe: i castellani o i clavari se il cantiere è di competenza di una ripartizione territoriale specifica, o i funzionari specificamente delegati alla gestione del cantiere e delle altre eventuali attività produttive.

Il responsabile del cantiere della cappella nel castello di Pinerolo (1314)²⁰, primo edificio sabauda noto la cui realizzazione è seguita da una contabilità specifica, è il funzionario multi-ruolo Ardizzone di Albrieto, clavario di Pinerolo dal 1309 fino ad almeno il 1333, figura nodale della diplomazia e dell'amministrazione di Filippo²¹ cui viene affidata la realizzazione destinata a costituire il cuore dinastico del nuovo principato, una volta stabilizzate le pretese dinastiche sulla fascia pedemontana orientale dello spazio sabauda. Con l'estensione del cantiere ad altre parti del *castrum* pineirolese (1317-1319), ad Ardizzone – restituito alle sue attività ordinarie – subentra Oberto di Ruata, il primo *capellanus domini*, il cui titolo è pertinente proprio la cappella appena realizzata. Oberto sviluppa probabilmente una competenza tecnico-amministrativa specifica: collabora con il carpentiere Giovanni alla ricerca del legno per il *palacium* di Moretta e fa sopralluoghi a Macello (precedenti all'avvio del cantiere); nel 1324 effettua direttamente i primi acquisti di assi in rovere per Moretta e in seguito cura il recupero di una grossa trave maestra persa in un fiume: otto manovali vengono assoldati per estrarre

unum somerium de sappo de intus aquam ricelasci quam ibi dimisserant boveri quos locaverat dominus Obertus capellanus qui remanserat propter inundacionem aque una cum bobus et boveris domine iuvantibus ibidem²².

A Bricherasio Oberto è «capellano et massario operum nostri castris novi Brycayraxii» (dal 1323) e collabora con il massaro Nicoletto de Signore per l'approvvigionamento a Luserna di elementi lignei per la costruzione della *domus mercati*²³. Muovendo da questi personaggi, ed estendendo lo sguardo, si può supporre che emerga una politica di “crescita complessiva” del sistema, con lo sviluppo di competenze sia amministrative sia tecniche nei ranghi di una burocrazia che si consolida, si sedentarizza e si estende.

Nel cantiere del *castrum* torinese (dal 1317, sostanzialmente coevo a quello di Pinerolo) il coordinamento amministrativo è esercitato dal *clavaro* Pietro Panissera di Moncalieri (che sarà poi *clavaro* anche a Fossano, all'inizio del cantiere del castello nel 1323-24). Nel *castrum* rurale di Moretta (dal 1323) il massaro *operis palacii*, Bonifacio Campagnino di Baudenasca, cura anche gli interessi del principe nello sfruttamento

economico dei fondi agricoli, mediante strumenti contabili dedicati²⁴. Il castello di Fossano è affidato al massaro Pietro Cervino di Carignano (1324-27, mentre alla guida della castellania si avvicendano altri *vicari*), cui subentra Leonetto *de Burgo* (1328-30), con un breve passaggio nelle mani del fratello umiliato Giacobino di Pinerolo (1329), che lascia il cantiere dopo poche settimane, a causa della malattia di cui muore probabilmente poco dopo²⁵. Tale ultima presenza è il pretesto per richiamare, in termini più ampi, il dibattito sul ruolo dei religiosi nella gestione dei cantieri pubblici bassomedievali²⁶: in area sabauda è noto il frate minore Giacomo di Casale, attivo nel cantiere torinese non solo come mediatore politico – pur provenendo da terre esterne allo spazio sabauda, ossia dal Monferrato in cui Teodoro I Paleologo si era appena definitivamente insediato (dal 1316)²⁷ –, ma anche come consulente con competenze tecniche nell’ambito della carpenteria, al punto che il principe gli paga una tunica nuova di panno bianco, come benefit in quanto «super est operibus lignaminis dicti castris»²⁸. Il “religioso di cantiere” più noto in area subalpina resta tuttavia il canonico Oddino Barotti (1344-1400), massaro del cantiere della collegiata di Fossano e responsabile di altre opere nei decenni finali del Trecento, la cui fama di santità – consolidatasi dopo la sua morte, soprattutto nel Cinquecento – e la relativa agiografia fanno diretto riferimento all’attività edilizia e ai suoi interventi taumaturgici, quali il richiamo in vita di un operaio caduto dai ponteggi del campanile²⁹.

3.1 *Appalti a corpo*

Il funzionario, in nome del principe, può appaltare opere finite complesse, o lotti funzionali chiaramente distinguibili, sulla base di una preliminare valutazione dell’impegno richiesto. A differenza delle registrazioni contabili, che paiono seguire protocolli condivisi (descrizione, prezzo unitario, quantità, prezzo totale), le modalità di stesura dei contratti con gli appaltatori sono varie, testimoniando tanto sperimentabilità quanto adattabilità al contesto socio-politico. I contratti sincroni per i castelli di Pinerolo (sede dinastica riconosciuta) e di Torino (presidio sabauda in una città autonoma e potenzialmente ostile) presentano una struttura che rispecchia il differente ruolo di familiarità e di frequentazione dei due siti da parte del principe e degli ufficiali³⁰. Il contratto per la costruzione del *palacium* del castello di Torino è stipulato nel castello di Pinerolo domenica 8 gennaio 1317 tra Filippo di Savoia e il *magister* muratore Germano di Casale, alla presenza del frate minore Giacomo sopra citato, mediatore politico dell’intervento. Il contratto è estremamente puntiglioso e riguarda i seguenti ambiti di attività³¹:

– definizione dei caratteri della costruzione, ossia

omnes muros utiles et necessarios, ec eciam voluntarios, quos ipse dominus princeps ibi facere fieri voluerit a fundo usque ad summum, videlicet parietes murorum dicti castris usque ad altitudinem seu altitudinis muri veteris qui est ibi in medio duarum turrium veterum qui sunt ibi

interessante la menzione esplicita del ruolo decisionale del principe, come pure della “misura” desunta dalle torri della porta romana preesistente, anche per le «turres novas altitudinis dictarum duarum turrium veterum, seu unius ipsarum, videlicet illius quam idem dominus princeps voluerit», confermando il ruolo decisionale diretto di Filippo;

- specifiche tecniche delle opere murarie, ossia spessore della muratura e prestazioni edili connesse alla sua realizzazione, tra cui lo scavo di adeguate fondazioni e lo smaltimento della terra di risulta;
- termini di esecuzione: inizio lavori «quando dictus dominus princeps voluerit», con attività ininterrotta utilizzando le maestranze necessarie; divieto per il *magister* di assumere simultaneamente l’incarico per altri lavori, salvo approvazione del principe;
- modalità di pagamento: a misura «pro quolibet trabuco dictorum murorum dicte grossitudinis», con possibilità di variante di prezzo in caso di spessori murari maggiori o minori di quanto stabilito;
- criteri di misurazione: le aperture valgono come “vuoto per pieno” (includendo così nella valutazione la maggior difficoltà di esecuzione), tranne lo spazio tra i merli (che evidentemente erano con struttura semplice);
- lavorazioni speciali: il *magister* non è tenuto a «facere aliquam taglam maonorum vel lapidum vel aliquam aliam in dicto opere», ossia è esclusa la lavorazione per taglio a freddo (in opera o fuori opera) delle pietre e dei laterizi³², che sarà infatti computata separatamente dal massaro in altre parti dedicate del computo;
- assicurazione contro danni alle cose o agli strumenti del *magister*:

promittit ipse dominus princeps [...] quod si aliqua dampna vel offensiones, [quod] absceat, darentur vel allata essent in rebus vel instrumentis ipsius magistri per aliquam personam sine dolo et culpa ipsius magistri et suorum manualium et laboratorum, illud dampnum et offensiones eidem magistro restituere et emendare;

- forniture e obblighi del committente: il principe deve far portare in cantiere i materiali da costruzione («ibi prope ubi melius et comodius esse et poni poterit in dicto castro vel prope totum arraytum necessarium, silicet lapides grossos et parvos, lateres seu maonos, calcem coctam et sablonum»), mentre il *magister* si impegna a fare impastare la malta a sue spese;
- opere provvisorie: è previsto un contributo forfetario del principe per l’acquisto del legno e di altri materiali per i ponteggi, oltre alla concessione gratuita delle funi che l’amministrazione ha a Torino e dell’acqua del canale che scorre attraverso la porta Fibellona.

Lo spettro tematico del contratto torinese è complesso e dettagliato, testimoniando evidentemente un’impostazione non improvvisata. Interessante anche la struttura decisionale e relazionale del cantiere: il committente (Filippo) opera sia tramite il clavario Pietro Panissera (responsabile del coordinamento tra maestranze e fornitori, oltre che della gestione finanziaria

ed economica), sia con l'intervento del frate francescano Giacomo di Casale, fiduciario dei rapporti con il concittadino appaltatore Germano. I sopralluoghi e i consulti sono noti grazie alle specifiche contabilizzazioni di Panissera (spese di trasferta).

A Pinerolo, invece, la presenza del principe in cantiere doveva essere assai più assidua, ma priva di quei costi di trasferta che soli possano documentarla; il contratto d'appalto cita esplicitamente il parere del principe: si tratta, in particolare, della parte più evidente e politicamente sensibile della cappella palatina, ossia il fronte verso la corte. Il contratto con l'appaltatore Bonino prevede

ad faciendum ibidem in ipsa clausura unum O rotundum, sive unam fenestram pulcram, sive hostium unum ad voluntatem domini³³.

In sintesi, i dispositivi dei contratti testimoniano il rapporto tra il ruolo "personale" del principe e la progressiva burocratizzazione (nonché spersonalizzazione) degli apparati amministrativi alle origini degli stati moderni³⁴, che si declinano rispondendo ai diversi contesti locali.

3.2 Appalti a misura

In situazioni meno complesse si adottano contratti definiti *in tasca* (espressione con numerose varianti lessicali)³⁵, in cui si stabilisce di operare "a misura" secondo componenti edilizie seriali, definendone preliminarmente i caratteri costruttivi, le quantità e le modalità di misurazione. Le opere realizzate sono poi verificate da controllori per conto della committenza³⁶, computate e stimate applicando i prezzi unitari prestabiliti. L'appalto remunera non solo la prestazione del capomastro (che talora si trova valutata a parte, nelle voci di computo relative alle *librate*, intese come onorari individuali che potremmo definire "professionali"), ma quella della sua intera équipe e del relativo coordinamento, eventualmente integrata – a seconda degli accordi – da ulteriori salariati di bassa competenza assunti localmente a giornata dal funzionario (cfr. *infra* 3).

I casi documentati sono innumerevoli. Tra i più risulanti ricordiamo un'opera di modesta dimensione, ma di una certa difficoltà statica e di un rilevante significato territoriale: la cosiddetta Torre del Colle (Molare del Ponte, nelle fonti), eretta su un rilievo morenico che parzialmente occlude l'imbocco della valle di Susa. La torre cilindrica, episodio rilevante per lo studio e la periodizzazione della circolazione dei modelli di torre a pianta circolare³⁷, è costruita dal 1288 su committenza del conte di Savoia Amedeo V, mediante l'azione del castellano di Alpignano. Sono sinteticamente riportati nel conto di castellanìa l'importo dovuto per il contratto a misura con il *magister latomus* Bertrand,³⁸ le spese per altre giornate di *magistri* salariati per opere in economia

non incluse nel contratto principale e il *fringe benefit* del vestito regalato all'appaltatore:

In triginta quinque trabucis et uno pede datis in tasciam magistro Bertrando in dicta turre factam et dantur sibi pro quolibet trabuco quinquaginta solidi et debet esse trabucus de novem pedibus [...] In stendiis centum novem magistrorum [...] ultra tasciam predictam [...] In una roba data magistro Bertrando ultra tasciam per eum factam [...] ³⁹.

Tornando al caso-studio di Pinerolo, nel 1315 è appaltato un tratto di cortine esterne, con indicazioni sulla misurazione delle strutture anche per le fondazioni intrerrete:

datum fuit in tascam per dominum murandi et faciendi de muro predictas curtinas ad certum salarium percipiendum [...] videlicet pro centum quinquaginta tribus trabuchis muri quos fecerunt et muraverunt in dictis curtinis faciendis tam intus terram quam extra sicut repertum est ad mensuram ordinatam inter dominum et dictos muratores⁴⁰.

Il contratto *in tasca* stipulato nel 1324 con l'appaltatore principale di Fossano, Bonardino muratore di Savigliano (insediamento entrato nell'orbita sabauda solo nel 1320), offre una descrizione schematica dell'oggetto dell'appalto, dandone solo le principali coordinate costruttive, coerenti con la natura prettamente fortificata dell'opera, ben diversa dalle residenze di corte di Pinerolo e Torino: un organismo di geometria e lessico prettamente militari, che nasce privo di connotati legittimanti (quali la torre maestra a pianta circolare, le torri angolari cilindriche o un *palacium* aulico⁴¹):

ad faciendum curtinas et IIII tures magnas dicti castris et totum edeficium oportunum et pertinens ad dictas curtinas et tures ad certa precia firmata inter dominum ex una parte et dictum Bonardinum ex altera.

L'unico elemento quantificato è la superficie dei muri, pari a 802 trabucchi, di cui si specifica il metodo di rilevamento adottato dai *mensuratores* del principe,

qui mensuraverunt omnia edificia facta [...] per diversas vices incipiendo ad fundamentum murorum et continuendo superius usque ad perfectionem et summitatem turrium et curtinarum⁴².

Restando a Fossano, nel 1331 i dettagli contabili delle opere di verifica delle mura del giardino del castello dimostrano un virtuosismo amministrativo e *politically correct*: della commissione estimativa fanno parte un membro tecnico, Manuele Grasso (che peraltro sarà consigliere comunale nel 1347), e due personalità del mondo economico e politico, appartenenti alle famiglie maggiori dei Marengo e dei Santa Giulia. La differenza dei ruoli si riflette nel diverso trattamento economico: il primo, che offre una prestazione tecnica specialistica, viene pagato a vacanza; agli altri due, di nomina

“politica”, viene solo offerto il pranzo. Il totale della spesa viene diviso a metà tra la stazione appaltante verificatrice e Bonardino, l'appaltatore⁴³.

4. *La contabilità dei lavori “in economia”*

Nei cantieri principali di cui ci occupiamo, i contratti con gli appaltatori arrivano a coprire tra 1/4 e più di 1/3 delle opere computate in termini monetari (escludendo quindi le prestazioni gratuite e i materiali già in possesso del principe). Per alcune delle restanti opere edilizie e per la maggior parte delle opere manutentive correnti, i funzionari provvedono all'assunzione di operai e artigiani mediante un metodo che oggi definiremmo “in economia” ad amministrazione diretta, ossia con la registrazione analitica quotidiana delle giornate lavorative e dei materiali impiegati. Le voci ricorrenti sono:

- fornitura a piede d'opera di materie prime (sabbia, pietrame, calce), semilavorati (legno in pezzature standardizzate, lingotti di metallo, conci sbozzati in cava), componenti edili elementari (mattoni, coppi, scandole, travetti di diversa natura, chiodi e componenti metalliche) o finiti (serrature), inclusi l'acquisto e il trasporto in cantiere (con eventuale nolo di bestie da soma o di carro con carrettiere, o predisposizione di mezzi di trasporto straordinari, noti come *carrum mattum* o *arci carrum*);
- onorari per maestranze qualificate relative a lavorazioni di dettaglio (pose in opera, finiture post posa in opera, montaggi), contabilizzate a cottimo, a forfait o computate a giornata, non preventivate nei contratti *in tasca*, eseguite sotto la guida dell'ufficiale del principe e/o dell'appaltatore principale;
- compensi per maestranze salariate a giornata, di bassa qualificazione (movimenti terra, trasporti di materiali non delicati, caricamento di materiali su ponteggi ecc.).

Gli appunti originali tenuti quotidianamente dal funzionario periferico (libretti, *particulae*) non si sono solitamente conservati, ma restano le sintesi in pulito, effettuate dai revisori nei rotoli in occasione della *collatio* delle scritture di dettaglio⁴⁴, riordinate talora per categoria di opere/materiali, talora per progressione cronologica o secondo altri criteri non facilmente individuabili; sovente lo scrivano ricorre a titoli marginali per una più agevole consultazione del documento. Le annotazioni sul reclutamento diretto della manovalanza consentono anche di far luce sulla questione della numerosità degli effettivi in cantiere (la cui consistenza sfugge nei contratti a corpo o a misura): ad esempio, per la già citata cappella di Pinerolo, nell'estate del 1314 lavorano alla costruzione delle due volte fino a 8 *magistri* e 42 manovali, oltre allo staff dei capimastri murario e carpentiere.⁴⁵

Le modalità di registrazione delle singole spese è standardizzata fin dalle prime esperienze duecentesche. La ‘stringa-tipo’ registra in sequenza, secondo modalità sostanzialmente immutate nei secoli seguenti (per arrivare fino agli attuali computi metrici estimativi o registri di contabilità):

- descrizione sintetica dell'opera o dell'attività;
- identificazione anagrafica delle maestranze impiegate e delle relative competenze tecniche (raramente la provenienza geografica);
- prezzo unitario, con relative unità di misura e criteri di misurazione, specificando la valuta di riferimento (sono applicati nei conti sabaudi diverse monete di conto);
- quantità rilevata;
- totale parziale per voce di spesa;
- eventuale annotazione della data dell'esecuzione della prestazione o della liquidazione.

Seguono, a seconda dei casi, totali aggregati per categoria di opera, per lotto funzionale, per scansione cronologica del cantiere, o per pergamena di computo.

5. *Le spese di gestione del cantiere.*

Anche il funzionamento della macchina-cantiere ha ovviamente dei costi vivi, che vengono puntualmente registrati dagli ufficiali: sopralluoghi, riunioni, missive ecc. L'incidenza percentuale delle spese di gestione è tuttavia modesta, in quanto non sono computati i tempi impiegati dai funzionari che sono già salariati del principe, ossia non si “espone” contabilmente la “valorizzazione” degli amministratori, ma solo gli eventuali costi vivi. Nei conti analizzati la gestione è contenuta tra l'1,5% delle spese (mercato di Bricherasio, opera piccola ma di logistica complessa) e lo 0,2% del primo cantiere del castello di Pinerolo (che si trova nel centro decisionale del principato).

Sono sempre accuratamente documentati i sopralluoghi degli amministratori, dei fiduciari religiosi, di altri personaggi della corte e dei capimastri responsabili di appalto, nonché l'invio di messaggeri (voci di spesa per pasti fuori sede, biada per il cavallo, pernottamenti, oltre all'eventuale onorario a vacanza del tecnico). Ad esempio, nei conti di Pinerolo (1314-15) sono i capimastri e il funzionario preposto al cantiere che partono alla ricerca del materiale più pregiato e strategico, ossia la pietra da calce adatta, e del sito per realizzare la fornace:

ad perquirendum bonam petram ad faciendum calcinam – et locum ubi posset fieri fornax ad coquendum dictam calcinam et pro portandis de dictis petris ad coquendum et asayandum si dicta petra esset bona.⁴⁶

In tutti cantieri sono poi numerose le citazioni di sopralluoghi per l'individuazione del legname da costruzione, soprattutto quello strutturale: solitamente lo staff è composto almeno dal *magister* competente e da un ufficiale di fiducia (non necessariamente l'amministratore del cantiere), che probabilmente ha la funzione di facilitare i rapporti con i funzionari e le comunità locali.

Ad esempio, per il *palacium* di Moretta il carpentiere Giovanni di Arpeasco è accompagnato dal cappellano Oberto sopra citato, e non dal massaro Bonifacio; nel cantiere torinese, il carpentiere Tommaso Paçano – personaggio attivo in diversi cantieri subalpini e dalla carriera funestata da vicissitudini di cantiere⁴⁷ – è accompagnato dal fiduciario mediatore, il frate minore Giacomo di Casale, nella ricerca delle travi per i solai della sala maggiore, della camera del principe e per le carpenterie delle coperture del castello; fra Giacomo va anche a seguire per due giorni la fornitura del metallo a Lanzo, dove il fabbro Ardizzone

stetit [...] ad dictandum sicut dictum ferrum debebat aptari et formari⁴⁸.

Per dare un'indicazione della mobilità connessa ai cantieri, il citato cappellano Oberto tra il 1318 e il 1320 effettua, con un ronzino e un famulo, 62 viaggi (Luserna, Torre, Bagnolo, Perosa, Miradolo, Cavour e altri luoghi) nelle località di approvvigionamento dei materiali, soprattutto – come sottolinea il conto stesso – per procurare e trasportare la calce, talvolta accompagnato a Luserna e Bagnolo dal consulente *Vasparotum* (che si può dedurre esperto di fornaci da calce)⁴⁹.

I messaggeri svolgono le missioni più disparate (reca-pito messaggi, ricognizioni informative, assistenza alle *royde*, acquisti), tra cui il sollecito degli impresari edili ritardatari: ad esempio numerosi *nuncii* sono inviati dal massaro di Moretta proprio a Giovanni di Arpeasco «ut veniret pro operibus dicti palacii faciendis», in quanto tardava ad adempiere alle promesse fatte in occasione del contratto («semper recussabat venire et non veniebat»⁵⁰); il legame fiduciario con il principe pare tuttavia non venire meno, in quanto alla fine del cantiere di Moretta il massaro paga un trasporto «pro aportandis cordis, taglolis et alia asiamenta» a Bricherasio per il cantiere del castello⁵¹.

La contabilità stessa ha proprie spese vive: scrivani per la trascrizione dei conti in pulito, acquisto delle pergamene necessarie per la contabilità generale e per i quadernetti di appunti. A Pinerolo, ad esempio, si registra «in papiris pro faciendū duobus libris emptis et pro escribendis dictis»⁵².

Anche le prestazioni gratuite della popolazione (*royde*), dovute al signore, comportano talora dei costi, come l'offerta di cibo e di vino alle maestranze⁵³. Sono documentati anche benefici in natura (cappelli, vestiti) per i capimastri, o la possibilità di avere gratuitamente i pasti presso l'*hospicium domini*⁵⁴. Altre spese sono necessarie per la verifica delle opere, come sopra accennato; nel caso torinese, ad esempio, Jacobino *de Palacio* ha la mansione specifica del conteggio dei mattoni, sia presso le fornaci sia in cantiere, e della misurazione della sabbia che viene portata dai manovali⁵⁵.

Voci significative sono costituite dalla manutenzione degli strumenti di cantiere e – soprattutto – dalla

realizzazione dei macchinari e dei ponteggi, inclusi i sopralluoghi e le forniture necessari (se di competenza dell'appaltante, e non dell'appaltatore). Nel caso pinerolese, ad esempio, nei 12 mesi necessari alla costruzione della cappella palatina il funzionario spende la rilevante somma di più di 33 lire (indicativamente pari alla costruzione di un vano finito) per l'acquisto e la manutenzione dei manufatti in ferro per le attività estrattive e di lavorazione dei conci lapidei:

Idem libravit in trayta trium maciarum, duarum manavellarum, plurium et diversorum picorum et cuniorum ferri empti et acerii, videlicet pro estrandis picandis et incidendis lapidibus necessariis ad dictam capellam construendam, fenestris et ostiis fenestrarum ferandis, clavaturis, et in reboliendis picis, macis, manavellis reaptandis et frapis cuneis et picis accuendis, et de novo faciendis⁵⁶.

Sempre nel medesimo cantiere si può seguire, quasi quotidianamente, il lavoro preparatorio per le centine della volta: lo staff dei carpentieri appaltatori, una volta decisi con il capomastro murario i caratteri formali della cappella, tra la fine di febbraio e l'inizio di marzo va in sopralluogo nei boschi del principe a Miradolo per approvvigionarsi del legno per le centine («causam incidendi trabes et alia lignamina necessaria pro faciendis celtris capelle ad faciendum voltas eisdem capelle»⁵⁷). Si costruisce poi un attrezzo per sollevare i conci: il capocarpentiere Ruffino acquista una pertica a Luserna (che ha foreste con legname resinoso con dimensioni e prestazioni migliori di quello di Miradolo) «pro faciendū uno ingenio ad opus capelle quod appellatur falconus ad levandum lapides et lignamina super capellam»⁵⁸.

Sono computate in economia anche tutte le opere impreviste, accessorie o urgenti, non incluse nel contratto appalto: dalla sistemazione degli accessi in cantiere, alla rimozione di macerie dovute a crolli improvvisi in corso d'opera (come la torre centrale di Pinerolo, crollata nel 1319 danneggiando edifici sottostanti⁵⁹), fino ad episodi singolari, quali la caduta di travi dai carri che le trasportavano (per Fossano si recupera una trave portante caduta in un corso d'acqua esondato durante il trasporto⁶⁰, mentre per Torino analoga operazione di recupero non riesce⁶¹) o le «pulizie» effettuate nel cortile del castello di Pinerolo sabato 21 dicembre 1314, per rendere praticabile l'accesso alla nuova cappella «propter festum nativitatis et adventum domini comitis»⁶².

Rispetto alla sicurezza non emergono molte registrazioni: lo scrupoloso clavario di Fossano, Leonetto, per prevenire il problema delle cadute nel 1329 fa installare parapetti in legno sul cammino di ronda del castello verso il cortile «ne gentes caderent de dictis corseriis»⁶³; analoga preoccupazione si ripropone dieci anni dopo, temendo cadute dei guardiani notturni⁶⁴.

Se i costi imprevisti vengono aggiunti, al contrario sono dedotti i risparmi: per esempio, a Fossano (1325)

vengono scomutate le spese relative ai 35 giorni in cui un ronzino «non servivit» in quanto preso prigioniero dai nemici, con l'appaltatore Bonardino⁶⁵.

6. ... e le spese di progettazione?

Sebbene non sia criticamente lecito applicare al cantiere medievale il concetto moderno di “progetto”, la storiografia inevitabilmente si è interrogata su chi fosse il “progettista” – o almeno l’ideatore, il *concepteur* – dei castelli sabaudi, ossia a quale livello decisionale si ponessero le scelte relative ai modelli architettonici adottati⁶⁶. In altri termini, quanto il committente *maître d’ouvrage* entrasse nel merito delle soluzioni realizzate dal *maître d’oeuvre*⁶⁷, e quanto il realizzatore fosse mero esecutore tecnico, o lavorasse invece come impresario con prevalenti competenze economico-organizzative o – al contrario – avesse anche un margine di autonomia nelle soluzioni formali⁶⁸. Kersuzan, ad esempio, sottolinea piuttosto l’utilizzo di “strumenti di previsione” quantitativa, e non formale, relativi agli investimenti in tempo, manodopera, denaro, materiali e spazi: significative le attestazioni in Bresse di “commissioni tecniche di valutazione” composte da funzionari, tecnici, nobili e finanziatori, convocate in sopralluogo per stimare preventivamente l’entità e la consistenza dei lavori, come nel caso di Pont-d’Ain⁶⁹. Poisson evoca piuttosto il ruolo di un «groupe social» di piccoli nobili e clero, tra cui sono reclutati castellani e consiglieri, al cui interno si formano una pluralità di competenze, evitando un monopolio professionale sulla cura dei lavori⁷⁰.

Sull’aspetto specifico di quanto chiameremmo oggi “progettazione” le fonti contabili non portano un contributo decisivo, al di là delle citate spese per incontri e conciliaboli, di cui nulla potremo mai sapere. Nel laconico quadro documentario, è dunque di grande interesse l’episodica ma esplicita testimonianza della “sessione progettuale” per la cappella palatina di Pinerolo. Già dal 3 gennaio 1314 era iniziata l’attività estrattiva, accompagnata dalle opere necessarie per il trasporto nell’area di cantiere delle pietre estratte, probabilmente in aree non distanti. A fine mese i capimastri murari (Bonino e Alberto) e il carpentiere (Ruffino) passano probabilmente insieme il fine settimana, lavorando il giovedì 31 gennaio e il lunedì 4 febbraio «ad faciendum et designandum mensuras pro dictis lapidibus piccandis et incidendis»⁷¹, acquistando per l’occasione un’asse (probabilmente per i tracciati o le misure). Dopo tale riunione viene allestita la *domus* in cui l’equipe degli scalpellini di Bonino inizia a lavorare i conci, mentre Ruffino⁷² con i carpentieri a fine febbraio inizia a tagliare nei boschi del principe il legname per le opere provvisorie. Il lessico adottato dal computo (*facere et designare*) trova interessanti consonanze con le coeve esperienze centroitaliane, in particolare con il cantiere del duomo di Orvieto, in cui tra i compiti degli allievi dell’architetto dell’opera rientrava «designandum, figurandum et faciendum lapides» (1310)⁷³.

7. Ipotesi restitutive di quadri economici per categoria si spesa

Le fonti non consentono la ricomposizione di quadri economici esaustivi sulle attività edili, sia per cause contingenti (lacune nella documentazione), sia per ragioni intrinseche: alcune voci di spesa, infatti, possono essere state registrate nei conti delle *libratae* di altre castellanie, intervenute per pagare gli onorari o per saldare i debiti; una mole consistente di giornate lavorative è prestata a titolo gratuito nei confronti del signore territoriale; alcune categorie di materiali edili o di materie prime (legnami, pietra di cava, ciottoli di fiume) provengono da beni demaniali, o sono concesse in permuta da enti ecclesiastici, per cui non hanno una valutazione monetaria. Inoltre, mancano ancora il concetto e la pratica di una finanza ‘statale’ con voci di previsione e di spesa organizzate e confrontabili⁷⁴.

Si può tuttavia cercare di riassembleare e restituire in modo percentuale i dati contabili in nostro possesso, limitandosi in prima istanza alle spese monetizzate e contabilizzate nelle castellanie di diretta pertinenza.

Nel caso di opere prevalentemente murarie, i leganti (calce) hanno la rilevante incidenza di circa il 25% dei costi computati. Nel *palacium castr*i di Moretta (1323-27) la calce incide per il 25,5 %, con approvvigionamenti di *calcina* a Saluzzo (distante 15 km) e Paesana (28 km), e di *gixum* a Chieri (40 km). A causa del vasto raggio di azione, il trasporto incide per il 60% del costo della calce, anche perché il delicato compito è realizzato prevalentemente da asinari o bovari attivi come trasportatori privati, e non con le meno affidabili prestazioni gratuite. Per il sincrono nuovo castello di Fossano (1324-27), poderosa struttura muraria, la calce incide nella medesima proporzione, il 27% circa; in questo caso, tuttavia, sono consistenti i trasporti gratuiti, prestati dalle comunità prossime, in un raggio di 8-10 km (Villa, Vottignasco, Solere). Il mercato di Bricherasio (1327-30) è solo una tettoia su trentatre pilastri di sostegno in *rondini* laterizi: la calce incide evidentemente in modo minore, ma pur sempre significativo, per il 14%; l’approvvigionamento è effettuato a Luserna (6 km), Pinerolo e Paesana (21 km), con costi di trasporto al 30%. In sintesi, l’approvvigionamento di calce avviene in una pluralità di centri, con una prevalenza dei distretti della bassa val Pellice (Luserna, Torre e Rorà) e della bassa val Po (Paesana), avvantaggiati dalla compresenza di materiale lapideo e di legname, usato come combustibile per le fornaci. Emerge inoltre chiaramente come la produzione, il commercio e – in termini generali – la gestione del prodotto sia appannaggio di famiglie signorili⁷⁵.

La produzione dei laterizi è invece un fenomeno capillare, in cui l’azione del principe intercetta una vivace attività governata dai comuni, sia in termini di controllo delle dimensioni, delle prestazioni tecniche e dei costi delle componenti edilizie, sia in termini di promozione di politiche protezionistiche o di attrazione di nuovi

artigiani.⁷⁶ Nei casi considerati, ogni cantiere si avvale di una pluralità di fornitori, prevalentemente privati (ossia non di fornaci di proprietà diretta del principe) con un raggio di approvvigionamento mai superiore ai 10 km (ad eccezione dei pezzi speciali per le coperture). Anzi, raramente le località delle fornaci sono nominate, sottintendendo un ambito geografico compreso nel medesimo distretto del cantiere. Nei casi di opere murarie nuove (Moretta e Fossano) i materiali laterizi incidono per circa il 20%, ossia in modo sostanzialmente paritario ai leganti. Il costo del trasporto ha una forbice di incidenza compresa tra il 15 e il 40%, a seconda del sito: percentuale minore per Torino, in cui i laterizi sono forniti da 3 fornaci prossimi; media per Pinerolo, in cui il castello è su un sito di altura; più alto il costo di trasporto per Moretta, borgo rurale che si deve avvalere delle fornaci di Villafranca e Cantogno, oltre il Po, a 4-6 km di distanza. Interessante anche una valutazione sulla dimensione produttiva dei fornitori: a Fossano i 2.765.000 mattoni nuovi sono acquistati da 9 diversi fornaci, con un impegno *pro capite* molto differenziato (dal fornaciaio egemone con 1.228.000 mattoni, a un fornitore che contribuisce con solo 1.000 pezzi); l'analisi dei dati lascia «intravedere la figura di piccoli imprenditori edili capaci di curare diversi aspetti dell'attività edilizia e di organizzare maestranze e rifornimenti, dimostrando buona capacità gestionale»⁷⁷. Per Torino, cui occorre solo 110.000 mattoni nuovi (molti laterizi per il nuovo edificio nel *castrum* sono ricavati dallo smantellamento delle mura romane), si utilizzano tre fornaci; a Moretta i 99.000 mattoni e i 16.500 coppi sono comprati da 5 fornitori. Nei casi indagati è poco rilevante l'uso di muratura lapidea: l'attività estrattiva di pietra da costruzione è rilevante soprattutto a Pinerolo (arrivando al 24% dei costi, percentuale affine a quella dei materiali costitutivi i castelli laterizi), attivando una cava dell'abbazia di Santa Maria e di una *pereria* direttamente *apud castrum*.

Si sono già ricordati i sopralluoghi per la scelta dei legnami, rivolta o all'individuazione dagli alberi da abbattere e sbazzare nei boschi (e quindi da utilizzare freschi), o all'acquisto di pezzi già segati e pre-dimensionati reperibili nei distretti specializzati (probabilmente anche oggetto di stagionatura)⁷⁸. Il pioppo e il rovere sono ottenuti da boschi di pianura posti in prossimità dei cantieri, e sono lavorati dai carpentieri di cantiere stessi, con i propri collaboratori, per ricavare tavolati, tramezzi o orditure minori. Gli elementi strutturali principali – in abete, larice o rovere – sono invece acquistati finiti sul mercato secondo pezzature e produzioni standardizzate, soprattutto nei distretti dei fondivalle alpini⁷⁹. Il lessico utilizzato dagli ufficiali per descrivere gli acquisti è variegato, ed è riferito sia alla funzione del pezzo, sia al suo dimensionamento⁸⁰. A Moretta i tavolati di rovere e pioppo per gli orizzontamenti sono acquistati in un raggio di pochi chilometri (Murello, Ruffia, Villafranca), mentre per due travi di conifera di 40 piedi e per altri tavolati strutturali la fornitura è effettuata in Val Pellice, e il trasporto incide fino al 50% del costo. A Pinerolo il legname di cantiere è tagliato nei boschi demaniali di Miradolo e

di Bricherasio, mentre le travi, i tavolati strutturali e i pezzi speciali sono acquistati a Luserna, Perosa, Val San Martino e Bobbio (località di approvvigionamento anche per Moretta, Bricherasio e Miradolo). Affine la strategia perseguita a Torino: il solaio inferiore del *palacium* e i solai delle torri (di diametro modesto) impiegano tavolati reperiti nei boschi dei signori di Settimo e delle abbazie di Fruttuaria e di San Mauro (a 8-13 km di distanza), mentre le travi, i pezzi speciali e le carpenterie per il solaio superiore e la copertura (con *catenae* lunghe fino a 8 tese) sono acquistate a Coazze (30 km), Valdellatorre e Monte Benedetto, in val Susa (località coinvolte anche dal reperimento di legname strutturale per il castello di Caselette), e trasportate mediante un *arcicarrus*⁸¹.

Il ferro è materiale pregiato che ha un'incidenza assai variabile, dal massimo documentato a Moretta (15% dei costi contabilizzati) fino ad un minimo (1,7%) per la tettoia di Bricherasio, con una media del 5%. È chiaro che il variare dell'incidenza è legato al diverso uso strutturale che viene fatto delle barre metalliche: legamento di strutture lignee, armatura di murature, interventi di tirantatura, fino alle finiture dei serramenti con inferriate, cardini e serrature⁸². Solitamente il fabbro è un tecnico di stretta fiducia del committente: una sola figura egemone per ogni cantiere, che segue il materiale dal distretto minerario e/o metallurgico fino alla *laboratura* in opera⁸³. Al contrario, i pezzi standardizzati (chiodi, caviglie, serrature e cardini) o la manutenzione (maniscalchi, riparatori di carrette, manutentori degli attrezzi metallici dei falegnami o dei cavatori) sono curati da artigiani locali diversi, o da venditori di ferramenta. Nel caso torinese, il meglio analizzabile, è evidente la necessità di fare ricorso ai distretti specializzati della valle di Viù (con trasporti dal Col del Lys sul distretto metallurgico di Avigliana), Lanzo e a Rivara Canavese, centro di un comprensorio metallurgico già affermato in età romana⁸⁴.

8. Prospettive di ricerca

L'abbondanza delle informazioni può tentare lo studioso a indugiare su aspetti episodici, se non aneddotici, ripercorrendo così le origini ottocentesche della storiografia sabauda, che proponevano spigolature e curiosità tratte dai conti⁸⁵. Non può essere questo, ovviamente, il fine di una ricerca aggiornata che si muova su fonti contabili, e le recenti restituzioni critiche dello spoglio di registri lo dimostrano⁸⁶. Si sarebbe anche tentati di proporre una gratificante lettura apologetica di questo tipo di ricerche, che dimostrerebbero come i cantieri bassomedievali fossero tutt'altro che anonimi o ingenuamente corali, e che il nostro assetto documentario e amministrativo attuale (computi metrici estimativi, contratti e capitolati, assicurazioni ecc.) affonderebbe le sue radici in una età medievale la cui pignoleria e sistematicità raramente sarebbero state superate nei secoli successivi; ma l'obiettivo della ricerca non può essere l'ennesimo *plaidoyer* relativo alla rivalutazione

dei secoli bui, in cui si sono già cimentati studiosi di indiscussa autorevolezza.

Il percorso qui evocato tende dunque non tanto a trovare nel passato le radici dell'attualità, ma – al contrario – a cercare nel presente alcuni strumenti interpretativi che possano affinare la nostra capacità di penetrare nelle fonti amministrative medievali, per meglio capire le procedure, le logiche e i valori sottesi all'agire in cantiere dei diversi soggetti. Si tratta, peraltro, di un obiettivo coerente con il contesto in cui tali studi si sono sviluppati, ossia una scuola di architettura, parte di un ateneo politecnico. In sintesi, si propone un metodo di esegesi delle fonti di archivio medievali cui è sottesa una conoscenza diretta delle pratiche di cantiere, ossia che affondi l'interpretazione del documento nella frequentazione – che lo storico dell'architettura deve necessariamente avere – di lavori, di maestranze, di materiali. Il dialogo dello studioso con le fonti scritte può trovare spunti interpretativi innovativi mediante il dialogo con carpentieri, muratori e progettisti: possiamo vedere i problemi dei nostri *magistri* e castellani medievali incrociando lo sguardo dei nostri colleghi in cantiere, e riempire le cesure cronologiche e i silenzi delle fonti scritte ascoltando i silenzi di chi, in cantiere, scruta l'orizzonte per vedere se il tempo cambierà, o sfiora il pelo dell'acqua per vedere se gelerà, o carezza e annusa le venature del legno per sentirne la stagionatura e la vitalità. Un'esegesi delle fonti di cantiere nutrita di dialoghi e silenzi, attese e commiati.

Note

Dedico queste pagine al grato ricordo di Tadeusz Poklewski-Koziełł (1932-2015), che per primo nel 1991 mi ha avvicinato allo studio delle fabbriche castellane, educandomi all'ascolto delle voci dei documenti e dei cantieri.

¹ Il tema è discusso in HARTOG 2012.

² Senza pretendere di evocare l'ampia storiografia sui cantieri bassomedievali, mi limito a richiamare la cornice interpretativa processuale adottata in alcune opere di sintesi recenti: CASTELNUOVO, SERGI 2003; TOSCO 2003b; ID. 2006; BERNARDI 2011; COPPOLA 2015.

³ La castellania, la circoscrizione retta da un funzionario salariato, è l'«unità di percezione dei redditi demaniali e di gestione della giustizia là dove esisteva un castello di proprietà del principe, da cui dipendevano immancabilmente una concentrazione di possessi demaniali e la giurisdizione sugli abitanti del circondario» (BARBERO 2002, 23); il castellano è il funzionario di raccordo tra la burocrazia del principe e la comunità, che resta tra Due e Trecento la realtà politico-amministrativa che incide più direttamente sull'organizzazione degli uomini e sull'inquadramento del territorio, oltre che sulla sua trasformazione fisica (CASTELNUOVO 1994a, 85). Per un quadro comparativo su tali ruoli: CASTELNUOVO, MATTEONI 2006 e, da ultimo, DEL BO 2016, 17-36.

⁴ Dopo il precoce interessamento di Luigi Cibrario e i primi studi sistematici di Mario Chiaudano, le ricerche sulla finanza sabauda sono sintetizzate in CASTELNUOVO, GUILLERÉ 2000; GUILLERÉ 2006; CASTELNUOVO 2006. Per un quadro organico sulle scritture contabili del principato d'Acaia, cui si farà riferimento in questo contributo: BUFFO 2017, 245-295; un quadro storiografico aggiornato in CASTELNUOVO 2018.

⁵ Per l'uso dei conti di castellania nello studio dell'architettura in alcuni casi regionali all'interno dello spazio sabauda, si vedano le sintesi di: SIROT-CHALMIN 1992; CHALMIN 1996; EAD. 2003; KERSUZAN 2005; ORLANDONI 2008; COPPIER, GUILLERÉ 2016; per l'inquadramento

del caso sabauda in una più ampia ricognizione comparativa sull'uso delle fonti contabili dei principati territoriali per lo studio della committenza: BAUTIER 1986, 20-21.

⁶ Fin dagli anni Cinquanta è tema di dibattito l'interpretazione delle fonti relative al *magister Jacobus de Sancto Georgio* (attestato in cantieri sabaudi dal 1261, protagonista poi dal 1278 – noto come *master James* – di una brillante carriera nei cantieri gallesi di Edoardo I d'Inghilterra, fino ai primi del Trecento) e al *custos operum domini Petrus Mainier* (attivo con Pietro II di Savoia, nel medesimo intorno temporale): BLONDEL 1956, 17-23; TAYLOR 1985, 63-97; DE RAEMY 1990, 161-163; CASTELNUOVO, GUILLERÉ 2000, 47; COLDSTREAM 2003; DE RAEMY 2004, vol. I, 285 sgg.; WILLIAMS, KENION 2010; CORTELAZZO 2012; LUSSO 2014. Per i decenni successivi emergono invece gli studi sul ruolo di coordinamento di cantieri di *Jean de Liège architector Sabaudiae* (1387) (CASTELNUOVO 2002, 22 e 206-207; GUILLERÉ 2006, *passim*) e del *magister operum domini Aymonet Corniax* (DE RAEMY 1992; cfr. TOSCO 2003c, 98 sgg.; LONGHI 2011, 50; DEL BO 2016, 121-124).

⁷ LONGHI 2016a, Id. 2020 a; Id. 2020 b.

⁸ BRAUNSTEIN, BERNARDI, ARNOUX 2002, 546-9.

⁹ Sulla committenza di Filippo di Savoia resta fondamentale COMBA 1985, mentre sul rapporto tra governo e produzione documentaria un quadro sistematico è offerto da BUFFO 2017; per la politica territoriale di Filippo e per i suoi cantieri mi permetto di rimandare a LONGHI 2001 e Id. 2003. Negli esempi infra commentati si farà riferimento essenzialmente ai conti di costruzione di Pinerolo (Archivio di Stato di Torino [d'ora in poi ASTo], Camerale, art. 60, par. 2, rr. 1 e 2), Torino (Archivio Città di Pinerolo, cat. 49, F.3, n.1 [d'ora in poi CCT]; editi da MONETTI, RESSA 1982), Fossano (ASTo, Camerale, art. 38, par. 2; editi in FALCO 1936 e rivisti in CARITA 1985, 33-41), Moretta (ASTo, Camerale, art. 51, par. 2), Miradolo (ASTo, Camerale, art. 44, par. 2), Bricherasio (ASTo, Camerale Piemonte, art. 12, par. 2) e ai coevi conti di castellania dei medesimi centri.

¹⁰ LONGHI 2018b.

¹¹ I rotoli conservati sono circa 20.000 solo per la parte transalpina, più di 3.000 presso l'Archivio di Stato di Torino, relativi a una struttura amministrativa che arriverà a superare 150 castellanerie durante il Ducato (sulla digitalizzazione e per un aggiornamento bibliografico si veda castellanerie.net; cfr. per un quadro sulle fonti GENTILE 2018).

¹² A titolo esemplificativo, limitandosi all'ambito militare e civile, si vedano gli studi sul Delfinato (TOSCO 2003a, 149-161; PATRIA 2005, 41 sgg.), o sull'organizzazione dei cantieri fortificatori negli stati dell'Italia centrale (CORTONESI, 1984; PINTO 1984; PRILLO 1984), o sulle maestranze normanno-sveve e angioine (ACETO 1995; FRANCHETTI PARDO 2001; MARTIN 2005; PISTILLI 2006).

¹³ GUILLERÉ, GAULIN 1992; DEMOTZ 2000, 371-384; BARBERO 2002 e il bilancio storiografico CASTELNUOVO, MATTEONI 2006.

¹⁴ POISSON 2001, 164-165; cfr. DEMOTZ 2006, 156 sgg.

¹⁵ BUFFO 2017, 275-295 sui registri di entrate e uscite straordinarie, evidenziando in particolare il nesso tra complessità dell'amministrazione ed affermazione di nuovi strumenti contabili; oltre ai casi subalpini di cui qui si tratta, si rimanda a documenti dell'ultimo quarto del Trecento citati in GUILLERÉ 2006, 148 e 155-157.

¹⁶ Sul modesto sviluppo delle strutture contabili centrali di coordinamento, che impedisce la formulazione di un vero e proprio bilancio 'statale' anche dopo le riforme di Amedeo VI: CASTELNUOVO 1994b, 183-198; BARBERO 2002, 41-46 e i riferimenti citati a nota 4*.

¹⁷ Sull'uso specifico dei conti dei tesorieri centrali per documentare la committenza artistica e architettonica: CASTELNUOVO, DERAGNE 2002; CASTRONOVO 2006.

¹⁸ Il tema del peso economico e fiscale dei cantieri è stato posto da COMBA 1984: nel caso di Fossano il costo del nuovo castello ammonta a circa il 600% delle entrate annuali complessive della castellania; la successiva manutenzione ordinaria non drena che l'1% del bilancio, ma la sempre più impegnativa opera di arruolamento di clientes inciderà fino all'87% del medesimo, determinando la crisi del sistema. Per una ripresa del tema: DEL BO 2016, 173-179.

¹⁹ Per KERSUZAN (2005, 296-298) il principe o il conte è considerabile *maître d'ouvrage* di tutti i lavori pertinenti il suo potere.

²⁰ LONGHI 2018a; per una contestualizzazione del significato della cappella LONGHI 2016b.

²¹ Ardizzone è presente in numerose iniziative: per la fondazione della villanova di Bricherasio (agosto 1324), Ardizzone e un altro *familiaris domini* accompagnano il tecnico agrimensore incaricato dei tracciamenti; nel caso della rifondazione di Villanova di Moretta (maggio 1328), cura la divisione delle terre assegnate ai nuovi abitanti e lo scavo dei fossati a protezione dell'insediamento, mentre nel 1329-1330 fa trasportare macchine belliche da Villanova a Moretta e verifica i consegnamenti degli abitanti (ASTo, Camerale, art. 51,

par. 1, m. 1, r.8, c.7; r.9, c.7 e r.10, c.7; ASTo, Camerale, art. 12, par. 1, m. 1, r.5). Cfr. BUFFO 2017, 111-117.

²² ASTo, Camerale, art.51, par. 2, m. unico, r. unico, c.6.

²³ ASTo, Camerale, art. 60, par. 2, m. unico, r.2, passim; ibid. art. 51, par. 1, m. 1, r.4, c.5; ibid., art. 51, par. 2, m. unico, cc. 5 e 6; inid., art. 42, par. unico, m. unico, r.4, c.2; ibid., art. 12, para. 1, m. 1, r.5; ibid. art. 12, par. 2, m. unico, r. unico.

²⁴ Sulle vicende del cantiere di Moretta, in dettaglio LONGHI 2007b.

²⁵ ASTo, Camerale, art. 38, par. 2, edito in CARITÀ 1985, 37.

²⁶ Per un quadro bibliografico, a partire dal caso notissimo di fra Bevignate: ROMALLI 2006, 321 sgg.

²⁷ Nello spazio sabaudo del secondo decennio del Trecento la presenza di maestri di Casale è attestata anche, dal 1319, nel cantiere dell'abbazia di San Giusto a Susa, mentre registrazioni contabili effettuate con i metodi delle castellanie sabaude sono adottate dai *rectores* frati umiliati nel *laborerium* di Sant'Evasio a Casale, in particolare prima del 1321; se, a proposito dei personaggi attivi a Torino, trent'anni fa è stata proposta l'individuazione di una "scuola di Casale" (MONETTI, RESSA, 1982, 28-29; cfr. SETTIA, 1983., 27 sgg.), si possono ora ipotizzare percorsi di scambio tra il principato sabaudo e il Monferrato paleologo fondati non solo su competenze tecniche o su un positivo clima di pacificazione politica, ma anche sulla condivisione – che non sappiamo se episodica o radicata – di metodi di contabilità e di cultura di cantiere (LONGHI 2013a, e Id. 2013b).

²⁸ CCT, c. LXXIXr.

²⁹ In particolare, si veda NEGRO 1650, vol. II, 101-102; cfr. LEONE 1981, 151-152; BAVA 1993, 52-58; LONGHI 2010, 70-73.

³⁰ LONGHI 2003.

³¹ Tutte le citazioni sono CCT, cc. XIr e sgg. (edito in MONETTI, RESSA 1982, 59-61).

³² Sul taglio dei laterizi si veda DONATO 2006, 87-88; CCT, cc. CXIIIr., CXXXVr. e *passim* parla di taglia dei mattoni, o di mattoni da incidere.

³³ ASTo, Camerale, art. 60, par. 2, r 1, c. 8.

³⁴ MOEGLIN 2002, 358-359; cfr. la sottolineatura del legame tra le prassi amministrative in costruzione e la persona del principe in BUFFO 2017, 257.

³⁵ Sui contratti *ad tachiam* o *in tascam* o *à la tache*: GENTILE 1995, 23, che sottolinea anche la differenza tra il contratto di Germano di Casale per Torino (in cui è il massaro che si assume l'onere di numerosi salariati) e quello di Bonardino da Savignano per Fossano (che ha una fisionomia imprenditoriale più autonoma: cfr. BERTONI 2010, 275-6); cfr. inoltre KERSUZAN 2005, 310 sgg. e DEL BO 2016, 109-112.

³⁶ Su verifica, ispezione e coordinamento: KERSUZAN 2005, 302 sgg.; ORLANDONI 2008, 120 sgg.

³⁷ LONGHI 2007c, 69-70; Id. 2015, 104-106; LUSSO 2014, 308-311; Id. 2015, 57-60; Id. 2017, 88-94; COMBA, LONGHI, LUSSO 2019, 156-159.

³⁸ Il *magister* è membro della famiglia Bertrandi, che ha solidi rapporti con il *magister Iacobus*: PATRIA 2005, 47-49.

³⁹ PATRIA 1999, 151-153 (fonte in ASTo, Camerale, art. 2, par. 1, m. 1, r. 1).

⁴⁰ ASTo, Camerale, art. 60, par. 2, r. 1, c. 18.

⁴¹ La trasformazione del recinto in palazzo avviene a partire dalla seconda metà del Trecento, con un'accelerazione a cavallo della fine del principato degli Acaia e la nascita del ducato Sabaudo: CARITÀ 1984; Id. 1992; LONGHI 2011; Id. 2020 a.

⁴² ASTo, Camerale, art. 38, par. 2, r. 1 (in CARITÀ 1985, p. 35).

⁴³ LONGHI 2010, 59; per un approfondimento sulle famiglie coinvolte: DEL BO 2010.

⁴⁴ Sulle procedure DEL BO 2016, 17-30; BUFFO 2017, 260-265.

⁴⁵ LONGHI 2018; sulla questione degli effettivi: BERNARDI 2011, 29-39.

⁴⁶ ASTo, Camerale, art. 60, par. 2, r. 1, c. 15.

⁴⁷ Tommaso è l'unico capomastro attivo su entrambi i cantieri contemporanei di Torino e Pinerolo: per l'*intravamentum* del primo solaio di Torino è pagato da gennaio a maggio 1319; il 25 gennaio 1320 Tommaso è richiamato dal principe a Pinerolo (CCT, cc. LXXIIIr., LXXVIIv. sgg. e soprattutto CXIXr. sgg.; chiamata a Pinerolo c. LXXXIIv), dove realizza il sesto solaio ligneo della torre *de medio* (ASTo, art. 60, par. 1, m. 1, r.7-8, c.6), edificio che crollerà poche settimane dopo, danneggiando buona parte del castello, ma evidentemente senza conseguenze per la carriera del carpentiere: questi, già attestato nel cantiere pinerolese nel 1317-1318 per la costruzione della camera dei notai, sarà impegnato tra il 1326 e il 1330 in opere di consolidamento del torrione sud del castello di Avigliana (PATRIA 2005,57), nel 1325-26 per la struttura lignea dei

servizi igienici e della scala verso corte del *palacium* a Moretta, mentre nell'agosto del 1326, nel 1327-1328 e nella primavera 1329 si occuperà di balliste e ingegneria bellici a Chivasso, Fossano e nel Saluzzese (ASTo, art. 51, par. 1, m. 1, r. 6, cc. 5-6; ASTo, Camerale, *Conti tesoreria principi di Acaia*, inv. 40, r.9, cc.7 e 10, r.10 c.7; ASTo, art. 60, par. 1, m. 1, r. 11, c. 28).

⁴⁸ CCT, c. XXXVIr.

⁴⁹ ASTo, Camerale, art.60, par. 2, m. unico, r. 2, c.10.

⁵⁰ ASTo, Camerale, art. 51, par. 2, r. unico, c. 7.

⁵¹ ASTo, Camerale, art. 51, p. 2, m. unico, r. unico, c. 7

⁵² ASTo, Camerale, art. 60, par. 2, r. 1, c. 14.

⁵³ In termini generali, su tale prassi: LARDIN 1992.

⁵⁴ ASTo, Camerale, art. 60, par. 2, m. unico, r. 1, c. 16, riferito a Matteo, attivo non come *magister*, ma come coordinatore meno qualificato – ma fidato, evidentemente – di gruppi di operai.

⁵⁵ CCT, c. XXVIIv. e *passim*.

⁵⁶ ASTo, Camerale, art. 60, par. 2, r. 1, c. 13.

⁵⁷ ASTo, Camerale, art. 60, par. 2, r. 1, c. 5.

⁵⁸ ASTo, Camerale, art. 60, par. 2, r 1, c. 13. Oltre al *falconus* (o *ingenium falconis*), sono citati nel medesimo conto anche: *celtrus*, *vindolum*, *baçacia*, *ingenium ad intrabandum*, *castellus*. L'interpretazione della consistenza di tali macchinari può essere aiutata da una lettura regressiva del linguaggio tecnico moderno: si veda, ad esempio, il lessico di cantiere dalla Biblioteca Hertziana e dell'Istituto Max Planck: <<http://wissensgeschichte.biblherz.it:8080/Glossario>> (1 ottobre 2020). Sul *falco* in area transalpina: KERSUZAN 2005, pp. 350-357.

⁵⁹ ASTo, Camerale Piemonte, art.60, par.2, m. unico, rotolo 2, c. 9; sulla vicenda si sofferma, da ultimo, LUSSO 2020, 118-119, discutendo la modesta attenzione alla qualità delle murature lapidee nei paesaggi costruiti laterizi subalpini.

⁶⁰ ASTo, Camerale, art. 51, par. 2, r. unico, c. 6; cfr. LONGHI 2010, 72.

⁶¹ Si tratta di una delle nove travi «que appellantur catene longe que debent poni in caseamento superiori» di 8 tese (pari a metri 14,4 circa), che rompe il carro, su cui non si riesce poi a ricaricarla: CCT, c. LXXVIr.

⁶² ASTo, Camerale, art. 60, par. 2, r. 1, c. 13 (sulla vicenda LONGHI 2018 a).

⁶³ Riferimenti documentari in ASTo, Camerale, art. 38, par. 2, edito in CARITÀ 1985, 38.

⁶⁴ «In faciendis parapectis et exbarris super corseriis circumquaque castrum, deversum curtem dicti castris, ne custodes caderent nocte de supra dictis corseriis» dal conto di castellanìa del 1339-40 (ASTo, art. 38, m. 2, r. 13, citato nell'Appendice documentaria in CARITÀ 1985, 74).

⁶⁵ ASTo, Camerale, art. 38, par. 2, edito in CARITÀ 1985, 35.

⁶⁶ CARITÀ 1985, 25-30; ORLANDONI 2008, 78-83, 118 sgg., 250-253

⁶⁷ Per un inquadramento storiografico del tema relativo al basso medioevo: CHAPELOT 2001; ERLANDE-BRANDENBURG 2000, 22 sgg. e 90 sgg.

⁶⁸ Sul dibattito relativo al ruolo dei primi personaggi attivi su scenari di cantieri complessi, si veda la nota 6*.

⁶⁹ KERSUZAN 2005, 295-309.

⁷⁰ POISSON 2001, 171.

⁷¹ ASTo, Camerale, art. 60, par. 2, r 1, c. 5.

⁷² Sulla carriera successiva di Ruffino de Ferro: LONGHI 2007a.

⁷³ Sul lessico 'progettuale' bassomedievale: ASCANI 1997, 20 sgg. (cit. p. 22); cfr., in termini generali, BERNARDI 2011, 171-186; COPPOLA 2015, 57-84.

⁷⁴ Cfr. *supra* note 4 e 16.

⁷⁵ Sul legame tra signori locali e produzione della calce: LANGE 1979, 61; PATRIA 2005, 46; per alcuni riscontri sull'incidenza percentuale della calce: DEL BO 2016, 78-79, 138.

⁷⁶ Il tema è affrontato in LUSSO 2020, in particolare pp. 106-110 e 121-122 che individua nel XIV secolo il passaggio da una cultura edilizia del legno a un paesaggio urbano di laterizi, che genera una rapida crescita dei mercati con la necessità di un'attenta regolamentazione del rapporto tra domanda e offerta.

⁷⁷ BERTONI 2010, 276. Due i casi di fornaci "di stato" individuati da LUSSO 2020, 114, a Chieri e Mondovì.

⁷⁸ Sull'uso del legno verde e sulla stagionatura, si vedano le osservazioni di COPPOLA 2015, 195-200.

⁷⁹ Meccanismi decisionali simili sono riscontrabili nei coevi cantieri del Bugey; l'uso di legname fresco è tuttavia attestato anche per opere strutturali (KERSUZAN 2005, 323 e 342; sulla stagionatura nei cantieri valdostani: ORLANDONI 2008, 38-39)

⁸⁰ Per quanto attiene i diversi tipi di pezzatura si citano nelle fonti qui studiate, ad esempio: *trabes*, *somerii*, *capitelli*, *catene*, *radices*, *remme*, *canterii*, *quanterii*, *scarraçones*, *çambini*, listelli,

latae, templeri o templari o tempieri, assides, postes, perticae; cfr. per un quadro lessicale: CHALMIN-SIROT, POISSON 2003.

⁸¹ «Ad carreamund somerios cum arcicarro et cum castello ligni ad levandum ipso»: CCT, c. LXIVr.

⁸² Sull'uso del metallo nell'edilizia bassomedievale: CHAPELOT, BENOIT 1985, in particolare i saggi alle pp. 271-367; per un orizzonte cronologico e geografico coerente con i casi-studio indagati: BERNARDI, DILLMANN 2006.

⁸³ FRATI, LONGHI 2002; ORLANDONI 2008, 235-236.

⁸⁴ MONETTI, RESSA 1982, *passim*.

⁸⁵ SARACENO 1876; Id. 1880; Id. 1882; GIACOSA 1890; CAFFARO 1896; cfr. CASTELNUOVO 2018, 46-47.

⁸⁶ CASTELNUOVO, DERAGNE 2002; CASTRONOVO 2006; EAD. 2016.

Bibliografia

- ACETO F. 1995, *Il "castrum novum" angioino di Napoli*, in R. CASANELLI (a cura di), *Cantieri medievali*, Milano, pp. 251-267.
- ANDENMATTEN B., CASTELNUOVO G. 2010, *Produzione documentaria e conservazione archivistica nel ducato sabauda. XIII-XV secolo*, «Bullettino dell'Istituto Italiano per il Medio Evo e Archivio muratoriano», 110/1, pp. 279-343.
- ASCANI V. 1997, *Il Trecento disegnato. Le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*, Roma (Studi di arte medievale 5).
- BARBERO A. 2002, *Il ducato di Savoia. Amministrazione e corte di uno stato franco-italiano (1416-1536)*, Roma-Bari.
- BARBERO A., CASTELNUOVO G. 1992, *Governare un ducato. L'amministrazione sabauda nel tardo medioevo*, «Società e storia», 57, pp. 465-511.
- BAUTIER R.H. 1986, *Les sources documentaires de l'histoire de l'art médiéval*, in X. BARRAL I ALTET (a cura di), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Colloque international (Rennes 1983). Vol. I. Les hommes*, Paris, pp. 15-27.
- BAVA A.M. 1993, *Il culto, le reliquie e le antiche immagini del beato Oddino*, in G. ROMANO (a cura di), *La cattedrale di Fossano*, Fossano, pp. 52-58.
- BERNARDI Ph. 2011, *Bâtir au Moyen Âge (XIII^e-milieu XV^e siècle)*, Paris.
- BERNARDI Ph., DILLMANN P. 2006, *L'utilisation du métal dans les constructions pontificales avignonnaises*, in V. FRANCHETTI PARDO (a cura di), *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del convegno (Firenze-Colle Val d'Elsa 2006), Roma, pp. 239-248.
- BERTONI L. 2010, *Le attività economiche dei Fossanesi*, in R. COMBA (a cura di), *Storia di Fossano e del suo territorio. II. Il secolo degli Acaia*, Fossano, pp. 251-281.
- BLONDEL L. 1956, *Châteaux de l'ancien diocèse de Genève*, Genève-Paris.
- BRAUNSTEIN P., BERNARDI Ph., ARNOUX N. 2002, *Travailler, produire. Eléments pour une histoire de la consommation*, in J.-C. SCHMITT, O. GERHARD OEXLE (a cura di), *Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen Age en France et en Allemagne*, Paris, pp. 537-554.
- BUFFO P. 2017, *La documentazione dei principi di Savoia-Acaia. Prassi e fisionomia di una burocrazia notarile in costruzione*, Torino.
- CAFFARO A. 1896, *Sui pittori medievali pinerolesi di cui risulta negli archivi del Municipio di Pinerolo*, «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», a. I, n. II-III, pp.63-69.
- CARITÀ G. (a cura di) 1985, *Il castello e le fortificazioni nella storia di Fossano*, Fossano.
- CARITÀ G. 1984, *Il castello di Fossano: da «castrum» a «palatium». Trasformazioni ad opera dei duchi di Savoia nel XV secolo*, in R. COMBA, A.A. SETTIA (a cura di), *Castelli. Storia e archeologia*, Cuneo, pp. 299-312.
- CARITÀ G. 1985, *Fossano nel quadro dell'incastellamento dei domini piemontesi di Filippo I*, in G. CARITÀ (a cura di), *Il castello e le fortificazioni nella storia di Fossano*, Fossano, pp. 13-41.
- CARITÀ G. 1992, *Il castello da struttura di difesa a struttura residenziale. Alcuni esempi piemontesi tra XV e XVI secolo*, in M.C. VISCONTI CHERASCO (a cura di), *Architettura castellana: storia, tutela, riuso. Atti delle giornate di studi*, Carrù, pp. 65-79.
- CASTELNUOVO E. 2002, *L'autunno del Medioevo nelle Alpi e Alla corte dei duchi di Savoia*, in E. CASTELNUOVO, F. DE GRAMATICA (a cura di), *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, catalogo della mostra, Trento, pp. 17-33 e 205-223.
- CASTELNUOVO E., SERGI G. (a cura di) 2003, *Arti e storia nel Medioevo*. vol. II. *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Torino.
- CASTELNUOVO G. 1994A, *Principati regionali e organizzazione del territorio nelle Alpi occidentali: l'esempio sabauda (inizio XIII - inizio XV secolo)*, in G. CHITTOLINI, D. WILLOWEIT (a cura di), *L'organizzazione del territorio in Italia e Germania: secoli XIII-XIV*, Bologna, pp. 81-93.
- CASTELNUOVO G. 1994b, *Ufficiali e gentiluomini. La società sabauda nel tardo medioevo*, Milano 1994.
- CASTELNUOVO G. 2004, *Le prince, ses villes et le politique. Pouvoirs urbains et pouvoirs savoyards des deux cotés des Alpes (Chambéry et Turin, XIV^e-XV^e siècles)*, in *Le politique et la ville, XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, pp. 47-64.
- CASTELNUOVO G. 2006, *À la court et au service de nostre prince: l'hôtel de Savoie et ses métiers à la fin du Moyen Âge*, in P. BIANCHI, L.C. GENTILE (a cura di), *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, Torino, pp. 23-53.
- CASTELNUOVO G., DERAGNE M.-A. 2002, *Peintres et ménétriers à la Cour de Savoie sous Amédée VIII (1391-1451). Salaires, statuts et entregent*, in N. GUIDOBALDI (a cura di), *Regards croisés : musiques, musiciens, artistes et voyageurs entre France et Italie au XV^e siècle*, Paris, pp. 31-59.
- CASTELNUOVO G., GUILLERÉ Ch. 2000, *Les finances et l'administration de la Maison de Savoie au XIII^e siècle*, in B. ANDENMATTEN, A. PARAVICINI BAGLIANI, E. PIBIRI (a cura di), *Pierre II de Savoie. 'Le Petit Charlemagne' (†1268)*, Lausanne, pp. 33-126 (Cahiers lausannois d'histoire médiévale 27, Bibliothèque d'études savoisiennes 7).
- CASTELNUOVO G., MATTEONI O. (a cura di) 2006, *«De parte et d'autre des Alpes». Les châtelains des princes à la fin du Moyen Âge*, Paris (Histoire ancienne et médiévale 88).
- CASTELNUOVO G. 2018, *Avanti Savoia! Medievistica e principato sabauda: un percorso di ricerca (Italia, Francia, Svizzera, 1990-2016)*, in B.A. RAVIOLA, C. ROSSO, F. VARALLO (a cura di), *Gli spazi sabaudi. Percorsi e prospettive della storiografia*, Roma, pp. 17-31.
- CASTRONOVO S. 2002, *La biblioteca dei conti di Savoia (1285-1343) e la pittura in area savoiarda (1285-1343)*, Torino-Londra-Venezia.
- CASTRONOVO S. 2006, *Artisti, artigiani e cantieri alla corte dei conti di Savoia tra Amedeo V e Amedeo VII*, in P. BIANCHI, L.C. GENTILE (a cura di), *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, Torino, pp. 115-143.
- CASTRONOVO S. 2016, *Mobilier et objets précieux dans les châteaux piémontais des princes d'Achaïe et des ducs de Savoie. D'après les inventaires et les comptes des Clavaires du XV^e siècle*, in S. MARIN, J. COPPIER (a cura di), *Les vies de châteaux. De la forteresse au monument. Les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XV^e siècle à nos jours*, Cinisello Balsamo-Annecy, pp. 120-129.
- CHALMIN-SIROT E. 1996, *Les résidences des comtes de Genève et des comtes de Savoie à la fin du Moyen Âge*, in A. RENOUX (a cura di), *Palais royaux et princiers au Moyen Âge. Actes du colloque international tenu au Mans (1994)*, Le Mans, pp. 133-144.
- CHALMIN-SIROT E., POISSON J.-M. 2003, *Le bois dans les châteaux et maisons nobles de Savoie et de Bresse d'après les comptes de châtellenie*, in J.-M. POISSON, J.-J. SCHWIEN (a cura di), *Le bois dans le château de pierre médiéval*, Besançon, pp. 171-185.
- CHAPELOT O. 2001, *Maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'œuvre dans le bâtiment médiéval*, in EAD. (a cura di), *Du projet au*

- chantier. *Maitres d'ouvrage et maitres d'œuvre aux XIV^e-XV^e siècles*, Paris, pp. 11-33 (Civilisations et Sociétés 106)
- CHAPELOT O., BENOIT P. (a cura di) 1985 (2001²), *Pierre et métal dans le bâtiment au Moyen Age*, Paris.
- COLDSTREAM N. 2003, *Architects, Advisers and Design at Edward I's Castles in Wales*, «Architectural History» 46, pp. 19-36.
- COMBA P., LONGHI A., LUSSO E. 2019, *Architetture fortificate e poteri lungo la valle della Dora nel tardo medioevo*, in P. DEL VECCHIO, D. VOTA (a cura di), *Storia delle valli di Susa. Dal Quattrocento all'Unità d'Italia. Terra di confine*, Susa, pp. 133-172.
- COMBA R. 1984, *Il costo della difesa. Investimenti nella costruzione e manutenzione di castelli nel territorio di Fossano tra il 1315 e il 1335*, in R. COMBA, A.A. SETTIA (a cura di), *Castelli. Storia e archeologia*, Cuneo, pp. 229-239.
- COMBA R. 1985, *Le villenove del principe. Consolidamento istituzionale e iniziative di popolamento fra i secoli XIII e XIV nel Piemonte sabauda, in Piemonte medievale. Forme del potere e della società. Studi per Giovanni Tabacco*, Torino, pp. 123-141.
- COPPIER J., GUILLERÉ C. 2016, *L'apport de la documentation comptable dans la castellologie*, in S. MARIN, J. COPPIER (a cura di), *Les vies de châteaux. De la forteresse au monument. Les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XV^e siècle à nos jours*, Cinisello Balsamo-Annecy, pp. 29-43.
- COPPOLA G. 2015, *L'edilizia nel Medioevo*, Roma.
- CORTELAZZO M. 2012, *Dinamiche di cantiere, tecniche costruttive e possesso territoriale nell'edificazione delle torri valdostane tra XI e XIII secolo*, «Archeologia dell'Architettura», XVII, pp. 9-31.
- CORTONESI A. 1984, *Il lavoro edile nel Lazio del Trecento: Frosinone, cantiere della rocca, a. 1332*, in R. COMBA, A.A. SETTIA (a cura di), *Castelli. Storia e archeologia*, Cuneo, pp. 241-258.
- DE RAEMY D. 1990, *L'architecture militaire et les relations avec l'Angleterre*, in B. ANDENMATTEN, D. DE RAEMY (a cura di), *La maison de Savoie en Pays de Vaud*, Lausanne, pp. 157-170.
- DE RAEMY D. 1992, *Aymonet Corniaux, maître des œuvres de la Maison de Savoie, son activité en Pays de Vaud et en Chablais*, in B. ANDENMATTEN, A. PARAVICINI BAGLIANI (a cura di), *Amédée VIII – Félix V. Premier duc de Savoie et pape (1383-1451)*, Lausanne, pp. 327-335 (Bibliothèque Historique Vaudoise 103).
- DE RAEMY D. 2004, *Châteaux, donjons et grandes tours dans les Etats de Savoie (1230-1330). Un modèle : le château d'Yverdon*, 2 voll., Lausanne (Cahiers d'archéologie romande 98-99).
- DEL BO B. 2010, *Il principe, i Marengo, i Santa Giulia. Stili di vita e percorsi di affermazione familiare nella Fossano degli Acaia*, in R. COMBA (a cura di), *Storia di Fossano e del suo territorio. II. Il secolo degli Acaia*, Fossano, pp. 205-238.
- DEL BO B. 2016, *Il valore di un castello. Il controllo del territorio in Valle d'Aosta fra XIII e XV secolo*, Milano.
- DEMOTZ B. 2000, *Le comté de Savoie du XF au XV^e siècle : pouvoir, château et État au Moyen Âge*, Genève.
- DONATO G. 2006, *Ceramiche e arti fittili*, in F. CRIVELLO (a cura di), *Arti e tecniche del Medioevo*, Torino, pp. 76-89.
- ERLANDE-BRANDENBURG A. 2000, *Le sacre de l'artiste. La création au Moyen Âge. XIV^e-XV^e siècle*, Paris.
- FALCO G. 1936, *Sulla costruzione del castello di Fossano (1324-1332)*, in *Fonti e studi di storia fossanese*, Torino, pp. 66-116.
- FRANCHETTI PARDO V. 2001, *Il maestro d'arte muraria*, in Id., *Città, architetture, maestranze tra tarda antichità ed età moderna*, Milano, pp. 75-99.
- FRATI M., LONGHI A. 2002, *Forges et châteaux au bas Moyen Ages, en Piémont et Toscane*, «Fasciculi archaeologiae historicae», XII-XIV, pp. 53-67.
- GENTILE G. 1995, *Ruoli e figure professionale nei documenti di alcuni cantieri piemontesi del Tre e Quattrocento*, «Ricerche di Storia dell'arte», 55, pp. 21-29.
- GENTILE L. 2018, *La medievistica degli spazi sabaudi e le fonti archivistiche: una prospettiva dalla sala di studio*, in B.A. RAVIOLA, C. ROSSO, F. VARALLO (a cura di), *Gli spazi sabaudi. Percorsi e prospettive della storiografia*, Roma, pp. 33-47
- GIACOSA P. 1890, *Un inventario di un castello piemontese al principio del secolo decimosesto*, «MSI» t. XXVIII, pp.603-635
- GUILLERÉ Ch. 2006, *Le financement de la cour savoyarde du milieu du XIII^e siècle au début du XV^e: essai de typologie des dépenses de cour*, in P. BIANCHI, L.C. GENTILE (a cura di), *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, Torino, pp. 145-161.
- GUILLERÉ Ch., GAULIN J.-L. 1992, *Des rouleaux et des hommes: premières recherches sur les comptes de châtellenies savoyards*, «Études savoisiennes», 1, pp. 51-108.
- HARTOG F. 2012, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps. Edition augmentée*, Paris.
- KERSUZAN A. 2005, *Défendre la Bresse et le Bugey. Les châteaux savoyards dans la guerre contre le Dauphiné (1282-1355)*, Lyon (Collection d'histoire et d'archéologie médiévales 14).
- LANGE A. 1979, *I conti della costruzione del castello di Fénis e le vicende della famiglia Challant: per una datazione degli affreschi*, in E. CASTELNUOVO, G. ROMANO (a cura di), *Giacomo Jaquero e il gotico internazionale*, Torino, pp. 58-70.
- LARDIN P. 1992, *Le rôle du vin et de la nourriture dans la rémunération des ouvriers du bâtiment à la fin du Moyen Age*, in M. AURELL, O. DUMOULIN, F. THÉLAMON (a cura di), *La sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges. Actes du colloque de Rouen (1990)*, Rouen, pp. 209-215.
- LEONE M. 1981, *Arte sacra a Fossano*, in F. BOLGIANI (a cura di), *Strumenti per ricerche sulla religione delle classi popolari. I. Problemi di impostazione e di metodo. Il caso di Fossano*, Torino, pp. 149-169.
- LONGHI A. 2001, *Principati territoriali e fortificazioni collettive: il caso dei Savoia-Acaia*, in R. BORDONE, M. VIGLINO DAVICO (a cura di), *Ricetti e recinti fortificati nel basso Medioevo*, Torino, pp. 105-134.
- LONGHI A. 2003, *Architettura e politiche territoriali nel Trecento*, in M. VIGLINO, C. TOSCO (a cura di), *Architettura e insediamento nel tardo medioevo in Piemonte*, Torino, pp. 23-70.
- LONGHI A. 2007a, *Imagistri del principe: maestranze nei cantieri del Trecento sabauda*, in C. ROGGERO, E. DELLAPIANA, G. MONTANARI (a cura di), *Il Patrimonio architettonico e ambientale. Scritti per Micaela Viglino Davico*, Torino, pp. 78-81.
- LONGHI A. 2007b, *Il cantiere sabauda del castello di Moretta (1295-1335)*, «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», 137, pp. 7-23.
- LONGHI A. 2007c, *Torri e caseforti nelle campagne del Piemonte occidentale: metodi di indagine e problemi aperti nello studio delle architetture fortificate medievali*, in R. COMBA, F. PANERO, G. PINTO (a cura di), *Motte, torri e caseforti nelle campagne medievali (secoli XII-XV). Omaggio ad Aldo A. Settia*, Cherasco, pp. 51-85.
- LONGHI A. 2010, *Il borgo: cantieri e architetture*, in R. COMBA (a cura di), *Storia di Fossano e del suo territorio. II. Il secolo degli Acaia*, Fossano, pp. 45-89.
- LONGHI A. 2011, *Presidio e rappresentatività. Il palazzo sabauda nel castello di Fossano*, in R. COMBA (a cura di), *Nel ducato sabauda (1418-1536). Storia di Fossano e del suo territorio. III*, Fossano, pp. 43-72.
- LONGHI A. 2013a, *Fonti contabili per lo studio dei cantieri ecclesiastici subalpini nel basso Medioevo*, «Studi Piemontesi», XLII, 1, pp. 209-216.
- LONGHI A. 2013b, *L'organisation et la comptabilité des chantiers à l'époque des principautés territoriales dans la région subalpine occidentale (XIV^e-XV^e siècles)*, in K. SCHRÖK, B. KLEIN, S. BURGER (a cura di), *Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters*, Köln-Weimar-Wien, pp. 152-168.

- LONGHI A. 2015, *L'architettura del castello nei paesaggi del potere valsusini: modelli, processi ed esiti*, «Segusium», LII, numero monografico *Il «castrum capriarum» e Condove. Fortificazioni e poteri nel Medioevo valsusino*, a cura di G. SERGI, pp. 93-122.
- LONGHI A. 2016a, *Les châteaux des châteaux au sud des Alpes (XIV^e-XV^e siècles) : réseaux structureaux, fabriques territoriales, marqueurs paysagers*, in S. MARIN, J. COPPIER (a cura di), *Les vies de châteaux. De la forteresse au monument. Les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XV^e siècle à nos jours*, Cinisello Balsamo-Annecy, pp. 134-145.
- LONGHI A. 2016b, *Palaces and Palatine Chapels in 15th-Century Italian Dukedoms: Ideas and Experiences*, in S. BELTRAMO, F. CANTATORE, M. FOLIN (a cura di), *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Quattrocento*, Leiden-Boston (The Medieval Mediterranean. Peoples, economies and cultures. 400-1500, vol. 104), pp. 82-104.
- LONGHI A. 2018a, *Cappelle dinastiche in area alpina: cantieri e dinamiche politiche nel primo Trecento*, «Studi e ricerche di storia dell'architettura. Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura», 4, pp. 150-161.
- LONGHI A. 2018b, *Cavalieri, ufficiali e capimastri: cantieri di castelli nell'età di Amedeo V di Savoia (1285-1323)*, in S. CASTRONOVO (a cura di), *Carlo Magno va alla guerra. Le pitture del castello di Cruet e il Medioevo cavalleresco tra Italia e Francia*, catalogo della mostra (Torino 2018), Novara, pp. 46-59.
- LONGHI A. 2020 a, *Architectures et politiques territoriales à la naissance du Duché de Savoie : châteaux et palais au sud des Alpes*, in L. RIPART, C. GUILLERÉ, P. VUILLEMIN (a cura di), *La naissance du Duché de Savoie. Actes du colloque international de Chambéry (18, 19 et 20 février 2016)*, Chambéry-Lausanne.
- LONGHI A. 2020 b, *Cantieri di castelli e cultura architettonica nei processi di formazione del Ducato di Savoia, in 1416: Savoie, bonnes nouvelles. Studi di storia sabauda nel 600^o anniversario del Ducato di Savoia*, Torino.
- LUSSO E. 2014, *Tra Savoia, Galles e Provenza. Magistri costruttori e modelli architettonici in castelli del Piemonte duecentesco*, in *A warm Mind-Shake. Scritti in onore di Paolo Bertinetti*, Torino, pp. 301-311.
- LUSSO E. 2015, *Villenove, borghi franchi e mobilità geografica dei contadini nel Piemonte meridionale*, in R. LLUCH BRAMON, P. ORTI GOST, F. PANERO, L. TO FIGUERAS (a cura di), *Migrazioni interne e forme di dipendenza libera e servile nelle campagne bassomedievali. Dall'Italia nord-occidentale alla Catalogna*, Cherasco, pp. 41-62.
- LUSSO E. 2017, *Interventi problematici di riordino insediativo lungo l'arco alpino occidentale*, in F. PANERO, G. PINTO, P. PIRILLO (a cura di), *Fondare abitati in età medievale. Successi e fallimenti. Omaggio a Rinaldo Comba*, Firenze, pp. 81-113.
- LUSSO E. 2020, *Legno e mattone. Consistenza edilizia e immagine degli insediamenti subalpini nei secoli XIII-XV*, in E. BASSO, PH. BERNARDI, G. PINTO (a cura di), *Le pietre delle città medievali. Materiali, uomini, tecniche (area mediterranea, secc. XIII-XV)*, Cherasco, pp. 97-128.
- MARTIN J.M. 2005, *La construction de quelques palais de Charles Ier d'Anjou en Pouille et en Basilicate d'après les registres angevins*, in *Les espaces sociaux de l'Italie urbaine (XIII-XV^e siècles). Recueil d'articles*, Paris, pp. 232-242.
- MOEGLIN J.-M. 2002, *Les recherches françaises sur les cours et les résidences au bas Moyen Age*, in J.-C. SCHMITT, O. GERHARD OEXLE (a cura di), *Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen Age en France et en Allemagne*, Paris, pp. 357-362.
- MONETTI F., RESSA F. 1982, *La costruzione del castello di Torino - oggi Palazzo Madama*, Torino.
- NEGRO G.B. 1650, *Vita e miracoli del glorioso S. Giovenale primo vescovo di Narni, patrono di Fossano e titolare della cathedrale [...]*, Torino.
- ORLANDONI B. 2008, *Costruttori di castelli. Cantieri tardomedievali in Valle d'Aosta. I. Il XIV e il XV secolo*, Aoste (Bibliothèque de l'Archivium Augustanum XXXIII).
- PATRIA L. 1999, «Homines Casellettarum» uomini di Caselette. Origine e affermazione di una comunità, in F. CARRARO ET ALII, *Caselette. Uomini e ambienti ai piedi del Musiné dalle origini all'Ottocento*, Borgone di Susa, pp. 75-227.
- PATRIA L. 2005, *Caseforti e casetorri tra Savoia, Piemonte e Delfinato: considerazioni sul patrimonio fortificato delle Alpi Cozie*, «Bollettino della società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», 132, pp. 17-135.
- PINTO G. 1984, *L'organizzazione della difesa: i cantieri delle costruzioni militari nel territorio senese (secoli XIV-XV)*, in R. COMBA, A.A. SETTIA (a cura di), *Castelli. Storia e archeologia*, Cuneo, pp. 259-268.
- PIRILLO P. 1984, *L'organizzazione della difesa: i cantieri delle costruzioni militari nel territorio fiorentino (sec.XIV)*, in R. COMBA, A.A. SETTIA (a cura di), *Castelli. Storia e archeologia*, Cuneo, pp. 269-287.
- PISTILLI P.F. 2006, *Architetti oltremontani al servizio di Carlo I d'Angiò*, in V. FRANCHETTI PARDO (a cura di), *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del convegno (Firenze-Colle Val d'Elsa 2006), Roma, pp. 263-276.
- POISSON J.-M. 2001, *La maîtrise d'œuvre dans les chantiers de construction des châteaux du comté de Savoie au XIV^e siècle*, in O. CHAPELOT (a cura di), *Du projet au chantier. Maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre aux XIV^e-XV^e siècles*, Paris, pp. 163-175 (Civilisations et Sociétés 106).
- ROBIN F. 1983, *Les chantiers des princes angevins (1370-1480) : direction, maîtrise, main d'œuvre*, «Bulletin Monumental» 141, pp. 21-65.
- ROMALLI G. 2006, *L'acquedotto medievale di Perugia e l'adduzione idrica nelle realtà comunali centroitaliane*, in V. FRANCHETTI PARDO (a cura di), *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del convegno (Firenze-Colle Val d'Elsa 2006), Roma, pp. 317-330.
- SARACENO F. 1876, *Giullari e menestrelli, viaggi, imprese guerresche dei principi d'Acaia. 1295-1395*, in *Curiosità e ricerche di storia subalpina pubblicate da una società di studiosi di patrie memorie*, vol. III, Torino.
- SARACENO F. 1880, *Giunta ai giullari e menestrelli, viaggi, imprese guerresche dei principi d'Acaia (1390-1438)*, in *Curiosità e ricerche di storia subalpina pubblicate da una società di studiosi di patrie memorie*, vol. IV, Torino.
- SARACENO F. 1882, *Regesto dei principi di casa Acaja 1295-1418 tratto dai conti di tesoreria*, «MSI» t. XX, pp. 95-287.
- SETTIA A.A. 1983, *Un castello a Torino*, «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», LXXXI, pp. 5-30 (ripreso in Id., *Proteggere e dominare. Fortificazioni e popolamento nell'Italia medievale*, Roma, pp. 169-194).
- SIROT-CHALMIN E. 1992, *Châteaux de montagne aux XIII^e et XIV^e s.: organisation de l'espace d'après les comptes de châtellenie*, in J.-M. POISSON (a cura di), *Le château médiéval, forteresse habitée (XI^e-XVI^e s.). Archéologie et histoire: perspectives de la recherche en Rhône-Alpes*, Paris, pp. 119-125 (Documents d'Archéologie française 32).
- TAYLOR A.J. 1985, *Studies in castles and castle-building*, London-Ronceverte.
- TOSCO C. 2003a, *Castelli sulle Alpi tra Savoia e Delfinato*, in Id., *Architetture del Medioevo in Piemonte*, Savigliano, pp. 183-217.
- TOSCO C. 2003b, *Il castello, la casa, la chiesa. Architettura e società nel medioevo*, Torino.
- TOSCO C. 2003c, *L'architettura religiosa nell'età di Amedeo VIII*, in M. VIGLINO, C. TOSCO (a cura di), *Architettura e insediamento nel tardo medioevo in Piemonte*, Torino, pp. 71-114.
- TOSCO C. 2006, *Architettura*, in F. CRIVELLO (a cura di), *Arti e tecniche del Medioevo*, Torino, pp. 14-35.
- WILLIAMS D.M., KENYON J.R. (a cura di) 2010, *The Impact of the Edwardian Castles in Wales*, Oxford and Oakville.

ROBERTA FRANCESCA ODDI

Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino

Modelli e influenze culturali tra comuni, signorie e ordini mendicanti nel Piemonte meridionale tra XIV e XV secolo

Il Piemonte meridionale, tra XIV e XV secolo, offre affascinanti spunti di riflessione per gli studi inerenti ai cantieri degli ordini mendicanti, che si sviluppano in profonda correlazione con il territorio, il dominio delle signorie e l'affermarsi dei comuni in questo periodo. I secoli in esame appaiono aspri, tormentati da scontri sociali e politici, afflitti dal declino demografico dovuto alla peste, alla criticità delle condizioni economiche e produttive, alla perdita di stabilità nelle aree urbane e rurali.

I centri abitati di Alba e Saluzzo, in particolare, costituiscono in questo studio la matrice di irradiazione di modelli e influenze sul territorio piemontese circostante, pur presentando uno *status* amministrativo e civico differente: nel segmento temporale in esame, Saluzzo è ancora sotto l'egida del marchesato, mentre Alba presenta già l'autonomia del comune. In tale panorama, l'architettura degli ordini mendicanti si contraddistingue come un fulcro stabile, un modello di riferimento per un territorio in fermento e i cantieri di chiese, conventi e chiostri assumono un ruolo polisemico che rivela la crisi tra potere religioso e potere laicale.

1. L'insediamento dei palazzi civici nelle realtà urbane del Piemonte meridionale

Si tratta di un momento politico e culturale delicato, denso di transizioni, in cui i poteri comunali e le influenze signorili trovano la loro collocazione nei palazzi civici¹. In numerose realtà urbane dell'area padana la nascita, entro la metà del Duecento, del *palacium communis* come sede del consiglio con la magistratura cittadina e i funzionari del governo² segna il momento apicale per l'affermarsi di una committenza pubblica e di edifici civili che entrano in concorrenza con il potere religioso e che ambiscono a sostituirsi agli edifici ecclesiastici per accogliere riunioni amministrative o politiche. A eccezione di centri come Torino, Asti e Casale Monferrato, ove si verifica l'edificazione di broletti con vicende articolate già a partire dal Duecento, in altre città comunali si assiste a un più lento processo per l'insediamento dei palazzi civici³; gli edifici religiosi offrono spazi di aggregazione temporanea e la piazza antistante le chiese ospita ancora assemblee di cittadini. Ad Alba, già costituita come comune intorno al XII secolo, il centro urbano rappresenta il fulcro dell'amministrazione comunale e del mercato. A Cuneo viene costruita verso la metà del Duecento una *domus*

communis che tuttavia non presenta una veste architettonica magniloquente e riveste fino al XIV secolo un ruolo minoritario nella gestione e accoglienza della *res publica*⁴. Ad Alessandria sorgono intorno al XII secolo, in prossimità della *platea maior* e con articolate fasi costruttive, un *palatium vetus* e dalla seconda metà del XIII secolo un *palatium novus*; la nomenclatura di *palatium*, nelle fonti sostituitasi al termine *domus*, rivela un'assonanza con i luoghi di residenza imperiale e la volontà del consiglio cittadino di affermare sempre più la propria autorità⁵.

Nel marchesato di Saluzzo, la dominazione di una signoria potente che conserva per lungo tempo la propria egemonia costituisce un ostacolo all'affermazione di azioni autonome da parte della *civitas*, per cui l'organizzazione in comune si dipana con processi assai lenti a partire dal XIII secolo e con scarsa libertà istituzionale⁶.

In tale scenario, gli edifici degli ordini mendicanti assumono un ruolo civile ben definito, le connessioni spaziali a livello urbanistico con i palazzi civici e i processi sinergici che improntano le architetture dei *palacia* sono percettibili⁷.

2. I frati Minori e i Predicatori tra committenze signorili e civili

Il Piemonte meridionale si arricchisce tra XIV e XV secolo di strutture che scaturiscono dalla volontà di affermare un potere religioso all'interno delle maglie di tessuti urbani precostituiti, sempre più appannaggio delle istituzioni cittadine. L'introduzione nei poli urbani di fondazioni dei mendicanti, quali i frati Minori e i Predicatori, segue il disegno politico di sviluppo dinastico perseguito dalle famiglie nobili del luogo, al fine di rafforzare la rappresentatività del centro urbano, processo che in alcuni casi scaturisce nell'attribuzione del titolo di *civitas* come a Casale e a Saluzzo⁸.

2.1 L'infiltrazione dei frati Minori nei poli urbani e nelle civitates

I frati Minori mettono in opera forme di mediazione e di collaborazione con i *consilia* cittadini, in un'ottica di integrazione dell'ordine nei programmi politico-strategici del territorio, con l'affermarsi di una prospettiva teologica e sociale di rilievo. Ciò si riverbera significativamente sulle donazioni e sui lasciti che committenti e cittadini devolvono, base fondante per il progredire dei

cantieri dei frati Minori. Il linguaggio teologico-penitenziale rivolto alla comunità conduce a una scelta identitaria con il Sacrificio di Cristo, per cui il *civis fidelis* è tenuto a propalare la diffusione delle proprie ricchezze per generare profitti destinati a tradursi in benessere per la comunità. L'aspetto pecuniario delle donazioni è sinonimo di fede cristiana per il benefattore e ricorre l'implicita accusa di non essere dedito alla comunità per chi non partecipi a tali operazioni economiche⁹. I frati sono esterni ai centri di potere, per la costituzione monastica stessa dell'ordine minore, ma non estranei alle scelte decisionali di tali centri, con il costante progetto di informare la *societas christiana* grazie al buon uso della ricchezza e al coinvolgimento in tutti gli aspetti della vita sociale, sia religiosa sia laicale¹⁰.

Il voto francescano di povertà, con il dislocarsi strategico di chiese e conventi in stretta relazione con i tessuti urbani e con la *civitas*, perde la sua connotazione di austerità nell'accezione di assenza di luoghi terreni ove isolarsi in meditazione e assume i contorni di una liberazione del mondo religioso da spazi sacrali recintati e chiusi, denotati dalla separazione tra sacro e mondano, assurgendo all'estrema accettazione dell'Incarnazione e del condurre vita terrena nel mondo¹¹. Il progressivo inserimento della comunità dei frati Minori nella struttura sociale dei centri abitati vede frequentemente la transizione da sedi provvisorie a una collocazione definitiva più centrale ed emergente nell'abitato, come testimoniato dal San Francesco di Cassine la cui struttura architettonica non denuncia l'inglobamento di una struttura preesistente. L'ordine minore, la cui economia si fonda essenzialmente su donazioni saltuarie benché anche cospicue, vive in maniera profonda le vicende storiche del territorio piemontese, che si riverberano sui cantieri delle fabbriche dell'area del cuneese. Il San Francesco di Cuneo sorge in una città contesa tra gli Angioini e i marchesi di Saluzzo, committenti che prediligono rispettivamente un'architettura provenzale da un lato e i modelli del Delfinato dall'altro. La struttura della fabbrica si presenta in tal caso marcatamente francese, con elementi che testimoniano un'origine borgognona e richiamano assonanze cistercensi¹².

Il complesso francescano a Pinerolo prospera sotto la protezione dei principi d'Acaja, testimonianza delle notevoli influenze della committenza signorile, e un'analoga scelta politica viene messa in atto dai marchesi di Monferrato e di Saluzzo¹³.

2.2 I cantieri dei Predicatori e l'influenza di committenze e poteri laicali

I Predicatori raggiungono in Piemonte meridionale ruoli di influenza con un lieve ritardo rispetto ai frati Minori, ma consolidano legami profondi, ad esempio con la dinastia marchionale a partire dalla fine del Duecento. Numerosi insediamenti urbani tendono a un'aspirazione all'espansione, all'affermazione come "città" e in tale scenario i Predicatori si radicano profondamente. I popolosi centri di Savigliano e Cuneo sviluppano funzioni di coordinamento sul territorio,

a testimoniare la propria centralità all'interno del marchesato e, in concomitanza con tali eventi, gli insediamenti dei cantieri mendicanti in borghi demograficamente consistenti testimoniano la capacità dei Predicatori di inserirsi nel mondo laicale. Tra i centri comunali che seguono l'esempio di Savigliano e di Cuneo, Saluzzo consolida progressivamente la propria centralità amministrativa, con una volontà di autonomia nella dominazione marchionale, che contraddistingue l'affermarsi dei Comuni tra XIV e XV secolo.

Si conferma così un diffondersi del fenomeno urbano dei cantieri dei Predicatori dal ritmo differenziato a seconda dei rapporti con i vari nuclei locali di potere, per cui da *civitates* come Alba esso si irradia verso altri borghi che perseguono una vocazione urbana, ma con tempi di consolidamento più o meno lunghi a seconda della minore o maggiore affermazione delle funzioni economiche centrali, del coordinamento sociopolitico e della differente demografia dei poli urbani. Emblematico in tal senso il ritardo di inurbamento del fenomeno domenicano nel territorio del Saluzzese¹⁴ rispetto ad altre aree piemontesi.

Tra il XIV e il XV secolo, in Saluzzo trova compimento il cantiere del convento domenicano, che definisce gli spazi della vita comunitaria e si insedia in un'area prossima alla *platea*, fulcro di aggregazione sociale, commerciale e principale asse di sviluppo del tessuto urbano. Il cantiere si colloca in un'area fortemente condizionata dalla presenza di edifici preesistenti, su un tessuto urbano complesso, *in fieri*, con una densa agglomerazione di dimore residenziali attorno alla *platea* e allo spiazzo fronteggiante la chiesa. La chiesa e il convento di San Domenico, in seguito denominati di San Giovanni, sorgono alle spalle di quella che diverrà la sede comunale dal 1460¹⁵, con una scelta marcatamente strategica di connessione con il potere laicale e la volontà di costituirsi come polo non soltanto religioso ma anche assistenziale, data la compresenza di opere caritatevoli come l'ospedale e le confraternite, tra cui San Lorenzo e Gonfalone, sostenute da donazioni marchionali. La stessa toponomastica del luogo viene influenzata dalla presenza del complesso religioso, per cui si ravvisano nomenclature come «ruata fratrum Predicatorum» a testimoniare l'intreccio culturale e sociale del mondo monastico con il Comune in espansione¹⁶.

I cantieri domenicani trovano una ragione d'essere, all'interno delle realtà comunali, nella funzione di luoghi di sepoltura per gli esponenti del potere laicale. Tale ruolo iconico è fondamentale per avvalorare l'importanza assunta dalle chiese dei Predicatori, che svolgendo un ruolo aggregatore e di riferimento per la *societas christiana* divengono il perfetto teatro di celebrazione del potere delle famiglie che amministrano il territorio; peraltro, gli ordini mendicanti si giovano di questo legame per fruire di donazioni ed elargizioni da parte di tali nuclei. Emblematica la scelta della famiglia marchionale, dalla prima metà del XIV secolo, del San Giovanni di Saluzzo come luogo di tumulazione e significativo il protrarsi del cantiere fino alla seconda metà del XV secolo grazie agli emolumenti da essa



fig. 1 – Illustrazione del borgo *Salutiae* (Saluzzo): in alto, all'interno della cinta muraria, il castello, la piazza, la torre civica, il palazzo comunale, il complesso di San Giovanni (*Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, 2 voll., I, p. 258).

ricevuti¹⁷. Il fenomeno partecipativo prosegue fino al tardo Quattrocento nel Saluzzese, quando subentrano le committenze signorili con donazioni tese alla costruzione di nuove cappelle nella chiesa di San Giovanni, che alla funzione di rappresentanza gentilizia affiancano quella di contrafforti statici, a compensare le spinte della volta della navata maggiore sulle laterali. Tale fenomeno è trasversale e frequenti sono le donazioni da parte di nobili, destinate a molteplici insediamenti degli ordini mendicanti, con conseguente edificazione di cappelle laterali: le chiese di Chieri, Savigliano e Casale Monferrato ne sono un esempio. I lasciti testamentari devoluti alla costituzione di cappelle gentilizie o alla celebrazione di messe di suffragio testimoniano una contrazione degli emolumenti devoluti al sostentamento della *res publica*, per cui le famiglie gentilizie preferiscono investire l'ordine mendicante del ruolo testimoniale del loro potere. Tale atteggiamento può costituire un'ulteriore testimonianza degli attriti e delle tensioni sociali in atto in questi secoli, per cui l'ascesa delle istituzioni comunali e delle nuove classi economiche emergenti viene visto dalle famiglie nobiliari come un pericoloso elemento di minaccia nella contesa del potere sul territorio.

Anche i cantieri dei conventi domenicani in affiancamento alle chiese dell'omonimo ordine acquisiscono particolare importanza, in quanto tra essi e la città si instaura un rapporto di condizionamento reciproco e

di sviluppo parallelo, rivelato anche dalla posizione assunta da tali complessi architettonici all'interno del tessuto urbano. In città contraddistinte da schemi medievali, gli spazi antistanti le chiese, i conventi e gli oratori diventano sede non solo di manifestazioni religiose, ma anche di attività legate all'impianto comunale, commerciali o connesse alla redazione di atti notarili¹⁸. Le notevoli dimensioni dei conventi domenicani e la loro collocazione in punti strategici delle città fanno supporre che essi assumano un ruolo referenziale rispetto ad attività laiche, socioassistenziali e scolastiche; in molti casi i progetti sono pensati con un dimensionamento destinato non soltanto a una fruizione locale, bensì anche all'accoglienza di utenti provenienti dai territori circostanti. Lo schema d'impianto appare ricorrente, segue moduli improntati sul doppio chiostro, con interposte aule adibite probabilmente a refettorio al piano terreno e a funzioni sociali al primo piano, come si può constatare in numerosi complessi dell'ordine, tra cui quelli di Alba, Casale, Chieri e Torino.

3. Modelli e maestranze tra committenze civili e religiose

I modelli decorativi, architettonici e le maestranze che circolano tra i cantieri nel territorio sono significativi delle scelte di rappresentanza e della funzione

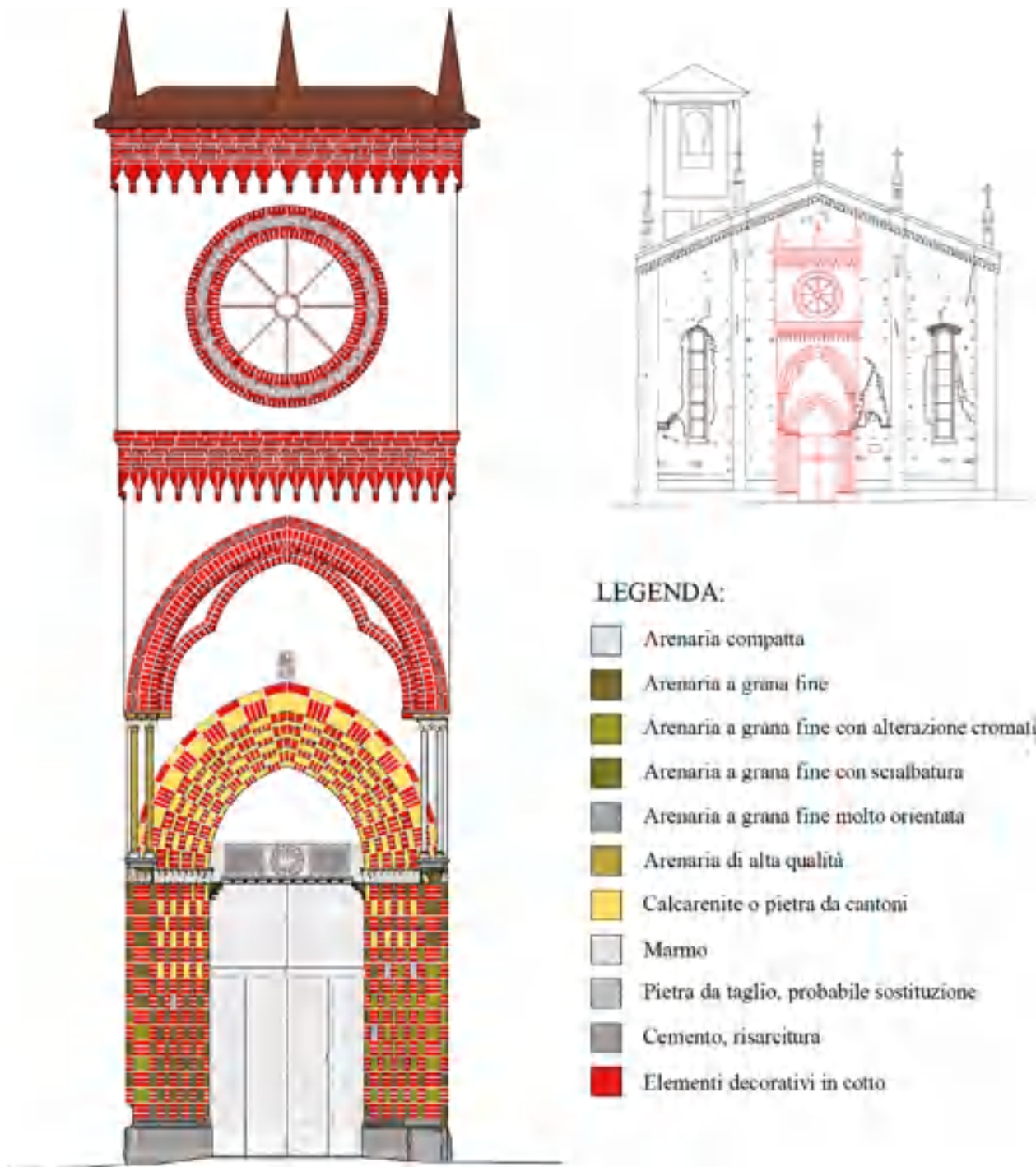


fig. 2 – Chiesa di San Domenico in Alba: i litotipi presenti nel portale; individuazione dei materiali effettuata con la consulenza scientifica del Prof. Maurizio Gomez (disegno di G.R. Morra, R.F. Oddi 2001-2002, rielaborazione grafica di R. Oddi, fuori scala)

iconica del potere da parte delle fabbriche degli ordini mendicanti. Non si ravvisa un comportamento standardizzato e un procedere lineare di borgo in borgo, con un mero reperimento di materiali e artigiani in loco, ma si riscontra una miscellanea di esperienze edificatorie che variano in relazione all'importanza dell'edificio e al messaggio testimoniale che esso ha il compito di trasmettere. Le scelte architettoniche nel marchesato di Saluzzo tra XIV e XV secolo si articolano in un differente uso dei laterizi e del materiale lapideo; scelte motivate da aspetti funzionali che allignano nella facilità di reperimento dei materiali, nei costi di cantiere legati

al trasporto e in quelli di lavorazione. Si riscontrano opzioni diametralmente opposte: le maestranze attive nelle zone montuose scelgono e lavorano la pietra, facilmente reperibile, in prossimità del cantiere per agevolarne il trasporto, anche in concomitanza con le influenze dell'architettura gotica d'oltralpe. I cantieri insediati in pianura, coadiuvati dalla presenza di ampi spazi e dalla più agevole possibilità di trasporto di terra e argilla, conducono spesso all'apertura di fornaci in prossimità dei cantieri più importanti.

Si riscontrano anche scelte di carattere estetico e formale, per cui spesso il laterizio viene interpretato

come materiale meno rappresentativo di quello lapideo. Pertanto, il corpo di fabbrica delle chiese degli ordini mendicanti viene edificato in prevalenza con l'uso dei laterizi, ma nei cantieri più significativi si opta per l'inserimento di elementi lapidei non locali, di alto pregio e sono incaricati lapidici esperti, provenienti anche da lontano. Emblematico l'impiego della pietra nella Cappella funeraria dei Marchesi di Saluzzo, ubicata nell'abside della chiesa di San Giovanni, prestigioso esempio di alta fattura dei dettagli decorativi, di sobria e imponente funzione strutturale delle murature e delle volte in pietra¹⁹, che denotano una matrice di origine franco-provenzale e generano uno sviluppo di modelli sul territorio del saluzzese che, a partire dalle maestranze francesi nell'area, approda all'assorbimento delle tecniche costruttive e di lavorazione della pietra mediate con la tradizione architettonica locale. Nella diffusione dei modelli culturali, emerge l'utilizzo della pietra nella chiesa del San Domenico di Alba, il cui portale è costituito da un variegato coacervo di elementi finemente lavorati, pur nella sobrietà della tradizione mendicante, a testimonianza del lavoro di lapidici esperti. Il portale assurge a ruolo di evidenza per la *societas christiana*, di mediazione tra spazio pubblico e spazio religioso della comunità domenicana, filtro della soglia di accesso al luogo sacro.

Diversamente, il portale del chiostro del San Giovanni di Saluzzo, risalente alla prima metà del XV secolo, viene edificato interamente in laterizi ed è una copia in scala ridotta del portale della chiesa di San Domenico ad Alba²⁰. Tale aspetto testimonia il circolare di modelli, le strette relazioni intercorrenti tra le sedi piemontesi degli ordini, ma anche il differente peso attribuito a una chiesa rispetto a un'altra nell'equilibrio politico e sociale tra mondo religioso e mondo laicale.

Si può quindi ragionevolmente affermare che i cantieri degli ordini mendicanti perseguono la diffusione di un'architettura non canonizzata da rigidi stilemi definiti programmaticamente, bensì caratterizzata da ampi tratti distintivi e riconoscibili, con una ponderata strategia di espansione delle comunità religiose monastiche. I cantieri si generano e si sviluppano grazie a un coacervo di matrici e di modelli scaturiti da un profondo policentrismo esperienziale, che trae spunto dalle singole realtà autoctone e dal transito di maestranze non sempre locali, ma anche richiamate da luoghi lontani a seconda dell'importanza simbolica del cantiere. Tutto ciò su uno sfondo civico in fermento, ove i *palacia* si affiancano ai cantieri mendicanti come teatro di contese politiche per il governo dei comuni.

Note

La lettura delle fonti materiali studiate in Alba e Saluzzo durante la stesura della tesi redatta da MORRA G.R., ODDI R.F., *Il San Domenico di Alba: analisi dei modelli architettonici, delle tecniche costruttive e prospettive di restauro*, corso di laurea in Architettura, Politecnico di Torino, a.a. 2001-2002, rell. C. Tosco, S. Pagliolico, viene qui approfondita con un approccio analitico che le pone in

relazione con lo scenario politico e culturale delle signorie e dei comuni tra XIV e XV secolo.

¹ BORDONE 2004, 137.

² TOSCO 2016, 75.

³ TOSCO 1999, 15.

⁴ Ivi, 10.

⁵ LIVRAGHI, PERIN 2016, 83-89.

⁶ BELTRAMO 2015, 139.

⁷ I broletti sviluppano uno schema tipologico ricorrente, con un impianto a maglia ortogonale conforme alle regole *ad quadratum*, derivanti dai rigorosi stilemi architettonici riconoscibili nelle strutture produttive dei monasteri, tra cui soprattutto quelli cistercensi. TOSCO 2016, 77.

⁸ BELTRAMO 2015, 366.

⁹ EVANGELISTI 2005, 285.

¹⁰ MERLO 2005, 249-270.

¹¹ Significativo il pensiero di Giacomo Todeschini, la cui relativamente recente revisione del pensiero sociale ed economico medievale conduce a interpretare che il progetto dei frati Minori fosse trasformare simbolicamente tutto il mondo terreno in un chiostro francescano. LAMBERTINI 2010, 23.

¹² MORRA, ODDI 2001-2002.

¹³ BELTRAMO 2015, 366.

¹⁴ COMBA 2009, 11-27.

¹⁵ BELTRAMO 2009, 185.

¹⁶ Ivi, 185.

¹⁷ L'ampliamento della parte conventuale, voluto agli inizi del XV secolo dal marchese Ludovico I, testimonia il coinvolgimento economico assunto dalla committenza signorile e la continuità di tale influenza con il prosieguo della costruzione sotto il figlio Ludovico II. BELTRAMO 2015, 27-28.

¹⁸ CALORIO 1975, 115-117.

¹⁹ BELTRAMO, GOMEZ 2009, 217-241.

²⁰ ODDI, TOSCO 2009, 215.

Bibliografia

- BELTRAMO S. 2009, *L'architettura della chiesa e del convento dei Predicatori di San Giovanni di Saluzzo tra XIV e XVI secolo*, in COMBA (a cura di) 2009, p. 185.
- BELTRAMO S., GOMEZ M. 2009, *Tecniche e materiali nel cantiere della cappella marchionale*, in COMBA (a cura di) 2009, pp. 217-241.
- BELTRAMO S. 2015, *Il marchesato di Saluzzo tra Gotico e Rinascimento. Architettura città e committenti*, Roma.
- BOLGIANI F., MERLO G. G. (a cura di) 2005, *Il francescanesimo dalle origini alla metà del secolo XVI. Esplorazioni e questioni aperte*, Bologna.
- BONARDI C. (a cura di) 2014, *Fare urbanistica tra XI e XIV secolo*, «Storia dell'Urbanistica», XXXIV.
- BORDONE R. (a cura di) 2004, *Le aristocrazie dai signori rurali al patriziato*, Roma-Bari.
- BORDONE R., SERGI G. 2009, *Dieci secoli di Medioevo*, Torino.
- BOSSAGLIA R. 1954, *Per un profilo del gotico piemontese. Le chiese degli ordini mendicanti nei secoli XIII e XIV*, in «Palladio», IV, pp. 27-43.
- CALORIO G.F. 1975, *Presenza e dinamica di chiese e conventi nel tessuto urbano*, in *Tessuti urbani in Alba, risultato della ricerca con contributo del C.N.R.*, Alba.
- CALZONA A., CANTARELLA G. M. (a cura di) 2016, *Dalla Res Publica al Comune. Uomini, istituzioni, pietre dal XII al XIII secolo*, Verona.
- CREMA L. 1959, *L'architettura medievale in Piemonte*, Roma.
- COMBA R. (a cura di) 2009, *San Giovanni di Saluzzo. Settecento anni di storia*, Cuneo.
- COMBA R. 2009, *Dai monaci cistercensi ai frati Predicatori: alle origini del Convento di San Domenico a Saluzzo*, COMBA (a cura di) 2009, p. 11-27.
- EVANGELISTI P. 2005, *I Francescani e la costruzione di uno stato: linguaggi politici, valori identitari, progetti di governo in area catalano-aragonese*, Padova.

- GAFFURI L. (a cura di) 2010, *I francescani e il potere. A proposito di un libro di Paolo Evangelisti*, in "Reti Medievali Rivista", 1, XI, pp. 15-19.
- GARAZZOLI TOMEA M. L. 1998, *Piemonte*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, voll. I-XII, www.treccani.it/enciclopedia
- GAZZINI M. 2009, *Studi confraternali. Orientamenti, problemi, testimonianze*, Firenze.
- LAMBERTINI R. 2010, *Un nuovo approccio al discorso politico francescano*, in "Reti Medievali Rivista", 1, XI, pp. 21-25.
- LIVRAGHI R., PERIN A. 2016, *Il broletto di Alessandria: proposte per una lettura urbana e architettonica*, in CALZONA A., CANTARELLA G.M. (a cura di) 2016, pp. 83-89.
- MERLO G.G. 2005, *Da frate Francesco, oltre san Francesco*, in BOLGIANI F., MERLO G.G. (a cura di) 2005, pp. 249-270.
- MORRA G.R., ODDI R.F. 2001-2002, *Il San Domenico di Alba: analisi dei modelli architettonici, delle tecniche costruttive e prospettive di restauro*, Tesi di Laurea in Architettura, Politecnico di Torino, rel. C. Tosco, S. Pagliolico.
- ODDI R.F., TOSCO C. 2009, *Modelli e sculture per l'ordine dei Predicatori: il portale del chiostro di San Giovanni di Saluzzo*, in Comba R. (a cura di) 2009, pp. 209-216.
- PISTILLI P.F. 1994, *Comune*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, voll. I-XII.
- RIGAUT D. 1997, *Ordini monastici e mendicanti*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, voll. I - XII.
- ROMANO S. 1994, *Domenicani*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, voll. I-XII.
- TOMEI A. 1995, *Francescani*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, voll. I-XII.
- TOSCO C. 1999, *Potere civile e architettura. La nascita dei palazzi comunali nell'Italia nord-occidentale*, in "Bollettino storico-bibliografico subalpino", 97, pp. 513-545.
- TOSCO C. 2016, *I primi palazzi comunali e l'architettura cistercense: nuove linee di ricerca*, in CALZONA A., CANTARELLA G. M. (a cura di) 2016, pp. 75-77.
- TOSCO C. 2018, *L'architettura delle repubbliche nel tardo medioevo italiano*, in "Studi e ricerche di storia dell'architettura", 4, 2, pp. 8-43.
- ZORZI A. (a cura di) 2008, *Percorsi recenti degli studi medievali. Contributi per una riflessione*, Firenze.

FABIO AGALIATI, GIANLUCA GALFO

Laurea Magistrale in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio, Politecnico di Torino

L'ex Ospedale psichiatrico di Collegno: un progetto conoscitivo per i processi di valorizzazione del patrimonio manicomiale dismesso

Il tema della rilettura e della valorizzazione del patrimonio manicomiale dismesso risulta essere particolarmente attuale, dal momento che, con l'approvazione della Legge Basaglia¹ e il conseguente abbandono di tali strutture, si è reso necessario il loro recupero, da un lato per l'alto valore storico e culturale che li permea e, dall'altro, per l'opportunità di riappropriarsi di tali spazi tramite l'inserimento di attività e servizi. L'urgenza è testimoniata da una produzione bibliografica che affronta queste tematiche, all'interno della quale ricordiamo il volume *I complessi manicomiali in Italia tra Otto e Novecento*² e il dossier *Il futuro degli ospedali psichiatrici in Italia*³, nonché dal ciclo di seminari dal titolo *Patrimoni da curare*⁴, incentrato proprio sul recupero del patrimonio sanitario in Italia, non solo architettonico, ma anche archivistico.

All'interno di questo panorama, l'ex Ospedale psichiatrico di Collegno, oggi Parco Dalla Chiesa, rappresenta un caso studio particolarmente emblematico, dal momento che negli ultimi decenni si è visto oggetto di interventi di recupero e valorizzazione avviati dagli enti pubblici presenti sul territorio, quali l'Azienda Sanitaria Locale TO3, la Regione Piemonte, l'Amministrazione Comunale e l'Università di Torino. Tuttavia, la situazione attuale descrive un quadro variopinto di funzioni e attori diversi che convivono all'interno della stessa area, spesso senza comunicare tra loro in maniera efficace, ai danni di una più proficua gestione organica. Tra gli edifici che sono già stati ripensati e rifunzionalizzati, se ne stagliano altrettanti, ancora in attesa di essere valorizzati. Nell'ottica di delineare possibili prospettive future, di fronte a un'area così vasta e caratterizzata da un ingente patrimonio storico, che ha visto, nel corso del tempo, il susseguirsi di modifiche e aggiunte, risulta quanto mai indispensabile un approccio critico che sappia cogliere tutti gli aspetti che possano costituire un'opportunità progettuale.

Nel tentativo di proporre, qui di seguito, un'analisi quanto più completa dello stato attuale, il concetto di multidisciplinarietà si concretizza nell'apporto di diverse competenze, fondamentali allo sviluppo di un progetto conoscitivo in grado di costituire la base per un progetto di riuso consapevole.

Pertanto, il lavoro presentato mira a raccogliere, da un lato, i dati storici sull'origine e sulle trasformazioni edilizie, al fine di ripercorrere le fasi storiche che hanno segnato la stratificazione architettonica dell'impianto, prima certosino, poi manicomiale, attraverso il confronto con fonti archivistiche (documentarie e iconografiche) di diversa provenienza⁵; dall'altro, mediante indagini

dirette e rilievi *in situ*, è stato possibile delineare lo stato patrimoniale attuale e gli usi attivi all'interno dell'area, oltre alla consistenza del patrimonio architettonico e il relativo stato di conservazione.

*1. Le fasi storiche del complesso: da Real Certosa a ospedale psichiatrico*⁶

Le vicende storiche della Certosa di Collegno hanno inizio nei primi anni del XVII secolo, quando Bernardino Data, a quell'epoca funzionario regio, nel 1614, decise di edificare una casa di campagna, Palazzo Data, al quale erano collegati alcuni fabbricati rurali.

Nel 1628, tuttavia, Data fu accusato di peculato ai danni dell'Erario regio e, complici altri illeciti da lui commessi, venne esiliato in Inghilterra, perdendo così tutti i suoi beni, villa compresa, a favore del Conte di Collegno, Francesco Provana.

L'8 settembre del 1640 la duchessa reggente di Savoia, Maria Cristina di Francia, dopo un pellegrinaggio alla Grande Chartreuse, fece «... solenne voto di erigere una certosa appresso la Metropoli di Torino»⁷ e così nel marzo del 1641, Palazzo Data venne acquistato da Madama Reale. Nel 1642 Padre Argentino⁸ ordinò ai monaci della Certosa di Banda di trasferirsi a Collegno, sancendo così, di fatto, la fondazione della Certosa Reale.

Il nuovo complesso doveva presentare gli aspetti tipologici propri delle certose, adattandosi a ovvie esigenze funzionali derivanti dal posizionamento stesso del monastero: chiesa, sala capitolare e refettorio dovevano essere raggruppati attorno a un piccolo chiostro, mentre il vero e proprio nucleo monastico sarebbe stato costituito da un chiostro maggiore attorno al quale disporre le celle dei monaci. Dal *Theatrum Sabaudiae* (fig. 1) si nota che Maria Cristina nutriva per la Certosa Reale grandi progetti, ma le difficoltà finanziarie a cui la comunità certosina andava incontro posero un freno alle sue aspettative⁹.

Il primo ad agire sul complesso fu Maurizio Valperga¹⁰, il quale elaborò il progetto della Certosa, fra il settembre del 1642 e la fine del 1644¹¹, i cui lavori iniziarono solo nell'agosto del 1648. Le principali trasformazioni ebbero luogo nel Settecento, con l'edificazione dei corpi di fabbrica siti all'interno del chiostro minore, nonché della cappella conventuale.

Nel 1714, lo schema planimetrico è costituito da due rettangoli con gli assi longitudinali consecutivi e i lati minori paralleli. Non è possibile affermare con precisione



fig. 1 – GIOVENALE BOETTO (su disegno di), *Cartusia Augustae Taurinorum*, 1682 (*Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, 2 voll., I, tav. 42).

quando furono terminate le celle, ma, probabilmente, intorno al 1730 il complesso monastico era quasi totalmente realizzato. Dal 1725 al 1737 l'architetto Filippo Juvarra si prese carico dei lavori con un progetto che prevedeva «... porta, atrio, cappella, chiostro, foresteria al primo ingresso e due idee per la nuova Chiesa». L'intervento dell'architetto per la Certosa Reale deve essere inteso come realizzazione del programma del duca Vittorio Amedeo II, volto a conferire a Torino l'immagine dell'assolutismo settecentesco tramite scelte urbanistiche precise¹². A causa delle trasformazioni del XX secolo, con la conversione della Certosa in ospedale psichiatrico, delle idee juvarriane permane il solo portale d'ingresso al complesso, realizzato nel 1736.

Verso la fine del XVIII secolo, causa l'invasione delle truppe napoleoniche e la conseguente instaurazione del regime repubblicano, i certosini si videro forzati ad alienare il loro patrimonio a favore del Governo. La maggior parte degli edifici si tramutarono in proprietà demaniali, ad eccezione della farmacia, autorizzata ad esercitare pubblicamente sotto la gestione di un padre converso¹³. Il 3 gennaio 1801, i certosini furono costretti ad abbandonare il complesso monastico, a seguito dell'attuazione della politica ecclesiastica francese, che prevedeva la dissoluzione delle corporazioni religiose¹⁴. Il governo rivoluzionario decide per lo spostamento dell'Università degli Studi in corrispondenza del monastero, vista l'inadeguatezza della precedente sede, adattandosi perfettamente alla preesistenza e non rendendo necessarie modifiche all'architettura¹⁵. Con la restaurazione,

dal 1814, l'Università lasciò Collegno per fare ritorno a Torino, e l'Amministrazione delle Finanze dello Stato entrò in possesso della Certosa, per poi restituirla all'ordine religioso il 20 febbraio del 1816. Tuttavia, a partire dal 1850, l'autorità governativa è sempre più propensa a mutare la funzione del complesso concedendo l'intero immobile al Regio Manicomio di Torino. L'ultimo architetto ad occuparsi della progettazione dell'impianto prima della sua completa trasformazione è Barnaba Panizza, che con la sua planimetria del 1854 restituisce un resoconto dello stato in cui la Certosa si presentava¹⁶.

Il primo interessamento registrato per la Certosa risale al 1851, periodo nel quale la Direzione del complesso Manicomiale comincia un processo graduale che porterà alla trasformazione della Certosa in Regio Manicomio, con la conseguente vendita dell'allora sede di Santa Giulia e la costruzione di un nuovo impianto, nel quale si rendeva necessaria la presenza nell'immediata vicinanza di un podere, al fine di impiegare i ricoverati tranquilli in lavori agricoli. In un primo momento saranno proprio i monaci a mostrarsi disponibili all'accoglienza di parte dei pazienti del Manicomio di Torino nella Certosa, ma ben presto i certosini ostacolarono l'amministrazione del complesso manicomiale, costringendo la Direzione del Regio Manicomio a ricorrere all'aiuto del Governo in modo da risolvere definitivamente l'alienazione dei terreni a favore dell'Ospedale Psichiatrico¹⁷. Così nel 1856 un atto notarile sanciva la vendita dell'impianto, ivi compresi i terreni annessi, allo Stato. Questa trasformazione comporterà una serie di cambiamenti

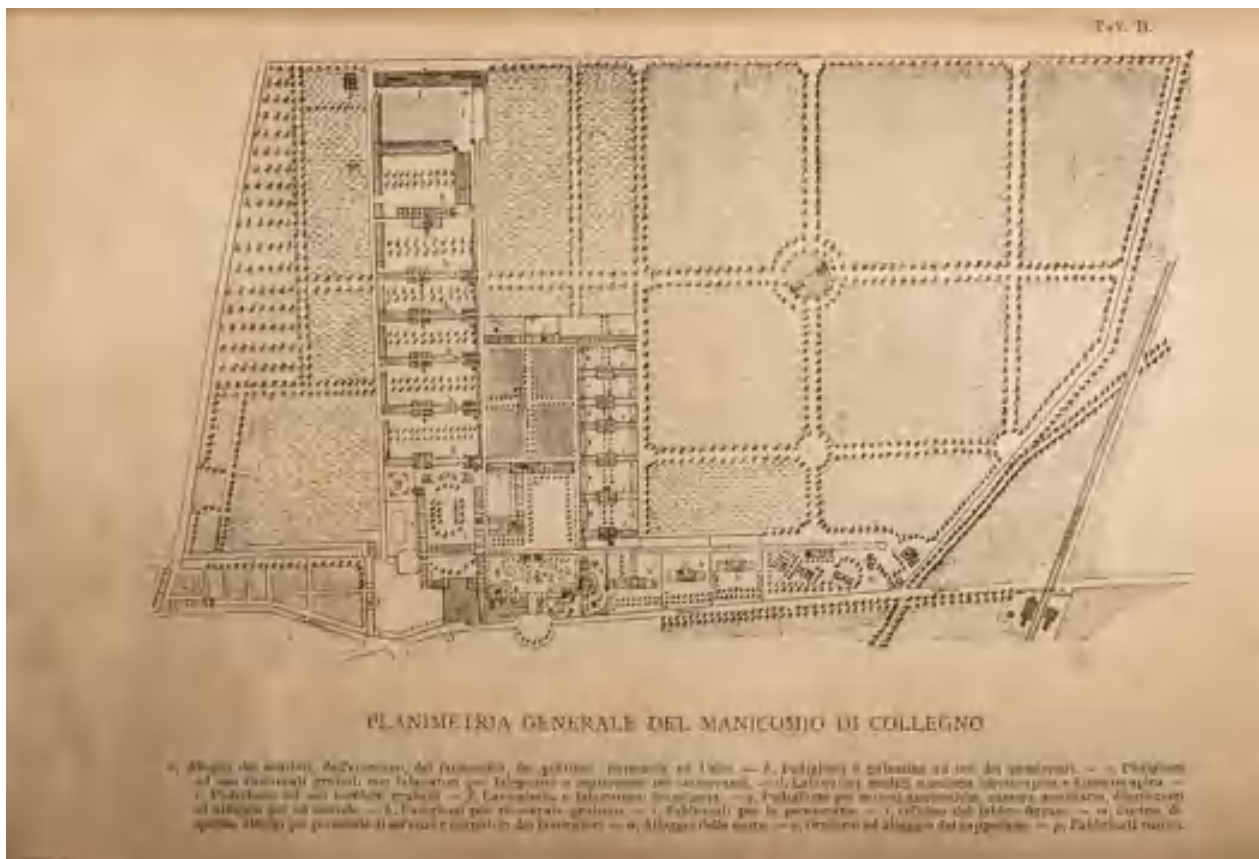


fig. 2 – Planimetria generale del manicomio di Collegno (FENOGLIO 1902).

architettonici non indifferenti, come la demolizione delle celle dei monaci, ad eccezione per la Casa del Priore. Il sistema connettivo dei chiostri rimase, in quanto funzionale alle esigenze distributive del Regio manicomio, ma non fu esente da modifiche e integrazioni, volte al collegamento di eventuali nuove aggiunte. Al presentarsi di necessità impellenti, dovute all'esponentiale crescita dei degenti, la Direzione improvvisò restauri e ampliamenti senza seguire un ordine preciso nell'organizzazione dei lavori, riuscendo, tuttavia, a implementare la struttura con nuovi fabbricati atti a garantire una ripartizione più conforme dei malati, parallelamente alla profilassi psichiatrica.

Per il primo ampliamento fu chiamato l'Ing. Ferrante al quale si devono i padiglioni dispari, dall'1 al 13, disposti perpendicolarmente al portico da ovest ad est, atti ad ospitare i degenti maschi sulla base delle rispettive tipologie di alienazione, come anche l'adattamento degli edifici esistenti, in modo da renderli più funzionali alle nuove esigenze¹⁸. Sempre a Ferrante dobbiamo il progetto di altri tre padiglioni isolati: 15, 17 e 19¹⁹. Nel Novecento il numero dei degenti crebbe sensibilmente impegnando così l'architetto Luigi Fenoglio nella progettazione di cinque nuovi padiglioni, disposti a pettine nella zona a nord, che ricalcano le linee guida suggerite di Ferrante, aggiornandole sulla base della profilassi psichiatrica (fig. 2). Questi cinque padiglioni furono progettati in modo da rispondere perfettamente alle esigenze dei degenti che dovevano esservi ricoverati e le

differenze fra i vari edifici erano principalmente legate al numero di piani, sulla base della quantità di degenti, e alla dotazione di elementi di sicurezza. In questo periodo vennero edificati anche la Lavanderia e la Stireria a Vapore, a servizio del complesso manicomiale. Lungo tutto il Novecento si ebbero ulteriori aggiunte all'ormai complesso manicomiale che, a differenza di quanto fatto negli anni precedenti, non cercano di comunicare in alcun modo con la preesistenza. In particolare, i nuovi edifici furono pensati e realizzati in corrispondenza degli spazi verdi prospicienti l'Ospedale Psichiatrico con un'espansione puntuale, quasi casuale.

Nel 1930 fu nominata una commissione, da parte dell'Amministrazione dell'Ospedale Psichiatrico, finalizzata allo studio di un nuovo reparto destinato ai pensionati abbienti con disponibilità a pagare il ricovero. Dal dibattito nato dalla commissione scaturì il progetto delle "Ville Regina Margherita" interamente autonome rispetto all'esistente Ospedale Psichiatrico.

2. Dalla chiusura dell'Ospedale psichiatrico allo stato patrimoniale attuale²⁰

Il 13 maggio 1978 venne promulgata la Legge n. 180, conosciuta anche come Legge Basaglia, dal nome del dottore²¹ che, nell'ultimo ventennio, si era dedicato a una personale lotta contro un sistema curativo desueto e corrotto, condotta attraverso dettagliate descrizioni, reportage fotografici e divulgazioni di documenti. Tale



fig. 3 – Portale monumentale d'ingresso su disegno di Filippo Juvarra. La fotografia rappresenta lo stato attuale, dopo il restauro del 2000 promosso dal Comune di Collegno in partenariato con la Regione Piemonte (fotografia di Agaliati-Galfo, ottobre 2019).

legge sancì, di fatto, la chiusura degli ospedali psichiatrici in Italia, rappresentando un gesto non solo materiale, ma anche simbolico, di abbattimento delle barriere ed eliminazione delle distanze, portando, così, a un abbandono del concetto di «mondo fuori dalle mura»²² e a una riappropriazione degli spazi.

L'Ospedale psichiatrico di Collegno fu uno dei primi a vedere l'abbattimento delle proprie mura perimetrali già nel 1977; tuttavia, a causa della mancanza di una pianificazione, si ebbe il problema di dover sopperire all'enorme vuoto che conseguì da questo evento emblematico. Tramite l'apporto di alcune associazioni, tra cui La Nuova cooperativa e l'Associazione Franco Basaglia, si cercò di coordinare le comunità degli ex alienati offrendo loro una serie di attività ricreative, tra cui la scultura, la pittura e i laboratori di ceramica e di falegnameria, al fine di reinserirli nella vita al di fuori delle mura, mediante quella che veniva definita «terapia del fare». Da queste iniziative si sfociò, col passare degli anni, nelle cosiddette associazioni di mutuo-aiuto²³, predisposte a colmare il vuoto presentatosi, soprattutto nell'ambito dell'assistenza infermieristica, in seguito alla chiusura delle strutture psichiatriche. Nel 1992, con la Legge n. 502, lo Stato sancì la trasformazione delle U.S.L. (Unità Sanitarie Locali)²⁴ in A.S.L., Aziende Sanitarie Locali, dotate di autonomia e dipendenti dalle regioni italiane.

Sino a quel momento, la responsabilità della gestione sanitaria spettava allo Stato e, pertanto, tutte le strutture ospedaliere site entro il territorio comunale erano di proprietà municipale. Con l'istituzione delle A.S.L. prese atto un passaggio fondamentale, che portò all'alienazione del patrimonio sanitario comunale all'Azienda Sanitaria Locale. Il nuovo ente si trovò, quindi, improvvisamente dinanzi alla responsabilità non solo dell'erogazione di un servizio, ma anche della gestione dell'intero patrimonio immobiliare ad esso adibito, il quale, nella maggior parte dei casi, versava in condizioni di degrado piuttosto avanzate. In particolare, l'A.S.L. TO3, una volta preso possesso del complesso, si adoperò al fine di adattare progressivamente il patrimonio acquisito alle proprie esigenze amministrative e ambulatoriali, mostrandosi, al contempo, sensibile all'importanza del recupero dei manufatti architettonici, tanto da intraprendere una serie di interventi di restauro e di adeguamento della preesistenza. In realtà, si trattò, più che altro, di iniziative dettate dalle esigenze funzionali, dal momento che, di fronte a un patrimonio così vasto, tali esigenze costituirono il vero e proprio criterio di differenziazione tra ciò che si prefigurava come intervento urgente e ciò che, invece, poteva essere rimandato a un futuro prossimo e, quindi, implicitamente lasciato a sé stesso. In quest'ottica, i primi locali occupati furono quelli



fig. 4 – Lavanderia a vapore, stato attuale. La corte interna divenuta arena per gli spettacoli musicali all’aperto (fotografia di Agaliati-Galfo, 8 febbraio 2020).

insistenti sul chiostro aulico, particolarmente predisposti all’adattamento ad uso uffici, in quanto collegati su due livelli: al piano terra, attraverso il percorso porticato, e al primo piano, attraverso il sistema dei corridoi interni. Successivamente, l’A.S.L. ha visto nella distribuzione ottocentesca a padiglioni l’opportunità perfetta per organizzare i servizi in base ai settori di competenza, potendo, inoltre, contare sui portici come collegamento continuo, e coperto, tra i vari edifici. Vengono, così, occupati i padiglioni dispari, fatta eccezione per il 13 e il 21, con conseguenti interventi per adeguare la distribuzione interna, e la adiacente Villa Rosa, l’ultimo padiglione realizzato dell’ex Ospedale psichiatrico (1962), ripensata per migliorare la qualità complessiva dei servizi erogati, l’igiene e la fruibilità da parte di tutti i cittadini. Nonostante gli ingenti sforzi da parte dell’Azienda Sanitaria Locale, la vastità del complesso ha reso impossibile la gestione economica dell’intero patrimonio, tenendo anche conto della necessità da parte degli edifici di essere restaurati e consolidati al fine di essere fruibili. Pertanto, onde evitare il completo abbandono delle parti inutilizzate, attraverso patti di collaborazione e atti di intenti, sono stati alienati o concessi in comodato d’uso alcuni immobili. Il fine di queste vere e proprie collaborazioni tra enti pubblici rientra in un quadro più ampio, che vede la Regione Piemonte, l’A.S.L. TO3, il Comune di Collegno

e l’Università di Torino interessati alla tutela, alla valorizzazione e al recupero del patrimonio architettonico costituito dalla stratificazione storica della Certosa e dell’Ospedale psichiatrico. Il primo di questi accordi, siglato nel 1998²⁵, prevede la cessione a titolo oneroso al Comune di Collegno di Villa 5 e Villa 7, per l’inserimento degli uffici tecnici comunali, la concessione in uso dei beni immobiliari storici e di alcuni fabbricati situati nell’ala nord, oltre alla gestione del verde costituente il parco pubblico Dalla Chiesa. In seguito, in collaborazione con la Regione Piemonte, l’Amministrazione Comunale decide di procedere agli interventi di salvaguardia dei beni artistici e architettonici presenti nell’area. A tale scopo, vengono individuati come prioritari i casi rappresentati dal monumentale portale d’ingresso settecentesco (fig. 3), realizzato su disegno di Filippo Juvarra, e dalla chiesa monastica della Santissima Annunziata²⁶. Con deliberazione di Giunta Comunale n. 348 del 23 dicembre 2009 e con atto dell’ASL n. 1308 del 24 dicembre 2009 viene, successivamente, approvato l’Atto di Intenti tra Regione Piemonte, Comune di Collegno e A.S.L. TO3, finalizzato alla specificazione delle competenze dei soggetti interessati al fine della tutela e valorizzazione di tutto il complesso immobiliare, così divise:

– all’A.S.L. TO3 spetta la competenza sui beni di interesse sanitario, compresi gli edifici ancora privi di

Stato patrimoniale

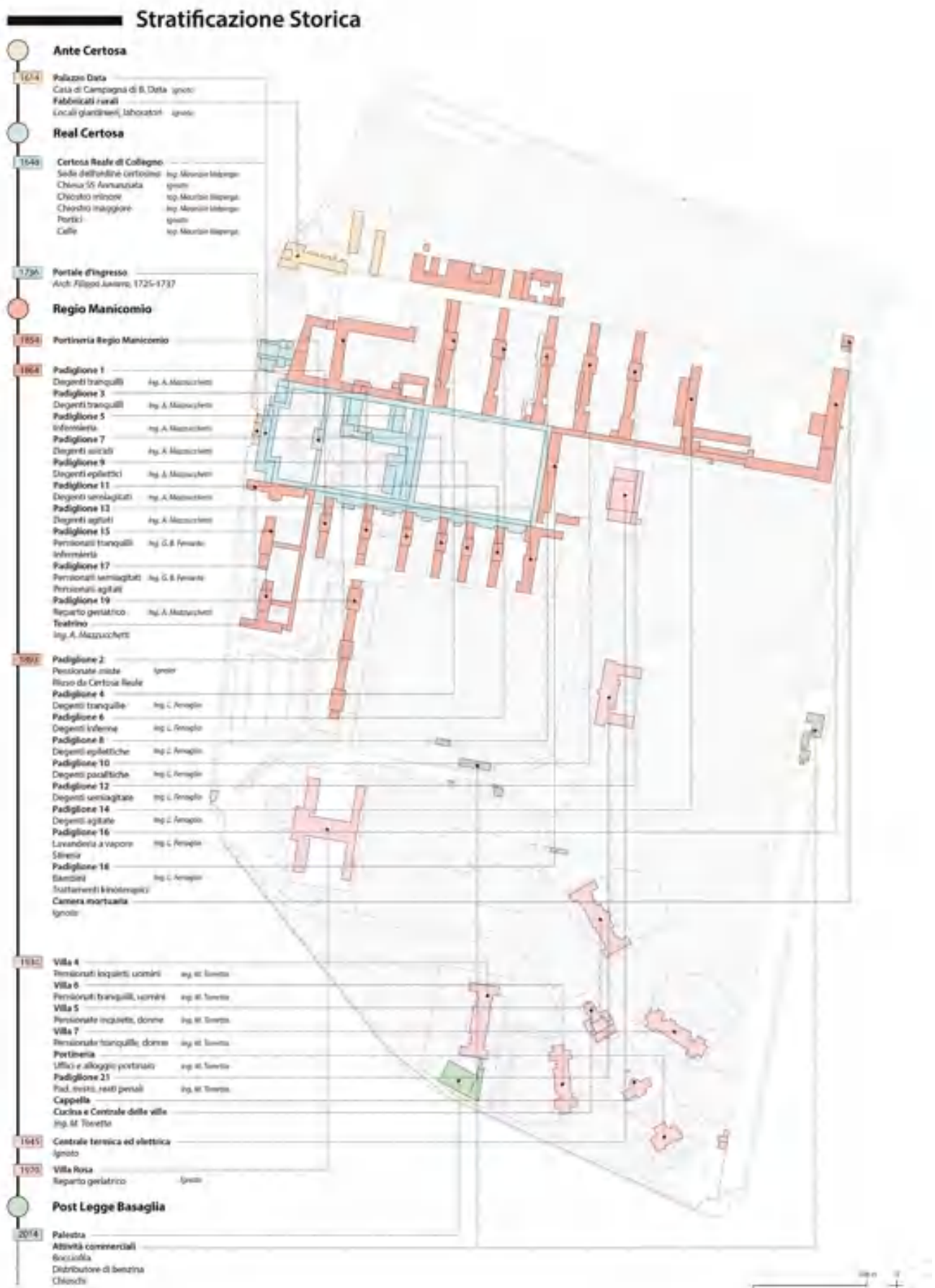
- 1814** **Bernardino Data**
Villa di campagna
Palazzo Data
- 1824** **Francesco Provina**
Acquista le proprietà confiscate a Bernardino Data dall'Impero Napoletone
- 1831** **Maria Cristina di Francia**
Acquista le proprietà di Ottavio Provina
Real Collegio di S. Saverio di Collegno
- 1834** **Governo napoleonico**
I cardinali lasciano il monastero, i locali sono occupati dall'Università di Torino e i fondi rustici alienati a privati
Giardini di Torino
- 1838** **Regio Finance**
Lente vendita: viene integrato nei propri beni
Real Collegio di S. Saverio di Collegno
- 1838** **Regio Manicomio di Torino**
Alienazione della Certosa Reale allo Stato con la partecipazione della confederazione del S. Sudario nella divisione
Reale Manicomio di Torino
- 1838** **Comune di Collegno**
La legge Bosaglia prevede la chiusura degli Ospedali Psichiatrici in Italia e il patrimonio sanitario diventa di proprietà municipale
- 1992** **Azienda Sanitaria Locale**
Alienazione delle proprietà comunali adibite al servizio sanitario alle proprietà private dell'Azienda Sanitaria Locale - Sez. A.S.L. TO1
- 1998** Manutenzione del verde pubblico, con relativi locali dei giardinieri, in concessione al Comune
Portale di Joviana e chiesa della S.S. Annunziata in concessione al Comune di Collegno con finalità di restauro e conservazione
- 1999** Villa 1 ceduta al CEDULL
- 1999** Villa 7 e cappella cedute al Comune di Collegno per ricollazione Uffici Tecnici
- 2001** Padiglione 4 e Casa del Priore ceduti al Comune di Collegno
- 2001** Villa 4 venduta al Comune di Collegno, ora sede del Liceo Scientifico "M. Curie"
Villa 3 ceduta al Comune di Collegno
- 2001** Ex excaevie ristrutturata a spese A.S.L. e concessa in loco al Comune di Collegno, subordinata alla Provincia per laboratori Iseo
- 2001** Villa 6 acquistata dalla Provincia per ampliamento Iseo
- 2006** Padiglione 21 occupato da un gruppo di saggi di riparazione anarchica
- 2009** Lavanderia e stieria acquistati dal Comune di Collegno per bei culturali
- 2014** Ex laboratori concessi al Comune di Collegno
- 2016** Casa del Priore, Padiglione 4 e 18 in comodato d'uso all'Università



LEGENDA - Stato attuale delle proprietà

- Proprietà A.S.L. TO1
- Proprietà A.S.L. TO1, in concessione al Comune di Collegno
- Proprietà A.S.L. TO1, in concessione alla Provincia
- Proprietà A.S.L. TO1, in comodato d'uso all'Università
- Proprietà del Comune di Collegno
- Proprietà Comune, in comodato d'uso all'Università
- Proprietà della Provincia
- Proprietà del CEDULL
- Proprietà della Diocesi di San-Lorenzo
- Altri

tav. 1 – Stato patrimoniale attuale (AGALIATI, GALFO 2019/20).



tav. 2 - Analisi della stratificazione storica (AGALIATI, GALFO 2019/20).

destinazione che appartengono al suo patrimonio, e sui porticati pertinenti;

- il Comune di Collegno ha la competenza sui beni di interesse locale e su tutte le aree verdi e la viabilità del Parco, ivi comprese le aree interne ai chiostri;
- alla Regione spetta la competenza sui beni di interesse storico-artistico; nello specifico il portale di Juvarra, la chiesa della SS. Annunziata, l'aula Hospitalis e le tombe dei Cavalieri.

Con il trascorrere degli anni, sono state, poi, siglate disparate convenzioni fra A.S.L. e Comune al fine di definire la durata e gli ambiti delle concessioni in uso, con impegno all'acquisto da parte di quest'ultimo di tutti quegli immobili sui quali sono stati effettuati interventi di messa a punto e manutenzione straordinaria. Così, nel 2014, il Comune di Collegno procede all'acquisizione dei seguenti immobili:

- Villa 4, destinata all'insediamento del Liceo scientifico Marie Curie;
- la Lavanderia a vapore (*fig. 4*) e la Stireria, oggetto di un intervento di recupero a fini culturali e di spettacolo;
- la Casa del Priore, il Padiglione 4 e i Laboratori, che verranno a loro volta concessi in comodato d'uso all'Università di Torino per il trasferimento della Facoltà di Scienze della Formazione Primaria e di Scienze motorie, con l'impegno da parte del Comune di farsi carico dei lavori di adeguamento necessari²⁷.

La presenza dell'Università di Torino all'interno dell'area della Certosa Reale è frutto di un processo iniziato nel 1996, quando l'Amministrazione Comunale redige lo studio di fattibilità denominato *Proposta di riutilizzo della Certosa Reale a fini universitari*, spinta dalla riscoperta della fase napoleonica del monastero, adattato alle attività didattiche universitarie a fronte delle idee di soppressione degli ordini religiosi e attribuzione di una maggiore importanza all'istruzione. Tale processo ha come risultato il Protocollo d'Intesa siglato in data 6 dicembre 2016, che stabilisce la presenza dell'Università di Torino nella Certosa Reale, riconoscendo la libertà di disporre della Casa del Priore, di proprietà del Comune di Collegno, destinandola al corso di Laurea in Scienze della Formazione primaria, nonché del Padiglione 18, di proprietà dell'A.S.L. TO3, dove avrà sede il corso di Laurea in Tecniche della prevenzione nell'ambiente e nei luoghi di lavoro (TPALL). Lo stesso protocollo, all'art 4 – Oneri del Comune, prevede che «Avuta la disponibilità dei Laboratori da parte della A.S.L., il Comune si impegna a metterli a disposizione dell'Università affinché siano destinati al Corso di Scienze delle attività motorie sportive».

Prende, così, forma un lento processo di conversione degli spazi dell'ex Ospedale psichiatrico in un campus universitario che, insieme all'Azienda Sanitaria, vuole costituirsi come polo attrattivo all'interno dell'area. In quest'ottica si pone, peraltro, il progetto di prolungamento della linea 1 della metropolitana di Torino, con la fermata Certosa, nonché della stazione di interscambio ferrovia-metropolitana su Via Torino e il collegamento dell'area con la Tangenziale Sud, che garantiranno una

migliore fruibilità al Parco Dalla Chiesa, completando ulteriormente un'accessibilità già ben organizzata.

3. Conclusioni

La Real Certosa di Collegno rappresenta un patrimonio carico di valore storico e culturale inserito all'interno del parco pubblico Dalla Chiesa, con il quale dialoga diacronicamente sin dal momento della sua fondazione. Le sue considerevoli dimensioni hanno rappresentato il principale ostacolo al processo di rifunzionalizzazione intrapreso in seguito alla chiusura della struttura manicomiale e la sua dismissione, impedendone l'organicità e contribuendo alla frammentazione odierna del complesso. Lo studio dei passaggi di proprietà, in quanto motore di trasformazione dell'area negli ultimi decenni, ha permesso di delineare lo stato patrimoniale attuale (tav. 1) e di individuare gli usi attivi insediati all'interno dell'area, nonché mappare gli edifici attualmente dismessi. Al contempo, l'analisi della stratificazione storica che ha interessato il complesso è risultata indispensabile all'individuazione dei caratteri architettonici dell'impianto e alla definizione della loro unicità (tav. 2).

Un approccio critico all'area, che miri a coglierne una visione d'insieme, risulterebbe particolarmente difficile senza la conoscenza dei dati brevemente riportati all'interno di questo saggio; ancora più arduo si prefigurerebbe l'intento di delineare un progetto di riuso. La consapevolezza e l'autenticità, intesa come validità, dell'azione progettuale pongono le loro radici proprio in questo lavoro di ricerca e di schedatura, che vede nel profilarsi di un quadro conoscitivo completo il proprio fine.

In quest'ottica, si rende indispensabile il confronto con le fonti storiche, così come i processi di rilievo, l'analisi e la diagnosi del manufatto, le scelte e le modalità di intervento pregresse, in modo da non tralasciare aspetti significativi per la piena conoscenza del bene in oggetto. Senza questa, infatti, si rischierebbe di incorrere nella banalizzazione del progetto, il quale non risulterebbe supportato da una consapevole analisi di fondo e, quindi, valido²⁸.

Note

Il presente scritto, salvo dove specificato, è da attribuire in parti uguali ai due autori ed è frutto del lavoro di tesi condotto dagli stessi.

¹ Legge 180/1978, *Accertamenti e trattamenti sanitari volontari e obbligatori*.

² GUARDAMAGNA 2013. Il volume raccoglie gli esiti di un PRIN 2008, coordinato dalla professoressa Cettina Lenza e finalizzato alla conoscenza del patrimonio storico-architettonico degli ex complessi manicomiali del territorio nazionale.

³ "Ananke", 54/2008.

⁴ Ciclo di incontri svoltosi nella città di Torino da ottobre 2019 a giugno 2020 e organizzato dai professori Gelsomina Spione, Davide Tabor e Daniela Adorni dell'Università di Torino.

⁵ Per le fonti archivistiche e bibliografiche si fa riferimento alla Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Torino, alla Biblioteca Medica dell'ex Ospedale psichiatrico, alla Biblioteca Comunale di Collegno e all'Archivio di Stato di Torino.

⁶ Il seguente paragrafo è da attribuirsi a Gianluca Galfo.

⁷ ASTO, Corte, *Reg. Cert. Mombracco*, ser. I, vol. I, ms. cert., c. 38, in DE LEONARDIS 1998.

⁸ Jean Marcelein, detto Padre Argentino, in quegli anni superiore generale dell'Ordine certosino.

⁹ L'immagine fornita dal *Theatrum Sabaudiae* di un impianto ben definito costituiva, infatti, una rappresentazione fittizia perfettamente in linea con l'immagine della nuova città-capitale.

¹⁰ Maurizio Valperga è la figura emergente al termine della guerra civile e dopo la scomparsa di Carlo di Castellamonte; viene nominato come ingegnere di corte da Madama Reale nel 1642.

¹¹ I *Testimoniali di visita* redatti nel 1658 e la tavola del *Theatrum Sabaudiae* sono, probabilmente, l'unica testimonianza grafica dello stato di avanzamento del progetto, non essendo stati rinvenuti documenti cartacei che attestino le intenzioni progettuali del Valperga.

¹² COMOLI MANDRACCI 1983.

¹³ CURTETTI 1995.

¹⁴ DE LEONARDIS 1998.

¹⁵ BESSO-MARCHEIS 2014.

¹⁶ CURTETTI 1995.

¹⁷ RATTERO 1928.

¹⁸ FENOGLIO 1902.

¹⁹ PALMA 2017.

²⁰ Il seguente paragrafo è da attribuirsi a Fabio Agaliati.

²¹ Franco Basaglia, è stato uno psichiatra, neurologo e docente italiano che tentò di riformare la psichiatria italiana del XX secolo promuovendo trasformazioni nel trattamento e nella cura dei pazienti all'interno degli ospedali psichiatrici, tanto da essere ispiratore della legge del 1978 che ne prende il nome. Per la biografia si fa riferimento a: COLUCCI, DI VITTORIO 2001.

²² BERTOLINO, CARNISIO 2012.

²³ Le Associazioni di mutuo – aiuto erano comunità di pazienti nelle quali i soggetti più dotati si prendevano cura dei degenti che versavano nelle condizioni peggiori.

²⁴ La Legge n. 833 del 1978 sancì l'istituzione del Servizio sanitario nazionale, per il quale i servizi sanitari, appunto, divennero totalmente a carico statale e furono di competenza delle Unità Sanitarie Locali.

²⁵ Tratto dal documento *Contratto di comodato modale d'uso di immobili della Certosa Reale di Collegno*, redatto tra ASL TO3 e Comune di Collegno e siglato il giorno 25/11/1998.

²⁶ BESSO-MARCHEIS, 2014.

²⁷ Atto di compravendita del 31 dicembre 2013, a cura del notaio Biino Giulio, n. Rep. 34637/17480, nota di trascrizione n. 151 del 02/01/2014.

²⁸ DOGLIONI 2008.

Bibliografia

- AGALIATI F., GALFO G. 2019-2020, *Nuovi usi e prospettive per la Real Certosa di Collegno*, Tesi di Laurea Magistrale in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio, Politecnico di Torino, rel. M. Naretto, C. Devoti, G. Spione.
- “ANANKE” 54/2008, *Cultura storia e tecniche della conservazione. Dossier: il futuro degli ospedali psichiatrici in Italia*, Firenze.
- BERTOLINO E., CARNISIO R. 2012, *La Reale Certosa di Collegno: da Villa di Delizie a Real Certosa, da Ospedale Psichiatrico a Parco Pubblico*, Torino.
- BESSO-MARCHEIS A. 2014, *Recupero prudente e sostenibilità. Il caso della Certosa Reale di Collegno*, Franco Angeli, Milano.
- COLUCCI M., DI VITTORIO P. 2001, *Franco Basaglia*, Milano.
- COMOLI MANDRACCI V. 1983, *Torino*, Roma-Bari.
- CURTETTI S. 1994-1995, *Il legno e le strutture lignee antiche: l'ex ospedale psichiatrico di Collegno: problematiche sociali, di*

conservazione e restauro, tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Torino, rel. L. Stafferi, E. Monzeglio, C. Bertolini Cestari, Torino.

- DE LEONARDIS A. M. 1998, *La Certosa Reale di Torino a Collegno e luoghi di devozione per la città (1641-1853)*, Torino.
- DOGLIONI F. 2008, *Nel restauro: progetti per le architetture del passato*, Iuav. Documenti, Venezia.
- FENOGLIO L. 1902, *Cenni sul Regio Manicomio di Collegno*, Torino.
- GUARDAMAGNA L. A., NERI M. L., LENZA C., DOTI G., CRIPPA M. A., AJROLDI C. (a cura di) 2013, *I complessi manicomiali in Italia tra Otto e Novecento*, Milano.
- MIGLIO R., GIACOSA E. 1997, *Nel cuore di Collegno, storia di una Certosa*, Grugliasco.
- PALMA G. 2016-2017, *Real Certosa e Regio Manicomio di Collegno*, Tesi di Laurea in Architettura per il Progetto Sostenibile, Politecnico di Torino, rel. Carla Bartolozzi.
- RATTERO L. 1928, *Il Regio Manicomio di Torino nel suo secondo centenario*, Torino.

GIULIA BERGAMO

Dottorato in Beni Architettonici e Paesaggistici, Politecnico di Torino

Cadice fortificata: una città nata e plasmata dal mare, tra narrazioni di viaggio e impiego della pietra locale

Inutilmente [...] tenterò di descriverti la città di Zaira dagli alti bastioni. Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco sono ricoperti i tetti, ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato. [...] Di quest'onda che rifluisce dai ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata. Una descrizione di Zaira quale è oggi dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole¹.

Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972.

Considerata la città europea più antica e situata in prossimità delle cosiddette «Colonne d'Ercole», nell'estremità meridionale dell'Andalusia, Cadice conserva un patrimonio storico e naturale estremamente eterogeneo e stratificato. La città, nota in origine con il nome di *Gadir*, vede la sua fondazione intorno al 1100 a.C., in seguito a interessanti trasformazioni geomorfologiche del territorio, che la configurano da piccolo arcipelago all'attuale penisola protesa verso il mar Mediterraneo e l'oceano Atlantico. A causa della sua posizione strategica, quest'area è da sempre stata molto ambita e contesa, ospitando gli insediamenti di numerose civiltà, tra cui iberi, fenici, romani, goti e arabi, e rappresentando dunque un variegato crogiuolo culturale. La città ha da sempre manifestato un saldo legame con l'acqua, elemento essenziale e determinante per il suo sviluppo, rivelandosi fortemente dipendente dall'entità portuale, il vero cuore pulsante e motore dell'insediamento urbano. La sua identità si consolida, quindi, nel legame indissolubile con l'omonimo golfo e la baia, diventando una vera e propria spugna, costantemente influenzata dagli scambi culturali ed economici con il bacino del Mediterraneo e, in seguito alla scoperta dell'America, anche oltreoceano. Si tratta infatti di una città porosa, costituita da pori che non la definiscono soltanto aperta, cosmopolita e altrettanto affascinante, ma la rendono anche una realtà fragile e talvolta non in grado di trattenere la modernità, anche a causa delle fitte stratificazioni che la interessano.

La conformazione geografica della penisola gaditana, stretta e allungata, ha definito l'insediamento urbano,

che si connota in un fitto e denso agglomerato di edifici, architetture e tracce di questo ricco e poliedrico patrimonio storico e culturale, in cui la modernità fatica a farsi largo o lo fa a discapito delle preesistenze. Infatti, la stretta relazione tra il binomio città-porto e il tentativo di far dialogare queste due entità, comporta alcune volte fenomeni di conflitto, in quanto, per via della forma del territorio, da un lato vi è la necessità di appropriarsi di nuovi spazi lungo il fronte marino-costiero da dedicare all'espansione urbana, dall'altro lato vi è il mantenimento e il potenziamento delle infrastrutture portuali che, nel corso della storia, hanno visto un'ascesa crescente non soltanto per i traffici commerciali, ma anche e soprattutto per l'apertura di nuove rotte di tipo turistico, differenziando così gli usi del porto, a favore del consolidamento degli spazi di cantieristica sia navale sia da crociera.

1. Fuori e dentro le mura: lettura del paesaggio fortificato attraverso gli occhi dei viaggiatori

L'area portuale, con le sue infrastrutture diversificate, è situata lungo la costa, a ridosso del centro urbano e la convivenza tra le due entità, seppur storicamente stratificata, talvolta entra in conflitto con le esigenze della città contemporanea. L'articolata storia dell'insediamento ha condizionato l'uso dello spazio urbano, pertanto in una città complessa come quella gaditana, si individuano spesso aree archeologiche, non solo riconducibili al sito più esteso, ma più frequentemente riferite a lacerti e tracce che si intersecano nella rete delle infrastrutture della città moderna. Le aree archeologiche dunque costituiscono un altro livello di stratificazione, che possiede una propria identità storica riconoscibile e molteplice, mentre alcune architetture resistono nella loro dimensione fisica e identitaria, alla degenerazione delle trasformazioni urbane, quando sono capaci di assorbire nuovi contenuti e significati, conservando la loro naturale essenza di memoria storica collettiva. Appare quindi fondamentale cercare di recuperare la capacità di relazione di questi lacerti del passato con le esigenze attuali, al fine di preservare la ricchezza qualitativa delle città-palimpsesto, come quella di Cadice. È il caso del sistema di *murallas* o *conjunto fortificado* – o meglio, ciò che ne rimane – ossia dell'antica cinta muraria fortificata, che in passato delineava e proteggeva l'agglomerato

urbano, capace di unire e al contempo contrapporre le due aree apparentemente conflittuali, rispettivamente quella portuale e quella del centro urbano.

Le fortificazioni rappresentano un elemento fondamentale per la conoscenza della realtà gaditana che, sebbene abbia trovato la sua ricchezza e il suo sviluppo economico nel mare, attraverso il potenziamento dell'attività ittica, della vocazione portuale e lo sfruttamento delle saline, ha nell'acqua anche un fattore di rischio e pericolo, non soltanto di tipo naturale, per l'esposizione costante ad agenti climatici, ma anche a causa delle numerose incursioni e degli attacchi via mare nel tentativo di conquista di questo territorio, tanto da sentire la necessità di proteggersi. Di conseguenza, la creazione di una cinta muraria e il consolidamento delle attività militari hanno permesso in parte di conservare la zona più viva e fervente della città, costituita dal tessuto edilizio residenziale e dagli edifici rappresentativi del potere politico e religioso, ma al contempo hanno assunto la funzione di margine, che divide il centro storico dalle attività produttive ed economiche, concentrate lungo la costa e in prossimità dell'area portuale. In molti contesti simili di città costiere stratificate emerge il tema del bordo, del confine, che si crea tra il centro urbano e l'area archeologica, di matrice più antica, che spesso assume differenti forme e tipologie.

Nel caso di Cadice il tracciato delle fortificazioni è ancora oggi leggibile nella planimetria urbana, sebbene la cinta non conservi più la sua completezza a causa dei processi di trasformazione e ampliamento avvenuti nel corso del tempo, soprattutto alla fine del XX secolo con la dismissione delle opere militari; pertanto, sebbene la cinta muraria costituisca di per sé una barriera fisica notevole, è invece oggi un limite non ben definito e discontinuo, più permeabile, in cui le infrastrutture produttive, ricettive, costiere, si compenetrano e si integrano fino a perdersi all'interno del nucleo più antico, in una sovrapposizione multi-scalare ed eterogenea di livelli.

La prima cinta muraria fu edificata presumibilmente intorno al XIII secolo, per poi espandersi, modificarsi e rafforzarsi nel tempo, fino a trasformare Cadice in una cittadella militare nel XIX secolo, coronata da torri di guardia, bastioni, baluardi e castelli. Attraverso la disamina di alcune vedute e planimetrie prodotte nel corso dei secoli da viaggiatori e cartografi che hanno visitato e descritto il territorio gaditano e, confrontandole con quanto emerge da alcuni studi archeologici effettuati sui resti odierni della fortificazione, perfettamente integrata nella fitta rete urbana, tra gli edifici più moderni e altre architetture, è possibile osservare come il profilo militare della città



fig. 1 – Una delle vedute più antiche della città di Cadice. *Dibujo de la ciudad de Cádiz sobre un postigo que han abierto en la fortaleza y en el muro*, 1513 (Archivo General de Simanca, *Material cartográfico AGS*, Signatura: MPD, 25, 047. Ubicación Anterior: CCA.PUE, 00004, 36).



fig. 2 – ANTON VAN DEN WYNGAERDE, *Gades*, 1567. Veduta della città dalla punta di San Sebastian (<https://www.gifex.com/images/OX0/2011-02-09-12927/Cadiz-1567.jpgg>).



fig. 3 – GEORGE HOEFNAGEL, *La muy noble y muy leal ciudad de Cadiz* per il *Civitates Orbis Terrarum*, Libro V, 1598. Estratto della veduta che inquadra la penisola di Cadice da sud-est (Universität Heidelberg: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1599bd5/0041>).

cambi nel tempo, adeguandosi a seconda delle esigenze difensive nonché all'evoluzione dei sistemi ossidionali più efficaci. Sono numerose le rappresentazioni della città fortificata prodotte nel corso del tempo proprio da viaggiatori e cartografi, non soltanto *viajeros en casa*, ossia autoctoni, ma anche e soprattutto di matrice allogena e frequentemente per motivi strategici militari.

Tra le rappresentazioni più antiche della città gaditana vi è un disegno di autore ignoto risalente al 1513 e conservato nell'Archivio Generale di Simancas (fig. 1), in cui è illustrato il complesso fortificato e il tessuto edilizio che si estende fino alla costa. Questo, è protetto dalle mura del *Frente de Tierra*, oggi ancora visibile e costruito per contenere e proteggere l'espansione urbana dovuta a un incremento di popolazione. In primo piano al centro si distingue l'attuale *Plaza de San Juan de Dios* (anticamente *Plaza Real*) con il palazzo comunale e, alle spalle di questa, si staglia la cinta muraria medievale nella quale si aprono le porte principali di accesso alla città: al centro la *Puerta de Mar* così denominata per via della sua vicinanza alla costa; a sinistra invece vi è la *Puerta de Tierra*. Racchiusi dalla cinta muraria si vedono, al centro la *Catedral Vieja de Santa Cruz* e, sopraelevato sulla sinistra, il forte, corredato da torri molto alte a garanzia del controllo su tutto l'Atlantico. Va rilevato che, sebbene non si abbiano molte informazioni in merito all'assetto delle fortificazioni in età medievale, soprattutto durante il dominio musulmano, secondo alcuni studi è probabile che queste riprendessero l'assetto della *muralla* cristiana, forse modificando

alcune strutture preesistenti, ma si ipotizza che la porzione del *Frente de Tierra*, così come illustrato in questa veduta, fosse verosimile².

Un'altra raffigurazione altrettanto interessante è quella del pittore fiammingo Anton van den Wyngaerde, databile al 1567, il quale, su commissione di Filippo II d'Asburgo, realizza una serie di vedute delle principali città spagnole (fig. 2). Il disegno, oggi custodito nella Biblioteca Nazionale di Vienna, inquadra la città dalla sua propaggine più estrema, infatti si osserva in lontananza un istmo che unisce Cadice con l'*Isla de Leon*, l'unico collegamento terrestre con la penisola iberica, e che conduce fino alle mura difensive, vicino alle porte di accesso alla città: si distingue qui la *Puerta de Tierra*. In alto si osservano il forte di Santa Catalina e il forte di San Lorenzo del Puntal, distrutto pochi anni dopo in seguito all'assedio dei predoni inglesi. Al centro si staglia invece la città medievale (*Ciudad Vieja*) in cui si distinguono la Cattedrale e altri edifici di rappresentanza.

Tra le più celebri vedute di Cadice si ricordano inoltre quelle prodotte da Georg Hoefnagel per il *Civitates Orbis Terrarum* (fig. 3), in cui viene riprodotta la città da differenti prospettive. Come si osserva in un estratto del 1598, l'autore raffigura l'impianto urbano dalla punta di San Sebastiano, in corrispondenza dell'istmo di collegamento con la terraferma. Sullo sfondo si osservano le mura, i baluardi, le torri di guardia e alcuni soldati impegnati a sparare con i cannoni verso il mare, richiamando la guerra anglo-spagnola che si svolse tra il 1585 e il 1604, in concomitanza con la realizzazione dell'illustrazione³.



fig. 4 – Planimetria della penisola di Cadice, con in evidenza il tessuto urbano, le saline, il porto e la cittadella fortificata. *Insula Gaditana: vulgo Isla de Cadiz*, 1700 (Istituto Geografico Nacional, *Catálogo de la Cartoteca*: <https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/023545.html>).

Osservando invece le planimetrie prodotte nei secoli successivi, è possibile osservare come le mura siano cambiate e siano state ampliate e arricchite, richiamando il modello di fortificazione alla moderna. Tra queste si citano come esempi più significativi una planimetria del 1700 (fig. 4), in cui è possibile osservare la cittadella fortificata avente un perimetro molto più ampio rispetto ai disegni precedenti, con i bastioni ben delineati, le mura di contenimento, i fortini e le torri di guardia indicate anche con un certo spessore e accuratezza, che si intensificano in prossimità dell'oceano Atlantico, nello specifico in corrispondenza della zona de *La Candelaria* e del *Castillo de San Felipe*, aree più esposte agli assedi marittimi. Si vedono poi delle mura che si estendono all'esterno lungo l'istmo, quasi congiungendosi con *El Puntal*, dove si erge il forte di San Lorenzo⁴, che venne ricostruito all'inizio del XVIII secolo e dotato di un fossato, un ponte levatoio e due bastioni fiancheggiati da ventotto cannoni per poter resistere agli attacchi provenienti dalla baia⁵.

Un'altra immagine interessante è invece risalente al 1734, di mano francese (fig. 5), e raffigura l'intera costa gaditana, da *Sanlúcar de Barrameda* a *Sancti*

Petri e, sebbene la penisola di Cadice sia rappresentata in maniera sommaria senza molte informazioni circa l'insediamento urbano, sulla cornice sono illustrate nel dettaglio le principali tipologie di fortificazioni presenti e indicate da lettere e numeri. Si osservano dunque differenti geometrie dei forti, nello specifico quello di Santa Catalina, quello di San Lorenzo del Puntal e quello di San Sebastian, con la posizione dei cannoni, l'indicazione delle torri di guardia e l'area che controllano, ponti e accessi alle varie città. Anche in questa cartografia, come in quella precedente, si apprezza la rappresentazione della doppia linea difensiva che precede la cinta muraria, di cui oggi rimane quella più esterna e più antica, denominata *Frente de Tierra*.

Infine, altre due interessanti cartografie risalgono al XIX secolo: la prima, del 1800 realizzata da Juan Antonio de la Peña (fig. 6) e custodita all'Archivio Generale di Simancas e la seconda del 1812, opera del matematico e ingegnere José Mariano Vallejo (fig. 7), e custodita nella Biblioteca Nazionale di Spagna.

La prima raffigura in maniera molto precisa l'impianto e il perimetro della città fortificata, ed è accompagnata da un testo-legenda corrispondente alle singole



fig. 5 – Carta militare della Baia di Cadice, da Sanlúcar de Barrameda a Sancti Petri; sulla cornice vi sono le illustrazioni delle differenti tipologie di fortificazioni presenti nell’area della costa gaditana. *Plan de la Baye et Ville de Cadis, de la Riviere de St. Lucas de Barrameda de ses environs*, 1734 (Istituto Geografico Nacional, *Catálogo de la Cartoteca*: <http://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/recursos/html/024367.html>).

strutture militari raffigurate, tra cui bastioni, piazzeforti, torri di guardia, scale, spianate, percorrenze, ma anche alcuni edifici significativi, quali alcune chiese, il mattatoio, l’anfiteatro, l’ospedale e le carceri; il restante tessuto edilizio non è invece rappresentato, per mettere in evidenza gli elementi sopraelencati, al fine di redigere la planimetria militare. La carta di Vallejo, a colori, viceversa, raffigura un’area più estesa, includendo l’intera baia di Cadice, da Rota a Sancti Petri, rappresentando un lavoro molto più dettagliato rispetto alla carta precedente, in cui vengono illustrati anche i centri abitati, le aree agricole, l’altimetria e l’idrografia. Qui le fortificazioni sono indicate in maniera sommaria, è messa in evidenza solo la *muralla* esterna, mentre è illustrata la porzione di mura e il baluardo dell’accesso alla città murata, ovvero il *Frente de Tierra*, che si presume fosse un elemento chiave rimasto impresso nell’immaginario collettivo in maniera significativa, al pari dei forti più noti collocati a protezione della costa. Ma l’elemento maggiormente interessante di questo disegno è che si tratta di una riproduzione dell’assedio francese tra il 1810 e il 1812, secondo quanto riportato da don Vicente Tofiño: si osservano infatti spiegazioni dettagliate nel cartiglio riguardo la posizione degli accampamenti francesi e le linee di fronte tra questi e le truppe nemiche, mentre, in basso a destra, è descritta un’analisi balistica sulle traiettorie dell’artiglieria francese durante l’assedio a Cadice.

Dal confronto tra queste vedute e mappe emerge la forte vocazione militare della città, dimostrando quanto

questa sia stata contesa nel corso dei secoli, attraverso le numerose rappresentazioni e gli studi accurati sul sistema fortificato, redatti da cartografi, studiosi, viaggiatori, spie e militari stranieri, nel tentativo di conquistare il dominio sui traffici commerciali che interessano il territorio gaditano. Le raffigurazioni rivelano inoltre la capacità militare di Cadice nel potenziare i suoi sistemi difensivi per contrastare gli attacchi provenienti sia via mare, sia via terra, soprattutto tra il XVIII e il XIX secolo, periodo in cui la città era fortemente soggetta alle incursioni di inglesi, olandesi, francesi, nonché di pirati e corsari. È interessante inoltre, osservare che in tutti i disegni, non solo il mare e il paesaggio costiero e portuale ricoprono una certa rilevanza, ma anche come l’imponente cinta muraria, modificata e continuamente consolidata, con tutti i suoi bastioni e le torri di guardia, rappresenti un segno distintivo della città, poichè anche nelle vedute appare quale elemento di spicco insieme agli edifici più importanti. Le fortificazioni rappresentano dunque un elemento identificativo del paesaggio gaditano, tanto da restare impresse nell’immaginario collettivo dei visitatori, sia nella più semplice raffigurazione del territorio, sia per motivi strategici e dunque per disegni più accurati. Il paesaggio gaditano pertanto, così connotato da valenze tangibili e soprattutto visibili, come quelle evocate dalle fortificazioni, si carica anche di valori celebrativi e simbolici, che rafforzano la sua riconoscibilità e sono in equilibrio con le trasformazioni storiche, economiche, politiche e sociali che lo plasmano e lo definiscono nel tempo, conferendogli un valore culturale condiviso dalla



fig. 6 – Planimetria militare delle fortificazioni di Cadice ad opera di JUAN ANTONIO DE LA PEÑA, *Descripciom para tomar conocimiento de los Castillos, Baterias, y Fortalezas que manifiesta el diseño o plan Geometrico de esta Plaza [de Cádiz], las figuras de sus principales edificios, de puntos de defensa e indefensa*, 1800 (Archivo General de Simanca, Sez. Material cartográfico AGS, Signatura: MPD, 57, 049. Ubicación Anterior: CCA.PUE, SGU, 05866).



fig. 7 – Carta del 1812 che rappresenta la Baia di Cadice durante l'assedio francese tra il 1810 e il 1812: *Plano de la bahia de Cádiz y sus contornos: reducido de los que levantó Don Vicente Tofiño con el aumento de las posiciones de los Exércitos durante el sitio que sufrió dicha plaza en los años de 1810, 1811 y 1812 y construcción de la curva que trazaban las granadas arrojadas por los franceses, contando con la resist^o del ayre a dist. Alturas*, 1812 (Instituto Geografico Nacional, *Catalogo de la Cartoteca*: <http://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/016358.html>).

collettività sia nel passato, sia nella contemporaneità, anche attraverso la matericità delle testimonianze architettoniche e la loro permanenza.

2. *La città che emerge dal mare - la pietra ostionera*

Ne *Le città invisibili* di Italo Calvino, Marco Polo offre a Kublai Khan, imperatore dei Tartari, numerosi ritratti di città dai nomi fantasiosi, costituite da montagne di pietra che sorgono dal mare sulla superficie esterna, attorno alle quali gli uomini hanno scolpito e plasmato le loro abitazioni. La formazione della città di Cadice si rispecchia molto in queste descrizioni immaginarie, in quanto la stessa penisola sembra essere originata dalla congiunzione di grandi sedimentazioni rocciose, la cui abbondanza ha permesso di ricavarne materiale da costruzione impiegato per la realizzazione degli edifici e delle infrastrutture della città stessa. Si tratta infatti della cosiddetta *pedra ostionera* o *Gaditanus lapis*⁶, il cui aspetto materico è inconfondibile: di colore marrone chiaro, costellato da pietre, conchiglie e molluschi, estremamente poroso. La *pedra ostionera* è di fatto un materiale locale di origine naturale, precisamente una calcarenite, costituita da un conglomerato di arenaria, frammenti e resti di animali marini fossilizzati, pertanto la presenza di conchiglie lascia intendere che si sia formata inizialmente sui fondali marini, per poi costituire quasi interamente la penisola gaditana, in seguito ai fenomeni di sedimentazione che hanno portato a congiungere le piccole isole superiori di *Erytheia* e *Kotinousa*, nella configurazione oggi nota di penisola stretta e allungata⁷. È un materiale di facile reperibilità sul territorio gaditano, per via della consistente presenza di estuari di importanti fiumi, aree lagunari e sistemi di correnti marine che determinano un continuo processo di diagenesi alluvionale, ma l'esistenza di cave e l'impiego a fini edilizi di questo materiale si riscontra anche in altre città della baia di Cadice, quali Rota, Chipiona, San Fernando, El Puerto Real, Chiclana de la Frontera e El Puerto de Santa Maria, fino a Tarifa. La pietra veniva utilizzata già in età fenicia e romana, specialmente per quanto riguarda la costruzione dei canali dell'acquedotto che da Tempul conduceva l'acqua a Cadice o delle strutture più imponenti come l'anfiteatro, ma anche per lastricare e perimetrare alcune importanti strade, come la via Augusta. Tuttavia questo materiale viene impiegato anche in periodi successivi, specialmente nella costruzione dei basamenti degli edifici più significativi (come il teatro romano e la cattedrale) e nella cinta muraria, sfruttandone le caratteristiche meccaniche di resistenza. Nello specifico, il *Gaditanus lapis* appare impiegato nella realizzazione della cinta muraria medievale, anche se purtroppo attualmente la *muralla* è visibile soltanto in alcune sue porzioni, prevalentemente quelle che hanno subito consolidamenti e restauri nel corso dei secoli, poiché la fortificazione originaria è stata in parte demolita o usata come muro di sostegno

su cui addossare gli edifici residenziali, o ancora, integrata nelle nuove percorrenze di Cadice, rendendo la città un vero e proprio labirinto, in cui modernità e storia si fondono e si confondono continuamente. Tra le poche testimonianze pervenute e tangibili della presenza della cinta medievale costruita con questo materiale, sono le antiche porte di accesso alla città, che perdendo la loro funzione nativa, vengono chiamate attualmente archi e sono, rispettivamente, la *Puerta de Tierra* (oggi nota come *Arco de los Blancos*), la *Puerta del Arrabal* (conosciuta come *Arco de la Rosa*) e il terzo accesso detto *Puerta del Mar* (oggi denominata *Arco del Pópulo*). In tutti e tre questi esempi è possibile apprezzare l'impiego della *pedra ostionera*, lavorata in blocchi più o meno grandi che compongono l'orditura della struttura muraria. Secondo alcuni studi pare inoltre che in prossimità della *Puerta de Tierra* vi fosse una grande cava, a cui si attinse anche intorno al XVIII secolo per i cantieri di restauro di alcune parti di mura (*muralla del Vendeval*)⁸, secondo il progetto dell'ingegnere Ignacio Sala⁹.

Cadice è una città dai mille volti, tuttavia il Medioevo gaditano occupa generalmente una posizione secondaria rispetto all'interesse suscitato dalla *Gadir* fenicia, dalla *Gades* romana o dalla Cadice ottocentesca, fenomeno forse favorito dal tentativo di cancellare la memoria del passato musulmano, messa in atto in seguito alla *Riconquista* del territorio da parte dei re cattolici, sicché le poche conoscenze relative a questo periodo sono il risultato di studi avanzati solo negli ultimi vent'anni¹⁰. Le origini della città medievale di Cadice iniziano infatti con la *Riconquista* ed è probabile che dal punto di vista militare l'insediamento fosse già in mani cristiane nella prima metà del XIII secolo, anche se le condizioni per il ripopolamento e per un nuovo slancio economico si sarebbero presentate solo alcuni decenni più tardi, sotto il dominio di Alfonso X. Nonostante la città avesse subito alcuni danni dovuti ai numerosi attacchi bellici, la sua posizione strategica suscita l'interesse del re, tanto da renderla una città fortificata, a partire dalla quale organizzare la difesa di tutta la costa. Si ipotizza che il primo insediamento corrispondesse all'attuale *Barrio del Pópulo* che, in seguito alla crescita demografica, abbia ampliato il suo confine, dotandosi di nuove infrastrutture e potenziando via via la cinta muraria, di notevole tecnica costruttiva, fino a un castello di dimensioni considerevoli, circondato da torri, che secondo alcuni studi sembrerebbero essere edificate in *pedra ostionera*, se non completamente, certamente per quanto riguarda la fascia basamentale, al fine di conferire una solida stabilità strutturale, sia per resistere all'azione corrosiva del mare e del vento, sia agli attacchi nemici.

La roccia infatti contiene in sé la metafora dell'archeologia e della storia gaditana: nelle sue radici, nella sua natura, nella sua profondità e nella sua forma, si riassumono e si concentrano nell'essenza di una città formata dalla comunione del mare e della terra, che si riassume nella fusione degli elementi della *pedra ostionera* stessa¹¹.

L'impiego di questo materiale sottintende dunque un valore simbolico e di riconoscibilità per i gaditani, e costituisce lo scheletro di una delle città più antiche dell'Occidente, dando forma alla Cadice medievale e, consequenzialmente, alla Cadice dell'età moderna, alla Cadice oceanica, ma anche a quella oltreoceano. Infatti, in seguito alla conquista del sud-America, una delle prime città fondate è rappresentata da Cartagena de Indias, anch'essa città costiera e fortificata, la cui imponente cinta muraria è formata da un materiale simile, in cui si osservano frammenti di conchiglie, nonché similitudini nella costruzione dei bastioni e delle strutture difensive¹², a dimostrazione di quanto la conoscenza militare della città europea fosse nota e avanzata, tanto da replicarne i sistemi costruttivi più efficaci anche nei territori colonizzati.

È interessante apprezzare come l'impiego di questa roccia sia un'attestazione ulteriore di quanto l'inseadimento urbano di Cadice sia influenzato dalla presenza del mare, che appare una risorsa incredibile, al punto da non costituire solo la fonte di ricchezza principale, ma da fornire anche il materiale da costruzione per gran parte del nucleo urbano, adattando anche le sue architetture alle risorse naturali locali. La presenza delle mura, elementi iconici nell'immaginario collettivo culturale, in aggiunta alla compresenza della *pedra ostionera*, materiale altrettanto carico di simbolismo, costituiscono un paesaggio definito e di estrema riconoscibilità, già storicamente rappresentato attraverso le vedute e in alcuni documenti di viaggiatori. Il valore monumentale, estetico, culturale, ma anche e soprattutto identitario di questo paesaggio, risiede nella particolarità che la città, con le sue architetture e infrastrutture, è stata edificata con la stessa pietra su cui sorge, rafforzando il concetto di città che nasce dal mare, ne sfrutta sapientemente le sue risorse e ne viene plasmata. La pietra locale è uno dei tratti distintivi della città e, anche se in misura minore rispetto al passato, è ancora visibile continuamente nella trama delle stratificazioni urbane ed esprime l'autentica identità di Cadice, che si manifesta nelle diverse lavorazioni di questa e nelle sue mura. Il processo di sedimentazione che le ha dato origine, emergendo quasi letteralmente dalle acque, ha permesso all'uomo di identificarsi con essa, lavorandola e costruendo una nuova città sopra al mare, dando vita quindi a un paesaggio urbano che costituisce un'estensione delle rocce che formano la penisola. Nello stesso tempo le mura di Cadice, integrate nel paesaggio culturale della città, sono un riflesso del suo sviluppo nel tempo, perfettamente in equilibrio con il paesaggio naturale circostante. Il complesso difensivo assume inevitabilmente un valore patrimoniale, dato dall'unicità dei suoi bastioni che lo caratterizzano e che sono il riflesso del tempo e della costante lotta tra la città, il mare e gli invasori. Le mura hanno un valore documentale e paesaggistico inconfondibile e infatti, dal 1985, la fortificazione è classificata come Bene di Interesse Culturale, sicché ogni intervento eseguito deve rispondere ai criteri di autenticità e funzionalità

definiti dall'UNESCO e alla legislazione locale in vigore¹³. Tuttavia, a causa della costante esposizione ad agenti climatici intensi, all'azione erosiva del mare e all'inquinamento atmosferico, le mura necessitano di continua manutenzione: soprattutto le porzioni edificate in *pedra ostionera*, oggi totalmente a vista e prive di intonaco protettivo, sono particolarmente sensibili a questi fattori. L'unicità di questo patrimonio, oggi frammentato ed eterogeneo, è quindi direttamente proporzionale alla sua fragilità, che entra in conflitto con le esigenze della contemporaneità, rischiando quindi di fagocitare parte di questi elementi fortemente identitari e riconosciuti non soltanto dai gaditani.

Gli esseri umani [...] hanno bisogno di paesaggi, per ritrovarsi o per perdersi in essi, e quindi anche di testi che ne confermino l'esistenza o ne ricreino l'immagine¹⁴:

la sfida del domani è dunque quella di riuscire a conservare e valorizzare questa straordinaria ricchezza che connota città complesse come Cadice, adottando strumenti adeguati per mantenere viva la memoria storica che, mai come in questo caso, risulta essere così concreta, materializzandosi nella *pedra ostionera*, al fine di evitare che di questo affascinante paesaggio culturale resti solo il ricordo, finendo per scomparire nuovamente in quel mare che l'ha fatto affiorare molto tempo fa.

Note

¹ CALVINO 1972, 10.

² FRESNADILLO GARCÍA, TABALES RODRÍGUEZ, MAYA TORCELLY, JURADO FRESNADILLO, PAJUELO SAEZ 2008, 401.

³ Approfondimenti in CAMINO CARRASCO 2016, 998.

⁴ Approfondimenti in GRANADO CASTRO, GALINDO DÍAZ, ARAGÓN BARRETO 2015, 88-96.

⁵ Gobierno de España - Ministerio de Defensa de España https://www.defensa.gob.es/portaldecultura/cultural/fortificaciones/andalucia/fortificacion_101.html

⁶ Secondo alcuni studi, nella Betica romana, Isidoro di Siviglia afferma che la *pedra ostionera* era conosciuta come *Gaditanus lapis*, propria del territorio di Cadice. In LAGOSTENA BARRIOS 2020, 18.

⁷ ESTEBAN GONZALEZ 2020, 41-52.

⁸ Approfondimenti in POULLET BREA 2019, 2.

⁹ CIRICI NAVAREZ 2020, 17.

¹⁰ FRESNADILLO GARCÍA, TABALES RODRÍGUEZ, MAYA TORCELLY, JURADO FRESNADILLO, PAJUELO SAEZ 2008, 400-401.

¹¹ PARODI ALVAREZ 2020, 20.

¹² Approfondimenti in GRANADO CASTRO, GALINDO DÍAZ, ARAGÓN BARRETO 2015, 399-411.

¹³ POULLET BREA 2019, 2-3.

¹⁴ AUGÉ 2003, 79.

Bibliografia

- AUGÉ M. 2003, *Rovine e macerie – Il senso del tempo*, Milano.
- BERGAMO G. 2019-2020, *La Baia di Cadice: conoscenza e tutela di un paesaggio stratificato*, tesi di specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino, rel. C. Devoti, C. Tosco, E. Romeo, E. Martin Gutierrez.
- BERRINO A., BUCCARO A. (a cura di) 2016, *Delli Aspetti de Paesi, Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, I, *Costruzione, descrizione e identità storica*, CIRICE, Napoli.
- CALVINO I. 1972, *Le città invisibili*, Milano (ed. 2009, Milano).
- CAMINO CARRASCO M. 2016, *La rappresentazione delle città come espressione di comunità civica e l'importanza di un'enclave costiera*, in BERRINO, BUCCARO (a cura di) 2016, pp. 991-1000.
- CAPANO F., PASCARIELLO M.I., VISONE M. (a cura di) 2018, *La città altra – Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, CIRICE, Napoli.
- CIRICI NARVÁEZ J.R. 2020, *Introduzione* in ESTEBAN GONZALEZ 2020, pp. 15-19.
- ESTEBAN GONZALEZ J.M. 2020, *Nuestra querida piedra ostionera*, Cadice.
- ESTEBAN GONZALEZ J.M. 2020, *Sobre el origen y geología de la piedra ostionera en la Bahía de Cadiz*, in ESTEBAN GONZALEZ 2020, pp. 41-52.
- FRESNADILLO GARCÍA R., TABALES RODRÍGUEZ M.A., MAYA TORCELLY R., JURADO FRESNADILLO G., PAJUELO SÁEZ J.M. 2008, *Cádiz en la Edad Media*, «Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social» (RAMPAS), 10, pp. 399-411.
- GOBIERNO DE ESPAÑA - MINISTERIO DE DEFENSA DE ESPAÑA: https://www.defensa.gob.es/portaldcultura/cultural/fortificaciones/andalucia/fortificacion_101.html.
- GRANADO CASTRO G., GALINDO DÍAZ J., ARAGÓN BARRETO H. 2015, *El fuerte de San Lorenzo del Puntal (Cádiz) y el fuerte de San Fernando de Bocachica (Cartagena de Indias): una visión comparada*, in RODRÍGUEZ-NAVARRO (a cura di), 2015, pp. 88-96.
- LAGOSTENA BARRIOS L., 2020, *Introduzione* in ESTEBAN GONZALEZ 2020, p. 18.
- PARODI ALVAREZ M.J., *Introduzione* in ESTEBAN GONZALEZ 2020, p. 20.
- PÉREZ NEGRETE A., PÉREZ CANO M.T., MOSQUERA ADEL E. 2018, *L'Andalusia di Hoefnagel: considerazioni sulle città andaluse del Civitates Orbis Terrarum*, in CAPANO, PASCARIELLO, VISONE (a cura di) 2018, pp. 33-44.
- POULLET BREA P. 2019, *Restauración de la muralla marítima de la ciudad de Cádiz*, Candidatura al Premio Nacional Patrimonio de la Obra Pública Carlos Fernández Casado, I, 2019 pp. 1-20; reperibile al sito: https://www.diario-decadiz.es/cadiz/Premio-rehabilitacion-muralla-Santa-Catalina_0_1403259811.html.
- RIOS TOLEDANO D. 2014-2015, *Arqueología de los paisajes medievales gaditanos: medio físico y territorio en la Sierra de Cadiz*, Cadice.
- RODRÍGUEZ-NAVARRO P. (a cura di) 2015, *Defensive Architecture of the Mediterranean. XV to XVIII centuries*, Valencia.

EMILIO MARTÍN GUTIÉRREZ

Departamento de Historia, Geografía y Filosofía, Universidad de Cádiz

El paisaje «desde dentro y desde fuera». Algunas reflexiones sobre los ecosistemas de la Riparia desde las fuentes escritas del siglo XV en Andalucía Occidental

Dietro ai coltivi e alle strade, dietro alle case umane, sotto i piedi, l'antico indifferente cuore della terra covava nel buio, viveva in burroni, in radici, in cose occulte, in paure d'infanzia.

Cesare Pavese, *La casa in collina*, 5.

En este artículo intentaré conjugar las lecturas que considero reseñables con las investigaciones y propuestas defendidas en los últimos años. He decidido estructurarlo en dos apartados cuyos contenidos convergen en un mismo ámbito de estudio: de una parte, la mirada urbano-céntrica en torno al paisaje, predominante en la narrativa, y, de otra, el aprovechamiento de los recursos naturales en los ecosistemas de la Riparia.

Se trataría, por tanto, de combinar una lectura global con otra local para de esta forma plantear el estudio del paisaje «desde dentro y desde fuera». Esta frase, que he incluido en el título del artículo, procede del libro de Andrea Wulf en el que se aborda la biografía, la obra y el pensamiento de Alexander von Humboldt¹.

En consecuencia, si en la primera parte centraré la atención en interpretaciones de carácter general fechadas entre los siglos XIII y XV, en la segunda presentaré algunos casos de estudio ubicados entre la desembocadura del Guadalquivir y del Guadalete en Andalucía Occidental a finales de la Edad Media; tras la conquista feudal, este territorio pasó a formar parte del Reino de Sevilla: sus más de 45.000 Km² incluyen una amplia variedad de ecosistemas: campiñas, bosques, montañas, ríos, marismas, costas. Por último, en las conclusiones plantaré algunas consideraciones en torno al Patrimonio, el Paisaje y el Medioambiente.

Y aunque, obviamente, estas breves reflexiones no aspiran a recoger todas las posibilidades de estudio vinculadas a esta línea de investigación, sirvan las siguientes palabras de Richard Hoffmann de marco de referencia desde donde iniciar la discusión y profundizar en el debate:

All pre-industrial societies live off solar energy from biomass production, the living materials that green plants create by photosynthesis. Agrarian societies since the Neolithic had domesticated biomass production, but their regular use of the wild world also fits the same parameters. Medieval Europeans in particular organized themselves and their colonization of nature for this purpose².

1. Una mirada urbano-céntrica en torno al paisaje

En la *Allegoria del Buon e Cattivo governo* de Ambrogio Lorenzetti encuentro un ejemplo significativo de representación cultural del paisaje. Se trata, como es bien sabido, de un discurso político generado por el Gobierno dei Nove (1287-1355) como defensor del orden y de la paz ciudadanos³. Además de sostener la idea del bien común⁴, este fresco representa un «paisaje construido» ya que, en palabras de Patrick Boucheron:

[Lorenzetti] a peint de bout un paysage construit, une *occupation des sols* soumise à la volonté humaine, plaçant en regard la maison et le colline comme deux édifices portant haut les mêmes couleurs de l'urbanité⁵.

La «utilità, necessità e diletto», tal y como aparecen en *L'Allegoria*, también conformaron el ideario de otros paisajes construidos⁶. Así, encuentro una conexión entre esta lectura y la literatura agrónoma. Entre los años 1300 y 1600 los agrónomos europeos valoraron la acción antrópica como un rasgo de cultura y de civilización⁷. Este planteamiento, presente en el *Trattato di Agricoltura* de Piero di Crescenzi escrito entre 1304 y 1309⁸, también encuentra acomodo en la *Obra de Agricoltura* de Gabriel Alonso de Herrera: en 1513 relacionaba el mundo agrario con «el provecho, el placer y la honra»⁹. En mi opinión, al igual que ocurría con *l'Allegoria* de Lorenzetti, una cierta estética envolvía sus palabras y dotaba de contenido la construcción cultural del concepto paisaje. Y aunque éste no estaba todavía presente en el vocabulario europeo¹⁰, podría ser interesante pensar, como sostiene Carlo Tosco, que la idea ya se estuviese conformando en el ambiente cultural de la época. Así, desde finales del siglo XIV en las ciudades del norte de Italia «il paesaggio era ormai una parte viva del patrimonio culturale, condivisa tra gli artisti dell'immagine e gli artisti della parola»¹¹. Pero no se trata sólo de centrar la atención en Siena y su territorio a través de la mirada de Lorenzetti. Al estudiar otras ciudades italianas – como Venecia, Bolonia o Parma – Elisabeth Crouzet-Pavan ha subrayado que desde el siglo XIII se fue generando la «memoria viva di un'azione politica» que tomaba como referente el «paesaggio urbano» y el «paesaggio documentario»¹².

Desde este contexto cultural, la ciudad, considerada paradigma de la civilización, ha ido generando su propia lectura e interpretación del paisaje. Aunque la

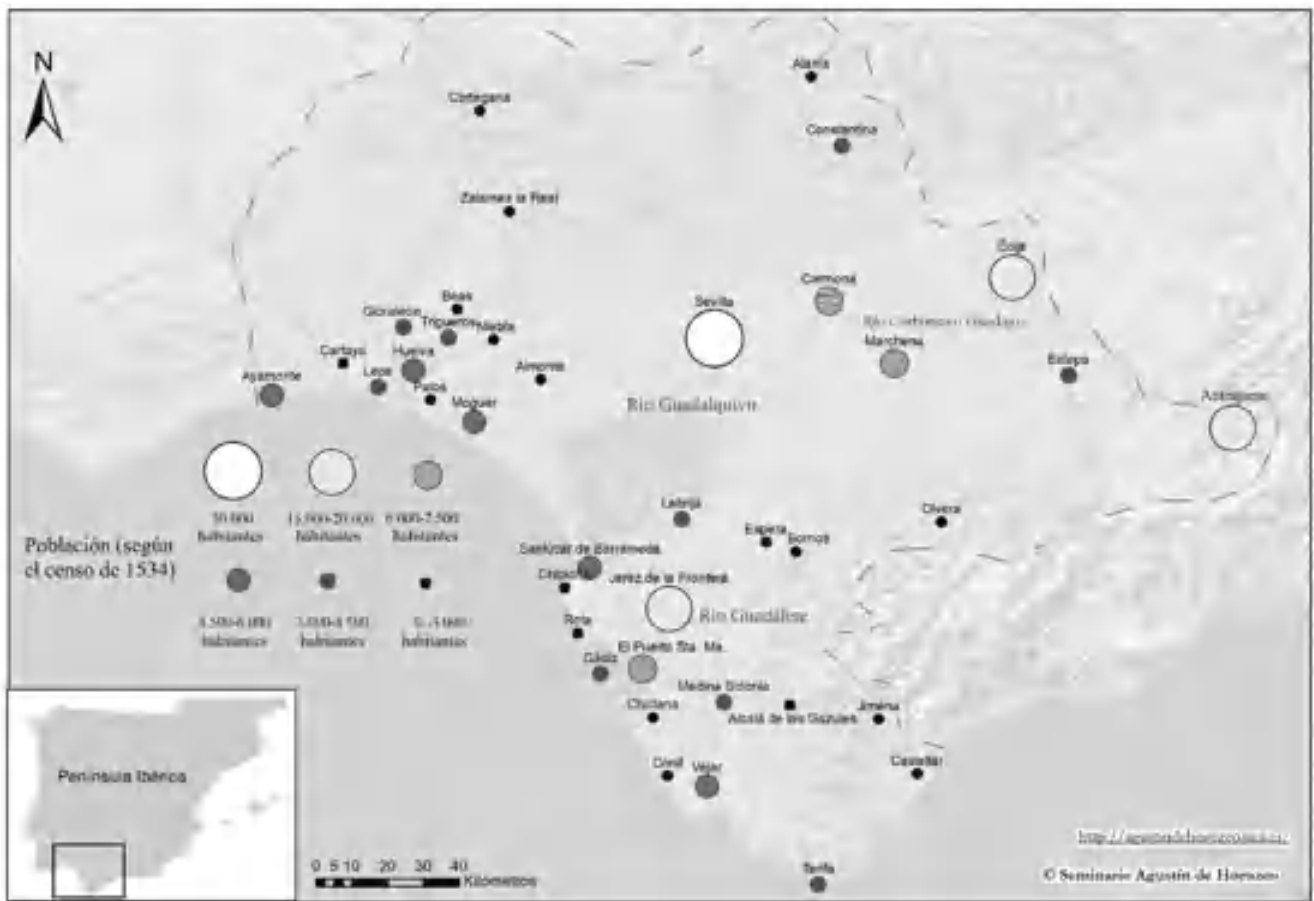


fig. 1 – El reino de Sevilla a finales de la Edad Media.

casuística es variada, este planteamiento se manifiesta con claridad en la gestión del agua¹³. Y me centro en este tema porque, la necesidad de acceder a los recursos hídricos, ha estado siempre, si se me permite la expresión, en las entrañas de las sociedades. Por tanto, no resulta extraño que la memoria del agua estuviese siempre adherida a la fundación de las ciudades. Sin olvidar los notables antecedentes griegos y romanos, Ibn Jaldún apuntaba a que éstas estuviesen ubicadas en las proximidades de acuíferos y/o en las inmediaciones del mar, que contasen con pastos abundantes, árboles y tierras de cultivo¹⁴.

A la hora de analizar las transformaciones urbanísticas en París generadas por las directrices ordenadas por Haussmann entre 1848 y 1871, David Harvey evocaba una de las ideas de Henri Lefebvre: «en el espacio del poder, el poder no aparece como tal; se esconde bajo la organización del espacio»¹⁵. Traigo a colación esta cita porque creo que se ajusta perfectamente a la problemática a la que me estoy refiriendo en este artículo. Al fin y al cabo, la ciudad del siglo XV – y también las diversas formas en las que se auto representaba – fue el escenario de una lucha soterrada por el poder¹⁶. De los muchos ejemplos susceptibles de ser evocados, me quedo con el siguiente: en las inmediaciones del Guadalquivir, como consecuencia del crecimiento urbanístico de Sevilla, se localizaba «el mejor cahiz de tierras», un espacio donde se concentraba la Catedral, el Alcázar Real, la Casa de la Contratación, la Lonja

de los Mercaderes, las Gradas y la Audiencia Real¹⁷.

Pero no se trataba sólo de una lectura colectiva, sino que también fue individual. En este sentido, la gestión del agua se convirtió en una manifestación de honor, fama y dignidad de los miembros de la élite ciudadana¹⁸. A principios del siglo XV hubo casos notables de evergetismo en Sevilla, como el protagonizado por Guiomar Manuel quien suministró agua a la cárcel desde los Caños de Carmona. Este acueducto transportaba el agua desde el manantial de la ermita de Santa Catalina, en Alcalá de Guadaíra, hasta Sevilla¹⁹.

Con anterioridad he aludido a las investigaciones de Patrick Boucheron y Elisabeth Crouzet-Pavan en lo tocante a la representación de un «paisaje construido» en las ciudades italianas. También hay referentes andaluces que sostienen esta misma idea: es lo que Richard L. Kahan ha denominado «orgullo cívico» en relación con las historias urbanas asentadas en «un retrato fantástico, casi mitológico, del pasado»²⁰. En estos discursos escritos y pictóricos sobresalían las bondades de los emplazamientos: fácil acceso a los acuíferos, campiñas fructíferas, abundancia de recursos naturales, belleza del entorno. Desde estos parámetros – reales o imaginados – las comarcas andaluzas fueron descritas y dibujadas a la luz del *locus amoenus*. Una lectura que sostenía «la tradición literaria [sobre la que se edificó] toda *descriptio civitatis*»²¹. En este sentido, no dejan de ser significativos los versos de la Cantiga de Santa María de Alfonso X, número 328, dedicados

a El Puerto de Santa María en la Bahía de Cádiz tras su conquista en 1264:

Este lugar está en una tierra/muy buena y abundante/en pan, en vino, en carne/y en fruta muy sabrosa;/ y en pescado y en caza;/ por lo que es tan deliciosa/ que muy raro sería/en un largo día poder contarlo./ Pues lugar es situado/entre ambos dos mares,/ el Grande y el que divide/a la tierra en diversos lugares,/ que llaman Mediterráneo;/ desde él además se juntan ambos/ y al mismo tiempo dos ríos,/ por lo que es éste un lugar excelente./ Guadalquivir es uno de ellos,/ que es muy noble río/en el que desembocan muchos otros/y por el que navegar puede un gran navío;/ el otro es Guadalete,/ que corre con gran brío; en cada uno de ellos/hay mucho y buen pescado²².

Dejando a un lado la bellísima imagen literaria de ubicar El Puerto de Santa María entre «ambos dos mares», el territorio es imaginado como un escenario en el que dialogan el Mediterráneo y el Atlántico, por un lado, y el Guadalquivir y el Guadalete, por otro. Estos ríos, como si fuesen sendas arterias, proporcionan recursos pesqueros y favorecen la navegación hacia Sevilla y Jerez, respectivamente. Junto a los productos básicos para la alimentación – pan, vino, carne, pescado o fruta – el autor se complace en relatar la fertilidad de la tierra²³.

En definitiva, lo que me gustaría resaltar es que esta narrativa asocia los espacios cultivados a la civilización y equipara los incultos a la barbarie. Como ya señalase Giusto Traina, la historia rural ha sido presentada como una «vera guerra tra uomo e bosco o tra uomo e palude»²⁴. Esta interpretación cultural entronca con la idea de la superioridad del Hombre ante la Naturaleza. Pienso que la visión urbano-céntrica del paisaje – o ese paisaje «desde fuera», si se me permite el juego de palabras – también ha consolidado esta lectura. Es necesario, siguiendo con la metáfora, prestar atención al paisaje «desde dentro» y analizar las diversas facetas de la interacción de la sociedad con el medio ambiente.

2. El aprovechamiento de los recursos naturales en los ecosistemas de la Riparia

La construcción de los paisajes medievales ha sido explicada como producto de la colonización llevada a cabo por la expansión de la sociedad feudal²⁵. Las roturaciones – y la apuesta por el cultivo del cereal, lo que el medievalista Robert Bartlett ha denominado «cerealización» – caminaron al mismo ritmo que la expansión del cristianismo en diversas regiones europeas. Las crónicas que relataron estas empresas recrearon el pasado inmediato a esta colonización como «un período bárbaro y primitivo» donde predominaban los «yermos salvajes y boscosos». Al optar por esta lectura, los cronistas buscaron un «efecto estético» poniendo el énfasis, de forma positiva, en la fundación de pueblos y en la introducción de cultivos contrarrestando, de esta forma, el «horror y soledad desolada» del territorio y justificando, de la misma manera, la adquisición de la propiedad por parte de los nuevos colonos²⁶.

En la península Ibérica la conquista supuso una profunda transformación derivada de la sustitución de la sociedad andalusí por la feudal. A la hora de reflexionar «sobre la agricultura, la colonización y la frontera móvil», Thomas F. Glick habló de la existencia de «dos culturas [y de] dos sistemas ecológicos»²⁷. Este autor volvía a retomar esta problemática al afirmar que era necesario comparar «las pautas de asentamiento [con el objetivo de comprender] cómo pueblos de diferentes culturas y órdenes sociales organizaron el espacio»²⁸. Aunque ahora no puedo profundizar en esta problemática, sí quisiera señalar que la sustitución de la sociedad andalusí por la feudal implicó cambios en la gestión del medio natural y una nueva organización de los paisajes²⁹. Por este motivo Josep Torró sostiene que «los sistemas sociales son también ecosistemas»³⁰ y que la expansión agraria no puede ser categorizada «como una conquista de huecos desiertos, espacios ajenos a cualquier actividad humana, incluso al propio cultivo de la tierra»³¹. Su afirmación conecta con las reflexiones de Robert Bartlett: en algunas zonas europeas hubo una sólida tradición urbana y agraria como en Sicilia donde los conquistadores normandos preservaron «las antiguas divisiones de los sarracenos» o en la península Ibérica en la que «la geografía humana anterior dejó una fuerte impronta»³².

Creo que es necesario compaginar el estudio de estos procesos de agrarización con el aprovechamiento de los recursos naturales en los ecosistemas de la Riparia. La dinámica biológica vinculada a los cambios climáticos en deltas, bosques y zonas húmedas son estudiados mediante el concepto «Riparia». La historiadora Ella Hermon lo ha utilizado para analizar la interacción sociedad-medio ambiente. Su planteamiento, que integra interpretaciones ambientales y culturales en una lectura holística de la gestión del agua, aborda tres ámbitos: el paisaje conocido con sus características naturales, el paisaje construido gracias a la acción antrópica y el paisaje percibido por la sociedad³³.

En los últimos años estoy trabajando en esta línea de investigación. En aras a la brevedad, me limito a presentar dos casos de estudio. El primero – ubicado en la Sierra de San Cristóbal, entre los términos municipales de Jerez de la Frontera y El Puerto de Santa María – es un buen ejemplo de este modelo. En un territorio llano como es el de la Bahía de Cádiz, donde las colinas no superan los 30 metros de altitud, sobresale la Sierra de San Cristóbal con 124 metros sobre el nivel del mar. Su configuración es el resultado de un proceso geológico con ciclos de erosiones, períodos de inundaciones y aportes de sedimentos fluviales. Debido a que las características del suelo impiden el desarrollo de la agricultura y el crecimiento de una masa forestal, el aprovechamiento de los recursos estuvo vinculado a las canteras³⁴.

La explotación de las canteras de la Sierra de San Cristóbal estuvo en estrecha relación con la construcción de la Catedral de Sevilla iniciada en 1433³⁵. Desde aquel lugar, la piedra era transportada a un muelle en el Guadalete y desde allí hasta Sevilla, primero, a través de la costa atlántica y, después, remontando el Guadalquivir. La red de conexiones incluía a los canteros



fig. 2 – La Sierra de San Cristóbal y la Bahía de Cádiz a finales de la Edad Media.

de El Puerto de Santa María y Jerez de la Frontera³⁶. Por anotar un único ejemplo: el 19 de junio de 1490 los canteros jerezanos Bartolomé García y Antón Martínez llegaban a un acuerdo con el cura portuense Alfonso Martínez Cordero para extraer las piedras entre el 20 de julio y el 29 de septiembre de aquel año. Ambos canteros se comprometían a entregar el material a la catedral de Sevilla y a no vendérselo a otra persona³⁷.

El segundo caso de estudio se centra en los bosques³⁸. Estos ecosistemas ofrecían un amplio abanico de recursos – madera, carbón, colmenas, caza, recolección de frutos y un largo etcétera – para los propietarios y para los campesinos³⁹. Su valor económico estaba implícito en las medidas proteccionistas adoptadas por el poder político – la corona, los señores, las ciudades – y adquiría carta de naturaleza en el articulado de las «Ordenanzas de Bosques». Estas normativas daban respuesta a la mayor antropización de los bosques motivada por el crecimiento demográfico y por las expectativas económicas del siglo XV⁴⁰. Aunque las «Ordenanzas de Bosques» protegían estos ecosistemas, en principio estoy de acuerdo con los investigadores que afirman – como es el caso, por ejemplo, de Cristina Segura o Riccardo Rao – que en aquel momento no había una sensibilidad ecológica con el significado que atribuimos hoy a esta palabra⁴¹. Pero no deja de ser cierto que sí existía una preocupación ante la pérdida de unos recursos, imprescindibles para

el funcionamiento del sistema, que derivaba en conflictos sociales y ambientales⁴². Por ejemplo, a finales del siglo XV la progresiva antropización de los bosques en la Sierra Norte de Sevilla desencadenó un enfrentamiento entre los campesinos, que habían logrado un equilibrio con el ecosistema verbalizado en el mantenimiento de sus «costumbres y usos», y la agenda económica de los propietarios que buscaban compaginar sus intereses crematísticos en Sevilla con la explotación de aquellos recursos naturales⁴³. ¿Una cuestión social?, sin duda; pero también, un problema medioambiental porque, como sostiene Vandana Shiva:

El reconocimiento del valor social y ecológico de un recurso conduce a su utilización equitativa y sostenible. Por el contrario, la valoración de un recurso únicamente en términos de su precio de mercado conduce a unas pautas de utilización insostenible y no equitativa⁴⁴.

2.1 Los espacios palustres y el aprovechamiento de los recursos naturales

La interacción entre el Océano Atlántico y las cuencas hidrográficas aporta la clave para la comprensión de la evolución de la línea de costa. La investigación geoarqueológica, que exige conjugar el tiempo geológico con el histórico, ofrece una información susceptible de ser tenida en cuenta por el medievalista. Un caso de estudio es el antiguo *Lacus Ligustinus* con una superficie de 1.600 km² y un perímetro de 690 km. Si durante el Pleistoceno el estuario estuvo abierto al mar, en el Holoceno los depósitos de arenas, gravas y cantos rodados lo fueron reduciendo. El aumento progresivo y constante del componente oceánico en relación con el fluvial fue generando la creación de la contraflecha de La Algaida⁴⁵. Los estudios de Loïc Ménanteau han evidenciado los cambios en las dinámicas fluviocesteras y su incidencia en los puertos de Sevilla, en el interior, y en los Palos de la Frontera y Sanlúcar de Barrameda, en el litoral, durante los siglos XIII al XVI⁴⁶. Estos dos ejemplos, se podrían incluir otros, ilustran con claridad una evidencia que, a veces, el historiador olvida: el paisaje está en constante movimiento.

Durante el siglo XX alrededor de 120 zonas húmedas andaluzas y casi dos tercios de su superficie desaparecieron a causa de las actividades agrarias⁴⁷. Sin embargo, los humedales formaron parte de los paisajes rurales medievales como puede observarse en el siguiente ejemplo. El 1 de noviembre de 1483 Teresa de Zurita, hija de un importante propietario jerezano, vendía el donadio de El Cuervo con una superficie de 300 hectáreas a Eutropio Ponce de León. Esta propiedad incluía varias construcciones – casas y palomares – espacios cultivados – tierras de cereal, viñas y huertas – bosques, pastos, arroyos y la laguna de los Tollos⁴⁸.

De mis investigaciones sobre los paisajes palustres entre la desembocadura del Guadalquivir y la del Guadalete, me limito ahora a señalar el siguiente caso. Entre 1262 y 1268 fueron distribuidas las tierras de las

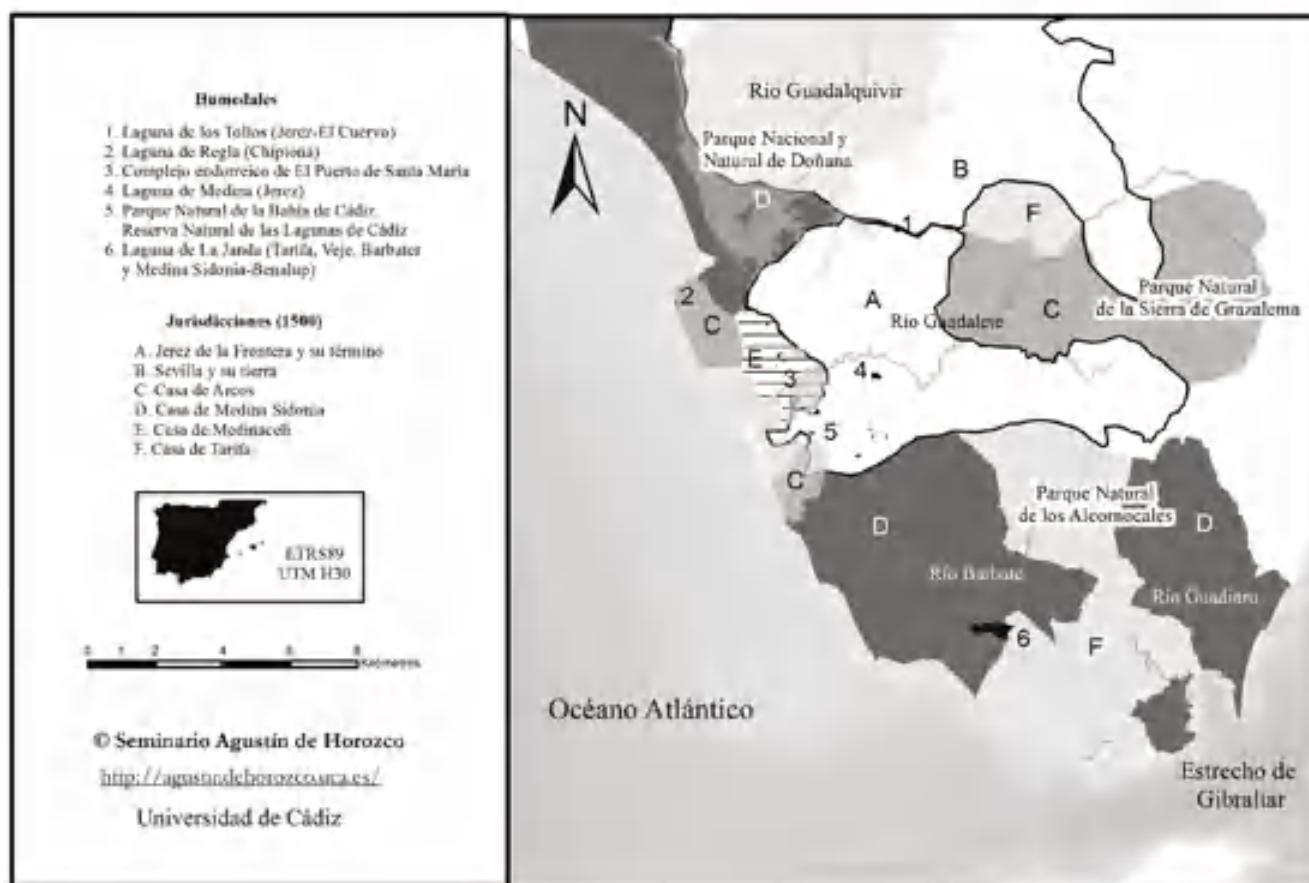


fig. 3 – Paisajes palustres en las comarcas gaditanas a finales de la Edad Media.

alquerías y machares andalusíes del término municipal de Cádiz. Las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en Pocito Chico, en las inmediaciones de la laguna del Gallo, informan de un poblamiento rural estrechamente conectado con el agua – ríos, arroyos, zonas húmedas, marismas – en una llanura modelada sobre tierras albarizas miocénicas de gran valor ecológico y que siempre han sido una fuente de recursos para las comunidades campesinas⁴⁹.

Las marismas son un tipo singular de humedal de génesis fluviomareal. Entre sus funciones ambientales se encuentran las de sustentar la diversidad biológica con áreas de desove y criadero para peces marinos y de invernada para aves acuáticas. Su presencia contrarresta las inundaciones y la erosión costera⁵⁰. La explotación de sus recursos naturales – mediante salinas, almadrabas, recolección de plantas, etc. – fue habitual⁵¹. Los productos – sal y atún, fundamentalmente – formaron parte de la red comercial de la mano del mercado⁵².

En opinión del geógrafo Juan Manuel Suárez Japón, las salinas son un paisaje creado, resultado del aprovechamiento de los recursos naturales y del trabajo de los salineros atentos al mantenimiento de los canales o al movimiento del agua⁵³. Durante el siglo XV y las primeras décadas del XVI, al compás del crecimiento económico y demográfico, se organizó un paisaje salinero en la bahía gaditana. En mis investigaciones he distinguido dos fases en relación con este proceso: en la primera, entre el último cuarto del siglo XV y los primeros años

del XVI, se roturaron las marismas y se crearon salinas en Cádiz, Jerez, El Puerto de Santa María y Puerto Real. En la segunda fase, iniciada en los años treinta del siglo XVI y prolongada en las décadas siguientes, los esfuerzos roturadores se extendieron por las marismas de Chiclana y la Isla de León, la actual San Fernando⁵⁴.

La línea argumental que estoy exponiendo descansa en la interacción sociedad-medio ambiente. Desde este enfoque, el concepto «Resiliencia ambiental» contribuye a valorar la capacidad de un ecosistema «à intégrer une perturbation dans son fonctionnement, sans changer de structure qualitative». Como es sabido, este enfoque obliga a tener en cuenta dos variables: la vulnerabilidad de los ecosistemas y su capacidad para integrar las transformaciones⁵⁵. Se viene utilizando el concepto «Resiliencia» en el análisis de la gestión de riesgo de inundación en las cuencas hidrográficas, en la costa o en los ecosistemas palustres⁵⁶. Así, y en opinión de Ella Hermon:

La gestion du risque d'inondation implique comme préalable la connaissance de ses impacts sur les espaces exposés, ainsi que la conscience de la nécessité de réduire la vulnérabilité de ces espaces pour développer les capacités de résilience d'y résister, de s'adapter ou d'innover⁵⁷.

Los casos de estudio empiezan a proliferar y a sustentar la narrativa⁵⁸. En efecto, como apunta Riccardo Rao, «le ricerche storico-economiche su rischio e ambiente



fig. 4 – Paisajes salineros en el Golfo de Cádiz a finales de la Edad Media.

aprono nuovi spazi per avviare un dibattito» con nuevas lecturas e interpretaciones⁵⁹. En esta línea interpretativa, el litoral del Golfo de Cádiz, en general, es una zona adecuada para profundizar en este debate y la ciudad de Cádiz, en particular, es un caso de estudio paradigmático: si, por un lado, encontró su defensa natural en el mar, por otro, tuvo que enfrentarse al mar. Así, fueron mayúsculos los problemas a los que tuvo que enfrentarse el ingeniero italiano Juan Bautista Calvi en relación con la cimentación de los baluartes defensivos erigidos en la ciudad durante los años cincuenta del siglo XVI⁶⁰. En otra publicación he reflexionado sobre esta última cuestión y también sobre los eventos catastróficos en el litoral y en las poblaciones del Golfo de Cádiz: temporales, huracanes como el de 1671 o tsunamis como el de 1755 causado por el terremoto de Lisboa⁶¹.

En definitiva, las palabras de Michael Matheus – incluidas en la introducción de un volumen dedicado, precisamente, a las calamidades ambientales en el Tardo Medioevo – son ilustrativas del interés por analizar los procesos de cambio y las respuestas «culturalmente constructivas»:

Lavori recentemente publicati a catastrofi avvenute in ambito urbano hanno dimostrato chiaramente il ruolo da esse svolto come catalizzatori per processi di cambiamento. In questi studi non sono sottolineate solo le conseguenze distruttive, ma anche quelle culturalmente costruttive delle catastrofi. Che cosa rende le culture diversamente vulnerabili alle calamità? In

simili approcci si prende in considerazione il complesso gioco di scambio tra componenti naturali e culturali⁶².

3. A modo de conclusión: Patrimonio, Paisaje y Medioambiente

Quisiera concluir con algunas consideraciones sobre el patrimonio, el paisaje y el medioambiente tomando como referencia geográfica los *Espacios Naturales Protegidos* ubicados en las marismas del Golfo de Cádiz⁶³. Como sucede en otras comarcas atlánticas, esta zona reúne las condiciones óptimas para la instalación de molinos de marea. Esta arquitectura, cuya lectura patrimonial la vincula al paisaje marismeño, se concentra en el Algarve, en las desembocaduras de los ríos Guadiana, Piedras, Odiel y Tinto en el litoral onubense y en la Bahía de Cádiz. A partir de un coeficiente mareal igual o superior a 65 ó 70, estos edificios pueden estar operativo durante un tiempo de 12,4 horas al día⁶⁴.

Los bienes patrimoniales, al estar imbricados con las sociedades en las que fueron creados, también son bienes culturales en el sentido más amplio de la palabra. Estoy pensando tanto en el monumento como en el trabajo de las personas anónimas que lo construyeron⁶⁵. En efecto, el patrimonio, como proceso cultural, está en constante diálogo y negociación con el territorio y con la memoria⁶⁶. En un estudio etnográfico sobre las marismas



fig. 5 – Molinos de marea en la Bahía de Cádiz.

de la bahía gaditana se ha prestado atención no sólo a las Casas Salineras sino también a las huertas, navazos, cabrerizas y vaquerizas que sustentaron a las familias de los salineros. También se ha seguido el ciclo anual de trabajo del salinero: durante los meses estivales, trabajaban en las explotaciones salineras; en otoño e invierno, hacían despesques en los esteros, cazaban anátidas, conejos y perdices y recogían espárragos o huevos de aves salvajes; en primavera, recolectaban salado cuya ceniza servía para elaborar pólvora y jabón⁶⁷.

La crisis ambiental ha generado lecturas reivindicativas, sostenidas desde diversos colectivos de ciudadanos. Los historiadores debemos participar en el debate: ¿qué hacer –como apunta el medievalista Antonio Malpica– frente a la creciente tasa de ganancia sobre los bienes naturales que pertenecen a la colectividad y que, en última instancia, deben ser preservados para las generaciones futuras?⁶⁸. Se trata de una línea de pensamiento que, como señala Salvatore Settis, debe contemplar los posibles intereses de las generaciones venideras:

Ma quali sono gli interessi delle generazioni future? I temi oggi più ricorrenti in questo dibattito sono la protezione del clima e dell'atmosfera, la conservazione della vita e della biodiversità, la tutela dell'ambiente, la gestione delle fonti di energia e dei rifiuti, il controllo delle biotecnologie con speciale riferimento al patrimonio genetico umano, la tutela del patrimonio culturale e della sua diversità⁶⁹.

Conecto estas palabras con el planteamiento de Antonio Campillo: en un ensayo publicado en 2015, exponía la necesidad de buscar nuevas fórmulas con las que interactuar en la sociedad global. Entre sus propuestas, comparto la relativa a un «cosmopolitismo ecológico» en el que se reconozca «el derecho de todos los seres humanos a beneficiarse del patrimonio natural y cultural de la humanidad»⁷⁰. Creo que en estos momentos es aún más apremiante reconsiderar la propuesta de David Harvey en lo tocante a promover «una revolución en el pensamiento geográfico»⁷¹. ¿Por qué no repensar la interacción de la sociedad con el medio ambiente desde estos presupuestos?

Note

- 1 WULF 2016, 281.
- 2 HOFFMANN 2015, 155.
- 3 SKINNER 2009.
- 4 DESSI 2012.
- 5 BOUCHERON 2013, 191.
- 6 MARTÍN GUTIÉRREZ 2018, 245-246.
- 7 GAULIN 2007.
- 8 CRESCENZI 2016, 3-4.
- 9 HERRERA 1970, 7.
- 10 MADERUELO 2006, 24-32.
- 11 TOSCO 2011, 107. Sobre la evolución del concepto paisaje: Tosco 2020.
- 12 CROUZET-PAVAN 2014, 167-168.
- 13 En la carta dirigida al señor de Padova Francesco da Carrara en 1373, Francesco Petrarca esgrimía un conjunto de directrices

asociadas al buen gobernante. Las relativas a la gestión del agua tuvieron como fin la ordenación del paisaje: «l'attenzione per le bonifiche e le sistemazioni idrauliche» estaban relacionadas «per un aspetto della civiltà agraria che caratterizzava il territorio veneto nel tardo medioevo». Tosco 2011, 99. No se trata, obviamente, de un caso único. Las contribuciones presentadas en las Settimane di Studi organizadas por la Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica «F. Datini» en 2017 y publicadas al año siguiente, son un ejemplo significativo del interés por profundizar en esta problemática desde una perspectiva diacrónica.

- ¹⁴ IBN JALDÚN 2008, 628-629.
¹⁵ HARVEY 2008, 192.
¹⁶ VITTA 2005, 128.
¹⁷ La autoría de la expresión «el mejor cahiz de tierras» es del comendador de la orden de Santiago Luis de Zapata y Chaves en 1595; LLEÓ CAÑAL 2012; JIMÉNEZ MARTÍN 2013, 11.
¹⁸ VAL VALDIVIESO 2010, 162-163; Tosco 2011, 99-101; MARTÍN GUTIÉRREZ 2016, 171.
¹⁹ SÁNCHEZ SAUS 2015, 118-133; FERNÁNDEZ CHAVES 2011; MARIANA NAVARRO 2017, 182-184.
²⁰ KAGAN 1986, 80. MADERUELO 2005, 306. Un caso de estudio muy interesante, donde se compara la construcción de un paisaje cultural entre las ciudades de Cádiz y Venecia durante los siglos modernos, en CAMINO CARRASCO 2020. Agradezco a la autora que me permitiese consultar su tesis doctoral inédita.
²¹ MARIANA NAVARRO 2017, 329.
²² MONTOYA MARTÍNEZ 1998-1999, 234-235.
²³ MARTÍN GUTIÉRREZ 2016, 169.
²⁴ TRAINA 2002, 225-229.
²⁵ Una síntesis, con atención a los debates historiográficos a nivel europeo, en MARTÍN VISO 2016, 116-137.
²⁶ BARTLETT 2003, 209.
²⁷ GLICK 1991, 66-142.
²⁸ GLICK 2007.
²⁹ La forma de gestionar los recursos hídricos en la sociedad feudal y en la andaluz está en el centro del debate. Glick 2007, MALPICA CUELLO 2015, 109.
³⁰ TORRÓ 2010, 157.
³¹ TORRÓ 2019, 14-15.
³² BARTLETT 2003, 209.
³³ HERMON, WATELET 2012; LAGÓSTENA BARRIOS en prensa. La microhistoria ambiental es un buen punto de partida desde donde profundizar en el debate. HORDEN, PURCELL 2000, 80.
³⁴ RODRÍGUEZ ESTÉVEZ 1998, 48.
³⁵ JIMÉNEZ MARTÍN 2013, 89.
³⁶ RODRÍGUEZ ESTÉVEZ 1998, 54 y 96.
³⁷ MARTÍN GUTIÉRREZ 2018, 248.
³⁸ MARTÍN GUTIÉRREZ 2015a.
³⁹ MALPICA CUELLO 1996. Sin embargo, en ocasiones la espesura del bosque, sin olvidar la configuración geográfica, dificultaba el aprovechamiento de los recursos naturales de estos ecosistemas. Por ejemplo, la descripción de Los Hoyos de Guadarranque en Jimena de la Frontera: «Hay partes inexpugnables que no se pueden apaar ni andar a pie ni a caballo porque tienen en las partes rasas grandes peñas y riscos y por la parte que tiene montes son tan derechos los sitios de ellos que no se pueden andar. Porque además de la aspereza de la tierra, los montes son tan cerrados de árboles de diversos géneros que con mucha dificultad entran en ella los ganados». MOLINA ZÚJAR, MORENO MORENO 2006, 145.
⁴⁰ DELORT, WALTER 2002, 174; CORTONESI 1995, 121-138.
⁴¹ SEGURA GRAIÑO 2009; SEGURA GRAIÑO 2015; RAO 2015, 172. ¿Podría ser que el problema solo fuese de vocabulario? Véanse las explicaciones dadas en lo tocante al uso de la expresión «recurso natural» en BERNARDI, BOISSEUIL 2007, 9.
⁴² Un planteamiento interesante en TULLIO, LORENZINI 2018. El valor de los recursos naturales también aflora en la literatura agrónoma. HERRERA 1970, 97-203.

- ⁴³ BORRERO FERNÁNDEZ 2003, 439-440; PÉREZ-EMBID 2001, 451-473.
⁴⁴ SHIVA 2004, 23.
⁴⁵ ARTEAGA MATUTE, ROOS 1995; BORJA BARRERA 2014; LAGÓSTENA BARRIOS 2014.
⁴⁶ MÉNANTEAU 2015.
⁴⁷ Es paradigmático el caso de la laguna de La Janda: aunque su aprovechamiento fue habitual en época medieval, fue desecada a finales de los sesenta del siglo XX.
⁴⁸ MARTÍN GUTIÉRREZ 2014.
⁴⁹ MARTÍN GUTIÉRREZ 2015b, 121-147.
⁵⁰ CHICA RUIZ 2008, 39.
⁵¹ El paisaje salinero europeo atlántico en MÉNANTEAU 2018. Las almadrabas andaluzas en FLORIDO DEL CORRAL 2006.
⁵² MARTÍN GUTIÉRREZ 2019a. Un caso estudiado es la recolección del almarjo en las marismas lebrijanas para la fabricación de jabón y su inclusión en el circuito comercial sevillano. OTTE SANDER 1996, 65-72; BORRERO FERNÁNDEZ 2005, 96.
⁵³ SUÁREZ JAPÓN 1989, 38-39.
⁵⁴ MARTÍN GUTIÉRREZ 2007.
⁵⁵ ASCHAN-LEYGONIE 2000, 65.
⁵⁶ Las crecidas del Guadalquivir entre 1297 y 1524 fueron frecuentes y afectaron a Sevilla, a las comarcas de la ribera y, sobre todo, a las personas. El elenco de las inundaciones en GONZÁLEZ JIMÉNEZ 2008. A propósito de una de estas inundaciones, llamo la atención sobre la nota, incluida en las *Actas Capitulares* del pueblo sevillano de La Rinconada del año 1501, en la que se describen cómo las aguas encharcadas provocaron «fiebres» entre los vecinos: «no hay casa – dice el documento – que no tenga tres o cuatro dolientes». BORRERO FERNÁNDEZ 1983, 144.
⁵⁷ HERMON 2019, 145.
⁵⁸ Véanse, por ejemplo, las investigaciones de CROUZET-PAVAN 2010; HERMON 2014; MOUTHON, 2017, 228, CAMPOPIANO 2018.
⁵⁹ RAO 2017, 65.
⁶⁰ En aras a la brevedad, me limito a citar el estudio de FERNÁNDEZ CANO 1973, 7-14.
⁶¹ Los efectos del huracán de 1671 en RUIZ NIETO-GUERRERO, JIMÉNEZ MATA 2016, 80-82. Los maremotos, en general, y el de 1755, en particular, en MARTÍNEZ SOLARES 2005; DE LUQUE 2008; APARICIO FLORIDO 2017. Una lectura general en MARTÍN GUTIÉRREZ 2019b, 64-68.
⁶² MATHEUS 2010, 17.
⁶³ Reserva Natural de las Marismas de Castro Marim y Vila Real de Santo António, Paraje Natural Marismas del Odiel, Parque Natural da Ria Formosa, Marismas del Guadalquivir, Parque Natural de la Bahía de Cádiz, Parque Natural de la Breña y Marismas del Barbate y Parque Natural del Estrecho. Dejando a un lado el Parque Nacional de Doñana creado en 1969, los restantes fueron declarados Espacios Naturales Protegidos desde finales de la década de los ochenta del siglo XX. Un caso de estudio es el de las marismas del Parque Natural de Doñana en la margen derecha del estuario del Guadalquivir. Sus recursos fueron aprovechados secularmente por el hombre: pesca, agricultura, salinas, acuicultura, marisqueo y, recientemente, turismo. OJEDA RIVERA, DEL MORAL ITUARTE 2004.
⁶⁴ MÉNANTEAU, KOSTROWICKA 2005, 89; MARTÍN GUTIÉRREZ 2019a, 88-89 y 101-102.
⁶⁵ MALPICA CUELLO 2012, 156-157.
⁶⁶ SMITH 2011, 42. En España este diálogo entronca con la Institución Libre de Enseñanza de finales del siglo XIX: Francisco Giner de los Ríos abogó por el conocimiento de la Naturaleza y de la Historia como parte integrante de la educación de la ciudadanía. MARTÍN GUTIÉRREZ 2020, 11-13.
⁶⁷ RIVERO REYES, SÁNCHEZ BAREA, PÉREZ HURTADO DE MENDOZA 2015, 23-25.
⁶⁸ MALPICA CUELLO 2012, 155.
⁶⁹ SETTIS 2014, 44.
⁷⁰ CAMPILLO 2015, 85.
⁷¹ HARVEY 2018, 30.

Bibliografía

- APARICIO FLORIDO J. A. 2017, *1755. El maremoto que viene*, Cádiz.
 ARTEAGA MATUTE O., ROOS A. M. 1995, *El proyecto geoarqueológico de las Marismas del Guadalquivir. Perspectivas arqueológicas de la campaña de 1992*, «Anuario Arqueológico de Andalucía 92 II», Sevilla, pp. 329-339.
 ASCHAN-LEYGONIE C. 2000, *Vers une analyse de la résilience des systèmes spatiaux*, «Espace Géographique», 29, 1, pp. 64-77.
 BARTLETT R. 2003, *La formación de Europa. Conquista, civilización y cambio cultural, 950-1350*, Valencia-Granada, 2003.

- BERNARDI P., BOISSEUIL D. 2007, *Des «prouffitz champestres» à la gestion des ressources naturelles*, «Médiévales», 53, pp. 5-10.
- BORJA BARRERA F. 2014, *Geoarqueología urbana en Sevilla*, in BELTRÁN FORTES J., RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ O. (a cura di), *Sevilla arqueológica. La ciudad en época protohistórica, antigua y andalusí*, Sevilla, pp. 276-315.
- BORRERO FERNÁNDEZ M. 2005, *Lebrija en la Baja Edad Media. Población y economía*, in GONZÁLEZ JIMÉNEZ M. (a cura di), *I Jornadas de Historia de Lebrija. Edad Media. Lebrija, 28-30 de octubre de 2004*, Lebrija 2005, pp. 81-100.
- BORRERO FERNÁNDEZ M. 2003, *La acción del hombre sobre el medio natural: paisaje agrario y ordenanzas rurales en el Reino de Sevilla de 1350 a 1500*, in BORRERO FERNÁNDEZ M. (a cura di), *Mundo rural y vida campesina en la Andalucía Medieval*, Granada, pp. 413-448.
- BORRERO FERNÁNDEZ M. 1983, *El mundo rural sevillano en el siglo XV: Aljarafe y Ribera*, Sevilla.
- BOUCHERON P. 2013, *Conjurer la peur. Essai sur la force politique des images. Sienne, 1338*, Paris.
- CAMINO CARRASCO M. 2020, *La ciudad marítima e insular descrita y representada: discursos urbanos en Cádiz y Venecia (siglos XVI y XVII)*, Tesis Doctoral inédita. Directora M^a J. de la Pascua Sánchez.
- CAMPILLO A. 2015, *Tierra de nadie. Cómo pensar [en] la sociedad global*, Barcelona.
- CAMPOPIANO M. 2018, *Gestione ordinaria delle acque e rischi idrogeologici. L'amministrazione delle acque nella Pianura Padana tra esigenze energetiche, trasporti, irrigazione e rischi di inondazione (secoli XII-XV) in Gestione dell'acqua in Europa (XII-XVIII Secc.)*. Atti delle Settimane di Studi. Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica «F. Datini». Prato, Firenze, pp. 25-39.
- CHICA RUIZ A. 2008, *Conservación y desarrollo en el litoral español y andaluz: planificación y gestión de espacios protegidos*, Madrid.
- CORTONESI A. 1995, *Ruralia. Economie e paesaggi del medioevo italiano*, Roma.
- CROUZET-PAVAN E. 2014, *Le città viventi. Italia XIII-XV secolo*, Siena.
- CROUZET-PAVAN E. 2010, *Une histoire du risque. Venise et les périls de mer*, in MATHEUS, M. PICCINI, G. PINTO, G. VARANINI, G. M. (a cura di), *Le calamità ambientali nel Tardo Medioevo europeo*, Firenze, pp. 127-158.
- DE CRESCENZI P. 2016, *Trattato della Agricoltura*, 3 voll., Delhi.
- DELORT R., WALTER F. 2002, *Storia dell'ambiente europeo*, Bari.
- DESSI R. M. 2012, *Il bene comune nella comunicazione verbale e visiva. Indagini sugli affreschi del Buon Governo, in Il bene comune: forme di governo e gerarchie sociali nel Basso Medioevo*. Atti del XLVIII Convegno storico internazionale. Todi, 9-12 ottobre 2011, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 89-130.
- DI TULLIO M., LORENZINI C. 2018, *La ricerca della sostenibilità. Economia, acqua, risorse e conflitti nell'Italia Settentrionale (secc. XV-XVIII)*, in *Gestione dell'acqua in Europa (XII-XVIII Secc.)*. Atti delle Settimane di Studi. Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica «F. Datini». Prato, Firenze, pp. 165-185.
- FERNÁNDEZ CANO V. 1973, *Las defensas de Cádiz en la Edad Moderna*, Sevilla 1973.
- FERNÁNDEZ CHAVES M. 2011, *Los Caños de Carmona y el abastecimiento de agua en la Sevilla Moderna*, Sevilla.
- FLORIDO DEL CORRAL D. 2006, *Las almadrabas andaluzas: entre el prestigio y el mercado*, in CHIC GARCÍA G. (a cura di), *Economía de prestigio versus economía de mercado*, Sevilla, pp. 193-214.
- GAULIN J-L. (2007), *Trattati di agronomia e innovazione agricola*, in BRAUNSTEIN, P. MOLÀ L. (a cura di), *Il rinascimento italiano e l'Europa*, vol. 3 *Produzione e tecniche*, pp. 145-163.
- GLICK T. F. 2007, *Paisajes de conquista. Cambio cultural y geográfico en la España Medieval*, Valencia.
- GLICK T. F. 1991, *Cristianos y musulmanes en la España Medieval (711-1250)*, Madrid.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ M. 2008, *El Guadalquivir Medieval*, in RUBIALES TORREJÓN J. (a cura di), *El río Guadalquivir*, Sevilla, pp. 213-221.
- HARVEY D. 2018, *Senderos del mundo*, Madrid.
- HARVEY D. 2008, *París, capital de la modernidad*, Madrid.
- HERMON E. 2019, *«L'espace de liberté de l'eau» de Rome à nos jours*, «Index», pp.144-164.
- HERMON E. 2014, *Les interactions société-environnement dans la perspective des milieux ripariens: le cas de la République de Venise*, in HERMON E., WATELET A. (a cura di), *Riparia, un patrimoine culturel. La gestion intégrée des bords de l'eau*. Actes de l'atelier Savoirs et pratiques de gestion intégrée des bords de l'eau. Riparia, Sudbury, 12-14 avril 2012, Oxford, pp. 129-136.
- HERMON E., WATELET A. 2012. (a cura di), *Riparia, un patrimoine culturel. La gestion intégrée des bords de l'eau*. Actes de l'atelier Savoirs et pratiques de gestion intégrée des bords de l'eau, Oxford.
- HERRERA G. A. DE 1970, *Obra de Agricultura*, Madrid.
- HOFFMANN R. C. 2015, *An Environmental History of Medieval Europe*, Cambridge.
- HORDEN P., PURCELL N. 2000, *The corrupting sea. A study of Mediterranean history*, Oxford.
- IBN JALDÚN 2008, *Introducción a la historia universal (al-Muqaddima)*, Córdoba.
- JIMÉNEZ MARTÍN A. 2013, *Anatomía de la Catedral de Sevilla*, Sevilla.
- KAGAN R. L. 1986, *Ciudades del siglo de Oro*, in KAGAN R. L. (a cura di), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, pp. 68-83.
- LAGÓSTENA BARRIOS L. 2014, *La percepción de la ribera en la costa atlántica de la Provincia Hispania Ulterior Baetica. El Lacus Ligustinus*, in HERMON E., WATELET A., (a cura di), *Riparia, un patrimonio culturel*, Oxford, pp. 187-197.
- LAGÓSTENA BARRIOS L. en prensa, *Aproximación a la problemática y el paisaje de las salinas en Gades. Homenaje al Prof. Cristóbal González Román*, Granada.
- LLEÓ CAÑAL V. 2012, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Madrid.
- LUQUE L. DE 2008, *El impacto de eventos catastróficos costeros en el litoral del Golfo de Cádiz*, «Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social», 10, pp. 131-153.
- MADERUELO J. 2006, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid.
- MALPICA CUELLO A. 2015, *Le trasformazioni agricole e l'avanzata cristiana nella Penisola Iberica*, in *I paesaggi agrari d'Europa (secoli XIII-XV)*. Pistoia, 16-19 maggio 2013, Roma, pp. 101-125.
- MALPICA CUELLO A. 2012, *Arqueología y memoria*, in GONZÁLEZ ALCANTUD J. A., CALATRAVA ESCOBAR, J. (a cura di), *Memoria y patrimonio. Concepto y reflexión desde el Mediterráneo*, Granada, pp. 149-176.
- MALPICA CUELLO A. 1996, *Medio físico y poblamiento en el delta del Guadalfeo. Salobreña y su territorio en época medieval*, Granada.
- MARIANA NAVARRO A. 2017, *Ciudades de Andalucía: paisajes e imágenes. Siglos XIII-XVII*, Madrid.
- MARTÍN GUTIÉRREZ E. 2020, *Prefacio. Una mirada al libro El Paisaje como Historia*, in Tosco C., *El Paisaje como Historia*, Cádiz.
- MARTÍN GUTIÉRREZ E. 2019a, *Sistemas socio-ecológicos. El aprovechamiento de las marismas en la región del Golfo de Cádiz durante el siglo XV*, in ARIAS-GARCÍA J., GARCÍA-CONTRERAS RUIZ G., MALPICA CUELLO A. (a cura di), *Los humedales de Andalucía como sistemas socio-ecológicos. Aproximaciones multidisciplinares*, Granada, pp. 61-119.
- MARTÍN GUTIÉRREZ E. 2019b, *Los paisajes costeros interpretados desde la Riparia. Reflexiones sobre el Golfo de Cádiz a finales de la Edad Media*, «Suplemento RIPARIA», 2, pp. 47-79.
- MARTÍN GUTIÉRREZ E. 2018, *Entre la costa y la sierra gaditanas. De los paisajes rurales a la interacción sociedad-medio ambiente en el siglo XV*, «Arqueología y Territorio Medieval», 25, pp. 227-259.

- MARTÍN GUTIÉRREZ E. 2016, «Entre ambos dos mares»: una visión orgánica de los paisajes ribereños desde la cultura del siglo XV, in MORALES SÁNCHEZ M^a I., ROBLES ÁVILA S., PIRES M DA N. (a cura di), *Lecturas del agua. Un acercamiento interdisciplinar desde la cultura y el turismo*, Madrid, pp. 167-179.
- MARTÍN GUTIÉRREZ E. 2015a., *Paisajes, ganadería y medio ambiente en las comarcas gaditanas. Siglos XIII-XVI*, Cádiz.
- MARTÍN GUTIÉRREZ E. 2015b, *El aprovechamiento de humedales y marismas en el término de Cádiz: segunda mitad del siglo XIII*, in LAGÓSTENA BARRIOS L. (a cura di), *Qui lacuna aquae stagna paludes sunt. Estudios históricos sobre humedales en la Bética*, Cádiz, pp. 121-147.
- MARTÍN GUTIÉRREZ E. 2014, *Interacción sociedad y medio ambiente. Siglos XIII al XV. El entorno de la laguna de los Tollos (Andalucía Occidental)*, «Studia Historica. Historia Medieval», 32, pp. 103-130.
- MARTÍN GUTIÉRREZ E. 2007, *Salinas y explotaciones salineras en la Bahía de Cádiz a finales de la Edad Media*, in MORÈRE MOLINERO N. (a cura di), *Las salinas y la sal de interior en la Historia: economía, medio ambiente y sociedad*, Madrid, pp. 535-560.
- MARTÍN VISO I. 2016, *Asentamientos y paisajes rurales en el Occidente Medieval*, Madrid.
- MARTÍNEZ SOLARES J. M. 2005, *Tsunamis en el contexto de la península Ibérica y del Mediterráneo*, «Enseñanza de las Ciencias de la Tierra», 13.1, pp. 52-59.
- MARTÍNEZ SOLARES J. M. 2001, *Los efectos en España del terremoto de Lisboa (1 de noviembre de 1755)*, Madrid.
- MATHEUS M. 2010, *L'uomo di fronte alle calamità ambientali*, in MATHEUS M., PICCINI G., PINTO G., VARANINI G. M., (a cura di), *Le calamità ambientali nel Tardo Medioevo europeo: realtà, percezioni, relazioni*. Atti del XII convegno del Centro di Studi sulla civiltà del tardo Medioevo. S. Miniato, 31 maggio-2 giugno 2008, Firenze, pp. 1-20.
- MÉNANTEAU L. 2018 (a cura di.), *Sels et salines de l'Europe atlantique*, Rennes.
- MÉNANTEAU L. 2015, *L'influence des facteurs naturels et anthropiques sur l'évolution des ports de Basse Andalousie (XIIIe-XVIe siècles): études de cas (Palos de la Frontera, Séville et Sanlúcar de Barrameda)*, in BOCHACA M., SARRAZIN J-L. (a cura di), *Ports et littoraux de l'Europe atlantique. Transformations naturelles et aménagements humains (XIVe-XVIe siècles)*, Rennes, pp. 167-187.
- MÉNANTEAU L., KOSTROWICKA M. L. O. 2005, *Geografía de los molinos en el litoral atlántico*, in *Molinos de mar y estuarios*, Santander, pp. 89-102.
- MOLINA ZÚJAR S., MORENO MORENO A. 2006, *Explotación de los recursos en el entorno natural de Jimena de la Frontera tras la conquista cristiana a finales de la Edad Media*, «Meridies», VIII, pp. 141-154.
- MONTOYA MARTÍNEZ J. 1998-1999, *Cancionero de Santa María de El Puerto. Edición, traducción y notas*, «Alcanate. Revista de Estudios Alfonsies», I, pp. 117-275.
- MOUTHON F. 2017, *Le sourire de Prométhée. L'homme et la nature au Moyen Âge*, Paris.
- OJEDA RIVERA J. F., DEL MORAL ITUARTE L. 2004, *Percepciones del agua y modelos de su gestión en las distintas fases de la configuración de Doñana*, «Investigaciones Geográficas», 35, 25-44.
- OTTE SÁNDER E. 1996, *Sevilla y sus mercaderes a finales de la Edad Media*, Sevilla.
- PÉREZ-EMBIJ J. 2001, *Deforestación y reforestación en Sierra Morena Occidental (siglos XIII-XVI)*, in CLEMENTE RAMOS J. (a cura di), *El medio natural en la España Medieval*. Actas del I Congreso sobre ecohistoria e Historia Medieval, Cáceres, pp. 451-473.
- RAO R. 2017, *Gestire gli ambienti fluviali tra risorsa e rischio: resilienza e abbandono dei borghi nuovi sul Po*, in PANERRO F., PINTO G., PIRILLO P. (a cura di), *Fondare abitati in età medievale. Successi e fallimenti. Omaggio a Rinaldo Comba*. Atti delle Giornate internazionali di studio di San Giovanni Valdarno (Arezzo), Museo delle Terre Nuove. 15-16 gennaio 2016, Firenze, pp. 63-80.
- RAO R. 2015, *I paesaggi dell'Italia medievale*, Roma.
- RIVERO REYES A. J., SÁNCHEZ BAREA A., PÉREZ HURTADO DE MENDOZA A. 2015, *Maestros de la sal*, Cádiz.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ J. C. 1998, *Cantera y obra. Las canteras de la Sierra de San Cristóbal y la Catedral de Sevilla*, El Puerto de Santa María.
- RUIZ NIETO-GUERRERO M^a P., JIMÉNEZ MATA J. J. 2016, *Historia urbana de Cádiz. Génesis y formación de una ciudad moderna*, Cádiz.
- SÁNCHEZ SAUS R. 2015, *La Sevilla de doña Guiomar Manuel. Un ejemplo medieval de evergesia cívica y cristiana*, Sevilla.
- SEGURA GRAIÑO C. 2015, *Las ordenanzas de Morón de la Frontera ¿Preocupación ecológica en la Edad Media*, in CÓRDOBA DE LA LLAVE R., DEL PINO GARCÍA J. L., CABRERA SÁNCHEZ M. (a cura di), *Estudios en homenaje al profesor Emilio Cabrera*, Córdoba, pp. 585-592.
- SEGURA GRAIÑO C. 2009, *An ecological History in the Middle Ages? Theoretical bases and sources*, «Imago Temporis. Medium Aevum», III, pp. 21-43.
- SETTIS S. 2009, *Azione popolare. Cittadini per il bene comune*, Torino.
- SHIVA V. 2004, *Las guerras del agua. Contaminación, privatización y negocio*, Barcelona.
- SKINNER Q. 2009, *El artista y la filosofía política. El Buen Gobierno de Ambrogio Lorenzetti*, Salamanca.
- SMITH L. 2011, *El espejo patrimonial. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?*, «Antípoda», 12, Enero-Junio, pp. 39-63.
- SUÁREZ JAPÓN J. M. 1989, *La Casa Salinera de la Bahía de Cádiz*, Cádiz.
- TORRÓ J. 2019, *Paisajes de frontera: conquistas cristianas y transformaciones agrarias (siglos XII al XIV)*, «Edad Media. Revista de Historia», 20, pp. 13-46.
- TORRÓ J. 2010, *Tierras ganadas. Aterrazamiento de pendientes y desecación de marjales en la colonización cristiana del territorio valenciano*, in KIRCHNER H. (a cura di), *Por una arqueología agraria. Perspectivas de investigación sobre espacios de cultivo en las sociedades medievales hispánicas*, Oxford, pp. 157-172.
- TOSCO C. 2020, *El paisaje como historia*, Cádiz.
- TOSCO C. 2011, *Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Macerata.
- TRAINA G. 2002, *L'uso del bosco e degli incolti*, in FORNI G., MARCONI A. (a cura di), *Storia dell'agricoltura italiana. L'età antica. Italia Romana*, Firenze, pp. 225-258.
- VAL VALDIVIESO M^a I. 2010, *Usos del agua en las ciudades castellanas del siglo XV*, «Cuadernos del CEMYR», 18, pp. 145-166.
- VITTA M. 2005, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino.
- WULF A. 2016, *La invención de la Naturaleza. El nuevo mundo de Alexander von Humboldt*, Barcelona.

CHIARA DEVOTI

Direttore della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio e Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, Politecnico di Torino

L'«abbellimento della città»: cantieri per la definizione della piazza del Duomo a Chieri nel corso del XIX secolo dai fondi della Collegiata

Le fonti per la ricomposizione di interventi a scala architettonica, come è noto, possono trovarsi in luoghi (intesi come fondi archivistici di enti di conservazione) assai disparati e solo un intreccio tra queste permette di comprendere a fondo le logiche di cantiere, la storia della fabbrica, le dinamiche di committenza. Quando dalla dimensione architettonica ci si sposta a quella urbana, la commistione si fa ancora più articolata e deriva dalla compresenza, oltre che dall'interazione, di diversi soggetti che definiscono il tessuto civico, sia nell'accezione fisica, sia ancor più in quella sociale, del termine. Alcune aree cittadine, poi, proprio per la compresenza di poteri forti, sono oggetto di grande interesse e non di rado di contrasto e di relativa «contrattazione» tra le parti e le piazze che fungono anche almeno in parte da sacrato di edifici religiosi ne rappresentano l'emblema. La documentazione degli interventi, di conseguenza, oltre alla naturale collocazione presso gli archivi storici comunali, si conserva – talvolta anche più completa e dettagliata di quanto non lo sia presso le raccolte civiche – negli archivi degli enti religiosi coinvolti.

In questo contesto, le vicende relative alla realizzazione, a partire dal 1852 e in stretta relazione con i successivi interventi di restauro che investono il notevole complesso religioso, della piazza antistante la Collegiata di Santa Maria della Scala (altra e prima denominazione del duomo) a Chieri, appaiono emblematiche. I programmi, le contese, gli accordi tra Municipalità e Capitolo sono perfettamente testimoniati dai fondi proprio del relativo Archivio Capitolare, offrendo uno spaccato vivace ed estremamente ben documentato del processo di «abbellimento» di un settore urbano nevralgico.

1. Lo spazio antistante la chiesa a inizio Ottocento e gli interventi fino alla metà del secolo

Il duomo di Chieri – Collegiata di Santa Maria della Scala – è notissimo edificio tardo gotico, di certa datazione, stante la consacrazione nel 1436¹, completato dal battistero, e posto in posizione nevralgica nel contesto cittadino. A tanto rilievo non corrisponde tuttavia uno spiazzo, che faccia le veci di sacrato e che contorni l'invaso dell'edificio, garantendo adeguato affaccio anche rispetto a un altro polo urbano fondamentale, l'ospedale prospiciente. Il catasto napoleonico registra un ampio spazio libero, in contrasto con la densità del tessuto urbano, in particolare sul fianco laterale sinistro, a levante,

e un ridotto slargo in corrispondenza della facciata². Alla raffigurazione piana offre ulteriore supporto, per l'elevato, la nota immagine che apre la serie degli *Edifizj del Medio Evo* raccolti e descritti dall'*Atlante illustrativo ossia raccolta dei principali monumenti italiani antichi, del Medio Evo e moderni e di alcune vedute pittoriche* [...] ³ di Zuccagni Orlandini (*fig. 1*), del 1845, dove, se appaiono chiaramente gli elementi che contraddistinguono l'architettura del duomo e del contiguo battistero, un basso muro cinge ancora la facciata del complesso e di fatto crea un filtro visivo, ma innanzitutto giuridico, tra spazio sacro e spazio pubblico; il battistero a sua volta è racchiuso e schermato da un muraglione. È una rappresentazione che tiene presente solo parzialmente quanto emerge dai dati archivistici, proprio del richiamato Archivio Capitolare⁴, che va ampiamente ridefinita sulla base innanzitutto di quanto emerge dalla lettura del materiale ivi conservato e che testimonia di una notevole vitalità a livello urbanistico attorno al duomo-collegiata. Al 1838 si attesta per esempio, e l'immagine ne rende parzialmente ragione, una convenzione tra il Capitolo e l'artigiano

«Solaro Giovanni, scalpellino in pietra nativo ed abitante nel luogo di Barge [che] promette, e s'obbliga di provvedere, e condurre sul luogo della piazza del Duomo della Città di Chieri gli occorrenti pezzi di pietra per fare una scalinata sulla detta piazza dello spessore d'oncie due e della lunghezza d'oncie otto e di lunghezza un terzo delli sovra enunciati pezzi di piedi sei, e gli altri due terzi non meno di piedi quattro per censo del Capitolo della Collegiata di detta Città, il quale s'obbliga di corrispondere al d.^{to} scalpellino il corrispettivo di lire dodici per cadun trabucco»⁵.

Il richiamo specifico alla piazza del duomo lascia intendere un processo di ridefinizione dello spazio cittadino, seppure la commessa, pagata direttamente dal Capitolo, attesti ancora un interessamento solamente ecclesiastico, senza coinvolgimento municipale.

L'esito finale dell'intervento dello scalpellino è forse meglio ravvisabile nella veduta di Clemente Rovere, del 1839⁶ (*fig. 2*), quindi l'anno immediatamente seguente all'intervento, la quale, seppure graficamente non di grande fascino, ha comunque il consueto merito di registrare, nella rapidità del tratto a carboncino, la natura dei luoghi e in generale il contesto. A digradare infatti dal fianco del sacrato della chiesa, sempre definito dal muretto, si evidenzia, fino al filo del battistero, una larga scalinata di gradini abbastanza bassi, che raccordano il livello della facciata monumentale con quello dello spiazzo di pertinenza cittadina, palesemente uno sterrato privo di



fig. 1 – Edifizj del Medio Evo. Cattedrale di Chieri (in ZUCCAGNI ORLANDINI 1845, I, tav. I).

qualsivoglia definizione monumentale.

Un contesto fisico, ma anche dei rapporti tra le due autorità, quella ecclesiastica e quella municipale, destinato a mutare profondamente da lì a poco: data infatti all'ottobre 1852 il *Progetto di Convenzione tra il Municipio e il Reverendo Capitolo della Insigne Collegiata pella regolarizzazione del Piazzale attiguo alla Chiesa medesima*⁷, atto interno alla città, di cui l'archivio religioso conserva copia, insieme ad altri documenti dello stesso anno, come parte della documentazione che permetta una delibera del Capitolo, cui resta in capo la proprietà dello spiazzo, di fatto posto sul fianco della chiesa. Il documento appare di estremo interesse in quanto è aperto da una sorta di preambolo, che rende evidente come la piazza rappresenti un tassello, certamente nodale, di una ben più ampia revisione complessiva dell'organizzazione spaziale cittadina per quel settore. Vi si ricorda infatti che

le opere di rettificazione e di abbattimento a cui si disposero i Particolari, nonché il Regio Ospedale Maggiore degli Infermi⁸ proprietari di case lungo il tratto di via principale detta del Teatro⁹ che conduce alla Chiesa Collegiata, ed i richiami dei medesimi perché si andasse al riparo a gravi inconvenienti pel non sufficiente declivio di quel tratto di via, e pel settore che tramandavano le due aperture del condotto sotterraneo lungo la via stessa, determinarono questo Municipio a divenire all'abbassamento del ponte sul Rivo Tepice che attraversa la via stessa¹⁰, ed alla conseguente riforma ed abbassamento pure del livello del selciato, opere queste, la prima delle quali, cioè l'abbassamento del ponte, vanno già con superiore autorizzazione mandata ad effetto, mentre si sta eseguendo la seconda cioè la riforma del selciato di detta via. In conseguenza di dette opere si rendeva pure necessario l'abbassamento dell'attiguo piazzale, che fiancheggia e dà accesso ad una porta laterale della Chiesa Collegiata, ad un qual fine invitava questo Municipio il Reverendo Capitolo a voler eseguire il convenevole abbassamento di detto piazzale, colla continuazione del parapetto in prosecuzione della linea demarcata dai due gradini situati sull'embo [sul lembo] dell'altro piazzale in prospetto della chiesa medesima.



fig. 2 – CLEMENTE ROVERE, Veduta del Duomo di Chieri (in ROVERE 1839).

È evidente un primo tentativo di unificazione di tutto lo spazio antistante la Collegiata che, pur nella sua irregolarità, impossibile da rettificare stante l'affaccio di una serie di edifici non soltanto di pregio, ma soprattutto di servizio alla città, ospedale *in primis*, deve acquisire un maggiore valore unitario. L'accordo con i delegati del Capitolo, i canonici Luigi Cottolengo, «Sindaco della Sacrestia» e Giuseppe Maloria, «Sindaco della Mensa Capitolare», è contraddistinto dalle logiche dell'abbellimento urbano e del «decoro» che la chiesa ne otterrebbe, regolarizzando il proprio spazio cittadino di aggettanza, secondo canoni consueti alle previsioni urbanistiche dell'epoca. Si legge infatti

è il vantaggio che ne riverbera, sia a questo Municipio, che al Capitolo, imperciocché lo scopo che si propone il Municipio, di regolarizzare ed abbellire convenevolmente quel tratto di via non va disgiunto dalle mire del Capitolo, che sono quelle di rendere più decoroso l'aspetto, ed il passaggio alla sua Chiesa,

ma non si trascura nemmeno, ovviamente, l'aspetto economico, che viene nuovamente tratteggiato come di mutuo vantaggio:

e dal lato pure finanziario sembra che il concepito progetto debba essere di reciproca convenienza delle parti, nonostante il sacrificio pecuniario a cui deve sottostare il Municipio per l'abbandoni a farsi di un tratto di detto piazzale, e pell'abbassamento tanto del sito a cedersi che del piazzale attiguo, volendo agevolare al Capitolo il modo di provvedere al maggior decoro della sua Chiesa; e per lo incontro il Capitolo viene a cedere una parte che non gli è presentemente e che non potrà mai per lo avvenire essergli di niun uso e che potrebbe destinarsi, attesa la servitù di pubblico passaggio, cui sarebbe il medesimo soggetto¹¹.

I successivi cinque punti della convenzione rendono conto del programma urbanistico – nonostante la sua esiguità in termini dimensionali, il peso è tale che è affidato al «piano regolare del Sig. Cav.^{te} Ingeg.^{te} Paolo Burzio Architetto di questa Città» – e dei quali si trova immagine

grafica in un sintetico disegno allegato al documento stesso (fig. 3). Vi compaiono l'indicazione molto schematica del fianco del duomo, la posizione del campanile, del battistero, il Rivo Tepice e relativo «Ponte» per il suo attraversamento, assieme alla definizione del segmento triangolare che il Capitolo, dietro adeguato compenso, cede alla città¹², e al profilo, lettere CD, del nuovo

muro coperto di lose in pietra inserviente di parapetto della altezza di centimetri ottanta circa dal suolo superiore, e della larghezza circa di centimetri cinquanta, lasciandosi però in prossimità della porta laterale della Collegiata un'apertura di metri cinque di larghezza

che il Capitolo si impegna a realizzare, mentre

parimenti dispone di fare il conveniente abbassamento del lastrico esistente lungo il corridojo che dalla porta laterale della chiesa mette all'interno della medesima, ed in modo che non scompaia il gradino ivi esistente¹³.

Il verbale dell'accomodamento è trasmesso dal sindaco chierese, avvocato Agostino Cristin, all'Arciprete della Collegiata, teologo Sebastiano Mottura, il 7 dicembre del 1852, accompagnato dal già ricordato piano regolare, ma vi fa seguito anche un ulteriore verbale del Consiglio intitolato *Intelligenza tra questo Municipio ed il Reverend. mo Capitolo della Collegiata circa la regolarizzazione del Piazzale allato alla Chiesa del Duomo*¹⁴. Questo secondo documento, di godevole lettura, racconta come, successivamente alla convenzione stipulata nel mese di ottobre,

venne a conoscersi che potevano al Municipio competere dei diritti di proprietà sullo stesso Piazzale a termini di un Instrom.¹⁰ in data 5 agosto 1652 rog.^o Bonis rinvenuto per cura del Capitolo¹⁵. Essere perciò necessario di nominare una Commissione per esaminare questo antico documento, i vari titoli al medesimo inseriti ed altri dal Capitolo presentati a riconoscere i precisi limiti della proprietà del Municipio sul predetto Piazzale¹⁶.

Vengono di conseguenza nominati tre consiglieri per la verifica, muniti di delega del sindaco per concordare con i rappresentati del Capitolo «quelle intelligenze che si ravvisassero più convenienti al rispettivo interesse ed atte ad eseguire le spese recorrenti a maggiore abbellimento di detta località», mentre dall'analisi del documento seicentesco emerge evidente una precoce cessione da parte del Capitolo alla città di «varie case ivi [ossia sul fianco della collegiata] esistite da demolirsi [...] con la cessione parimenti del suolo da servire in perpetuo ad un piazzale a maggiore decoro della Chiesa ed abbellimento della Città»¹⁷. Un diradamento *ante litteram* in un certo senso, precoce, e volto a rendere più fruibile l'edificio religioso oltre che probabilmente, secondo prassi, a ridurre i rischi d'incendio. Tuttavia emergevano anche delle discrepanze nella misura delle «case», per la cui verifica si renderebbero necessarie delle laboriose indagini, con un inevitabile ritardo nelle decisioni e il conseguente rallentamento di un programma

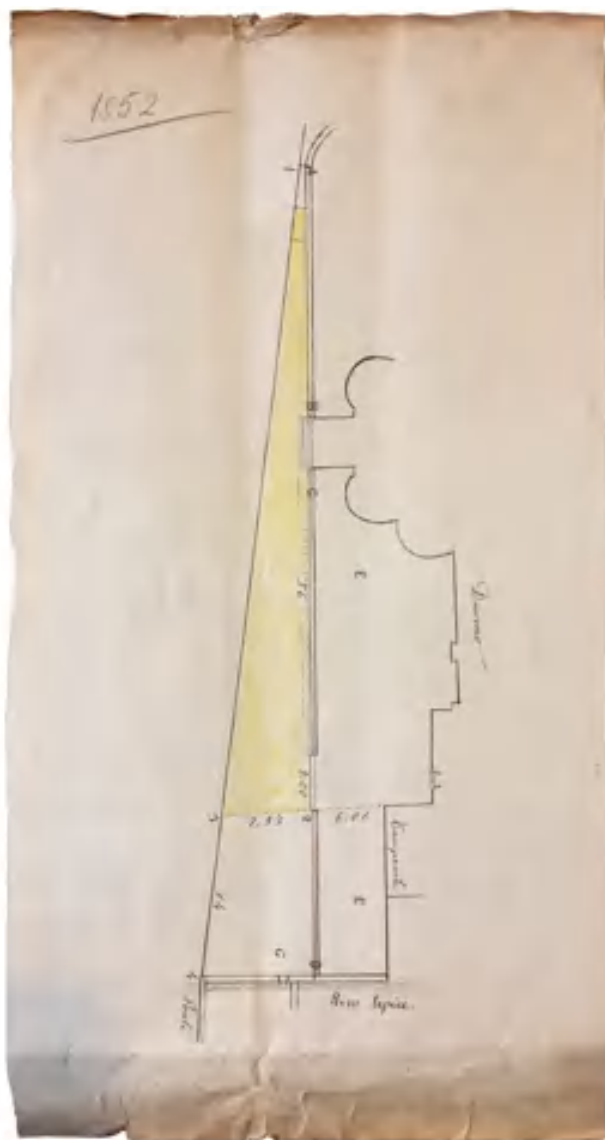


fig. 3 – INGEG.^{re} PAOLO BURZIO, Architetto della Città di Chieri, Piano regolare dell'area oggetto di accordo tra il Capitolo della Collegiata e la Città, 1852, allegato a documento (in ACCC, sezione II, *Fabbrica del Duomo, Piazzale 1880, Sistemazione del piazzale del Duomo*, unità n. 305, doc. 26 ottobre 1852).

urbanistico più esteso del singolo intorno dell'edificio religioso, stante

cheppì non potendosi ritardare la regolarizzazione di detto piazzale per la deformità che prenderebbe ora dopoché si addivenne all'abbassamento della attigua via detta del Teatro [già effettuato quasi due anni prima, sicché] i rispettivi rappresentanti delle parti rifiutarono di reciproca convenienza [...] tutti i diritti,

concordando quindi di addivenire a un progetto comune, nonostante la pendenza della questione relativa alla proprietà dei suoli¹⁸.

Le sette «intelligenze» mettono a punto un piano di comune interesse che si basa appunto su di una sospensione della questione patrimoniale che permetta di agire sia dal versante verso la città, sia da quello verso la chiesa e che al tempo stesso ripartisca le spese, di realizzazione e di manutenzione, fatte salve le variazioni



fig. 4 – INGEG.^{re} PAOLO BURZIO, Architetto della Città di Chieri, *Piano Regolare dell'Abitato e dei Dintorni della Città di Chieri colle variazioni eseguitesi a tutto il 1857 a norma del Piano Regolatore approvato con R. Decreto 3 Ott.^{bre} 1855, fatto per cura del Cav.^{re} Paolo Burzio Arch.^{to} Ing.^{re} Topografo Architetto di detta Città*, Torino 1858.

che possano derivare dalla revisione definitiva dei titoli di proprietà sul suolo dell'intervento, attribuendo all'autorità ecclesiastica quelle interne all'edificio religioso, e alla municipalità quelle esterne. Innanzitutto la regolarizzazione della piazza prevederà la realizzazione di un dolce declivio di raccordo, secondo le indicazioni già presenti nel rilevamento del Burzio¹⁹; a questo livellamento e congruo abbassamento del piano di campagna corrisponderà adeguato raccordo dei muri della chiesa, del campanile e della «piccola Casetta inserviente attualmente all'abitazione del Campanaro», nonché la predisposizione di una canaletta di scolo delle acque da raccordarsi a quella della via del Teatro. Alla variazione di quota corrisponderà la necessità, all'interno del luogo di culto, dell'aggiunta di due gradini, oltre alla soglia, alla porta laterale, senza alcuna aggettanza verso l'esterno, per «rendere più comodo il passeggio», mentre a una distanza adeguata, e come minimo «di metri tre tanto dalla porta del Battisterio che dalla Casa del Ferrero si eseguirà un piantamento di *acacie dette a parasole* per ivi fare un'alleanza della larghezza di metri tre C.ⁱ 50», separata dalla chiesa da un passaggio semplicemente inghiaiato con pietre e sabbia,

che sarà «in ogni tempo esclusivamente dedicato ad uso pubblico, ed a maggiore abbellimento di detto piazzale e Chiesa contigua, e non potrà mai venire destinato ad uso di mercato o ad altro uso profano che sia disdicevole al decoro dell'attigua Chiesa»²⁰. La manutenzione infine delle acacie, essendo le piante state messe a dimora dalla municipalità, spetta alla città.

2. *Un'immagine urbana definita: il Piano Regolare e il Catasto Rabbini*

L'intervento concordato, con l'indubbio merito di risolvere un evidente «disordine» derivato – come è consueto – dalla stratificazione diacronica di elementi e dalle risposte non sempre coerenti e concordate tra le parti in causa, è evidentemente un tassello di un ben più complessivo ridisegno della città, come è attestato dalla notevole stampa, a disposizione in diversi archivi, oltre, ovviamente, a quello comunale²¹ e per esempio conservata anche in copia nel fondo Mella dell'Archivio Istituto di Belle Arti e Museo Leone di Vercelli, a ulteriore testimonianza di

quanto diramate e in luoghi disparati possano essere le fonti, intitolata *Piano Regolare dell'Abitato e dei Dintorni della Città di Chieri*, in scala 1:2000, con rapporto ancora alla misura tradizionale dei trabucchi, edita a Torino nel 1858²² (fig. 4), grande mappa che recepisce il Piano Regolatore approvato con Regio Decreto del 3 ottobre 1855 (essendo le disposizioni in materia urbanistica di competenza regia, come noto) e le successive varianti fino al 1857. Su due colonne, che fanno di fatto da bordo alla mappa, dopo la nota «N.B. Il tracciato delle Piazze, Vie e Vicoli è Regolare. Quello dei Dintorni, dell'interno delle Abitazioni e dei Cortili non è che dimostrativo», a rendere conto appieno della logica appunto del piano urbanistico che si fonda innanzitutto sul tracciato delle vie e degli spazi aperti²³, la legenda riconosce sul fianco sinistro i segni convenzionali delle colture, le entrate principali alla città, quelle di secondo ordine, le piazze di prim'ordine (di fatto solo la Piazza d'armi e quella delle Erbe), quelle di seconda categoria (di S. Guglielmo, la «Piazza del Duomo e Piazzale», degli Asini, della Legna, delle Granaglie, i piazzali di San Domenico, «de' Buoi», il «Recinto del Palazzo Civico»), le chiese principali (tra le quali il Duomo e San Giorgio con la qualifica di parrocchie, e la chiesa della confraternita di Santa Lucia, attigua alla facciata del duomo-Collegiata e sempre presente nelle cartografie), le cappelle particolari, le «Case, Fabb.^{ti} e Siti rimarcabili», i «Passeggi Pubblici» e i cimiteri (divisi tra cattolici e «Israeliti»). Sul fianco destro, invece, per tutta la lunghezza, trova posto solo la lista delle vie di prima, seconda (alle quali appartiene anche la più volte ricordata via del Teatro) e terza categoria.

Il Duomo – indicato con il numero XIX, con la contigua chiesa della confraternita di Santa Lucia, n. XXVIII e delimitato ai nn. 83 dal «Piazzale di Santa Lucia», 87 (collocato esattamente di fronte alla facciata) dalla «Via Piazzale del Duomo» e soprattutto XII dalla «Piazza del Duomo o Piazzale», segno tangibile del programma urbanistico specifico all'interno di quello generale cittadino – appare anche ampiamente contrassegnato sul fianco di levante dalla presenza proprio dell'allea, così chiaramente indicata dalla documentazione relativa alle «intelligenze» assunte di comune accordo tra municipalità e Collegiata. L'allea, come da deliberazione, parte dalla porta del battistero e si ferma al «Rivo Merdero», uno dei canali principali della città, assieme al Tepice, che scorre in parte senza essere percepibile e in parte a cielo aperto, con un tratto ben visibile, dopo la sezione interrata sotto l'abside, proprio al fondo della Collegiata.

L'attuazione degli interventi prospettati trova conferma nel Catasto Rabbini²⁴ (fig. 5), che tuttavia non indica alcuna allea (non sono in genere annotate le piantate e quindi non significa affatto una sua mancata realizzazione), e si limita a registrare l'avvenuta regolarizzazione dello spiazzo, definito «Piazzale del Duomo» sul fianco della Collegiata, al quale si perviene dalla «Via del Piazzale del Duomo», e che prosegue nella «Via del Collegio Convitto», ossia la via del Teatro che compariva in tutti i precedenti atti. A completare la definizione dello spazio urbano che attorna il duomo, si osserva ancora come, prospiciente la porzione di piazza sul lato sinistro della chiesa, si



fig. 5 – ANTONIO RABBINI, *Allegato A della Mappa Originale. Abitato di Chieri. Foglio XXIII*, 1869 (ASTo, Riunite, Finanze, Catasti, Catasto Rabbini, Circondario di Torino, Chieri, foglio XXIII).



fig. 6 – [L'ING.^{re} CAPO UFF.^o D'ARTE C. JACCARIO], *Città di Chieri. Planimetria della Piazza, Piazzetta e via del Duomo, Chieri 23 giugno 1880*, scala 1:200 (ACCC, sezione II, *Fabbrica del Duomo, Piazzale 1880, Sistemazione del piazzale del Duomo*, unità n. 305, doc. 12 giugno 1880).



fig. 7 – [GIUSEPPE FERRARI D'ORSARA], Schizzo del complesso del Duomo, già Collegiata di Santa Maria della Scala a Chieri, [1895?] (AIBAVc, Fondo Mella, A-II-18, n. 260).



fig. 8 – Battistero e fianco sud del Duomo, fotografia di Ferazzino – Chieri (in VALIMBERTI 1929, p. 22).



fig. 9 – Facciata del Duomo (prima dei restauri del 1911), Fotografia di Ferazzino – Chieri (in VALIMBERTI 1929, p. 21).

collochi l'aula di Santa Lucia e l'omonimo «Vicolo di Santa Lucia», mentre sul retro dell'abside il Rivo Merdero appare sempre visibilmente a cielo libero e accuratamente regimentato. L'estrema geometrizzazione del catasto Rabbini, che risponde anche – come ormai ampiamente messo in luce dalla critica – a un processo di acquisizione della misura sul campo molto avanzato e in grado di garantire una notevole correttezza del rilevamento²⁵, mostra alla scala 1:2000 il tessuto urbano ripartito su diverse tavole, annotando anche di conseguenza la struttura storica

della città²⁶ che già in parte era stata delineata dalla mappa del Piano Regolatore dell'architetto civico Burzio. Con ancora maggiore incisività che in questa, l'impiego delle due cromie del rosso per i fabbricati (talvolta con la variante del rosa per indicare edifici o parti in demolizione) e del blu, riservato ai corsi d'acqua, con la china nera per ogni annotazione topografica e toponomastica, rende immediatamente la consistenza del tessuto. Così il denso volume del duomo spicca ed è caratterizzato da tutti i suoi rapporti di aggettanza e rientranza rispetto

all'affaccio cittadino, per la facciata come per i fianchi, compreso ovviamente il battistero e l'articolato sistema dell'abside, con il già richiamato passaggio del rivo. Il dettaglio non trascura di indicare inoltre il "recinto", quel «parapetto» di pietra coperto di lose, annotato dai documenti, che dallo spigolo della porta del battistero stesso si spinge fino al volume della chiesa della Confraternita di Santa Lucia e, fatto salvo il varco in corrispondenza della porta principale della facciata, delimita un'area di rispetto sacra, il sagrato vero e proprio, rispetto al largo piazzale sul fianco della chiesa, di fatto spartito con altre aree pubbliche, a cominciare ancora una volta dall'affaccio dell'ospedale maggiore (fig. 6).

3. Dal restauro del «Monumento nazionale» alla revisione del «piazzale» negli anni ottanta

La dichiarazione, il 23 maggio 1878, della Collegiata, compreso il battistero, quale «Monumento nazionale» riaccende, ancora una volta, l'interesse per il duomo, che nel frattempo, dal 1875, era stato oggetto di un esteso intervento di restauro di Edoardo Arborio Mella²⁷, compiuto entro il 1880, celebratissimo in quegli anni²⁸ e poi oggetto viceversa di aperte critiche²⁹. Vistoso sulla ricomposizione della facciata, che appare nel programma di restauro oltre che in diversi disegni volti a comprenderne le geometrie, anche in un bell'acquerello del fondo Mella di Vercelli³⁰, il restauro, ideato da Mella e diretto da Ferrari d'Orsara, a sua volta interprete di alcuni segmenti, aveva riguardato infatti l'intero complesso³¹, compreso il settore absidale (liberato dai bassi fabbricati che in parte vi si addossavano, che appaiono chiaramente nel catasto Rabbini, e in gran parte anche ridefinito) e, ovviamente, il fianco verso la piazza, con il ridisegno delle porte del battistero e di accesso alla navata laterale rispetto al piazzale³².

In particolare appare evidente come alla Municipalità spettasse la soluzione del rapporto proprio tra questo lato dell'edificio religioso, che compare perfettamente delineato in un veloce schizzo assonometrico a carboncino, sempre del fondo vercellese, non firmato, da sempre attribuito a Mella e che invece a mio parere va ascritto al direttore dei lavori di restauro e di fatto continuatore di questi ingegner Giuseppe Ferrari d'Orsara³³ (fig. 7). Il prospettato viale, o allea, alberato non vi compare affatto, indizio preciso di una sua mancata esecuzione (due sparuti alberelli, chiaramente dalle parti del rivo Merdero comparivano nello schizzo di Rovere per poi non rivedersi più in nessun'altra iconografia), mentre è chiaro il persistere del dislivello tra sagrato e piazzale, sempre semplicemente sterrato. Non stupisce di conseguenza che nel giugno del 1880 il comune, chiaramente mosso dalla promozione della Collegiata, come si legge apertamente nella missiva, scrivesse all'arciprete per segnalare come il Consiglio Comunale avesse deliberato «la sistemazione con inghiaimento di parte della piazza [si noti non più piazzale, ma piazza] del Duomo, una quale opera, oltre alla comodità riuscirà di abbellimento al Monumento Nazionale dello stesso nome»³⁴, accompagnando lo scritto con il progetto di revisione dello spazio pubblico. In particolare è «L'Ing.^{re} Capo Uff.^o d'arte» che segnala due



fig. 10 – L'affaccio del fianco del Duomo, con l'aggettanza di battistero e campanile nonché il monumento ai caduti rispetto al cotesto cittadino e alla facciata del prospiciente ospedale maggiore (fotografia dell'autore, 2020).

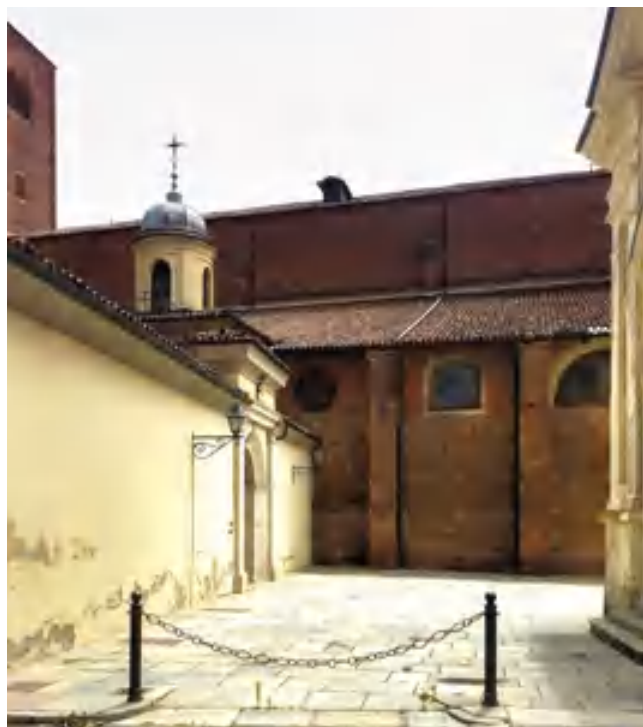


fig. 11 – Il sistema di «cortili» (in particolare di scorcio il portale di accesso al complesso della Collegiata) e slarghi urbani sul fianco opposto del Duomo in relazione con la chiesa della Confraternita di Santa Lucia (fotografia dell'autore, 2020).

importanti interventi tra loro correlati che si devono associare alla posa della ghiaia, annullando di fatto la separazione tra area pubblica e area religiosa, sino al compimento di un'unica piazza attorno al duomo, ossia l'eliminazione della gradinata realizzata nel 1838, l'abbattimento del basso muro di perimetrazione del sagrato contestualmente realizzato e il livellamento delle diverse quote, il tutto a favore di decoro, viabilità, pubblico passaggio e financo igiene. Così si esprime il documento che accompagna il disegno di progetto³⁵:

[abbiamo] notato le sezioni di sterro da eseguirsi, che insensibile presso la cappella della Confraternita

[di Santa Lucia, di fianco alla facciata del Duomo], diviene dell'altezza massima di centimetri 50 contro il detto nuovo [ossia restaurato] Battistero, la quale dà quindi una falda con la pendenza massima e poco sensibile del sei %: e dal quale piano appariscono le varie quote del terreno, da raccordarsi semplicemente con detti scavi, e colla debita inghiaia. Tutto ciò, cioè la detta demolizione di quel muriccio e di quei gradini, come scorgesi da leggervi per maggiore bellezza e sfogo di detta piazza, e per maggior comodità di passeggi e di circolazione, e finalmente onde togliere quel perenne pericolo di cadute, ed inciampo ch'erano quei gradoni, ed ancora questi ed il muro, ch'erano pur altresì fornite di immondizia, o per lo meno inciampo ad una buona pulizia³⁶.

La risposta fatta pervenire dal segretario del Capitolo di fatto approva il progetto

non opponendosi all'esecuzione del medesimo, purché si riconosca e resti salva la proprietà del terreno che compete all'insigne Collegiata parrocchiale, e che venga desso segnato con apposita linea di demarcazione³⁷,

in nessun modo peraltro indicando come questa demarcazione debba venire resa evidente ...

Sono inoltre interessanti le annotazioni toponomastiche contenute nella tavola: oltre all'indicazione delle diverse quote della piazza e relativo raccordo, segnalate dalle due sezioni, vi si identificano la «Piazza del Duomo», quindi non più piazzale sul fianco, mentre il sagrato frontale alla facciata è privo di indicazione, rimane delimitato dal basso muro, e pare di fatto un'estensione della «via del Duomo», nel catasto Rabbini «via del Piazzale del Duomo», che fiancheggia anche un altro fabbricato privo di indicazioni, ossia di fatto la Chiesa di Santa Lucia, mentre la sua prosecuzione è denominata «via Colleggio Convitto», la vecchia «via del Teatro».

L'intervento di «inghiaia» richiamato dai documenti e che avrebbe dovuto segnare in modo ormai compiuto il passaggio dal piazzale appunto alla piazza non appare tuttavia così dirimente e lascia aperte una serie di dispute e vertenze sui diritti proprietari come d'uso. Ne fanno fede due episodi significativi: da un lato una missiva inviata dal «Canonico Curato della Parrocchia di Santa Maria della Scala» al Pretore del Mandamento di Chieri per chiedere di fare interrompere al più presto dei lavori non autorizzati in una casa prossima al fianco di mezzogiorno della chiesa, interventi che rappresentano

una minaccia di danno al Sacro Tempio ed una violazione del possesso di quel sito stato sempre con cura gelosamente custodito libero da servitù a decoro della Chiesa e servizio dei fedeli,

in uno spazio che non si è mai permesso di impiegare, fosse anche solo temporaneamente, «con banchi o simili depositi nemmeno nei giorni di mercato. La cosa è di tutta notorietà in Chieri»³⁸, dall'altra una assicurazione da parte dello stesso comune sulla non lesione dei diritti del Capitolo con l'aver la città provveduto a lavori di selciatura nei pressi del campanile³⁹. Siamo nel 1901 e gradatamente dalla semplice apposizione di ghiaia si

sta passando – finalmente – a una più stabile soluzione per la piazza, che prevede appunto la realizzazione di un appropriato selciato.

È abbastanza verosimile che le due fotografie che corredano il volume di Valimberti (figg. 8-9) e che raffigurano il fronte e il fianco sud del duomo, con battistero e campanile, e dove non compare più alcun muretto a



fig. 12 – Chieri. Monumento ai Caduti, cartolina storica, 1930 ca. (Collezione privata).



fig. 13 – Dettaglio del Monumento ai Caduti di Chieri, in relazione con la porta neogotica su probabile (in quanto non reperito) disegno di Ferrari d'Orsara e il paramento murario del fianco del Duomo (fotografia dell'autore, 2020).

ripartire lo spazio del sagrato di fronte alla facciata⁴⁰, rappresentino la situazione finale raggiunta dalla piazza a inizio del XX secolo, mandati ormai in esecuzione gli interventi prospettati e passati a un selciato unico uniforme (figg. 10-11).

4. *Commemorare i caduti della Grande Guerra: l'ultima facies dello spazio sul fianco del Duomo*

Se la Prima Guerra Mondiale chiude di fatto il lungo, lunghissimo, Risorgimento, non stupisca nemmeno troppo che trattando delle trasformazioni della piazza del duomo nel corso dell'Ottocento si termini con gli esiti, tangibili e per la prima volta davvero unificanti, rappresentati dalla commemorazione dei caduti nella Grande Guerra⁴¹. I Chieresi, che il loro tributo lo avevano pagato, non tardano a fondare un Comitato «pro monumento caduti in guerra», promotore prima della scelta dello scultore più adatto, Giacomo Buzzi-Reschini⁴², poi di una voce autorevole per la valutazione della proposta, individuata in Leonardo Bistolfi⁴³, quindi del luogo più adatto a collocare il monumento, secondo consuetudine spazio dal valore simbolico immediatamente identificabile nel contesto cittadino. Va rilevato come, nella missiva al Capitolo, per richiedere di poter collocare il monumento sul fianco del duomo, quindi nell'area che abbiamo visto essere da sempre oggetto di trattativa serrata, si segnali come

l'illustre Senatore Leonardo Bistolfi, nel scegliere le località, dove potrebbe essere collocato con decoro il monumento ai gloriosi Chieresi caduti per la Patria, ha pure indicato il piazzale laterale al Duomo, fra il Battistero ed il Campanile, di proprietà parrocchiale:

indicazione precisa che il comitato accoglie come la più idonea⁴⁴. Segue una cessione gratuita da parte del Capitolo dell'area richiesta, cui fa da contraltare una rassicurazione precisa da parte del comitato pro monumento espressa in quattro punti:

nel monumento non vi saranno figure od emblemi antimorali; vi sarà un emblema religioso; sarà difeso da una cancellata ai due lati non riparati dal Battistero e dal muro del Duomo; si unisce una pianta a scala per l'ubicazione precisa del monumento, secondo richiesta,

quest'ultima tuttavia non allegata alla documentazione⁴⁵. Sarà nuovamente Bistolfi, maestro di Buzzi-Reschini, e che forse aveva proposto l'allievo per la commessa chierese, a collaudare il monumento e ad approvare ancora una volta la sua collocazione⁴⁶ (fig. 13).

Ad anni prossimi, al 1925 per la precisione, si ascrive peraltro una interessante ricognizione, tutta interna al Capitolo della Collegiata, che offre un rilievo ormai compiuto dell'insieme del duomo, della casa parrocchiale della piazza, della cappella di Santa Lucia, della viabilità contigua e, ovviamente, anche dell'area occupata dal monumento (senza peraltro indicarlo): l'*Album contenente la Planimetria degli Stabili della Prebenda Collegiata S. Maria*



fig. 14 – G.F. BOVERO, Rilievo dei fabbricati del Duomo e della Cura di Chieri, in *Album contenente la Planimetria degli Stabili della Prebenda Collegiata S. Maria della Scala ed opera pia Craveri goduta ed amministrata dal M.R. Teol. Can Arc. Mons. Rho Cav. Uff. Giov. Vicario foraneo*, 1925 (ACCC, sezione II, unità n. 505, doc. album 4 marzo 1925).

della Scala ed opera pia Craveri goduta ed amministrata dal M.R. Teol. Can Arc. Mons. Rho Cav. Uff. Giov. Vicario foraneo, e redatto da G.F. Bovero, non ha ovviamente interesse specifico per lo spazio urbano, ma traccia con estrema precisione la cura, ossia casa parrocchiale, e le sue pertinenze, lasciando una lettura di dettaglio dell'area della quale si tratta⁴⁷ (fig. 14).

Alla scarnità del tratto, che tuttavia esplicita perfettamente il gioco di cortili interni e le relazioni varie intricate dalla presenza costante della chiesa della confraternita di Santa Lucia, rispetto all'area aperta ormai davvero vasta della piazza del duomo, con la sua forma a L attorno alla Collegiata, sopperiscono ovviamente le immagini storiche, a cominciare dalle cartoline, una fonte a lungo sottostimata e ora viceversa riportata alla giusta considerazione⁴⁸, che non mostrano traccia della cancellata indicata nel secondo punto degli "impegni" assunti dal comitato nei confronti dell'autorità religiosa (fig. 12), né in effetti questa delimitazione avrebbe avuto un valore intrinseco. La collocazione del monumento si muove ormai nel contesto – appare evidente – di un accordo siglato e compiuto tra le due autorità, religiosa e civile, e che si esplica nella comune definizione di uno spazio che sia al tempo stesso, e nel rispetto reciproco, sagrato, piazza e memoriale.

Note

¹ Consacrazione il 28 ottobre del 1436 ad opera del vescovo di Torino, Aimone. Per gli infussi, i confronti, le datazioni, e la disamina della critica recente, il riferimento più aggiornato è Tosco 2006, 23-29.

Si sono occupati dell'edificio in particolare: BOSIO 1880; VALIMBERTI 1929; OLIVERO 1939; CAVALLARI MURAT 1969, giusto per citare i maggiori contributi, nonché il recente – che offre la sintesi degli studi – DONATO 2006, con i relativi saggi e l'ultimo, con ricco spulcio archivistico, MIGNOZZETTI 2012.

² GIOVANNI CRIVELLI, *Plante de la Ville del Chieri, departement du Pô*, 1809. La tavola del catasto, che ci si aspetterebbe di trovare in Archivio di Stato, è invece conservata in Archivio Storico della Città di Torino (d'ora in avanti ASCT), *Tipi e disegni*, n. 42/3/9.

³ ZUCCAGNI-ORLANDINI 1845, I, 1.

⁴ Archivio Capitolare della Collegiata di Chieri (d'ora in avanti ACCC), sezione II, *Fabbrica del Duomo, Piazzale 1880, Sistemazione del piazzale del Duomo*, unità n. 305, doc. 26 agosto 1838. La segnatura corrisponde al riordino di recente completato. Un ringraziamento all'archivista, Chiara Zangola, per il supporto nella ricerca e per le puntuali indicazioni citazionali.

⁵ *Ibid.*, doc. 26 agosto 1838, f. 1r.

⁶ ROVERE 1839, Duomo di Chieri.

⁷ *Ibid.*, doc. 26 ottobre 1852, f. 1r.

⁸ Ancora oggi tale e nella medesima posizione.

⁹ Successivamente questa stessa via sarà ridenominata via del Collegio Convitto. Oggi è piazza Duomo per il tratto più vicino alla collegiata e poi diventa via XX settembre.

¹⁰ Di fatto si tratta anche del sistema principale di scolo fognario, secondo quanto diffusissimo a quell'epoca nelle città di dimensioni contenute. L'attraversamento del rigagnolo è consentito da ponticelli o addirittura da passerelle. Ad Aosta, per esempio, quelle stesse passerelle, anche di dimensioni abbastanza rilevanti, sono definite «pontaille».

¹¹ ACCC, sezione II, *Fabbrica del Duomo, Piazzale 1880, Sistemazione del piazzale del Duomo*, unità n. 305, doc. 26 ottobre 1852, f. 1v.

¹² Il Capitolo «abbandonerà a questo Municipio il sito nel sudd.° piano regolare colorito in giallo, demarcato colla linea ABC e coi numeri 1.2.3, [di superficie] in misura antica tavole 5 piedi 5 [...] per la somma di Lire 200», come da perizia del medesimo architetto Burzio. *Ibid.*, capi 3 e 4.

¹³ Medesimi capi e capo 2.

¹⁴ Il documento, redatto su carta intestata della città, è inserito nel medesimo fascicolo e accompagna l'estratto della delibera del Consiglio comunale cittadino, tornata autunnale, dell'11 dicembre 1852.

¹⁵ Di queste note storiche si trovano minute, in fitta grafia, spesso di difficile lettura, collocate senza ordine preciso nei documenti relativi a questa fase di concertazione con il comune. ACCC, sezione II, *Fabbrica del Duomo, Piazzale 1880, Sistemazione del piazzale del Duomo*, unità n. 305, fogli senza data inseriti tra le carte.

¹⁶ *Ibid.*, doc. 11 dicembre 1852, f. 1v.

¹⁷ *Ibid.*, f. 2r.

¹⁸ *Ibid.*, ff. 2v e 3r.

¹⁹ «[...] si ridurrà a piano inclinato di tutto il sito designato nello stesso piano posto oltre la porta del Battistero tra la Chiesa Collegiata ed il Campanile e il rivo Tepice, e la linea attuale di separazione del selciato designato in tutto nello stesso tipo colle lettere E.C.D.G. e parte della tinta in giallo fino all'incontro dell'angolo del muro della Chiesa in vicinanza della lettera C.» *Ibid.*, f. 3v.

²⁰ *Ibid.*, f. 4v con specifica puntuale degli interventi che il Capitolo si deve impegnare a fare per raccordare l'interno della chiesa, dal lato del «corridoio», di fatto la navata laterale, con l'esterno.

²¹ Archivio Storico Comunale di Chieri (ASCC), *Disegni Ottocenteschi*, n. 186.

²² PAOLO BURZIO, *Pianta della Città di Chieri colle variazioni eseguitesi a tutto il 1857 a norma del Piano Regolatore approvato con R. Decreto 3 Ott.^{brc} 1855, fatto per cura del Cav.^{te} Paolo Burzio Arch.^{to} Ing.^{te} Topografo Architetto di detta Città*, Torino 1858. Archivio Istituto di Belle Arti di Vercelli (d'ora in avanti AIBAVc), Fondo Mella, *Duomo di Chieri*, A-II-18/a, s.n.

²³ COMOLI 1983; POLITECNICO DI TORINO, DIP. CASA-CITTÀ 1984; COMOLI, VIGLINO 1995.

²⁴ ANTONIO RABBINI, *Allegato A della Mappa Originale. Abitato di Chieri. Foglio XXIII*, 1869. Archivio di Stato di Torino (ASTo), Riunite, Finanze, *Catasti, Catasto Rabbini, Circondario di Torino, Chieri*, foglio XXIII.

²⁵ DEFABIANI 2012, 345-359.

²⁶ Per questo concetto il rimando fondamentale è a COMOLI 1984, I.

²⁷ Per questo intervento e per il contesto culturale del restauro, DEVOTI, NARETTO in corso di stampa.

²⁸ Ne parla in termini encomiastici BOSIO 1880 e anche Valimberti qualche anno dopo: «Questi restauri, incominciati nel 1875, vennero condotti a termine nel 1880 con sottoscrizioni annue popolari e sotto la saggia e competente direzione del sig. conte Edoardo Mella di Vercelli, togliendo al maestoso tempio i viziosi ornati del sec. XVI e XVII, che man mano erano andati deturpandolo, e gli ridonarono il suo primitivo aspetto, ingentilito da sobrie decorazioni religiose, tanto in auge al declinare del secolo scorso». VALIMBERTI 1929.

²⁹ «[Il monumento ha] subito nel 1875 un restauro da parte del conte Edoardo Mella; restauro ideato con criteri che ora più non si

ammettono poiché se l'opera del geniale architetto vercellese è generalmente ammissibile per quanto riguarda l'architettura, fatta riserva per le porte laterali della facciata e per quella del fianco meridionale, non così si può dire per la decorazione pittorica benché avvalorata dal pennello di Andrea Gastaldi». OLIVERO 1939, p. V.

³⁰ AIBAVc, *Fondo Mella*, A-II-18, n. 255.

³¹ Come attesta la pianta, che ridefinisce pienamente l'invaso complessivo. *Ibid.*, n. 254

³² Nonostante ci siano due disegni di porte nel fondo vercellese, non c'è traccia del progetto di questa del fianco, che pure appare coerente con il programma complessivo, ma che forse anziché di mano di Mella potrebbe essere del Ferrari d'Orsara che era direttore dei lavori e in parte lui stesso progettista, come per esempio del nuovo altare maggiore in marmo. Rimando ancora a DEVOTI, NARETTO, in corso di stampa per i dettagli

³³ [GIUSEPPE FERRARI D'ORSARA], Schizzo del complesso del Duomo, già Collegiata di Santa Maria della Scala a Chieri, [1895?]. AIBAVc, *Fondo Mella*, A-II-18, n. 260.

³⁴ ACCC, sezione II, *Fabbrica del Duomo, Piazzale 1880, Sistemazione del piazzale del Duomo*, unità n. 305, doc. 12 giugno 1880, f. 1v.

³⁵ [L'ING. RE CAPO UFF. O D'ARTE C. JACCARIO], *Città di Chieri. Planimetria della Piazza, Piazzetta e via del Duomo, Chieri 23 giugno 1880*, scala 1:200. Ivi, n. 305, in cartella singola. La tavola, su tela lucida, a china di due colori e poche tracce di acquerello, già ripiegata nella missiva, porta la medesima numerazione di cartella, ma è conservata aperta in apposito raccoglitore.

³⁶ *Ibid.*, doc. 23 giugno 1880, f. 1v.

³⁷ *Ibid.*, doc. 9 luglio 1880, copialettera della trasmissione al sindaco di Chieri.

³⁸ Copialettera di missiva del curato della parrocchia del Duomo al Pretore del Mandamento di Chieri, senza data, ma probabilmente a cavallo del secolo. *Ibid.*, doc. s.d, pp. 1r.v., 2r.

³⁹ Trasmissione dal Comune di Chieri al Prefetto di Sacrestia della Collegiata del Duomo di Chieri. *Ibid.*, doc. 3 dicembre 1901 a firma del sindaco, ing. Rossi, che attesta di non avere «alcuna difficoltà di dichiarare che il Comune di Chieri, eseguendo lavori di selciatura nei pressi del Campanile del Duomo, non intende far nulla a ledere i diritti che il Rev.mo Capitolo della Collegiata possa avere sopra detta località».

⁴⁰ La didascalia recita *Facciata del Duomo (prima dei restauri del 1911)*. La seconda è intitolata *Battistero e fianco sud del Duomo*. VALIMBERTI 1929, 22 sg.

⁴¹ DEVOTI 2018, 22.

⁴² Giacomo Buzzi-Reschini (Viggiù 1881 – Torino 1961), allievo all'Accademia Albertina di Bistolli. I suoi incarichi sono numerosi proprio per monumenti ai caduti e sembrano aprirsi con la fama di quello di Chieri (1923-25); seguono quelli di Crocemosso (Biella) nel 1927, e di Bordighera (1932). NEGRI 1961.

⁴³ Leonardo Bistolli (Casale Monferrato 1859 – La Loggia 1933), celebre scultore. Il più grandioso dei monumenti ai caduti a sua firma è quello della natia Casale. Gessi dei diversi monumenti si trovano alla Gipsoteca Bistolli sempre a Casale. Per un approccio critico resta fondamentale BOSSAGLIA 1981 insieme con BOSSAGLIA, BERRESFORD 1984.

⁴⁴ «Il Comitato pro Monumento ai Caduti [...] avrebbe scelto definitivamente tale luogo». ACCC, sezione II, *Fabbrica del Duomo, Piazzale 1880, Sistemazione del piazzale del Duomo*, unità n. 305, doc. 12 maggio 1923, foglio unico.

⁴⁵ *Ibid.*, doc. 5 luglio 1923, f. unico.

⁴⁶ Ne narra diffusamente il settimanale «L'Arco. Rivista chierese», descrivendo con precisione la visita di Bistolli al monumento e a una serie di edifici rilevanti della città. Per dettagli sul monumento stesso e per le iscrizioni si rimanda alla scheda ministeriale nel Catalogo Generale dei Beni Culturali, consultato 23/09/2020: http://www.catalogo.beniculturali.it/sigecSSU_FE/dettaglioScheda.action?keycode=ICCD10688807&valoreRicerca=&titoloScheda=monumento%20ai%20caduti&stringBeneCategoria=&selezioneSchede=&contenitore=&flagFisi coGiuridico.

⁴⁷ La misura della casa parrocchiale dà la seguente stima: «sup. fabbricati m² 803, giardino m² 152, orto m² 737, cortile m² 230», ma soprattutto si premura di indicare il volume del Duomo e del battistero, e la relazione di questi con il crocicchio di strade di via Balbo, via Piazzale del Duomo e via Ospizio di Carità. L'album è composto di diversi fogli di carta lucida e in particolare la ricognizione cittadina è alla scala 1:500. ACCC, sezione II, unità n. 505, doc. album 4 marzo 1925.

⁴⁸ Per gli interventi di rilettura del tessuto urbano, anche attraverso il confronto con fotografie d'epoca e cartoline, si veda anche DALLA COSTA 2004.

Bibliografia

- BOSIO A. 1880, *Memorie storico-religiose e di belle arti del Duomo e delle altre chiese di Chieri con alcuni disegni*, Torino.
- BOSSAGLIA R. 1981, *Bistolfi*, Roma.
- BOSSAGLIA R., BERRESFORD S. (a cura di) 1984, *Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo della mostra, Casale Monferrato.
- CADINU M. (a cura di) 2012, *I catasti e la storia dei luoghi*, «Storia dell'urbanistica», n.s., n.4/2012.
- CAVALLARI MURAT A. 1969, *Antologia monumentale di Chieri*, Torino.
- DALLA COSTA M. (a cura di) 2004, *Problematiche del restauro della città. Alba, Chieri e Mondovì: materiali metodologici per la ricerca*, Torino.
- DEFABIANI V. 2012, *Uno strumento nuovo: il Catasto Rabbini (1855-1870) e la sua estensione parziale al Piemonte*, in CADINU 2012, pp. 345-359.
- DEPUTAZIONE SUBALPINA DI STORIA PATRIA 2016, *Il Piemonte antico e moderno delineato e descritto da Clemente Rovere*, 2 voll., Savigliano.
- DEVOTI C. (a cura di) 2018^a, *Gli spazi dei militari e l'urbanistica della città. L'Italia del nord-ovest (1815-1918)*, «Storia dell'Urbanistica», n.s., 10/2018.
- DEVOTI C. 2018^b, *Piazzeforti e città nell'Italia nord-occidentale*, in DEVOTI 2018, pp. 21-25.
- DEVOTI C., NARETTO M., in corso di stampa, *Non solo una "manomissione" dell'antico: l'intervento globale di Edoardo Arborio Mella e Giuseppe Ferrari d'Orsara per la Collegiata (Duomo) di Chieri*, in MARCHESIN in corso di stampa.
- DONATO G. (a cura di) 2006, *La collegiata di Santa Maria della Scala di Chieri. Un cantiere internazionale del Quattrocento*, atti della giornata di studi per i seicento anni del duomo, 11 marzo 2006, Torino.
- GROSSO M., MELLANO M.F. 1957^a, *La Controriforma nella Arcidiocesi di Torino (1558-1610)*, 3 voll., Città del Vaticano.
- GROSSO M., MELLANO M.F. 1957^b, *La visita apostolica di mons. Angelo Peruzzi (1584-1585)*, in Id. 1957, II, pp. 1-290.
- LOMBARDI SERTORIO C. (a cura di) 1978, *Il Piemonte antico e moderno delineato e descritto da Clemente Rovere*, edizione critica, Torino.
- MARCHESIN (a cura di) in corso di stampa, *Il restauro del coro del Duomo di Chieri*.
- MIGNOZZETTI A. 2012, *Il Duomo di Chieri. Note storico-religiose*, Torino.
- MORGANTINI F. 1988, *Edoardo Arborio Mella restauratore (1808-1884)*, Milano.
- NEGRI G. 1961. *Giacomo Buzzi-Reschini*, Torino.
- OLIVERO E. 1939, *L'architettura gotica del Duomo di Chieri* (con appendici di Noemi Gabrielli e Oreste Mattiolo), Torino.
- POLITECNICO DI TORINO, DIPARTIMENTO CASA-CITTÀ 1984 (responsabile scientifico della ricerca Vera Comoli), *Beni culturali ambientali nel Comune di Torino*, 2 voll., Torino.
- ROVERE C. 1826-1860, *Il Piemonte antico e moderno delineato e descritto da Clemente Rovere*, ms.
- TOSCO C. 2006, *Da Milano a Chieri: architettura e progetto nel duomo*, in DONATO 2006, pp. 23-29.
- VALIMBERTI B. 1929, *Spunti storico-religiosi sopra la Città di Chieri*, vol. I, *Il Duomo*, Chieri.
- ZUCCAGNI ORLANDINI A. 1845, *Atlante illustrativo ossia raccolta dei principali monumenti italiani antichi, del Medio Evo e moderni e di alcune vedute pittoriche per servire di corredo alla Corografia fisica, storica e statistica dell'Italia di Attilio Zuccagni-Orlandini*, 3 voll., Firenze.

FABIENNE CHEVALLIER

Centre d'Histoire Espaces et Cultures, Université Clermont Auvergne et chargée de la mission Inventaire, Direction de la Conservation et des Collections, Musée d'Orsay

Une île de la Cité impériale : Notre-Dame au Second Empire

Comment la contradiction inhérente à de nombreuses restaurations au XIX^e siècle, entre la démarche archéologique et le goût d'instiller dans les monuments une histoire réinventée, se régla-t-elle à la cathédrale Notre-Dame de Paris¹ ? Question voisine, le monument auquel était rendu son éclat participa-t-il d'une visée de propagande politique ? Des sources neuves montrent qu'une discussion est nécessaire pour la période du Second Empire.

Avant d'y venir, on présentera le contexte de l'utilisation de l'archéologie dans la restauration de Notre-Dame à la fin de la Monarchie de Juillet, régime qui lança le chantier de restauration de la cathédrale. On se concentrera ensuite sur une période décisive, celle de l'éphémère Deuxième République instituée en 1848, qui fit place rapidement au Second Empire, amené par le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte du 2 décembre 1852. C'est ensuite, pendant le Second Empire – un régime friand d'histoire nationale – que furent prises les options fondamentales ayant trait à la restauration de Notre-Dame, qui lui donnent l'aspect qu'elle avait avant l'incendie dont elle a été victime les 15 et 16 avril 2019. Dans quelles conditions Viollet-le-Duc a-t-il pu définir et réaliser ces options ? L'historiographie est muette sur le rôle de l'archevêché de Paris, dont Notre-Dame était le siège ecclésial. L'archevêque a-t-il laissé les mains libres à l'architecte, au mépris de l'attention religieuse à laquelle on pourrait s'attendre ? Les archives de l'archevêché de Paris éclairent cette phase de la vie de l'édifice. Elles démontrent que l'utilisation de l'histoire pour restaurer le monument, loin d'avoir été chastement écartée, fut une tentation très forte. Pour le comprendre, il est nécessaire de mesurer la charge politique qui pesait sur ce chantier, dont l'avenir était totalement incertain au tout début du Second Empire. Dans un deuxième temps, on s'attachera à définir le positionnement de l'archevêque de Paris, Monseigneur Sibour², par rapport à l'édifice : il esquisse pour Notre-Dame un rôle de monument national qui outrepassa sa fonction religieuse. Le projet est d'impérialiser l'édifice et de l'intégrer dans les discours ambiants qui mettent l'histoire nationale au service de la propagande du pouvoir, tandis que ses abords sont retraités pour produire une image urbaine aseptisée, l'île de la Cité étant vidée de ses habitants. Dans ce contexte de crise, c'est l'architecte, Viollet-le-Duc, athée, qui place sa vision du religieux au centre du projet de restauration et qui la fait triompher. Cette situation paradoxale l'a

amené à tempérer l'utilisation de l'histoire à des fins de propagande, mais elle a aussi favorisé une position où il a pu développer sans contestation sa propre vision artistique.

1. *L'archéologie et l'utilisation de l'histoire dans la restauration de Notre-Dame de Paris à la fin de la Monarchie de Juillet*

Parmi toutes les restaurations d'édifices religieux qu'Eugène Viollet-le-Duc a réalisées, l'église de la Madeleine de Vézelay est celle qui lui apporta la légitimité et la renommée, mais la cathédrale Notre-Dame de Paris reste la plus emblématique. Penchés sur le berceau de cette restauration, les promoteurs de cette entreprise hors norme étaient traversés par des courants contradictoires : d'un côté, l'archéologie, vue comme une science même si elle était en balbutiement, et de l'autre, le goût très répandu d'une utilisation de l'histoire pour modeler les esprits. Le chantier avait été lancé de manière claire et officielle pendant le régime de la Monarchie de Juillet, par la loi du 19 juillet 1845 dont Charles de Montalembert, épris d'archéologie et d'architecture religieuse, avait été l'influent et savant rapporteur à la Chambre des Pairs.

Démolitions et affirmations archéologiques

Avant le vote de la loi, les préoccupations avaient beaucoup porté sur les bâtiments construits au flanc sud de Notre-Dame, pour que le vaisseau architectural de la cathédrale soit dégagé. En 1837, le palais archiépiscopal greffé au flanc sud de la cathédrale, avait été démoli, au profit de la réalisation par la ville de Paris d'un grand jardin qui devait cependant laisser une emprise pour la construction d'une sacristie nouvelle accolée à l'édifice, puisque la démolition de l'ancienne bâtie par Jacques-Germain Soufflot en style classique fut souhaitée dès 1841 dans un rapport officiel³. Ces démolitions étaient en tous points contraires à ce qu'on entend aujourd'hui par une restauration. Dans un enchaînement logique, la loi de 1845, tout en affichant un discours très archéologique, proche de la doctrine d'authenticité énoncée plus d'un siècle après, assemblait les exercices disparates de la restauration monumentale et de la construction d'une sacristie neuve adjacente à l'édifice restauré⁴. Le résultat fut d'autant plus disparate, d'ailleurs, que la sacristie fut

construite par Jean-Baptiste Lassus et Viollet-le-Duc⁵ en style néo-gothique rayonnant, style affecté par Montalembert, mais fondamentalement éloigné des formes primitives du palais et de la sacristie. Quant au monument Notre-Dame lui-même, Lassus et Viollet-le-Duc, lauréats du concours organisé en 1843 par le Ministre de la Justice et des Cultes, avaient affirmé dans leur projet leur intention de s'en tenir à une retenue restauratrice respectueuse des strates du passé, et ils avaient même affirmé – ce qui est bien connu – que « l'artiste » devait « s'effacer complètement, oublier ses goûts, ses instincts pour étudier son sujet, pour retrouver et suivre la pensée qui a présidé à l'exécution de l'œuvre qu'il veut restaurer⁶ ». Ces affirmations, peut-être inspirées plutôt par Lassus que par Viollet-le-Duc⁷, correspondaient aux attentes des milieux scientifiques, et notamment à celles de l'archéologue respecté Napoléon Didron.

Les contradictions décelables au début du chantier

Au-delà de leurs affirmations scientifiques, le point saillant du projet de Lassus et Viollet-le-Duc, attendu par tous les ardents promoteurs de la restauration, était de reconstituer avec des méthodes archéologiques un décor sculpté sur la façade occidentale, afin de lui redonner son éclat. Les deux architectes s'abstenaient de toute reconstruction spectaculaire de flèche, puisqu'ils n'en disposaient pas de trace archéologique certaine, et ils prévoyaient de rétablir dans le chœur un jubé et des stalles néo-gothiques, qui avaient disparu au XVIII^e siècle lors du réaménagement radical fait par Robert de Cotte. Bien entendu, la consolidation des maçonneries était déjà prévue, et facilitée par les échafaudages modernes confiés au charpentier Bellu et à l'entreprise Daunay, mais cette dimension du chantier, appelée à devenir cruciale, était sous-estimée à l'époque du concours, car on ne s'était pas donné les moyens d'une observation rigoureuse du bâti. Pour mieux préparer leur projet en archéologues de terrain, Viollet-le-Duc et Lassus avaient souhaité observer de très près les parties extérieures de l'édifice ; en 1844, au tout début du chantier, le préfet de la Seine avait transmis au Ministre de la Justice et des Cultes un devis dont l'un des points consistait à faire poser des échelles, des cordes à nœuds et des échafauds volants pour effectuer une visite générale des parties extérieures, mais ce point précis du devis avait été refusé⁸.

Dans ces faits intervenus avant et au début du chantier – destruction du palais archiépiscopal et de la sacristie de Soufflot, intrusion du style néo-gothique pour la nouvelle sacristie à la grande satisfaction de Charles de Montalembert qui plaidait en même temps pour une réserve restauratrice presque puritaine, refus de l'administration de donner les moyens techniques à une véritable connaissance du bâti – on touche du doigt les contradictions inhérentes au maniement de l'archéologie à l'époque dans cet édifice majeur appelé à devenir un exemple de la politique publique des

restaurations en France. Irait-on par la suite, pendant le régime impérial qui se préoccupait de sa propagande, jusqu'à utiliser l'histoire nationale, en délaissant si besoin l'archéologie, pour produire un nouveau discours grâce au monument restauré ?

2. La reprise de la restauration de Notre-Dame au début du Second Empire: de la connaissance du bâti à la fabrication d'une idéologie

L'arrêt du chantier

Pendant la Monarchie de Juillet, grâce à la loi votée en 1845, le chantier ne subit aucune remise en cause. La révolution de 1848 n'entraîna pas non plus de remise en question, mais lorsqu'elle arriva, les crédits considérables votés en 1845 étaient presque consommés⁹. La construction de la nouvelle sacristie en style du XIII^e siècle, mise en priorité haute, avait absorbé plus de 800 000 francs. Pour ce qui avait trait à la restauration de la cathédrale, de gros travaux de maçonnerie (confiés à l'entreprise Sauvage et Milon) avaient été faits sur la façade occidentale – le fleuron attendu de la restauration avec le rétablissement de la sculpture ornementale commencé en 1847, une œuvre de collaboration entre Viollet-le-Duc, Lassus, Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume et des sculpteurs ornemanistes¹⁰, mais aussi au pourtour du chœur. La sacristie fut achevée en juillet 1850, et dès décembre, parce que les crédits étaient épuisés, le chantier fut arrêté. On se trouvait alors en régime républicain et on envisagea, en 1851, une nouvelle loi et un nouveau budget. Il fallait convaincre, car les 2 650 000 francs consommés représentaient déjà une somme considérable. Ces nouveaux besoins budgétaires démontraient bien qu'en 1845, on n'avait pas eu une connaissance précise de l'état du bâti.

Viollet-le-Duc au combat pour la reprise du chantier

C'est alors que Viollet-le-Duc élaborait un nouveau budget. Il était tellement considérable – 5 980 459 francs – qu'il fallait des arguments techniques solides pour l'étayer. Il agit directement auprès de l'administration des Cultes, mais on s'attache ici à une note et à une lettre signée avec Lassus qu'il adressa en 1852, avant le coup d'État du 2 décembre, à l'archevêque Sibour, en lui demandant d'intervenir auprès du pouvoir pour relancer le chantier de Notre-Dame à l'abandon¹¹. Viollet-le-Duc avait approfondi sa connaissance des fragilités du bâti. Il exposa de manière documentée ses diagnostics et les futurs enjeux de la restauration. D'abord, le chœur, très malmené par le remaniement de Robert de Cotte, avait fort heureusement été restauré du côté sud, mais le renforcement était à poursuivre au côté nord, d'autant plus que la stabilité des grands arcs-boutants y était totalement compromise, menaçant l'équilibre des voûtes du chœur. La nef était dans un état déplorable, les couvertures des chapelles et des



fig. 1 – CHARLES SOULIER, *Panorama de Paris pris de la tour Saint-Jacques*, 1865 (Library of Congress, *Prints and Photographs Division*, Washington). La photographie est prise après l'achèvement de la flèche de la cathédrale (en 1864) et avant le bouleversement urbain de l'île de la Cité. On y voit le long bâtiment de l'Hôtel Dieu et les toits de l'ancien hospice des Enfants Trouvés face à Notre-Dame.

tribunes laissant passer les eaux pluviales. Le revers de la façade occidentale se détériorait de manière continue¹². Tous ces postes étaient assortis de devis précis de maçonnerie aboutissant au total de 5 980 459 francs.

Viollet-le-Duc était conscient que les arguments techniques ne suffisaient pas. On est alors dans les mois qui précèdent le rétablissement de l'Empire. La note, mais plus encore la lettre datée du 31 janvier 1852 adoptent un ton politique où se dévoilent les idées économiques qui ont fourni la matrice de l'Exposition universelle de Londres en 1851. Il s'agit de mener une politique économique libérale, qui soutienne les industries nationales, fédère les arts, les sciences et l'industrie et qui tente de s'allier le peuple en fournissant du travail à tous. Or, Viollet-le-Duc s'ajuste à cette idéologie en vogue, en montrant que le chantier de restauration de Notre-Dame fait renaître des industries nationales qui avaient disparu (sculpture sur pierre, art du forgeron, plomberie repoussée notamment). Ce faisant, il fait glisser les métiers de l'artisanat traditionnel dans l'industrie. Il souligne le mérite libéral des chantiers de restauration, au-delà de Notre-Dame, puisque le succès de ces industries a déjà été remarqué à l'Exposition de Londres en 1851. En effet, les vitraux fabriqués par l'entreprise Gérente et Galimard pour le chœur de l'église Saint-Laurent à Paris avaient

été distingués à Londres. Enfin, Viollet-le-Duc fait remarquer que Notre-Dame a fait naître « un chantier d'ouvriers d'élite, comme appareilleurs, tailleurs de pierre, sculpteurs, charpentiers, plombiers¹³ », formés par des aînés. Ils avaient envie de se dépasser, mais le risque était qu'ils se dispersent, découragés par le chômage du chantier.

La reprise du chantier en 1853: une décision politique

Monseigneur Sibour s'approprie ces arguments dans une lettre adressée à l'Empereur quelques jours après le coup d'État¹⁴. On y apprend que l'Empereur est venu quelques jours auparavant visiter Notre-Dame avec l'archevêque. Un contact personnel a donc été créé. Ce qu'il faut interpréter comme la fabrication d'une idéologie de la restauration, atteint le but recherché, à savoir convaincre le nouveau pouvoir de reprendre la restauration de Notre-Dame : en 1853 une lettre du chef de cabinet de l'Empereur transmet à l'archevêque une réponse d'Hippolyte Fortoul, le Ministre de l'Instruction Publique et des Cultes : « les ordres sont donnés pour que les travaux soient repris, et poursuivis avec la plus grande activité¹⁵ ». L'enclume est donc levée, mais aucune loi nouvelle n'est votée. Les crédits de restauration de Notre-Dame seront attribués

chaque année par décision du Ministre : on est sorti de l'espace parlementaire pour entrer dans le cadre d'un régime autoritaire qui va soupeser sa décision chaque année. Le destin de Notre-Dame est donc soumis à une plus forte pression politique, ce qui peut expliquer en partie les stratégies de séduction mises en œuvre par Monseigneur Sibour.

3. *La tentation de l'impérialisation de Notre-Dame: l'archevêque en quête de séduire le pouvoir*

Le rétablissement de l'Empire change la donne des relations entre le pouvoir et le clergé. Le nouveau régime veut asseoir son autorité politique sur l'Église de France, tout en tentant de ménager les ultramontains. Monseigneur Sibour, précédemment évêque de Digne, avait été nommé archevêque de Paris en 1848, après le décès tragique de Monseigneur Affre sur les barricades¹⁶. Comme ce dernier, Monseigneur Sibour était favorable à la Deuxième République. Mais il se rallie rapidement à l'Empire et, plus encore, cherche à plaire au régime par des propositions au ton obséquieux. Sur le fond, ses propositions brouillent le rôle religieux et symbolique de Notre-Dame, et annoncent le démantèlement de l'environnement urbain, encore marqué par le substrat médiéval en dépit des constructions de l'époque moderne, comme l'Hospice des Enfants-Trouvés de Germain Boffrand, bâti en 1748 sur le parvis (fig. 1).

Notre-Dame comme monument impérial

Comme Viollet-le-Duc, Monseigneur Sibour a saisi qu'il allait falloir convaincre le régime impérial de persévérer à restaurer Notre-Dame grâce à des arguments politiques. C'est pourquoi dans la lettre du 11 décembre 1852 à l'Empereur, il ajoute aux arguments industriels, économiques et sociaux de l'architecte un volet de propositions qui forme un nouvel avatar de l'alliance entre le trône et l'autel à Notre-Dame¹⁷. Le grand dessein qu'il propose à l'Empereur n'est rien de moins que de faire de la métropole, selon ses propres mots, une « gloire nationale ».

Conseillé par un abbé, il imagine des décors dans Notre-Dame et des aménagements à ses abords, pour « une résurrection de la métropole ». Le plus marquant, parmi ses propositions, est de remeubler l'église avec des monuments de personnages puissants puisés dans l'histoire de la vie politique nationale, mêlés avec des personnages célèbres de la vie religieuse. Cette proposition aboutit à une galerie des illustres hybride, à la fois politique et religieuse, inspirée par une utilisation toute politique de l'histoire nationale. Celle-ci systématise des modes d'utilisation de Notre-Dame par la monarchie, survenus dans le passé. Pendant le Moyen Âge, l'installation d'une statue de Philippe le Bel en cavalier royal à l'intérieur de Notre-Dame y manifestait l'autorité du roi dans ce lieu emblématique qui avait toujours été lié à la monarchie¹⁸. Pendant la période moderne, après le Vœu de Louis XIII

en 1638¹⁹, des représentations du roi furent introduites dans Notre-Dame avec, tout d'abord, la commande d'un tableau à Philippe de Champaigne, accroché au pilier sud-ouest de l'édifice (*Le Vœu de Louis XIII*, précédemment dit *Notre-Dame de Pitié*, 1638, aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Caen, Inv 163). L'utilisation de l'édifice par la Monarchie avait été portée à son paroxysme dans le nouveau chœur aménagé par Robert de Cotte, avec la commande et l'installation des sculptures de Guillaume Coustou – *Louis XIII offrant son sceptre et sa couronne* – et d'Antoine Coysevox – *Louis XIV en prière* – dans le chœur lui-même, de part et d'autre de l'autel.

Le projet de Sibour pour une galerie des illustres qui ne dit pas son nom adapte l'intrusion du pouvoir impérial dans l'édifice sacré à son époque, en y injectant une intention pédagogique qui est dans le goût des classes dirigeantes et des milieux cultivés du XIX^e siècle, et en réservant à la sphère religieuse la décoration des églises, une question lancinante depuis l'époque de la Restauration, tant leur état de délabrement et leur dépouillement de toute décoration était devenu préoccupant²⁰. Pour insuffler un retour du peuple à la religion catholique, et aussi le réconcilier avec le pouvoir en place, Monseigneur Sibour souhaite que l'archevêché lance des souscriptions populaires pour payer ces nouvelles décorations.

Un environnement urbain bouleversé et officialisé

Sibour prolonge ses propositions avec la création d'un cloître attenant à l'église, qui servira aux cérémonies publiques, et d'un musée religieux ayant une mission d'éducation populaire. Il s'agit pour lui de suivre la vague de création de musées, propre au XIX^e siècle, dans l'intention de remplir une mission d'enseignement. Jusqu'à présent, le fait religieux avait échappé à cette vague. L'archevêque l'y introduit en présentant les futures collections comme des objets intellectuels et scientifiques.

L'archevêque va plus loin encore en 1854, en proposant une toute nouvelle configuration de l'île de la Cité²¹ : l'impérialisation de Notre-Dame et de ses abords est alors intégrale, allant au-delà de visées déjà explicitées sous le Premier Empire, mais pour l'essentiel non abouties, qu'on rappelle plus loin. Cette impérialisation du monument et du territoire qui l'environne emprunte les traits d'une image urbaine néo-médiévale, aux traits forcés jusqu'à la trahir. L'archevêque émet ces propositions de manière opportune, puisque le devenir de l'île de la Cité occupe déjà l'administration impériale : l'Assistance Publique et le gouvernement commencent à envisager la démolition du vieil Hôtel-Dieu, situé au parvis de Notre-Dame, vestige symbolique de la charité médiévale, pour faire construire un hôpital aux normes de l'hygiène moderne²². Par ailleurs, la préfecture de la Seine songe à redresser les tracés sinueux des rues médiévales qui subsistent à l'époque sur l'île, tout près de la cathédrale et intimement liées à son histoire. Plusieurs églises et sanctuaires parfois très petits, blottis dans l'entourage et l'aura de la grande Notre-Dame,



fig. 2. – CH. MARVILLE, Rue du Cloître Notre-Dame, vue prise du parvis, 4^{ème} arrondissement, Paris, 1865 (Musée Carnavalet, PH 923).

dans la tradition médiévale, existent encore dans ces petites rues, même si beaucoup ont déjà été détruits dès l'époque moderne, pendant la Révolution et la Monarchie de Juillet comme Saint-Pierre aux Bœufs, qui disparut en 1837 lors des travaux de percement de la rue d'Arcole²³. Tout se passe alors comme si l'archevêque s'était imprégné de ce climat administratif et politique qui faisait des rues droites et orthogonales un canon urbain. Il propose de retracer la rue du Cloître Notre-Dame, qui longe la façade nord de Notre-Dame et la dépasse (fig. 2), et de redresser le tracé de la rue d'Arcole vers l'est pour qu'elle vienne s'aligner de manière perpendiculaire à la façade occidentale du monument. Cette proposition sera mise à exécution à partir de 1865 à la faveur de la construction du nouvel Hôtel-Dieu²⁴. Elle sonne le glas des réalités bâties médiévales dans le pourtour de Notre-Dame, puisque la rue du Cloître Notre-Dame sera amputée de la partie qui dépassait la façade occidentale, et que la construction du nouvel Hôtel-Dieu entraînera la destruction de toutes les rues et les maisons situées entre le nord du parvis et le quai.

Si l'archevêque avait bien pris l'initiative de proposer le redressement de la rue d'Arcole et le maintien du nouvel Hôtel-Dieu sur l'île de la Cité, afin de perpétuer aux pieds de la cathédrale la tradition de la charité, et si le régime impérial s'en empara pour associer à son pouvoir une image médiévale trompeuse²⁵, faisant de l'archevêque un allié objectif du nettoyage urbain, le plan d'ensemble de l'île de la Cité auquel on aboutit à la fin du Second Empire, achevé tel quel par la Troisième République, n'était pas celui qu'il avait imaginé. Sibour avait souhaité que l'île de la Cité devienne un quartier

dédié à la Justice (avec la Saint-Chapelle et le Palais de Justice à ses abords, qui faisait l'objet de projets d'agrandissements) et à la Religion, autour de Notre-Dame, en y maintenant le nouvel Hôtel-Dieu – ce qui fut un coup de force du régime impérial contre les opinions de la société de chirurgie de Paris²⁶. Mais l'ampleur des nouvelles constructions religieuses autour de Notre-Dame, projetées par Sibour en 1854, était sans égale dans l'histoire, y compris pendant le Moyen Âge. En effet, il voulait, outre l'Hôtel-Dieu, que soit rétabli le palais archiépiscopal détruit en 1837, et que des bâtiments nouveaux voient le jour pour l'enseignement religieux, avec la construction sur l'île du grand séminaire et du petit séminaire. Jamais une telle concentration de grands édifices religieux n'avait été observée sur l'île de la Cité. La note de Monseigneur Sibour cite à son appui un plan établi par Viollet-le-Duc et Lassus. Il s'agit certainement du plan à vol d'oiseau de l'île de la Cité, que l'on peut donc dater de 1854 (fig. 3).

Y figurent, au flanc sud dégagé depuis 1837, non seulement la sacristie mais aussi le futur bâtiment du personnel, construit bien plus tard au pied de la tour sud. Au flanc nord de la cathédrale, de vastes corps de bâtiments agrémentés de jardins et d'une promenade paysagère qui longe le nouveau tracé redressé de la rue d'Arcole hébergent sans doute le grand et le petit séminaire. Entre le nouveau Palais de Justice et Notre-Dame, les nouvelles constructions avec des ailes de bâtiment renfermant des vastes cours évoquent l'architecture pavillonnaire. Il s'agit sans doute de l'implantation projetée pour le nouvel Hôtel-Dieu. Toutes les rues anciennes ont disparu, ainsi que le vieil Hôtel-Dieu et l'ancien

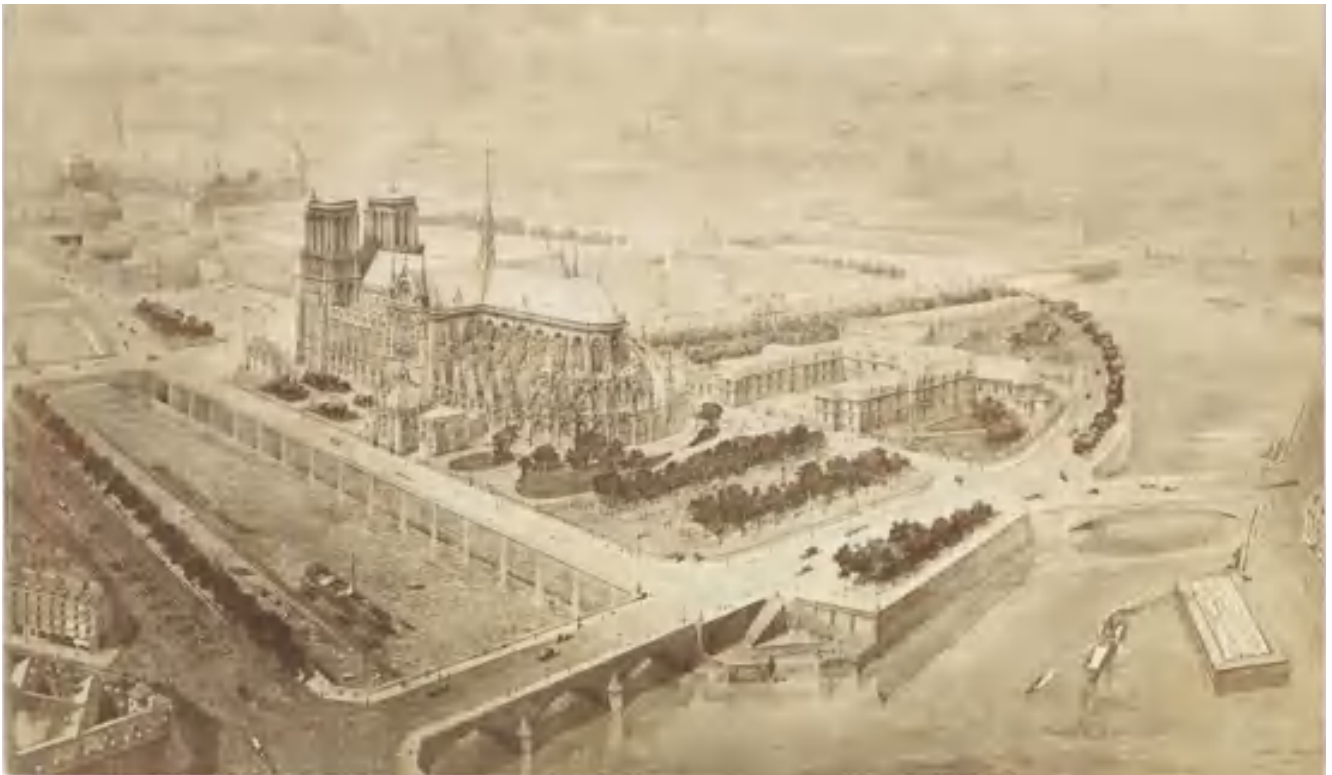


fig. 3. – E. VIOLLET-LE-DUC et J.-B. LASSUS, *Projet pour l'île de la Cité*, 1854 (Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine).

hospice des Enfants-Trouvés. Il est frappant que sur ce dessin, Notre-Dame soit dotée d'une nouvelle flèche à la croix du transept, qui marque et solennise les nouvelles utilisations de l'île de la Cité.

Le triage des idées de Monseigneur Sibour par le régime impérial: des projets urbains achevés sous la Troisième République

Le régime fit le triage des idées de Monseigneur Sibour pour les adapter à sa propre conception de l'impérialisation de l'île de la Cité. Les bâtiments pour les séminaires ne furent jamais envisagés. L'Hôtel-Dieu fut reconstruit sur l'île, ce qui était une concession somme toute mineure avec la vision religieuse. Une vision administrative supplanta les désirs proliférants d'édifices religieux de l'archevêque, avec la construction de la caserne de la Cité face au parvis Notre-Dame, de 1863 à 1867. Le parvis lui-même fut considérablement agrandi par la destruction en 1874 de l'ancien hospice des Enfants-Trouvés. Cet agrandissement était propice à la spectacularisation de l'arrivée des personnalités aux cérémonies officielles, ce qu'avait très bien souligné l'archevêque, parachevait des intentions urbaines déjà exprimées sous le Premier Empire et créait un effet d'intimidation spatiale.

Avec cette proposition, l'archevêque Sibour plaçait paradoxalement ses choix, et l'énergie qu'il déployait pour convaincre le régime, dans un investissement politique de la cathédrale et de l'île de la Cité, tout en escomptant que le pouvoir reconnaissant accepterait de rehausser le prestige des séminaires. La formation des prêtres dans une France où il fallait impulser et

consolider le retour au catholicisme, malmené par les révolutions, était une préoccupation ancienne et sincère chez l'archevêque, qu'il avait déjà manifestée à Digne. Elle était d'ailleurs une lame de fond dans toute l'Église de France. Le pouvoir tira profit de l'état d'esprit de l'archevêque, qui ouvrait la porte à la rénovation urbaine.

4. *L'impérialisation du monument isolé dans un temps long et dans un substrat urbain bouleversé: les orientations de Viollet-le-Duc*

Restaurer un monument et bouleverser le tissu urbain: un nouvel avatar de l'impérialisation de l'espace

On ne trouve pas trace dans les archives de positions de Viollet-le-Duc allant dans le sens de celles exprimées par Monseigneur Sibour pour le monument lui-même. Cependant, il ne fait aucun doute qu'il en a eu connaissance. Il a apporté un soutien de fait au retraitement urbain intégral souhaité par l'archevêque pour l'île de la Cité, puisqu'il a traduit ses idées par un plan. Par la suite, lorsque le sens du remaniement urbain autour de Notre-Dame a été revu pour créer une cité administrative, les sources consultées ne portent pas la trace d'une opposition de Viollet-le-Duc. Ce silence montre, tout d'abord, que l'architecte, proche du pouvoir, n'a pas les moyens de s'opposer à un projet évidemment très politique. L'a-t-il d'ailleurs souhaité ? C'est peu probable. La démarche archéologique, à l'époque, n'est pas appliquée dans la dimension urbaine. Il arrive fréquemment au XIX^e siècle que l'on restaure un édifice médiéval tout en détruisant les rues médiévales à ses abords.

Cependant, cette pratique est aussi l'héritière d'une tradition française que l'on peut repérer dans le sud de la France, dès l'époque moderne, qui associe la restauration des amphithéâtres antiques, le dégagement des constructions qui les ont investies pendant le Moyen Âge, et un nettoyage urbain dans leurs abords²⁷. Ce nettoyage est réalisé pour des motifs d'hygiène et d'assainissement de la voirie, mais aussi pour des raisons de sûreté et de police. Ces pratiques sont portées à un apogée pendant le Premier Empire. Les intentions du nettoyage urbain vont alors bien au-delà des préoccupations d'hygiène urbaine nées pendant l'Ancien Régime, et visent à créer de nouveaux espaces urbains monumentalisés autour d'édifices canoniques isolés, propices à véhiculer l'image d'un pouvoir puissant et intimidant. Les préfets institués par ce régime et nommés dans chaque département forment un corps de fonctionnaires soumis hiérarchiquement au puissant Ministre de l'Intérieur. Ils ont parmi leurs missions l'architecture publique et l'aménagement urbain. Certains d'entre eux, comme Chabrol de Volvic, développent d'ailleurs de véritables talents dans ces domaines. Les préfets manient en même temps la restauration de monuments canoniques et la politique urbaine. Cet assemblage conduit à ce que la restauration soit intégrée dans l'interventionnisme urbain. Un des exemples en est le dégagement radical de l'amphithéâtre de Nîmes, une opération urbaine de grande ampleur qui se prolonge par la création d'une nouvelle place et d'une rue circulaire²⁸. Pour qu'elle puisse être imaginée et aboutir, il aura fallu les compétences techniques des hommes de talent du Premier Empire – l'ingénieur en chef des Ponts et Chaussées du Gard, Victor Grangent, et le préfet du Gard, François-Jean-Baptiste d'Alphonse, l'efficacité de l'une des institutions centralisées du régime, le Conseil des Bâtiments Civils, qui approuve ce projet de dégagement en 1812, et le soutien apporté personnellement par Napoléon I^{er} lui-même, contacté par l'intermédiaire de Cambacérès.

La conjonction de ces esprits à la fois brillants et opérationnels du Premier Empire aboutissait à la formulation doctrinale et pratique d'une nouvelle vision de la ville, une vision dans laquelle l'histoire pouvait être librement retraitée pour servir la propagande du régime, et où le monument apparaissait comme un vestige du passé, isolé et « sauvé » par la restauration. À Paris, autour de Notre-Dame, le Premier Empire avait aussi lancé des transformations très importantes, sans pouvoir toutes les mener à bien. Les réflexions à ce sujet avaient été lancées à l'occasion de la cérémonie du sacre (le 2 décembre 1804), car il était très important que le cortège puisse passer facilement, et que son déplacement jusqu'à l'arrivée à la cathédrale soit regardé par une foule nombreuse. La rue du Cloître Notre-Dame avait alors été élargie et la magnifique porte qui en fermait l'entrée – construite en 1751 d'après les dessins de Boffrand en même temps que l'Hospice des Enfants-Trouvés – avait été démolie. Mais le pouvoir souhaitait surtout imprimer sa marque sur les bâtiments séculaires qui entouraient la cathédrale, en détruisant l'ancien Hôtel-Dieu, et en affectant le palais de l'archevêché à la résidence du pape : cette transformation

majeure aurait marqué dans l'espace de l'île de la Cité la nouvelle géographie politique de l'Empire, où Paris devait être une capitale non seulement politique, mais aussi religieuse. Mais le régime impérial n'eut pas le temps de mettre ces projets à exécution²⁹. Cependant, comme on l'a dit plus haut, le palais archiépiscopal fut détruit pendant la Monarchie de Juillet, et le sort de l'Hôtel-Dieu fut scellé par le régime impérial en 1864, pendant l'administration haussmannienne de Paris. Cette administration prolongeait la mémoire de l'interventionnisme urbain du Premier Empire par une vision où la cathédrale était isolée d'un environnement urbain détruit et reconstruit, en apportant un nouvel avatar des images du pouvoir : celle des bâtiments administratifs qui évoquaient dans l'espace l'État moderne. Dans un sens, l'archevêque Sibour, sans peut-être en être conscient, avait apporté une aide à l'impérialisation de l'île de la Cité. Quant à Viollet-le-Duc, il s'était adapté aux paradigmes du régime, à la séparation administrative entre la politique urbaine menée par la préfecture de la Seine et la politique des restaurations assurée par l'administration centrale du régime impérial.

Dans cette recomposition urbaine du Second Empire en marche à partir de 1864, qui sera terminée par la Troisième République avec l'achèvement du nouvel Hôtel-Dieu (en 1875), le monument religieux, Notre-Dame, était à la fois isolé et tributaire d'un espace urbain aux formes rectilignes, où tout parlait de l'État.

La relation à l'histoire: l'exemple du chœur

Après les prises de position avortées de Monseigneur Sibour, les sources montrent un Viollet-le-Duc émancipé du pouvoir religieux, et qui a les mains libres pour définir la restauration. L'architecte délaisse totalement l'espace urbain, et reporte toute son énergie sur le monument. La publication en 1856 de sa monographie sur la cathédrale, avec Ferdinand de Guilhermy, est une tribune qui lui permet d'affirmer sa position et ses options³⁰. Elle éclaire sur la manière dont Viollet-le-Duc considère la relation de l'édifice à l'histoire. L'introduction tisse un récit de cette relation, en la rapportant à une histoire des hommes de pouvoir, tout en affirmant le lien étroit entretenu par le peuple et par les corporations avec la vie de l'édifice, au Moyen Âge. L'intention de l'architecte et celle de Guilhermy, renouer avec le fil de cette histoire pour voir « renaître les anciens jours de foi et de grandeur », est affirmée en conclusion³¹. Mais si tel est le but poursuivi de la restauration, pour autant, l'ouvrage se donne à lire comme une description archéologique dans les règles de l'époque, et aucune option de restauration n'est proposée en utilisant l'histoire de manière détournée. La *Description de Notre-Dame de Paris* se démarque des propositions de l'archevêque Sibour pour faire de Notre-Dame une « gloire nationale » en manipulant l'histoire. La relation de Notre-Dame à l'histoire est pourtant inhérente à l'édifice : « L'histoire de Notre-Dame se lie d'une manière intime à toute l'histoire de France. On ne finirait pas d'énumérer les solennités nationales, les baptêmes de princes, les mariages et funérailles de rois,



fig. 4. – Anonyme, le chœur de Notre-Dame réaménagé par Viollet-le-Duc, avec les statues du Vœu de Louis XIII de part et d'autre du maître-autel, vers 1900 (Archives de Notre-Dame de Paris).

les conclusions de traités dont cette insigne église a été témoin (..)»³².

Viollet-le-Duc recherche une relation sereine du monument restauré avec l'histoire nationale, dans une perspective de longue durée. Lorsqu'il précise les orientations du réaménagement du chœur, espace central pour la liturgie, il est en pleins préparatifs pour le baptême du prince impérial (le 14 juin 1856). Le goût gothique est affirmé pendant cette cérémonie officielle dans le dais posé à l'entrée du chœur. Il est clair que le choix du gothique aurait pu constituer une marque identitaire du régime, puisque ce style était aimé à l'époque, notamment par l'impératrice. Pourtant, pour la restauration, Viollet-le-Duc renonce à la reconstitution d'un chœur gothique à Notre-Dame. Il s'en explique dans une note à l'archevêque³³. Il doit se prononcer sur la restauration, ou non, des restes de placages en marbres apposés en 1714 par Robert de Cotte sur les piliers en pierre médiévaux. Il opte pour leur enlèvement, d'abord pour des raisons constructives – car ces placages ont affaibli les piliers et

la solidité du chœur – et en second lieu, pour des raisons d'unité de style. Mais, beaucoup plus inattendu, il propose de rétablir les deux statues du Vœu de Louis XIII dans le chœur (fig. 4). Ainsi, écrit-il, en replaçant ces statues, « l'intention religieuse de ce prince [Louis XIII] » sera-t-elle respectée. Viollet-le-Duc démontre une tempérance dans la restauration du chœur, en respectant la strate archéologique du Vœu de Louis XIII (fig.4). Mais cette tempérance respectueuse du temps long de l'histoire du pays ne servait-elle pas mieux le régime impérial qu'un chœur néo-gothique ?

La restauration de Notre-Dame pendant le Second Empire se fait dans une intense crise des relations entre le pouvoir politique et le pouvoir religieux, d'où les paradoxes que l'on observe : un archevêque proposant d'impérialiser l'île de la Cité, tandis que l'architecte se préoccupe de liturgie. Le traitement du chœur de Robert de Cotte montre la volonté de Viollet-le-Duc de mettre en priorité la solidité de l'édifice, mais aussi de replacer l'édifice dans une histoire longue, ce qui conforte l'assise du régime impérial.

Note

¹ Sur l'utilisation de l'histoire dans les restaurations pendant le XIX^e siècle, voir CHEVALLIERA, à paraître.

² Monseigneur Sibour fut nommé archevêque de Paris en 1848. Il le resta jusqu'à sa mort, le 3 janvier 1857, assassiné par un ancien curé.

³ HÉRICART DE THURY, *Rapport sur le projet de sacristie de l'église métropolitaine de Notre-Dame en remplacement de l'ancienne sacristie qui doit être démolie*, 1^{er} novembre 1841. Archives de l'Archevêché de Paris (A.A.P.), Boîte 2D/3D (Travaux, mobilier).

⁴ Le titre de la loi est parlant à cet égard : « loi ouvrant un crédit de 2 650 000 francs affectés à la restauration de la cathédrale de Paris et à la construction d'une nouvelle sacristie ».

⁵ Les lauréats du concours ouvert en 1843 pour restaurer Notre-Dame étaient Jean-Baptiste Lassus et Eugène Viollet-le-Duc. La sacristie fut réalisée par les deux architectes. Mais Lassus mourut en 1857, avant l'achèvement de la restauration de la cathédrale par Viollet-le-Duc.

⁶ Cité par ERLANDE-BRANDENBURG 1980, 74.

⁷ Tel est l'avis chez *Ibid.*

⁸ Lettre du Ministre de la Justice et des Cultes à l'archevêque en date du 8 octobre 1844, avec copie d'une lettre au préfet de la même date, A.A.P., boîte 2D/3D (Travaux, mobilier).

⁹ 2 650 000 francs. Voir note 4.

¹⁰ MACÉ DE LÉPINAY 1998, 157-171.

¹¹ VIOLLET-LE DUC, « Cathédrale de Paris. Achèvement de la restauration », note, 1852. Lettre de Viollet-le-Duc et Lassus à l'archevêque de Paris en date du 31 janvier 1852. A.A.P., boîte 2D/3D (Travaux, mobilier).

¹² Dans sa note citée en note 11, Viollet-le-Duc parle d'une détérioration de la façade orientale. Cependant, il ne peut s'agir que de la façade occidentale.

¹³ Lettre de Viollet-le-Duc et Lassus à l'archevêque de Paris en date du 31 janvier 1852, citée en note 11.

¹⁴ Lettre de l'archevêque à l'Empereur en date du 11 décembre 1852. A.A.P., boîte 2D/3D (Travaux, mobilier).

¹⁵ Lettre du chef de cabinet de l'Empereur à l'archevêque en date du 16 mars 1853. A.A.P., boîte 2D/3D (Travaux, mobilier).

¹⁶ Pendant les journées insurrectionnelles de juin 1848, Monseigneur Affre tenta une médiation entre les insurgés et les forces de

l'ordre. Arrivé sur une barricade rue du Faubourg Saint-Antoine, le 23 juin 1848, il fut atteint par une balle et mourut deux jours après.

¹⁷ Lettre citée en note 14.

¹⁸ Cette statue a disparu pendant la Révolution française. On évoquait à son propos tantôt Philippe le Bel, tantôt Philippe VI. Une étude approfondie publiée en 1968 a donné un faisceau d'arguments en faveur de la représentation du roi Philippe le Bel. Voir BARON 1968, 141-154.

¹⁹ Le roi de France Louis XIII s'engagea à consacrer son royaume à Notre-Dame, la Vierge Marie, si elle lui accordait la grâce d'avoir un héritier pour lui succéder. La grossesse d'Anne d'Autriche en 1638 fut interprétée comme l'octroi de cette grâce. Le 10 février 1638, le roi signa et publia un édit de consécration à Saint-Germain-en-Laye. Le futur Louis XIV naquit le 5 septembre 1638.

²⁰ L'état de délabrement et de dénuement des chapelles avait été décrit et souligné par la monographie de référence consacrée à Notre-Dame en 1821. Voir GILBERT 1821.

²¹ Lettre de l'archevêque au Ministre de l'Instruction Publique et des Cultes en date du 29 août 1854. A.A.P., boîte 2D/3D (Travaux, mobilier).

²² Voir CHEVALLIER 2010, 96-99.

²³ La porte de Saint-Pierre aux Bœufs fut transférée sur la façade occidentale de l'église Saint-Séverin.

²⁴ Le 22 mai 1865, un décret impérial déclara d'utilité publique la reconstruction de l'Hôtel-Dieu au nord du parvis Notre-Dame. Or, les pavillons situés à l'est du nouvel ensemble hospitalier devaient être construits le long d'un axe établi dans l'alignement du pont d'Arcole et de la cathédrale Notre-Dame, ce qui amena à redresser vers l'est le tracé de la rue d'Arcole.

²⁵ Voir CHEVALLIER 2010, 99-115, note 20.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ CHEVALLIERB, à paraître.

²⁸ PINON 1978, 28-32; DURAND 2000, 104-105.

²⁹ Cependant, l'église de l'Hôtel-Dieu et des maisons adjacentes furent démolies.

³⁰ DE GUILHERMY, VIOLLET-LE-DUC 1856.

³¹ *Ibid.*, 132.

³² *Idem.*, 14.

³³ VIOLLET-LE-DUC, Note adressée à l'archevêque de Paris en date du 19 mai 1856. A.A.P., Boîte 2D/3D (Travaux, mobilier).

Bibliographie

BARON F. 1968, *Le cavalier royal de Notre-Dame de Paris et le problème de la statue équestre au Moyen Âge*, «Bulletin Monumental», a. 1968, pp. 141-154.

CHAPPEY F. (dir.) 1998, *de Plâtre et d'Or, Geoffroy-Dechaume sculpteur romantique de Viollet-le-Duc*, cat. d'exp., Musée d'art et d'histoire Louis Senlecq et Château de la Roche-Guyon.

CHEVALLIER F. 2010, *Le Paris moderne. Histoire des politiques d'hygiène (1855-1898)*, Rennes.

CHEVALLIER⁸ F. à paraître, *Nouvelles questions sur les restaurations les plus spectaculaires du long XIX^e siècle en Europe*, in PHALIP B., CHEVALLIER F. à paraître.

CHEVALLIER⁵ F. à paraître, *De la Renaissance à 1830 : des transformations de la tradition humaniste aux restaurations modernes*, in PHALIP B., CHEVALLIER F. à paraître.

DE GUILHERMY F., VIOLLET-LE-DUC E.-E. 1856, *Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris*, Paris.

DURAND I. 2000, *La conservation des monuments antiques. Arles, Nîmes, Orange et Vienne au XIX^e siècle*, Rennes.

ERLANDE-BRANDENBURG A. 1980, *Paris : la restauration de Notre-Dame*, in FOUcart 1980, pp. 72-89.

FOUCART B. (dir.) 1980, *Viollet-le-Duc*, cat. d'exp., Paris.

GILBERT A.-P.-M. 1821, *Description historique de la basilique métropolitaine de Paris ornée de gravures*, Paris.

MACÉ DE LÉPINAY F. 1998, *Geoffroy-Dechaume et la restauration de la sculpture de Notre-Dame de Paris (1848-1867)*, in CHAPPEY 1998, pp. 157-171.

PHALIP B., CHEVALLIER F. (dir.) à paraître, *Pour une histoire de la restauration monumentale (XIX^e – début XX^e s.), un manifeste pour le temps présent*, Clermont-Ferrand.

PINON P. 1978, *Réutilisations anciennes et dégagements modernes de monuments antiques : Arles, Nîmes, Orange et Trèves*, «Caesarodunum, Bulletin de l'Institut d'Études Latines et du Centre de Recherches A. Piganiol», 1978, supplément n° 31.

2.0

IL CANTIERE DI RESTAURO E I SUOI ARCHIVI

a cura di Monica Naretto



MONICA NARETTO

Vicedirettore Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio e Dipartimento Architettura e Design, Politecnico di Torino

Il cantiere di restauro, i suoi archivi: per una decodificazione delle tracce e dei processi

CHANTIER, s.m., Mot tiré du latin *canterius*, magasin à bois, et qui a plusieurs significations dans l'art de bâtir. 1° On appelle de ce nom l'espace autour d'un bâtiment que l'on construit, où l'on décharge le bois, la pierre, la sable, la chaux et autres matériaux propres à la construction de l'édifice. C'est aussi le lieu où l'on taille les pierres et les bois [...]

article *Chantier*, in A. C. Quatrèmere de Quincy, *Dictionnaire Historique d'Architecture*, Paris, Tome I, 1832, p. 351).

E ancora:

CHANTIER, s., m. Place vague, espace découvert sur lequel on dépose les matériaux qui doivent servir à la construction d'un édifice (voy. *Construction*). On désigne aussi par ce mot des pièces de bois que l'on pose à terre horizontalement, pour isoler et soustraire à l'humidité du sol des charpentes ou des planches [...]

(article *Chantier*, in E.E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, Tome II, 1867, pp. 421-422).

Terrain vague, magazzino, luogo di stoccaggio e costruzione... il cantiere resta anche oggi uno spazio affascinante, "aperto" e polisemico, che si connette profondamente all'arte di edificare, momento di trasmissione dei saperi e significativa fatto di tracce, elementi, fenomeni: in questo senso, territorio irrinunciabile del restauro.

Gli scritti raccolti in questa seconda sezione del volume, dedicata appunto al «cantiere di restauro e [a]i suoi archivi», testimoniano, nella loro varietà e profondità, alcune significative e possibili relazioni che questo spazio di confronto suggerisce. Pur non potendo esaurire le infinite declinazioni su un argomento così esteso e diffusamente discusso nella sfera del patrimonio tangibile (ma con amplissime connessioni anche rispetto a quello immateriale), essi attestano una pluralità e vivacità di attuali studi e di affondi, attorno alla conoscenza, al progetto, alla gestione, alla protezione, alla valorizzazione dei beni e dei loro archivi – come nella radicata missione della nostra Scuola – muovendosi dalla discussione in prospettiva metodologica all'analisi di casi studio significativi che ben si innestano sulla problematica.

Nel tentativo di mettere a sistema i contributi, se ne propongono aggregazioni che rispondono a tre sottosezioni, a partire dagli studi «per il cantiere di restauro archeologico» (sezione 2.1), passando per quello «di restauro architettonico e urbano» (sezione 2.2), fino all'attenzione principale incentrata sulla fonte primaria, sull'archivio materiale, con la sottosezione 2.3 dedicata

alle fonti materiali nella prospettiva della conservazione. All'interno di ciascuna di esse il criterio di disposizione editoriale è per quanto possibile cronologico rispetto agli argomenti trattati, anche se questa determinante non esaurisce le connessioni, davvero molteplici, che i contributi propongono in relazione all'intero volume.

I primi saggi, a formare la sezione 2.1 come anticipato, trovano come filo conduttore il cantiere di restauro archeologico, attestando un importante segmento degli studi di un gruppo di ricerca avviatosi e consolidatosi al Politecnico di Torino, che ha al suo attivo effettivi cantieri nonché reti di respiro internazionale. Emanuele Romeo apre con una disamina dedicata alla conservazione del patrimonio allo stato di rudere, mettendo in luce le criticità oggi riscontrabili nella salvaguardia di questa eredità complessa, nonché, con taglio metodologico, le connessioni tra lettura critica dei documenti disponibili e cantiere di intervento, offrendo anche un suggestivo ideale *tour* tra siti e memorie del bacino del Mediterraneo. I cantieri illustrati, che assurgono al ruolo pedagogico di «cantieri scuola», permettono di proporre una protezione delle rovine che non prescinda dal comprendere, e poi valorizzare, in senso olistico, il vero e proprio «paesaggio archeologico» che contribuiscono a determinare, senza tralasciare componenti geomorfologiche, naturali, simboliche.

I punti di contatto e la labilità dei confini tra patrimonio archeologico e architettonico, suggeriti dal reimpiego di elementi e frammenti antichi nella costruzione delle città in divenire, sono palesi nel caso studio della Cittadella di Ankara in Turchia, l'Ankara Kalesi, uno straordinario palinsesto materico e diacronico. Emanuele Morezzi li adotta in una riflessione che ci allena a considerarli non tanto come elementi di un'unità originaria, quanto frammenti significanti – ed ecco quelle tracce, segni, elementi del cantiere, di cui si diceva – che si vorrebbero opportunamente valorizzati, in quanto entità dell'«archivio costruttivo», ma anche indicatori culturali del trattamento degli *spolia* nella cultura e tradizione successiva. Il cantiere e l'archivio, *in primis* quello materiale, nel patrimonio archeologico si rivelano dunque inscindibili e da rapportare con approccio multiscalare al paesaggio che li avvolge e che essi stessi determinano.

Ulteriore documento della ricchezza del panorama degli studi del gruppo è il contributo di Tommaso Vagnarelli da cui emerge prepotentemente il valore della dimensione paesaggistica, nell'agro oggi laziale, di matrice etrusca, dove si conserva la *polis* di Caere, e in

particolare il sepolcreto della Banditaccia di Cerveteri, oggetto nella prima metà del Novecento di un lungo cantiere di restauro programmatico, che origina, tra ciò che è conservato dentro il «recinto» e le corrispondenze esterne, due paesaggi archeologici antitetici e complementari, il primo esito di approcci ormai storicizzati, il secondo in attesa di un auspicabile cantiere che dovrà mostrarsi particolarmente cauto e minimale. La natura dei principali archivi riferibili a tale patrimonio è rappresentata emblematicamente da quello del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Proprio sulla particolare sostanza e «costruzione» degli archivi possibili, come atto interpretativo e documentale in continua formazione, ci sollecita il saggio di Riccardo Rudiero, che testimonia un impegno dettagliato dipanato nelle tempistiche del cantiere, con la realizzazione di documentari scientifici, o «videodiari», che accompagnano le fasi di lavori *in situ* al villaggio fortificato di Bagni di Petriolo. Quella della «live-restoration», tema caro all'autore che l'ha praticata in forma precoce, è un'opportunità di narrazione culturale quanto mai arricchente e appropriata in tempi in cui la forzata chiusura dettata dalla pandemia ha imposto di ripensare nell'immediato, ma sappiamo con ricadute di lunga durata, gli approcci alla condivisione e alla comunicazione del patrimonio collettivo, rivelandosi congeniale alla partecipazione e all'inclusione dei diversi pubblici e portatori di interesse, così come alla didattica universitaria.

L'archivio filmico, visuale e multimediale, ci permette la transizione alla successiva sottosezione (la 2.2) – confermando che le suddivisioni valgono soltanto come *escamotage* redazionale – questa volta abdicando alla narrazione coerente alla sequenza editoriale dei contributi, per segnalare come sia possibile «interrogare» un archivio di natura specifica e avvincente, preziosa *legacy* del Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino, quale quello dell'Architettura – Archivio Cinematografico e Multimediale di Architettura. Alessandra Lancellotti ha saputo ricercare, all'interno del vasto patrimonio filmico conservato, testimonianze del rapporto cantiere di restauro-archivio filmico, con la discussione di casi notevoli e cari alla cultura della conservazione (il sito di Hierapolis di Frigia, lo *jubé* di Santa Maria a Vezzolano, il castello di Rivoli), dimostrando come oggi non vi siano confini nella possibilità, quale metodologia comune allo storico, al restauratore, all'architetto come all'archeologo o allo storico dell'arte, di «interrogare le fonti». Emergono, così, cantieri che muovono dalla dimensione territoriale a quella architettonica, sempre trattati in relazione al contesto di riferimento, che sono il *focus* proprio della richiamata parte 2.2.

La cornice internazionale di questa sezione emerge dal contributo di Milagros Palma Crespo dell'Universidad Politécnica de Madrid – già *visiting* presso il Politecnico di Torino e nel *board* del nostro Dottorato in Beni Architettonici e Paesaggistici – che ha ricomposto un segmento delle sue ricerche, esposte nel 2018 anche in una apprezzata conferenza offerta alla Scuola di Specializzazione, secondo la problematica proposta dal

volume. I cantieri di restauro intrapresi nella provincia di Jaén, attentamente tracciati dall'autrice tra riscontro sulle fabbriche e disponibilità del dato archivistico e storiografico, sono l'espedito topografico per discutere la «teoría y práctica restauradora» del grande architetto Leopoldo Torres Balbás, che nella Spagna della prima metà del Novecento contribuisce alla costruzione dell'identità collettiva, forte di una responsabilità di cantieri governati in profondità sia sotto l'aspetto costruttivo sia sotto il profilo critico-interpretativo sui «monumentos históricos y artísticos de España» (sarà anche investito della responsabilità dei restauri dell'Alhambra a Granada).

Un'altra retrospettiva, su cantieri di restauro precedenti per epoca, databili tra gli anni Trenta del XIX secolo e il primo quarto del XX, è oggetto della proposta di chi scrive, tesa a evidenziare da un lato quali siano stati alcuni dei «monumenti» di maggiore attenzione culturale nel panorama subalpino, individuati e «trattati» dalla cultura stessa del restauro, dall'altro quale la rispondenza (intermittente talvolta, ma per lo più molto ricca e fatta di molteplici andate e ritorni) tra cantiere di restauro «storico» e archivio, nell'intento, altresì, di valorizzare il patrimonio – documentale come materiale – del territorio che geograficamente ci compete. Immergendoci nella fucina della salvaguardia e della conservazione dei beni tra tutela istituzionale e processo metodologico, si connettono a questo filone, attraverso le figure e i processi che ne emergono, gli scritti di Irene Balzani e di Maria Chiara Strafella, da cui affiora la codificazione di una metodologia di approccio – che al contempo va strutturando i corrispondenti archivi – che si svolge dalla conoscenza al progetto, al cantiere, attivato, monitorato o diretto dall'Ente di tutela istituzionale. Per i due affondi proposti, rispettivamente le pievi romaniche della diocesi di Ivrea e la facciata della chiesa di Santa Cristina a Torino, gli archivi appaiono potentemente articolati, esaustivi e dialogici, con documenti tra la fine del XIX e tutta la prima metà del XX secolo relativi non solo alla (micro)storia delle fabbriche, ma altrettanto connessi alle grandi criticità e occorrenze derivate dagli eventi politici e socio-economici, come la fase degli sventramenti e quella dei «danni di guerra». Come prevedibile, si assiste al crescente impiego della fotografia come attestazione di stati di fatto, fasi di cantiere, esiti di progetto, come nel caso delle evocative immagini che rendono apprezzabile il divenire del settore urbano di via Roma e piazza San Carlo, o i dettagli dei partiti strutturali e decorativi di Santa Cristina stessa, scattati dai ponteggi nel corso degli interventi.

Delle fonti conservate presso i medesimi archivi della Soprintendenza, intrecciate con una disponibilità storiografica e critica (come espressione di un dibattito) assai ricca, si nutre anche l'interessante saggio di Andrea Minella, dedicato al cantiere del «moderno», ovvero dell'architettura contemporanea, problematica sempre più cogente, qui rappresentata dall'opera di Carlo Mollino e Aldo Morbelli per l'Auditorium Rai di Torino. Ecco che il bene, che possiamo ascrivere a quelle architetture «autoriali» del Novecento da ricomprendere con urgenza nel patrimonio collettivo, tende a diventare rappresentativo

del principio di contraddizione aristotelico, là dove il suo destino è segnato da una scelta che privilegia l'adeguamento funzionale alla conservazione dell'opera, qui più che mai effettivamente autografa e «artistica».

Altri archivi per altre architetture: da uno dei più importanti istituti archivistici piemontesi, quello dell'Ordine Mauriziano, Chiara Devoti attinge con sicura dimestichezza per articolare la ricomposizione di una messe di dati relativi all'ampliamento dell'Ospedale Maggiore Umberto I in Torino, firmato dal poliedrico ingegnere Giovanni Chevalley. La grande disponibilità di disegni di progetto, varianti, carteggi, relazioni tecniche, così come di cataloghi, ordini, conti e pagamenti, dall'architettura alle componenti impiantistiche e di arredo, fino al dettaglio dei campionari colore per la finitura delle pareti, istituisce un quadro esaustivo della fase tra 1926 e 1930, che è paradigmatica del portato delle informazioni rintracciabili, ricondotte nel saggio a un quadro scientifico di conoscenza. Il caso, che potrebbe sembrare specifico, è viceversa rappresentativo di un'opportunità culturale per l'attivazione di consapevoli cantieri di conservazione/adeguamento di complessi ospedalieri storici, prospettive emergenti e reali, su cui si sono avviati anche programmi urgenti, di ricerca o operativi, sollecitati dalla recente emergenza sanitaria globale.

Ben posizionato su prospettive attuali è anche il lavoro di Silvia Summa, da cui è nuovamente desumibile la potenzialità dei dati documentari in relazione ai cantieri, in questo caso di manutenzione e restauro. Con un' esplorazione originata dalla tesi di specializzazione, gli archivi amministrativi della diocesi di Torino sono interrogati per estrapolare le differenti categorie di intervento, insieme agli impegni di spesa, condotti sul patrimonio culturale ecclesiastico nell'arco decennale 2006-2015, un periodo significativo poiché compreso tra le Olimpiadi invernali (2006) e il Giubileo (2015), eventi che hanno determinato un forte impatto sul territorio di indagine. In una disamina orchestrata tra scienze «dure» (report «statistico-quantitativi») e «molliti» (parafrasando Franco Brezzi, *La vita amara delle scienze dure*), con analisi qualitative e consapevolezza sul portato culturale di questa particolare natura di beni, il saggio offre una pista originale verso la manutenzione programmata, quella ciclicità che richiede cantieri «timidi», sostenibili per loro stessa natura.

Di una «organizzazione» impegnata nell'impostazione di un cantiere di restauro, opportunamente preceduto da un saldo *étude d'évaluation*, è traccia il saggio scritto a quattro mani da Chiara Benedetti con Riccardo Giordano, sul prestigioso segmento architettonico e urbano dell'hôtel de Galliffet. Qui mi sarà concesso un particolare ringraziamento alla proprietà e amministrazione del bene, che con estrema disponibilità non solo ha aperto le porte a studi pregressi, ma di fatto ha presieduto anche allo scritto (si veda l'*incipit* dello stesso). La natura stratificata e monumentale della sede di Rappresentanza Permanente d'Italia presso le Organizzazioni Internazionali a Parigi ha richiesto un approccio conoscitivo complesso per tratteggiare il cantiere di restauro e valorizzazione dello scalone e della cupola,

che spazia dall'attenta rilettura delle fonti archivistiche, alla determinazione della consistenza delle carpenterie storiche mediante campagne diagnostiche, per arrivare alla definizione delle lavorazioni di conservazione e integrazione della struttura e delle superfici, con un progetto coordinato, come la tutela francese esige, dalla figura dell'*Architecte en chef des monuments historiques*. Una testimonianza di metodo ma, anche, di reti e collaborazioni arricchenti per il nostro *coté*.

Un procedimento a ritroso è invece adottato da Giulia Beltramo per verificare, attraverso una fonte autorevole della critica architettonica, la rivista *Domus*, quali cantieri di restauro, e con quale peso, trovino spazio in dieci anni di pubblicistica, dal 1964 al 1973, un decennio significativo poiché scenario dell'estensione della Carta di Venezia nonché del contributo culturale intessuto dalla Commissione ministeriale Franceschini. Le scelte dei casi illustrati, come le parole chiave adottate nel commentarli, sono sintomatici di un'epoca e di uno spazio editoriale; sempre attuale la tensione verso il dualismo tra «antico e nuovo».

Chiude la sottosezione, per il cambio di scala implicato, il contributo di Maurizio Villata sul cantiere di restauro nella dimensione urbana, un taglio e sensibilità che contraddistingue la sua ricerca, avviata negli anni della specializzazione. La «cura» e l'innovazione dei centri storici come ramo del restauro – che di necessità richiede un profondo confronto transdisciplinare – è articolata come proposta di metodo e fa ricorso al caso emblematico dell'«esperienza urbinata di Giancarlo De Carlo» come luogo densissimo di valori pregressi. Gli archivi, in questo caso, sono i sempre più raffinati *data-base* e i sistemi digitali recenti attraverso cui è possibile organizzare e gestire la complessità delle referenze e degli indirizzi che soggiacciono alla proporzione urbana.

Completa la sezione seconda, al punto 2.3, una serie di saggi più specificamente appuntati su quell'«archivio materiale» che contempla il dato tangibile e autentico cui si rivolge l'interpretazione progettuale del restauro, e che peraltro è ambito di nuovi metodi e discipline, fra cui l'archeologia del costruito.

Coniugando due importanti campi della sua ricerca, il patrimonio costruito medievale e il valore testimoniale delle tracce e dei fenomeni che ne contraddistinguono le membrature, Bruno Phalip, professore all'Université Clermont Auvergne, attivo propugnatore del volume come del seminario del 2018, propone uno scardinamento accorato del «dibattito epistemologico tra formalismo e funzionalismo» identificabile in un segmento della storia dell'arte. In risposta a diffuse pratiche di *nettoyage* aggressive, riscontrabili soprattutto su una certa quota di patrimonio francese, Phalip indica un metodo attuativo che si propone di non cancellare segni connotanti che trasformano ogni pietra in un'opera irripetibile dell'intelletto e agire umano, come di imparare ad assecondare i lunghi processi di invecchiamento della materia costruttiva, nel rispetto delle patine che la contraddistinguono, soprattutto quelle biologiche, secondo i principi di una condivisibile conservazione. Ma la sua visione si spinge oltre, ed enuncia una

possibilità di «transizione ecologica» del restauro, ancora tutta da esplorare anche in ragione della recente presa di coscienza collettiva. Sollecitando, per il patrimonio costruito, «d'enquêtes exigeantes liées à la flore comme à la faune, de manière à documenter les édifices et sites», prefigura tendenze che si concentrino nell'integrare sempre più all'oggetto disciplinare, all'artefatto, lo spazio naturale e la sua biodiversità. Non è una chimera, ma una mozione che ha maturato con l'abitudine alla ricerca interdisciplinare, nel confronto con geografi e petrografi, e che deriva anche da una profonda conoscenza delle apparecchiature (*D'épiderme et d'entrailles, le mur médiéval en Occident et au Proche-Orient – Xe-XVIIe s.*, 2017) o da recenti studi sistematici (*Pour une histoire de la restauration monumentale – XIXe-début XXe s. Un manifeste pour le temps présent*, con Fabienne Chevallier, 2021), tesi a lanciare un nuovo manifesto, atto di indirizzo per la contemporaneità. Su questa scia si colloca anche il lavoro di Maryse Méchineau, con formazione specialistica in *Patrimoine architectural et paysager* all'École du Louvre, che ha indagato il ruolo compatibile e sostenibile delle *soft capping* nella conservazione degli antichi partiti murari, soprattutto delle rovine, con il ricorso a esempi applicativi tratti dalla sperimentazione dell'*Historic England* (prima *English Heritage*), o ad altri approfonditi in modo diretto, come il palinsesto del castello di Coucy, già caro, come sappiamo, a Viollet-le-Duc. In entrambi i contributi le immagini a corredo dei testi sono indubbiamente eloquenti a sostegno delle tesi proposte.

Un altro gruppo di due contributi chiude il volume, non certo ultimi come significato, ma così composti per lo specifico dettaglio di indagine che implicano. Il cantiere vi è delineato attraverso i metodi dell'archeologia e il contributo dell'analisi delle componenti delle malte storiche, per la definizione di strategie di conservazione. La sintesi offerta da Paolo Demeglio imposta metodologicamente il problema, ricorrendo a tre casi studio approfonditi nel tempo dall'autore, che ne ha coordinato anche le attività di prima ricognizione o di scavo: la pieve di San Giovanni di Mediliano a Lu, il sito di Santa Giulitta a Bagnasco – tema del primo volume di questa collana, curato proprio da Demeglio per la Scuola di

Specializzazione nel 2019 – e la chiesa di Sant'Andrea a Mombasiglio, nuovamente un cantiere archeologico della nostra Scuola. Siti di probabile origine altomedievale dove, potendo far ricorso a ridottissimi archivi documentali, la fonte materiale, se opportunamente interrogata, svela indizi su risorse, approvvigionamenti e modalità costruttive, e in virtù di questo può essere messa a sistema in un quadro critico-interpretativo. Se il primo contributo discute la lettura degli apparecchi murari, con conci e malte che li compongono, per risalire alle fasi di impianto e trasformazione, il secondo, di Maria Vittoria Tappari (uno studio avviato con la tesi di specializzazione), propone l'analisi dei frammenti di intonaco di Sant'Andrea a Mombasiglio, taluni attestanti decorazioni pittoriche figurate. È il riordino di un mosaico di 571 frammenti raccolti nelle fasi di scavo, che, attraverso l'esame visivo e il ricorso all'osservazione al microscopio ottico polarizzato per una serie di campioni rappresentativi dei 9 gruppi identificati ricondotti a sezione sottile, ha permesso di delineare stratificazioni costruttive poste in cronologia relativa.

È indubbio come la sezione che si è tentato di sintetizzare, nel complesso del volume, non riesca né abbia la pretesa di rappresentare tutte le possibili polarizzazioni o aggregazioni tra archivio e cantiere di restauro, ma, fornendocene una selezione, passando dall'unicità di ciascun caso o discussione teorico-metodologica, riesce forse a narrare il valore sociale e politico dell'agire sotteso, che oggi si rivolge non (sol)tanto ai monumenti di Alfredo d'Andrade o di Leopoldo Torres Balbás, ma a tutti i beni comuni della contemporaneità, fragili e bisognosi di attenzioni e approcci specialistici, come proprio l'ultimo caso di Sant'Andrea a Mombasiglio (in cui le campagne di scavo proseguono alla chiusura del presente progetto editoriale) tende a confermare. Infine, ci si sarebbe aspettati, da un ventaglio di contributori così vasto, un interesse più organico verso i problemi di traducibilità dal materiale al virtuale, che investono da alcuni anni l'intera sfera dei beni culturali; tuttavia ciò non emerge – in questa sezione – in modo preponderante: segno che la «materia del restauro», nella sua potente iconicità testuale, torni a essere il punto focale per le nuove generazioni di studiosi che vi si cimentano?

2.1

PER IL CANTIERE DI RESTAURO ARCHEOLOGICO



EMANUELE ROMEO

Dipartimento Architettura e Design, Politecnico di Torino

Sul restauro archeologico. Dalla lettura critica dei documenti all'organizzazione dei "cantieri scuola" finalizzati alla conservazione del patrimonio allo stato di rudere

La tutela e la conservazione dei beni ridotti allo stato di rudere fu uno degli argomenti discussi dalla Commissione Franceschini (1964-1967) in seno alla quale, come è noto, si tentò un riesame critico delle normative italiane¹. A più di cinquant'anni dalla conclusione dei lavori, lo stesso tema esige alcune riflessioni per una revisione teoretica, metodologica e operativa.

In effetti se proprio in quegli anni le indicazioni internazionali sul restauro archeologico (Nuova Delhi nel 1956 e Londra nel 1969), posero l'accento su una particolare categoria di beni che necessitava specifiche soluzioni d'intervento, ultimamente poco si è fatto affinché dal dibattito emergesse il valore dei beni archeologici come patrimonio culturale, nella più ampia accezione del termine².

L'esigenza di una riflessione deriva dalla constatazione che alcune questioni, dibattute in quegli anni, appaiono oggi irrisolte, mettendo in crisi i principi fondativi della conservazione, come obiettivo della tutela del patrimonio, attuabile con operazioni di manutenzione costante, consolidamenti, restauri (quando indispensabili) e azioni di valorizzazione.

Il nodo sta proprio nella difficoltà di distinguere apparati normativi (la tutela) dalle finalità (la conservazione) rispetto agli strumenti tra cui oggi emerge prepotentemente la valorizzazione.

Tutela, conservazione, valorizzazione, tre realtà che dovrebbero essere interrelate e che sempre più si tende a dividere come se la tutela e la conservazione fossero fenomeni di cultura, mentre la valorizzazione un business esercitato da enti locali cui si riconosce il compito di pianificare strategie di promozione³. I beni archeologici vanno certamente amministrati, ma nella consapevolezza che il loro maggior valore risiede non tanto nella possibilità di essere utilizzati e per questo trasformati, quanto nella necessità di essere chiaro manifesto della loro autenticità che contraddistingue e al tempo stesso accomuna differenti culture.

Pertanto un possibile ripensamento non può che iniziare dal panorama legislativo poiché, dopo la Carta internazionale di Losanna del 1985 e la Convenzione Europea de La Valletta del 1992, l'unico documento che tiene conto della fragilità del patrimonio archeologico è la Carta di Siracusa per la conservazione, fruizione e gestione delle architetture teatrali antiche, del 2004⁴. Essa mette in guardia dai pericoli cui sono esposti soprattutto gli edifici ludici e teatrali, ancora troppo spesso trasformati con disinvolture per accogliere eventi, proponendo l'adozione di apparati normativi e strumenti operativi.

Tali enunciati, rivolti a una specifica tipologia di bene, potrebbero essere validi per tutti i siti e i monumenti archeologici. Il documento, infatti, contiene spunti da cui si potrebbe partire per suggerire una gestione adeguata di questo patrimonio poiché in essa sono affrontate questioni fondamentali: le competenze specifiche di archeologi e architetti nel progetto di conservazione e le possibili aperture verso altre discipline; i requisiti di minimo intervento, distinguibilità, compatibilità e reversibilità negli interventi di restauro; l'allargamento della tutela dal monumento al paesaggio archeologico; il problema della protezione delle rovine; l'eventuale rifunzionalizzazione e le conseguenti azioni di valorizzazione e promozione.

Tra gli aspetti che è necessario affrontare per la lettura di alcune criticità nella gestione del patrimonio archeologico emerge l'esigenza di definire gli ambiti dell'intervento: si può ancora parlare di monumento, sito o parco, oppure è più giusto parlare di paesaggio archeologico? Del paesaggio come luogo in cui fenomeni naturali e antropici hanno definito e ancora oggi definiscono contesti unitari e in cui le scienze dell'archeologia e del restauro si confrontano con le discipline della geologia, della sociologia e dell'antropologia culturale? Una più consapevole e allargata gestione del patrimonio, in rapporto ad altri fenomeni, ha già dato i suoi esiti positivi nel proporre, come nel caso di Hierapolis di Frigia in Turchia, la creazione di un paesaggio archeo-sismologico che implichi la conoscenza e la valorizzazione degli effetti prodotti dagli eventi tellurici sul patrimonio, con i rimandi a tutte le tracce testimoniali (lesioni, deformazioni, crolli primari) di tali azioni; ciò come reazione a una prassi, ancora troppo radicata, che prevede, come azione restaurativa, l'anastilosi e la conseguente perdita di documenti (modificazioni formali e stilistiche, aggiunte funzionali, stratificazioni storiche)⁵. Quello stesso ambito allargato, che comprende il patrimonio archeologico sommerso come ribadito dal Consiglio d'Europa nel 2008 grazie al Protocollo sulla gestione integrata delle zone costiere del Mediterraneo⁶.

È proprio l'allargamento del contesto geografico che ha suggerito lo sviluppo di tecniche conoscitive e di rilevamento più sofisticate proprie della geomatica e dell'ingegneria ambientale. Tuttavia se tali strumenti hanno avuto il merito di proporre avanzati sistemi di comunicazione multimediale e virtuale, divulgando con maggiore rapidità il valore del patrimonio a un pubblico più allargato, il rischio è che lo strumento multimediale o la ricostruzione virtuale (l'unica riproposizione peraltro

non distruttiva e reversibile) sostituisca, come già accaduto in molte realtà museali, l'autenticità del reperto o della rovina la cui memoria è affidata, in questo modo, alla "digital history" che ne evoca la forma ma non può sostanziarne valori materici e artistici o istanze antropologiche e culturali⁷. Ben accette allora risulterebbero tali soluzioni innovative se non si sostituiscono alla materia dell'opera d'arte ma si affiancano a essa come nelle recenti rappresentazioni installate nei Fori romani dove luci, suoni e narrazioni hanno permesso di comprendere la storia delle rovine romane (fig. 1). Non solo, lo strumento digitale può prendere le distanze da eventuali tentazioni ricostruttive, potendo raccontare le vicende del monumento con la proiezione della stratigrafia storica, senza alterare l'autenticità materica e formale dell'esistente. Di contro appaiono meno condivisibili le ricostruzioni, sia pur parziali, del Templum Pacis che, prive di opportune spiegazioni e avulse dall'originario contesto, continuano a essere mute rovine fortemente integrate (fig. 2).

La questione è quindi controllare il limes tra la conservazione dell'autenticità e l'evocazione della memoria storica attraverso nuovi linguaggi. In tal senso l'arte contemporanea si è rivelata in molteplici casi una via efficace alla reciproca valorizzazione antico e nuovo nelle varie forme di creatività, così come realizzato in molte installazioni di opere d'arte nei maggiori siti archeologici italiani: Igor Mitoraj a Pompei e Agrigento, ma anche Michelangelo Pistoletto a Roma⁸ (fig. 3). Tuttavia, anche in questo caso si riscontrano esperienze poco condivisibili come la pesante installazione che ripropone forme e dimensioni della basilica paleocristiana di Santa Maria a Siponto realizzata da Edoardo Tresoldi⁹. Tale esperienza fa riflettere poiché manifesta un utilizzo di tecnologie che possono alterare il patrimonio archeologico. In questi casi è lecito chiedersi quali danni provocano tali installazioni o le molteplici soluzioni poste a protezione dei ruderi.

Inoltre, l'esperienza condotta sui recenti lavori di restauro nei siti siciliani in cui era intervenuto Francesco Minissi (criticato per aver proposto soluzioni irreversibili) pone la questione della rimozione degli interventi di restauro effettuati in precedenza sul patrimonio archeologico, che, viceversa potrebbero essere conservati come testimonianza storicizzata tentando di mitigare gli eventuali effetti nocivi provocati da tecniche e materiali non debitamente sperimentati. C'è, inoltre, da chiedersi se le soluzioni oggi adottate, in sostituzione delle scelte del passato, concorrono realmente alla conservazione del patrimonio archeologico o se invece, come in alcuni casi si è riscontrato, tali azioni sono esclusivamente occasioni per un ritorno d'immagine, in termini di efficientismo politico, finalizzato alla ricerca di immediati consensi. Lo dimostrano l'enorme "ventaglio" che, senza proteggere il monumento dal vento carico di sabbia e salsedine, ricopre il teatro greco di Eraclea Minoa separandolo dal contesto paesaggistico che, in origine, lo legava dagli elementi naturali, primo fra tutti il mare (fig. 4). Oppure l'intervento presso il sito archeologico magnogreco di Gela, in cui i tendoni che si estendono lungo il tracciato delle mura non proteggono la struttura megalitica dalle

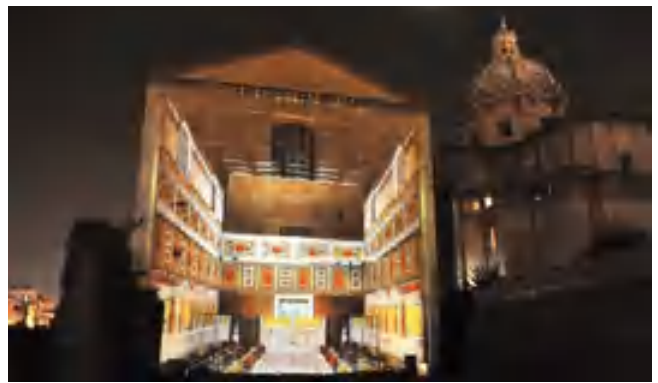


fig. 1 – Roma: la restituzione virtuale, attraverso l'uso della luce, dell'interno della Curia romana di età imperiale.



fig. 2 – Roma: alcune delle colonne appartenenti al Templum Pacis, recentemente interessato da un intervento di ricomposizione parziale delle parti smembrate.



fig. 3 – Pompei: uno scorcio dell'area archeologica con le installazioni artistiche di Igor Mitoraj.



fig. 4 – Eraclea Minoa: il teatro magnogreco dopo l'eliminazione delle protezioni realizzate da Francesco Minissi e la costruzione della nuova copertura.



fig. 5 – Pompei: il teatro dopo gli interventi che hanno annullato il valore di autenticità del monumento, mortificando gli elementi originali a causa della massiccia integrazione delle parti nuove, spesso imitazione degli elementi architettonici antichi.



fig. 6 – Pozzuoli: la soluzione progettuale per il completamento, la rifunzionalizzazione e il restauro del complesso monumentale del Tempio-Duomo.



fig. 7 – Fréjus: l'intervento sull'anfiteatro, realizzato dall'architetto Flavigny, per rifunzionalizzare il rudere romano. La soluzione adottata impedisce la lettura dell'edificio originario andando contro ogni ragionevole visione di una corretta conservazione.

dannose azioni naturali e antropiche¹⁰. Ci si chiede, inoltre, se gli interventi presso la Villa del Casale di Piazza Armerina siano realisticamente più reversibili rispetto ai precedenti. Sicuramente in questo caso si potrebbe rimpiangere di non aver usato strumenti virtuali di evocazione della memoria meno invasivi (si pensi al pesante cassettonato ligneo della sala absidata) ricordando nostalgicamente le aggiunte di Minissi, maggiormente distinguibili, rispetto agli elementi di imitazione formale e stilistica (travi lignee, elementi lapidei, manti di copertura) delle attuali soluzioni restaurative.

Ragionevolmente possiamo quindi affermare che, in mancanza di una totale reversibilità, l'unica azione a garanzia della conservazione del patrimonio archeologico sia la manutenzione, purtroppo carente in quasi tutti i paesi del bacino del Mediterraneo. Ne consegue che la distinguibilità, non è sempre garantita, come dimostrano le soluzioni adottate per la Villa del Casale, oppure per il restauro del teatro grande di Pompei (fig. 5). In quest'ultimo caso il precoce invecchiamento dei materiali scadenti impiegati per le massicce ricostruzioni della cavea e dell'orchestra, rende ancor più arduo distinguere i frammenti originali da quelli di più recente integrazione.

Merita invece di essere segnalato, come esempio positivo, il restauro del Tempio-Duomo di Pozzuoli ad opera di Marco Dezzi-Bardeschi in cui sono state conservate tutte le stratificazioni (compreso l'intervento di Ezio de Felice) giunte sino a noi: l'approccio è corretto ed evidenzia gli apporti contemporanei rispetto agli elementi originali di cui si esalta l'autenticità¹¹ (fig. 6).

Se è quindi necessario riflettere sui requisiti di reversibilità e distinguibilità nel restauro archeologico, è ancor più urgente rivedere il requisito di compatibilità (formale e materica) che ha spinto a rileggere criticamente alcuni interventi del passato, tra cui il monumento a Memmio ricomposto da Anton Bammer presso il sito archeologico di Efeso¹². Si potrebbe allora pensare di sostituire il requisito di compatibilità con quello di sostenibilità? Quest'ultima intesa non tanto come "adeguamento" a esigenze energetiche o economiche, bensì come requisito

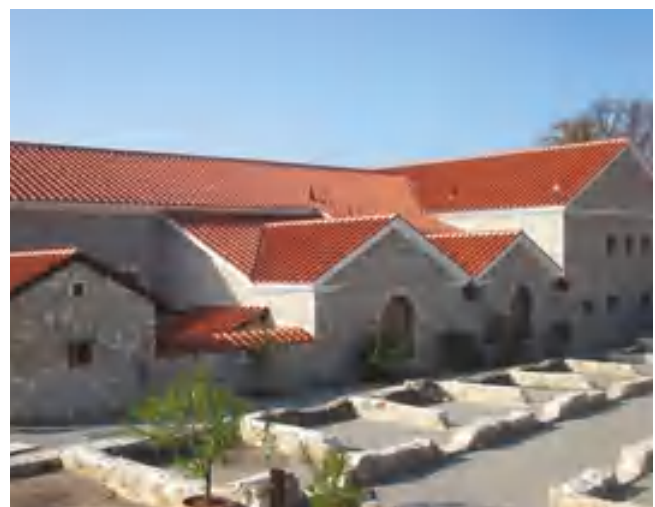


fig. 8 – Carnuntum: l'intervento di ricostruzione di edifici pubblici e abitazioni private mostra con chiarezza quanto la valorizzazione, a fini turistici, possa andare contro una compatibile azione di conservazione dei ruderi archeologici.

indispensabile nelle strategie ambientali e culturali di conservazione: un maggior rispetto del contesto (urbano o paesaggistico) in cui la rovina è inserita; una maggiore attenzione alle identità autoctone in una visione del restauro che non consideri il modello eurocentrico come l'unico a cui riferirsi nelle politiche di salvaguardia. Una sostenibilità che abbia come obiettivo l'utilizzo di materiali autoctoni; che tenga conto delle professionalità e delle maestranze locali e, quando necessario, utilizzi l'impiego di nuove tecnologie; che ricorra alla materia vegetale come strumento di evocazione, di lettura o di integrazione delle lacune. L'esempio della "riproposizione" del Septizodium a Roma con un filare di cipressi mostra come possa essere interessante intraprendere questa strada abbandonando quella delle più invasive ricostruzioni¹³. Ciò ricorda quanto sia ancora valido il concetto di minimo intervento e quanto esso sia sempre meno rispettato soprattutto nelle azioni di valorizzazione; quelle rivolte al massimo sfruttamento del patrimonio archeologico (si pensi solo alla recente proposta di copertura dell'arena di Verona) attraverso incompatibilità tra usi attuali e autenticità materico-formale della rovina.

La necessità, quindi, quanto più è possibile di segnalare gli esempi di beni archeologici a rischio oppure completamente compromessi a causa di sconsiderati interventi di restauro e per gli esiti di valorizzazioni che hanno "giustificato" l'uso, a volte anche invasivo, della rovina per garantire un flusso continuo di turisti e di fruitori.

Sono troppi i casi che possono essere citati a tal proposito: il già ricordato intervento sul teatro grande di Pompei o l'intervento sull'anfiteatro di Fréjus, realizzato dall'architetto Francesco Flavigny, allo scopo di rifunzionalizzare il rudere romano (fig.7). La soluzione adottata impedisce oggi la lettura dell'edificio: un "restauro" che ha dimostrato quanto la "valorizzazione" possa andare contro ogni ragionevole visione di una corretta conservazione¹⁴. Azioni, quindi, di sola rianimazione delle rovine o di rivitalizzazione di un documento storico irripetibile. E ancora il "ripristino" a scopi didattici delle residenze romane nel sito archeologico di Carnuntum: tale scelta, finalizzata alla comprensione delle rovine, ha fatto sì che venissero ricostruite intere abitazioni o edifici pubblici (le terme) secondo un'interpretazione soggettiva basata su modelli che si sarebbero potuti riproporre con strumenti virtuali, mentre tutto, purtroppo, è "reale" e incombe sui pochi autentici lacerti romani (fig.8).

L'evocazione ha oggi (se ben inteso il senso del gesto) un ruolo importante nella conservazione del patrimonio archeologico poiché consente di richiamare alla memoria ciò che non esiste più senza per questo imitare quanto ormai è perduto. Ogni musealizzazione ha sempre modificato il ricordo dell'oggetto che nel museo viene esibito: la memoria del bene è comprensiva del suo contesto e ciò è impossibile o quanto meno difficile da riprodurre in un museo anche con l'aiuto di strumentazioni multimediali che possono solo evocare, ma non sostanziare il ricordo.

Di fatto già una sola copertura, a protezione di una rovina, può distruggerne la memoria poiché crea cesure tra l'oggetto e il suo contesto: emblematico è il caso del

tempio di Apollo Epicureo a Bassae in cui si è "imprigionato" l'edificio all'interno di una grande tenda in tessuto bianco. Che cosa è rimasto del valore di autenticità del tempio? Annullato il suo rapporto con il paesaggio (il bosco, le rocce, le fonti indispensabili per comprendere la sacralità del luogo), anche la percezione architettonica è compromessa da tubolari in acciaio che si alternano alle antiche colonne. Quale vantaggio ha portato all'Ara Pacis la distruzione della teca realizzata da Ballio Morpurgo e sostituita con la struttura di Richard Meier? Del progetto, afferma Giovanni Carbonara,

«utilizzato come un vero e proprio Cavallo di Troia (...) possiamo cominciare a constatare i suoi effetti devastanti, sebbene abbia avuto il merito di abbattere il tabù per il quale nessun inserimento del "nuovo" era possibile nel centro storico di Roma. Tuttavia gli esiti negativi si percepiscono quando nel museo si organizzano eventi legati al mondo dello spettacolo e della moda: in alcuni casi "non mancano visitatori che, nel corso delle frequenti mostre d'argomento eterogeneo, dimenticano di riservare la loro attenzione alla presenza monumentale principale (l'Ara Pacis) quasi che si tratti di una presenza secondaria a carattere decorativo»¹⁵.

Giudicando, però, positivamente la presentazione al pubblico degli elementi superstiti della *Schola Armaturarum* oppure l'attenta conservazione di alcune domus a Pompei, così come gli ultimi studi (svolti dalla Soprintendenza e dagli studiosi dell'Università Federico II di Napoli) per la realizzazione di elementi funzionali atti a migliorare l'accessibilità del sito, con l'abbattimento delle barriere architettoniche, non si può che avere ancora fiducia nelle azioni di tutela e conservazione del patrimonio archeologico¹⁶.

1. Per una metodologia: dalle fonti documentarie alle fasi di cantiere

Il ricco patrimonio architettonico dell'età classica, presente sia in Italia sia in tutti i paesi del Mediterraneo, è stato oggetto, nel corso dei secoli, di fenomeni molto diversi tra loro, che ne hanno decretato l'abbandono o la continuità d'uso, la trasformazione o la parziale perdita di integrità.

In particolare quasi tutti gli edifici e buona parte delle città di fondazione greca, ellenistica o romana, a seguito di eventi distruttivi o semplicemente a causa dell'interruzione dell'uso, sono pervenuti a noi allo stato di rudere dopo avere, in molti casi, conosciuto stagioni di trasformazione, riconversione a nuovi usi, riparazione da danni di varia natura, interventi di restauro o consolidamento, adeguamento a nuovi canoni stilistici: processi che, se da un lato hanno reso oggi difficile la lettura sia dei caratteri tipizzanti l'architettura sia dei modelli insediativi urbani e territoriali, dall'altro ne hanno garantito la sopravvivenza attraverso una continua integrazione nelle più svariate attività che nel tempo si sono avvicinate.

Oggi, tali beni, soprattutto identificabili come siti archeologici, sono prevalentemente collocati in contesti naturali particolarmente significativi, o sono parte integrante dei tessuti delle odierne città le cui continue dinamiche di trasformazione, dettate da quelle illusioni miranti a rendere monumenti e siti appetibili turisticamente, mettono di continuo a rischio tale patrimonio. Le ragioni stanno soprattutto (e in questo le leggi nazionali italiane nonché le indicazioni internazionali di salvaguardia sembrano non essere di valido aiuto) nelle azioni di promozione che, senza le dovute indagini conoscitive, e tralasciando spesso adeguati e compatibili interventi di restauro, propongono strategie di valorizzazione contrarie alla conservazione dei valori materici e di memoria¹⁷.

La più ampia ricerca¹⁸, parzialmente riassunta in questa sede, suggerisce, quindi, un processo metodologico per conoscere la consistenza del patrimonio archeologico inserito in contesti territoriali o urbani attraverso più dettagliate indagini archivistiche e bibliografiche; indica alcuni strumenti diagnostici, condivisi con altre discipline, per comprenderne meglio l'attuale stato di conservazione; auspica la sperimentazione di tecniche di cantiere innovative, come la *live restoration*; consiglia azioni di promozione quali la divulgazione degli esiti delle ricerche (anche attraverso sistemi telematici e virtuali di comunicazione); propone il coinvolgimento della popolazione e la più ampia condivisione scientifica nelle scelte valorizzative¹⁹.

Innanzitutto occorre suddividere il patrimonio archeologico in differenti categorie (non per considerarne alcune maggiormente interessanti a discapito di altre) poiché, a seconda del contesto in cui esso si trova, si registrano differenti storie: le vicende politiche, religiose, che ne garantirono la conservazione o ne decretarono la parziale o la totale distruzione; le logiche sociali, economiche che, invece, ne suggerirono il continuo utilizzo nel corso dei secoli; le ragioni culturali che suscitarono interesse originando (soprattutto tra i secoli XVIII e XX) azioni di tutela, scavi sistematici, interventi di liberazione, integrazione e restauro delle antiche rovine²⁰.

Al primo gruppo appartengono i siti o le aree archeologiche ben note alla critica; al secondo gli edifici che sono riconoscibili formalmente e sono conservati all'interno di aree urbane che vantano una fondazione greca, ellenistica o romana; al terzo gruppo fa capo il patrimonio archeologico che, sebbene ancora presente (sia in aree urbane sia in contesti territoriali), è individuabile solo attraverso poche tracce o coincide con gli attuali sistemi edilizi o con i più complessi impianti urbani; al quarto gruppo, infine, appartengono quelle strutture principalmente allo stato di rudere (ancora poco indagate) che sono collocate in contesti paesaggistici: esse si presentano più o meno conservate, spesso risultano abbandonate, quasi sempre non sono oggetto di strategie di promozione. In molti casi tali rovine presentano stratificazioni successive. Queste, se da un lato ne hanno garantito la conservazione nel tempo, dall'altro sono state la principale causa del disinteresse poiché, come già detto, presentano i caratteri tipizzanti l'architettura classica radicalmente modificati²¹.

Sino a oggi si è, infatti, preferito incentivare la valorizzazione delle strutture presenti nelle aree archeologiche tradizionalmente intese che, a causa del mancato riuso hanno mantenuto, sebbene a rudere, un autentico carattere "classico". Le stesse condizioni culturali hanno inoltre suggerito troppo spesso interventi di liberazione e restauro (sia in siti archeologici sia in contesti urbani di impianto romano) allo scopo di rimuovere le aggiunte, tentando di recuperare l'immagine originaria del monumento, decretando così la perdita delle preziose testimonianze di stratificazione che la storia aveva depositato su tali edifici. Di contro la volontà di reintegrare l'immagine perduta o compromessa, ha prodotto faraoniche ricostruzioni spesso basate su ipotesi soggettive o suggerite da analogie stilistiche o formali con altri monumenti.

È chiaro, pertanto, come quegli elementi complessi, frutto di successive aggiunte, diffusi nel territorio, spesso con forti connotazioni paesaggistiche, non abbiano ancora subito un processo di riconoscimento, soprattutto a causa della mancanza di strumenti finalizzati a diffonderne la comprensione in rapporto agli stessi processi secolari di stratificazione²².

Considerato quindi l'interesse crescente per la tutela dei beni culturali in Europa e nei Paesi extraeuropei, e le iniziative avviate nel settore della conservazione dei beni archeologici, nasce l'esigenza di migliorare gli strumenti di conoscenza indirizzati ad una sempre maggiore valorizzazione compatibile di questo patrimonio. Ciò presuppone, dopo l'identificazione dei beni sul territorio e l'analisi dei loro processi di trasformazione, la messa a punto di strumenti per la lettura di tali testimonianze classiche e la creazione di appropriate strategie di promozione.

Lo studio del patrimonio archeologico necessita, pertanto, di un processo di conoscenza molto complesso che, partendo dalle origini del monumento, ne consideri tutte le tappe della storia comprese le più recenti. In primo luogo, quindi, è necessario individuare sul territorio, attraverso mappe topografiche, tutte le realtà che si conoscono. Tale indagine può essere agevolata dalla consultazione delle fonti grazie alle quali conosciamo l'esistenza di insediamenti che oggi sono scomparsi o appaiono latenti. La letteratura antica, in tal senso, fornisce preziose indicazioni, descrivendo o menzionando monumenti e città, mentre la bibliografia più recente consente di apprezzare studi sempre più dettagliati e di comprendere gli interventi effettuati, chiarendo, il più delle volte, l'atteggiamento culturale; da quest'ultimo, modificatosi negli anni, sono dipesi giudizi di valore generalmente positivi ma, alcune volte, anche negativi. Tra i generi letterari vi sono anche le relazioni di viaggiatori, artisti e studiosi che visitarono, a cominciare soprattutto dal secolo XVIII, le regioni romanizzate sia europee sia dei paesi del Mediterraneo.

L'analisi critica, infine, delle fonti iconografiche, grafiche e cartografiche fornisce preziose indicazioni sulla consistenza dei ruderi e dei siti antichi. Tali documenti testimoniano le prime operazioni di tutela e valorizzazione e accompagnano spesso le descrizioni precedentemente ricordate. Un ruolo fondamentale, nella

comprensione del patrimonio archeologico, è ricoperto anche dai primi disegni che attestano il carattere scientifico degli studi e degli scavi archeologici, diventando il supporto per gli interventi di restauro di ruderi o interi siti. Infine la cartografia conferma, spesso, la volontà di inserire tale patrimonio in un più ampio quadro territoriale di riferimento, offrendo anche interessanti spunti di riflessione sulla toponomastica. Quest'ultima risulta fondamentale nella fase di individuazione di rovine all'interno dei sistemi urbani, ma anche strumento fondamentale di individuazione di siti archeologici latenti ancora presenti nei contesti territoriali.

È soprattutto indispensabile verificare lo stato normativo e l'esistenza di vincoli di tutela estesi al bene archeologico, al paesaggio circostante e soprattutto agli elementi di successiva stratificazione. È necessaria la consultazione della documentazione grafica esistente e, qualora non fosse esaustiva, l'esecuzione di nuovi rilievi con tecnologie più sofisticate.

Ma altrettanto importante, durante le fasi di scavo e di cantiere, appare la lettura attenta delle permanenze classiche nel territorio e la loro successiva utilizzazione e integrazione con le dinamiche economiche, politiche, sociali. Quindi si deve provvedere a redigere un regesto storico delle fabbriche con l'identificazione delle trasformazioni dovute agli adeguamenti funzionali, denunciando gli elementi incongrui di più recente inserimento.

Inoltre, per quei monumenti archeologici che hanno ancora una destinazione d'uso, sia pur parziale, è indispensabile l'analisi degli usi contemporanei e del contesto ambientale, finalizzata allo studio della compatibilità tra conservazione dei manufatti, salvaguardia del paesaggio e attuali funzioni.

È fondamentale l'elaborazione di tavole tematiche relative allo stato di conservazione degli edifici e l'individuazione e catalogazione dei frammenti erratici presenti in situ e di eventuali reperti conservati presso strutture museali e riconducibili agli edifici e alle strutture territoriali esaminate.

È necessario redigere, ai fini di una corretta tutela, una carta sia delle linee guida metodologiche (per definire le indagini conoscitive e le tipologie d'intervento) sia degli strumenti più idonei di conservazione e valorizzazione del patrimonio. Essa fornirà indicazioni contenenti: progetti di restauro, consolidamento e manutenzione programmata; piani di gestione territoriale e paesaggistica; proposte di riuso compatibile. Tale documento porrà l'attenzione sulle diverse problematiche specifiche come ad esempio il riconoscimento del valore culturale di questi beni; le modalità di intervento sui materiali e sugli elementi costruttivi; la permanenza delle caratteristiche distributive e funzionali; le relazioni con il contesto; il rapporto con le attuali realtà socio-economiche.

Infine un ulteriore obiettivo deve essere, in termini di valorizzazione e promozione, la creazione di una serie di strumenti atti a permettere una lettura accompagnata (scientificamente corretta e al tempo stesso accessibile a tutti) del patrimonio archeologico con strategie che siano applicabili a livello nazionale (per ogni singolo paese) e internazionale (per l'Europa e per l'intero bacino

del Mediterraneo). In particolare diventa indispensabile: progettare itinerari tematici per la lettura delle testimonianze architettonico-paesaggistiche; pubblicare mappe, dati storici, ricostruzioni virtuali dei ruderi che ne evidenzino le diverse trasformazioni; creare l'abaco degli elementi di reimpiego riscontrabili nelle strutture stesse o nel più ampio contesto urbano o paesaggistico; produrre un GIS che colleghi i diversi ambiti di studio rendendo accessibile l'insieme dei dati e delle informazioni alle diverse scale.

2. *Alcuni interventi di restauro come modello di "cantiere scuola"*

Per i paesi del Mediterraneo orientale il patrimonio archeologico costituisce una risorsa economica e culturale fondamentale, data la ricchezza e la diffusione dei siti che conservano testimonianze classiche e tardo antiche. In particolare, le missioni archeologiche internazionali del secolo scorso hanno offerto un importante contributo agli scavi e allo studio, nonché alle proposte di conservazione di tali siti. Tuttavia, nonostante le ricerche procedano con continuità e gli scavi mettano in luce nuove testimonianze, gli interventi di restauro e di conservazione effettuati presentano spesso caratteri di frammentarietà riconducibili a problematiche contingenti. Tali aspetti sono riscontrabili anche in Turchia, nelle aree gestite da organismi governativi locali e da Missioni archeologiche americane ed europee, comprese quelle italiane.

In tale contesto s'inserisce il contributo del Politecnico di Torino per alcuni studi e restauri, relativi alla cattedrale bizantina di Hierapolis di Frigia e al teatro, all'agorà e alle necropoli di età classica di Elaiussa Sebaste²³. Tale contributo è uno dei tanti che dal 1957, hanno coinvolto esperti dell'ateneo torinese impegnati nello scavo, nella conoscenza, nel restauro e nella valorizzazione del patrimonio archeologico turco²⁴. L'aspetto, a parer mio, più interessante è legato al coinvolgimento di studenti delle Facoltà di Architettura italiane, di dottorandi e specializzandi, ai quali si è offerta l'opportunità di collaborare strettamente alle ricerche archeologiche, all'organizzazione del cantiere di restauro e agli interventi di conservazione e valorizzazione. Ma soprattutto è stata data loro l'opportunità di collaborare con studiosi e studenti di altre discipline quali l'archeologia, la paleobotanica, la storia dell'arte, l'antropologia e le scienze ambientali. Inoltre, sebbene nell'ambito delle stesse discipline dell'Architettura, la collaborazione tra storici dell'architettura, rilevatori, topografi, restauratori, compositivi e paesaggisti, ha dimostrato come sia possibile concorrere, grazie all'apporto interdisciplinare, alla definizione di programmi di conservazione e valorizzazione del patrimonio archeologico. In definitiva, un'iniziativa che tutti gli atenei dovrebbero proporre come sperimentazione didattica e che gli enti preposti alla tutela dovrebbero auspicare, mettendo a disposizione delle università sempre più cantieri, affinché il patrimonio e i siti archeologici diventino lo strumento per affinare la conoscenza e il campo d'azione per collaudare strumenti di conoscenza innovativi, per proporre



fig. 9 – Hierapolis di Frigia: Le prime operazioni di indagine in superficie e di scavo propedeutiche agli interventi di conservazione.

interventi di restauro sostenibili scientificamente sul piano delle scelte operative, per condividere metodologie e metodiche con gli organismi di salvaguardia, con la popolazione autoctona e con un pubblico ampio e non solo di addetti ai lavori.

In particolare, riguardo alle operazioni di scavo che hanno portato a risultati soddisfacenti, il gruppo di ricerca da me coordinato, ha ritenuto corretto inserire i contesti archeologici sopracitati all'interno di programmi di conservazione e valorizzazione più ampi, che hanno previsto una stretta collaborazione tra archeologi e restauratori. Questa sinergia ha permesso la redazione di programmi operativi (condivisi appunto dalle comunità scientifiche locali e internazionali), finalizzati a garantire maggiore leggibilità e fruizione, in relazione con le città, i siti, il territorio, nel chiaro intento d'incidere sensibilmente sull'economia dei luoghi, fondata essenzialmente sul turismo. Ciò ha comportato l'uso di strumenti idonei alla messa in valore del patrimonio, integrando le istanze della conservazione con quelle della sua promozione.

Negli anni, alle indagini diagnostiche e ai primi interventi sui resti archeologici si sono affiancati approfondimenti specifici riferiti ai diversi aspetti di natura conservativa, legislativa, culturale, metodologica e operativa. Tuttavia, le maggiori difficoltà si sono riscontrate quando si è cercato un confronto con un Paese che possiede leggi sui beni archeologici spesso non rispondenti alle indicazioni internazionali e liberamente interpretate da coloro che attuano la tutela. Inoltre, alcune considerazioni circa il valore di taluni monumenti vanno rapportate all'attuale cultura della Turchia, la quale, seppur connotata dai principi dell'islamismo, guarda con interesse alle esperienze occidentali ed europee. Tale atteggiamento si riscontra particolarmente nella predilezione per i beni di età classica manifestata da parte degli enti governativi e dal frequente disinteresse per il patrimonio di età bizantina, dovuto non solo a ragioni ideologiche o religiose, ma anche a strategie di natura turistica ed economica²⁵. La legislazione turca, pur contenendo indicazioni sulla conservazione del patrimonio, non appare sufficientemente incisiva su alcuni contenuti concettuali che invece paiono fondamentali.

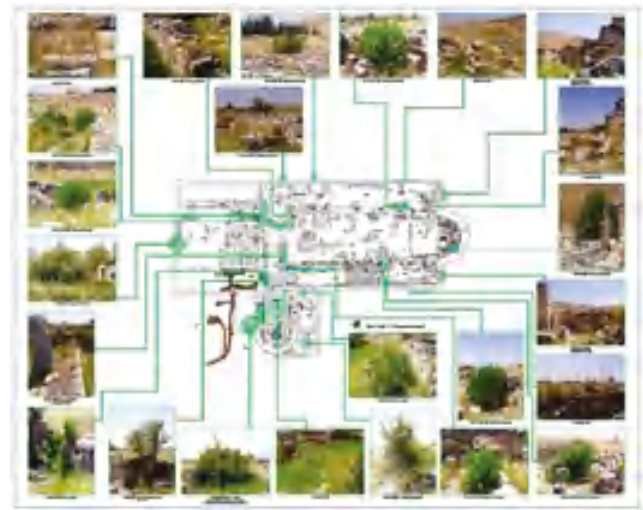


fig. 10 – Hierapolis di Frigia: una delle tavole tematiche dove si segnalano le specie arboree per provvedere alla rimozione di quelle infestanti e la conservazione di quelle utili alla valorizzazione del sito archeologico (tavola a cura di F. Masino e G. Sobrà).



fig. 11 – Hierapolis di Frigia: la ricomposizione a terra dei frammenti architettonici erratici prima degli interventi di restauro e di ricollocazione *in situ*.

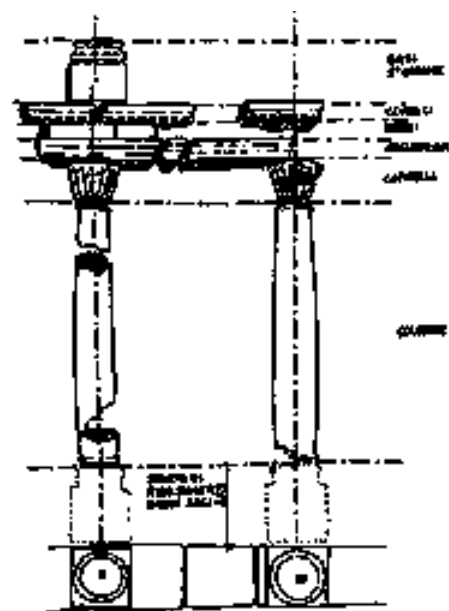


fig. 12 – Hierapolis di Frigia: schema indicativo per l'anastilosi a terra degli elementi architettonici componenti la navata centrale delle cattedrale (disegno di F. Masino e G. Sobrà).



fig.13 – Hierapolis di Frigia: la situazione del battistero prima dell'iniziale ricognizione superficiale e dello scavo necessario ai fini dell'intervento di restauro.



figg. 14-15 – Hierapolis di Frigia: le fasi dell'intervento di ricomposizione meccanica delle colonne del battistero.



fig.16 – Hierapolis di Frigia: Immagine del battistero a lavoro di restauro completato. L'intervento di ricomposizione degli elementi architettonici superstiti contribuisce a definire maggiormente lo skyline del sito archeologico.



fig.17 – Hierapolis di Frigia: veduta del complesso della cattedrale (atrio, narcece, battistero e basilica) dopo il completamento dello scavo archeologico e i primi interventi di conservazione delle strutture architettoniche.

Questi riguardano il rapporto fra valore culturale dei beni e il relativo interesse economico, la salvaguardia dell'architettura diffusa, la relazione fra monumenti e territorio che spesso stabilisce la costituzione di un vero e proprio 'paesaggio archeologico', il rispetto delle stratificazioni di architetture e luoghi dovute ai cambiamenti climatici e antropici²⁶.

Inoltre, sul piano operativo, le normative non suggeriscono metodiche d'intervento specifiche finalizzate alla conservazione piuttosto che al restauro, favorendo così la messa a punto di ricostruzioni piuttosto che di più prudenti operazioni di consolidamento e manutenzione; non promuove l'uso di materiali autoctoni e di tecniche tradizionali, quasi sempre più facilmente gestibili dalle maestranze locali; non specifica possibili materiali e tecniche innovative ammissibili in quanto compatibili con il manufatto, il suo contesto o le condizioni ambientali;

non affronta il problema della distinguibilità e della reversibilità degli interventi; denuncia lo scollamento che spesso si verifica tra organismi governativi centrali ed enti locali di tutela²⁷.

In tal senso gli interventi di restauro, condotti durante i ripetuti “cantieri scuola” estivi, si sono basati su differenti approcci metodologici che hanno comportato la conservazione allo stato di rudere della cattedrale di Hierapolis di Frigia e la fruizione del teatro, dell’agorà e della necropoli di Elaiussa Sebaste.

Il complesso cristiano della cattedrale di Hierapolis, dopo secoli di oblio ha conosciuto, tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo XX, una stagione di indagini conoscitive e di ricognizioni archeologiche seguita da un trentennio di abbandono con la conseguente perdita di significativi elementi architettonici²⁸. Pertanto, a cominciare dal 2002, è stata necessaria un’ulteriore campagna di conoscenza propedeutica alla ripresa dei lavori di scavo (fig.9). Partendo dai dati precedentemente acquisiti (verificati e incrementati con informazioni più recenti riscontrabili sul campo) sono stati eseguiti i lavori più urgenti riguardanti i restauri dei frammenti architettonici rinvenuti nella navata centrale, nel nartece e nell’atrio (figg. 10-11-12). Ma il maggior intervento ha interessato le colonne del battistero (*spolia* provenienti dal ninfeo dei Tritoni)²⁹. L’analisi storica, confrontata con le tracce materiali conservate *in situ*, ha infatti suggerito, per ragioni legate alla conservazione dei frammenti architettonici, un’anastilosi degli elementi superstiti dell’edificio battesimale per rendere più leggibile l’impianto distributivo dell’intero complesso e per individuare con chiarezza la basilica all’interno del sito archeologico³⁰ (figg. 13-14-15-16).

Le informazioni sulla storia della fabbrica, acquisite durante gli scavi e verificate durante le operazioni di restauro, hanno fornito indicazioni per le scelte di conservazione e di valorizzazione (anastilosi a terra, percorsi di visita, aree di esposizione permanente) nonché di implementazione e divulgazione delle informazioni mediante strumenti tradizionali e digitali quali ricostruzioni virtuali e database dei frammenti³¹ (fig.17).

A Elaiussa Sebaste³², invece, il “cantiere scuola”, si è concentrato sulla conservazione delle strutture emergenti, sull’interazione con le attività di scavo e di rilievo, sulla predisposizione di progetti organici di restauro (messa in sicurezza, eliminazione dei fenomeni di degrado, manutenzione) e sull’intervento di rifunzionalizzazione (accessibilità, fruibilità, leggibilità) del teatro, dell’agorà e della necropoli nord-est³³.

Il progetto di fruizione del teatro e dell’agorà ha visto la realizzazione delle opere necessarie per la messa in sicurezza dei ruderi e l’allestimento di percorsi di visita realizzati con strutture in acciaio, dichiaratamente moderne e compatibili formalmente ed esteticamente (figg. 18-19). In particolare gli interventi hanno previsto la sistemazione delle aree percorribili e delle zone espositive all’aperto³⁴ (figg. 20-21). È stato, inoltre, progettato un sistema di illuminazione notturna che valorizzasse, anche attraverso una serie di proiezioni, la consistenza materica e formale dei ruderi fornendo, al tempo stesso, una lettura virtuale che agevolasse la conoscenza dei monumenti nella loro



fig. 18 – Elaiussa Sebaste: il teatro in un’immagine scattata dalla *summa cavea*.



fig. 19 – Elaiussa Sebaste: i primi interventi di ricostruzione delle murature crollate. Le operazioni hanno previsto esclusivamente la ricollocazione del materiale lapideo in evidente stato di crollo primario.

originaria configurazione architettonica. Ciò ha reso maggiormente leggibili tutte le stratificazioni: le preesistenze di età ellenistica, le fasi romane e le successive aggiunte bizantine³⁵ (figg. 22-23). Infine, un progetto di massima ha interessato l’area della necropoli nord-est per la quale sono state previste operazioni di conservazione dei ruderi e di generale bonifica di tutta l’area allo scopo di arginare il fenomeno del degrado antropico e naturale: gli interventi di consolidamento e il restauro degli edifici sepolcrali; la riqualificazione del tessuto connettivo che possiede uno straordinario valore paesaggistico; la conservazione delle stratificazioni con le successive destinazioni ad uso abitativo³⁶ (figg. 24-25).

Questi interventi, solo alcuni in cui le competenze politecniche sono emerse con chiarezza, mostrano la necessità, nel campo del restauro archeologico, di incrementare le connessioni disciplinari e l’esigenza di sempre maggiori rapporti internazionali basati sul rispetto reciproco di



figg.20-21 – Elaiussa Sebaste: i lavori di posizionamento dei tubolari in acciaio con i cavi. Tale sistema, oltre a delimitare gli spazi di fruizione rispetto a quelli ancora interessati dallo scavo, indica i percorsi e le zone di sosta all'interno del monumento.



fig.22 – Elaiussa Sebaste: lo studio dei possibili percorsi individuati durante la fase di ricognizione in superficie dopo il completamento dello scavo archeologico presso l'agorà.



fig.23 – Elaiussa Sebaste: veduta dell'agorà dopo gli interventi di restauro dei ruderi e delle pavimentazioni di età romana e della fase bizantina quando il complesso diventò basilica cristiana.

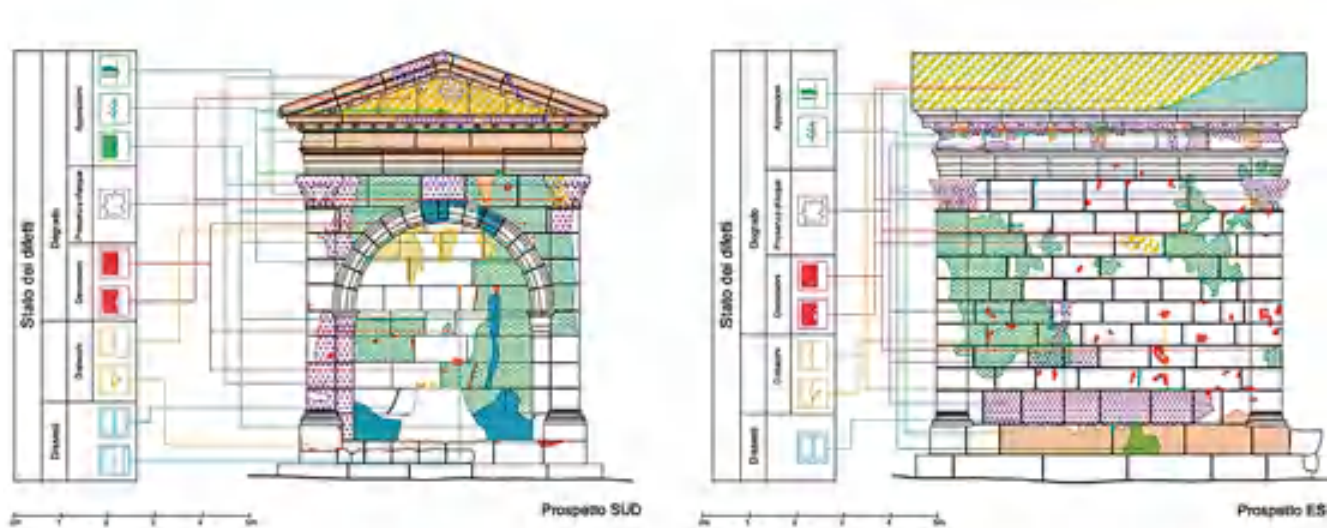


fig.24 – Elaiussa Sebaste: individuazione delle patologie presenti su uno degli edifici sepolcrali (analisi di E. Morezzi).

competenze e visioni culturali (fig. 26). Solo in questo modo il patrimonio archeologico, espressione di culture, confessioni, contesti geografici differenti, grazie alle secolari trasformazioni e riconfigurazioni, può rinnovare e rinsaldare, anche attraverso il contributo contemporaneo, le interrelazioni con i territori di appartenenza, diventando punto di accumulazione della memoria dei secoli, degli eventi storici, dei processi economici e sociali di un popolo o di una società intera.



fig.25 – Elaiussa Sebaste: particolare di una delle tombe a tempio presenti nella necropoli.



fig.26 – Elaiussa Sebaste: proposta di collegamento tra le due aree del sito archeologico divise a causa della presenza della strada a lunga percorrenza, nei pressi di Ayaş (Elaiussa), che collega Mersin con Kizkalesi (disegno di A. Re).

Note

- ¹ LONGHI, ROMEO 2017.
- ² DEZZI BARDESCHI 2007; VARAGNOLI 2005; UGOLINI 2010.
- ³ FIORANI 2016, 125.
- ⁴ Il documento è stato redatto in occasione del II Convegno internazionale *Teatri antichi nell'area del Mediterraneo*, Siracusa 13-17 ottobre 2004. Il testo è commentato in ROMEO 2019, 71-84.
- ⁵ D'ANDRIA 2003.
- ⁶ SALVADORI 2010.
- ⁷ TAMBORRINO 2014.
- ⁸ ROMEO, RUDIERO 2014, 89-97.
- ⁹ PANE 2017, 121-130.
- ¹⁰ ROMEO, MOREZZI, RUDIERO 2014.
- ¹¹ CARBONARA 2001, 69-75.
- ¹² ROMEO 2008b.
- ¹³ ROMEO 2019b.
- ¹⁴ ROMEO 2013.
- ¹⁵ CARBONARA 2001, 141.
- ¹⁶ Per approfondimenti cfr. PICONE 2014.
- ¹⁷ Per approfondimenti cfr. BRANDI 2001; SETTIS 2002; ERBANI 2003; SGARBI 2003.
- ¹⁸ ROMEO, MOREZZI, RUDIERO 2014.
- ¹⁹ RUDIERO 2017; e ancora: ARRIGHETTI, MINUTOLI, RUDIERO, 2019.
- ²⁰ ROMEO 2016.
- ²¹ TRECCANI 2010.
- ²² DEZZI BARDESCHI 1993.
- ²³ Chi scrive è stato responsabile scientifico del PRIN (2004-2006): *Indagini conoscitive e strumenti operativi per la conservazione e valorizzazione del patrimonio archeologico fra l'età classica e il tardo antico nel Mediterraneo orientale* (coordinatore nazionale prof. E. Equini Schneider) e del PRIN (2011-2013): *Conservazione e rifunzionalizzazione del patrimonio archeologico di Elaiussa Sebaste e territorio*. Gli esiti delle ricerche sono stati pubblicati in ROMEO 2008; ROMEO, MOREZZI, RUDIERO 2014.
- ²⁴ Per approfondimenti sulla storia relativa alle campagne archeologiche cfr. RONCHETTA 2005.
- ²⁵ ROMEO 2018.
- ²⁶ VAGNARELLI 2020; SONER 2000.
- ²⁷ Le attuali problematiche legate alla tutela, alla conservazione e alla valorizzazione sono contenute in un recente volume ROMEO 2020.
- ²⁸ PALMUCCI QUAGLINO, CIOTTA 2002.
- ²⁹ ROMEO 2007.
- ³⁰ D'ANDRIA, CAGGIA 2007 e ancora: ROMEO 2020b.
- ³¹ PEIRANO 2006.
- ³² EQUINI SCHNEIDER 2003.
- ³³ Gli interventi e le esperienze di cantiere sono approfonditi in: ROMEO, MOREZZI, RUDIERO 2014, 147-245.
- ³⁴ ROMEO 2013, 103-149.
- ³⁵ MOREZZI 2017.
- ³⁶ MOREZZI 2016.

Bibliografia

- ARRIGHETTI A. 2017, *Rocca San Silvestro. Archeologia per il restauro*, Firenze.
- ARRIGHETTI A., MINUTOLI G., RUDIERO R. 2019, *Bagni di Petriolo: dalla conoscenza alla live restoration*, in CONTE, GUIDA 2019, pp. 1887-1898.
- BRANDI C. 2001, *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*; raccolta di saggi a cura di M. Capati, Roma.
- CARBONARA G. 2001, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Torino.
- CONTE A., GUIDA A. (a cura di) 2019, *Patrimonio in divenire. conoscere, valorizzare, abitare*, Roma.
- BISCONTIN G., DRIUSSI G. (a cura di) 2013, *Conservazione e valorizzazione dei siti archeologici. Approcci scientifici e problemi di metodo*, Venezia.
- D'ANDRIA F. 2003, *Hierapolis di Frigia*, Istanbul.
- D'ANDRIA F., SILVESTRELLI F. (a cura di) 2003, *Ricerche archeologiche turche nella valle del Lykos*, Galatina.
- D'ANDRIA F., CAGGIA P. (a cura di) 2007, *Hierapolis di Frigia. Le attività delle campagne di scavo e restauro*, Istanbul.

- DEBERNARDI FERRERO D. (a cura di) 2002, *Hierapolis scavi e ricerche IV. Saggi in onore di Paolo Verzone*, Roma.
- DE FILIPPI F., LONGHI A. (a cura di) 2006, *Architettura e territorio: internazionalizzazione della ricerca*, Torino.
- DEZZI BARDESCHI C. 2007, *Archeologia e conservazione*, Ravenna.
- DEZZI BARDESCHI M. 1993, *Per la tutela preventiva delle risorse archeologiche*, «Tema», n.3 (1993), pp. 32-34.
- EQUINI SCHNEIDER E. 2003, *Elaiussa Sebaste II. Un porto tra Oriente e Occidente*, Roma.
- ERBANI F. 2003, *L'Italia maltrattata*, Bari.
- FIORANI D. 2016, *Architettura storica e contemporaneità in Europa. Scenari operativi, prospettive culturali e ruolo del restauro*, «ArcHistoR», III /2016, 6, p.125.
- FIORANI D. (a cura di) 2017, *RICerca/REStauo*, Roma.
- GÜZER A. et alii (a cura di) 2014, *Composite cities European symposium on research in architecture and urban design*, Istanbul.
- LONGHI A., ROMEO E. (a cura di) 2017, *Patrimonio e tutela in Italia. A cinquant'anni dall'istituzione della Commissione Franceschini*, Roma.
- MOREZZI E., *Necropoli e ruderi funerari in Asia Minore. Dalle esplorazioni ottocentesche alla configurazione attuale del paesaggio archeologico*, «Restauro Archeologico», a. 2016, pp.114-131.
- MOREZZI E. 2017, *Il teatro di Elaiussa Sebaste in Turchia: tra conservazione e valorizzazione*, «Confronti», nn.6-7 (2017), pp. 127-132.
- MUSSO S. F., PRETELLI M. 2020 (a cura di), *Restauro. Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione*, Roma.
- PALMUCCI QUAGLINO L., CIOTTA G. 2002, *La cattedrale di Hierapolis*, in DE BERNARDI FERRERO D. 2002, pp. 179-201.
- PANE A. 2017, *Per un'etica del restauro*, in FIORANI 2017, pp.121-130.
- PEIRANO D. 2006, *La cattedrale di Hierapolis di Frigia: nuove acquisizioni sull'architettura*, in DE FILIPPI F., LONGHI A. 2006, pp. 29-32.
- PICONE R. (a cura di) 2014, *Pompei accessibile. Per una fruizione ampliata del sito archeologico*, Roma.
- ROMEO E. 2007, *Progetto Cattedrale: conoscenza, restauro, ipotesi di valorizzazione*, in D'ANDRIA, CAGGIA, 2007, pp. 495-510.
- ROMEO E. 2008^a, *Problemi di conservazione e restauro in Turchia. Appunti di viaggio, riflessioni, esperienze*, Torino.
- ROMEO E. 2008^b, *Il consolidamento dei ruderi tra conservazione e innovazione*, in ROMEO 2008^a, pp. 52-65.
- ROMEO E. 2013^a, *Valorizzazione vs conservazione: sul "restauro" dell'anfiteatro di Frejus*, in BISCONTIN, DRIUSSI (a cura di), 2013, pp. 257-268.
- ROMEO E. 2013^b, *Problemi di conservazione e restauro in Turchia. Appunti di viaggio, riflessioni, esperienze*, Torino, n.e.
- ROMEO E. 2016, *Monumenta tempore mutant et mutatione mutant. Conservazione e valorizzazione degli antichi edifici ludici e per lo spettacolo*, «Confronti», nn. 6-7 (2016), pp. 38-48.
- ROMEO E. 2018, *Restauro archeologico in Turchia: riflessioni su alcuni interventi eseguiti a cavallo del millennio*, «Materiali e Strutture», anno VII, n. 13 (2018), pp. 85-104.
- ROMEO E., MOREZZI E. (a cura di) 2019, *Che almeno ne resti il ricordo*, Roma.
- ROMEO E. 2019^a, *Riuso e sostenibilità culturale. Note sulla conservazione delle architetture per lo spettacolo*, in ROMEO, MOREZZI 2019, pp.71-84.
- ROMEO E. 2019^b, *Evocazione delle rovine attraverso l'uso della materia vegetale. Riflessioni sulla valorizzazione dei parchi archeologici*, in ROMEO, MOREZZI 2019, pp. 99-108.
- ROMEO E. 2020^a, *Cultura e prassi della tutela in Turchia*, Roma.
- ROMEO E. 2020^b, *Abbandono e conservazione tradita. Gli interventi di restauro della cattedrale bizantina di Hierapolis di Frigia*, in Musso, Pretelli 2020, sezione 4.1, pp. 543-550.
- ROMEO E., MOREZZI E., RUDIERO R. 2014, *Riflessioni sulla conservazione del patrimonio archeologico*, Roma.
- ROMEO E., RUDIERO R., *Classic fragments and ruins: ancient artworks in the contemporary city*, in GÜZER et alii 2014, pp. 89-97.
- RONCHETTA D. (a cura di) 2005, *Paolo Verzone 1902-1986. Tra Storia dell'Architettura, Restauro, Archeologia*, Torino.
- RUDIERO R. 2017, *"Architecture & Archeology. The Lost Work". La documentazione video di una "pratica dimenticata"*, in ARRIGHETTI 2017, pp. 143-147.
- SALVADORI M. 2010, *Archeologia sommersa nel Mediterraneo. Tutela, restauro, valorizzazione*, Napoli.
- SETTIS S. 2002, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino.
- SGARBI V. 2003, *Un paese sfigurato. Viaggio attraverso gli scempi d'Italia*, Milano.
- SONER R. H. 2000, *Definizione dei Beni Culturali ed Ambientali immobili nella legislazione turca*, in D'ANDRIA, SILVESTRELLI 2003, pp. 351-357.
- TAMBORRINO R. (a cura di) 2014, *Digital Urban History. Telling the history of the city in the age of the ICT revolution*, Roma.
- TRECCANI G.P. 2010, *Aree archeologiche e centri storici. Costituzione dei Parchi archeologici e processi di trasformazione urbana*, Milano.
- UGOLINI A. (a cura di) 2010, *Ricomporre la rovina*, Firenze.
- VAGNARELLI T., *Beni Culturali e Ambientali nel sistema istituzionale e nella legislazione della Turchia: alcune riflessioni*, in ROMEO 2020, pp. 261-267.
- VARAGNOLI C. 2005, *Conservare il passato. Metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici*, Roma.

EMANUELE MOREZZI

Dipartimento Architettura e Design, Politecnico di Torino

Dalla lettura del palinsesto alla fonte materiale: studi e prospettive per la conservazione dell'Ankara Kalesi

Il patrimonio architettonico della città di Ankara ha alternato, durante il XX secolo, fasi di totale abbandono, in cui si registra l'assenza di campagne di scavo o di indagine, a momenti di riscoperta, quando hanno visto la luce nuovi studi e interventi di restauro e trasformazione¹. Questa alternanza, chiaramente connessa alle vicende storiche, politiche e culturali del Paese, restituisce oggi una situazione di grande complessità ed eterogeneità, in cui i singoli beni presentano, ancora visibili, le inalterate tracce delle trasformazioni che hanno avuto nei secoli passati. Questi segni del tempo, incredibilmente preziosi per la comprensione della storia architettonica della città e del suo passato, racchiudono una ricchezza di informazioni che deve essere posta al centro di un progetto di conservazione e di valorizzazione utile non solo a mantenere il valore dei singoli frammenti, ma anche a comunicare la loro importanza ai fruitori del bene. Il presente contributo ha quindi l'obiettivo di evidenziare come le singole tracce del passato, ancora oggi presenti nel tessuto costruttivo del caso studio in esame, possano divenire, attraverso una idonea strategia di comunicazione, preziosi documenti utili alla comprensione non solo del passato ma anche della contemporaneità. Paradossalmente, la presente attività di ricerca si muove in contrapposizione alle teorie legate al restauro filologico e prevalentemente concentrate in merito all'importanza della lacuna² e della sua risarcitura: in questo studio specifico non è tanto la *manca* a determinare una fase temporale del passato, quanto piuttosto è la singola permanenza, il singolo elemento architettonico superstite, l'elemento in grado di testimoniare una intera fase storica. Questo fenomeno risulta possibile, in relazione al caso studio della Cittadella di Ankara preso in esame, grazie al riuso di elementi classici, che diviene contemporaneamente documentazione del passato e delle tecniche costruttive storiche³. Tentativo del contributo sarà dunque quello di sottolineare il valore (documentale, costruttivo, storico, architettonico) della costellazione di *spolia* inseriti nella muratura della Cittadella e ipotizzarne la loro valorizzazione non solo come semplici elementi facenti parte delle mura medievali, ma come mappa di conoscenza verso una fase storica spesso poco considerata. Per raggiungere tale scopo, la scelta di studiare il Castello (o Cittadella) di Ankara, o Ankara Kalesi, risulta paradigmatico per le numerose fasi di abbandono e ricostruzione che la struttura ha subito nel tempo. Tutte le fonti⁴ che hanno indagato il monumento pongono l'inizio della costruzione della prima cinta muraria

dell'edificio alla metà del VII secolo e la conclusione della seconda cinta muraria esterna al IX secolo, caratteristica che farebbe risalire il completamento della costruzione al periodo bizantino, elevandola a chiaro esempio di questo specifico momento storico⁵. Acquisita quindi la datazione del monumento come dato condiviso tra gli esperti, altrettanto pacifici sono i giudizi sulle molteplici fasi che riguardano il periodo precedente e successivo all'arco temporale di costruzione delle mura⁶: se è vero infatti che la Cittadella ha subito trasformazioni e riusi dal secolo XI in poi, risulta anche vera l'ipotesi secondo cui nel sito sorgesse una precedente costruzione, poi rimossa o distrutta per lasciare spazio al monumento difensivo⁷. Partendo da queste considerazioni è opportuno sottolineare come il monumento attuale non debba in nessuna misura essere considerato un insieme chiuso di elementi non in dialogo con il contesto storico e costruttivo della città ma, al contrario, sia in costante rapporto con gli altri beni culturali del centro abitato in una relazione storica e di significato che costituisce l'elemento di maggior importanza del Castello. Infatti, così come le modifiche planimetriche ascrivibili al periodo selgiuchide e ottomano, operate sul forte per adattarne la morfologia, costituiscono dati storici di carattere documentario per comprendere le fasi della città e del territorio, allo stesso modo sono proprio gli *spolia*, i frammenti di riuso inseriti nella costruzione, che legano l'edificio alla sua storia precedente e si pongono come manifesti del periodo classico della città⁸. Da queste indagini emerge una primitiva ipotesi di lettura dell'edificio, che ne differenzia in maniera netta la scala di indagine: il palinsesto di informazioni sulla trasformazione del centro urbano intero è riflesso nel monumento, differenziandosi tra le fasi antecedenti la costruzione (visibili nella tessitura muraria e nel fenomeno del riuso dei singoli elementi) e le fasi successive (leggibili nell'impianto planimetrico attuale e nelle modifiche rese necessarie per adeguare gli spazi agli usi successivi)⁹. Tale aspetto rappresenta senza dubbio una peculiarità del monumento e appare utile sottolinearne l'importanza anche alla luce di potenziali strategie di valorizzazione e comunicazione sul bene. Se si pone maggiore attenzione al fenomeno del riuso degli elementi classici all'interno della Cittadella, è possibile notare come tale caratteristica non sia circoscritta a pochi mirati interventi, ma piuttosto si configuri come una prassi costruttiva che ha riguardato differenti blocchi antichi che hanno così trovato una nuova collocazione. Appare



fig. 1 – Riuso dei rocchi di colonne classiche nei torrioni circolari delle mura esterne.



fig. 2 – Dettaglio della nuova tessitura muraria nei torrioni delle mura esterne.



fig. 3 – Elementi classici inseriti nel nuovo portale di ingresso interno alla Cittadella e fagocitato da consolidamenti successivi.

possibile, seguendo l'intenzione di delineare una lettura di questo fenomeno utile a comprendere le origini della costruzione e le tradizioni costruttive del bene, identificare due tendenze dissociate in merito al riuso, ascrivibili al riutilizzo di conci o elementi lapidei con o senza fregi decorativi¹⁰. La caratterizzazione dei singoli elementi infatti ha portato i costruttori del monumento a compiere scelte differenti in merito alla loro collocazione e al nuovo uso degli stessi, manifestando al contempo, una tendenza culturale e una pratica riconoscibile che ancora oggi è possibile identificare nella costruzione contemporanea. Osservando alcuni esempi di ciò, è sufficiente portare il caso della porta principale di

accesso al complesso¹¹, e ai torrioni difensivi di forma circolare ai lati della stessa: il riuso degli elementi lapidei è evidente anche a una prima analisi così come appare chiara l'intenzione di riutilizzare blocchi classici non interessati da alcun fregio decorativo o alcuna connotazione simbolica. Questa intenzione risulta palese soprattutto se si analizza la costituzione delle torri angolari che sono state elevate inglobando nei filari dei blocchi non solo alcuni elementi squadrati appartenenti ad edifici classici, ma anche i rocchi delle colonne circolari che sono oggi perfettamente riconoscibili sulla superficie esterna delle mura¹². Allo stesso modo, l'ingresso principale alla Cittadella presenta evidenti



figg. 4-5 – Utilizzo di blocchi con altorilievi antropomorfi nella muratura della Cittadella. Si noti la differente posa rispetto al verso originario e la privazione delle caratteristiche facciali o l'acefalia delle figure.



fig. 6 – Riuso di un tratto di iscrizione classica.

fenomeni di riuso, legati ai piedritti del portale di ingresso e ai conci dell'arco ribassato che si compone di una alternanza cromatica, ricorrendo al travertino utilizzato nelle costruzioni classiche, e quindi degli elementi di riutilizzo, e alla pietra locale, lavorata a misura. Se il lato esterno dell'arco di ingresso principale consente la lettura del grado massimo di ricercatezza e di lavoro del materiale classico all'interno della nuova costruzione, gli ulteriori passaggi ad arco presenti all'interno della fortezza introducono alla seconda tipologia di intervento e di trasformazione del materiale antico. Un ulteriore passaggio posizionato a pochi metri dal punto di ingresso, infatti, mostra il riutilizzo di un

fregio classico, non decorato, inserito nelle opere di consolidamento e definizione del varco di accesso evidenziando la volontà di collocare l'elemento per le sue qualità volumetriche e meccaniche, non esaltando ma anzi nascondendo le componenti decorative. Questa attitudine, ipotizzata come antitetica alla precedente, riguarda infatti gli elementi classici che presentavano originariamente una caratterizzazione decorativa e/o simbolica e quindi erano qualificati sacralmente o mitologicamente. Da una rapida osservazione nei luoghi della Cittadella appare chiaro come questi specifici elementi siano anch'essi stati oggetto di riutilizzo e siano facilmente identificabili nel tessuto delle murature



fig. 7 – Riuso di *spolia* classiche nella base del minareto della moschea Direkli Camli, ai piedi della Cittadella. L'attività di riuso è diffusa in moltissimi monumenti della città e costituisce un vero archivio di conoscenza del passato del centro urbano.

antiche, ma loro collocazione abbia avuto la precisa intenzione di applicare la *damnatio memoriae* nei confronti dei simboli e delle intitolazioni di questi blocchi¹³. Se ciò era solo parzialmente visibile nel fregio utilizzato come piedritto e nascosto dalle opere successive poiché non caratterizzato simbolicamente, questa attitudine, antitetica nelle intenzioni a quanto osservato in facciata, appare evidente nel riutilizzo di alcuni elementi classici con altorilievi antropomorfi, inseriti nella tessitura in maniera del tutto indifferente al verso originale e previa l'asportazione delle connotazioni facciali delle singole figure, per chiaro rispetto della religione e della cultura locale.

La possibilità di osservare questa dualità di fenomeni e atteggiamenti all'interno della Cittadella costituisce la premessa alla reale comprensione di valore del monumento e del suo legame con il contesto storico e territoriale. Leggere, studiare e analizzare la costellazione di blocchi riutilizzati e oggi ancora visibili nel monumento permetterebbe di accedere al reale valore documentale del bene, che si pone come un archivio costruttivo non solo delle fasi medievali e successive, ma anche, grazie al massiccio riuso di elementi, delle fasi classiche. Leggere la consistenza materica dell'edificio permetterebbe anche confronti rispetto alle differenti strategie di riuso degli elementi, aprendo ad una maggiore comprensione delle tradizioni costruttive locali e del legame che le

popolazioni locali hanno dimostrato nei confronti non solo del patrimonio classico, ma anche della memoria e dei simboli di cui era portatore. La possibilità inoltre di comprendere tali fenomeni, eleverebbe la Cittadella di Ankara a monumento paradigmatico per accedere alla conoscenza delle fasi storiche e costruttive dell'intera città, sottolineando quelli che sono ancora i preziosi legami che il bene mantiene nei confronti dell'abitato limitrofo, oggetto di piani di sviluppo e riqualificazione¹⁴, e nei confronti dei ruderi classici, oggi poco valorizzati ed esclusi dai piani di conservazione del centro urbano¹⁵. Ankara, infatti, attraversa attualmente una fase politica in cui si tende a privilegiare la valorizzazione dei beni culturali legati al periodo ottomano, a discapito delle tracce romane e classiche ancora presenti in città. Tale fenomeno, diffuso anche a scala nazionale, non permette una idonea valorizzazione del patrimonio di età romana che, ipoteticamente, proprio a partire dalla Cittadella potrebbe essere riconsiderato. Come affermato in precedenza, il Castello, attualmente interessato da strategie di rinnovamento edilizio nei quartieri limitrofi, si potrebbe porre come chiave di lettura non solo delle trasformazioni urbane di età medievale, ma anche di quelle precedenti, legate alla dominazione romana, allo scopo di ribadire l'importanza di questo patrimonio. Un monumento difensivo con caratteristiche di archivio della memoria del passato classico della città, ancora leggibile nei singoli elementi oggetto di riuso. Con buona probabilità¹⁶ gli *spolia* classici oggi inseriti nella muratura provengono dai siti archeologici limitrofi alla Cittadella, in particolare dall'area del teatro romano, oggi allo stato di rudere e non interessato da alcuna strategia di tutela e valorizzazione e da altri monumenti che costituivano il patrimonio della città di età romana. Alcuni elementi richiamano le altre manifestazioni classiche presenti in città, essendone state un tempo parte: l'area del Tempio di Augusto e le terme Romane, gli unici siti archeologici accessibili e conservati all'interno di un ben più nutrito panorama di edifici.

Da tali considerazioni appare opportuno suggerire una innovativa strategia di valorizzazione che possa essere in grado non tanto di comunicare la sola valenza architettonica e storica, ma anche la particolarità, oggi ben riscontrabile ma al di fuori da ogni comunicazione in merito, del fenomeno del riuso di elementi classici. Un progetto idoneo e rispettoso della lettura alle differenti scale del bene sarebbe in grado di porsi non solo come semplice *ἐκφρασις* dell'elemento superstite attualmente inserito nel complesso di età medievale, ma basarsi su quel singolo elemento per ricostruire le fasi storiche del passato. Solo attraverso questa ipotesi sarebbe possibile restituire e accrescere il ruolo di archivio storico e documentale della città che il monumento della Cittadella possiede e che oggi appare invece privo di ogni attenzione. Raccontare il patrimonio attraverso la presenza e non attraverso la lacuna, sapendo comunicare il ruolo che ogni elemento ha rivestito nella storia e che riveste ancora oggi come documento del passato e delle fasi di sviluppo del bene e della città.

Note

- ¹ UFUK 1998, GUNAY 2012.
² MANIERI ELIA 2005.
³ ROMEO, RUDIERO 2014; SERIN 2005.
⁴ SERIN 2016.
⁵ Sul periodo bizantino in particolare si veda SERIN 2008 e FOSS 1977. Si cita inoltre RIVKIN 1964.
⁶ FOSS 1977.
⁷ GUNAY 1988.
⁸ In merito al fenomeno del riuso ad Ankara SERIN 1998; SERIN 2006.
⁹ Sulla tematica delle differenti scale e la lettura del patrimonio urbano conseguente GUNAY 1988.

- ¹⁰ Fenomeno analogo è riscontrabile in molti siti archeologici in Turchia. A proposito si rimanda agli scritti di Emanuele Romeo in particolare: ROMEO, MOREZZI, RUDIERO 2017; ROMEO, MOREZZI, RUDIERO 2015.
¹¹ L'accesso principale è detto Ankara Kale Kapısı ve Saat Kulesi.
¹² SERIN 2006.
¹³ In merito alla *damnatio memoriae* e sulla percezione dei beni in età contemporanea MOREZZI, HAJ ISMAIL 2010; MARIS, UCKAC, USLU 2009.
¹⁴ Sulle trasformazioni urbane di Ankara: TUNCER 2013 e ÖZÇAKIR, BILGIN ALTINÖZ, MIGNOSA 2017; OSMANÇAVUSOĞLU 2006.
¹⁵ Si veda in particolare YARDIMCI 2008 e SERIN 1998.
¹⁶ SERIN 2006.

Bibliografia:

- FOSS C. 1977, *Late antique and Byzantine Ankara*, Dumbarton Oaks Papers, Harvard University.
 GUNAY B. 1988, *Our Generation of Planners; The Hopes, The Fears, The Facts: Ankara*.
 GUNAY B. 2010, *Ankara: Duality of the Core and the Fringe*, in *Urban Transformation: Controversies, Contrasts and Challenges*, 14th International Planning History Society Conference, 12-15 July, Istanbul, pp. 133-139.
 GUNAY B. 2012, *Ankara Spatial History*, AESOP 2012, Ankara.
 MANIERI ELIA M. 2005, *La mancanza e il progetto*, in "Topos e Progetto - La Mancanza", Roma, pp. 5-16.
 MARIS M.E., UCKAC L., A. USLU 2009, *Exploring public perception of urban identity: the case of Ankara, Turkey*, «African Journal of Agricultural Research», Vol. 4 (8), pp. 724-735.
 MENEZES M., COSTA D. R., RODRIGUES J. D. (a cura di) *Intangibility Matters: International Conference on the values of tangible heritage*, LNEC, Lisbon.
 MOREZZI E., HAJ ISMAIL S. 2010, *Landscape and ruins: conservation and enhancement of Heritage of byzantine period in Turkey*, in ROMEO, GIUSTI, pp. 43-56.
 OSMANÇAVUSOĞLU A. 2006, *Urban transformation process: Ulus historical city Center planning project*, thesis submitted to the Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East Technical University, Degree of master of science in urban design in City and regional planning, Ankara.
 ÖZÇAKIR Ö., BILGIN ALTINÖZ G. B., MIGNOSA A. 2017, *The Impact of Politics and Ideology on the Transformation of Heritage Values: Haci Bayram District in Ankara, Turkey*, in MENEZES, COSTA, RODRIGUES (a cura di), pp. 241-52.
 RIVKIN M. 1964, *Creation of Growth Regions, Some Experience from Turkey*, Athens.
 ROMEO E., RUDIERO R. 2014, *Classic fragments and ruins: ancient artworks in the contemporary city*, in EURAU 2014: *Composite Cities European Symposium On Research In Architecture And Urban Design*, Istanbul.
 ROMEO E., MOREZZI E., RUDIERO R. 2015, *Fragments and memory of landscape: preservation of some fragile architectures*, in *Heritage and technology: mind knowledge experience: Le vie dei mercanti*, 13° Forum internazionale di studi, Aversa, Capri, pp. 833-841.
 ROMEO E., MOREZZI E., RUDIERO R. 2017, *Riflessioni sul patrimonio archeologico*, Roma.
 ROMEO E., GIUSTI M.A. 2010, *Paesaggi Culturali*, Roma.
 SERIN U. 1998, *La cittadella di Ankara dopo de Jerphanion. Problemi di conservazione e proposte per il recupero urbano*, in *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen-Age*, Vol. 110, n. 1, pp. 953-970.
 SERIN U. 2005, *Threats and Vulnerabilities in Archeological Sites. Case Study: Iasos*, in ICOMOS 15th General Assembly: *Monuments and Sites in Their Setting. Conserving Cultural Heritage in Changing Landscapes and Townscapes*, Xi'an, Cina.
 SERIN U. 2006, *Reinterpretation, Valorization and Rehabilitation of Historic Urban Areas: The Byzantine Citadel of Ankara*, in WANG, SHENG, SEZER (a cura di), pp. 956-963.
 SERIN U. 2008, *Byzantine Ankara and the Transformation of the Temple of Rome and Augustus*, METU, Graduate Program of Art and Architectural History.
 SERIN U. 2016, *Late Antique and Byzantine Monuments, Sites, and Settlements in the Gulf of Mandalya in the light of Recent Archaeological Evidence*, in Atti del XVI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana Roma 22-28 settembre, *Costantino e i Costantinidi: l'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi*, Città del Vaticano, pp. 1821-1841.
 TUNCER M. 2013, *Ankara Historic City Centre Restoration Site Conservation Plan, its Characteristics, and Rationales for its Revocation*, «Journal of Ankara Studies», Vol. 1(2), pp. 10-34.
 YARDIMCI S. 2008, *Transformation of urban sphere: Hacibayram square and its environment, Ankara*, Thesis submitted to the Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East technical university, Degree of master of science in urban design in City and regional planning, Ankara.
 WANG C., SHENG Q, SEZER C. (a cura di) 2006, *Modernization and Regionalism. Re-inventing the Urban Identity*, II, Delft International Forum of Urbanism.

TOMMASO VAGNARELLI

Dottorato in Beni Architettonici e Paesaggistici, Politecnico di Torino

Paesaggi antichi e interpretazioni moderne: le due identità della necropoli della Banditaccia a Cerveteri

Percorrere le campagne intorno alla città di Cerveteri, nei luoghi in cui, a partire dall'VIII secolo a.C., si sviluppò la *polis* etrusca di Caere, uno dei più importanti centri abitati dell'antica Etruria, vuol dire confrontarsi con un territorio che sembra aver conservato intatti molti di quegli aspetti paesaggistici, naturali e antropici che già le fonti di età ellenistico-romana considerarono peculiari di questa zona. Se ci si lascia alle spalle la sconfortevole vista di un litorale tirrenico quanto mai deturpato dalla speculazione edilizia degli ultimi decenni, infatti, è ancora possibile apprezzare i caratteri di un paesaggio a forte vocazione agro-pastorale, in cui l'alternanza di campi coltivati e pascoli, di profonde valli e altopiani, di torrenti e aree boschive, richiama con vividezza le descrizioni che di Caere fecero autori come Virgilio, Livio, Marziale, Columella e Licofrone¹.

Fino agli inizi del Novecento, inoltre, come testimonia i resoconti dei numerosi esploratori² che percorsero l'Etruria nel periodo dei primi importanti rinvenimenti archeologici³, tali caratteri non solo risultavano del tutto integri, ancor più di quanto lo siano oggi, ma apparivano arricchiti e qualificati dalla presenza di innumerevoli tracce del passato etrusco – sepolcri *in primis*, parte delle necropoli della Banditaccia e di Monte Abetone⁴, ma anche resti di fortificazioni, templi e infrastrutture urbane – i quali, costellando con le loro forme spesso monumentali il territorio, restituivano l'evocativa immagine di un paesaggio denso di memorie, risultato di una spontanea e secolare integrazione tra componenti naturali, architettoniche e agropastorali. Questa fusione, che senza apparente soluzione di continuità poneva in dialogo le rovine con il loro contesto, oggi sopravvive solo in parte: se, da un lato, percorrendo il territorio nelle immediate vicinanze dell'odierna Cerveteri, non è raro imbattersi in permanenze etrusche, anche di elevatissimo interesse archeologico, ancora immerse nella loro cornice naturale – prima fra tutte la cosiddetta Via degli Inferi⁵ –, dall'altra, un'intera area della vasta necropoli della Banditaccia appare oggi avulsa dal quel *continuum* paesaggistico che fu per secoli peculiare dell'*ager Caeretanus*⁶.

1. La costruzione del sito archeologico

Una porzione selezionata del sepolcreto, quella da cui durante le prime esplorazioni erano emerse le tombe più monumentali e i corredi più preziosi, venne infatti gradualmente trasformata, a partire dai primi anni del

Novecento, in un vero e proprio sito archeologico, in cui estese attività di scavo, di restauro e, soprattutto, di generale ripensamento dell'ambientazione dei ruderi, diedero forma a un nuovo paesaggio antico, di grande suggestione, ma la cui immagine mai era appartenuta a quei luoghi⁷.

L'elaborazione e l'attuazione di questo progetto, in gran parte attribuibile all'operato di Raniero Mengarelli, direttore dell'Ufficio Scavi di Civitavecchia e Tolfa, prese il via nel 1911 e proseguì all'incirca per un venticinquennio⁸. In questo lasso di tempo all'interno dell'area scelta, separata dal resto del sepolcreto da una recinzione, furono indagati, restaurati e valorizzati circa quindici ettari di necropoli: venne così riportato alla luce l'assetto planimetrico di ispirazione urbana del sito, costituito da un reticolo di strade e piazze sepolcrali, e la maggior parte degli edifici funerari – di cui tumuli e tombe a dado sono la tipologia più ricorrente – furono restaurati tramite integrazioni di parti mancanti, anastilosi e, talvolta, vere e proprie ricostruzioni⁹. L'approccio metodologico adottato per la conservazione dei monumenti venne esplicitato dalle parole dello stesso Mengarelli, nelle quali è facile intravedere l'adesione ai principi di restauro enunciati in quegli anni da Camillo Boito:

Di ogni monumento da restaurare si deve fare uno studio e un rilevamento scrupoloso di quel che rimane. Quindi si deve compilare un progetto particolareggiato dal quale ben risulti che l'esattezza del restauro è documentata pienamente dalle parti che rimangono della costruzione antica. Il restauro, la cui sicura corrispondenza all'antico non risulti evidente, non si deve fare. Aggiungo che, per me, quando il progetto di restauro di un monumento sia sicuro, ma dei materiali antichi rimanga una quantità troppo esigua, non si deve effettuare il restauro stesso, il quale ci darebbe un monumento quasi nuovo. Le parti restaurate, pur essendo fatte in modo che si accordino con quelle conservate, devono essere sempre riconoscibili¹⁰.

Come sottolineato da recenti studi¹¹ e come si può osservare dal diretto confronto con i monumenti, questi principi, per quanto tuttora condivisibili, furono attesi solo in parte: a fronte di numerosi interventi di completamento in cui è possibile individuare con sicurezza gli apporti contemporanei, alcuni dei quali realizzati con particolare sensibilità, non poche furono le ricostruzioni e le anastilosi condotte a partire da frammenti esigui e senza che vi fosse documentazione adeguata a giustificarle. Basti evidenziare come l'evocativa monumentalità



fig. 1 – Il paesaggio contemporaneo del territorio intorno a Cerveteri: si notino, in primo piano, alcuni tumuli esterni al perimetro di visita della necropoli, mentre in secondo piano, il viale di pini che introduce all'area restaurata del sepolcreto. Sullo sfondo, i Monti della Tolfa.



fig. 2 – Ortofoto con evidenziati i confini del recinto di visita e del pianoro della Banditaccia, questi ultimi corrispondenti all'ipotetica dimensione originaria della necropoli (elaborazione grafica dell'autore).



fig. 3 – Fotografie storiche del periodo di scavo e restauro della necropoli (su gentile concessione dell'Archivio Fotografico del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, inv. 6007, 2643).

che il visitatore contemporaneo coglie nell'attraversare la necropoli è in gran parte imputabile alle imponenti ricomposizioni dei sepolcri, in assenza delle quali la morfologia del sito apparirebbe del tutto differente. Inoltre, risultano del tutto assenti, almeno dalle ricerche condotte fino ad ora negli archivi dedicati¹², documenti che attestino l'elaborazione di "progetti particolareggiati" per il restauro dei monumenti ed è perciò verosimile ipotizzare che gli interventi non vennero eseguiti con la scientificità inizialmente dichiarata dallo stesso Mengarelli.

Questo primo processo di alterazione del contesto etrusco può essere interpretato come logica conseguenza di metodologie di indagine archeologica e di restauro proprie di un periodo storico in cui la tendenza a ricondurre i ruderi antichi a una loro presunta monumentalità originaria non era inconsueta.

Il progetto della Banditaccia, però, si spinse oltre: se l'intervento si fosse limitato al restauro delle permanenze, infatti, il risultato finale avrebbe preservato perlomeno quel carattere di coralità ambientale che, ancora nell'Ottocento, poneva in continuità tra loro il centro abitato, la necropoli, il paesaggio agrario e la natura spontanea. A partire dagli anni Trenta, il Direttore degli scavi, invece, collocandosi sulla scia delle teorie e degli interventi condotti a Roma da Giacomo Boni¹³, e ponendosi in continuità con i progetti di ricostruzione e riabilitazione dei monumenti antichi promossi dal regime fascista¹⁴, realizzò all'interno del perimetro di visita della necropoli un suggestivo giardino di pini, cipressi, arbusti e fiori, che fungesse da nuova scenografia al paesaggio archeologico.

La rinnovata veste del sepolcreto, che andò consolidandosi nel corso degli anni con la crescita degli alberi, sancì il definitivo distacco del settore più monumentale della necropoli sia dal resto dell'area archeologica – in parte scavata, ma rimasta esclusa dalle risistemazioni – sia dal paesaggio circostante. A conclusione del

progetto venne infine realizzata una nuova via d'accesso carrabile al sito, oggi nota come "autostrada", che consentiva di giungere agevolmente al cuore degli scavi. Anche in questo caso, però, il progetto tradì un aspetto fondamentale dell'ipotetico assetto originario della necropoli: fino a quel momento, infatti, il cammino verso il sepolcreto era avvenuto dalla direzione opposta, lungo quell'antichissima strada, ancora percorribile, che dal centro abitato, attraverso una porta urbana ancora visibile a nord-est della città, conduceva alla via degli Inferi, estrema propaggine della grande necropoli, e da lì al cuore del pianoro della Banditaccia.

Il nuovo giardino archeologico ebbe grande eco nell'Italia degli anni Trenta, giungendo a compimento pochi anni dopo l'inaugurazione dei Fori Imperiali riprogettati da Antonio Muñoz, emblema dell'immagine che dell'antichità ebbe il regime fascista. Oltre ad attrarre innumerevoli visitatori, comprese autorità pubbliche italiane e straniere, la nuova Banditaccia venne celebrata pubblicamente durante la *Mostra del restauro dei Monumenti* svoltasi a Roma nel 1934 e i lavori furono pubblicati all'interno del catalogo curato da Gustavo Giovannoni, che dedicò particolare attenzione all'intervento. Note sono, inoltre, le visite che lo stesso Mussolini fece alla Banditaccia, e proprio al suo volere va imputata la realizzazione della nuova via d'accesso alla necropoli.

Oggi, il recinto di visita, che negli anni Settanta fu ampliato annettendovi un secondo settore della necropoli¹⁵, appare ancora fortemente connotato dalle scelte

progettuali di Mengarelli: gli alberi piantumati nel corso dei lavori, così come quelli cresciuti spontaneamente negli anni, raggiunte in molti casi dimensioni ragguardevoli e sviluppatasi anche al di sopra delle tombe stesse, hanno dato vita a un nuovo paesaggio antico – forse spintosi oltre le iniziali intenzioni di Mengarelli –, tanto artificiale nella sua genesi, quanto evocativo e affascinante nei suoi esiti. «Una specie di giardino meravigliosamente vivo», così scriveva Cesare Brandi percorrendo la Banditaccia¹⁶.

2. Oltre il recinto: un paesaggio spontaneo di rovine e natura

Fuori dal perimetro di visita, l'altra anima della necropoli è una realtà antitetica: grandi tumuli, tombe rupestri, fortificazioni, porte urbane, tracce di templi, pozzi e cunicoli sono i tasselli di un ambiente antico senza interruzioni, senza limitazioni. Tra i fitti boschi delle forre o ai margini di un campo coltivato, si cammina liberamente tra sepolcri mai restaurati, ci si addentra in camere sepolcrali incustodite e ancora può capitare di imbattersi in pecore pascolare intorno a un tumulo, se non addirittura al di sopra di esso. È questo forse l'aspetto più peculiare dell'Etruria, il suo *genius loci*, un insieme di qualità nelle quali già Massimo Pallottino aveva riconosciuto la vocazione di questa regione a «confondere in un solo effetto, in una sola bellezza caratteri naturali e tracce dell'operosità umana»¹⁷.



fig. 4 – Alcune immagini della necropoli compresa nell'area interessata dai restauri novecenteschi. Si notino le grandi alberature piantumate a partire dagli interventi di Mengarelli.



fig. 5 – Alcune immagini delle aree della necropoli escluse dagli interventi di restauro e oggi in condizione di semi-abbandono.

Una qualità che ancora oggi, in alcuni contesti, sopravvive intatta, accidentalmente risparmiata non solo dalla speculazione edilizia, ma anche dalle eccessive valorizzazioni che spesso alterano irrimediabilmente l'autenticità di questi luoghi. Benché lo stato di semi-abbandono in cui oggi versano le aree della necropoli escluse dai restauri non possa considerarsi del tutto compatibile con la conservazione dei manufatti, è proprio dalle suggestioni che una simile condizione sa restituire che si potrebbe improntare un'eventuale, futura valorizzazione¹⁸: una valorizzazione che, mossa dai principi del minimo intervento, sia in grado di preservare, oltre alla consistenza materica dei beni, tutte quelle sollecitazioni che provengono dal confronto con luoghi storici all'apparenza inalterati e spontanei, dominati non dalla qualità archeologica dei singoli manufatti, ma dalle relazioni reciproche e corali che questi hanno intessuto nel tempo con l'ambiente circostante.

La sussistenza di una realtà simile, che diverge dalle caratteristiche proprie di un sito archeologico attrezzato, mantenuto e custodito, può rivelarsi, perciò, il terreno di sperimentazione di nuovi approcci alla conservazione e alla valorizzazione – o alla non-valorizzazione? –, che siano più attenti alle stratificazioni del paesaggio, alle sue memorie e agli effetti che queste producono sulla nostra psiche¹⁹, anche se ciò si dovesse tradurre in un'esperienza di visita meno agevole, meno "guidata", meno in linea con le logiche del turismo di consumo a cui il nostro presente ci ha abituati²⁰.

D'altronde già negli anni Ottanta Roberto Pane, au-

spicando il superamento di un approccio al patrimonio eccessivamente riduzionista e razionalistico, si esprimeva in termini simili:

[...] la nostra nozione della storia e della poesia del mondo antico deve saper superare i limiti della prospettiva filologica per interpretare i miti e le leggende [...] Così i luoghi del mondo antico non parleranno soltanto di rovine archeologiche, ma dei miti e degli dèi, facendo tesoro della moderna psicologia degli archetipi e dell'immaginabile²¹.

3. Conclusioni

La necropoli della Banditaccia, perciò, nel suo essere un organismo unitario, ma in cui convivono realtà opposte, rappresenta oggi un caso di estremo interesse, che inevitabilmente porrà le future attività di conservazione e valorizzazione di fronte a sfide non banali: da un lato, quella di preservare il paesaggio artificiale ricostruito da Raniero Mengarelli, immagine consolidata della necropoli moderna e testimonianza di un approccio ottocentesco e novecentesco al patrimonio divenuto esso stesso documento storico; dall'altra, quella di riuscire a interpretare le istanze di cui il resto della necropoli si fa portatrice, nella consapevolezza che l'attuale condizione di questi luoghi potrebbe rivelarsi un'opportunità unica verso nuove strategie di conservazione e valorizzazione compatibili, più sensibili al contesto, alla storia e al sentimento che l'esperienza dell'antico è capace di suscitare nell'uomo.

Note

¹ Virgilio in particolare si sofferma sulle caratteristiche morfologiche del territorio (*Eneide*, libro VIII, 597-599), mentre gli altri autori ne evidenziano le numerose qualità, come la fertilità del terreno, l'abbondanza di grano (TITO LIVIO, *Ab urbe condita*, XXVIII, 45, 14-15) e bestiame (LICOFRONE, *Alessandra*, 1238-1241), il pregio dei vini (MARZIALE, libro XIII, 124).

² Si vedano, tra gli altri, DENNIS 1848; LAWRENCE 1932.

³ Risalgono agli inizi del XIX secolo le prime grandi scoperte archeologiche etrusche, avvenute nei siti di Tarquinia, Chiusi, Vulci e Orvieto.

⁴ Caere e le sue due necropoli principali sorgevano su tre pianori tufacei tra loro paralleli: quello centrale, di circa centocinquanta ettari di superficie, era occupato dal centro abitato, mentre sugli altri due sorgevano dalle necropoli della Banditaccia e di Monte Abatone, rispettivamente a nord-ovest e sud-est della città. Si vedano PALLOTTINO 1964; TORELLI 1980; PROIETTI 1986.

⁵ Si tratta di una strada sepolcrale profondamente incassata nel tufo sulle cui pareti, poste a differenti altezze, si aprono decine di tombe a camera afferenti a un periodo compreso tra il VII e il II secolo a.C. Essa fungeva sia da sepolcro vero e proprio, sia da collegamento tra la città e il pianoro della Banditaccia su cui sorgeva il resto della necropoli. ZIFFERERO 1980.

⁶ È questo il nome con cui nelle fonti di età classica ci si riferisce alle campagne intorno a Caere.

⁷ Dal 2004 l'intera necropoli della Banditaccia, comprensiva dell'area recintata e di quelle esterne, è stata inserita insieme alla necropoli di Tarquinia nella *World Heritage List* UNESCO.

⁸ PALLOTTINO 1964.

⁹ Indispensabile per lo studio della figura di Raniero Mengarelli e degli interventi di restauro condotti alla Banditaccia è la recente

monografia di PORRETTA 2018.

¹⁰ MENGARELLI 1941.

¹¹ PORRETTA 2018.

¹² L'archivio di riferimento per le ricerche sul patrimonio etrusco del Lazio è quello fotografico e documentale del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

¹³ Prima nel 1896, con la circolare *Flora Monumentale*, poi nel 1917, con la pubblicazione *La flora delle ruine*, Giacomo Boni teorizzò l'utilizzo monumentale della vegetazione in contesti archeologici. Le sue idee ebbero una prima concreta realizzazione nei progetti da lui condotti per l'area archeologica del Palatino e del Foro Romano. MANCINI, ROSSI DORIA 2017.

¹⁴ Primo su tutti il progetto per l'area dei Fori Imperiali di Antonio Muñoz, ma anche gli interventi condotti in quegli anni a Ostia Antica, Ercolano e Pompei. MANACORDA, TAMASSIA 1985; PALLOTTINO 2008; PORRETTA 2015.

¹⁵ Gli interventi di quest'epoca, realizzati dall'archeologo Mario Moretti, si pongono in continuità con quanto fatto da Mengarelli, sia dal punto di vista delle numerose ricostruzioni, sia per quanto riguarda l'utilizzo della vegetazione. L'area indagata in questa fase è tuttora conosciuta come Nuovo Recinto.

¹⁶ BRANDI 2019.

¹⁷ PALLOTTINO 1957.

¹⁸ Interessanti considerazioni sugli esiti dell'abbandono come valore da preservare sono contenute in MOREZZI 2018.

¹⁹ Si vedano, a questo proposito FIORANI 2009, FANCELLI 2006, ASHURST 2006.

²⁰ Sulle strategie di valorizzazione culturalmente compatibili con la conservazione dei paesaggi di rovine si vedano ROMEO 2012; ROMEO 2010.

²¹ PANE 1981.

Bibliografia

- ASHURST J. 2006, *Conservation of ruins*, Oxford.
- BRANDI C. 2006, *Terre d'Italia*, Bompiani.
- CASADEI C., FRANCIOSINI L. (a cura di) 2015, *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico*, Roma.
- COSCIA C., GRON S., MOREZZI E., PRIMAVERA A. (a cura di) 2018, *Occasioni di dialogo. Progetto di recupero urbano a Vinovo: la Piccola Casa della Divina Provvidenza*, Torino.
- DENNIS G. 1883, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, Londra; trad. It. DENNIS G. 2015, *Città e Necropoli d'Etruria*, Siena.
- FANCELLI P. 2006, *Tempo, natura, rudere* in B. BILLECI, S. GIZZI, D. SCUDINO (a cura di) *Il rudere tra conservazione e reintegrazione*, Atti del convegno internazionale, Sassari 26-27 settembre 2003, Roma, pp. 125-154.
- FIORANI D. 2009, *Architettura, rovina, restauro*, in M. BARBANERA (a cura di) *Relitti riletti, Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Atti del convegno internazionale, Roma 23-24 febbraio 2007, Torino, pp. 339-359.
- LAWRENCE D. H. 1932, *Etruscan Places*, Londra; trad. It. LAWRENCE D.H. 1991, *Paesi Etruschi*, Siena.
- MANCINI R., ROSSI DORIA I. 2017, *Ruderi e Vegetazione, questioni di restauro*, Roma.
- MOREZZI E. 2018, *Abbandono e adaptive reuse: attualità di due premesse all'intervento di conservazione*, in C. COSCIA, S. GRON, E. MOREZZI, A. PRIMAVERA (a cura di) *Occasioni di dialogo. Progetto di recupero urbano a Vinovo: la Piccola Casa della Divina Provvidenza*, Torino, pp. 28-41.
- PANE R. (a cura di) 1981, *Virgilio e Campi Flegrei*, Napoli.
- PALLOTTINO E. (a cura di) 2008, *Architetti e archeologi costruttori d'identità*, Roma.
- PALLOTTINO M. 1964, *La necropoli di Cerveteri*, Roma.
- PALLOTTINO M. 1957, *Scienza e poesia alla scoperta dell'Etruria*, «Quaderni ACI», 24, pp. 5-22.
- PORRETTA P. 2018, *L'invenzione moderna del paesaggio antico della Banditaccia. Raniero Mengarelli a Cerveteri*, Roma.
- PORRETTA P. 2015, *Il paesaggio antico della Roma fascista: l'invenzione e i suoi precedenti*, in CASADEI, FRANCIOSINI (a cura di), pp. 162-175.
- PROIETTI G. 1986, *Cerveteri*, Roma 1986.
- ROMEO E 2010, *Roberto Pane e il restauro archeologico: alcune riflessioni*, in *Roberto Pane tra storia e restauro architettura, città, paesaggio*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (27-28 ottobre 2008), pp. 178-186.
- ROMEO E. 2012, *Alcune riflessioni sull'utilità dell'essere "rovina" nel paesaggio*, «Agribus Paesaggio & Ambiente», 15, 1, pp. 231-238.
- TORELLI M. 1980, *Etruria*, Bari.
- ZIFFERERO A., *Cenni preliminari sulla Via degli Inferi (Cerveteri)*, in *XV Anniversario della fondazione del GAR*, Atti del Convegno Tolfa (25-28 aprile 1978), Roma.

RICCARDO RUDIERO

Dipartimento Architettura e Design, Politecnico di Torino

Divulgare il cantiere: una sperimentazione di *live restoration* a Bagni di Petriolo

Da diversi decenni, nel campo delle discipline legate al patrimonio culturale è accresciuto l'interesse nei confronti di una valorizzazione intesa come processo *in itinere*: si sono moltiplicate le formule di “cantiere didattico” o di “cantiere aperto”, anche in ambito archeologico dove, per giunta, non sono pochi i siti che prevedono esperienze di archeologia sperimentale. Inoltre, sempre più musei prevedono sale dove si possano ammirare da vicino i restauratori all'opera su reperti che poi troveranno spazio nelle teche o sulle pareti, oppure includono all'interno dei percorsi anche i depositi, entro i quali si può osservare materiale non esposto e, non di rado, il lavoro degli addetti intenti alla sua riconfigurazione e catalogazione. Questi pochi ma sintomatici esempi denotano la volontà di rendere palese non solo l'esito finale di un lavoro scientifico volto alla conservazione di un edificio o di un singolo manufatto, ma anche il processo che li porta a essere di nuovo in efficienza e intelligibili.

Tuttavia, molto spesso queste attività sono di carattere eventuale (non è insolito, infatti, sentir parlare di “cantiere evento”), mentre possiamo reputare quantomai utile radicare la pratica conservativa nella quotidianità, mirando all'istituzione di una “comunità di apprendimento” – una sinergia tra professionisti della cultura e qualsivoglia tipo di utente – che possa aiutare a sostenere «una conoscenza critica, una riflessione sulle eredità contemporanee e sul loro senso»¹.

Da queste premesse ha tratto linfa il progetto di videodiario sul cantiere del villaggio fortificato di Bagni di Petriolo, che vorrebbe mettere in atto una pubblicizzazione – secondo la declinazione di “dominio pubblico”² – da compiersi in ogni fase del processo di restauro. Così facendo, non verrebbe scissa l'operatività finalizzata alla conservazione dalla valorizzazione: esse sono, infatti, azioni osmotiche per un'efficace salvaguardia dei beni culturali, sviluppate entro il bacino della conoscenza; si potrebbe quindi parlare di una valorizzazione *in progress*, figlia di una diffusione della cultura in tempo reale³. Ciò apre la possibilità di ripensare il cantiere che, non più inteso tradizionalmente, impegna i responsabili a sperimentare sistemi di comunicazione e divulgazione *in itinere*, rispondendo alla duplice esigenza documentaria e disseminativa; a tal proposito, il video è stato considerato il media preferenziale.

Date queste premesse, si vedranno quindi quali siano le strategie previste affinché la ricerca archeologica e i principali interventi di restauro su Petriolo possano essere fruiti “in remoto” dal maggior numero di utenti possibile, e come la produzione video, intesa come

documento, possa essere di supporto alla manutenzione programmata e a futuri interventi di restauro.

1. Partecipare da remoto: il progetto dei videodiari

Il progetto dei videodiari sul cantiere di restauro di Bagni di Petriolo può essere considerato una sperimentazione di *live restoration*, ossia un sistema multidisciplinare di progettazione e comunicazione volto a rendere evidenti non solo gli effetti del restauro, ma l'intera processualità tecnica di esecuzione, le istanze teoriche che sottendono l'intervento e le ricerche storiche che hanno informato il progetto⁴. Questo sistema esprime le sue potenzialità specialmente attraverso la multimedialità, facendo uso dei *social media* – ottimi veicoli per pubblicizzare *in progress* la ricerca – ma appoggiandosi altresì a siti internet appositamente dedicati, all'interno dei quali possano trovarsi informazioni (generali e specifiche) sul bene culturale oggetto di intervento, ivi incluso il cantiere di restauro⁵.

Per ciò che concerne Petriolo, l'idea è quella di approntare dei brevi video che descrivano ogni singola fase dell'azione conservativa, ai quali potranno eventualmente associarsi schede tecniche di dettaglio per chiunque volesse approfondire, secondo le proprie esigenze, gli argomenti trattati in ogni puntata. Ciascuna di esse durerà circa cinque minuti, in linea con l'esigenza di veicolare contenuti significativi con parametri adeguati alle piattaforme web di disseminazione; in particolare, le tempistiche si sono assestate sugli standard di Youtube. Inoltre, questa modalità di presentazione consente di realizzare puntate considerabili autoconclusive, anche se la loro sequenza potrà generare una narrazione completa ed esaustiva dell'intero processo, dando luogo a un mediometraggio dal titolo *Bagni di Petriolo. Cronache di un cantiere di restauro*⁶.

La messa a disposizione del materiale non sarà esattamente “in tempo reale”, ma “in differita”, giacché si dovrà porre rimedio ad alcune oggettive e inevitabili problematiche, tra cui la principale è la difficoltà nell'effettuare le riprese in un contesto cantieristico⁷. Altri vincoli sono invece dettati da necessità di post-produzione, come la volontà di operare una mediazione scientifica per rendere agevole la comprensione a un pubblico variegato.

La narrazione è stata pensata per una generica utenza universitaria; tuttavia, per il grado di approfondimento e per le tematiche trattate, certamente i fruitori privilegiati

saranno gli studenti delle facoltà di Architettura che devono cimentarsi con le pratiche laboratoriali del restauro architettonico e/o archeologico.

La sequenza dei video segue il logico susseguirsi del processo conservativo, con una prima puntata introduttiva nella quale si vuole esplicitare – per sommi capi – cosa sia e come si articoli un restauro. Tendenzialmente, il linguaggio scelto è narrativo e descrittivo.

L'intero lavoro è stato pensato suddiviso in tre macrocapitoli: la conoscenza, il progetto e l'intervento. Questa separazione è da considerarsi puramente funzionale ai fini della sceneggiatura, poiché si vuol far trasparire l'interdipendenza tra le varie fasi del restauro e, soprattutto, far emergere come la valorizzazione prenda le mosse già dai primi approcci di conoscenza (fig. 1).

Nel primo macrocapitolo ricade tutto il processo di conoscenza: dalla contestualizzazione territoriale e storica al rilievo (fig. 2), dalle analisi archeologiche preliminari a quelle operate sui materiali da costruzione (ad esempio, le malte), nonché tutte le indagini diagnostiche (fig. 3).

È stato inoltre previsto che alcune puntate venissero dedicate alle metodologie impiegate, comprendendo altresì le fasi del processo partecipativo (fig. 4) e il fatto che il cantiere sia architettonico quanto archeologico. In particolare, quest'ultimo punto verrà sviluppato nel macrocapitolo 2, all'interno del quale sarà esplicitato il progetto di conservazione e quello di prospezione e scavo.

Il macrocapitolo 3, invece, è quello che nelle intenzioni sarà il più "operativo". Conterrà infatti tutte le lavorazioni che si andranno a operare sul manufatto: l'eliminazione della vegetazione infestante, il consolidamento, la reintegrazione delle porzioni di muratura crollate, le iniezioni di malta, ecc...⁸.

È evidente come l'intero progetto, proprio perché *in itinere*, possa subire variazioni in corso d'opera, secondo le necessità di cantiere: potranno essere, infatti, aggiunte delle lavorazioni che si riterranno necessarie o meglio rispondenti alle esigenze degli organismi architettonici, come ulteriori prove per asseverare le migliorie apportate dagli interventi (per esempio, misurazioni sulla resistenza della muratura, prima e dopo gli interventi di consolidamento). Tutto ciò, ovviamente, implicherebbe l'approntamento di nuove puntate, a dimostrazione del fatto che il cantiere di restauro sia esso stesso un *work in progress*, mediante e per il quale si possono rendere necessarie modificazioni al progetto originario.

2. Un processo di documentazione, disseminazione e sperimentazione

Rendere disponibile a un largo pubblico, secondo modalità di lettura differente, le varie fasi di un cantiere parimenti archeologico e di restauro, ci sembra possa avere uno spiccato valore formativo e didattico. A tal fine, si è pensato che il video – sotto la forma del documentario tradizionale, con testi abbinati alle immagini attraverso montaggio didascalico⁹ – fosse un buon mezzo per descrivere e diffondere delle conoscenze altrimenti difficilmente coglibili in tutte le loro componenti e



fig. 1 – L'incipit del primo video, che focalizza l'attenzione sul fatto che il restauro e la valorizzazione siano atti sinergici per la conservazione del patrimonio storico.

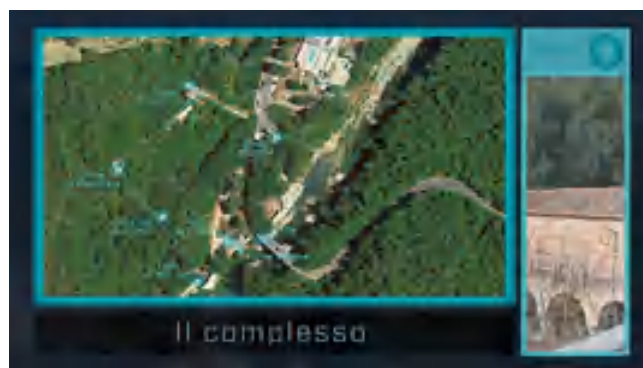


fig. 2 – Vista sul complesso di Bagni di Petriolo; ciascuno dei punti segnalati sulla fotografia aerea è descritto nel corso della puntata.



fig. 3 – Fotogramma riguardante le prove di resistenza sulle strutture lignee della torre nord-ovest.



fig. 4 – Estratto di uno degli incontri partecipati con la popolazione, condotto e gestito da Italia Nostra.



fig.5 – Archeologia sperimentale a Bagni di Petriolo: studenti e docenti dell’Università degli Studi di Firenze e di Siena, assistiti dagli operai del cantiere di restauro, alle prese con la produzione della malta attraverso modalità di lavorazione usate nel Medioevo (fotografia di G. Fenili).

sfumature. Il videodiario vuole permettere agli studenti – come a qualunque altro fruitore – di acquisire saperi tecnici solitamente non accessibili e visibili, corroborandoli con le ragioni teoriche. La divulgazione attraverso il video mira a stimolare la curiosità, rendendo chiare al pubblico le procedure di cantiere eseguite secondo una metodologia scientificamente comprovata e attraverso un linguaggio comprensibile e non tecnicistico. Si può dunque affermare che questo *medium*, per via del suo esteso uso e per la familiarità col quale oramai viene utilizzato, abbia l’intrinseca potenzialità di «trasformare lo spettatore passivo in cittadino consapevole, in sostenitore attivo di un progetto comune»¹⁰. In definitiva, si vorrebbe aumentare la conoscenza architettonica considerando il video come documento che, in quanto tale, può essere impiegato all’interno di piattaforme di georeferenziazione o di modelli digitali (GIS e HBIM), così da programmare la manutenzione e valutare la durabilità nel tempo dei restauri. Quest’ultimo aspetto è attualmente in sperimentazione, e ha come oggetto applicativo la piccola chiesa di Santa Maria, interna alla cinta muraria, e l’unica porta monumentale d’accesso superstite, la cosiddetta Porta Siena. Il modello tridimensionale all’uopo realizzato può considerarsi un vero e proprio archivio, che contiene sia i documenti di progetto, sia la serie di registrazioni complessive operate per ogni singolo intervento, senza montaggio e postproduzione. L’intenzione è quella di utilizzare il medesimo modello – che può accrescersi e implementarsi nel tempo fino a coprire la totalità del sito – anche per consentire una fruizione *online*; in tal modo, le lavorazioni presentate in ogni singola puntata potranno essere

collocate esattamente nella porzione architettonica oggetto d’intervento.

In aggiunta a ciò, convinti del fatto che l’apprendimento sia più efficace se attivato utilizzando diverse modalità¹¹, per valorizzare opportunamente Bagni di Petriolo oltre alla fruizione in remoto sono state pensate occasioni di sperimentazione diretta, onde sviluppare quella che Françoise Choay definisce “competenza di edificare”¹². Per tale motivo sono state avviate sessioni di archeologia sperimentale, che chiariscono i processi produttivi antichi praticandoli in prima persona; un’esperienza che può vedere negli studenti di Architettura i fruitori privilegiati¹³, e che potrebbe altresì trovare spazio in una puntata dei videodari (fig. 5).

In conclusione si può dire che una valorizzazione sinergica di questo tipo, facendo leva sulla pervasività del video, può contribuire ad aprire anche ai non addetti ai lavori le questioni legate al valore materiale e immateriale del patrimonio, del quale vorranno – si auspica – prendersi cura con rinnovata consapevolezza.

Note

Il presente scritto è un’implementazione, riveduta e aggiornata, della parte di mia competenza contenuta nel contributo ARRIGHETTI, MINUTOLI, RUDIERO 2019.

¹ DAL POZZOLO 2018, 93.

² VALENTI 2012, 49.

³ RUDIERO 2020.

⁴ RUDIERO 2017.

⁵ Bagni di Petriolo ha un sito ufficiale dedicato (<http://www.bagnidipetriolo.it/>), gestito da Italia Nostra con il supporto del Gruppo Unipol, della Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo, e l’impegno istituzionale dei Comuni di Monticiano e Civitella Paganico (SI). Al suo interno

sono contenute numerosissime informazioni sul complesso e sui lavori in corso, inclusi i videodiari sul cantiere.

⁶ I responsabili scientifici del progetto di videodiario *Bagni di Petriolo. Cronache di un cantiere di restauro* sono lo scrivente, Andrea Arrighetti, Giovanni Minutoli, Adriano Paolella e Giuseppina Clausi. La produzione materiale del girato è stata affidata a SISMA (Sistemi Integrati di Monitoraggio Architettonico), nelle persone di Tommaso Francucci e Andrea Lumini (per i voli col drone). I testi e le sceneggiature sono a mia cura, mentre il montaggio e il VFX del filmmaker torinese Francesco Calabrò.

⁷ A tal riguardo, preme sottolineare la completa disponibilità e l'insostituibile aiuto dei lavoratori della ditta *S.I.R.E. – Società Italiana Restauri Edili* di Firenze i quali, assecondando le sceneggiature, si sono prestati all'inedito ruolo di operaio-cameraman, in particolar modo per le riprese in soggettiva, montando le *action cam* (GoPro) sul caschetto di sicurezza e documentando nel dettaglio molte lavorazioni altrimenti impossibili da registrare.

⁸ MINUTOLI 2020.

⁹ TRIONE 2014, 20.

¹⁰ CIACCI 2001, 182.

¹¹ COSTA, KALLICK 2007.

¹² CHOAY 1995, 163-164.

¹³ Un'esperienza di questo genere è stata intrapresa all'interno del Laboratorio di Restauro I del Corso di Laurea Magistrale a ciclo unico in Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, nelle sezioni tenute da me e dal prof. G. Minutoli; la supervisione e l'attuazione scientifica del processo è stata dell'archeologo A. Arrighetti, mentre l'assistenza alle procedure di cantiere degli operai della *S.I.R.E.*

Bibliografia

- ARRIGHETTI A., MINUTOLI G., RUDIERO R. 2019, *Bagni di Petriolo: dalla conoscenza alla live restoration*, in A. CONTE, A. GUIDA (a cura di), *Patrimonio in divenire. Conoscere, valorizzare, abitare*, Roma, pp. 1887-1898.
- CIACCI L. 2001, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Venezia.
- CHOAY F. 1995, *L'allegoria del patrimonio*, Roma.
- COSTA A. L., KALLICK B. 2007, *Le disposizioni della mente. Come educare insegnando*, Roma.
- DAL POZZOLO L. 2018, *Il patrimonio culturale tra memoria e futuro*, Milano.
- MINUTOLI G. 2020, *Il borgo murato di Bagni di Petriolo*, in A. PAOLELLA (a cura di), *Bagni di Petriolo. Restauro e valorizzazione 2*, Firenze, pp. 153-188.
- RUDIERO R. 2020, *Valorizzare un paesaggio archeologico: proposte per Elaiussa Sebaste*, in E. ROMEO, *Cultura e prassi della conservazione in Turchia*, Roma, pp. 145-176.
- RUDIERO R. 2017, *Architecture & Archeology: the lost work. La documentazione video di una pratica dimenticata*, in A. ARRIGHETTI, *Rocca San Silvestro. Archeologia per il restauro*, Firenze, pp. 144-149.
- TRIONE V. (a cura di) 2014, *Il cinema degli architetti*, Monza.
- VALENTI M. 2012, *La live excavation*, in F. REDI, A. FORGIONE (a cura di), *Atti del VI Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, Firenze, pp. 48-51.

2.2

ARCHIVI E CANTIERI DI RESTAURO ARCHITETTONICO E URBANO



MONICA NARETTO

Vicedirettore Scuola di Specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio e Dipartimento Architettura e Design, Politecnico di Torino

Archivi e cantieri di restauro, una retrospettiva sul patrimonio subalpino tra Otto e Novecento

La storiografia sul restauro ha da tempo riservato alla disamina del cantiere – come momento intimo di rapporto critico con l’opera, ma anche come fenomeno tecnico da governare sapientemente – pagine dense e mirabili, che entrano nella specificità del “caso per caso” sottolineando l’irripetibilità dei beni implicati, e che al contempo rivelano un profondo coinvolgimento delle figure che vi contribuiscono (committenti, progettisti, maestranze, funzionari di tutela, ...)¹.

A seconda dello sguardo che si voglia attribuire al vaglio delle fonti disponibili, tra cui quelle materiali dirette e quelle documentarie, il cantiere di restauro può essere letto secondo approcci anche molto differenti tra loro, fra cui quello tecnico-artistico, quello archeologico, quello antropologico e sociologico, quello teoretico, finanche quello economico, costituendo una sintesi di tutte queste accezioni come momento metodologico di riconoscimento e di interpretazione del bene cui si rivolge, con il fine di massimizzarne la permanenza². Fin dal voto conclusivo espresso dal III Congresso degli Ingegneri e Architetti Italiani del 1883³ e per mezzo della diffusione del pensiero di Camillo Boito⁴, inoltre, si è prodotta una precoce sensibilizzazione – almeno per gli “addetti ai lavori” – su come sia imprescindibile documentare scrupolosamente il cantiere stesso di restauro, tenerne un preciso resoconto, renderlo leggibile, assegnargli una notorietà che permanga a testimonianza successiva di questa fase rilevante nella vita del patrimonio costruito⁵.

Il binomio archivio-cantiere di restauro rivela dunque una particolare complessità: il cantiere ha necessità di risalire a tracce e testimonianze dirette e indirette e di consultare archivi per fondarsi scientificamente e culturalmente, e ciò informa i cantieri sul patrimonio esistente come i più articolati in architettura, ma, anche, il cantiere genera a sua volta un archivio – esaustivo, frammentato oppure latente – che ne rappresenta modi, metodo, istanze, protagonisti, sviluppo, e che proietta il processo dal presente alla storia.

Sotto questa duplice lente, un *trait-d’union* significativo per portata dei cantieri e copiosità delle fonti d’archivio si genera in quella fase di scoperta e presa in carico operativa ai fini della salvaguardia dei monumenti tra Otto e Novecento nell’Italia pre e post-unitaria, con un apice particolare nel settore subalpino occidentale, coincidente con i territori di Liguria, Piemonte e Valle d’Aosta, che appare ampiamente sintomatico e ricco di casi rappresentativi.

Di alcuni di questi casi si tenterà di seguito una sintesi, proprio al fine di approfondire l’intreccio prolifico tra

archivi e cantieri di restauro. Questi “cantieri”, oggetto di specifiche ricerche e perlustrazioni, rappresentano – ciascuno a titolo diverso – una particolare interpolazione tra fonti d’archivio e processualità del cantiere, sullo sfondo di un’epoca a cui si deve la “costruzione” del lascito collettivo, e che pertanto ha segnato la nostra storia patrimoniale.

1. *Sant’Andrea a Vercelli: un lungo restauro di Carlo ed Edoardo Arborio Mella*

Le celebrazioni per gli ottocento anni della grande fabbrica religiosa hanno conferito nuovo significato e permesso di mettere in prospettiva critica il precoce cantiere di restauro⁶ intrapreso all’abbazia di Sant’Andrea a Vercelli, che segna simbolicamente sul territorio d’indagine l’avvio dell’identificazione – e della conseguente volontà di “conservazione” e salvaguardia – del patrimonio costruito medievale, con una prima attribuzione di valore come testimonianza notevole del gotico subalpino⁷.

Tale vasto e pionieristico cantiere è promosso e diretto, fin dal 1823-1824, dal conte Carlo Emanuele Arborio Mella, padre del più noto e prolifico Edoardo, a cui trasmetterà poi, sia simbolicamente sia professionalmente, il testimone culturale⁸.

Di nobile famiglia vercellese, Carlo Emanuele viene mandato a completare gli studi in giurisprudenza a Siena in periodo napoleonico, dove ottiene anche un brevetto in Architettura militare⁹, ma nel 1806 fa ritorno a Vercelli, dove, con la Restaurazione, nel 1814 è nominato Secondo Vice Intendente¹⁰. Sotto questa veste e per interessi culturali personali risulta assai sensibile alla sollecitazione posta dal destino dei monumenti della città, e fra tutti a quello della fabbrica di Sant’Andrea che versava in uno «stato miserando» per essere stata bene occupata dalle truppe francesi, segnata profondamente dal degrado e da spoliazioni. Ne promuove dunque una restituzione al culto che avviene attraverso la cessione dal Demanio alla Diocesi, fino al 1822 quando l’arcivescovo Giuseppe Maria Grimaldi incarica ufficialmente Carlo Emanuele Arborio Mella dei restauri del grande complesso abbaziale. L’approccio che Mella vi adotta è quello di un rapporto intimo col monumento, che frequenta giornalmente per respirarne gli statuti costruttivi e decorativi e il valore liturgico e testimoniale, così come estremamente accurata è la sorveglianza sui lavori¹¹.

Nello sviluppo della metodologia restaurativa di Mella, che contraddistinguerà anche il figlio Edoardo, che si



fig. 1 – C. E. ARBORIO MELLA, *La Basilica di S. Andrea disegnata dal vero...*, Prospettiva interna di S. Andrea (AIBAVc, Fondo Mella, n. 1252).



fig. 2 – E. ARBORIO MELLA, *Nella Chiesa di S. Andrea in Vercelli. Adito dal Chostro alla Sagrestia* (AIBAVc, Fondo Mella, n. 1252).

rivolge per motivazioni d'ordine morale e di impegno religioso principalmente agli edifici ecclesiastici¹², la prassi in cantiere è preceduta e accompagnata da una lunga e feconda appropriazione della permanenza, dalla struttura all'ornamento, condotta attraverso lo strumento del disegno. Lo testimoniano, in specifico per Sant'Andrea come per molti altri cantieri, i ricchi fondi conservati presso l'Archivio dell'odierno Istituto di Belle Arti e Museo Leone di Vercelli¹³, derivato nel 1861 dalla Società fondata da Carlo Emanuele, intitolata *Gratuita scuola per l'insegnamento del disegno in Vercelli* nel 1841¹⁴, per promuovere l'aspetto conoscitivo e pedagogico delle Belle Arti.

Per leggere e interpretare il lungo dipanarsi del cantiere di restauro di Sant'Andrea ci sostiene dunque un corpus amplissimo di disegni, composti nell'accuratamente conservato e valorizzato *Fondo Mella* di Vercelli¹⁵.

In linea generale è possibile suddividere i disegni che "scortano" i restauri di Sant'Andrea in due segmenti che corrispondono ad altrettante accezioni: da un lato una raccolta di tavole acquerellate accuratissime, prodotte nell'intento di attestare e comunicare la presa in carico

del monumento e il suo valore "storico-artistico", che ne offrono un quadro tra il congetturale e il restitutivo. Si tratta di rappresentazioni attribuibili sia a Carlo Emanuele, degli anni 1823-1824 e 1836 (fig. 1), sia al figlio Edoardo dagli anni Trenta, da cui si coglie un'elevatissima capacità grafica così come l'importanza attribuita all'unità architettonica oppure ai singoli dettagli (fig. 2). Queste tavole risultano per buona parte note, molte già pubblicate, o esposte in diverse occasioni dall'Istituto vercellese¹⁶.

Un altro segmento di disegni, per lo più di mano di Edoardo, ma con alcuni anche riferibili a Carlo, è invece riconducibile all'attività di rilievo e interpretazione che ha accompagnato nel tempo le lunghe fasi di restauro. Attraverso questi si dispiega la rappresentazione del palinsesto nelle convenzionali piante, prospetti, sezioni, come attività di profonda conoscenza sia architettonica sia metrica dell'edificio, nonché delle sue componenti (fig. 3). L'attenzione infatti è posta sia all'organismo complessivo e alle sue proporzioni – anche se è singolare non ritrovare accenno all'evidente fuoripiombo, dovuto alla rotazione del fronte, che verosimilmente già si manifestava per la facciata e che sarà oggetto di restauri tardivi all'inizio del XX secolo¹⁷ – sia ai singoli partiti strutturali o decorativi, per coglierne l'unicità o l'aderenza rispetto a un linguaggio o anche per registrarne dimensioni, fattura, nel chiaro intento di costruire una base illustrata di conoscenza e fornire adeguato supporto ai lavori in corso. A titolo di esempio, si ritrovano studi sui «piloni dividenti le cappelle» e sui «piloni cantonali»¹⁸, sull'«organismo di due campi di volta di misure diverse nella nave laterale meridionale»¹⁹, nonché su rosoni, monofore, tessiture murarie, portali, serramenti²⁰... (fig. 4).

Riguardo ai progetti predisposti ed eseguiti, alcuni dei quali in seguito cancellati o sovrascritti, le principali attestazioni che i disegni forniscono riguardano una serie di finiture e predisposizioni di arredo liturgico espressamente disegnate da Carlo Emanuele Arborio Mella. Una serie concerne le vetrate policrome, poiché le «indifese finestre»²¹ ne risultavano prive a seguito degli usi "civili" incompatibili del periodo napoleonico, quando la chiesa era stata adibita a ospedale e finanche a magazzino di foraggi²² (fig. 5). Per ricomporle, Mella si procura «una cassa di vetri di colore ritornati dall'Ospedale Maggiore di Vercelli»²³, mentre altri li ordina a Milano dal negoziante Dall'Acqua «che li provvedeva dalla Germania»²⁴.

Un contributo importante e concluso è il disegno per gli altari²⁵, e in particolare per il nuovo – in parte riassembleto – altare maggiore, che Mella disegna composto da mensa, tabernacolo e soprastante ciborio esagonale, un'opera eclettica con fregi a trifoglio, greche, archetti acuti, fogliami, su modello di quelli conservati al Sant'Andrea stesso. Messo in opera dall'artista Fossati, da una didascalia di una tavola acquerellata, autografa di Carlo, sappiamo che fu realizzato nel 1834²⁶ (fig. 6), mentre il nipote Federico annoterà:

Dirò brevemente degli altari, [...] eretti tutti nel secolo XIX [...]. Nel 1830 e nel 1836, con disegni del conte Carlo Emanuele Mella, si costruivano nello stile



fig. 3 – E. ARBORIO MELLA, *Sezione trasversale sulle navi, Sant'Andrea di Vercelli* (AIBAVc, Fondo Mella, B-II-4, n. 842).

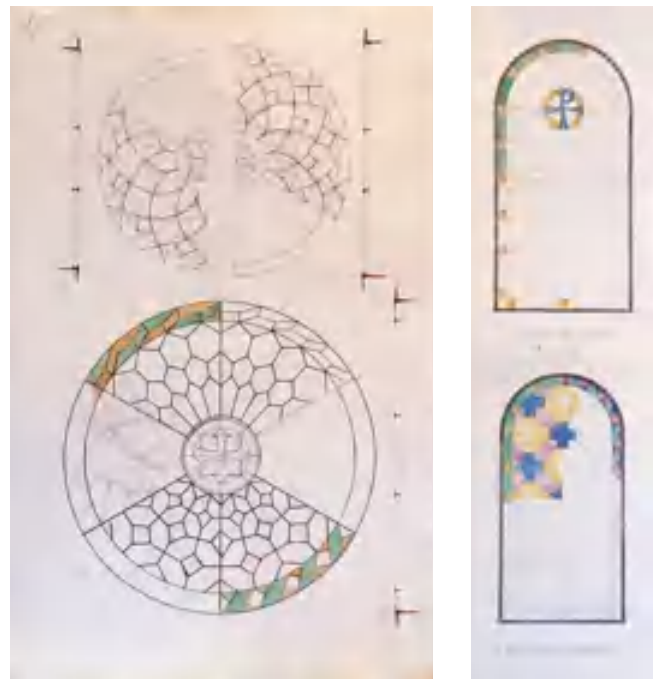


fig. 5 – Progetti esecutivi per le vetrate di Sant'Andrea, album di disegni (AIBAVc, Fondo Mella, B-III-18, nn. 1278, 1282).

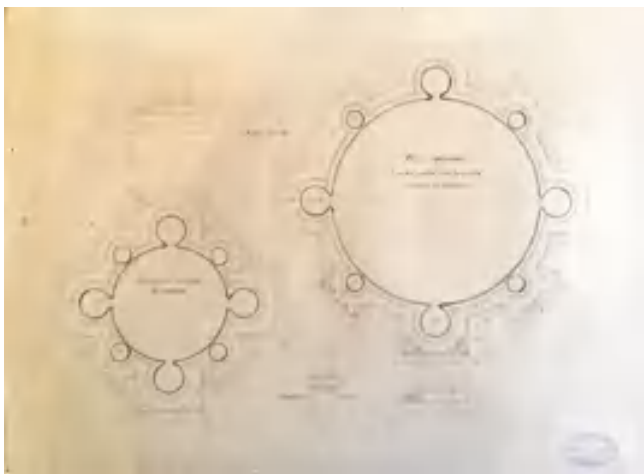


fig. 4 – Uno dei piloni dividenti le cappelle e Piloni cantonale, Sant'Andrea, album di disegni (AIBAVc, Fondo Mella, B-II-4, n. 02-888).

archiacuto, quale lo si intendeva agli inizi della reazione romanica, coll'opera dei marmorari Bettinelli di Viggiù e Fossati, gli altari del Crocifisso ed il Maggiore. Si ammira un grosso pezzo di marmo rosso di Verona lungo m. 2,75, largo m. 1,73 e spesso m. 0,23, che serviva di mensa all'altare preesistente, lavoro dei fratelli Giudici di Viggiù circa il 1732²⁷.

Gli studi di Morgantini²⁸ hanno inoltre permesso di mettere in relazione alla “macchina” dell'altar maggiore tre disegni esecutivi di capitelli e parti superiori di colonnette²⁹, uno dei quali riporta:

Li presenti capitelli, e basi, sono di grandezza naturale; devono essere vuoti, e la colonna passarvi dentro: li fogliami possono anche esser fusi, e lavorati separatamente, poi fermati con viti ricoperte dal collarino,

pur di bronzo, oppure tutto il capitello d'un getto solo ad arbitrio dell'artefice.

Altri progetti di Carlo riguardano il nuovo organismo formato dalla bussola centrale in controfacciata, con superiore cantoria e cassa d'organo, che saranno messi in opera tra il 1825 e il 1839³⁰, anno in cui è inserito l'organo, nonché per il coro, databili ante 1829³¹, poiché a quella data corrisponde la realizzazione di quello effettivo ottenuto con dossali provenienti dalla Cattedrale di Vercelli rimontati e integrati.

Col procedere delle opere architettoniche, che – seppure poco documentate dal *corpus* dei disegni – hanno riguardato verosimilmente la ripresa delle tessiture murarie con interventi puntuali³², il restauro dei pavimenti a mosaico, il ristabilimento della copertura a tenuta³³ e alcune variazioni e adattamenti di aperture, il conte Mella restituisce al culto e all'apprezzamento collettivo la chiesa³⁴ anche per mezzo di una serie di opere di completamento e arredo, con linguaggi neomedievali e talvolta echi neoclassici, che mirano a esaltarne i caratteri vetusti, di eccezionale fabbrica medievale, avendo al contempo approfondito gli studi sulla principale committenza³⁵.

Il cantiere di restauro del Sant'Andrea, proseguito nei decenni da Edoardo, si avvia così assai precocemente, secondo una visione che contrassegnerà la metà del XIX secolo, con risvolti lunghi, tra recupero stilistico e filologismo³⁶, ma di cui in verità nello specifico è stato più volte sottolineato il portato altamente rispettoso della preesistenza, quasi un approccio di conservazione³⁷, come anche la perlustrazione diretta delle fonti tende a indicare. Per il suo particolare contributo alla ridefinizione di un apparato che doveva rispondere sia al completamento della fabbrica architettonica, sia



fig. 6 – C. E. ARBORIO MELLA, *La Basilica di S. Andrea disegnata dal vero* [...]. Altar Maggiore nella Chiesa di S. Andrea costruttovi nel 1834 (AIBAVc, Fondo Mella, n. 1257).

a specifiche esigenze liturgiche, il restauro di Carlo Emanuele si può sintetizzare anche come “artistico”.

Gli anni in cui si inizia a porre mano al Sant’Andrea sono significativamente gli stessi nei quali si compie, da parte di Ernest Melano per Carlo Felice – patrono anche dei lavori di Vercelli con un contributo di 30.000 lire³⁸ – la scelta del neogotico³⁹ per l’abbazia di Hautecombe⁴⁰, come emblema delle radici della dinastia sabauda e come legame con i territori d’oltralpe, con un approccio che dallo sfondo romantico sta transitando verso l’ingegnerizzazione del cantiere e la sua condotta programmatica.

Una serie di fotografie conservate nel fondo *Camille Enlart* della Médiathèque de l’Architecture et du Patrimoine di Parigi⁴¹ attesta la consistenza di Sant’Andrea ante 1894, rivelando ancora in opera quella situazione che deve essersi compiuta attraverso le lunghe fasi dei restauri Mella, con opere in parte successivamente smontate e ridiscusse⁴² (fig. 7). Medievista, nonché archivistica e paleografo, Camille Enlart (1862-1927), visitato Sant’Andrea nel corso del viaggio in Italia, lo inserisce nei suoi studi comparati sul gotico internazionale⁴³, consacrandolo definitivamente a monumento icastico subalpino.

Se dunque per la comprensione delle fasi restaurative di Sant’Andrea ruolo emblematico assumono le fonti iconografiche, rappresentate dal *corpus* dei disegni autografi di Carlo ed Edoardo Arborio Mella, da decifrare anche

nelle annotazioni e didascalie che corredano i disegni, compiendo una sorta di decodificazione analitica, e unitamente quelle letterarie e storiografiche a significare la circuitazione di fortuna critica e modelli che si stavano diffondendo nientemeno che sul piano europeo, il lungo cantiere di Vercelli ci trasmette anche la testimonianza di come, per interessamento e iniziativa di singole figure di conoscitori, eruditi ed estimatori, si sia intrapresa la strada della conoscenza diretta e dell’attività tecnica sui monumenti assumendoli come simbolo non soltanto del potere politico o religioso, ma dell’intera comunità, della vita “civile” e collettiva delle città. In questo senso il cantiere di Vercelli è pionieristico e antesignano: sono gli stessi anni in cui a Roma si restaura l’Arco di Tito attraverso il contributo di Stern e poi di Valadier, in cui si infiamma la polemica tra eruditi e architetti per il restauro della basilica di San Paolo fuori le mura, e in cui in Francia si pongono le basi della tutela nazionale con l’istituzione dei primi Ispettori dei Monumenti (Vitet, 1831, e a seguire Merimée).

Non stupisce, pertanto, di non ritrovare un carteggio sistematico⁴⁴, con lettere, relazioni, ordini e pagamenti, che dal punto di vista metodologico prenderà corpo soltanto coi restauri dell’Italia post-unitaria e con i primi Regi Delegati, poi Direttori, dei costituendi Uffici di tutela.

2. I castelli di Rivara, Tagliolo, Pavone: tre commesse “private” di Alfredo d’Andrade. Avvio e perfezionamento di un metodo, dalla conoscenza al cantiere

A Rivara, nel Canavese occidentale, per effetto dello straordinario contesto culturale che è andato delineandosi con la formazione di un cenacolo di artisti, noto in seguito come “Scuola di Rivara”⁴⁵, Alfredo d’Andrade (1839-1815)⁴⁶, pittore, architetto e poi primo soprintendente regionale, ha occasione di progettare e attuare il cantiere che segna l’avvio della sua carriera di restauratore, tra gli anni 1873-1877⁴⁷. A quel tempo ha già condiviso con Vittorio Avondo l’esperienza sul castello di Issogne, dove le scelte messe in campo sono frutto di interessi poliedrici e intenti corali: un cantiere dal quale ha tratto una sicura fascinazione per la riscoperta del Medioevo⁴⁸.

L’articolazione del complesso di Rivara, composto da due castelli distinti posti su una collina a dominare l’insediamento, è espressione di una composita stratificazione, esito di lunghi processi con passaggi di proprietà, mutazioni del gusto e delle occorrenze funzionali. Se le scelte compositive adottate discendono da precise ragioni di committenza – trasformare i castelli in una villeggiatura borghese per la famiglia Ogliani-Pittara⁴⁹ – con il procedere dell’intervento, d’Andrade inaugura un approccio conoscitivo e gestionale che da atteggiamento sperimentale si trasforma in metodo rigoroso, attestato da una serie straordinaria di fonti di diversa qualità e natura, che documentano minuziosamente le fasi di progetto e operative.



fig. 7 - C. ENLART, *Saint-André de Verceil. Chapiteaux d'un pilier d'angle du cloître* [ante 1894] (MAP, Fonds Camille Enlart, Piémont, Verceil, Saint André, n. 1304).

Fra i repertori, oggi suddivisi in diversi istituti conservatori⁵⁰, la parte più significativa relativa a Rivara è nel *Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo d'Andrade* della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino (GAM)⁵¹. Le cartelle 3 e 26/27/28/29 del Fondo sono interamente dedicate ai lavori di Rivara⁵². Oltre che attraverso straordinaria documentazione iconografica (schizzi, disegni, acquerelli), l'iter del cantiere di conoscenza, riplasmazione e restauro dei castelli è documentato da scritti inediti di Alfredo d'Andrade, che risultano significativi per tracciare una disamina dell'intervento. Un documento autografo in due fogli, compilato su quattro facciate, è intitolato *Castello di Rivara* e riporta la storia del complesso dei castelli e le fasi dei lavori di trasformazione e restauro commissionati da Carlo Ogliani prima al capomastro Filippo Mosso e poi allo stesso d'Andrade⁵³. È corredato da un disegno su foglio sciolto che schematizza l'assetto del complesso nell'ultimo quarto del XIX secolo, una sorta di sintesi interpretativa dello stato di fatto⁵⁴. Nello stesso fascicolo è presente una *Cronologia* dei lavori eseguiti, sempre autografa, il *Preventivo* per il nuovo scalone a tenaglia⁵⁵, una *Perizia* con i costi delle opere murarie da realizzare: ripristino del tetto, innalzamento dei muri esterni e interni, degli orizzontamenti, delle volte e rampe di scale. In un libretto di *Memorie* suddiviso per argomenti, con appunti sui lavori da effettuarsi, d'Andrade storna, *in itinere*, quelli portati a compiutezza (fig. 8). Sono inoltre conservati un elenco dei collaboratori e dei fornitori (scalpellini, decoratori, fabbri...) dal titolo *Provveditori*⁵⁶ (fig. 9) e i cataloghi d'epoca, con i costi unitari o al metro quadrato, dai quali sono stati scelti e ordinati lampadari e finiture pavimentali, tuttora conservati presso il castello nuovo⁵⁷.

Nel 1873, quando Alfredo d'Andrade è incaricato da Carlo Ogliani di riplasmare i castelli e il parco, la consistenza e l'articolazione del complesso era inevitabilmente espressione di una lunga stratificazione, esito di passaggi di proprietà, occorrenze funzionali e mutazioni del gusto a partire dal Medioevo⁵⁸. Gli studi fanno risalire il *castrum* di Rivara al X secolo, nella conformazione di due distinti segmenti, di impianto e



fig. 8 - A. D'ANDRADE, *Memorie*, lavori ai castelli di Rivara [1873-1877] (GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, Cart. 26/27/28/29/2, 2476LT).

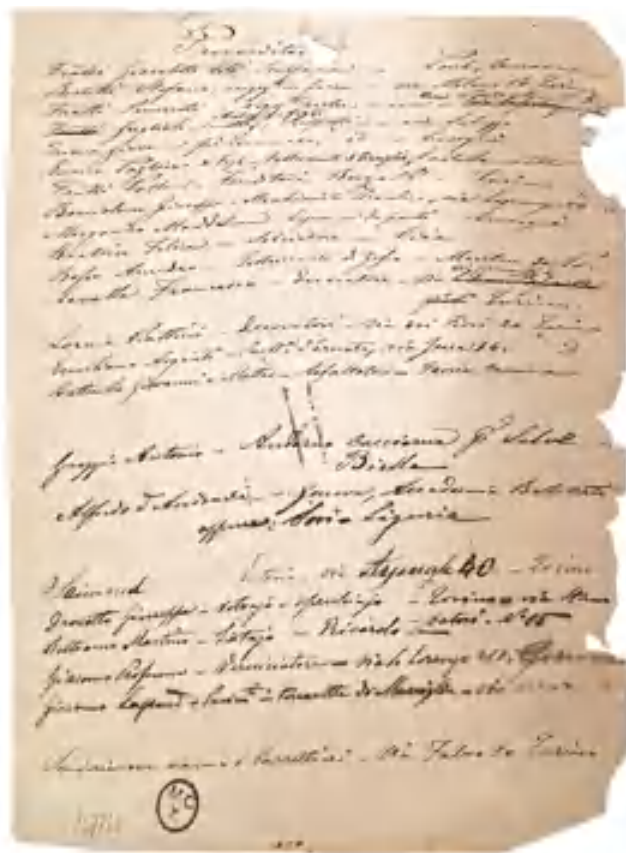


fig. 9 - A. D'ANDRADE, elenco dei *Provveditori*, lavori ai castelli di Rivara [1873-1877] (GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, Cart. 26/27/28/29/2, 2477LT).



fig. 10 – Pianta del nuovo Castello di Rivara col progetto d'ingrandimento onde renderlo atto per villeggiatura delle 4 Brigate degli allievi della R.M.A. Primo Piano, Vercelli 4 ottobre 1833 (ASTo, Riunite, Carte topografiche e disegni, Ministero della Guerra, Tipi sezione IV Guerra e Marina, Rivara, castello, 247).

volumetria disomogenei, riconoscibili come una struttura superiore, oggi il castelvecchio, e una inferiore, il castello nuovo, di proprietà delle famiglie Valperga di Rivara e Discalzi (già estinta alla fine del XIII secolo). Distruzioni, ricostruzioni e aggiunte caratterizzano una lunga fase del complesso, mentre sono lo specchio di contese signorili, tra comunità e dispute alla scala non soltanto regionale. Passato in fase napoleonica nelle mani del governatore della XXVI Divisione Militare, generale Jourdan, che provvederà a un esteso riarredo con mobili e apparati provenienti dal castello di Agliè, tornerà al demanio in fase di Restaurazione, per essere, dal 1832, sede estiva dell'Accademia Militare di Torino, con documentati interventi di trasformazione⁵⁹ (fig. 10), fino alla vendita all'asta pubblica degli anni Sessanta dell'Ottocento, all'ipotesi – presto naufragata – di impiantarvi una manifattura e al definitivo acquisto nel 1871 da parte del banchiere Carlo Ogliani di Rivara, cognato dell'artista Carlo Pittara e committente di Alfredo d'Andrade⁶⁰.

Sulla base di questi trascorsi i castelli si svelano dunque a d'Andrade quali profondi palinsesti, ispirando la sua sensibilità archeologica, al contempo concedendogli una certa flessibilità all'innovazione. La richiesta di Carlo Ogliani è infatti molto puntuale nel desiderare il sistema dei castelli una residenza di *loisir*, una «villeggiatura»:

[...] il Castello restò senza essere utilizzato sino al 1867, epoca in cui fu posto all'incanto e preso dal Cav. Ghersi per uso di filatura di seta. Fù di poca durata, ed infelice, quest'impresa, poiché nel 1869 vediamo i creditori del Ghersi mettere all'asta pubblica il Castello, il prato davanti ad esso e la riva verso Ponente, soli terreni che allora restassero uniti al Castello o Castelli. Fù preso di primo dai Fratelli Mosso di Levone, i quali sapendo che il Cav. Carlo Ogliani avrebbe avuto grande desiderio di farne acquisto desistettero dall'incanto quando venne rifatto coll'aumento dell'acsta. Divenuto così il Cav. Ogliani proprietario dei Castelli, pensò di farne del cosiddetto nuovo una Villeggiatura [...]⁶¹.

A questa funzione doveva trovare corrispondenza un piano nobile con accesso monumentale dedicato ai ricevimenti, con sale da ballo e per i banchetti, la presenza di una serra riscaldata, la possibilità di giungere in prossimità di entrambi i castelli in carrozza godendo di un percorso nel parco, da ricomporre secondo il gusto informale⁶². Nella reinterpretazione dei manufatti, d'Andrade è vincolato alla maggiore conservazione possibile dell'assetto planivolumetrico, anche perché gli intenti di Ogliani avevano iniziato a prendere forma – come accennato – attraverso una prima serie di interventi, verosimilmente non sottesi a un progetto unitario, prefigurati da Carlo Pittara e Domenico Tealdi⁶³, avviati alla fine del 1872 e affidati al capomastro Filippo Mosso⁶⁴. Da questa circostanza dipendono in gran parte le soluzioni compositive, se non formali, che d'Andrade sceglierà di adottare, e che argomenterà nel carteggio del restauro, disapprovando talvolta apertamente le scelte pregresse, giudicandole assai distruttive⁶⁵. Oltre alla parziale trasformazione della cinta muraria e dei muri controterra verso mezzogiorno, Filippo Mosso aveva già preso in carico lavori significativi al castello nuovo:

Mise poi mano ad alcuni lavori interni primeggiando in questi il mettere sù un solo livello tutto il Pian nobile, sacrificando l'aspetto esterno di una metà della facciata a ponente del Castello [...]. Il quale ancora conservava le tracce [...] di archi nella parte a pianterreno (già allora murati) e finestre ornate di terrecotte al pian nobile tutto arcato a sesto acuto; al disopra del pian nobile la facciata terminava in una specie di merli i quali sostenevano la travatura del tetto [...]. Abbassato il livello del piano superiore credette dover abbassare quello delle sottoposte camere cioè cucina, lavandino, biblioteca; le portò così a livello (o quasi) della corte, dell'atrio, e delle camere a mezzogiorno. Avrebbe voluto fare lo stesso al suolo delle Camere a levante, ma desistette davanti al lavoro di abbassare le sottostanti volte delle cantine [...]. Per portare questi più antichi suoli ad altezza de più recenti verso la facciata, ora principale, si dovettero distruggere i solai di tutta questa parte conservando il solo della sala della biblioteca, il quale è stato disceso tutto intero o almeno con lievi guasti [...]. Ristorò, alzandole o finendole, le torri G e I⁶⁶ e demolì una fabbrichetta K che al pianterreno serviva di scuderia e ai superiori conteneva una camera ogni due piani. Allineò da più parti le porte interne e distrusse i muretti coi quali si erano divisi i saloni per gli Allievi dell'Accademia Militare.



fig. 11 – A. D'ANDRADE, *Castello di Rivara. Facciata a levante come era nella primavera del 1873*, disegno riprodotto fotograficamente, s.d. (GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade, 855F*).



fig. 12 – G. VANETTI, *Castello di Rivara. Facciata a levante dopo i restauri di Alfredo d'Andrade*, fotografia, s.d. (GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade, 855F*).

Per rendere possibile il passaggio in vettura sotto al proposto atrio, convenne abbassare il suolo di circa 1 metro [...], convenne abbassarsi dalle due parti e per fare lavoro di buon aspetto abbassarlo lungo tutte due le facciate. Tutti questi lavori furono diretti dal Capomastro Filippo Mosso, coi consigli del Cav. Domenico Tealdi e del Cav. Carlo Pittara⁶⁷.

Di fatto, la scelta di insediare la villeggiatura nel castello nuovo era già stata compiuta. Sviluppato principalmente secondo l'asse nord-sud con una manica lunga, dalle cui estremità si protendono tre ali, due verso est e il parco, una verso sud-ovest, con affaccio sul borgo e sul giardino fra i due manieri, il castello nuovo mostra quella potenzialità volumetrica e adattabilità alla trasformazione che garantisce la possibilità di adeguamento al nuovo uso. La fabbrica, assunta compiutezza negli anni Trenta dell'Ottocento con gli ampliamenti dell'Accademia Militare, presenta un prospetto orientale uniforme e scevro da decorazioni, ritmato da una serie di finestre rettangolari disposte su tre piani, privo dell'attuale androne centrale. Un documento che riporta, in pianta, lo stralcio del primo piano nel settore mediano, è da porre in connessione alla restituzione al tratto del fronte est eseguita da d'Andrade prima di realizzare i restauri. Con straordinario intento documentario, egli stesso pone la rappresentazione in comparazione con una fotografia a lavori ultimati, consegnandoci il castello nuovo nella sua

metamorfosi in villeggiatura, con l'effetto testimoniale del "prima" e del "dopo" (figg. 11 e 12).

L'altro prospetto, quello ovest, è invece eterogeneo. La parte più antica, a sud, rivela l'aggregazione di diverse particelle architettoniche, con quote degli orizzontamenti e dei colmi diseguali e significative tracce di aperture gotiche, registrate da Alfredo d'Andrade in un acquerello ricavato da una veduta del 1840 (fig. 13). La restante parte del fronte occidentale, della fase dell'Accademia Militare, presenta invece lo stesso carattere di uniformità riscontrabile in quello est.

L'ala sud-ovest, oggi detta *neogotica*, conserva molti elementi medievali: il prospetto verso il giardino interno reca tracce di un portico tamponato e si conclude, verso ovest, con l'intersezione dei resti di una torre quadrangolare, molto dissestata, che Oglioni ha fatto inizialmente demolire per la sua fatiscenza (fig. 14). Nel punto in cui l'ala si congiunge con la manica principale è presente una torre circolare, merlata e decorata con archetti pensili, contenente una scala; un'altra torre circolare, coperta con tetto conico, si erge in posizione sud ovest, verso il borgo. Queste ultime sono strutture eclettiche, edificate nella fase dell'Accademia.

Delle fonti iconografiche disponibili sui restauri, la parte più cospicua riguarda la registrazione dello stato di fatto e le proposte progettuali per il castello nuovo, a partire dall'estate 1873: piante ai diversi livelli, sezioni,



fig. 13 – A. D'ANDRADE, *Angolo sud-ovest del cosiddetto Castello Nuovo di Rivara visto dal piano superiore del cosiddetto Castello Vecchio, cavato da un acquerello probabilmente fatto intorno al 1840, disegno a matita e acquerello, 30 settembre 1885* (GAM, Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade, 340LT).



fig. 15 – A. D'ANDRADE, Castello. Facciata est. Progetto per il corpo centrale, disegno a matita e acquerello, s.d., soluzione molto vicina a quella effettivamente realizzata (ASTo, Corte, Archivi Privati, Fondo d'Andrade).



fig. 14 – A. D'ANDRADE, *Angolo sud ovest del Castello Nuovo di Rivara nel 1876, prima dei restauri, disegno a china e acquerello, s.d.* (GAM, Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade, 2406LT).



fig. 16 – A. D'ANDRADE, Castello. Esecutivo dello scalone a tenaglia, rampa sinistra, disegno a matita, china e acquerello su carta di quaderno, s.d. (GAM, Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade, 2450LT).

particolari di lacerti di murature antiche. E, ancora, molti schizzi, fino alla soluzione effettivamente realizzata, per lo sviluppo dei fronti, soprattutto l'est, con il fastigio centrale (fig. 15) e lo scalone monumentale a tenaglia (fig. 16), in asse al quale si aprono l'atrio e l'androne carraio, con ampie volte impostate su paraste, secondo la bucatura già prefigurata da Mosso nel 1973:

Il Cav. Ogliani, dopo d'aver consultato alcuni Ingegneri intorno ai lavori più importanti della decorazione generale esterna, affidò questi ad Alfredo d'Andrade, il quale nell'estate del 1873 andò a Rivara coi disegni della decorazione della facciata a levante del corpo centrale e dello scalone esterno. Mentre si installava si erano allora demoliti i pavimenti delle camere addossate a ponente della torre centrale [...]. Mentre i muratori stavano sui ponti ebbe incarico di schizzare un insieme architettonico per fare un corpo centrale alla facciata a ponente. Questo fù il primo suo lavoro [...]. Come il Cav. Ogliani voleva presto forato il passaggio fra la corte e la facciata a Levante allestii li per li il progetto della decorazione dell'atrio e androne collegandolo coll'entrata dello scalone già stabilito, e ne curai la difficile esecuzione. Mentre si eseguivano questi lavori dovetti attendere a tracciare lo scalone esterno al quale si mise mano dopo [...]. Non volendo il Cav. Ogliani che si cambiasse la posizione di alcuna finestra come era invece mio intendimento, dovetti cambiare il progetto pel corpo centrale il quale intendevo restasse più vasto e adatto alla lunghezza della facciata. Così dovetti andar schizzando li per li il disegno attuale mentre i muratori costruivano [...]⁶⁸.

La scelta di un linguaggio eclettico che trasforma il castello inferiore in villa neobarocca è espressa con la sovrapposizione sui fronti a levante (verso il parco) e a mezzogiorno (verso l'aggregato urbano), oltre che sulle ali, di un apparato decorativo esterno realizzato attraverso rifoderi e una finitura intonacata, decorata pittoricamente: un ipotetico involucro, una "sovrascrittura" dell'edificio esistente. Tutto il pianterreno viene marcato con bugnato a fascioni, realizzato con rifodero a scarpa sul prospetto est, separato dal piano nobile per mezzo di una cornice marcapiano aggettante. Gli ingressi principali, sui prospetti e sulle teste delle ali, sono arricchiti con colonne bugnate che sorreggono balconi lapidei con balaustre, fregi con metope e triglifi, volute e mascheroni mitologici presi dal repertorio classico, barocco e tardo-barocco, a formare i timpani delle aperture.

L'impianto planimetrico del castello nuovo, già compromesso nel suo assetto storico dalle demolizioni di Mosso, non viene ulteriormente alterato. Sono smantellate soltanto alcune tramezzature interne che suddividevano gli ampi saloni in piccoli ambienti, camere, spogliatoi e latrine, a uso dell'Accademia Militare. Tali lavori riguardano soli due ambienti, ampliati e dotati di nuovi orizzontamenti per ottenere una *Camera da pranzo* al piano terreno⁶⁹ e una *Sala da ballo* al piano nobile⁷⁰. Lo sviluppo dei muri d'ambito, e di quello centrale di spina nord-sud del castello nuovo, vengono mantenuti. La scansione delle finestre resta immutata. Quelle del piano nobile, sui prospetti est e sud e sui fianchi interni delle ali, sono ornate esternamente da una balastra incassata nella specchiatura sotto



fig. 17 – STUDIO FOTOGRAFIA SUBALPINA, Castello nuovo di Rivara visto da nord est, a lavori ultimati, 1876 circa. (GAM, *Gabinetto disegni e stampe*, Fondo d'Andrade, 851F).



fig. 18 – A. D'ANDRADE, Castello. Scala ovale, disegno a matita e acquerello, esecutivo, s.d. (GAM, *Gabinetto disegni e stampe*, Fondo d'Andrade, 2431LT).

i davanzali, formata da balastrini a tutto tondo in cotto. Il cornicione, sovrastante gli affacci del secondo piano, è sorretto da mensole a voluta. In aggiunta alla decorazione plastica, per mezzo di una decorazione pittorica a *trompe l'oeil* le finestre vengono connotate da un'elaborata incorniciatura e sovrastate da un frontone timpanato in un cui è inscritta una conchiglia. Questi elementi sono dipinti con colori nei toni del bruno, del giallo, del mattone, in contrasto con un fondo facciata grigio-verde (forse a imitazione della pietra).

Una fotografia databile al 1877, commissionata da Alfredo d'Andrade alla Fotografia Subalpina, rende conto della rinnovata consistenza formale del castello a decorazioni ultimate (fig. 17).

Una serie di disegni esecutivi riguardano l'inserimento di nuove scale interne, dallo sviluppo in pianta e alzato allo studio delle lastre per i gradini e degli elementi delle balaustre. Effettivamente realizzati lo scalone a impianto rettangolare al centro del fronte sud, collegamento verticale in corrispondenza dell'accesso dal borgo, e la scala ovale a fianco del vestibolo d'ingresso al piano nobile (fig. 18).



fig. 19 – G. MARINONI, Ritratto delle maestranze attive nel restauro dei castelli di Rivara, con gli attrezzi di cantiere, fotografia [1874-1876] (GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, 876F).

Nell'ala antica sud-ovest del castello nuovo l'eclettismo di d'Andrade introduce un linguaggio neogotico per dare luogo a una diversa unità stilistica. Forse questa parte, più raccolta, con affaccio sul giardino, meglio si adattava alle caratteristiche dell'architettura del XIV-XV secolo, della quale, peraltro, conservava numerosi lacerti. Il progetto di adattamento e ricomposizione è basato sulla preesistenza, con la riproposizione della torre quadrata d'angolo, in opera fino al 1871, di cui conosce lo sviluppo planimetrico dal sedime delle fondazioni. Le due torri circolari costruite dagli ingegneri dell'Accademia sono mantenute, ricomposto il portico al piano rialzato: elemento aperto-coperto, proposto sulla base di tracce archeologiche, è ripreso al primo e al secondo livello con l'introduzione di due loggiati, che realizzano i percorsi orizzontali su cui si aprono gli accessi agli ambienti della manica che diviene così "neogotica".

Durante l'esecuzione dei lavori sono ritrovate tracce di antichi elementi architettonici o decorativi poi occultati. d'Andrade, dove non può conservarli, ne rileva misure, proporzioni e consistenza, e ne annota l'esatta posizione secondo la metodologia del rilievo archeologico, come nel caso della «feritoja trovata nella torre al centro della facciata a levante»⁷¹. Fra i documenti del cantiere ritroviamo analogie con la metodologia adottata nel successivo intervento al castello di Pavone: la compilazione della *Cronologia* dei lavori di restauro eseguiti nelle diverse parti del complesso⁷². Rispetto al carteggio di Pavone, i *Libretti* compilati per Rivara risultano di carattere più modesto, per quantità e completezza delle informazioni, a Pavone forse implementati per la maggiore esperienza e la notevole durata del cantiere, circa trent'anni. Dal confronto tra i due carteggi risulta che alcuni collaboratori, dei quali d'Andrade si avvale per l'intervento rivarese, lo affiancano poi anche in quello di Pavone. Antonio Greggio, a Rivara "primo assistente" per tutta la fase di cantiere, lo diviene a Pavone nei primi anni di attività, fino al 1888⁷³. Carlo Bruno, fabbro di Rivara, fornisce i manufatti metallici e le serrature per il castello vecchio

e quello nuovo: d'Andrade lo ricontatta puntualmente per preventivi e ordini di manufatti a Pavone⁷⁴. Per Rivara d'Andrade non si limita alla stesura dei progetti, ma cura ogni aspetto della conduzione del cantiere, compatibilmente con gli impegni di lavoro che lo vedono spostarsi tra Piemonte e Liguria. Aiutato da collaboratori, che durante le sue assenze lo informano su ogni problema, riesce a dirigere personalmente l'avanzare delle lavorazioni e a sorvegliarne la buona riuscita. Controlla le forniture, per verificarne qualità e aderenza alle ordinazioni, sceglie i materiali e cura direttamente i rapporti con tutti i collaboratori e i fornitori. Nel settembre 1873, poco dopo la presa in carico del cantiere, muore Carlo Ogliani: d'Andrade diviene referente di Carlo Pittara, «[...] suo cognato, il quale prima d'allora era sempre stato suo consigliere in queste cose di arte»⁷⁵. Le scelte sulla conduzione dell'intervento sono, da questo momento, il frutto della collaborazione e del consolidato rapporto d'amicizia tra i due artisti.

Per il castello vecchio non sono desumibili importanti interventi di ricomposizione o di conservazione su progetto di d'Andrade. D'accordo verosimilmente con la proprietà, fa eseguire nel 1877 la selettiva scarifica degli intonaci di facciata, per svelare magisteri murari che includono, in un articolato sovrapporsi di strati, i lacerti di ampie monofore e finestre crociate, in cotti conformati di Castellamonte, forse prese in parte a modello nel completamento dell'ala neogotica.

Il ricorso alla fotografia – tecnica cui d'Andrade si affida per attestare incontrovertibilmente uno stato di fatto, un esito di progetto – approccio conoscitivo e documentario che compie con l'ausilio di fotografi professionisti, è precoce a Rivara, con ampie campagne sui lavori *in progress*, sulle architetture ultimate, finanche sullo sviluppo e la vita del cantiere (fig. 19). Le fotografie sono commissionate a Vittorio Besso di Biella, alla Fotografia Subalpina, allo Studio Marinoni, a Giuseppe Vanetti di Torino⁷⁶. Questo metodo sarà confermato nei cantieri successivi⁷⁷.

Nel complesso, l'intervento di d'Andrade a Rivara va "oltre" l'approccio di restauro, cui talvolta è stato assimilato, diventando sovrascrittura più che selezione, eclettico adattamento di forme, linguaggi ed elementi alle peculiarità intrinseche della preesistenza, a servizio delle rinnovate funzioni e della bellezza. Quest'ultimo principio, la *venustas* vitruviana, non è certamente indifferente all'esperienza di d'Andrade, formato nell'arte, in molte sue declinazioni, dal verismo, al pittoresco, alle cosiddette arti decorative o applicate. Anche la curiosità e tensione per la conoscenza – una curiosità che dovrebbe guidare ogni restauratore –, l'esercizio dell'archeologia, la ricerca del dettaglio, alcuni anni dopo sintetizzati da d'Andrade nel progetto del Borgo medievale per l'Esposizione Generale Italiana di Torino del 1884⁷⁸, sono attestati per Rivara attraverso le permanenze materiali e per mezzo del ricco repertorio di fonti.

A Tagliolo, nel Monferrato tra Piemonte e Liguria, Alfredo d'Andrade viene successivamente chiamato per "restituire" alla contemporaneità un complesso di chiara riconoscibilità medievale, composto dal sistema

fortificato e dal “ricetto”. Qui il suo committente è il marchese Pinelli-Gentile e i lavori si svolgono per un lungo periodo di venticinque anni, a partire dal 1879.

In particolare, per Tagliolo assume rilevanza nella comprensione del cantiere anche la fitta corrispondenza tra la committenza e l’architetto. Oltre alla straordinaria documentazione conservata alla GAM⁷⁹, è presente il *Libro Mastro* dei pagamenti del 1884 nell’Archivio Privato della Famiglia Pinelli Gentile⁸⁰, che ancora oggi possiede il castello. Alcune maestranze sono implicate direttamente da parte di d’Andrade e desunte dal cantiere di Rivara, secondo un’ottica fiduciaria. Carlo Bruno, quel fabbro di Rivara che aveva fornito i manufatti metallici e le serrature per i castelli, sarà ricontattato puntualmente per importanti commesse a Tagliolo, prima ancora che a Pavone. Sono collaboratori coi quali d’Andrade stabilirà nel tempo anche rapporti di amicizia, come emerge dai toni più aperti e confidenziali usati nelle lettere.

Questi fervidi anni vedono un d’Andrade poliedrico, contemporaneamente impegnato nei progetti più noti della sua lunga carriera, fra cui la richiamata costruzione della Rocca e del Borgo medievale di Torino che lo proietta definitivamente nel gotha artistico e di erudizione della città. Conoscenze, frequentazioni, interessi e obiettivi culturali si fondono per d’Andrade in un clima di intensa attività sociale, culturale e familiare. Nel 1885 acquista infatti con la moglie, Costanza Brocchi, il castello di Pavone vicino a Ivrea, poco lontano da Rivara, stabilendo così un definitivo legame materiale e affettivo col territorio del Canavese. Si tratta del più ingente cantiere di recupero, restauro e ricostruzione della sua lunga attività – trent’anni –, in cui sarà committente e progettista di sé stesso, fino al 1913⁸¹. Pavone, i cui principali documenti sono conservati presso l’Archivio di Stato di Torino, nella sezione di Corte⁸², è più di ogni altro il cantiere paradigma. Il complesso fortificato, dotato di cinta muraria, *donjon* e cappella, è allo stato di rudere. Per le scelte di restauro, completamento e ricostruzione parziale messe in campo, d’Andrade attinge da tutto il ricco repertorio di conoscenze e catalogazioni precedenti, fra cui quelle perlustrazioni dirette compiute per il puro piacere dell’apprendimento e della scoperta, condotte negli anni giovanili durante e dopo l’esperienza all’Accademia Ligustica genovese, che l’avevano visto peregrinare per campagne e insediamenti. Il cantiere di Pavone è di tale portata che nel ruolo delle categorie di manodopera annotate negli elenchi dei *Provveditori*, insieme ai «Muratori» e ai «Falegnami» compare anche la categoria dei «Minatori», per l’alta incidenza dell’approvvigionamento di materiale lapideo necessario.

I documenti dei cantieri precedenti risultano così tutti di carattere quantitativo e specifico più modesto in rapporto a quelli di Pavone. Fra i registri contabili sono presenti il «giornale dei lavori» (aggiornato giornalmente e talvolta quindicinalmente), il «libretto di misura delle provviste», il «libretto di misura della manodopera» (la registrazione delle ore di lavoro delle maestranze avviene ogni quindici giorni), il «brogliaccio» (ritrovato solo per il periodo 1888-1900) e il «registro di cassa» annuale con le *Note contabili*. Se all’atto di acquisto il castello era

costato 8.700 lire, l’ammontare dell’intervento – ottenuto sommando le spese dei Registri di cassa e comprensivo di manodopera, materiali, trasporti e arredi – arriverà alla ingente cifra di 288.200 lire.

Come per Rivara, d’Andrade non si limita alla stesura dei progetti, ma cura ogni aspetto della gestione del cantiere, anche se la sua vita è ricca di impegni e viaggi, tra Piemonte e Liguria, in Portogallo, a Firenze⁸³ e Roma. Fra i collaboratori nel cantiere di Pavone primeggiano le figure di Ottavio Germano e negli anni finali il figlio Ruy d’Andrade.

Oltre alle forniture per gli interventi architettonici, vengono ricercati sul mercato antiquario una profusione di manufatti e suppellettili. L’interesse per l’arte medievale e la sua salvaguardia lo spingono nel 1904 a entrare in trattativa con la proprietà del vicino castello di Strambino, in via di trasformazione, per acquistare – per la cifra di lire 3.000 – il soffitto ligneo decorato esistente nella grande camera di Re Arduino⁸⁴. Per salvarlo dalla demolizione d’Andrade, che avrebbe già voluto introdurlo al Borgo Medievale, adatterà una grande sala dell’ala sud di Pavone, che prenderà a sua volta il nome di salone di Re Arduino. L’educazione alla rappresentazione del vero su cui aveva fondato la propria esperienza pittorica si traduce nella ricerca degli statuti costruttivi autentici dell’architettura e dei suoi dettagli. Questi statuti sono indagati attraverso il rilievo diretto – la capacità di espressione e restituzione grafica è raffinatissima – poi nel restauro talvolta successivamente ricomposti (anche solo per parti, o per coerenza analogico geografica) a formare un insieme “nuovo”, ma unitario, che il più possibile risponda alla questione filologica. In questo senso d’Andrade compie un processo morfogenetico che attribuisce alla fonte materiale un valore di eccezionalità e ne permette la riscoperta e la comprensione.

Nel suo desiderio di messa in luce la tensione è verso la verità autentica dell’architettura, in senso archeologico: le tracce degli attrezzi per la lavorazione dei conci di pietra sono puntualmente annotate nei suoi rilievi, così come la ricostruzione del funzionamento di meccanismi di torri porta, ponti levatoi, serrature, saracinesche...; pochissimo tende viceversa al pittoresco.

In questo quadro culturale, la qualità del cantiere di restauro si compie attraverso l’attenta scelta dei materiali, la determinazione delle lavorazioni – senza lasciare nulla al caso –, la direzione dei processi di messa in opera, l’ascolto e il coordinamento delle figure che partecipano, ancora artigianalmente, alla definizione del costruito. Queste attenzioni, che traspaiono dall’articolato repertorio di fonti, si traducono anche nell’affidare le prestazioni a impresari, artigiani e artisti di comprovata affidabilità, i cui nomi ricorrono nei carteggi (Carlo Bruno, Antonio Greggio, Giovanni Matti...), basti pensare che molti dei lavori per la sua nuova tenuta agricola di Font’Alva in Portogallo – la sua «opera totale»⁸⁵ – saranno realizzati da maestranze piemontesi.

Nel solco di un’intensa attività di catalogazione, protezione e restauro d’Andrade diviene dapprima Regio Delegato (1884), poi Direttore (1891) dell’Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti di

Piemonte, Liguria e Valle d'Aosta, infine membro della Commissione centrale per le Antichità e Belle Arti a Roma (1904)⁸⁶, segnando una pagina significativa della salvaguardia ministeriale, insieme a personaggi del calibro di Camillo Boito e Luca Beltrami.

Poliglotta e inserito nei circuiti culturali a scala europea, attraverso le sue intense esperienze di viaggio – che gli permettono di conoscere e registrare ad esempio i più noti cantieri di restauro di Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, da Vezelay a Carcassonne –, egli elabora la sua instancabile azione, sullo sfondo di una cultura ricca di riferimenti internazionali. Nella sua consistente biblioteca personale il *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française* non solo è presente, ma diviene riferimento per la compilazione delle voci delle sue “memorie”, organizzate in forma di dizionario: gli *Appunti archeologici*, un'opera manoscritta non finita ma raccolta dal figlio Ruy in quindici volumi rilegati⁸⁷.

Proprio della sua attività come Direttore dell'Ufficio ministeriale danno conto sia il cantiere di Sant'Orso ad Aosta, trattato di seguito, sia quelli delle pievi romaniche della diocesi di Ivrea e della facciata di Santa Cristina a Torino trattati rispettivamente nei saggi di Irene Balzani e Maria Chiara Strafella in questo volume.

3. Sant'Orso di Aosta, un cantiere programmatico dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti

Palinsesto con evidenti matrici medievali, inserito in un settore urbano anticamente determinato a ridosso delle mura urbane di impianto romano, il complesso della Collegiata dei Santi Pietro e Orso deve aver stimolato l'interesse di Alfredo d'Andrade fin dai suoi primi sopralluoghi in territorio valdostano, finalizzati alla conoscenza, tutela e – successivamente – alla acquisizione alla fruizione pubblica delle testimonianze della cultura architettonica e artistica antica e medievale⁸⁸.

Già a partire dall'agosto 1868 egli lascia testimonianze della sua opera di studio e documentazione riguardo alla Collegiata di Sant'Orso e i suoi annessi, con una predilezione particolare per i settori del chiostro e del priorato. Alcuni disegni conservati presso la GAM a Torino⁸⁹ rappresentano i temi figurati del programma iconografico della cappella Challant nel palazzo priorale: San Pietro, San Giorgio nell'atto di uccidere il drago, Giorgio di Challant in orazione alla Vergine, nonché i blasoni affrescati inseriti nelle due facciate in opera muraria laterizia del priorato. Al 1886 risalgono altri documenti prova dell'attenzione di d'Andrade per il complesso ursino: dimostrano soprattutto un interesse più specifico, anche se ancora episodico, per l'architettura dell'edificio del priorato, poiché riguardano dettagli delle finestre e degli apparati decorativi⁹⁰.

Dall'ultimo decennio dello stesso secolo sono viceversa riscontrabili campagne continuative che approfondiscono la conoscenza, finalizzata alla tutela, dell'intero complesso architettonico⁹¹, al quale viene dunque riconosciuto valore paradigmatico nel contesto patrimoniale



fig. 20 – Aosta, Collegiata dei Santi Pietro e Orso, Priorato prima dei lavori di restauro (GAM, *Gabinetto disegni e stampe*, Fondo d'Andrade).

aostano. Con l'istituzione degli Uffici Regionali per la Conservazione dei Monumenti su tutto il territorio nazionale nel 1891, come accennato è infatti affidata a d'Andrade la direzione di quello unificato con giurisdizione su Liguria, Piemonte e Valle d'Aosta⁹²; nello stesso anno l'Ufficio provvede a mettere in atto un primo consolidamento dei capitelli istoriati del chiostro di Sant'Orso e a porre in opera una recinzione metallica per la loro salvaguardia dagli atti di vandalismo che ne avevano accelerato il degrado⁹³. Nella *Relazione sui Monumenti del Piemonte e della Liguria* pubblicata dall'Ufficio nel 1899 d'Andrade sottolinea la necessità di dare luogo a un intervento di protezione, risolutivo, ma con carattere di reversibilità⁹⁴. Successivamente, secondo una prassi operativa che va consolidandosi, e che applica alcuni principi già codificati da Viollet-le-Duc⁹⁵, ribaditi dal menzionato Congresso del 1883⁹⁶, viene commissionata allo Studio Alinari una campagna fotografica sul chiostro, a documentazione dell'intervento⁹⁷.

Elemento di un complesso relativamente integro e leggibile, l'edificio del priorato presenta tuttavia, sul finire del XIX secolo, tracce di una fruizione secolare, avendo risentito nel tempo di progressive trasformazioni determinate talvolta da esigenze funzionali (fig. 20). Sulla facciata nord, caratterizzata dall'impiego della tessitura muraria in laterizio, verso la chiesa e il campanile, l'arcata orientale del portico risulta aperta e realizza un passaggio pubblico permettendo il transito dalla piazza della Collegiata alla retrostante *rue Linty*,



fig. 21 – [C. BERTEA], Aosta. Priorato di Sant'Orso. Pianta del piano terreno, scala di 1:100 (SABAPTo, Archivio d'Andrade, cartella 3/3/123, Aosta, Priorato di S. Orso, n. 3/3/84, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).

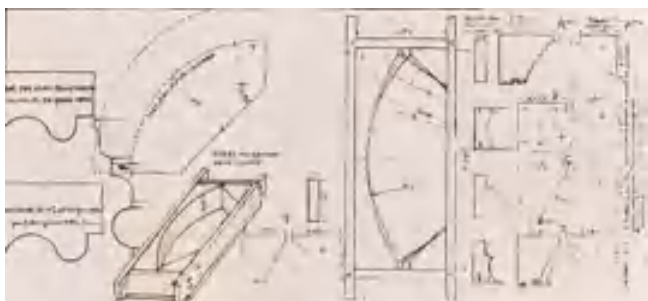


fig. 22 – [C. BERTEA], Aosta. Priorato di Sant'Orso, disegno esecutivo per la preparazione dei casseri dei mattoni sagomati per l'integrazione di colonne, stipiti e vari elementi conformati nei restauri, s.d. (SABAPTo, Archivio d'Andrade, cartella 3/3/123, Aosta, Priorato di S. Orso, n. 3/3/1, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).



fig. 23 – [C. BERTEA], Aosta. Priorato di S. Orso. Infisso della finestra al piano terreno, scala di 1:5 (SABAPTo, Archivio d'Andrade, cartella 3/3/123, Aosta, Priorato di S. Orso, n. 3/3/99, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).

traversa di *rue Saint-Ours*. Le altre campate del portico risultano tamponate⁹⁸ e la fabbrica è cinta da un muro delimitante un angusto cortile interno. I riquadri inferiori delle finestre crociate del piano nobile, incorniciate da cotti carpologici, sono stati occlusi⁹⁹; le stesse finestre si presentano in evidente stato di degrado: in particolare le due sulla facciata ovest adiacente l'ala del chiostro, delle quali emergono solo alcune labili tracce. Il fronte occidentale su *rue Saint-Ours* presenta anch'esso una stratificazione complessa, segnalata da alcuni resti di grandi finestre a ghimberga, in cotto: le stesse visibili attualmente all'estremità settentrionale. All'interno

dell'edificio la situazione risulta altrettanto articolata. Della struttura primitiva – o meglio relativa alla fase “globale” quattrocentesca – sono conservati la sala priorale, la cappella Challant e alcuni elementi del *vivret* della torre ottagonale.

I primi accenni a un possibile restauro del priorato di Sant'Orso sono menzionati in un documento del carteggio conservato presso gli Archivi della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Città Metropolitana di Torino, facente riferimento a una precedente lettera ministeriale del 1903¹⁰⁰. Nel *Fondo Fotografico d'Andrade*, presso la medesima sede, inoltre, una serie di fotografie datate 1898 documentano lo stato dei luoghi alla fine del XIX secolo e riportano ampie annotazioni personali di Alfredo d'Andrade¹⁰¹. Intanto, l'interesse per il priorato da parte dell'Ufficio per la Conservazione dei Monumenti va crescendo. Per l'Esposizione internazionale tenutasi a Roma nel 1911, d'Andrade e il suo giovane collaboratore ingegnere Cesare Bertea progettano, nella sezione Mostra Etnografica, il padiglione dedicato al Piemonte su modello di due architetture valdostane paradigmatiche: dal castello di Issogne attingono per la composizione delle facciate, del portico, del loggiato, delle finestre lapidee crociate e per la fontana del melograno, oggi al Borgo Medievale di Torino; dal priorato di Sant'Orso per l'inserimento di una torre ottagonale in opera laterizia e per le finestre, anch'esse crociate, in cotti conformati¹⁰².

Gli effettivi lavori di restauro del palazzo priorale di Sant'Orso, certamente concepiti e programmati da d'Andrade, tardano tuttavia a compiersi per ragioni di risorse economiche: l'anno di apertura del cantiere, il 1915, è tristemente il medesimo della scomparsa del nostro restauratore; alla Direzione dell'Ufficio subentra così l'ingegnere Bertea¹⁰³, il quale recepisce le disposizioni precedenti e acquisisce il controllo del cantiere finalmente apertosi. L'approntamento dei progetti *in fieri* e l'effettiva direzione dei lavori, attestata da un esaustivo carteggio cartaceo, sono dunque da ascrivere a quest'ultimo. Proprio presso il *Fondo d'Andrade* della summenzionata Soprintendenza di Torino sono conservate due serie documentarie relative a questo intervento: la cartella 3/3/123, intitolata *Aosta, Priorato di S. Orso*, che comprende un centinaio di elaborati grafici relativi sia alla ricomposizione generale della fabbrica (fig. 21) sia al consolidamento, ripristino o sostituzione di elementi architettonici e decorativi, e il fascicolo 1427, *Aosta, Priorato di S. Orso*, con gli originali e alcune minute del carteggio del cantiere.

Se i disegni della cartella 3/3/123 non sono datati, né firmati, ma si possono attribuire inequivocabilmente alla mano di Bertea per confronto diretto¹⁰⁴, il carteggio consente di delineare con estrema precisione le fasi dell'approvvigionamento dei materiali e della conduzione dei lavori: praticamente la totalità dei documenti – libretti giornalieri, ordini, fatture, pagamenti, lettere – riportano la data e la menzione del direttore dell'intervento. Alla prima fase corrispondono la predisposizione e realizzazione delle casseforme per i mattoni e per i laterizi speciali da sostituire e integrare su fronti e colonne¹⁰⁵



fig. 24 – Aosta, *Prieuré de St. Ours* (XV s.) restauré, cartolina divulgativa, post 1916 (Collezione privata).

(fig. 22) nonché il loro approntamento; dalla seconda metà del 1915 ai primi mesi dell'anno successivo è documentato l'avvio dei lavori in sito¹⁰⁶. L'impresa esecutrice, diretta dal capomastro Delleani, è composta dai muratori Clos, Coda, Giocondo e Alessandro Chenal, dai manovali Perlosco e Francesco Barelo, dai garzoni Besenval, Chenal e Giuseppe Barelo, infine dallo scarpellino Paolo Campana¹⁰⁷.

Si parte con l'eliminazione delle superfetazioni e delle aggiunte che «pregiudicavano la leggibilità della fabbrica»: nell'aprile 1915 sono demoliti il muro di cinta a chiusura della corte e i tamponamenti delle arcate del portico, al piano terreno. A questo proposito è conservato un interessante schizzo per la messa in opera delle opere provvisorie per il sostegno di volte e archi durante i lavori¹⁰⁸. Il passaggio voltato che metteva in comunicazione piazza Sant'Orso e rue Linty viene chiuso con il tamponamento delle pareti e la conseguente acquisizione di un ambiente al piano terreno. Nel giugno 1915 si reintegrano le colonne del portico stesso, con capitello cubico, utilizzando quegli elementi laterizi il cui approvvigionamento era stato registrato l'anno precedente. La spesa complessiva fino a questo momento, che comprende buona parte dei materiali da costruzione – tra cui «calce di Casale e sabbia della Dora» – ammonta a lire 4.105¹⁰⁹. Successivamente

vengono affrontati i restauri delle finestre, le cuciture delle fessure murarie, il ripristino della scala inserita nella torre ottagonale e la reintegrazione degli intonaci. Contemporaneamente il decoratore Chiapasco lavora alla conservazione degli affreschi figurati nella cappella Challant. In ottobre il restauro delle tessiture in laterizio di facciata, profondamente qualificanti l'architettura del Priorato dal punto di vista materico e identitario, deve essere pressoché terminato, poiché lo stesso decoratore inizia l'integrazione degli stemmi affrescati nelle specchiature inserite nei fronti nord, est e ovest; nello stesso periodo viene disvelata e riproposta, sul prospetto nord intonacato, una grande monofora in cotto contornata da decorazioni ad affresco¹¹⁰. Entro la fine del 1915 risulta altresì lastricato il pavimento del portico e terminato il tetto con l'inserimento di gronde e pluviali, così come sono stati ordinati e messi in opera i nuovi serramenti, di ricostruzione ideale, per i quali sono conservati molti elaborati grafici¹¹¹, alcuni realizzati «al vero» per fornire le sagome ai falegnami (fig. 23). Nel 1916 si provvede a una nuova recinzione dell'immediato contesto – probabilmente dettata dalle stesse esigenze di prevenzione dal degrado osservate per il chiostro – che viene realizzata in elementi metallici su basso muro in opera tradizionale¹¹².

Il 12 gennaio 1916 Cesare Bertea inoltra al priore di Sant'Orso una lettera di ringraziamento per la disponibilità dimostrata durante i lavori; nel gennaio e febbraio dello stesso anno il Ministero emana due ordinanze di stanziamento fondi per le spese sostenute: la prima di lire 7.236 e la seconda di lire 1.935¹¹³. I rendiconti, le fatture e i pagamenti dei lavori si protraggono fino a tutto il 1916¹¹⁴. Secondo la metodologia inaugurata da Alfredo d'Andrade – il cui lascito culturale era vivissimo e di riferimento – al termine del cantiere di restauro l'Ufficio per la Conservazione dei Monumenti promuove la notorietà dell'intervento realizzando una serie di cartoline divulgative su cui campeggia l'immagine fotografica del priorato restaurato (fig. 24).

Il fascicolo 1427 attesta un'ulteriore campagna di interventi compiuta dalla Regia Sovrintendenza piemontese al complesso della Collegiata: il restauro delle vetrate della chiesa collegiata di Sant'Orso nella seconda metà del 1925¹¹⁵, da cui risulta la presenza dell'architetto Vittorio Mesturino¹¹⁶ a fianco dell'ingegnere e soprintendente Bertea.

Il ruolo di Alfredo d'Andrade nell'apprezzamento e nella cura del patrimonio della Valle d'Aosta è stato da tempo ben circostanziato, nonché riconosciuto dai suoi stessi comprimari¹¹⁷. È possibile affermare come il pensiero e l'opera di Cesare Bertea nell'assumere la responsabilità dei restauri di Sant'Orso si collochino pienamente in tale solco, senza alcuna discussione. Di fatto, la firma di Bertea nel cantiere di Sant'Orso è determinata soltanto dal protrarsi dell'avvio dei lavori oltre gli anni di piena attività di d'Andrade, che possiamo considerare il reale interprete di questa stagione, una stagione che attua un «programme de mise en valeur du patrimoine historique et artistique de la Vallée d'Aoste qui anticipe la moderne conception de réhabilitation du territoire»¹¹⁸. L'assumere un tema centrale del gotico aostano come

obiettivo di tutela e restauro, concentrandovi l'impiego di significative risorse pubbliche, esprime una scelta paradigmatica, suffragata dalla sensibilizzazione offerta nei decenni precedenti dall'*Étude* di Fernand de Dartein che aveva di fatto segnato l'avvio della storiografia sul patrimonio medievale subalpino¹¹⁹, guardando a una assai più matura riscoperta francese delle testimonianze dell'Età di mezzo¹²⁰.

La disponibilità documentaria di grande portata sui restauri del priorato di Sant'Orso permette di proporre una sintesi critica dell'intervento, riguardante due aspetti, distinti e complementari nell'approccio condotto sul monumento. L'integrazione urbanistica del complesso – con la chiusura del passaggio verso *rue Linty*: l'eliminazione del muro di cinta che rappresentava una barriera visiva alla leggibilità dell'architettura – ha portato all'identificazione di uno spazio pubblico circoscritto, funzionale all'incontro civile e religioso, mentre il restauro nella sua dimensione architettonica ha messo in campo interventi sia di consolidamento, per esempio sulle antiche capriate lignee della struttura del tetto o come rimedio alle lesioni presenti sui magisteri murari, sia di consistente recupero e integrazione, nell'intento di un "ripristino" dell'unità e della leggibilità della fabbrica, fra cui l'eliminazione dei tamponamenti del portico e delle finestre. Sui materiali in opera e sugli apparati decorativi sono state poi praticate lavorazioni di conservazione, ma altrettante di sostituzione, verosimilmente dove gli elementi stessi avevano raggiunto uno stato di degrado ritenuto irreversibile. Sul fronte ovest nel quale si apre il passaggio al chiostro, la grande finestra al piano terra e quella crociata al piano superiore sono state riproposte – sulla base di fievoli rimanenze – attraverso la predisposizione di nuovi laterizi, in "analogia" con altre aperture dell'edificio, come rivela una messe di documenti che riguardano addirittura il disegno al vero per i calchi di ogni singolo mattone conformato; la monofora in cotto del prospetto antistante il campanile è stata anch'essa riproposta su modello di quella conservata sulla torre ottagonale¹²¹. D'altronde la ricerca storica e filologica sull'opera, a supporto delle scelte operate, era stata promossa dall'Ufficio già nell'occasione dell'allestimento del Padiglione del Piemonte all'Esposizione di Roma del 1911. A Sant'Orso, come nei cantieri successivi – fra tutti quello del Duomo di Torino condotto nel decennio seguente¹²² – nel caso di ripristini di elementi o parti, Cesare Bertea privilegia l'approccio mimetico, che possa integrarsi, anche visivamente, senza essere distinto, escludendo l'intrusione di elementi circostanziabili o di scelte compositive decifrabili: vale ancora l'affermazione di una unità stilistico-compositiva del monumento che privilegia il portato formale ed estetico rispetto alla conservazione dell'unicità e irriproducibilità del dato materiale.

È, questo del priorato, uno fra i primi restauri diretti da Bertea: le fonti restituiscono, insieme alla preoccupazione filologica, l'attenzione costante, in prima persona, per gli aspetti amministrativi e operativi del cantiere, come appreso da Alfredo d'Andrade. Di là dalle scelte interpretative, la qualità formale e la durabilità

dell'intervento è garantita da un'attenta regia in sito e sul contributo di fornitori, maestranze, artigiani, cooptati anche con metodo fiduciario, dalla pratica delle tecniche e dei "saperi" tradizionali (una sorta di lunga continuità con i metodi costruttivi medievali e moderni), proprio negli anni in cui inizia ad affacciarsi anche nella sfera del restauro il ricorso a tecnologie e processi seriali¹²³.

4. *Una breve conclusione con intento metodologico: frammentazione e unità potenziale delle fonti archivistiche*

La perlustrazione dei cantieri di restauro trattati mostra come nei cento anni compresi tra il secondo decennio del XIX secolo e il corrispondente del XX, la cultura architettonica e artistica sviluppi un profondo interesse per il patrimonio storico architettonico (soprattutto di origine medievale, ma non soltanto), dove gli edifici oggetto di attività di conservazione e restauro assurgono al ruolo di beni paradigmatici a formare il vissuto collettivo. In questo lasso di tempo il cantiere si trasforma da approccio in cui le competenze artistiche o ingegneristiche sono espressione dei loro promotori, e di conseguenza le fonti documentarie che li attestano, a luogo di capacità di governo dell'aspetto tecnico, metodologico e procedurale che contraddistingue gli istituendi Uffici di tutela su base nazionale, con la formazione di corrispondenti archivi istituzionali.

Si relazionano a tali cantieri una messe di dati archivistici frammentati in molti istituti conservatori, connessi ai cosiddetti "soggetti produttori": per i casi delineati l'Archivio dell'Istituto di Belle Arti e Museo Leone di Vercelli, il *Fondo d'Andrade* alla GAM, gli Archivi di Stato, quelli delle attuali Soprintendenze, gli archivi e fondi fotografici di Istituti anche internazionali, nonché archivi privati familiari...

La ricomposizione di serie così eterogenee di fonti risponde specificamente alla topografia dei cantieri e ne delinea fasi salienti e tratti inediti. I dati permettono, oltre alla ricostruzione del quadro delle scelte culturali e materiche sul costruito, di intrecciare il contributo offerto dalle diverse figure nello svolgersi dei processi (committenti, architetti, funzionari di tutela, maestranze, fornitori), secondo un criterio antropologico, dove il cantiere è anche dinamica sociale, politica, etnografica.

In questo senso una sintesi può ritrovarsi nel cantiere dei castelli di Rivara, indicativo per la frammentazione delle fonti disponibili e che rivela come "archivi" di interesse per la comprensione del palinsesto e la storia del cantiere siano da ricercare con incessante curiosità e spirito di scoperta.

Seppure ben noti e ampiamente perlustrati prima da Bernardi e Viale¹²⁴ e poi per la grande mostra retrospettiva su Alfredo d'Andrade del 1981¹²⁵, quelli della GAM risultano connessi a contributi storiografici secondo una chiave di lettura che tende alla costruzione biografica o alla critica interpretativa, mentre la messe di documenti significativamente pertinenti il cantiere offre anche la possibilità di un'indagine in chiave tecnica,

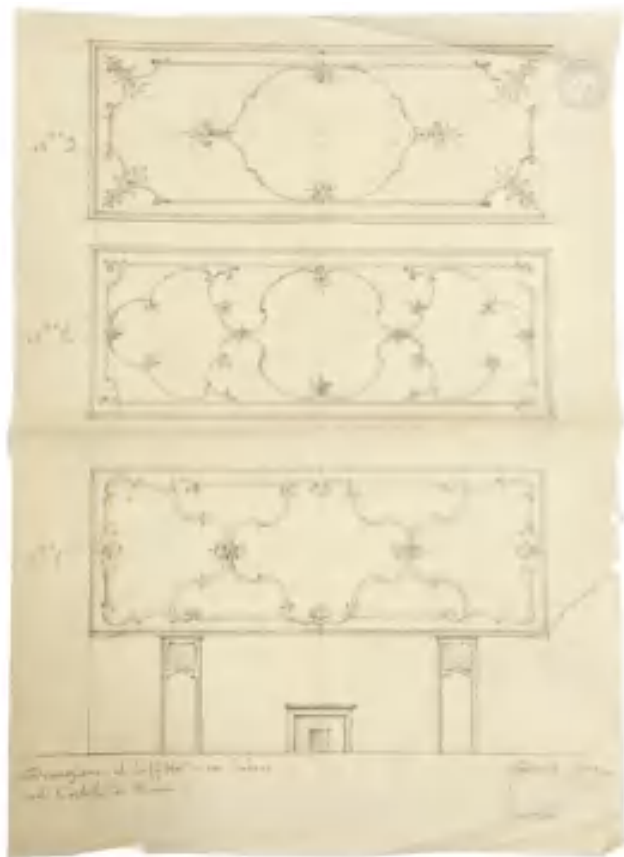


fig. 25 – C. Musso, *Decorazione al soffitto di un Salone nel Castello di Rivara*, scala 1/50, 1903 (PoliTo DIST-LSBC, Musso Clemente, Fondo Carlo Musso, MC. 41).

di risorse materiali, di costruzione di una metodologia che si rifletterà nella storia del cantiere di restauro. Se l'attenzione della tutela istituzionale si rivolgerà tardi al sito¹²⁶, Rivara non può essere letta tralasciando i carteggi privati del *Fondo d'Andrade* in Archivio di Stato, così come per comprenderne la fase precedente al cantiere del 1873-1877 sono illuminanti gli archivi dell'Accademia militare (sempre in ASTo), che per motivazioni di ordine funzionale e strategico ne produce *Tipi* architettonici di sicura affidabilità testimoniale. Infine, con una operazione di scavo antropologico, attraverso le relazioni tra le figure che ne sono protagoniste, ci si imbatte in alcuni significativi disegni che si rivelano dirimenti per comprendere una certa consistenza, rivelatasi asincrona rispetto ai restauri di Alfredo d'Andrade, quella che a una più circoscritta disponibilità delle fonti appariva quasi come una scelta inedita, un'eccezione: la decorazione del «salone» per ricevimenti in stucchi a tema floreale, persistente al piano nobile del castello nuovo. Nel *Fondo Musso Clemente* del Politecnico di Torino¹²⁷, conservato presso il Laboratorio di Storia e Beni culturali, ritroviamo diverse cartelle relative a «Rivara», con disegni su Villa Ogliani, il teatro, l'asilo, tra cui una con progetti «di decorazione dei soffitti di alcune sale del castello di Rivara, su committenza di Rosa Ogliani contessa di Gattinara»¹²⁸, la figlia dunque di Carlo Ogliani, mecenate e amico di Alfredo d'Andrade.

In specifico i disegni, datati 1903 (fig. 25), si riferiscono al *Fondo Carlo Musso* e chiariscono così l'origine della

decorazione della grande sala con camino, oggi destinata a esposizione d'arte contemporanea, con al centro il grande lampadario in cristallo ordinato da d'Andrade a Murano presso Salviati¹²⁹, che Rosa Ogliani fa dunque completare o aggiornare all'inizio del nuovo secolo con ornati in stucco molto simili ad altri, commissionati per Villa Ogliani a Rivara (ora Municipio)¹³⁰. D'altronde, la famiglia di decoratori e imprenditori Musso è originaria di Rivara e della loro cerchia fanno parte anche Adolfo Dalbesio, ingegnere e artista, e Domenico Tealdi¹³¹, entrambi legatissimi al cenacolo e al circuito culturale di Alfredo d'Andrade in Canavese.

Questo piccolo «tassello» inedito emerso dal *Fondo Musso Clemente* conferma come la ricerca negli archivi per il restauro non possa prescindere dal riscontro profondo sulla materia delle fabbriche, dall'interpolazione tra ciò di cui rappresenta memoria e ciò che è conservato, la «materia signata/haecceitas»¹³² della storica disputa «sul principio d'individuazione e sull'interpretazione dell'ultima *actualis formae*»¹³³, e anche la materia più recentemente intesa come aspetto di «cultura materiale»¹³⁴, in relazione al tutto come ai singoli indizi, elementi, tracce, segni.

Note

¹ Fra i moltissimi riferimenti possibili si segnalano per le loro angolazioni particolari TIMBERT 2005; UGOLINI 2012; TIMBERT 2017; REVEYRON 2018; MUSSO, PRETELLI 2020.

² Una disamina ancora attuale dei pensieri contemporanei sul restauro e dei suoi fini culturali si ha in TORSSELLO 2005.

³ TRECCANI 2005.

⁴ Cfr. DEZZI BARDESCHI 2009 e in generale l'intero numero 57/2009 della rivista 'ANANKE' dedicato a «Rileggere Camillo Boito, oggi»; SCARROCCIA 2018, vol. II.

⁵ A questo proposito si veda MUSSO 2013, in particolare il paragrafo *Evento/Restauro e Durata/Conservazione*, pp. 26-28.

⁶ «Restauration: le mot et la chose sont modernes», affermò Viollet-le-Duc. [...] Nell'intorno di questa determinazione tutta una serie di motivazioni d'ordine storico e culturale [...] converge nel promuovere la presa di coscienza che passato e presente, fino a quel momento uniti nella continuità di sviluppo di uno stesso gusto e di un medesimo linguaggio, che rendeva inattuata una prospettiva storica e una distinzione critica nell'operare concreto, divengono due mondi diversi e contrapposti in una concezione dove il presente ritrova e intende il passato a mezzo del giudizio, e muovendo da questa valutazione pone l'esigenza del rispetto e della conservazione del monumento, quale valore formale e storico di attualità permanente. Si possono quindi definire «restauri» nell'accezione moderna del termine solo le operazioni praticate sui monumenti storici in questa prospettiva culturale [...]. RE 1999, p. 9.

⁷ Gli ottocento anni di fondazione del Sant'Andrea di Vercelli sono stati celebrati dal Convegno internazionale *Sant'Andrea di Vercelli e il Gotico europeo agli inizi del Duecento*, a cura di Saverio Lomartire, Vercelli 29 maggio - 1° giugno 2019, Università del Piemonte Orientale, di cui sono in preparazione gli atti, che costituiranno la base documentaria e sinottica più aggiornata sulle ricerche recenti.

⁸ Una recente disamina dei restauri dei Mella a Sant'Andrea in relazione alle fonti d'archivio disponibili è stata offerta da LUCA BRUSOTTO, CHIARA DEVOTI, MONICA NARETTO, *Il corpus documentario per lo studio dei restauri di Sant'Andrea tra Otto e Novecento*, intervento presentato il 1° giugno 2019 al Convegno internazionale

Sant'Andrea di Vercelli e il Gotico europeo agli inizi del Duecento, cfr. nota precedente.

⁹ PITTARELLO 1981, 135-136; MORGANTINI 1988, 15-16.

¹⁰ Carlo Emanuele Arborio Mella e il restauro della basilica di S. Andrea [...] 2005, 5.

¹¹ GUALINO 1857, 62.

¹² «Non so far altro che chiese e campanili. Perché avessero merito avrei dovuto farle nel XII o XIII secolo». Edoardo Arborio Mella, lettera del 19 ottobre 1877. Archivio di Stato di Novara, *Fondo Museo*, 102.

¹³ ROSSO 1985.

¹⁴ MORGANTINI 1988, 14, 22.

¹⁵ Archivio Istituto di Belle Arti e Museo Camillo Leone, Vercelli (d'ora in poi AIBAVc), *Fondo Mella*. Mi è davvero gradito ringraziare per la squisita disponibilità alla consultazione e la condivisione di studi e ricerche Luca Brusotto e Riccardo Rossi, rispettivamente Conservatore e Responsabile delle collezioni librarie, archivio e biblioteca. Sono riconoscente anche a Chiara Devoti, con la quale sono sempre state impostate e condivise le ricerche a Vercelli. Cfr. DEVOTI, NARETTO 2015 e DEVOTI, NARETTO in corso di stampa.

¹⁶ Cfr. Edoardo Arborio Mella (1808-1884). *Mostra commemorativa* [...] 1985; Carlo Emanuele Arborio Mella e il restauro della basilica di S. Andrea [...] 2005.

¹⁷ Cfr. VINARDI 1993; NARETTO in corso di stampa.

¹⁸ AIBAVc, *Fondo Mella*, B-II-4, n. 02-888.

¹⁹ *Ibidem*, n. 02-885. A proposito delle proporzioni delle navate di Sant'Andrea si veda il recente TOSCO 2020, che le introduce in un quadro critico più generale.

²⁰ AIBAVc, *Fondo Mella*, nn. 1786, 1788, 1789 e B-II-4, n. 02-883.

²¹ ARBORIO MELLA 1856, 11-12.

²² AIBAVc, *Fondo Mella*, B-III-18, nn. 1278, 1279, 1280, 1282, *Progetti esecutivi per le vetrate*. Cfr. MORGANTINI 1988, 18-19.

²³ MORGANTINI 2005, 17.

²⁴ MORGANTINI 1988, 19.

²⁵ AIBAVc, *Fondo Mella*, n. 1250.

²⁶ *Ibidem*, n. 1257.

²⁷ PASTÈ, ARBORIO MELLA 1907.

²⁸ MORGANTINI 2005.

²⁹ AIBAVc, *Fondo Mella*, nn. 878, 879, 880.

³⁰ *Ibidem*, B-II-4, nn. 869.

³¹ *Ibidem*, n. 1259.

³² Recenti studi hanno tentato di discernere, con rilievi, attente misurazioni e campagne diagnostiche, i magisteri murari medievali da altri di fasi successive, soprattutto riguardo le volte. BELTRAMO, PAPA 2020.

³³ GUALINO 1857, 64.

³⁴ ARBORIO MELLA 1972.

³⁵ ARBORIO MELLA 1856.

³⁶ Don Serafino Balestra, protagonista dei restauri del Sant'Abbondio di Como, assume tra i suoi riferimenti proprio l'atteggiamento di Mella al Sant'Andrea. Cfr. DEZZI BARDESCHI 2009, 47; GUARISCO 2009.

³⁷ MORGANTINI 2005, 11.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ CASTELNUOVO 1980.

⁴⁰ PITTARELLO 1980; TOSCO, DELLAPIANA 1996, 35, 91-98; VERTOVA 2009.

⁴¹ Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi (MAP), *Fonds Camille Enlart, Piémont, Verceil, Saint André*, nn. 722, 1302, 1304, 1631.

⁴² Le fasi successive sono state indagate da Chiara Devoti e illustrate nel contributo BRUSOTTO, DEVOTI, NARETTO 2019.

⁴³ ENLART 1894. Sul giudizio critico degli storiografi francesi sul gotico italiano, con riferimento anche a Enlart si rimanda a BARRAL-I-ALTET 2018.

⁴⁴ Le fonti menzionate sul Sant'Andrea vanno anche incrociate con i documenti personali dei Mella, in particolare di Edoardo, conservati presso l'Archivio di Stato di Vercelli; a tal proposito si vedano GILI 2014-2015 e MORTARA, GILI, ZAMBRANO 2016.

⁴⁵ Sulla Scuola di Rivara e le implicazioni di Alfredo d'Andrade cfr. PALUDETTO 1991, PERISSINOTTI 1993; MAGGIO SERRA 1988; MARAGHINI GARRONE 2009.

⁴⁶ Cfr. BERNARDI, VIALE 1957; CERRI, BIANCOLINI, PITTARELLO 1981; Alfredo d'Andrade. *L'opera dipinta* [...] 1999; MAGGIO SERRA, BIANCOLINI FEA 1986; CUNHA FERREIRA 2014.

⁴⁷ Sul cantiere di Rivara e più in generale sull'opera artistica e sulla successiva attività restaurativa di Alfredo d'Andrade si vedano GIUSTI, NARETTO 2014 e BERTONE, NARETTO in corso di stampa.

⁴⁸ BARBERI 1997.

⁴⁹ Cfr. BERNARDI, VIALE 1957; CERRI, BIANCOLINI FEA, PITTARELLO 1981.

⁵⁰ Fra cui l'Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, *Archivi Privati, Fondo d'Andrade*, la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Città Metropolitana di Torino (d'ora in poi SABAPTo), *Archivio d'Andrade* (anche detto Storico) e *Archivio Disegni*, l'Archivio Centrale dello Stato a Roma, nonché gli Archivi Privati della Famiglia d'Andrade a Lisbona (per questi ultimi CUNHA FERREIRA 2014).

⁵¹ Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino (d'ora in avanti GAM), *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*: il *Fondo*, costituito dai documenti privati di d'Andrade, è stato donato dal figlio Ruy d'Andrade nel 1931 al Museo Civico di Torino (ora Fondazione Torino Musei) dopo la scomparsa del padre nel 1915. L'archivio lo acquisisce con Deliberazione del 12 settembre 1931. Se una parte del repertorio documenta l'attività pittorica dell'autore, il grosso della raccolta si compone di schizzi, rilievi, progetti e fotografie di monumenti, manufatti, decorazioni plastiche e pittoriche, oggetti d'uso e accessori dell'edilizia tra XII e XVIII secolo in Italia ed Europa. Oltre che visioni complessive, rappresentano dettagli di elementi costruttivi, funzionali, decorativi. Una parte cospicua del *Fondo* riguarda manufatti del Piemonte e della Liguria. Tutto il materiale era stato sistematizzato e datato a opera dello stesso d'Andrade, con alcune revisioni del figlio Ruy; il criterio di ordinamento è topografico nelle prime cinquantacinque cartelle, nelle restanti i documenti, che riguardano le arti applicate, sono raggruppati per soggetti. Sulla raccolta cfr. BERNARDI, VIALE 1957, 80-83; MARAGHINI GARRONE 2006. Per i repertori del *Gabinetto Disegni e Stampe* vedasi BERTONE 2009.

⁵² La prima parte delle cartelle 26/27/28/29 comprende 156 schizzi, studi, disegni di progetto e fotografie che documentano l'assetto e l'intervento sui due castelli; parte di questi documenti è stata pubblicata e criticamente comparata con altri cantieri di restauro, si veda CERRI, BIANCOLINI FEA, PITTARELLO 1981, pp. 170-125. La seconda parte delle cartelle, altrettanto cospicua, rimane sostanzialmente inedita. Conserva 120 documenti iconografici per il restauro e la ricomposizione del castello nuovo, esecutivi di parti della fabbrica, studi per l'edificazione della cappella della famiglia Ogliani nel camposanto di Rivara. Ancora, 104 sagome ritagliate su fogli di cartoncino pesante, che servirono da modello al vero per la realizzazione di mensole, profili di cornici e architravi, balaustre, basamenti, modiglioni, capitelli del castello nuovo. Sono presenti alcuni modelli per la decorazione pittorica delle facciate, realizzati su carta da spolvero con fori lungo le linee principali del disegno. I fogli furono utilizzati per il trasferimento delle decorazioni sui fronti: vi si ritrova traccia di terra colorante, contenuta nel *tampone* usato per la battitura, appunto, degli spolveri. La cartella 3, relativa al *Canavese occidentale*, conserva altri originali sul castello nuovo e su quello vecchio. I documenti riguardanti Rivara sono 36, tutti disegni all'infuori di quattro calchi (riproducenti rosoni decorativi antichi e uno strumento in ferro di fattura medievale) e un modellino al vero di una serratura del castello. I disegni della cartella 3 sono posteriori a quelli delle cartelle 26/27/28/29, eseguiti a lavori terminati. Lo si desume da una differente restituzione grafica, più ordinata, propria di elaborati di rilievo di una situazione esistente, realizzati con lo scopo della divulgazione. A differenza dei primi, che ritroviamo sciolti, sono tutti numerati e sistemati, a posteriori, su grandi fogli di cartoncino azzurro, verosimilmente per essere esposti, e sono per la maggior parte datati fra gli anni 1877 e 1885. Si vedano NARETTO, PRASSO 1996; GIUSTI, NARETTO 2014; BERTONE, NARETTO in corso di stampa.

⁵³ GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, Cart. 26/27/28/29/1, 2390 LT, Alfredo d'Andrade, *Castelli di Rivara*, s.d., manoscritto.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, Cart. 26/27/28/29/1, 2399 LT.

⁵⁶ GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, Cart. 26/27/28/29/2, 2477LT.

⁵⁷ *Ibidem*, 2409/6-7LT e 2412LT.

⁵⁸ POLA FALLETTI 1945.

⁵⁹ ASTo, Riunite, *Carte topografiche e disegni, Ministero della Guerra, Tipi sezione IV Guerra e Marina, Rivara, castello*, 185, 188, 247, 392.

⁶⁰ Per le fonti documentarie, bibliografiche e storiografiche su cui si appoggia questa sintesi storica si faccia riferimento a NARETTO, PRASSO 1996.

⁶¹ GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, Cart. 26/27/28/29/1, 2390LT, Alfredo d'Andrade, *Castelli di Rivara*, s.d., manoscritto.

⁶² Per l'assetto del parco si rimanda interamente al saggio di Maria Adriana Giusti, *Il parco e le sue metamorfosi, dall'hortus all'arte*, in GIUSTI, NARETTO 2014, 37-49.

⁶³ Domenico Tealdi, cavaliere, geometra e costruttore, sposato ad Antonia Vittoria Carolina Maria Musso di Rivara. Cfr. BODRATO, PERIN, ROGGERO 2011.

⁶⁴ GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, Cart. 26/27/28/29/1, 2390LT, Alfredo d'Andrade, *Castelli di Rivara*, s.d., manoscritto.

⁶⁵ *Ibidem*, 2390LT, 2391LT, 2392LT.

⁶⁶ Si tratta delle due torrette a pianta circolare innalzate dagli ingegneri militari dell'Accademia alle estremità dell'ala ovest, oggi detta neogotica, poi reinterpretate da d'Andrade.

⁶⁷ GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, Cart. 26/27/28/29/1, 2390LT, Alfredo d'Andrade, *Castelli di Rivara*, s.d., manoscritto.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, Cart. 26/27/28/29/1, 2422LT, recto.

⁷⁰ *Ibidem*, verso.

⁷¹ GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, Cart. 3, 315 LT.

⁷² GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, Cart. 26/27/28/29/1, 2391-2395LT. La *Cronologia* dei lavori di restauro a Rivara è interamente trascritta in NARETTO, PRASSO 1996, pp. 108-120.

⁷³ Confronto tra GAM, *Fondo d'Andrade*, Cart. 26/27/28/29/1, 2390LT, p. 4; GAM, *Fondo d'Andrade*, Cart. 26/27/28/29/2, 2477LT, p. 1; ASTO, Corte, *Archivi Privati, Archivio d'Andrade, Cart. Privato Castello di Pavone Canavese*, doc. B17, fasc. 1.

⁷⁴ Confronto tra GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, Cart. 3, 339LT e ASTO, Corte, *Archivi Privati, Archivio d'Andrade, Cart. Privato Castello di Pavone Canavese*, B38, lettera del 2 gennaio 1887.

⁷⁵ GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, Cart. 26/27/28/29/1, 2390LT, p. 3.

⁷⁶ NARETTO, PRASSO 1996, pp. 45-49.

⁷⁷ CAVANNA 1981.

⁷⁸ CARANDINI 1925.

⁷⁹ GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, Cart. 38, *Paesi diversi* (tra cui Tagliolo).

⁸⁰ Cfr. Tagliolo, *Archivio Privato Marchesi Pinelli Gentile*, Stanza 1, Registro 135, A. d'Andrade, manoscritto, 31 dicembre 1884; VINARDI 1981.

⁸¹ CERRI, BIANCOLINI FEA, PITTARELLO 1981, 311-322.

⁸² ASTO, Corte, *Archivi Privati, Archivio d'Andrade*, Carteggio Privato, *Pavone Canavese: lavori al castello*, buste 17, 18, 19, 20; *Ibidem*, Carteggio di Famiglia, *Corrispondenza Privata*, busta 36.

⁸³ CANALI 2011.

⁸⁴ ASTO, Corte, *Archivi Privati, Archivio d'Andrade*, Carteggio Privato, *Pavone Canavese: lavori al castello*, busta 20, *Note contabili e ricevute relative ai lavori di costruzione, manutenzione e restauro 1901-1916, Scrittura privata Borghese - d'Andrade*, 1904. Cfr. DONATO 2006, 248-255.

⁸⁵ CUNHA FERREIRA 2014, 313.

⁸⁶ NIVOLO 1981; CANALI 2011.

⁸⁷ CUNHA FERREIRA 2014, 231-244.

⁸⁸ La ricerca sul complesso di Aosta ha avuto avvio in NARETTO 1998 e trovato una sintesi in Id. 2007; per i restauri a Sant'Orso si faccia riferimento anche a: Id. 2002, Id. 2019.

⁸⁹ GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, 544LT, 545LT, 546LT, (547LT è un foglio con annotazioni dell'autore sugli elementi rilevati), 548LT, 549LT, 576LT, 577LT, 578LT.

⁹⁰ GAM, Id., 557LT, 558LT.

⁹¹ Cfr. GAM, Id., Cartella 4/a, Aosta; Soprintendenza ai Beni Culturali della Valle d'Aosta, Ufficio Catalogo (d'ora in poi SBCVA, Catalogo), Cassetto "foto d'Andrade, Pedrini, Brochere", *Album*.

⁹² Diventando così uno fra i primi Soprintendenti italiani. Cfr. NIVOLO 1981, 172-173.

⁹³ NARETTO 1998, 70-71.

⁹⁴ D'ANDRADE 1899, 65.

⁹⁵ VIOLLET-LE-DUC 1866, 33.

⁹⁶ La risoluzione approvata come voto conclusivo del Congresso

prevede espressamente, al punto VI, l'uso della fotografia per la documentazione delle varie fasi dell'intervento di restauro.

⁹⁷ GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, 187F.

⁹⁸ SBCVA, Catalogo, Cassetto "foto d'Andrade, Pedrini, Brochere", *Album*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ SABAPTo, *Archivio d'Andrade*, fascicolo 1497: Aosta, *Priorato di Sant'Orso, Carteggio del cantiere*.

¹⁰¹ SABAPTo, *Archivio fotografico*, n. 185, 187bis, 188.

¹⁰² Cfr. BIANCOLINI 1981, 68-70; ORLANDONI 1981, 377; PROLA, ORLANDONI 1981, 357-361.

¹⁰³ Su Cesare Bertea si vedano BIANCOLINI 1990; BELTRAMO 2018.

¹⁰⁴ In essa non si ritrovano documenti attribuibili alla mano di Alfredo d'Andrade, pertanto si può affermare che questa cartella racchiuda interamente proprio gli elaborati relativi all'intervento di restauro effettivo intrapreso, escludendo disegni e schizzi di studio realizzati in anni precedenti. SABAPTo, *Archivio d'Andrade*, cartella 3/3/123, Aosta, *Priorato di S. Orso*.

¹⁰⁵ *Ibidem*, n. 1, 26, 89.

¹⁰⁶ SABAPTo, *Archivio d'Andrade*, fascicolo 1497: Aosta, *Priorato di Sant'Orso, Carteggio del cantiere*.

¹⁰⁷ *Ibidem*, *Liste degli operai*.

¹⁰⁸ SABAPTo, *Archivio d'Andrade*, cartella 3/3/123, Aosta, *Priorato di S. Orso*, n. 3/3/69.

¹⁰⁹ SABAPTo, *Archivio d'Andrade*, fascicolo 1497: Aosta, *Priorato di Sant'Orso, Carteggio del cantiere*.

¹¹⁰ SABAPTo, *Archivio d'Andrade*, cartella 3/3/123, Aosta, *Priorato di S. Orso*, n. 3/3/6.

¹¹¹ *Ibidem*, nn. 7, 8, 9, 12, 16, 17, 95, 96, 97, 98, 99, 113, 117, 119.

¹¹² *Ibidem*, nn. 81, 91, 100, 101, 103, 108, 118.

¹¹³ SABAPTo, *Archivio d'Andrade*, fascicolo 1497: Aosta, *Priorato di Sant'Orso, Carteggio del cantiere, sub datae*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*. Il restauro beneficia di un contributo del Ministero dell'Istruzione: viene commissionato dai canonici Stevenin e Boson e realizzato dall'impresario Albano Macario. Successivamente la fortuna critica del complesso non diminuisce. Importanti e sperimentali cantieri di conservazione, soprattutto relativi alle facciate in cotto decorativo, sono stati condotti negli anni 1998-2000 e il monitoraggio del complesso da parte della SBCVA è costantemente attivo.

¹¹⁶ MATTONE 2005.

¹¹⁷ LEONETTO LUPARINI 1999, 29-30.

¹¹⁸ *Ibidem*, 29-37.

¹¹⁹ DEVOTI, NARETTO 2012.

¹²⁰ Cfr. REVEYRON 2012; ANDRIEUX, CHEVALLIER 2014; PHALIP, CHEVALLIER 2021.

¹²¹ Cfr. SABAPTo, *Archivio d'Andrade*, cartella 3/3/123, Aosta, *Priorato di S. Orso*, n. 3/3/6; GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, 198F, 199F.

¹²² Cfr. MOMO 1997; VINARDI, VALMAGGI 2009; BELTRAMO 2018.

¹²³ A questo proposito si rimanda a NARETTO in corso di stampa.

¹²⁴ BERNARDI, VIALE 1957.

¹²⁵ CERRI, BIANCOLINI FEA, PITTARELLO 1981.

¹²⁶ I castelli e il parco furono dichiarati Monumento Nazionale e sottoposti al regime di tutela della L. 1089/1939 a partire dall'anno 1946. Cfr. NARETTO, PRASSO 1996.

¹²⁷ Politecnico di Torino, DIST, Laboratorio di Storia e Beni culturali (d'ora in poi PoliTo DIST-LSBC), *Musso Clemente*.

¹²⁸ PoliTo DIST-LSBC, *Musso Clemente, Fondo Carlo Musso*, MC. 41; cfr. BODRATO, PERIN, ROGGERO C. 2011, 167.

¹²⁹ GAM, *Gabinetto disegni e stampe, Fondo d'Andrade*, Cart. 26/27/28/29/2, 2412 LT.

¹³⁰ PoliTo DIST-LSBC, *Musso Clemente, Fondo Carlo Musso*, MC. 48.

¹³¹ BODRATO, PERIN, ROGGERO C. 2011.

¹³² MASIERO, CODELLO 1990.

¹³³ DEZZI BARDESCHI 2017, 114.

¹³⁴ MANNONI 1990.

Bibliografia

- Alfredo d'Andrade. *L'opera dipinta e il restauro architettonico in Valle d'Aosta tra il XIX e XX secolo* 1999, Catalogo della mostra Châtillon - Castello di Ussel 1999, Quart.
- D'ANDRADE A. 1899, *Relazione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria. Parte I. 1883-1891*, Torino.
- ANDRIEUX J.-Y., CHEVALLIER F. 2014, *Le patrimoine monumental. Source objets et représentations*, Rennes.
- ARBORIO MELLA C. E. 1856, *Cenni storici sulla chiesa ed abbazia di Sant'Andrea in Vercelli: opuscolo inedito / del C.te Carlo Emanuele Arborio Mella; pubblicato da suo figlio Edoardo*, Torino.
- ARBORIO MELLA C. E. 1972, *La basilica di S. Andrea in Vercelli: disegnata dal vero in occasione del di lei totale restauro per parte di una Società di Vercellesi nel 1823-24*, (Del Berrucand), s.l.
- BARBERI S. 1997, *L'ultimo castellano della Valle d'Aosta: Vittorio Avondo e il maniero di Issogne*, in MAGGIO SERRA, SIGNORELLI 1997, pp. 137-163.
- BARILLI R. (a cura di) 1988, *Il secondo Ottocento italiano. Le poetiche del vero*, Catalogo della mostra, 26 maggio - 11 settembre 1988, Milano.
- BARRAL-I-ALTET X. 2018, *Le désamour des historiens de l'art français pour l'originalité de l'architecture gothique d'Italie: lectures d'Enlart, Mâle, Focillon, Jullian et Grodecki*, «Studi e ricerche di storia dell'architettura», 4, pp. 44-61.
- BELTRAMO S. 2018, *La cura del "Medioevo": Cesare Berteà e il patrimonio architettonico del Piemonte occidentale*, «ANANKE», 83, pp. 26-33.
- BELTRAMO S., PAPA I. 2020, *Tecniche costruttive dei sistemi voltati nella chiesa di Sant'Andrea di Vercelli*, in VI Ciclo di studi medievali, I, Firenze, pp. 121-126.
- BERNARDI M., VIALE V. 1957, *Alfredo d'Andrade. La vita, l'opera e l'arte*, Torino.
- BERTONE V. 2009 (a cura di), *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, 2 voll., Firenze.
- BERTONE V. 2009, *"Le austere gioie del bianco e nero": per un profilo del Gabinetto Disegni e Stampe della GAM di Torino*, in IDEM (a cura di) 2009, vol. I, pp. VII-LXIX.
- BERTONE V., NARETTO M. in corso di stampa, *Pour une histoire matérielle des chantiers de restauration d'Alfredo d'Andrade (1839-1915). Des documents aux pratiques*, in HOUBART, PIAVAUX, TIMBERT in corso di stampa.
- BIANCOLINI FEA D. 1981, *L'attività di Alfredo d'Andrade tra il 1884 e il 1915: da regio delegato a soprintendente*, in CERRI, BIANCOLINI FEA, PITTARELLO (a cura di) 1981, pp. 57-73.
- BIANCOLINI D. 1990, *Cesare Berteà*, in DUFOUR BOZZO, MARCENARO 1990, pp. 241-245.
- BISCONTIN G., MIETTO D. (a cura di) 1993, *Calcestruzzi antichi e moderni: Storia, Cultura, Tecnologia*, atti dell'IX Convegno di studi Scienza e Beni culturali, Bressanone, 6-9 luglio 1993, Padova.
- BODRATO E., PERIN A., ROGGERO C. 2011, *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso Clemente 1886-1974*, Centro Studi Piemontesi, Savigliano.
- BRUNO G. (a cura di) 1993, *L'alba del vero, pittura del secondo '800 in Liguria*, Catalogo della mostra, 3 aprile - 30 maggio 1993, Genova.
- CANALI F. 2011, *Alfredo d'Andrade e Corrado Ricci amicissimi. d'Andrade 'fiorentino' e le questioni di Restauro dei Monumenti, di Arte e di Politica culturale per l'Italia unita (1905-1915)*, «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 20, pp. 206-229.
- CARANDINI F. 1925, *La Rocca e il Borgo Medioevali eretti in Torino dalla Sezione Storia dell'Arte. La figura e l'opera di Alfredo d'Andrade*, Ivrea.
- Carlo Emanuele Arborio Mella e il restauro della basilica di S. Andrea negli anni 1822-1823 2005, catalogo della mostra Museo Camillo Leone 2 aprile - 29 maggio 2005, Vercelli.
- CASTELNUOVO E. 1980, *Il gusto neogotico*, in CASTELNUOVO, ROSCI 1980, pp. 322-323.
- CASTELNUOVO E., ROSCI M. (a cura di) 1980, *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, Torino.
- CAVANNA P. 1981, *La documentazione fotografica dell'architettura*, in CERRI, BIANCOLINI FEA, PITTARELLO (a cura di) 1981, pp. 107-123.
- CERRI M. G., BIANCOLINI FEA D., PITTARELLO L. (a cura di) 1981, *Alfredo d'Andrade. Tutela e restauro*, Firenze.
- CHEVALLIER F., PHALIP B. (a cura di) in corso di stampa, *Les technologies modernes dans les chantiers de restauration du début du XIXe siècle à 1920 : sources, pratiques et théories dans l'environnement européen*, Actes du Séminaire 8 giugno 2018, nella serie dei Seminari Construire, Restaurer, Détruire. Les chantiers du XVIIIe au XXe siècle, INHA, Paris.
- COMOLI V. (a cura di) 2002, *De Venustate et Firmitate. Scritti per Mario Dalla Costa*, Torino.
- CUNHA FERREIRA T. 2014, *Il Portogallo di Alfredo De Andrade. Città, architettura, patrimonio*, Sant'Arcangelo di Romagna.
- DEVOTI C., NARETTO M. 2012, *L'architettura 'lombarda' in area piemontese*, in DEZZI BARDESCHI M., GUARISCO G. 2012, pp. 185-190.
- DEVOTI C., NARETTO M. 2015, *L'abbaziale di Santa Fede a Cava-gnolo Po*, Savigliano.
- DEVOTI C., NARETTO M. in corso di stampa, *Non solo una "manomissione" dell'antico: l'intervento globale di Edoardo Arborio Mella e Giuseppe Ferrari d'Orsara per la Collegiata (Duomo) di Chieri*, in MARCHESIN A. (a cura di) in corso di stampa.
- DEZZI BARDESCHI M. 2009, *Boito a Congresso: da Milano (1872) a Torino (1884)*, «ANANKE», 57, pp. 30-47.
- DEZZI BARDESCHI M., GUARISCO G. (a cura di) 2012, *Fernand de Dartein. La figura, l'opera, l'eredità 1838-1912*, Quaderni di 'Ananke 4, Firenze.
- DEZZI BARDESCHI C. (a cura di), *Abbecedario minimo. Cento voci per il restauro*, Firenze.
- DEZZI BARDESCHI M. 2017, *Materia signata/Haecceitas*, in DEZZI BARDESCHI C. (a cura di) 2017, p. 114.
- DONATO G. (a cura di) 2006, *Omaggio al Quattrocento dai fondi d'Andrade, Brayda, Vacchetta*, Riva di Chieri.
- DUFOUR BOZZO C., MARCENARO M. (a cura di) 1990, *Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, Genova.
- Edoardo Arborio Mella (1808-1884). *Mostra commemorativa* 1985, catalogo della mostra Museo Camillo Leone Vercelli novembre 1985, Istituto di Belle Arti Vercelli, Archivio di Stato Vercelli, Vercelli.
- ENLART C. 1894, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris.
- GILI V.M. 2014-2015, *Edoardo Arborio Mella (1808-1884), restauratore e architetto*, tesi di laurea in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, rel. N. Stringa, correll. P. Zambrano, S. Portinari, Università Ca' Foscari, Venezia.
- GIUSTI M.A., NARETTO M. (a cura di) 2014, *Arte di Conservare/Conservare con l'Arte. Castello, villa, villeggiature d'artisti a Rivara*, Pisa.
- GUALINO P. 1857, *Brevi cenni sulla basilica e abbazia di S. Andrea apostolo in Vercelli dal 1200 al 1857*, Vercelli.
- GUARISCO G. 2009, *Boito, da Parma (1870) a Milano (1872): l'esordio ai Congressi*, «ANANKE», 57, pp. 16-29.
- HOUBART C., PIAVAUX M., TIMBERT A. (a cura di) in corso di stampa, *Matériaux, Métiers et Techniques. Vers une histoire matérielle du chantier de restauration (1830-1914)*, Actes du Colloque International Paris-Liège-Namur 14-15-16 décembre 2017.
- LEONETTO LUPARINI M. 1999, *Alfredo d'Andrade: une méthodologie de restauration pour sauvegarder le patrimoine historique et artistique de la Vallée d'Aoste*, in Alfredo d'Andrade. *L'opera dipinta* [...] 1999, pp. 29-37.

- MAGGIO SERRA R., *Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento intorno al Borgo Medioevale del Valentino*, in CERRI, BIANCOLINI FEA, PITTARELLO (a cura di) 1981, pp. 19-43.
- MAGGIO SERRA R. 1988, *Il vero e il paesaggio in Piemonte: vent'anni di polemiche e dibattiti*, in BARILLI R. (a cura di) 1988, pp. 90-104.
- MAGGIO SERRA R., BIANCOLINI FEA D. 1986, *d'Andrade Alfredo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, vol. XXXII, pp. 518-526.
- MAGGIO SERRA R., SIGNORELLI B. 1997, *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo (1836-1910) dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino.
- MARAGHINI GARRONE C. 2006, *Il Fondo d'Andrade alla GAM, a settantacinque anni dalla donazione: inventario, censimento, informatizzazione dei dati*, in DONATO 2006, pp. 270-271.
- MARAGHINI GARRONE C. 2009, *Alfredo Cesare Reis Freire d'Andrade*, in BERTONE V. (a cura di) 2009, vol. II, pp. 479-513.
- MARCHESIN A. (a cura di) in corso di stampa, *Il restauro del coro del Duomo di Chieri*, Genova.
- MANNONI T. 1990, *La conservazione del sopravvissuto*, in CODELLO, MASIERO 1990, pp. 289-293.
- MASIERO R., CODELLO R. (a cura di) 1990, *Materia signata / Haecceitas, tra restauro e conservazione*, atti del seminario Università di Genova 4 dicembre 1986, Milano.
- MATTONE M. 2005, *Vittorio Mesturino: architetto e restauratore*, Firenze.
- MOMO M. 1997, *Il Duomo di Torino. Trasformazioni e restauri*, Torino.
- MONDINI G., DEVOTI C., FARRUGGIA A. (a cura di) 2007, *Beni culturali, città, territorio. Indagini per un patrimonio da valorizzare*, Torino.
- MORGANTINI F. 1988, *Edoardo Arborio Mella restauratore (1808-1884)*, Milano.
- MORGANTINI F. 2005, *Cultura artistica e antiquaria intorno al Sant'Andrea di Vercelli all'inizio dell'Ottocento*, in Carlo Emanuele Arborio Mella e il restauro della basilica di S. Andrea [...] 2005, 7-32.
- MORTARA S., GILI V., ZAMBRANO P. 2016, *Segnalazioni e novità per Edoardo Arborio Mella a Casale, Galliate e Vercelli*, «Bollettino Storico Vercellese», 87, pp. 189-255.
- MUSSO S. F. (a cura di) 2013, *Tecniche di Restauro - aggiornamento*, Torino.
- MUSSO S. F., PRETELLI M. (a cura di) 2020, *Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione*, Roma.
- NARETTO M., PRASSO A. 1996, *Il castello nuovo di Rivara tra restauro e progetto*, 2 voll., tesi di laurea in Architettura, relatore M.G. Vinardi, Politecnico di Torino, Torino.
- NARETTO M. 1998, *La Collegiata e il borgo di Sant'Orso in Aosta*, Tesi di specializzazione in Storia, analisi e valutazione dei beni architettonici e ambientali, tutori V. Comoli, M. Momo, C. Palmas, Politecnico di Torino, Torino.
- NARETTO M. 2002, *Restauri tra Otto e Novecento al complesso di Sant'Orso in Aosta*, in COMOLI V. (a cura di) 2002, pp. 466-475.
- NARETTO M. 2007, *La Collegiata e il borgo di Sant'Orso in Aosta*, in MONDINI, DEVOTI FARRUGGIA 2007, pp. 27-28.
- NARETTO M. 2019, *Restaurations du complexe de Saint-Ours à Aoste entre XIX^e et XX^e siècle : correspondance, chantier, choix interprétatifs. Paradigmes de la protection institutionnelle dans le cadre de l'Italie post-unitaire*, «Art'Italies», 25, pp. 112-121.
- NARETTO M. in corso di stampa, *Le passage aux technologies modernes dans les chantiers de restauration des monuments du Moyen-Âge entre XIX^e et XX^e siècle en Italie. Paradigme d'intervention et des textes doctrinaux*, in CHEVALLIER F., PHALIP B. (a cura di) in corso di stampa.
- NIVOLO R. 1981, *Biografia*, in CERRI, BIANCOLINI FEA, PITTARELLO (a cura di) 1981, pp. 163-185.
- ORLANDONI B. 1981, *Priorato di S. Orso*, in CERRI, BIANCOLINI FEA, PITTARELLO (a cura di) 1981, pp. 375-382.
- ORLANDONI B., PROLA D. 1981, *Alfredo d'Andrade: salvaguardia, conservazione, restauro alle origini della storiografia artistica in Valle d'Aosta*, in CERRI, BIANCOLINI FEA, PITTARELLO (a cura di) 1981, pp. 357-362.
- PALMAS C. 1985, *Edoardo Arborio Mella e la cultura del restauro, in Edoardo Arborio Mella (1808-1884). Mostra commemorativa [...] 1985*, pp. 77-84.
- PALUDETTO F. (a cura di) 1991, *Paesaggi*, Torino.
- PASTÈ R., ARBORIO MELLA F. 1907, *L'abbazia di S. Andrea di Vercelli. Studio storico e studio artistico*, Vercelli.
- PITTARELLO L. 1980, *Hautecombe*, in CASTELNUOVO, ROSCI 1980, pp. 332-336.
- PITTARELLO L. 1981, *Appunti per una ricostruzione del dibattito sulla tutela e restauro in Piemonte negli anni precedenti alla istituzione degli appositi Uffici governativi*, in CERRI, BIANCOLINI FEA, PITTARELLO (a cura di) 1981, pp. 135-148.
- PERISSINOTTI L. 1993, *La nuova pittura di paesaggio*, in BRUNO G. (a cura di) 1993, pp. 25-40.
- PHALIP B., LUNEAU J.-F. (a cura di) 2012, *Restaurer au XIX^e siècle*, Clermont-Ferrand.
- PHALIP B., CHEVALLIER F. 2021 (a cura di), *Pour une histoire de la restauration monumentale (XIX^e- début XX^e siècle). Un manifest pour le temps présent*, Clermont-Ferrand, 2021.
- POLA FALLETTI G.C. 1945, *La Castellata di Rivara ed il Canavese*, vol. I, Casale Monferrato.
- POLA FALLETTI G. C. 1949, *La Castellata di Rivara ed il Canavese*, vol. II, Torino.
- RE L. 1999, *Questioni di conservazione*, Torino.
- REVEYRON N. 2012, *Le dandy marchand de fer et la vulgate de l'art moyenâgeux*, in PHALIP B., LUNEAU J.-F. (a cura di) 2012, pp. 83-92.
- REVEYRON N. 2018, *Le chantier de construction médiéval: révolution gothique et innovation managériale*, «Studi e ricerche di storia dell'architettura», 4, pp. 62-77.
- ROSSO A. M. 1985, *Il fondo di disegni di Edoardo Arborio Mella conservato presso l'Istituto di Belle Arti di Vercelli e la sua opera nella direzione dell'ente*, in Edoardo Arborio Mella (1808-1884). Mostra commemorativa [...], pp. 67-76.
- SCARROCCHIA S. (a cura di) 2018, *Camillo Boito moderno*, 2 voll., Sesto San Giovanni.
- TIMBERT A. 2005, *Viollet-le-Duc: le chantier de restauration de La Madeleine de Vézelay. Correspondance (1840-1841)*, coll. «Documents & Travaux», Meaux.
- TIMBERT A. 2017, *Viollet-le-Duc et Pierrefonds. Histoire d'un chantier*, Villeneuve d'Ascq.
- TORSELLO B. P. (a cura di) 2005, *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Venezia.
- TOSCO C., DELLAPIANA E. 1996, *Regola senza regola. Letture dell'architettura medievale in Piemonte da Guarini al Liberty*, Torino.
- TOSCO C. 2020, *La sezione aurea nell'architettura gotica: prospettive di ricerca*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e Storia dell'Arte» (RIASA), 75 (III s., XLIII, 2020), pp. 301-314.
- TRECCANI G. P. 2005, *Il "Voto conclusivo del III Congresso degli Ingegneri e Architetti Italiani"*, in TORSELLO 2005, pp. 113-117.
- UGOLINI A. (a cura di) 2012, *Rocche e castelli tra Romagna e Montefeltro. Progetti ed interventi di restauro*, Firenze.
- VERTOVA M.L. (a cura di) 2009, *Hautecombe. Il restauro ottocentesco*, Torino.
- VINARDI M. G. 1981, *Castello di Tagliolo*, in CERRI, BIANCOLINI FEA, PITTARELLO (a cura di) 1981, pp. 245-257.
- VINARDI M. G. 1993, *Alcuni consolidamenti di primo Novecento con strutture in cemento armato in Piemonte*, in BISCONTIN G., MIETTO D. (a cura di) 1993, pp. 31-40.
- VINARDI M. G., VALMAGGI S. 2009, *La conservazione delle architetture: l'archivio privato di Cesare Berthea*, Torino.
- VIOLLET-LE-DUC E.-E. 1866, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, VIII, Paris: Article: Restauration.

MILAGROS PALMA CRESPO

Departamento de Construcciones y Tecnología Arquitectónicas, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid

Teoría y práctica restauradora de Torres Balbás a través de sus intervenciones en la provincia de Jaén

El siglo XX comienza en España con la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1900), el cual, a través de la Dirección General de Bellas Artes, creada en 1918, asumirá el control y la tutela del patrimonio, estableciendo los criterios sobre la intervención monumental. Las teorías decimonónicas, seguidoras de las ideas de Viollet Le Duc y, encabezadas por el arquitecto Vicente Lampérez y Romea, empezarán a ser cuestionadas a partir de 1910, debido a la influencia del Marqués de la Vega-Inclán y, a la creación en 1915 del Servicio de Conservación y Protección de Monumentos de la Diputación de Barcelona¹.

La creación del Servicio de Arquitectos Conservadores de Zona en 1929, fue el gran hito en la gestión del patrimonio español. Se estableció la división del territorio nacional en seis zonas, cada una de ellas bajo el control de un arquitecto especialista en patrimonio. Torres Balbás fue designado arquitecto jefe de la Sexta Zona, que integraba las provincias de Andalucía Oriental: Jaén Granada, Málaga y Almería, más las de Alicante, Murcia y Albacete. El arquitecto ya gozaba entonces de un reconocido prestigio en materia de restauración, como investigador, crítico de arquitectura y conservador de la Alhambra, desde abril de 1923.

Además de un cambio administrativo, esta organización supuso una nueva dirección constructiva y estética en la práctica de la restauración arquitectónica². Según explica Torres Balbás en su ponencia del congreso de Atenas de 1931³, el Servicio de Arquitectos Conservadores de Zona actuaba con una unidad de criterio y procedimientos que establecía la Junta Central del patronato:

con un estricto criterio conservador, sin tratar de reproducir una parte o elemento de época antigua, sin suprimir ni alterar ningún testimonio del pasado, respetando las obras añadidas posteriormente a su primera construcción, ocupándose puramente de consolidar, sostener y conservar. Se intenta prolongar su duración sin privarles de su autenticidad, conservándoles tal como han llegado a nuestros días⁴.

Será a partir de esta época cuando triunfen plenamente las ideas conservadoras, por un lado, debido a su aplicación por los arquitectos de Zona y, por otro a la promulgación de la *Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional* de 13 de mayo de 1933⁵, que se elaboró bajo la influencia, entre otros, de Leopoldo Torres Balbás y Manuel Gómez Moreno, recogiendo las propuestas de

Camillo Boito y Gustavo Giovannoni. Con ella España se adhiere a los principios de la Carta de Atenas, respondiendo «a los criterios más actuales del momento»⁶.

Torres Balbás será el principal defensor de las ideas de la restauración científica en España, tanto a través de sus numerosos escritos en los que expone sus ideas sobre la intervención en monumentos, como en su obra en la Alhambra y como arquitecto de Zona, transformando «profundamente la teoría y la práctica de la conservación del patrimonio arquitectónico en nuestro país»⁷.

1. La valoración de los monumentos y paisaje de la provincia de Jaén a través de los escritos de Torres Balbás

De padre andaluz, Leopoldo Torres Balbás mostró desde sus comienzos, como historiador y estudioso de la arquitectura, una gran atracción por Andalucía. Entrará también en contacto con la provincia de Jaén a través de su profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid, Antonio Flórez Urdapilleta⁸, con quien el arquitecto compartió las obras del Hospital de Santiago (1931-33) de Úbeda, obra maestra de Vandelvira.

A través de sus numerosos viajes estudió los monumentos andaluces, tanto los islámicos como los de época medieval. Despertarán el interés de Torres Balbás, las valiosas construcciones renacentistas de Jaén y, particularmente, la obra de su más reconocido arquitecto, Andrés de Vandelvira, de cuya obra valorará principalmente la catedral de Jaén y la iglesia de San Francisco de Baeza, en la que intervino. Prolífico estudioso de la arquitectura, «el interés por la arquitectura renacentista jiennense es la puerta para frecuentes aportaciones escritas»⁹.

El análisis de edificios andaluces, como los castillos de Sabiote y Canena (*fig. 1*), hasta entonces poco conocidos, le permite establecer y señalar las diferencias entre el renacimiento andaluz y castellano¹⁰. Así, en la descripción que hace del alcázar de Sabiote subraya la «pericia de los arquitectos del renacimiento andaluz en el corte de piedras»¹¹, estableciendo suposiciones sobre cómo debería ser el perdido patio, e incidiendo en su herencia italiana, influencia de los patios de los castillos de La Calahorra y de Vélez Blanco construidos por artistas de aquel país.

En su artículo *De como desaparecen los antiguos palacios de la nobleza castellana* denuncia el abandono que



fig. 1 – L. Torres Balbás, Castillo de Canena (APAG, Colección de fotografías F-01165).

sufren estos edificios; su inadecuada ocupación, como el de Canena, que conservándose íntegro, se encuentra «dividido en numerosas viviendas de gentes humildes, convertido en casa de vecindad»¹²; o su demolición para la venta, donde incluye el palacio del Marqués de Puente en Andújar, destruido y vendidos sus restos para formar parte de otro edificio.

Preocupado también por la pérdida de la arquitectura militar, fija su atención en la torre octogonal de Porcuna, situada en una fortaleza en la que «muros y torreones, de planta cuadrada, van arruinándose lentamente, como los de tantos castillos españoles»¹³.

En todos sus escritos sobre edificios, hará unas descripciones detalladas del objeto de su interés, incidiendo en sus fases histórico constructivas que, acompañadas de planos, dibujos y fotografías, mostrarán su preocupación por la conservación del patrimonio.

El estudio que hace de los edificios parte de una visión positivista, comparando los monumentos mediante su clasificación tipológica, siguiendo de esta forma la ruta abierta en la historiografía española por Vicente Lampérez y Romea. Pero además pretendía rescatar del olvido algunos edificios, consciente de que era la única forma de salvarlos¹⁴.

Apasionado de los viajes, cargaba con su máquina fotográfica, plasmando los monumentos que le interesaban, dejando constancia de fábricas ya desaparecidas. De la provincia de Jaén, lega numerosas placas en las que podemos apreciar ruinas y edificaciones hoy inexistentes (fig.2). Le interesa particularmente el patrimonio arquitectónico de las ciudades de Úbeda y Baeza, que recoge en numerosas imágenes, entre las que encontramos el ayuntamiento, la plaza de Santa María o la universidad de Baeza, así como portadas de casas señoriales. Entre ellas, considerables fotografías de edificios de Vandelvira, entre los que encontramos el hospital de Santiago o la iglesia de El Salvador de Úbeda (fig.3).



fig. 2 – L. Torres Balbás, Ruinas de la iglesia de San Basilio, Baeza, 1920-1936 (APAG, Colección de fotografías F-01814).

Asimismo, en sus escritos plasma la fascinación que le produce el paisaje de olivos, característico de la provincia de Jaén, así como la arquitectura popular que circunda:

Fui gozando en la contemplación del campo – blancos cortijos entre olivares y tierras de labor, sierras y cerros azuleando en la lejanía – y respirando con avidez el aire sutil de aquella mañana de invierno¹⁵.

Valora, asimismo, y pone en relieve la relación de la arquitectura con su entorno y el paisaje, cuando se refiere a la torre de Porcuna:

Ocupa la cabeza de un cerro, desde el que se atalaya dilatadísimo panorama de riscos, barrancadas y cortaduras, que hienden el terreno, lleno de repliegues, como olas petrificadas de un mar agitado por violentas tempestades [...]. Su magnífica posición estratégica marcaba en forma destacada su destino¹⁶.

2. La intervención de Torres Balbás en los monumentos jiennenses como arquitecto conservador de la Sexta Zona

La atracción de Torres Balbás por Andalucía, fue acrecentándose cuando fue nombrado arquitecto jefe de la Sexta Zona en 1929. Hasta 1936 el arquitecto intervino en «obras de reparación»¹⁷ en las provincias que estaban a su cargo, entre ellas Jaén.

Aunque sus actuaciones en la provincia fueron escasas, el testimonio que el arquitecto dejaría en ellas puso en relieve sus ideas y criterios sobre lo que debía ser la restauración monumental.

La provincia de Jaén se benefició del cambio en el modo de gestionar el patrimonio que había producido la creación del Servicio de Arquitectos Conservadores de Zona, ya que se comenzaron a realizar intervenciones en un número elevado de monumentos, aunque de



fig. 3 – L. Torres Balbás, Vista parcial del interior de la sacristía de la Sacra Capilla del Salvador, Úbeda (APAG, Colección de fotografías F-00746).

menor entidad y presupuesto, con el objeto de realizar las reparaciones más urgentes ya que:

con un pequeño gasto, se les puede prolongar la vida, manteniendo en buen estado de impermeabilidad sus cubiertas y la evacuación natural de las aguas de lluvia, reparando grietas, recalzando cimientos, reforzando elementos debilitados¹⁸.

Se realizaron generalmente consolidaciones puntuales, de presupuesto limitado, para evitar el avance del deterioro, como vemos en las ruinas de San Francisco de Baeza o en la iglesia de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda.

Las intervenciones se realizaban a petición del arquitecto conservador de Zona ante el mal estado de un edificio, como sucedió en el caso de la Casa del Pópulo de Baeza; o bien desde la Junta del Tesoro Artístico o el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes se pedía al arquitecto que informara sobre un determinado monumento, como fue el caso de las ruinas de San Francisco, ejecutando luego la propuesta la Dirección General de Bellas Artes.

Aunque las intervenciones de Torres Balbás en Jaén fueron fundamentalmente en arquitectura medieval y renacentista, principal riqueza arquitectónica de la provincia, actuó también en los Baños Árabes de la capital, que comenzó a recuperar y excavar, junto al arquitecto Luis Berges, trabajos interrumpidos al estallar la guerra civil española.

2.1 La metodología de intervención: Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda

Parte del trabajo de Torres Balbás como Inspector de la Sexta Zona de monumentos, era visitar e informar a la Dirección General de Bellas Artes sobre el estado de los monumentos de la provincia, como queda recogido en la revista jiennense *Don Lope de Sosa*:

El Inspector de la 6ª Zona de Monumentos, el Arquitecto Sr. Torres Balbás, ha interesado de la Delegación Regia de Bellas Artes, datos relacionados con la Iglesia de San Bartolomé de Jaén, y estructura, de la misma. La techumbre de alfarje de la nave central; el tipo, en ábside del altar mayor; las pinturas encontradas no ha mucho en la pared de este ábside, ocultas por el actual retablo, hacen pensar en el remoto origen de este templo y en una importante aportación a la historia de la arquitectura religiosa en Jaén¹⁹.

Documentación más precisa, tenemos del informe que realizó de la iglesia de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda, monumento arquitectónico artístico, construida sobre los restos de la mezquita aljama. Su estado ruinoso hace que el arquitecto incluya el edificio como uno de los más necesitados de urgente reparación, al informar en 1928 sobre los monumentos de la Sexta Zona.

Dos años más tarde, en junio de 1930, el arquitecto Luis Berges²⁰ a requerimiento del Gobierno Civil de Jaén, hace un informe sobre el estado de conservación del edificio que se remite al Obispado, a la Alcaldía de Úbeda y al arquitecto jefe de la Sexta Zona. Como consecuencia de dicho informe la iglesia fue cerrada al culto, y se autoriza a Torres Balbás, por un oficio de la Dirección General de Bellas Artes, fechado el 4 de julio, a redactar el proyecto de apeo y apuntalamiento necesario, indicando la necesidad de que el presupuesto ascendiera a la menor cantidad posible.

En cumplimiento de esa orden el arquitecto viaja a Úbeda el 8 de julio, con el objeto de realizar una inspección del edificio, «haciendo un detenido reconocimiento, colocando testigos, y tomando las fotografías y datos para los planos que acompañan este informe»²¹. A través del mismo se puede ver la precisa metodología de trabajo que seguía el arquitecto. La memoria, al igual que otros proyectos del arquitecto, cuidadosamente redactada, incluye una detallada descripción del edificio, a la que adjunta unos croquis acotados (fig. 4), y un minucioso estudio histórico constructivo cronológico, basado en una atenta investigación, que incide en añadidos, superposiciones y las modificaciones que desde el siglo XV habían ido agravando su estado, valorando las intervenciones y su relación con las lesiones existentes:

los pilares estarían ya volcados en el siglo XVIII cuando se desmontarían las armaduras primitivas, y, elevándose los muros sobre los arcos que separaban las naves laterales, se construyeron las falsas bóvedas de lunetos para las nuevas ventanas de iluminación del templo [...] para levantar la nueva armadura se construyeron pilares de ladrillo con

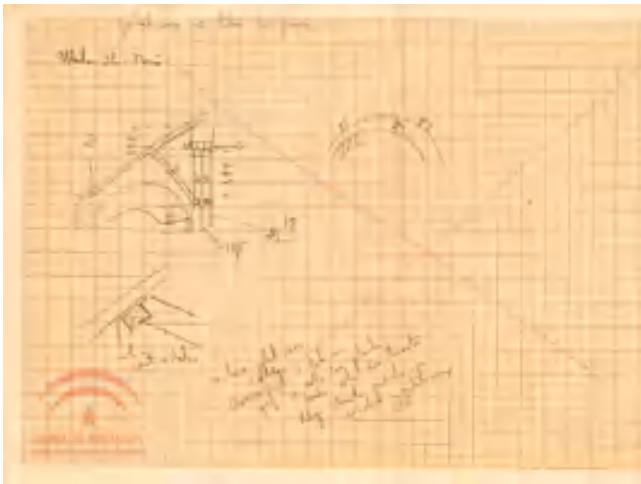


fig. 4 – L. Torres Balbás, Croquis con detalles, iglesia de Santa María de los Reales Alcázares, Úbeda, 1930-34 (APAG, Colección de planos P-008772).

mortero de barro sobre las arquerías de separación de la nave central y de las laterales ²².

En su dictamen explica la situación del templo ayudándose de la fotografía y el dibujo, incluyendo “in situ” un plano detallado planta y sección donde señala la desviación de las columnas (fig.5). Para completar su examen emplea métodos de detección del movimiento de grietas, así como catas en muros y subsuelo, como él mismo explica:

En nuestra visita de julio descarnamos las grietas interiores de la capilla de la Yedra, las del muro [...] y las del pilar de ladrillo, y después de regadas se rellenaron con yeso. En el mes trascurrido no se han abierto, lo que parece indicar que el movimiento no es tan rápido como se podía suponer [...] haciendo al mismo tiempo algunos reconocimientos en el subsuelo y en los arcos interiores (limpiándolos de revestidos) que permitan completar el conocimiento de la situación estática de la iglesia, imposible de alcanzar hoy sin ellos ²³.

Con todos los datos establece un diagnóstico, señalando como principal patología el desplome de pilares y arcos, reutilizados de la mezquita primitiva, el rebaje del plano de cimentación, y el empuje de las armaduras de cubierta por falta de atirantamientos con la consiguiente pérdida de equilibrio de muros.

Después de valorar el estado general del edificio, establece una prioridad de actuación en el mismo, dado los escasos presupuestos, indicando «acudir primero a la parte más amenazada y ejercer sobre las restantes una cuidadosa vigilancia que en todo momento nos asegure de la rapidez del movimiento»²⁴.

Como primera medida propone el apeo cuidadoso de los arcos de la parte en ruina inminente, levantando al mismo tiempo cubiertas y armaduras, reconocimiento de las cimentaciones y, recalzo y refuerzo de las mismas si fuera preciso.

Se encarga él mismo de llevar a cabo las obras de consolidación del templo entre 1930 y 1934, como sabemos por la correspondencia entre Torres Balbás y el



fig. 5 – L. Torres Balbás, Sección, iglesia de Santa María de los Reales Alcázares, Úbeda, 1930 (APAG, Colección de planos F-007929).

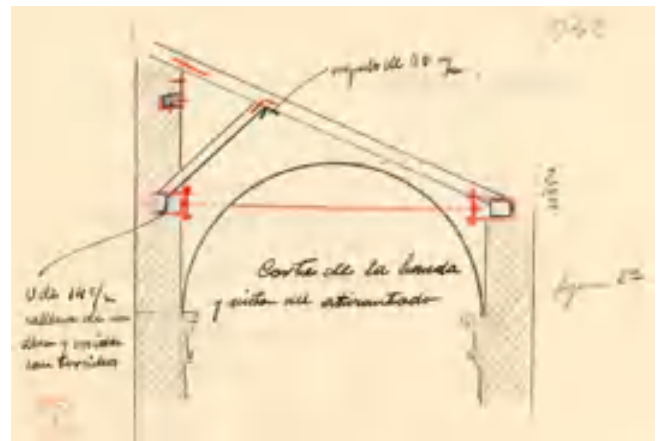


fig. 6 – M. Campos, Croquis con corte de la bóveda y atirantado, iglesia de Santa María de los Reales Alcázares, Úbeda, 1932 (APAG, Colección de planos P-008759).

maestro de obras, Miguel Campos Ruiz, así como por los croquis (fig.6) sobre la marcha de las obras, que se encuentran en el Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife.

Con su actuación pretende mantener el aspecto de antigüedad del edificio, evitando transformar y perturbar su actual estado, recomendando que:

no se deben de tratar de aplomar los pilares volcados de esta parte, suficientemente acodalados por los arcos dobles; a más de aumentar el gasto estos viejos edificios ruinosos han llegado en algunas de sus partes a un cierto estado de equilibrio peligroso de alterar²⁵.

2.2 La defensa de la aplicación de nuevas técnicas: ruinas de San Francisco, Baeza

En la consolidación de las ruinas de la iglesia de San Francisco de Baeza²⁶, monumento nacional, Torres Balbás no duda en utilizar nuevos materiales, hormigón

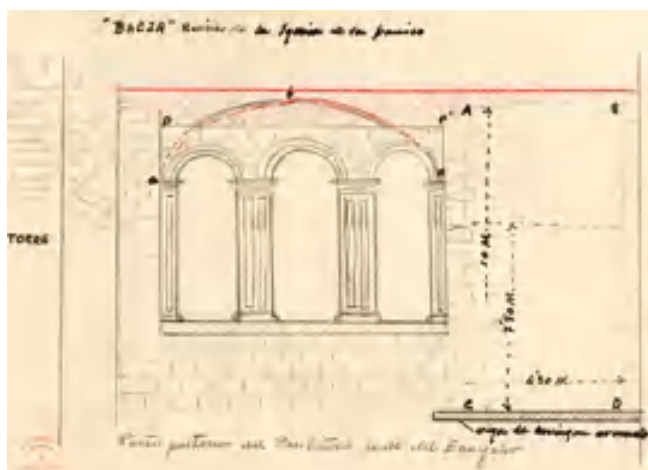


fig. 7 – Croquis de la parte posterior del Presbiterio, iglesia de San Francisco, Baeza, 1932 -1933 (APAG, Colección de planos P-008754).



fig. 8 – Intervención de Torres Balbás, parte anterior del Presbiterio, iglesia de San Francisco, Baeza.



fig. 9 – D. López, Casa del Pópulo, Baeza, 1882 (Archivo Histórico Municipal de Baeza).



fig. 10 – Detalle del alfeizar, intervención de Torres Balbás, Casa del Pópulo, Baeza.

armado, como defendió en el VIII Congreso Nacional de Arquitectos de 1919:

El empleo de materiales modernos, permite no sólo un apeo provisional, sino una consolidación permanente. El cemento armado es un potentísimo recurso para ello²⁷.

La intervención del arquitecto se limitó a la zona de la capilla mayor, en la cabecera del templo, que era la que se encontraba en peor estado, con su bóveda arruinada. Tal como explica el arquitecto:

En los muros conservados están sueltos la mayoría de los sillares de sus partes altas y amenazando des-sprenderse, por lo que sería conveniente asegurarlos con mortero de cemento y algunas grapas, puesto que estos muros carecen de cubierta que los proteja y de atirantado²⁸.

Las obras, se limitaron a consolidar los muros, para lo que proyecta, en el del presbiterio, una viga de hormigón armado, como atado y apoyo de la nueva

fábrica de mampostería que construye para consolidar la fábrica. En el croquis del alzado posterior del presbiterio, localizado en el *Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife*²⁹, aparece dicha viga, y sobre ésta una zona vacía que se completó, como vemos en el estado actual del edificio, con mampuestos de distinta factura a los originales, para marcar la diferencia con el existente. La parte superior se consolidó, con fábrica de iguales características, completando el remate del muro, sectores que corresponden a los delimitados en color rojo en dicho croquis (fig.7).

Por las facturas de obra existentes en el mismo archivo, hemos podido constatar que se colocaron seis «aguja de pletina de 60×10» para atar los sillares. Aparece también una partida de tejas cerámicas que se debieron colocar en la parte alta de algunas zonas para protegerlas de la entrada de agua.

En el alzado anterior del testero, y para evitar que se terminara de desmoronar, colocó algunos sillares nuevos en las partes del arco donde aparecían huecos, y regularizó la zona superior en la esquina, con una fábrica de distinta factura sobre la que colocó una

protección con cemento para evitar la entrada de agua. En ningún momento completó la decoración ausente (fig.8), realizando solamente una obra de consolidación y conservación para evitar que se siguiera arruinando, en la que pretendió:

conservar los edificios tal como nos han sido transmitidos, preservarlos de la ruina, sostenerlos, consolidarlos, siempre con un gran respeto a la obra antigua; nunca completarlos ni rehacer las partes existentes³⁰.

2.3 La recuperación de la imagen: La Casa del Pópulo de Baeza

En la restauración de la Casa del Pópulo, Torres Balbás hace una consolidación y restauración en la que, tal como comenta Gallego Roca respecto a su intervención en el patio del Harem de la Alhambra, intentó “recomponer la arquitectura sin falsificaciones”, y ello a través de una “restauración que permite leer sus diversas etapas constructivas manteniendo simultáneamente un inusitado poder de evocación”³¹.

Cuando Torres Balbás se hace cargo de la Casa del Pópulo (fig.9), el edificio, a pesar de su declaración como monumento histórico artístico y ser propiedad municipal, se encontraba en un estado alarmante, lo que había motivado desde tiempo atrás constantes informes sobre su estado, con el objeto de acometer su restauración³².

Según describe el arquitecto, se había producido la ruina, debido a la falta de atirantado de la armadura de madera de la cubierta, cuyos pares producían empujes en el muro de fachada, de poco espesor, debilitado por los numerosos huecos.

Aunque no se ha localizado ningún proyecto de restauración de la Casa del Pópulo redactado por Torres Balbás, éste llevó directamente la supervisión de la obra³³, que se realizó entre 1934 y 1935.

Después de reconocer detenidamente el edificio, al que califica de «construcción desfigurada», Torres Balbás propone volver a montar la armadura de cubierta, utilizando tornillos y pletinas de acero para las uniones entre piezas, y reconstruir el alfarje mudéjar que cubría la planta alta, reutilizando para ello los elementos que se conservaban. Asimismo, decide desmontar la fachada, que se encontraba «totalmente desarticulada», y volverla a armar con los mismos sillares, aplomándola y colocando un zócalo de piedra más resistente a la humedad³⁴.

Con el desmontaje de la fachada se aprovechó para sustituir sillares y elementos decorativos en mal estado, colocar en su posición las claves desprendidas de los dinteles, para lo que se emplearon grapas y lañas de llanta con agujero, y recuperar los huecos originales de las puertas.

A pesar de realizar una obra de desmontaje, que en muchos de sus escritos critica, Torres Balbás realiza en la fachada una intervención «muy moderna» para su época, reintegrando la imagen perdida y originaria



fig. 11 – Detalle del capitel original, Casa del Pópulo, Baeza.

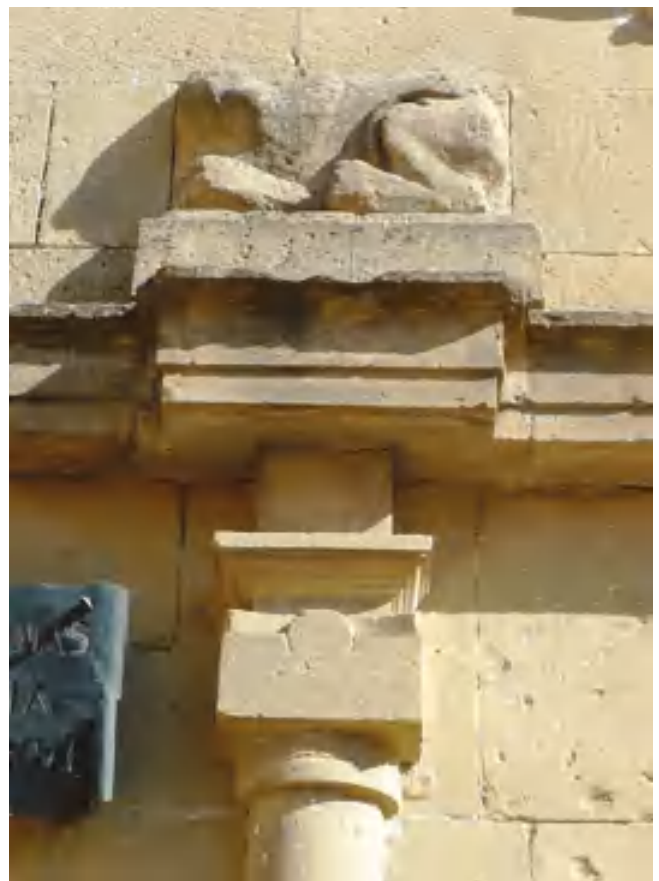


fig. 12 – Detalle del capitel restituído por Torres Balbás, Casa del Pópulo, Baeza.

del edificio, en la que mantiene sus fases históricas, como el añadido del tambor octogonal que en 1727 se construyó para dar mayor estabilidad al rincón entre el edificio y el arco.

Siguiendo los postulados de la restauración científica, se dejan signos visibles de la intervención en los motivos ornamentales, que se completaron con otros iguales en volumen y con decoración simplificada, o lisa sin labrar, dándoles tan solo la forma general envolvente para conservar unidad de proporciones y línea, como se puede observar en los alféizares (*fig. 10*) y frontones de las ventanas, o en la línea de imposta.

Para Torres Balbás siempre había que diferenciar lo añadido frente a la imitación, “para que nunca pueda confundirse con la obra antigua, al mismo tiempo que se procura atender el ambiente y el aspecto artístico del edificio reparado”³⁵.

El elemento más representativo y que resume la actuación y teorías en intervención de monumentos del arquitecto, lo tenemos en el capitel del pilar de la esquina derecha del edificio, desaparecido, que se restituyó mediante un «sólido capaz», que recupera su volumen, aunque no su decoración y la figura del león sobre él, tallado con líneas muy simplificadas (*figs. 11 y 12*).

Su actuación se realizó, como él mismo explica:

Sin tratar de reproducir una parte o elemento de época antigua, sin suprimir ni alterar ningún testimonio del pasado, respetando las obras añadidas posteriormente a su primera construcción, ocupándose puramente de consolidar, sostener y conservar³⁶.

Por último, aconseja para el edificio que “una vez reparado convendrá darle un destino en armonía con su disposición antigua”³⁷, sugiriendo dedicarlo a biblioteca popular, un uso más acorde con su condición que el que tenía hasta entonces, como vivienda y dispensario antivenéreo. Al igual que en muchos edificios de la Alhambra, intenta asignarle un uso apropiado, mostrando su modernidad al poner en valor la reutilización de los monumentos, alineándose así con lo dispuesto en la Carta de Atenas.

Pero aun cuando se destruyan, aun cuando vayan deteriorándose en el tráfico diario, no apartemos de nuestra vida, en nombre de un falso principio artístico, esos edificios que llevan centenares de años en contacto con la Humanidad³⁸

Note

¹ Vd. TORRES BALBÁS 1933, 1-10.

² CALAMA RODRÍGUEZ, GRACIANI GARCÍA 2000, 65.

³ Dicha ponencia más tarde sería publicada en la revista *Arquitectura* bajo el título de *La reparación de los monumentos antiguos en España*.

⁴ TORRES BALBÁS 1933, 8.

⁵ La Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional de 13 de mayo se publica en la Gaceta de Madrid, n.º 145 de 25 de mayo de 1933. En su artículo 19 quedan recogidos los nuevos criterios de intervención en monumentos, prohibiendo «todo intento de reconstitución de los monumentos, procurándose por todos los

medios de la técnica su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuere absolutamente indispensable y dejando siempre reconocibles las adiciones».

⁶ ESTEBAN CHAPARRÍA 2008, 27.

⁷ MUÑOZ COSME 2013, 39.

⁸ Antonio Flores Urdapilleta, hijo del arquitecto provincial y diocesano de Jaén, Justino Flórez Llamas, estuvo pensionado en Italia, y fue el sucesor de Ricardo Velázquez Bosco, como restaurador de la mezquita de Córdoba. En la provincia de Jaén, Antonio Flórez intervino en la restauración de las Casas Consistoriales de Baeza y el Hospital de Santiago de Úbeda. Preocupado por la conservación y el respeto a los monumentos, Torres Balbás dice que de él aprendió «lo que de arquitectura sé» TORRES BALBÁS 1919 b, 325.

⁹ MOSQUERA ADELL 2013, 129.

¹⁰ Vd. *Ibidem*.

¹¹ TORRES BALBÁS 1920 a, 10.

¹² TORRES BALBÁS 1923, 108.

¹³ TORRES BALBÁS 1952, 208.

¹⁴ MUÑOZ COSME 2005, 24.

¹⁵ TORRES BALBÁS 1920 a, 9.

¹⁶ TORRES BALBÁS 1952, 208.

¹⁷ Torres Balbás llamaba siempre a sus proyectos, “de reparación”, definiendo reparar un monumento «conservar tal como ha llegado a nuestros días, limitándose, cuando es necesario para su estabilidad o su mejor aspecto, a sustituir las partes desaparecidas por otras que no traten nunca de imitar y confundirse con aquellas» TORRES BALBÁS 1933, 1.

¹⁸ Ivi, 8-9.

¹⁹ DON LOPE DE SOSA 1930, 222

²⁰ Anteriormente, el arquitecto diocesano, Luis Berges, había realizado un proyecto de consolidación del templo, con fecha 10 de abril de 1928, tras un encargo del Obispado. Proyecto que no llega a ejecutarse, probablemente por falta de medios económicos.

²¹ TORRES BALBÁS 1930.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ La iglesia de San Francisco de Baeza, una de las mejores obras de Andrés de Vandelvira, se encontraba, según comenta Torres Balbás después de la visita a la misma, “destrozada” y dividida en varias partes, como consecuencia de su venta fraccionada tras las desamortizaciones y la invasión napoleónica del siglo XIX.

²⁷ TORRES BALBÁS 1919 a, 27.

²⁸ Carta de Leopoldo Torres Balbás, con fecha 26 de septiembre de 1932, al director general de Bellas Artes en la que, cumplimentando su oficio de 27 de abril, ha procedido a visitar las ruinas del Monasterio de San Francisco, TORRES BALBÁS 1932.

²⁹ Todo indica que el croquis, aunque el Archivo de la Alhambra, lo señala como de autor desconocido, fue realizado por algún colaborador de Torres Balbás.

³⁰ TORRES BALBÁS 1919 a, 21.

³¹ GALLEGO ROCA 1999, 146.

³² En 1930, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes instó al Ayuntamiento de Baeza a proceder en el término de tres meses a las obras de consolidación del monumento, en consonancia con lo dispuesto en la Ley de Conservación del Tesoro Artístico Nacional de 1926. Al no poder hacerse cargo de las obras el Ayuntamiento decide cederlo al Estado. Por ello, Alfredo Cazabán, a instancia del alcalde de la ciudad y como presidente de la Comisión Provincial de Monumentos, se dirigió a Leopoldo Torres Balbás, recién nombrado arquitecto de Zona, para que le indicara el procedimiento que se había de seguir. En los años siguientes el arquitecto habría de comunicar en varias ocasiones a la Dirección General de Bellas Artes el mal estado del edificio, sin que se llegase a intervenir en él. No fue hasta febrero de 1934 cuando se decide restaurarlo, a causa de una denuncia que el Ayuntamiento de Baeza dirigió a esta Dirección General por un desplome que se había producido en el centro de la cornisa superior y paramento de la fachada. Se le encargó entonces un informe urgente a Leopoldo Torres Balbás, como arquitecto encargado de Zona, que indicara la importancia y extensión de los daños en el edificio, PALMA CRESPO 2014.

³³ El director general de Bellas Artes, E. Chicharro, indica en una carta enviada a Torres Balbás, de fecha 25 de mayo de 1934, “que las obras se realicen bajo la dirección del mencionado facultativo”, TORRES BALBÁS 1934-35.

³⁴ En carta con fecha 10 de abril de 1934, Torres Balbás remite el informe solicitado por el director general de Bellas Artes, explicando el estado del edificio y las obras que considera que

habría que realizar. Asimismo, se han localizado los pagarés de la obra donde se especifica los materiales y soluciones utilizadas,

TORRES BALBÁS 1934-35.

³⁵ TORRES BALBÁS 1933, 9.

³⁶ Ivi, 8.

³⁷ TORRES BALBÁS 1934-35.

³⁸ TORRES BALBÁS 1934-35.

Bibliografía

- BERGES ROLDÁN L. 1989, *Baños árabes del Palacio de Villardom-pardo, Jaén*, Jaén.
- CALAMA RODRÍGUEZ J.M., GRACIANI GARCÍA A. 2000, *La restauración monumental en España de 1900 a 1936*, Sevilla.
- CAZABÁN LAGUNA A. 1913, «Don Lope de Sosa», I, pp. 374-376.
- CAZABÁN LAGUNA A. 1927, «Don Lope de Sosa», XV, p.119.
- DON LOPE DE SOSA Crónica mensual de la provincia de Jaén, 1913-1930, I-XVIII.
- ESTEBAN CHAPAPRÍA J. 2007, *La conservación del Patrimonio Español durante la Segunda República: (1931-1939)*, Barcelona.
- GALLEGO ROCA F.J. 1999, *El pensamiento de Torres Balbás a través de las restauraciones de monumentos granadinos (1923-1935)*, «Anales de arquitectura», 7, pp.139-150.
- GALLEGO ROCA F.J. 2001, *Leopoldo Torres Balbás, criterios y métodos de restauración arquitectónica de Granada (1923-1936)*, «Ananke», 31, pp.12-23.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ I. 2005, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principio y normas*, Madrid.
- MOSQUERA ADELL E. 2013, *Torres Balbás y Andalucía*, en *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Ensayos*, Granada, pp.129-156
- MUÑOZ COSME A. 1989, *La conservación del Patrimonio Arquitectónico Español*, Madrid.
- MUÑOZ COSME A. 2005, *La vida y obra de Leopoldo Torres Balbás*, Sevilla.
- MUÑOZ COSME A. 2013, *Las aportaciones de Leopoldo Torres Balbás*, en *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Ensayos*, Granada, pp. 31-54.

- PALMA CRESPO M. 2014, *La Casa del Pópulo de Baeza: distintas aproximaciones metodológicas a la restauración*, «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses», 210, pp.125-154.
- PALMA CRESPO M. 2020, *La restauración y la imagen a través del tiempo: las ruinas de San Francisco de Baeza*, «erph_revista electrónica de patrimonio histórico», 26, pp.62-89.
- RIVERA BLANCO J. 2008, *De varia restaurazione: teoría e historia de la restauración*, Madrid.
- TORRES BALBÁS L. 1918, *La restauración de los monumentos antiguos*, «Arquitectura», 8, pp. 229-233.
- TORRES BALBÁS L. 1919 a, *Legislación, inventario gráfico y organización de los monumentos históricos y artísticos de España*. Zaragoza.
- TORRES BALBÁS L. 1919 b, *El arquitecto Flórez Urdapilleta*, «Don Lope de Sosa», VII, pp.323-325.
- TORRES BALBÁS L. 1920 a, *Tras las huellas de Vandelvira. El castillo de Sabiote*, «Don Lope de Sosa», VIII, pp. 9-12.
- TORRES BALBÁS L. 1920 b, *La utilización de los monumentos antiguos*, «Arquitectura», 27, pp. 179-181.
- TORRES BALBÁS L. 1923, *De cómo desaparecen los antiguos palacios de la nobleza castellana*, «Arquitectura», 48, pp. 105-109.
- TORRES BALBÁS L. 1933, *La reparación de los monumentos antiguos en España*, «Arquitectura», 165, pp. 1-10.
- TORRES BALBÁS L. 1952, *Las torres de El Carpio (Córdoba) y de Porcuna (Jaén)*, «Al Andalus», XVII, pp.200-213.

Fuentes documentales

- TORRES BALBÁS L., 1930, *Informe que D. Leopoldo Torres Balbás, arquitecto conservador de los Monumentos de la 6ª zona, eleva al ilustrísimo Sr. Director General de Bellas Artes sobre el estado de ruina de la Iglesia de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda y medios para remediarla* (Archivo General de la Administración – AGA, IDD (5) 14.2 caja 31/04856).
- TORRES BALBÁS L. 1932, *Ruinas de San Francisco* (Archivo del Patronato de la Alhambra y del Generalife – APAG, expediente 2005/19).
- TORRES BALBÁS L. 1934-35, *Proyecto de obras de reparación de la Casa del Pópulo de Baeza*, (Archivo del Patronato de la Alhambra y del Generalife – APAG, expediente 2005/18).

IRENE BALZANI

Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino

Cronaca dei lavori di restauro tra XIX e XX secolo in alcune pievi della diocesi di Ivrea

La cronaca dei lavori di restauro e la storia della tutela istituzionale per alcune pievi situate nella diocesi di Ivrea, in particolare per la chiesa di Santa Maria e Lugnacco (TO) e la chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Bollengo (TO), s'inserisce nell'ambito delle numerose ricognizioni effettuate capillarmente in questa regione, significative dell'attività agli albori dell'Ufficio per la Conservazione dei Monumenti di Torino (con giurisdizione su Piemonte, Liguria e Valle d'Aosta), oggi Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino.

Dall'anno 1891, sotto la direzione di Alfredo d'Andrade¹, l'Ufficio annovera, tra le sue principali attività, la compilazione di un elenco riferito alle emergenze architettoniche del Canavese: i dati raccolti e le successive azioni di salvaguardia di restauro compongono attualmente il carteggio storico depositato presso l'Archivio Storico (o Archivio d'Andrade) della sede presso Palazzo Chiabrese (TO).

È noto² come gli edifici sacri sopracitati, siano una testimonianza dell'identità religiosa secolare della popolazione canavesana: essi condividono, insieme a pochi altri singolarissimi casi sul territorio, i caratteri formali del *clocher-porche*, un tipo architettonico che evoca il massiccio *tour-porche* d'Oltralpe, infiltratosi nel territorio eporediese intorno all'XI secolo.

Dal carteggio su S. Pietro di Bollengo, si evince come la chiesa manifestasse già alcuni gravi segni di decadenza verso la fine del XIX secolo, ragione per la quale fu chiusa al culto dall'anno 1883³. La prima ricognizione sullo stato di fatto dell'edificio può essere desunta da un appunto scritto-grafico di cantiere del capomastro Bernardo Lagna, che si recò in sopralluogo alla pieve, abbandonata da tempo, nella primavera del 1899⁴.

Il costruttore annota su un foglio di carta quadrettata alcuni minuziosi dettagli, tra cui le evidenti fessure passanti per i tre livelli in alzato della torre campanaria (*fig. 1*) la volta a catino dell'abside e la zona presbiteriale, entrambe intonacate e segnate da un importante quadro fessurativo (*fig. 2*).

È lo stesso Alfredo d'Andrade invece a restituirci notevoli spunti sulla pieve di Santa Maria a Lugnacco, ritratta dall'architetto nel 1884: il disegno è depositato presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino⁵. La tavola rappresenta il fronte della chiesa con la torre campanaria in facciata e il prospetto nord completo di una serie di sette archetti gemini, aggiungendo riflessioni proprie sull'origine e stratificazione del complesso, non segnalando, tuttavia, evidenti criticità strutturali.

Va subito reso noto che la pieve di Lugnacco non fu oggetto, come accadde in quegli anni per il caso di S. Pietro, di un cantiere di restauro: trascorsero quasi cinquant'anni dal disegno del d'Andrade per giungere alla programmazione di alcuni interventi di manutenzione e restauro per la sua conservazione. Infatti, solamente tra il 1926-28, l'Ufficio riesce a promuovere sotto la direzione di Cesare Bertea alcune perizie sulla chiesa⁶. Di notevole interesse sono alcune scelte atte a tutelare il bene da interventi alteranti la preesistenza: la stilatura dei giunti di malta e l'intonacatura del muro nord, sotto istanza di Cesare Bertea, doveva essere tassativamente eseguita con calce e non con malta cementizia; si sconsigliavano, in generale, tutti gli interventi di intonacatura completa; le demolizioni venivano ammesse solo se non si intaccano parti originarie. Questi interventi mirano a conservare la fase medievale della pieve, acconsentendo, in antitesi, alla scrostatura di porzioni di intonaci interni e al rifacimento degli stessi, approvando inoltre il rifacimento completo di piccole porzioni decorative di epoche successive sempre in interno⁷.

Il coinvolgimento personale di Alfredo d'Andrade sulle questioni circa la chiesa dei SS. Pietro e Paolo porta il direttore stesso a mostrare a più riprese il sentimento per questo piccolo edificio sacro dismesso, di grande pregio architettonico e valore simbolico.

È doveroso segnalare le numerose volte in cui egli si rivolge nei suoi scambi epistolari mostrando il suo sincero interesse per questo monumento, che lui stesso considera come uno dei «più antichi santuari del Canavese»⁸ o come più volte descritto un «notevole monumento di arte [...] dell' XI secolo»⁹ e dichiara suo dovere «dover conservare quanto è possibile di questo paese che io amo come il mio, tutto quanto è mio giudizio suo ornamento più nobile»¹⁰.

La diretta conseguenza sarà l'iniziativa di salvare l'edificio dalla più prossima rovina: il 17 febbraio 1899, d'Andrade, apre quella che si dimostrerà una lunga corrispondenza con il Ministero dell'Istruzione, Direzione Antichità e Belle Arti, segnalando all'ente le condizioni del campanile e dei i muri perimetrali della chiesa¹¹. Il primo intervento necessario indicato in base alle perizie di ricognizione, svolte nei primi tempi di presa di coscienza sull'entità e programmazione dei lavori, vede impiegata la cifra di circa 200 Lire, necessaria per il consolidamento della torre campanaria tramite l'urgente apposizione di tre ordini di catene di ferro per il contenimento delle spinte laterali. Il Ministero anticiperà¹²



fig. 1 – Bernardo Lagna, appunto grafico, particolare del campanile, 25 maggio 1899 (SABAPTo, Archivio Storico, Pratiche per località, fascicolo 804, Bollengo, Chiesa di San Pietro, recto, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).

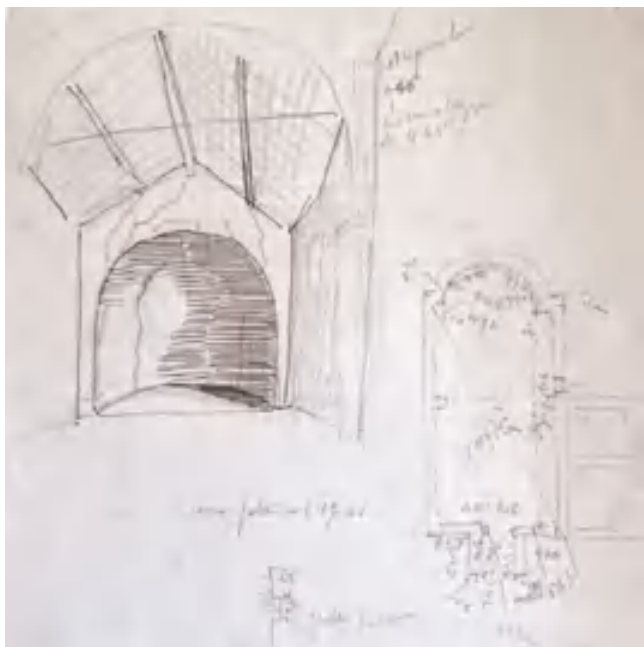


fig. 2 – Bernardo Lagna, appunto grafico, particolare della volta a catino dell'abside, 25 maggio 1899 (SABAPTo, Archivio Storico, Pratiche per località, fascicolo 804, Bollengo, Chiesa di San Pietro, verso, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).

questa prima somma, ma è da subito evidente la necessità di intervenire con ulteriori donazioni a favore del restauro.

I rapporti con gli attori privati svolgono, per tutta la durata della programmazione dei lavori, un ruolo fondamentale nella richiesta di fondi: è noto al monsignor Michele Berola, parroco di Bollengo, che l'edificio si trovava all'epoca su un terreno di proprietà della baronessa Enrichetta Paoletti del Melle¹³ la quale, viene interpellata quanto prima dal direttore, in appello alla sua benevolenza nel concorrere alle spese di restauro¹⁴.

La notizia sui lavori, ormai imminenti, si propaga rapidamente tra le maestranze attive nel territorio eporediese: il capomastro Eusebio Gaida vincerà l'appalto, guadagnandosi una raccomandazione da parte di Carlo Stratta (al tempo sindaco di Bollengo). Tramite questa proposta il costruttore elogia le sue abilità di maestro e l'esperienza in lavori di questo tipo, avendo già anzitempo dovuto riparare il «Campanile sul monte» a Bollengo e avendo eseguito lavori sia di architettura sia di ornato a Torino¹⁵. Otterrà il lavoro avendo presentato all'Ufficio la lista dei materiali e mezzi d'opera con il prezzario più concorrenziale¹⁶ (fig. 3) rispetto al secondo concorrente, il capomastro Bernardo Lagna già citato per la preziosa perizia grafica.

La partecipazione della popolazione locale all'iniziativa promossa per il restauro non riscuote il coinvolgimento sperato da Alfredo d'Andrade: oltre alle disattese risposte nel cedere dei fondi da parte della parrocchia, è significativa la dichiarazione in merito della stessa proprietaria del bene, la baronessa del Melle:

[...] Per la conservazione, o meglio riapertura della chiesetta al culto, vi dirò che si tratta di un ente soppresso. Che far risorgere per me, non sarebbe né possibile né utile per i fedeli. Che farlo rivivere non con una messa all'anno, ma supponiamo, con una messa settimanale, importa una lunga politica, grave spesa, e forse incontra ostacoli insormontabili. [...]¹⁷

Nonostante la sfiducia generale sui lavori per riaprire la chiesa al culto, il primo rendiconto dei lavori di restauro viene firmato da Alfredo d'Andrade in data 20 giugno 1899, e controfirmato dall'economista dell'Ufficio, Giuseppe Rolla. Si sottoscrive la prima anticipazione per la provvista e messa in opera delle catene in ferro già previste, che sono acquistate dal fabbro Domenico Marra (Ivrea) e pagate per la somma di 1300 Lire. Le restanti 700 Lire furono pagate a Eusebio Gaida per le provviste dei materiali¹⁸. Il rendiconto delle spese sarà approvato il 13 ottobre 1899 dal Ministero e sarà concessa nuovamente la somma richiesta.¹⁹ Per d'Andrade è chiaro che i fondi fino a quel punto concessi non sono sufficienti a eseguire il completo consolidamento della struttura, che minaccia il collasso in diverse porzioni²⁰: coinvolge quindi Cesare Berteza nell'esecuzione di una perizia²¹, dove si notifica la necessità di una provvista di leghe in pietra per il riempimento dei setti del muro del campanile e alcuni lavori per consolidare il muro sud, che prevedevano uno scavo per eseguire delle fondazioni e delle

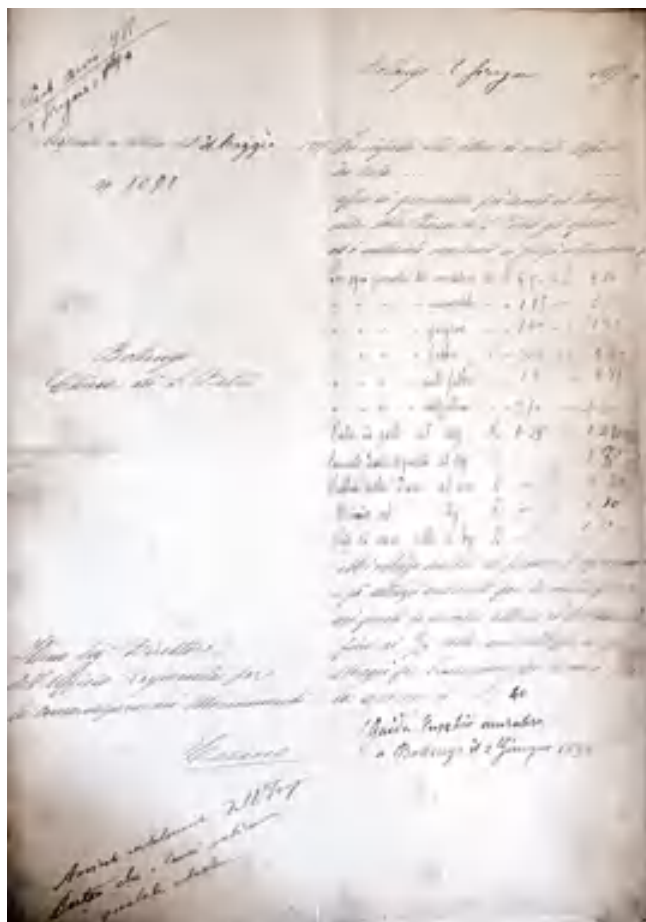


fig.3 – Eusebio Gaida, Prezziario materiali e manodopera, 2 giugno 1899, n. prot. 1090 (SABAPTo, Archivio Storico, Pratiche per località, fasc. 804, Bollengo, Chiesa di San Pietro, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).



fig.4 – Ambrogio Bonino, Liste numero 4 e 5 degli operai e mezzi d'opera, 31 dicembre 1907 (SABAPTo, Archivio Storico, Pratiche per località, fasc. 804, Bollengo, Chiesa di San Pietro, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).

risarciture con schegge di pietra per riparazioni su quel fronte. Il totale della perizia ammonta a 520 Lire, che il Ministero, anticiperà nel mese di agosto dell'anno 1900²².

Il 23 ottobre 1900 iniziano ufficialmente, e con non poche difficoltà, i lavori di restauro della Chiesa di San Pietro e Paolo, cominciando a predisporre gli interventi dal consolidamento del campanile.²³

L'ingegnere Cesare Bertea²⁴ durante i suoi numerosi sopralluoghi annota dei fatti di cantiere: ad esempio sappiamo da una sua nota scritta²⁵ che Antonio Greggio, fece eseguire una spalletta non autorizzata sopra un passaggio aperto nel secondo livello a sud della torre campanaria. Questo foro serviva in passato a salire alla cella campanaria, ma all'epoca dei lavori risultava pressoché inutile e doveva essere «riotturato». Per ragioni inerenti alla scarsità dei fondi concessi dal Ministero, il lavoro non è stato smantellato, privilegiando interventi più urgenti.

Dopo una lunga pausa del cantiere, tra il 1902 e il 1905, si elencano gli interventi eseguiti tramite la lettura delle *liste degli operai e mezzi d'opera* firmate dal capomastro Eusebio Gaida²⁶. Dal 13 dicembre 1906 si è cominciato il lavoro di restauro dell'abside, puntellandola. In seguito è stato eseguito un cantonale dell'abside con mattoni e cemento. Si è eseguita la fondazione dello stesso e, in particolare in questa fase si è intervenuti sul

segmento a nord-est. Questa sezione di lavori si concluderà il 5 gennaio 1907.²⁷

La scelta dei materiali per i restauri è di notevole interesse: Ernesto Caneparo scriverà all'Ufficio²⁸ richiedendo per i restauri previsti della ghiera dell'arco e del muro soprastante, un carico di mattoni romani²⁹.

Ormai dichiarata una sostanziale scarsità di liquidità³⁰ e, causa alcuni eventi di cattivo tempo, i lavori rallenteranno nei primi mesi del 1907, per poi essere definitivamente sospesi da Ernesto Caneparo³¹ il 10 di febbraio dello stesso anno, nonostante il costruttore si fosse già adoperato per ordinare il materiale richiesto³²; il muratore riceverà il saldo del pagamento finale per il lavoro svolto, il 30 maggio 1907³³.

Non verrà in aiuto neanche la decisione del Comune di Bollengo di non contribuire alla richiesta di cessione di fondi, dichiarando di non essere interessato a questo intervento, poiché la chiesa è di fatto proprietà privata; inoltre, il Sindaco dichiara fermamente che sarà tolto l'uso pubblico alla cappella, quindi non trova ragione di elargire dei fondi per continuare il restauro³⁴.

Le lavorazioni mancanti al completamento del restauro sono indicate con una perizia eseguita da Cesare Bertea e riguardavano il consolidamento delle murature, eseguendo degli scavi per delle fondazioni; l'esecuzione di muricci in mattoni sopra la volta dell'abside; la provvista



fig. 5 – Ripresa anonima della Chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Bollengo in stato di rudere e abbandono. Anno 1987. (SABAPTo, Archivio Fotografico, Bollengo, 020897, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).



fig. 6 – Chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Bollengo, 1987. (SABAPTo, Archivio Fotografico, Bollengo, 020900, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).

di lastre in pietra (*lose*) per riparare la copertura dell'abside (Le *lose* necessarie sarebbero dovute provenire dalla Valle d'Aosta, ma, non essendo al momento disponibili, furono ricavate da una cava di materiale presente nei pressi di Bollengo, sulla Serra di Ivrea³⁵); la posa di catene per il contenimento delle spinte laterali dei muri nord-sud. L'Economista dell'Ufficio Giuseppe Rolla confermò questa perizia, recandosi sul luogo, ed elencando le provviste di materiale già disponibile, come una catena in ferro lasciata in cantiere, alcuni sacchi di cemento a presa lenta, e molti mattoni sparsi³⁶.

Il 13 settembre 1907 una truppa di militari occupa la chiesa e staziona nel suo interno per una decina di giorni. Eusebio Gaida notifica questo fatto alle autorità, dichiarando anche che il materiale lasciato in loco fu purtroppo spostato ed esposto sotto le intemperie, e quindi irrimediabilmente rovinato³⁷.

Il cantiere riprenderà solamente a fine novembre 1907, una volta ottenuti i fondi³⁸ elargiti dal Ministero e date le successive indicazioni di chiusura dei restauri al capomastro Gaida.

In questa fase, si privilegiano i lavori descritti dall'ultima perizia: possiamo tracciare una descrizione puntuale grazie ai rendiconti eseguiti tra il 24 novembre 1907 e il 30 dicembre 1907, inviati da Ambrogio Bonino³⁹. Si sono eseguiti alcuni scavi a ridosso delle murature antiche per poter costruire i muri di fondazione, sul fianco nord-ovest e sul fianco sud della chiesa. Inoltre, sono state ricucite alcune fessure sul lato nord, e i muri preesistenti sono stati trattati con pulitura e lavatura. La volta dell'abside è stata alleggerita e pulita da uno strato di terra che vi si era accumulato sopra nel tempo, e in seguito è stato rifatto il tetto dell'abside in pietra, puntellando i muri preesistenti e predisponendo un sostegno per la copertura con mattoni forati.

Nella settimana tra il 15 e il 30 dicembre⁴⁰, è stato demolito un muro tra il campanile e la chiesa, d'angolo sud-ovest, e, previa pulitura e lavatura del vecchio muro, costruito un nuovo setto di altezza 4,50 metri e con misure di base 0,95×0,53 metri. È stata consolidata la volta d'ingresso nel *clocher-porche* eseguendo un getto di cemento in estradosso. All'interno, sul lato sud, eseguendo un descialbo dell'intonaco superficiale, si riporta la scoperta di alcuni dipinti della Vergine Maria e di San Pietro (fig.4). I lavori potranno considerarsi completati il 30 dicembre 1907⁴¹ ma a causa della veloce interruzione degli stessi, la chiesa volgerà nuovamente in un una situazione di degrado e rovina in breve tempo (figg. 5-6).

Note

¹ CERRI, FEA, PITTARELLO 1981.

² Tra gli studi più recenti sui *clochers-porches* canavesani, si veda CHIERICI FURNO 1975, 330-333; IENTILE 1998; Tosco 1998, 661-706.

³ La chiusura al pubblico viene ordinata dal vescovo d'Ivrea nel 1883. Nota anonima (Cesare Beratea), *Perizia dei lavori da compiere per riparazioni necessarie per riaprire la chiesa al culto*, s.d., SABAPTo, Archivio Storico, Pratiche per località, fascicolo 804,

Bollengo, Chiesa di San Pietro. Si veda in aggiunta: BERTELOTTI, 1867-78, IV, 355-356.

⁴ B. Lagna, *appunto grafico*, 25 maggio 1899, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

⁵ GAM, Gabinetto Disegni e Stampe, *Fondo d'Andrade*, Cartella 4F, foglio 435, 1235LT, anno 1884.

⁶ SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 2815, *Lugnacco, Chiesa parrocchiale di Lugnacco*.

⁷ C. Beratea, Ing. A. Fasero, 24 febbraio 1927, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 2815, *Chiesa parrocchiale di Lugnacco*, n. prot. 336

⁸ Mitt. A d'Andrade, dest. baronessa del Melle, *lettera*, Torino, 20 luglio 1899, n. prot. assente, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

⁹ Mitt. A. d'Andrade, C. Beratea, dest. baronessa del Melle, 29 marzo 1899, n. prot. 1060, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

¹⁰ Mitt. A. d'Andrade, dest. baronessa del Melle, *lettera*, Torino, 29 ottobre 1900, n. prot. 1075, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

¹¹ Mitt. A. d'Andrade, dest. Ministero Pubblica Istruzione, *lettera*, Torino, 17 febbraio 1899, n. prot. 219, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

¹² Mitt. Ministero della Pubblica Istruzione; dest. Alfredo d'Andrade, *lettera*, 3 marzo 1899, n. prot. 2477, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

¹³ La baronessa Enrichetta Paoletti Bauchiero del Melle ereditò il terreno su quale sorge la Chiesa dei Santi Pietro e Paolo in seguito all'acquisizione dei beni del Capitolo d'Ivrea. Questa notizia è confermata da Michele Berola, parroco di Bollengo. Mitt. mons. Michele Berola, dest. A. d'Andrade, *lettera*, 15 giugno 1899, n. prot. 1149. SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

¹⁴ Mitt. A. d'Andrade; dest. baronessa Enrichetta del Melle, *lettera*, Torino, 29 marzo 1899. SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

¹⁵ Mitt. Eusebio Gaida; dest. Carlo Stratta, *lettera*, Bollengo, 27 maggio 1899, n. prot. assente, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, n. prot. 1060, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

¹⁶ E. Gaida, *Prezziario materiali e manodopera*, 2 giugno 1899, n. prot. 1090, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

¹⁷ Mitt. baronessa Enrichetta del Melle, Bollengo, *lettera*, Vigna Rossa, 10 giugno 1899, n. prot. assente. SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

¹⁸ A. d'Andrade, G. Rolla, *Primo rendiconto dei lavori di restauro*, Bollengo, 30 giugno 1899, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

¹⁹ Roma, 13 ottobre 1899, n. prot. 13999. SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

²⁰ Torino, 25 luglio 1900. n. prot. 761. SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

²¹ Torino, 21 luglio 1900, n. prot. assente, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

²² Mitt. Ministero Pubblica Istruzione, dest. A. d'Andrade, *lettera*, Roma, 9 agosto 1900, n. prot. 679, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

²³ Mitt. A. d'Andrade, dest. Antonio Greggio a Bollengo, *Telegramma*, Torino, 23 ottobre 1900, n. prot. 1657, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

²⁴ Cesare Beratea fu designato sorvegliante dell'esecuzione dei lavori di restauro da Alfredo d'Andrade nell'ottobre del 1900. Fu chiesta l'autorizzazione ufficiale per questa nomina al Ministero il 26 di ottobre (n. prot. 1082), con risposta positiva inviata tramite un telegramma. SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

²⁵ Mitt. Cesare Beratea, dest. Alfredo d'Andrade, *nota*, s.d., n. prot. assente, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

²⁶ Eusebio Gaida, *Liste degli operai e mezzi d'opera*, datate 13-15 dicembre 1906; 16-22 dicembre 1906; 23-29 dicembre 1906; 30 dicembre 1906-5 gennaio 1907, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

²⁷ Eusebio Gaida, Ernesto Caneparo, *Lista degli operai e mezzi d'opera n. 3,4,5 (lavori tra il 23 dicembre 1906 e il 5 gennaio 1907)*

SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

²⁸ Mitt. E. Caneparo dest. A. d'Andrade, Ivrea, 23 dicembre 1906, n. prot. 1328, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

²⁹ I mattoni romani utilizzati provengono da un magazzino di proprietà di Savino Busso, residente a Ivrea in via Bertinati numero 81. Mitt. E. Caneparo, dest. C. Bertea, *lettera*, Bollengo, 12 gennaio 1907, n. prot. 69, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

³⁰ Mitt. C. Bertea, dest. Ministero Pubblica Istruzione, *lettera*, Torino, 7 gennaio 1907, n. prot. 19, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

³¹ E. Caneparo chiederà all'Ufficio per la Conservazione la lettera di benservito per il lavoro di restauro svolto tra gli anni 1902-1907, in modo da potersi dedicare ad altre opere nell'attesa che il Ministero voglia concedere i fondi richiesti, e che i lavori di restauro possano quindi riprendere. Ivrea, 13 marzo 1907. SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

³² Mitt. E. Caneparo, dest. C. Bertea, *lettera*, Ivrea, 10 febbraio 1907, n. prot. 99, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

³³ Mitt. E. Caneparo, dest. Ufficio per la Conservazione dei Monumenti, *lettera*, Ivrea, 30 maggio 1907, n. prot. assente, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

³⁴ Mitt. Comune di Bollengo, dest. A. d'Andrade, *lettera*, 9 aprile

1907, n. prot. 321, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

³⁵ Mitt. A. Bonino, dest. A. d'Andrade, *lettera*, Bollengo, 29 novembre 1907, n. prot. 1270, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

³⁶ Mitt. G. Rolla, dest. A. d'Andrade, *lettera*, Aosta, 3 giugno 1907, n. prot. 536, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

³⁷ Mitt. E. Gaida, dest. A. d'Andrade, *lettera*, Bollengo, 13 settembre 1907, n. prot. 991, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

³⁸ Mitt. Ministero Pubblica Istruzione; dest. A. d'Andrade, Roma, 1 ottobre 1907, n. prot. 1070, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

³⁹ A. Bonino, E. Gaida, *Lista n. 1 degli operai dal 24 novembre 1907 al 1 dicembre 1907, Lista n. 2 (dei lavori tra il 2 dicembre e il 7 dicembre 1907) e lista n. 3 (dei lavori tra l'8 dicembre e il 14 dicembre 1907) degli operai e mezzi d'opera*, Bollengo, 1-15 dicembre 1907, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

⁴⁰ A. Bonino, E. Gaida, *Lista numero 4-5 dei lavori eseguiti tra l'15 dicembre e il 30 dicembre 1907, degli operai e dei mezzi d'opera*, Bollengo, 31 dicembre 1907, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

⁴¹ Mitt. Bonino Ambrogio; dest. Alfredo d'Andrade, Bollengo, 31 dicembre 1907, m. prot. 3, SABAPTo, Archivio Storico, *Pratiche per località*, fascicolo 804, *Bollengo, Chiesa di San Pietro*.

Bibliografia

BOGGIO C. 1887, *Le prime chiese cristiane nel Canavese*, in *Atti della Società d' Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino*, vol. 5, Torino.

BERTOLOTTI A. 1867-78, *Passaggiate nel Canavese*, voll. I-VIII Ivrea.

PORTER A. K. 1915-1917, *Lombard Architecture*, voll. I-III, New York.

CHIERICI FURNO P. 1975, *Chiese romaniche canavesane con campanile in facciata*, in P. Sanpaolesi (a cura di), *Il romanico*, (Atti del Seminario di studi, Villa Monastero di Varenna 1973) Milano, pp. 330-333.

FORNERIS G. 1978, *Romanico in terre d' Arduino*, Ivrea.

CERRI M.G., FEA D.G., PITTARELLO L. 1981, (a cura di), *Alfredo d'Andrade, Tutela e Restauro*, Firenze.

DONDI A. 1885, *Bollengo (TO) Chiesa dei SS. Pietro e Paolo, Interventi straordinari negli edifici colpiti da avversità atmosferiche*, Società Accademica di Storia e Arte Canavesana, pp. 128-129.

CRACCO G. 1998, *Storia della Chiesa di Ivrea, dalle origini al XV secolo*, Roma.

TOSCO C. 1998, *Architettura e dinamiche territoriali nei secoli X-XI*, in CRACCO (a cura di), pp. 661-706.

IENTILE R. (a cura di) 1998, *Tracce di un percorso medievale: chiese romaniche nella diocesi di Ivrea*, Torino.

MARIA CHIARA STRAFELLA

Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino

I cantieri di restauro del Novecento per la facciata di Santa Cristina a Torino: una lettura critica degli Archivi della Soprintendenza

La chiesa di Santa Cristina¹ in piazza San Carlo a Torino, costruita per volere di Cristina di Francia nel 1639², viene completata nel 1718³ con una scenografica facciata progettata da Filippo Juvarra su commessa della seconda Madama Reale Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours. La facciata lapidea della chiesa giunge a oggi, tre secoli dopo la sua costruzione, ancora con la stessa carica simbolica ricercata da Juvarra e con le stesse pietre – anche se non nella loro totalità – che egli aveva scelto di impiegare nel suo progetto originale, sebbene questa architettura sia stata protagonista, soprattutto nel XX secolo, di diversi interventi di restauro e manutenzione straordinaria. Grazie ai documenti conservati presso gli archivi della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino, quali Archivio Storico d'Andrade, Archivio Fotografico, Archivio Restauri e Archivio corrente, e al materiale fotografico appartenente al *Fondo Torino Anni Trenta* dell'Archivio Storico della Città di Torino, è possibile tracciare cronologicamente e descrivere questi cantieri, svelando informazioni inedite sulla fabbrica juvarriana e ottenendo un quadro d'insieme sulla conservazione, sul restauro e sulla tutela del monumento, con approcci che cambiano rapidamente nel corso del Novecento.

1. Il restauro di Alfredo d'Andrade

Attraverso la bibliografia di riferimento, è possibile indicare come il primo intervento documentato che interessa la chiesa di Santa Cristina risalga al 1819 quando, trovandosi sotto la protezione della principessa Cristina, Vittorio Emanuele I la sottopone a interventi di restauro e abbellimento che ne coinvolgono i soli ambienti interni⁴. La facciata lapidea della chiesa prospiciente piazza San Carlo è invece interessata da un intervento di restauro per la prima volta solo nel 1904, due secoli dopo la sua costruzione, così come consentono di datare i documenti conservati presso gli Archivi della Soprintendenza.

Significativo, per comprendere lo stato di conservazione della facciata della chiesa a quella data, è un articolo pubblicato da *La Gazzetta del Popolo* che, nel 1905, descrive anche la tipologia e il fine degli interventi in corso d'opera:

Da parecchio tempo un alto steccato nasconde la facciata della chiesa di Santa Cristina, in piazza San Carlo, perché l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti vi sta eseguendo degli importanti

restauri. / Sarà opportuno darne qualche notizia, affinché i torinesi non abbiano a stupirsi troppo allorchè rimovendosi dopo tanti mesi le impalcature non ritroveranno la loro chiesa diversa da quale la vedevano per l'addietro. / Gli è che il criterio moderno, che giustamente e razionalmente prevale da qualche anno anche fra noi, vuole che non si alterino nè si trasformino le cose antiche, nè se ne completino le mancanze quando non si abbia la guida di elementi originari; ma soltanto si provveda in tempo alla loro conservazione integrale, limitandosi per lo più ad assicurarne le condizioni statiche ed a consolidarne le parti pericolanti, lasciando sinceramente in vista le rughe e la patina del tempo. / Così si è fatto qui. Ed è bene, poichè la facciata di Santa Cristina è opera del Juvara, l'insigne architetto messinese, che tanti imponenti edifici ha dato al Piemonte, dai castelli di Rivoli e di Collegno alla basilica di Superga. / La chiesa fu eretta nel 1639 da Madama Reale Cristina di Francia, su disegno di Amedeo di Castellamonte. Don Filippo Juvara vi aggiunse nel 1717 la bella facciata, che il Paroletti giudicò *d'un effet piquant, et ingénieusement composée*, e che realmente è fatta maestosa ed elegante dall'armonioso insieme delle cornici, del finestrone ovale, dei grandi candelabri e dei due ordini di colonne, alleggeriti da statue e balaustre. / Quando si alzò questa facciata vi si posero le statue di Santa Cristina e di Santa Teresa, opere dello scultore parigino Pietro Le Gros; ma perchè erano troppo belle e delicate per lasciarle esposte alle intemperie vennero tolte, per collocarle nella cattedrale. Le due statue surrogate nella facciata a quelle del Le Gros sono del Caresana⁵ e le altre tutte del Tantardini. / Santa Cristina appartenne in origine ad un convento di carmelitane, ma all'epoca dell'occupazione francese, dopo la rivoluzione, vi venne stabilita la Borsa del commercio, come tuttora si può rilevare dalle tracce di iscrizioni sovrapposte che rimangono sul fregio della trabeazione inferiore. / Fu l'anno scorso, nel riparare l'attiguo fabbricato della Questura, che si constatò lo stato di deperimento della facciata di Santa Cristina. Le statue dell'attico avevano i perni corrosi; molti lastroni, ed in genere tutta la copertura, si trovavano in pessimo stato pei geli e disgeli, con pericolo di maggiori danni. Allora fu deciso – anche in grazia alla munificenza del Re – l'attuale restauro, nel quale l'Ufficio regionale provvede unicamente al razionale consolidamento di tutte le parti malsicure, adoperando grappe e chivarde di rame per fermare le statue e lastre di piombo per impedire le infiltrazioni. / Così avverrà che quando verranno rimossi i ponti la bella facciata non apparirà per nulla mutata, ma sarà resa sostanzialmente più resistente e più solida; precisamente come si fece per un'altra costruzione del Juvara, cioè Palazzo Madama, la «*vieille baraque*», che il generale Menou avrebbe voluto abbattere e che grazie ai recenti restauri si trova invece assicurato qualche altro secolo d'esistenza.⁶



fig. 1 – G. C. DALL'ARMI, Torino. Chiesa di Santa Cristina, [anni venti] (SABAPTo, Archivio Fotografico, n. 523, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).

In poche righe l'articolo riesce efficacemente a raccontare la storia di Santa Cristina e a evidenziare il pesante stato di degrado che interessa la facciata che è perciò sottoposta a un intervento di restauro: un restauro ritenuto moderno e che di fatto rientra nella sfera della conservazione così come la si intende in termini attuali.

Avvalendosi di fonti più propriamente tecniche, effettivamente i primi documenti rinvenuti in Archivio Storico d'Andrade risalgono dunque al 1904 quando il funzionario della Soprintendenza, Cesare Bertea⁷, a seguito di alcuni sopralluoghi presso la chiesa, rileva i degni che insistono sulla facciata relazionando che a causa del gelo e delle mancate riparazioni si evidenzia la disgregazione delle stuccature tra i blocchi di pietra dei frontoni, dei piedistalli e delle colonne; parti di statue presentano deperimento; i cornicioni, i fregi e parti di rivestimento in pietra sono danneggiati; la copertura del frontespizio è corrosa e malandata e la parte architettonica sottostante è altamente deperita; la copertura in rame della trabeazione soprastante l'ingresso è avariata; i capitelli delle colonne presentano deterioramenti e screpolature «che bisogna riparare con grappe in rame per impedir la caduta di qualche pezzo»⁸. Bertea propone inizialmente la «riparazione con colature di cemento, grappe e perni di bronzo e sostituzione delle parti di pietra più deteriorate»⁹ e la riparazione della copertura in rame dei due cornicioni del frontone, compilando poi un dettagliato preventivo di spesa per l'esecuzione dei lavori di restauro della facciata indicando tra i vari punti: la provvista e la posa in opera

dei pezzi di pietra calcarea lavorati alla martellina per la sostituzione di quelli deteriorati della decorazione architettonica con indicazione delle dimensioni dei pezzi del cornicione, della cornice, del rivestimento dei piedistalli di colonne e statue, delle lesene, dei tasselli; la rimozione della vecchia copertura in latta ricoprente il frontespizio; la costruzione del piano di posa in mattoni e malta cementizia della nuova copertura metallica con posa della nuova copertura in piombo; il rifacimento di circa un terzo della copertura della trabeazione inferiore in lastra di rame e saldatura in stagno delle parti di quella da non sostituire; la provvista di grappe in rame per la posa delle nuove pietre e per assicurare quelle pericolanti della decorazione e delle statue; la provvista di tiranti e archi in ferro per assicurare le statue; la provvista di cemento, sabbia, piombo; l'intonacatura della parete interna del frontespizio; il 'ripassamento' della copertura in tegole¹⁰.

Nel 1905¹¹ vengono quindi intrapresi i lavori di restauro della facciata di Santa Cristina sotto la supervisione dell'allora Soprintendente ai Monumenti del Piemonte e della Liguria Alfredo d'Andrade¹² il quale firma, al termine dei lavori, il certificato di collaudo delle opere eseguite determinando la chiusura del cantiere durato circa due anni.

I lavori di cui è oggetto il presente certificato di collaudo furono eseguiti sotto la direzione del personale dell'Ufficio scrivente e per ordine del Ministero dell'Istruzione, datato con lettera 21 Febbraio 1905 n° 879 di protocollo.

I lavori eseguiti sono i seguenti:

a) Cambio di pezzi vari di marmo del frontone e delle due trabeazioni, deteriorate dall'azione atmosferica, e consolidamento mediante grappe di rame, e mediante sottomurazioni di molte parti architettoniche e decorative della facciata.

b) Cambio della copertura metallica del coronamento della facciata e del cornicione sovrastante alla porta di ingresso.

c) Rifacimento dell'arricciatura e della decorazione del fianco ovest della Chiesa.

d) Ripassamento generale del tetto

L'ammontare complessivo delle spese per questi lavori è di £ 11.514,95

Di tale somma sono già stati pagati

Dall'amm.^{ne} della Real Casa £ 5.000,00

Dal Rettore della chiesa di S. Cristina £ 2.690,00

Per cessione all'Impresa di rame fu ricevuto £ 271,95

Restano da pagare £ 7.961,95 / 3.553,00

Di tale somma di £ 3.553,00 sono a carico del R.^o Economato pei Benefici Vacanti £ 2.000 come da promessa fatta con lettera 14 Novembre 1905 n° 29999/4289 e £ 1.553 sono a carico del Ministero dell'Istruzione.

Tutte queste opere sono state eseguite a regola d'arte, per cui esse sono collaudabili e vengono collaudate.

Si rilascia il presente certificato su carta libera ad uso amministrativo, affinché il R. Economato pei Benefici Vacanti possa disporre pel pagamento delle lire 2.000, quale proprio concorso nelle spese sopra ricordate.

Torino 20 Dicembre 1906

A. d'Andrade¹³

Dal documento sembrerebbe quindi che l'intervento, nel complesso, sia stato fedele a quanto preventivato e che abbia riguardato, oltre a tutte le parti indicate degradate della facciata e del tetto, anche il prospetto su via Roma. Non viene in entrambi i casi menzionata una pulitura delle superfici lapidee, probabilmente perché, proprio come l'articolo racconta, l'intenzione è quella di lasciare «sinceramente in vista le rughe e la patina del tempo»¹⁴, ascrivendo così l'intervento alle consuetudini teoriche del tempo secondo cui «nei monumenti, che traggono la bellezza, la singolarità, la poesia del loro aspetto [...] dal colore della loro vecchiezza o delle circostanze pittoresche in cui si trovano, o perfino dallo stato rovinoso in cui giacciono, le opere di consolidamento, ridotte allo strettissimo indispensabile, non dovranno scemare possibilmente in nulla codeste ragioni intrinseche ed estrinseche di allettamento artistico»¹⁵.

Le fonti indicano che dopo circa vent'anni (*fig. 1*) da questa operazione di restauro si decide di verificare lo stato di conservazione della chiesa conducendo nuovi sopralluoghi, a seguito dei quali si evidenziano danni a tegole e grondaie che causano infiltrazioni d'acqua nella copertura¹⁶; a questo si aggiunge, nel 1931, il danno provocato da un forte vento che scardina e rompe il telaio e la vetrata della finestra in affaccio su via Roma¹⁷. Non si sono rinvenute però informazioni che attestino interventi, anche modesti, volti alla riparazione di questi danni.

2. La trasformazione piacentiniana

I documenti consultati in Soprintendenza non approfondiscono le vicende legate alla ricostruzione piacentiniana di via Roma¹⁸ che negli anni Trenta rinnova l'intero centro di Torino, nonostante la chiesa di Santa Cristina – con la sua gemella chiesa di San Carlo – sia coinvolta appieno nella trasformazione. È, in effetti, il fondo *Torino Anni Trenta* conservato presso l'Archivio Storico della città di Torino a offrire un 'racconto per immagini' delle diverse fasi di quello che è possibile definire un grande 'cantiere urbano'. Si tratta, infatti, di una serie di fotografie che immortalano il secondo tratto di via Roma prima dell'inizio dei lavori (*fig. 2*), durante le operazioni di demolizione degli isolati prospicienti la via (*fig. 3*), nella fase di ricostruzione degli stessi (*fig. 4*) e al termine dell'intero intervento di trasformazione. Il progetto di Marcello Piacentini, nella fattispecie, prevedendo la demolizione degli isolati storici adiacenti l'asse urbano che congiunge piazza San Carlo con la stazione di Porta Nuova, smantella anche il seicentesco convento dedicato alle Carmelitane Scalze¹⁹ e, nel ricostruire gli edifici lungo la via con l'aggiunta dei portici, inserisce la nuova piazza CLN sul retro delle chiese di San Carlo e Santa Cristina che vedono completamente mutate le loro absidi e fianchi laterali²⁰ (*figg. 5-6*).

Attraverso un documento a firma dell'allora Podestà di Torino²¹ è possibile determinare che, al termine della ricostruzione, nel 1937, si esegue un intervento di



fig. 2 – Secondo tratto di via Roma prima delle trasformazioni, s.d. (ASCT, Fondo Torino Anni Trenta, FT08A02_030). Fotografia scattata dalla chiesa di San Carlo verso Porta Nuova.



fig. 3 – Veduta aerea dei quattro isolati demoliti tra Piazza San Carlo e Porta Nuova, 10 marzo 1936 (ASCT, Fondo Torino Anni Trenta, FT 08A03_044). Fotografia scattata dalla chiesa di San Carlo verso Porta Nuova.



fig. 4 – Cantiere per la ricostruzione di via Roma, 1936 (ASCT, Fondo Torino Anni Trenta, FT 08A04_050). Lo scatto guarda verso piazza San Carlo: si riconoscono il campanile della chiesa di San Carlo e la più lontana Torre Littoria. Si notano anche, in basso a sinistra, le monolitiche colonne dei portici.

manutenzione straordinaria della facciata della chiesa volto alla pulitura delle superfici lapidee che sono state verosimilmente intaccate dalle polveri provocate dall'imponente cantiere. È, inoltre, in questo frangente che, su richiesta dello stesso Podestà, viene ripristinata l'iscrizione bronzea sul fregio della trabeazione del primo ordine in facciata con dicitura *Sanctae Christinae V. et M. Joanna Baptista Regis Vict. Amed. Mater Anno MDCCXVII*; in effetti, la dedicazione era stata rimossa durante il periodo napoleonico, in conseguenza della soppressione degli Ordini quindi della sconsecrazione dell'aula, adibita a sede della Borsa di commercio²². Lo spolvero del rilievo effettuato sul fregio per individuare la posizione dei ganci di sostegno originari delle lettere è conservato in Archivio Storico d'Andrade e occupa due tavole lunghe più di sette metri ciascuna²³.

3. L'intervento del dopoguerra

È il 13 luglio 1943 quando piazza San Carlo viene colpita dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. Alcune immagini rintracciate nell'Archivio Fotografico della Soprintendenza ritraggono la violenta distruzione subita dagli edifici sui lati lunghi della piazza che appaiono completamente sventrati (fig. 7). Fortunatamente la chiesa di Santa Cristina non subisce danni consistenti a meno di quelli provocati dalle onde d'urto, quali «finestroni e finestre rotte, fessure alle pareti, capitelli e rosoni infranti [...], la rottura delle grondaie e lo spostamento delle tegole su tetto»²⁴, come anche la rottura dello stemma marmoreo in facciata²⁵. Si interviene in modo sostanziale sull'architettura juvarriana però non prima del 1954, anno in cui si effettua una perizia per i lavori di riparazione della chiesa (comprendente anche gli ambienti interni), sotto l'egida del Neosoprintendente Umberto Chierici. Si predispose, dunque, la

2. Riparazione dei pinnacoli superiori alla Chiesa, in pietra artificiale, comprendente le rimozione dei pezzi staccati e cadenti, la raschiatura delle staffe di ferro esistenti, la coloritura con minio, applicazione di eventuali collarini in ferro, rifacimento dei tratti mancanti in perfetto raccordo con le parti esistenti. [...]

3. Revisione totale della facciata con eventuali tassellature in pietra naturale od artificiale, raschiatura con spazzola di ferro di tutta la superficie, sigillatura di piccoli pezzi cadenti, il tutto in perfetto raccordo con le parti esistenti [...]

4. Ripassamento totale delle lastre di piombo di copertura dei cornicioni, comprendente la rimozione, le graffature, le saldature, l'aggiunta di piccoli tratti nuovi, la ricolloca in opera. [...]

6. Rimaneggiamento totale del tetto in tegole curve compreso la rifusa di tegole nuove [...]

8. Rimozione dell'architrave all'ingresso della Chiesa, in pietra naturale, pericolante, compreso lo scalpellamento delle lesene, il puntellamento, l'eventuale rimozione della parte superiore del portone [...]

9. Sostituzione dell'architrave all'ingresso della Chiesa, in pietra naturale delle dimensioni di cm 280×28×40,



fig. 5 – Chiesa di Santa Cristina, fianco occidentale, 9 novembre 1937 (ASCT, Fondo Torino Anni Trenta, FT 08A05_012).



fig. 6 – Chiesa di Santa Cristina, prospetto verso Porta Nuova, 9 novembre 1937 (ASCT, Fondo Torino Anni Trenta, FT 08A05_010).



fig. 7 – Piazza San Carlo – Edifici sventrati dai bombardamenti, 1943 (SABAPTo, Archivio Fotografico, n. 1739, ©SABAPTo tutti i diritti riservati). Si notano sull'estrema sinistra le torchiere di coronamento sulla chiesa di Santa Cristina.

lavorato alla martellina fine con le modanature in perfetto accompagnamento con le lesene [...].²⁶

Dai passi come «rifacimento dei tratti mancanti in perfetto raccordo con le parti esistenti» o «modanature in perfetto accompagnamento con le lesene» emerge chiaramente come quello illustrato sia un restauro mimetico, che non prevede quindi eventuali integrazioni in sottosquadro così come oggi è più usuale operare. Il cantiere di restauro è testimoniato da una serie di fotografie – che sopperiscono anche all’assenza di fonti scritte – che ritraggono particolari di decorazione architettonica (figg. 8-9) apprezzabili da distanza



Fig. 8 – Torino, Piazza San Carlo – Chiesa di S. Cristina, stemma, 1955 (SABAPTo, Archivio Fotografico, n. 10616c, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).



Fig. 9 – Torino, Piazza San Carlo – Chiesa di S. Cristina, particolari facciata – rosone, 1955 (SABAPTo, Archivio Fotografico, n. 10617b, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).

ravvicinata proprio grazie alla presenza delle impalcature allestite lungo la facciata per l’esecuzione dei lavori terminati indicativamente nel 1956²⁷.

Il confronto tra le fonti conservate in Archivio Fotografico e in Archivio Storico d’Andrade porta a mettere in relazione le fotografie con alcuni disegni non datati (e senza autore) che raffigurano studi della facciata; in particolare, la rappresentazione grafica delle decorazioni citate proprio nella perizia che necessitano di essere restaurate, come l’architrave di ingresso alla chiesa, e il fatto che questi elementi corrispondano a quelli ritratti dalle foto (figg. 10-11), fa supporre con una certa convinzione che tali disegni siano collegati per l’appunto ai lavori relativi al biennio 1954-1956.

4. La mutata sensibilità di fine secolo

Quando, nel 1970, la facciata della chiesa appare particolarmente annerita (fig. 12), la Soprintendenza predispone dei lavori di ripulitura e restauro delle superfici lapidee²⁸ prescrivendo che la pulitura avvenga esclusivamente mediante lavaggio con acqua e non con mezzi chimici o meccanici²⁹.

Tuttavia, lo stato di conservazione dell’edificio si rivela grave già nel decennio successivo, tanto che un articolo de *La Stampa* così riporta:

La chiesa di Santa Cristina, gioiello del Castellamonte racchiuso nello scrigno di piazza San Carlo, è malata. Un grido d’allarme è venuto alcune settimane fa, quando dal cornicione di pietra si è staccato un frammento. Qualcuno già parla di cancro dell’arenaria, di inesorabile corrosione della pietra, destinata a morire. E i torinesi, innamorati della chiesa gemella di San Carlo, passano sotto la facciata secentesca [sic], alzano lo sguardo a scrutarne le forme antiche, per coglierne lo stato di salute. / Che cosa si può



Fig. 10 – Torino, Piazza San Carlo – Chiesa di S. Cristina, particolari facciata – portale, 1955 (SABAPTo, Archivio Fotografico, n. 10617a, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).

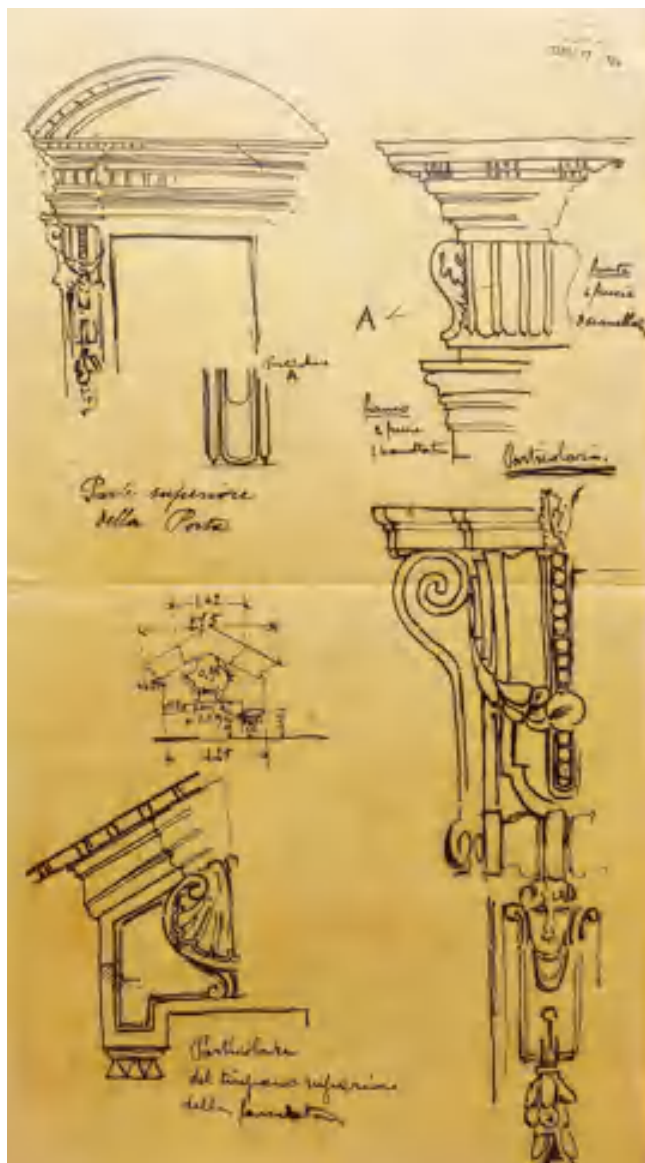


Fig. 11 – Particolare del timpano della chiesa di Santa Cristina, [1954] (SABAPTo, Archivio Storico, Torino, Chiesa di Santa Cristina, 1070.17.128, già SBAAP 1070/17/124 – disegni, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).

fare per salvare Santa Cristina e tutte le altre opere che, in gradi diversi, soffrono di un male profondo e distruttore? Abbiamo girato la domanda alla dottoressa Clara Palmas, sovrintendente per i Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte. «Purtroppo, se ci sono dei problemi nella pietra, la soluzione per guarire la malattia non esiste. Ogni volta che ci si presenta un caso dobbiamo mettere a punto un intervento diverso per contenere i danni. Sono lunghi lavori di rilevazione dello stato della pietra, sasso per sasso, e poi ognuno deve essere trattato in modo differente». / Dopo questa premessa, la dottoressa Palmas e l'architetto Liliana Pittarello spiegano: «In fasi successive si sono utilizzate varie tecniche di restauro conservativo. Una prima ipotesi era quella di "lavare" gli edifici con getti di acqua pura non eccessivamente forti. Questa tecnica consentiva l'asportazione dello strato superficiale, sul quale si era sedimentato un velo di polvere e smog che corrodeva la pietra e facilitava l'infiltrazione degli acidi. Oltre 15 anni fa anche Santa Cristina fu sottoposta a questo trattamento, come il Duomo e

Palazzo Carignano». / Proseguono le esperte: «Una diversa soluzione è quella dell'applicazione di resine, ma spesso accade che, con il tempo, il colore si modifichi, tendendo al giallo, o accadano altri fenomeni negativi. Un esempio è Palazzo Madama: sottoposto al trattamento con le resine, ora registra la disgregazione di alcune parti. Tutte queste soluzioni sono sperimentali, e presentano comunque grandi rischi». / Le ipotesi di restauro conservativo sono, quindi, estremamente complesse e tali da richiedere lunghi e impegnativi lavori di analisi degli edifici malati, che dovrebbero essere tenuti «in osservazione» per alcuni anni prima di poter decidere quale metodo seguire. «Avremmo bisogno – spiega la dottoressa Palmas – di più personale, mentre ora ci sono soltanto quattro funzionari; inoltre dovremmo poter disporre di un laboratorio chimico in Soprintendenza per svolgere le analisi, mentre ora tutto finisce all'Istituto Centrale di Restauro, che serve per tutta l'Italia e che, ovviamente, impiega anni a fornire i risultati. Un'altra strada sarebbe quella della convenzione con istituti universitari di architettura e chimica per lo studio dei comportamenti dei materiali, ma anche questo non è ancora stato possibile». / Il quadro delle possibilità di intervento, al di là delle reali difficoltà nella scelta dei metodi, è quindi estremamente limitato [...]³⁰

Lo stato di degrado in cui riversa l'architettura juvarriana è evidente e la stessa Soprintendente Clara Palmas esprime le proprie preoccupazioni presentando altresì le difficoltà che l'istituzione incontra circa la scelta dell'intervento operativo più adeguato da intraprendere.

L'evento 'traumatico' che smuove l'interesse della comunità e della stampa, oltre a quello delle istituzioni, sulle condizioni di Santa Cristina è la caduta di un frammento lapideo dall'alto della chiesa su un'automobile, verificatosi il 7 marzo del 1983³¹. All'episodio segue dunque un sopralluogo sul sito da cui si rilevano degni ai cornicioni e ai capitelli, la presenza di distacchi diffusi di materiale e di diversi pezzi che stanno per cadere o son già caduti; le cause principali sono lo smog e l'umidità, ma anche la mancata manutenzione: le grondaie, infatti, sono ostruite tanto che l'acqua, scrosciando in particolare sulla superficie lapidea in pietra di Gassino, ne scioglie il legante e, combinandosi con lo smog, provoca maggior degrado³².

Viene predisposto un piano di conoscenza e di diagnostica per determinare i materiali di cui si compone la facciata lapidea e il loro stato di conservazione per definire i possibili interventi di restauro³³, oltre a un'analisi sui livelli di inquinamento atmosferico nel centro di Torino che influiscono considerevolmente sul degrado dell'edificio³⁴. Ed è quindi nel 1991 che viene stipulato il contratto d'appalto³⁵ per l'esecuzione dei lavori di restauro e manutenzione della facciata di Santa Cristina. La ditta Rava, cui è affidato il cantiere, relaziona³⁶, poco dopo l'inizio dei lavori, che le superfici sono effettivamente interessate da un processo di alterazione dovuto principalmente all'inquinamento atmosferico e che, dopo una prima pulitura, è emersa la presenza di stucature in cemento, lascio dei restauri precedenti, in corso di revisione, talvolta di rimozione. Operativamente si applica dapprima un consolidante per una tenuta



Fig. 12 – Torino, Chiesa di S. Cristina, 1660 ca. (SABAPTo, Archivio Fotografico, n. 05307, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).

efficace delle parti pericolanti, si revisionano poi i giunti tra gli elementi lapidei per impedire infiltrazioni e si pulisce la superficie con acqua nebulizzata piuttosto che con bisturi o mediante microsabbie nelle porzioni più incrostate; le stuccature perdute si integrano con un impasto studiato affinché abbia una pigmentazione uguale all'originale

pur non conferendo una totale ripresa dei piani di lavorazione originale. Verrà infatti mantenuta una certa ruvidità superficiale ed un leggero sottolivello per garantire l'identificazione delle parti stuccate³⁷;

si termina, infine, con la protezione superficiale di tutta la facciata che include anche un sistema anti-volatile composto da punte metalliche e ultrasuoni³⁸.

Lo studio e l'attenzione dedicati a questo restauro, alle soluzioni metodologiche e operative, lo rendono sicuramente affine alla sensibilità e all'accortezza che oggi si riserva in questo campo ai monumenti. Grazie a questo intervento la facciata di Santa Cristina appare per la prima volta davvero nella sua veste originale, pulita addirittura da sembrare 'sbiancata' come dimostrano le fotografie del prima e del dopo rinvenute in Archivio Restauri (figg. 13-14). Soprattutto si prende atto, in questo frangente, dell'assoluta necessità di eseguire una manutenzione costante dell'edificio e, infatti, già nel 2000 la Soprintendenza avvia una verifica sullo stato



Fig. 13 – Documentazione fotografica prima dell'intervento di restauro, 1990 (SABAPTo, Archivio Restauri, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).



Fig. 14 – Documentazione fotografica dopo l'intervento di restauro, 1991 (SABAPTo, Archivio Restauri, ©SABAPTo tutti i diritti riservati).

di conservazione³⁹ di Santa Cristina per comprendere la tenuta del restauro appena descritto.

5. Il più recente intervento sul monumento

Nei primi anni del XXI secolo la chiesa di Santa Cristina viene coinvolta in nuovi cantieri che interessano dapprima il solo manto di copertura⁴⁰. Successivamente viene predisposto, e approvato dalla Soprintendenza⁴¹, anche un nuovo progetto di restauro della facciata, delle decorazioni interne e di adeguamento degli impianti elettrico e termico. Nell'ambito di quest'ultimo intervento acquisiscono la massima importanza una serie di indagini preliminari condotte sul monumento, che spaziano dalla sua storia alla sua componente materica. La ditta restauratrice intraprende dunque uno studio accurato, grazie anche all'ausilio di una piattaforma aerea, sullo stato di conservazione dei materiali e sull'incidenza dei restauri precedenti: attraverso la lettura della relazione tecnica del sopralluogo emerge che nel 2005 tutta la superficie lapidea



Fig. 15 – Secondo ordine della facciata di Santa Cristina (fotografia LARTU, gennaio 2020).

della facciata della chiesa versa in uno stato di degrado dovuto all'inquinamento che produce attacchi di tipo chimico, quindi la formazione di croste nere come conseguenza alle piogge acide; anche la temperatura, la luce, il vento, le escursioni termiche hanno portato alla formazione di fessurazioni, spaccature ed esfoliazioni; inoltre, l'acqua piovana infiltrata nei giunti tra gli elementi ha consentito lo sviluppo di muschi, patine biologiche, la formazione di sali e l'ossidazione dei perni metallici; sono presenti fenomeni di decoesione e scagliatura degli elementi più esposti agli agenti atmosferici, oltre a veri e propri distacchi di materiale anche consistenti (dovuti talvolta all'incuria degli addetti ai lavori); i materiali utilizzati nei precedenti restauri sono anch'essi degradati in corrispondenza dei giunti⁴². Non da meno è da considerarsi il degrado dovuto al deposito delle polveri, soprattutto sugli elaborati elementi decorativi, originate dai lavori di scavo per la costruzione del parcheggio interrato in piazza San Carlo.

Il restauro conservativo che si esegue prevede una prima pulitura a secco del materiale lapideo, il successivo consolidamento delle superfici, l'estrazione dei sali solubili, quindi la rimozione dei depositi superficiali, delle macchie di ruggine e del materiale incoerente, la riadesione dei frammenti caduti con barre in resina o graffature metalliche, l'integrazione delle fessurazioni e la protezione di tutti gli elementi della facciata con idrorepellente⁴³. Il cantiere si conclude nel 2008⁴⁴ a circa un anno e mezzo dal suo inizio; tuttavia, a richiedere più tempo rispetto all'intervento stesso è lo studio del monumento e l'elaborazione di una corposa documentazione di supporto al progetto di restauro come dimostrano le tre tavole⁴⁵ accompagnate da ben sette relazioni⁴⁶ redatte dall'architetto Benzonelli, agli atti nell'Archivio corrente della Soprintendenza.

I lunghi tempi di preparazione, di studio, di analisi diagnostiche, occorsi per questo ultimo restauro dimostrano grande sensibilità e cura nei confronti del monumento e di ogni suo singolo elemento, agendo e ragionando su *un unicum* e non per parti, riconoscendone il valore storico e simbolico, per restituire alla piazza la sua chiesa correttamente conservata e consolidata.

6. Una lettura d'insieme

Ripercorrendo criticamente i sei interventi eseguiti sulla facciata della chiesa emerge come, dal punto di vista del restauro, della conservazione, della tutela, degli studi preliminari condotti, delle risorse messe in campo, delle metodologie e delle modalità di approccio adottate, Santa Cristina si riveli un caso paradigmatico. Ciascun intervento è stato operato sotto l'egida di un diverso Soprintendente che, nell'arco dello stesso secolo, ha agito in maniera differente seguendo il criterio del proprio tempo.

Il restauro dei primi anni del Novecento, supportato dalla sensibilità critica cui si è fatto ampio cenno e della quale esiste estesa documentazione d'archivio, vanta un'attenzione precoce nei confronti della chiesa di Santa Cristina, in un periodo in cui l'azione di tutela è rivolta principalmente verso beni riferibili al Medioevo, come dimostrano i principali cantieri seguiti da Alfredo d'Andrade⁴⁷.

La trasformazione urbana progettata da Piacentini mette evidentemente in luce l'importanza che il monumento riveste nel centro della città: mentre tutto l'intorno cambia forma e proporzioni, compresi gli stessi prospetti laterali e quello retrostante la chiesa, l'architettura juvarriana conserva inalterato il suo valore all'interno della *facies* di piazza San Carlo.

Il cantiere degli anni Cinquanta si colloca nel periodo della ricostruzione postbellica quando, in materia di restauro dei monumenti, va definendosi una transizione dal restauro filologico a quello critico, con una certa predilezione per l'assetto prebellico⁴⁸. In questo momento, le Soprintendenze svolgono un ruolo fondamentale e l'attività di Vittorio Mesturino e di Umberto Chierici⁴⁹ lo dimostrano anche nel caso studio di Santa Cristina predisponendo i documenti richiesti dal Ministero affinché si possa attingere dai fondi destinati al restauro del patrimonio religioso: la perizia sopraccitata è proprio uno di quei documenti, recante altresì il timbro *Ministero dei Lavori Pubblici – Ufficio del Genio Civile*, ente preposto per legge alla supervisione delle operazioni.

La disamina delle fonti d'archivio offre una descrizione dettagliata, forse perché più recente, del restauro degli anni Novanta diretto dalla Soprintendente Clara Palmas, a differenza di quello degli anni Settanta guidato ancora una volta da Umberto Chierici, evidenziando l'importanza degli studi preliminari da condurre sul monumento al fine di potergli cucire addosso il miglior intervento possibile. È una sensibilità che matura e si affina, grazie anche alla disponibilità di nuovi prodotti e tecnologie da adoperare nel cantiere di restauro, come attesta l'intervento dell'ultimo ventennio, seguito dagli architetti Paola Salerno e Cristina Mossetti, che agisce in maniera cauta e rispettosa nei confronti dell'architettura, della sua storia come della sua matericità.

Sono trascorsi ad oggi più di dieci anni dall'ultimo intervento e la facciata di Santa Cristina (fig. 15) inizia a manifestare qualche segno di degrado sulle superfici, rilevabile a prima vista, con macchie e aloni diffusi. L'auspicio è che la Soprintendenza e la Diocesi

impieghino le risorse necessarie per monitorare lo stato di conservazione della chiesa e intervengano periodicamente per mantenere l'edificio affinché non sia più necessario operare 'traumaticamente' sul prezioso apparato lapideo juvarriano.

Note

¹ Il presente saggio trae origine dagli studi condotti sulla facciata della chiesa di Santa Cristina nell'ambito del tirocinio curriculare previsto dalla Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino svolto presso la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino nell'a.a. 2019/2020 sotto la supervisione dell'arch. Cecilia Castiglioni e della prof.ssa Chiara Devoti. I primi esiti della ricerca sono stati presentati in occasione del convegno internazionale *Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours. Stato, Capitale, Architettura*, con il contributo CASTIGLIONI, STRAFELLA (in corso di pubblicazione), e sono stati approfonditi nella Tesi di Specializzazione Strafella 2019/2020.

² Cfr. GROSSO 1966, 24; TAMBURINI 2002, 162. Sulla storia di Santa Cristina vedi anche TAMBURINI 1974, 93-109; GRITTELLA 1992; FASOLI 1995, 42-49.

³ Il cantiere per la costruzione della facciata prende avvio nel 1715 per concludersi nel 1718. Cfr. REBAUDENGO 1969, 274, 378.

⁴ Cfr. BRIOLO 1985, 146; TAMBURINI 2002, 167.

⁵ Si riscontrano contraddizioni in bibliografia circa l'autore delle due nuove statue: Viale (VIALE 1966, 62) e Baudi di Vesme (BAUDI DI VESME 1963, 271) indicano lo scultore Casana, mentre Tamburini (TAMBURINI 2002, 93-109), riprendendo fonti d'archivio (ASTo, Riunite, Art. 183, *Conti fabbriche*, reg. n. 3, 1736, cap. 126), indica lo scultore Casana. A confermare il nome di Casana è, inoltre, la sua stessa firma *Casana 1737* rinvenuta sulla statua di Santa Cristina.

⁶ *Santa Cristina*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 10 dicembre 1905. SABAPTo, *Archivio Storico d'Andrade*, F VI, n. 37, fasc. 1.

⁷ Sulla figura di Cesare Beratea vedi VINARDI, VALMAGGI 2009; BELTRAMO 2018, 26-33.

⁸ Relazione a firma di C. Beratea, *Torino. S. a Cristina [Breve relazione sullo stato dei degni della chiesa di S. Cristina]*, 15 febbraio 1904. SABAPTo, *Archivio Storico d'Andrade*, F VI, n. 37, fasc. 1.

⁹ Relazione a firma di C. Beratea, *Torino. S. Cristina in P. S. Carlo. [Relazione di visita]*, 28 gennaio 1904. SABAPTo, *Archivio Storico d'Andrade*, F VI, n. 37, fasc. 1.

¹⁰ Cfr. documento a firma di C. Beratea, *Torino. Chiesa di Santa Cristina. Preventivo di spesa per l'esecuzione di lavori di restauro alla facciata*, 6 febbraio 1904. SABAPTo, *Archivio Storico d'Andrade*, F VI, n. 37, fasc. 1.

¹¹ Cfr. documento a firma di A. d'Andrade, Torino. *Chiesa di Santa Cristina [Ragguaglio del Ministero della Istruzione Pubblica sui lavori eseguiti e sul costo delle opere]*, 22 dicembre 1906. SABAPTo, *Archivio Storico d'Andrade*, F VI, n. 37, fasc. 1.

¹² Sulla figura di Alfredo d'Andrade vedi FERREIRA CUNHA 2014.

¹³ Documento a firma di A. d'Andrade, *Certificato di collaudo dei lavori di restauro eseguiti alla facciata della Chiesa di Santa Cristina in Torino*, 20 dicembre 1906. SABAPTo, *Archivio Storico d'Andrade*, F VI, n. 37, fasc. 1.

¹⁴ *Santa Cristina*, «La Gazzetta del Popolo», cit.

¹⁵ NIGLIO 2012, 32. La citazione è tratta dalla *Carta del restauro* redatta da Camillo Boito nel 1883.

¹⁶ Cfr. documento a firma del capo-mastro costruttore G. Maseara, [Esito verifica condotta sul tetto della chiesa di S. Cristina], 22 aprile 1925. SABAPTo, *Archivio Storico d'Andrade*, F 1189.

¹⁷ Cfr. documento a firma del Rettore della chiesa di Santa Cristina D. Franchetti, [Comunicazione di danni alla Chiesa di S. Cristina], 21 luglio 1931. SABAPTo, *Archivio Storico d'Andrade*, F 1189.

¹⁸ Sulla ricostruzione di via Roma vedi GABETTI, RE 1969, 28-44; RE, SESSA 1980, 105-122; MOGLIA 1995, 122-147; SESSA 1995, 507-517; POLETTI 2001, 355-369.

¹⁹ Il convento è demolito nel 1935: data riportata da un documento del 1950 rinvenuto in Soprintendenza a firma del Soprintendente V. Mesturino, *Al Direttore Generale alle Antichità e Belle Arti*

Arch. Guglielmo De Angelis D'Ossat [Minuta di comunicazione], 17 gennaio 1950. SABAPTo, *Archivio corrente*, F TO/537 1946-2002.

²⁰ Per la descrizione del nuovo aspetto della parte posteriore della chiesa di Santa Cristina vedi FASOLI 1995, 49; MOGLIA 1995, 126; TAMBURINI 2002, 167-168.

²¹ Cfr. documento a firma del Podestà di Torino, *Chiesa di S. Cristina*, 21 ottobre 1937. SABAPTo, *Archivio Storico d'Andrade*, F 1189.

²² È possibile notare, infatti, nella fig. 1, che negli anni Venti nessuna iscrizione compariva sul fregio al primo ordine; tutt'al più si intravedono le tracce dei ganci cui erano apposte le lettere della dedicazione originaria.

²³ Vedi i due disegni: *Torino, Santa Cristina, prospetto. Rilievo dell'iscrizione di facciata sul fregio del primo ordine*, SABAPTo, *Archivio Storico d'Andrade (Torino, Chiesa di Santa Cristina, 1070.17.128)*, SBAAP 170/17/3 [sic]; *Torino, Santa Cristina, prospetto. Rilievo dell'iscrizione di facciata sul fregio del primo ordine*, SABAPTo, *Archivio Storico d'Andrade (Torino, Chiesa di Santa Cristina, 1070.17.128)*, SBAAP 170/17/4 [sic].

²⁴ Documento a firma del Rettore della chiesa di Santa Cristina D. Franchetti, [Comunicazione all'ing. Mesturino circa i danni subiti dalla chiesa a seguito dell'incursione del 13 luglio 1943], 13 marzo 1946. SABAPTo, *Archivio corrente*, F TO/537 1946-2002.

²⁵ Cfr. documento a firma del Soprintendente ai Monumenti del Piemonte V. Mesturino, *Torino. Chiesa di S. Cristina. Minuta n. di protocollo 1377*, 24 maggio 1943. SABAPTo, *Archivio Storico d'Andrade*, F 1189.

²⁶ Perizia a firma del geometra P. Borgonovo, *Perizia dei lavori di riparazione della Chiesa di S. Cristina succursale della Parrocchia di S. Carlo sita in Torino Piazza S. Carlo*, 16 aprile 1954. SABAPTo, *Archivio corrente*, F TO/537 1946-2002.

²⁷ Nel gennaio del 1957 si segnalò l'eliminazione de «l'indecoso steccato» installato per l'esecuzione dei restauri. Vedi documento a firma di U. Chierici, *Torino - Chiesa di S. Cristina. Affissione manifesti*, 15 gennaio 1957. SABAPTo, *Archivio corrente*, F TO/537 1946-2002.

²⁸ Cfr. documento a firma del Soprintendente ai Monumenti del Piemonte, *Torino - Chiesa di S. Cristina [Comunicazione al Sindaco]*, 8 settembre 1970. SABAPTo, *Archivio corrente*, F TO/537 1946-2002.

²⁹ Cfr. documento a firma del Soprintendente ai Monumenti del Piemonte, *Torino - Edificio vincolato ai sensi legge 1/6/39 N° 1089 - Chiesa di Santa Cristina - Lavori di pulizia alla facciata*, 26 ottobre 1970. SABAPTo, *Archivio corrente*, F TO/537 1946-2002.

³⁰ M. CASSI, *Anche S. Cristina minacciata dal cancro che divora la pietra*, «La Stampa», 6 aprile 1983. SABAPTo, *Archivio corrente*, F TO/537.

³¹ Cfr. documento a firma del Rettore don C. Lano, [Raccomandata alle Soprintendenze per precisare che quanto accaduto, circa la caduta del frammento, non gli è stato riportato se non dai giornali], 21 aprile 1983. SABAPTo, *Archivio corrente*, F TO/537 1946-2002.

³² Cfr. documento a firma di A. Di Cavio, *Chiesa di S. Cristina. Relazione di visita sopralluogo*, 11 giugno 1983. SABAPTo, *Archivio corrente*, F TO/537 1946-2002.

³³ Vedi documento a firma del POLITECNICO DI TORINO, *Natura dei materiali, stato di conservazione e fenomeni particolari di deterioramento nelle facciate delle chiese di San Carlo e Santa Cristina a Torino. Relazione del sopralluogo preliminare con mezzo di sollevamento effettuata in data 10/10/86*, 22 ottobre 1986. SABAPTo, *Archivio corrente*, F TO/537 1946-2002.

³⁴ Relazione a firma di F. Gramaglia, *Pulizia e restauro facciate chiese di S. Cristina e S. Carlo in Torino*, 10 ottobre 1986. SABAPTo, *Archivio corrente*, F TO/537 1946-2002.

³⁵ Contratto d'appalto a firma di C. Palmas, *Contratto d'appalto per l'esecuzione dei lavori di restauro e manutenzione ordinaria e straordinaria della facciata esterna della Chiesa intitolata a "Santa Cristina" prospettante su Piazza San Carlo con risvolti laterali e delle facciate in prosecuzione*, 26 febbraio 1991. SABAPTo, *Archivio corrente*, F TO/537 1946-2002.

³⁶ Cfr. relazione a firma di A. Rava, *Relazione dei lavori di restauro*, 26 aprile 1991. SABAPTo, *Archivio corrente*, F TO/537 1946-2002.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ L'intervento di restauro è meticolosamente descritto anche in MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI 1991.

³⁹ Vedi documento a firma di A. Rava, *Preventivo dei lavori di indagine e pronto intervento sulle facciate delle Chiese di Santa Cristina e San Carlo a Torino, in Piazza San Carlo*, 24 febbraio 2000. SABAPTo, *Archivio corrente*, F TO/537 1946-2002; documento a firma di B. Malara, *Torino - Piazza San Carlo. Chiese di Santa Cris-*

na e San Tommaso [sic]: facciate – verifica stato di conservazione, 19 febbraio 2002, SABAPto, Archivio corrente, F TO/537 1946-2002.

⁴⁰ Documento a firma del delegato arcivescovile Don L. CERVELLIN, Torino, Chiesa di S. Cristina, Piazza C.L.N., Progetto di restauro e manutenzione del manto di copertura, 7 marzo 2003. SABAPto, Archivio corrente, F TO/537 dal 2003.

⁴¹ Documento a firma di F. Pernice, P. Salerno, Torino – Chiesa Di Santa Cristina – Piazza CLN 231 bis. Restauro interno ed esterno, adeguamento di impianti elettrici e termici – DI PROPRIETA' DI ENTE. Applicazione del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (decreto legislativo n. 42 del 22/1/04). Parere di competenza, 27 maggio 2004. SABAPto, Archivio corrente, F TO/537 dal 2003.

⁴² Cfr. relazione a firma della restauratrice A. PASTORINI, Chiesa di S. Cristina. Sopralluogo del 03/06/05 in presenza dell'arch. C. Benzonelli, arch. A. Megna, restauratrice Capua. Ricognizione tecnica in relazione all'intervento di trivellazione programmato lungo la linea perimetrale della fabbrica, 3 giugno 2005. SABAPto, Archivio corrente, F TO/537 dal 2003.

⁴³ Cfr. Relazione della Ditta Mimesi in collaborazione con Maurizio Gomez Serito per i riferimenti ai materiali e l'arch. Carlo Benzonelli, Chiesa di Santa Cristina - Restauro facciata: Stato di conservazione - proposta di intervento, [2006], Archivio privato arch. Carlo Benzonelli.

⁴⁴ Terminano nell'anno 2008 i lavori intrapresi per il restauro dell'esterno della chiesa, mentre le attività programmate all'interno dell'aula religiosa proseguono.

⁴⁵ Si vedano le tre tavole redatte dall'architetto C. Benzonelli, Chiesa di S. Cristina. Lavori di adeguamento impiantistico (elettrico e termico) e di restauro facciata e decorazioni interne. Tavola 1. Impianto elettrico. PIANTE 1:50 stato di fatto – progetto; Tavola 2. Impianto termico. PIANTE SEZIONI progetto; Tavola 3. Restauri. PIANTE SEZIONI PROSPETTO stato di fatto – progetto, 10 febbraio 2004. SABAPto, Archivio corrente, F TO/537 dal 2003.

⁴⁶ Cfr. le sette relazioni redatte dall'architetto C. Benzonelli, Chiesa di S. Cristina. Lavori di adeguamento impiantistico (elettrico e termico) e di restauro facciata e decorazioni interne. Quadro economico dell'intervento; Documentazione fotografica; Relazione storica; Relazione tecnica preliminare impianto elettrico; Relazione tecnica preliminare impianto termico; Relazione tecnica preliminare interventi di restauro; Computo metrico estimativo, 10 febbraio 2004. SABAPto, Archivio corrente, F TO/537 dal 2003.

⁴⁷ CERRI 1981, 11-18.

⁴⁸ Cfr. VINARDI, RE 2011, 457-463.

⁴⁹ L'attività dei due Soprintendenti e il loro particolare impegno nella ricostruzione postbellica è descritto in MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITA' CULTURALI 2011.

Bibliografia

- BAUDI DI VESME A. 1963, *Schede Vesme: l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, vol. I A-C, Torino.
- BELTRAMO S. 2018, *La cura del 'Medioevo': Cesare Bertea e il patrimonio architettonico del Piemonte occidentale*, «Ananke», 83, pp. 26-33.
- BRIOLO G. 1985, *Nuova guida dei forestieri per la Reale Città di Torino*, Bologna, ristampa anastatica dell'ed. del 1822.
- CASTIGLIONI C., STRAFELLA M. C., *La facciata della chiesa di Santa Cristina sulla 'Place Royale' tra storia e tutela*, in DEVOTI C. (a cura di), *Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours. Potere, architettura, città, immagine*, Firenze, in corso di pubblicazione.
- CERRI M. G. 1981, *Alfredo d'Andrade: dottrina e prassi nella disciplina del restauro*, in CERRI M. G., BIANCOLINI FEA D., PITTARELLO L. (a cura di), *Alfredo d'Andrade. Tutela e restauro*, Torino, pp. 11-18.
- DE STEFANI L. (a cura di), COCCOLI C. (con la collaborazione di) 2011, *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Venezia.
- FASOLI V. 1995, *La chiesa di Santa Cristina*, in V. COMOLI MANDRACCI (a cura di), *Itinerari juvarriani*, Torino, pp. 42-49.
- FERREIRA CUNHA T. 2014, *Il Portogallo di Alfredo De Andrade. Città, architettura, patrimonio*, Santarcangelo di Romagna.
- GABETTI R., RE L. 1969, *Via Roma Nuova a Torino*, «Torino: rivista bimestrale del comune», 4-5, pp. 28-44.
- GRITELLA G. 1992, *Juvarra: l'architettura*, 2 voll., I, Modena, pp. 276-286.
- GROSSO M. 1966, *Storia della chiesa di S. Cristina in Torino*, Torino.
- MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI 1991, *La Chiesa di Santa Cristina: relazione sull'intervento di restauro*, Torino.
- MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITA' CULTURALI (a cura di) 2011, *Dizionario biografico dei Soprintendenti Architetti (1904-1974)*, Bologna.

- MOGLIA G. 1995, *Il risanamento novecentesco del tratto meridionale di via Roma*, in P. SCARZELLA (a cura di), *Torino nell'Ottocento e nel Novecento. Ampliamenti e trasformazioni entro la cerchia dei corsi napoleonici*, Torino, pp. 122-147.
- NIGLIO O. 2012, *Le carte del restauro. Documenti e norme per la conservazione dei beni architettonici ed ambientali*, Roma.
- POLETTI M. S. 2001, *Le «altre» via Roma*, in COMOLI V., ROCCIA R. (a cura di), *Progettare la città. L'urbanistica di Torino tra storia e scelte alternative*, Torino, pp. 355-369.
- RE L., SESSA G. 1980, *Torino: l'operazione di via Roma nuova*, in A. MIONI (a cura di), *Urbanistica fascista*, Milano, pp. 105-122.
- REBAUDENGO D. 1969, *Torino racconta. Diario manoscritto di Francesco Ludovico Soleri dal 22 marzo 1862 al 27 febbraio 1721...*, Torino.
- SESSA G. 1995, *Via Roma Nuova a Torino*, in MAGNAGHI A., MONGE M., RE L. (a cura di), *Guida all'architettura moderna di Torino*, Torino, pp. 507-517.
- STRAFELLA M. C. 2019/2020, *Cento anni di interventi sulla facciata lapidea di Santa Cristina: scelte e influenze sull'immagine urbana*, Tesi di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino, rell. C. Devoti, M. Gomez Serito, C. Castiglioni.
- TAMBURINI L. 1974, *Postille alle chiese torinesi: S. Teresa, S. Carlo e S. Cristina nelle elaborazioni settecentesche*, «Studi Piemontesi», III, fasc. 1, pp. 93-109.
- TAMBURINI L. 2002, *Le chiese di Torino dal Rinascimento al Barocco*, Torino.
- VIALE V. (a cura di) 1966, *Mostra di Filippo Juvarra Architetto e Scenografo*, Messina.
- VINARDI M. G., VALMAGGI S. 2009, *La conservazione delle architetture: l'archivio privato di Cesare Bertea*, Torino.
- VINARDI M. G., RE L. 2011, *I danni di guerra in Piemonte: riferimenti e temi di ricerca*, in L. DE STEFANI (a cura di) 2011, pp. 457-463.

CHIARA DEVOTI

Direttore della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio e Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, Politecnico di Torino

La documentazione d'archivio per un grande cantiere di ampliamento [e revisione] dell'Ospedale Mauriziano Umberto I di Torino: il progetto globale di Giovanni Chevalley

Lo studio dei complessi architettonici, da quelli isolati a quelli viceversa immersi in un contesto cittadino o più genericamente di un insediamento, non può prescindere da una conoscenza, il più possibile estesa, della storia della fabbrica e delle vicende del relativo cantiere. Non sempre tuttavia le fonti si trovano laddove si sospetterebbe a prima vista di poterle trovare e – per ragioni chiaramente dipendenti dall'origine stessa dei beni presi in considerazione – talvolta immaginate come disperse, sono a disposizione viceversa nei luoghi di conservazione della memoria dell'istituzione che ne ha promosso la realizzazione o che ne ha acquisito il controllo per cessione, acquisto, confisca, lascito o, meno nel dettaglio, passaggio di proprietà. Se il concetto appare facilmente comprensibile per il patrimonio cosiddetto “minore”, per quella «architettura senza architetti»¹ che spesso ci attornia, appare quasi inconcepibile quando si tratti di Architettura nell'accezione più ampia e grandiosa del termine o quando si vogliono indagare estesissime superfici di territorio. E infatti i dati documentari sono disponibili, solamente vanno ricercati con approccio critico, interrogandosi sui possibili istituti conservatori.

L'assunto si applica a maggior ragione a interventi che non prevedano la costruzione *ex novo* di fabbricati, ma operazioni di rilettura, ridisegno, restauro o ampliamento di complessi già esistenti e non di rado di innegabile valore architettonico oltre che di palese ricaduta a livello urbanistico. E ancora, nell'ampio alveo degli spazi che conoscono repentine e talvolta catastrofiche trasformazioni, non possono mancare di essere richiamati i vasti “contenitori” che svolgono funzioni di servizio o di assistenza, *in primis*, i grandi complessi ospedalieri, per i quali la funzionalità e la rispondenza all'avanzare delle tecniche e delle parallele esigenze impiantistiche si è tradotta in più di un caso in una scarsa considerazione delle caratteristiche proprie e peculiari del “contenitore”, considerato a torto come in grado di assorbire qualunque genere di sovrascrittura. Il processo è tristemente noto ed è sotto i nostri occhi senza bisogno che ci si dilunghi maggiormente a descriverlo, sicché la «machine à guérir» della nota teorizzazione di Foucault² è spesso un luogo triste, snaturato, in certa misura “sfregiato” dal passaggio di un'innumerabile serie di condotti (e certo meno male che esistono perché non di rado ci salvano la vita!), mentre vecchie aperture disegnate con cura sono oscurate da nuove prese d'areazione, condizionatori, tamponamenti di fortuna. Tuttavia nella lunga marcia che conduce all'ospedale contemporaneo e che conosce tappe fondamentali nella sua definizione,

non mancano esempi di interventi che – oltre ad essere all'avanguardia per la loro epoca – hanno saputo “ridisegnare”, interpretare e coniugare gli impianti più antichi con un progetto di grandiosa eleganza e di non minore funzionalità, fino a proporre soluzioni portatrici di una nuova “monumentalità”. Non di rado si tratta di “firme” celebri, di professionisti affermati e capaci di offrire progetti saldamente ancorati alla preesistenza, ma anche al contempo dotati di una loro assoluta autonomia e la cui documentazione d'archivio apre uno spaccato di straordinario interesse e si rivela imprescindibile per la comprensione delle scelte operate.

È il caso che si prende in considerazione, ora, ossia l'intervento globale e per certi versi di vero ridisegno, ma al contempo capace di legarsi in modo profondo e ormai inscindibile a quanto precedentemente già accuratamente disegnato, operato da Giovanni Chevalley per l'Ospedale Mauriziano Umberto I di Torino negli anni 1926-1930.

1. Le premesse: il nuovo ospedale su progetto Spantigati-Perincioli e la sua ricca documentazione

Già posizionato sin dagli anni Settanta del Cinquecento presso l'isolato Santa Croce, non lontano dallo sbocco settentrionale della città, l'Ospedale Magistrale della Sacra Religione dei Santi Maurizio e Lazzaro (più rapidamente nota come Ordine Mauriziano) – con una serie di acquisti prima di case nel medesimo isolato e poi successivi interventi, anche di notevole rilievo, che avevano visti impegnati Rocco Antonio Rubatto su committenza di Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours³ poi perfino Juarra con un'istruzione per la «infermeria longa», quindi nel corso dell'Ottocento in particolare Carlo Bernardo Mosca, responsabile di un ridisegno completo delle infermerie⁴ – aveva raggiunto 109 letti di degenza, alla data dell'Unità d'Italia, poi ancora aumentati entro il 1882 a 147. Si trattava, è evidente, di un numero ormai incompatibile con una sede in posizione così centrale, un nosocomio, inoltre, che le costanti miglorie (che comprendevano anche ampi blocchi di latrine, edificate nel 1872, l'inserimento di caloriferi e l'illuminazione a gas, introdotta già nel 1868) avevano reso certamente funzionale, ma che non era più in grado di rispondere ai costanti avanzamenti della scienza medica e che soprattutto aveva esigenza di spazio, togliendosi dalla promiscuità con altre funzioni urbane, dal grande



fig. 1 – Lo stato di saturazione dell'isolato di Santa Croce, antica sede dell'Ospedale Magistrale della Sacra Religione dei Santi Maurizio e Lazzaro, presso lo sbocco settentrionale della città, nel rilievo di ANTONIO BOGGIO, *Pianta generale del Ospedale Mauriziano*, 11 luglio 1887 (AOM, *Mappe e cabrei, Ospedale Torino*, cartella "Varia"). China nera, rossa e blu su tela lucida.

mercato alle macellerie (la via delle beccherie è l'attuale via Pietro Egidi, sul fianco dell'isolato) (fig. 1). Appariva ormai improrogabile

un intervento che fornisse una nuova sede, adeguata, salubre, rispondente ai requisiti igienici vigenti, in grado di ospitare anche l'internato dei giovani medici, sancendo i tempi per la più grande impresa ospedaliera dell'Ordine nel XIX secolo: la realizzazione dell'Ospedale Mauriziano Umberto I⁵.

La cifra ingentissima che avrebbe comportato la realizzazione di un nuovo ospedale (a un primo calcolo sommario 1.600.000 lire dell'epoca esclusi gli arredi e le attrezzature) aveva a lungo trattenuto l'Ordine dal procedere a un trasferimento, ma alla fine la constatazione di come

quel fabbricato circondato da abitazioni in un luogo ristretto e privo perciò di una abbondante ventilazione, non più corrisponde alle esigenze igieniche che i progressi dell'arte sanitaria impongono a quel genere di stabilimenti se si vuole che essi servano più efficacemente, che per lo passato, al ricupero della salute degli infermi che vi sono ricoverati. È bensì vero che si trovano oggidi mezzi più potenti per disinfettare tali stabilimenti e distruggere i miasmi micidiali che

tanto contribuiscono a prolungare ed a rendere fatali le malattie e le conseguenze delle operazioni chirurgiche. Ma ciò non basta, bisogna che la disposizione de' fabbricati si presti da sé a rendere più efficaci i soccorsi dell'arte [...]⁶

portava verso l'inevitabile conferma che si dovesse individuare altrove la sede per ridefinire lo spazio sanitario. L'acquisto nel mese di maggio del 1881 di un esteso lotto di terreno (di 173 per 202 metri), lungo il viale di Stupinigi (oggi corso Turati), distante dal centro cittadino, dalla contessa Teresa Bricherasio e dal conte Felice Rignon⁷, è rapidamente seguito dalla nomina da parte del Primo Segretario per la Sacra Religione, Cesare Correnti, di una commissione incaricata di documentarsi sui modelli più avanzati di edifici ospedalieri a livello europeo e successivamente di valutare le proposte per il nuovo ospedale⁸. La commissione, che analizza diversi esempi internazionali, in particolare tedeschi, ma poi anche in Italia il nuovo nosocomio offerto dalla duchessa di Galliera alla città di Genova, progettato nel 1877 dell'ing. Parodi sulla collina di Brignole, con il suo impianto a ventaglio⁹, o l'ospedale militare del Celio a Roma¹⁰, si allinea rapidamente a quanto prospettato nel celebre trattato di Andrea Busiri¹¹, e trasposto in schema modello nella soluzione a padiglioni proposta dalla "Rivista di Artiglieria e Genio" nel 1884¹².

Posto all'interno di un grande lotto alberato e percorso da viali interni di distribuzione, in grado di separare le patologie dei degenti e di fornire la massima qualità dell'assistenza, il nuovo Ospedale Mauriziano Umberto I è il primo ospedale d'Italia a padiglioni, secondo un progetto a corpi isolati uniti da una galleria perimetrale¹³ (fig. 2), ideato dal dott. Spantigati, presidente della commissione nominata da Correnti, e da Ambrogio Perincioli, cavaliere mauriziano e ingegnere igienista specializzato in progettazione sanitaria. La posa della prima pietra, l'11 novembre 1881, alla presenza dello stesso sovrano¹⁴, è solo l'inizio di una fama a livello nazionale ed europeo del grandioso progetto nosocomiale – premiato con il "Grande Diploma d'Onore" dalla giuria dell'Esposizione Nazionale di Torino del 1884¹⁵ e solennemente inaugurato, sempre dal sovrano, il 7 giugno 1885 – che risponde perfettamente ai dettami dell'ospedale moderno emerso dai congressi d'igiene, laddove il modello a padiglioni, del tipo dell'ospedale parigino di Lariboisière (realizzato nel 1846), era stato indicato come il più idoneo alla circolazione dell'aria, sentita come pietra miliare della moderna igiene ospedaliera¹⁶. Analogamente il presupposto portante vi appariva quello secondo cui per combattere le «influenze contagiose» il frazionamento e l'allontanamento tra malati, tra camere e tra settori ospedalieri, di fatto tra i padiglioni stessi, sarebbe stata l'unica arma vincente.

All'ampio dibattito che accompagna la costruzione del progetto, testimoniato a livello archivistico, non manca il contraltare di un cantiere modello, che si appoggia a una ricchissima documentazione d'archivio che comprende dai capitoli per la realizzazione delle murature¹⁷, alle «marsigliesi» per la pavimentazione dei corridoi, riconosciute come particolarmente adatte all'igienizzazione

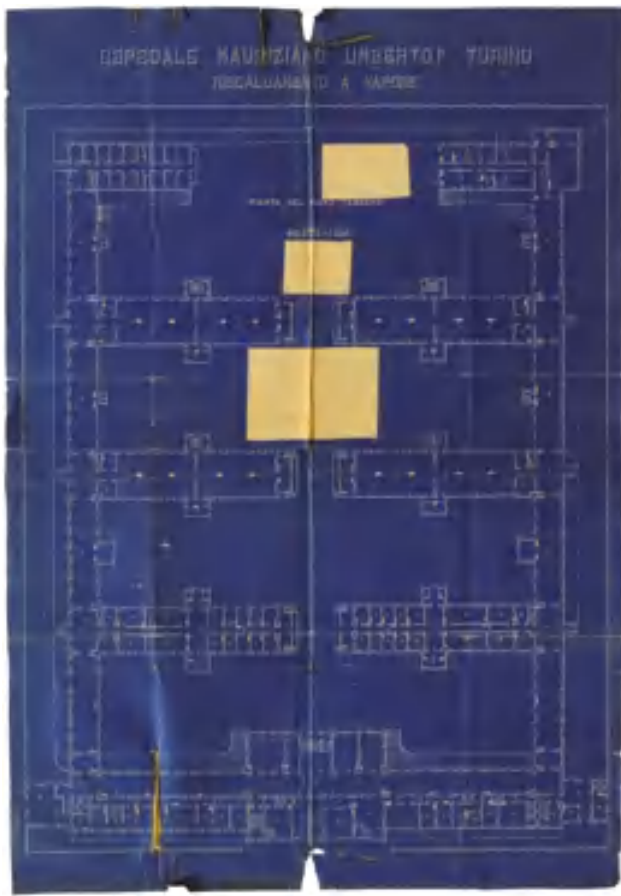


fig. 2 – Planimetria generale del complesso del nuovo Ospedale Mauriziano “Umberto I” secondo il sistema aggiornato dei padiglioni e con annotazione del moderno sistema di riscaldamento. S.a. [AMBROGIO PERINCIOLI], *Ospedale Mauriziano Umberto I. Riscaldamento a vapore*, [1885] (AOM, *Mappe e cabrei, Ospedale Torino*, cartella “Varia”). Copia eliografica.

ospedaliera, alle vernici per le pareti, ai caloriferi per le camerate, fino al dettaglio dei sifoni per i blocchi di servizi igienici, alla decorazione dei soffitti e delle volte¹⁸ e ovviamente all'onorario del «Cav. Prof. Rodolfo Morgari» per le grandi tele dipinte con cui ornare, nel medesimo edificio, in apposito avancorpo, i locali dedicati al Gran Magistero, a cominciare dalla sala del Consiglio¹⁹.

Nel 1910 il vastissimo isolato ormai occupato in maniera esclusiva dall'ospedale veniva ancora completato, su iniziativa del prof. Antonio Carle, in servizio in questo nosocomio come in quello cittadino di San Giovanni Battista, di un nuovo padiglione da 40 letti, in affaccio sul prolungamento del corso Re Umberto, da destinarsi in modo specifico alle malattie dell'apparato digerente, il padiglione Mimo Carle²⁰, progettato in assoluta continuità di concezione, come di decorazione, dall'ingegnere ravennate Giovanni Tempioni²¹, il cui progetto, racchiuso in specifico album²², rialza di un livello il nuovo reparto, rispetto ai precedenti, per inserire nella quota seminterrata spazi di servizio e le cucine. Razionalmente organizzato, il padiglione nasce da subito dotato di due ascensori e un montacarichi, mostrando di adottare le soluzioni più aggiornate dell'edilizia sanitaria, in seguito caratteristica imprescindibile degli interventi di ampliamento e adeguamento. Con decreto regio dell'8 febbraio

1914, inoltre, si istituiva anche l'Istituto Mauriziano del “Radium”, per la cura delle malattie degenerative (e in particolare delle affezioni cancerose), quale straordinaria innovazione, che richiese di predisporre un apposito laboratorio e due gabinetti di applicazione²³.

2. Giovanni Chevalley e il suo intervento di ampliamento: esperienze pregresse e scelte esecutive dalla documentazione archivistica

Negli anni 1926-30 il grande complesso progettato da Spantigati-Perincioli, che si era dimostrato un polo di assistenza fondamentale anche nel corso della Grande Guerra, con l'apertura di un intero reparto militare di riserva, in funzione fino al 1919²⁴, aveva bisogno di adeguamento e in particolare di rispondere ai nuovi requisiti, compresa l'assistenza privata sotto forma di cliniche – autonome o in un settore dei nosocomi pubblici – istituzionalizzata dal Regime²⁵. Le scelte forti del progetto dell'ing. Giovanni Chevalley, che lega il nosocomio ottocentesco alla sua espansione in un'area enorme, di nuova acquisizione²⁶, e che estende il settore riservato alla funzione ospedaliera sino alla “linea del ferro”, ossia la trincea dell'anello di collegamento internodale tra le stazioni ferroviarie torinesi e la direttrice verso Modane, non possono essere slegate dalla considerazione dell'esperienza che il progettista torinese aveva maturato proprio nel contesto urbano e per l'integrazione tra espansioni aggiornate e vecchi complessi nosocomiali (fig. 3).

Chevalley²⁷ – formatosi alla scuola dell'ecllettismo colto di Carlo Ceppi, chiamato dallo stesso Ordine Mauriziano a interventi sul proprio patrimonio urbano²⁸ – aveva certamente avuto modo di entrare in contatto con la progettazione del maestro nel relativo studio professionale oltre che nei corsi universitari, ma è come professionista autonomo che dal 1899 ha occasione di comprendere a fondo le esigenze ospedaliere, intervenendo sul principale nosocomio cittadino, quell'Ospedale di San Giovanni Battista e della Città di Torino che la seconda Madama Reale aveva voluto in uno spigolo dell'espansione meridionale della capitale e che ora occupava un isolato centrale della città²⁹. L'intervento si configura come un completamento, dimensionalmente ridotto, ma di tutto rilievo visto il disegno fortissimo delle facciate improntato da Amedeo di Castellamonte e anche da Baroncelli³⁰ con il quale il progettista è chiamato a confrontarsi. Le tavole di progetto rendono con evidenza la capacità di Chevalley di approntare un programma “mimetico”, che nella adesione precisa al modellato del Seicento proponga tuttavia una risposta puntuale alle nuove esigenze nosocomiali. La tavola relativa al *Progetto di compimento del braccio Est coordinato all'assetto definitivo delle fabbriche a Sud dell'Ospedale*³¹ (fig. 4) e le successive per *Progetto di nuove Sale di Accettazione ed Ambulatori* dell'agosto 1905³², prolungamento e integrazione della prima commessa, dimostrano questa attenzione colta alla preesistenza e l'adesione senza remore alla riproposta stilisticamente esatta. Il relativamente piccolo intervento sulla via San Massimo – che lega il blocco più antico, attraverso un

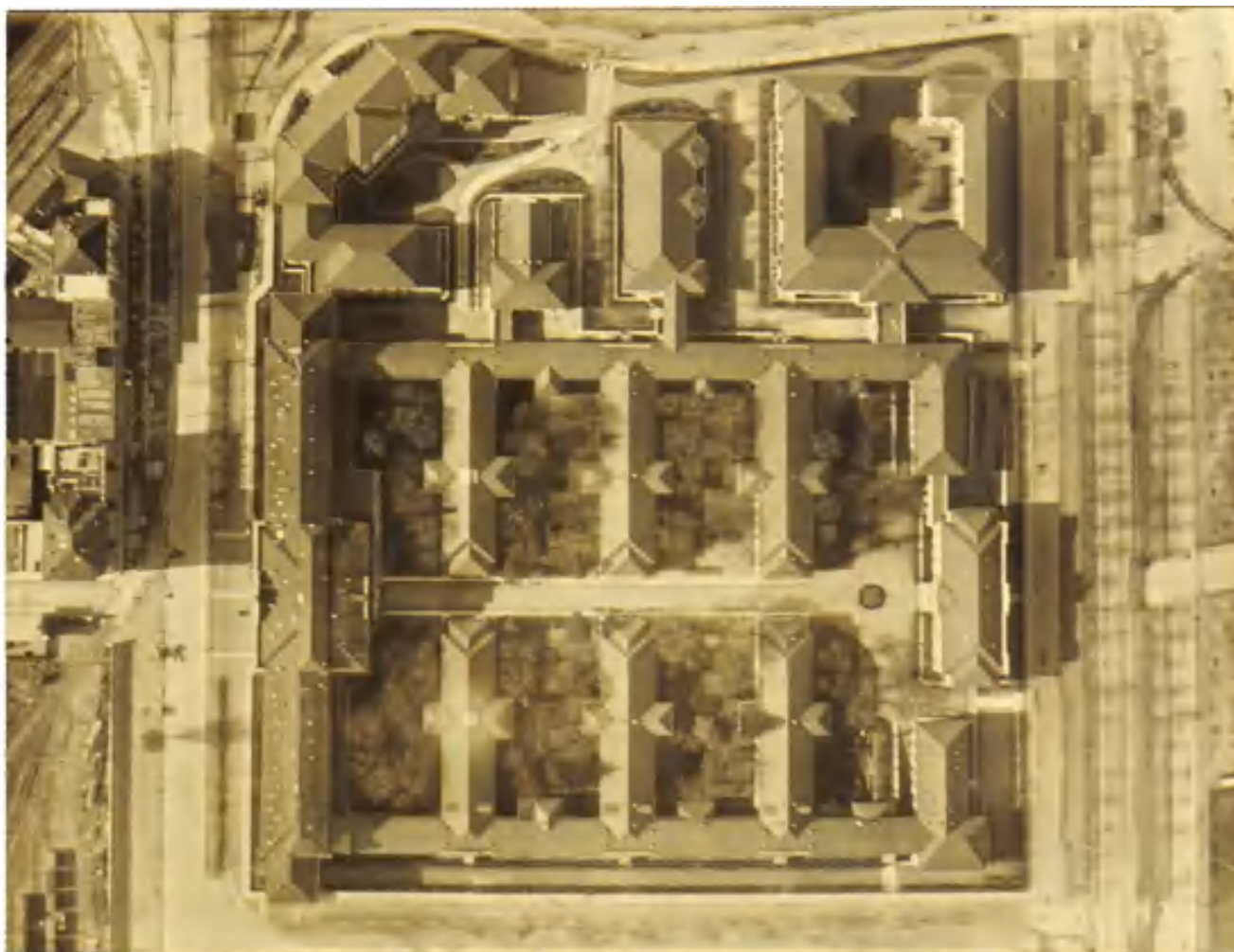


fig. 3 – STUDIO CASALEGNO, Torino, Ripresa zenitale dell’Ospedale Umberto I, con evidenziata la relazione tra il complesso più vecchio (progetto Spantigati-Perincioli) e l’area di espansione (progetto Chevalley), organizzata in una serie leggibilissima di nuovi blocchi di completamento, [1932-1942] (AOM, *Fondo fotografico*, busta 86). Stampa su carta alla gelatina a sviluppo.

intero spicchio mimetico e un corpo basso con ampio portone di accesso al cortile posteriore, al fabbricato a un piano progettato nel 1898 dall’ing. Prinetti per ospitare i malati a pagamento e gli incurabili³³, poi in due fasi sopraelevato dall’ing. Bellia a partire dal 1949³⁴ – è emblematico della capacità di Chevalley di adeguare le fabbriche al mutare delle esigenze ospedaliere. Non si tratta quindi di un semplice completamento “in stile”, ma di un intervento che, seguendo in modo rigoroso l’impaginazione di facciata già suggerita dal progetto settecentesco, lega segmenti disomogenei, aggiunti in un secondo tempo, e disimpegna in modo efficace l’accesso al secondo cortile retrostante a quello aulico in affaccio sulla contrada dell’Ospedale (oggi via Giolitti). La stessa espressione scelta dal progettista per il suo intervento, ossia di «progetto coordinato», rende appieno questa logica di integrazione pur nell’innovazione. La successiva progettazione, qualche anno dopo, della nuova area delle sale di accettazione e degli ambulatori, ancora una volta, al di là del disegno, estremamente classico e in continuità con quanto già progettato da Castellamonte, concretizzandosi di fatto in un’estesa chiusura con vetrate delle logge e arcate verso il cortile, ragiona innanzitutto sulla razionalizzazione dei percorsi e sulla funzionalità degli

spazi per fronteggiare un possibile accesso incontrollato dei pazienti alle aree di degenza e, infine, per dotare il complesso di aree che oggi definiremmo di “triage”.

Quando, nel 1926, Chevalley è interpellato dall’Ordine Mauriziano non solo per un’espansione del nosocomio inaugurato da una quarantina d’anni lungo il viale di Stupinigi, ma per una “rilettura” che potenzi le funzioni già presenti e inserisca nuovi servizi (da un grande blocco autonomo per le sale operatorie, alle cucine collocate in un edificio apposito, sino alla costruzione di un intero “quartiere”, quasi un ospedale nell’ospedale, o meglio una clinica in grado di garantire un alto standard di servizio, per i pensionanti o «ammalati a pagamento»), ha già maturato una buona esperienza sia di un grande ospedale, sia della interazione tra fabbricati più antichi – e monumentali – e spazi di nuova espansione o riallestimento. La sua attenzione si concentra anche sulla riorganizzazione, qui come nel caso dell’ospedale cittadino, dell’accesso e dell’accettazione dei malati, con una struttura a quarantacinque gradi rispetto all’incrocio tra il viale di Stupinigi e il corso Parigi (oggi corso Rosselli)³⁵.

Al di là della tavola generale, finemente acquerellata su copia eliografica (fig. 5), che mostra in modo complessivo il programma di riordino, compresi i non banali

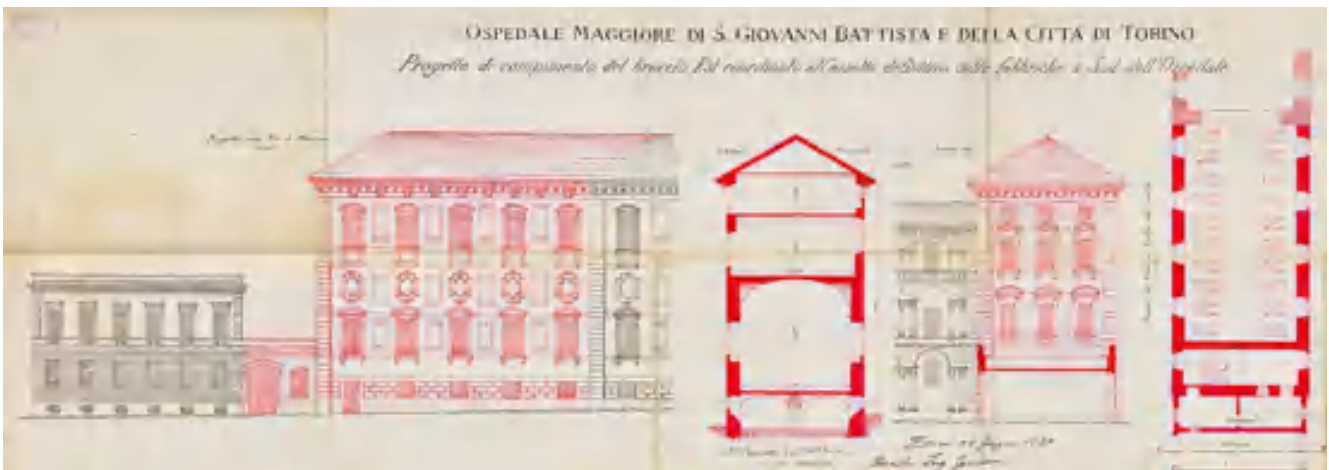


fig. 4 – CHEVALLEY ING. GIOVANNI, *Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista e della Città di Torino, Progetto di compimento del braccio Est coordinato all'assetto definitivo delle fabbriche a Sud dell'Ospedale*, 28 Giugno 1899 (ASCT, *Progetti Edilizi*, Cat. I, anno 1899, n. pratica 229, tav. 1). China nera, rossa e blu su tela lucida.



fig. 5 – CHEVALLEY ING. GIOVANNI, *Ospedale Mauriziano Umberto I. Studio di nuova disposizione generale*, [1928-1930] (AOM, *Mappe e cabrei, Ospedale Torino*, cartella *Ampliamento dell'Ospedale Umberto I in Torino* [già indicata come Torino 14]). Acquerello e inchiostro su carta eliografica.

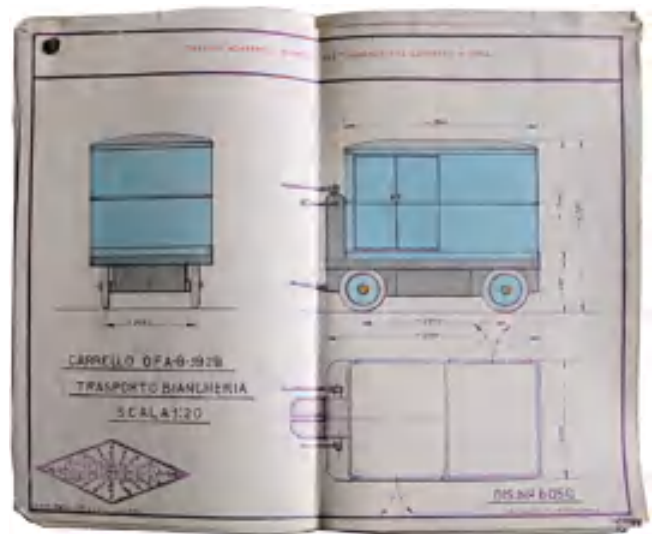


fig. 6 – Catalogo del concessionario Stigler per l'Italia, con annotazione a macchina da scrivere con inchiostro rosso «Veicoli elettrici forniti all'Ospedale del Littorio». DITTA STIGLER, *Carrello OFA 8.1928 Trasporto biancheria, scala 1:20*, 1928 (AOM, *Ospedale Torino*, m. 4257, già "Deposito Pompieri").

punti di aggancio rispetto al complesso preesistente, con gallerie e corridoi di collegamento, il progetto è accompagnato da una ricca serie di materiali grafici, raccolti (purtroppo in modo ancora abbastanza disordinato e incompleto) in due grandi album³⁶. Tavole suppletive, giornale dei lavori, campionari e contratti con imprese e maestranze si trovano invece raccolti in pacchi³⁷.

Come una pubblicazione aveva accompagnato il compimento dell'impresa relativa alla costruzione del nuovo nosocomio – sia in forma più "ordinaria" destinata a un pubblico ampio e internazionale nel 1884, sia come volume in marocchino verde con grande croce mauriziana impressa e ripassata in oro, filetti dorati e astuccio, invece da offrire al sovrano, con relazione completa anche delle ispezioni e analisi sui più moderni nosocomi a livello europeo nel 1881³⁸ – analogamente scelte architettoniche e innovazioni tecniche sono espresse con magniloquenza nel volumetto, edito nel 1928, dal titolo *L'ampliamento*

dell'*Ospedale Mauriziano "Umberto I"*, nel quale si ricorda non a caso come il nosocomio sia all'epoca

il maggiore che l'Ordine abbia istituito [e ancora] uno dei maggiori d'Italia per il lustro e il valore dei Sanitari che vi appartengono, per la bellezza e la proprietà dei suoi locali, per la modernità dei suoi impianti³⁹,

con il quale l'ampliamento è programmato «ad onorare la memoria della compianta Sua Maestà la Regina Margherita»⁴⁰.

La relazione tecnica allegata alla menzionata pubblicazione, della quale esiste copia autografa nei materiali d'archivio⁴¹, definisce con assoluta lucidità il programma che guida l'espansione e permette di cogliere la logica degli album, nati per accompagnarla in sede ufficiale e di conseguenza più scarni, rispetto alla cospicua messe di tavole che si possono rinvenire – singole come a sezioni – nella documentazione complessiva, che comprende



fig. 7 – [GIOVANNI CHEVALLEY e collaboratori], *Ospedale Mauriziano Umberto I. Torino. Progetto di sistemazione a giardino*, [1930-1940] (AOM, *Ospedale in Torino*, m. 4251), acquerello e matita grassa su carta eliografica.



Ascensore montalettighe elettrico Stigler
nella Casa di Cura "Villa Porpora" a Milano.

fig. 8 – Catalogo del concessionario Stigler per l'Italia per impianti di risalita a fune e montalettighe, modello «Paternoster». (DITTA STIGLER, *Ascensore montalettighe elettrico Stigler nella casa di cura "Villa Porpora" a Milano*, 1928).

anche disegni relativi alle dispense, alla centrale termica, ai depositi per la nafta, agli impianti igienici, alle celle frigorifere, alle cucine, ai montacarichi, fino ai mezzi per il trasporto della biancheria e per i feretri, con allegati cataloghi delle principali ditte produttrici (Stigler per gli ascensori, Siemens per i frigoriferi, FIAT per le «motocarozzette», giusto per citarne alcuni)⁴² (fig. 6). Vi si segnalano non solo «l'ampia zona di respiro [data] ai nuovi fabbricati», a cui corrisponde anche un puntuale disegno del verde⁴³ (fig. 7), ma anche il programma di ampliamento e «modernizzazione in modo da adeguarsi

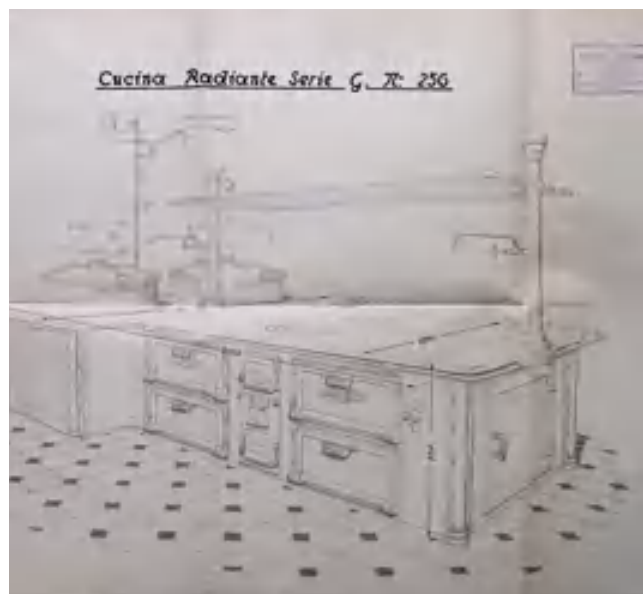


fig. 9 – Esempio di materiale di consumo per i servizi dell'ospedale, da catalogo: DITTA FEDERICO DELL'ORTO, Milano, *Cucina Radiante Serie G. N. 256*, [1930] (AOM, *Ospedale Torino*, m. 4257, già «Deposito Pompieri»).

allo sviluppo della città e alle ultime esigenze in fatto di tecnica ospedaliera»⁴⁴, mentre

nel progetto di ampliamento studiato dall'Ing. Arch. Giovanni Chevalley, si sono tenute presenti due necessità: l'una di utilità più evidente che è quella di aumentare la capacità ospedaliera dell'Istituzione, l'altra meno appariscente, ma non meno importante, di fare in modo che alcuni servizi vengano ampliati e modernizzati [...]. Cosicché l'ampliamento dell'Ospedale è costituito dall'erezione di quattro nuovi edifici così destinati:



fig. 10 – AUGUSTO PEDRINI, Cucine centrali, [1931] (AOM, *Fondo fotografico*, busta 47). Stampa su carta alla gelatina a sviluppo.



fig. 11 – AUGUSTO PEDRINI, Nuove sale operatorie, [1931] (AOM, *Fondo fotografico*, busta 17). Stampa su carta alla gelatina a sviluppo.



fig. 12 – AUGUSTO PEDRINI, Dettaglio della zona conversazione e dello spazio l'assistenza al degente nel nuovo reparto «ammalati a pagamento», [1931] (AOM, *Fondo fotografico*, busta 35). Stampa su carta alla gelatina a sviluppo. Il mobilio è in gran parte su disegno di Chevalley.



fig. 13 – AUGUSTO PEDRINI, Sala da bagno del nuovo reparto «ammalati a pagamento», [1931] (AOM, *Fondo fotografico*, busta 47). Stampa su carta alla gelatina a sviluppo. La fornitura sanitaria è della ditta Pozzi & Ginori; gli impianti idraulici della ditta Penoni.

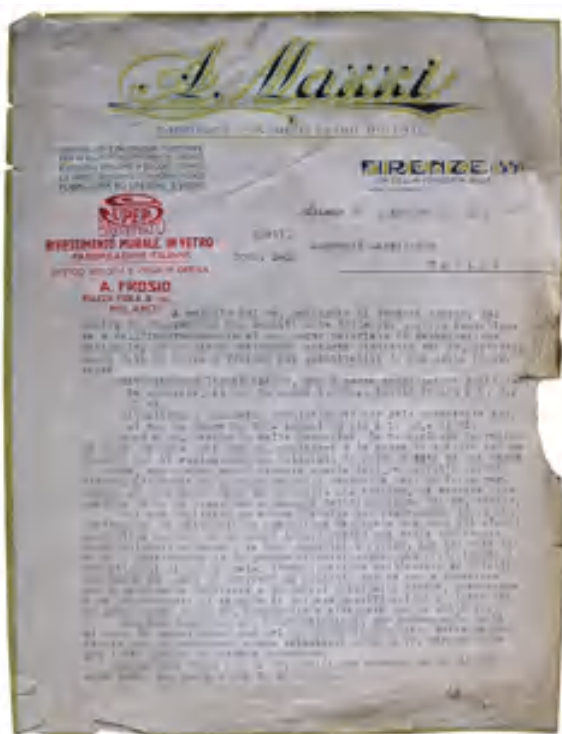


fig. 15 – Un esempio delle proposte di materiali e finiture per l'ampliamento: Fabbrica A. Mazzi, Firenze, Offerta fornitura vernici «invetrianti» e vetrerie, 9 aprile 1930 (AOM, Ospedale Torino, m. 4258, già “Deposito Pompieri”).



fig. 16 – DITTA LUIGI SERENO, Ampliamento Ospedale Mauriziano Umberto I° Torino, anni 1929-1930-1931, Opere da Decoratore, Registro Misure, Padiglione Sale Operatorie, 1931 (AOM, Ospedale Torino, m. 4258, già “Deposito Pompieri”).

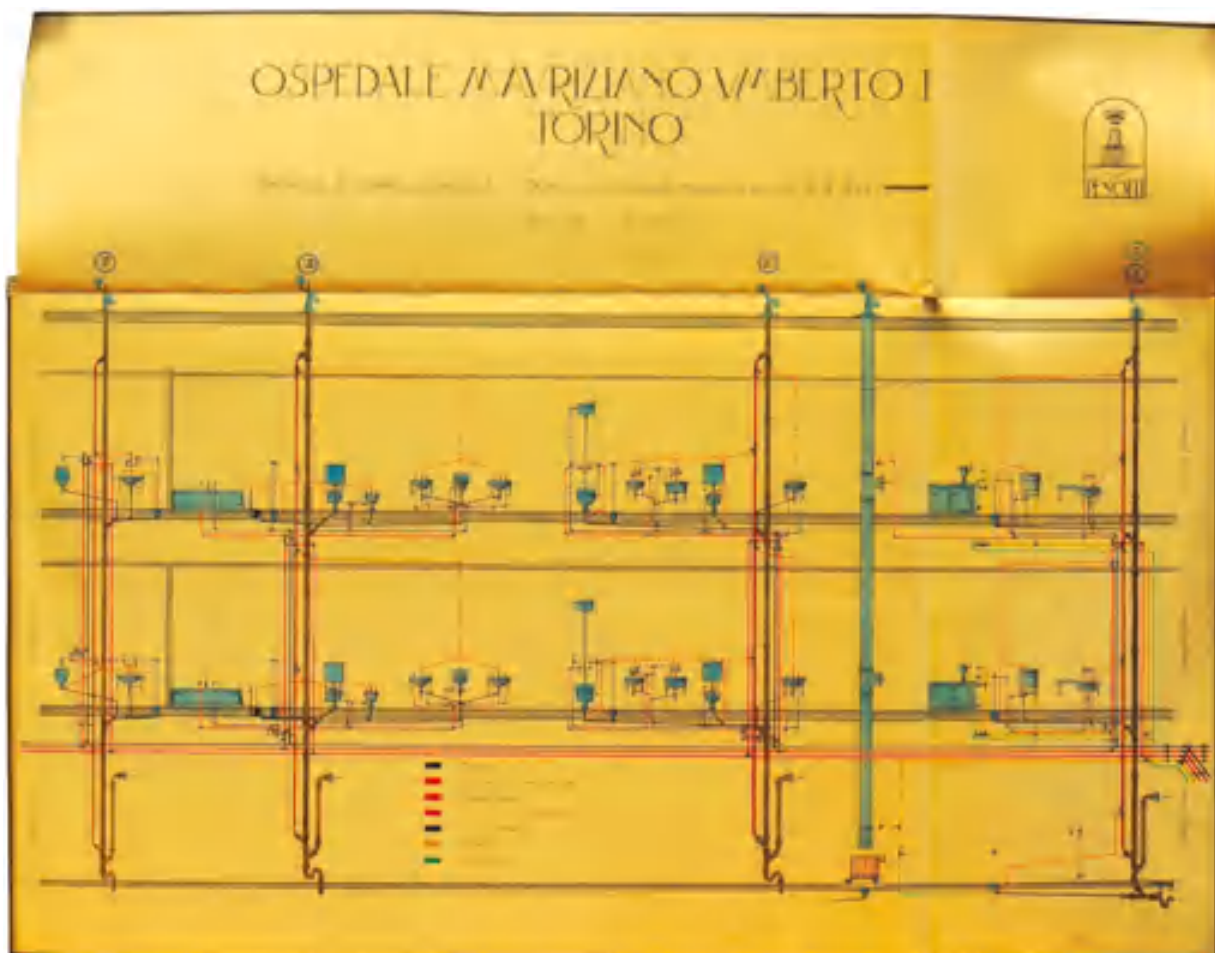


fig. 17 – DITTA PENONI, Ospedale Mauriziano Umberto I, Torino. Padiglione Ammalati a Pagamento. Schema dell'impianto sanitario (colonne VII, VIII, IX e X), scala 1:50, dis. N. 5555, 1929 (AOM, Ospedale Torino, album Ditta Penoni), rilegato in marocchino bordeaux.



fig. 18 – GIOVANNI CHEVALLEY, *Ospedale Mauriziano Umberto I – Torino. Ambulatorio: facciata principale*. Scala 1:50, 16 marzo 1929 (AOM, *Mappe e cabrei, Ospedale Torino*, cartella *Ampliamento dell'Ospedale Umberto I in Torino* [già indicata come Torino 14]). Copia eliografica con timbro originale, su disegno del progettista, recante la dicitura «Ing.r. Giovanni Chevalley. Studio di Architettura. Torino V. Maria Vittoria 46». Il padiglione è posto di spigolo tra i corsi di Stupinigi e Parigi.

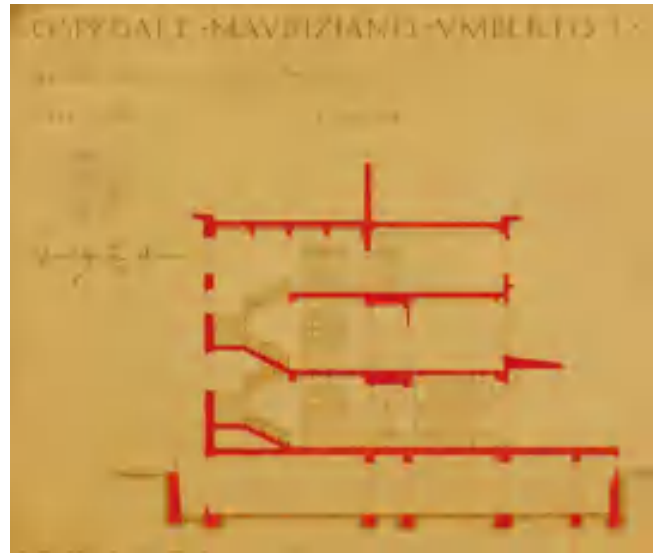


fig. 19 – GIOVANNI CHEVALLEY, *Ospedale Mauriziano Umberto I – Torino. Sezione trasversale dell'ambulatorio* 1:100, 3 giugno 1928 (AOM, *Mappe e cabrei, Ospedale Torino*, cartella *Ampliamento dell'Ospedale Umberto I in Torino* [già indicata come Torino 14]). La sezione mostra anche l'atrio secondo un primo progetto più semplificato, poi definito meglio nel corso dell'anno successivo con una serie di disegni esecutivi per marmi, nicchie, serramenti, in particolare quello della porta a vetri.



fig. 20 – STUDIO OTTOLENGHI, *Visita dei reali d'Italia in occasione del completamento dei lavori dell'ampliamento dell'Ospedale Umberto I in Torino* [1931?] (AOM, *Fondo fotografico*, busta 42). Stampa su carta alla gelatina a sviluppo.

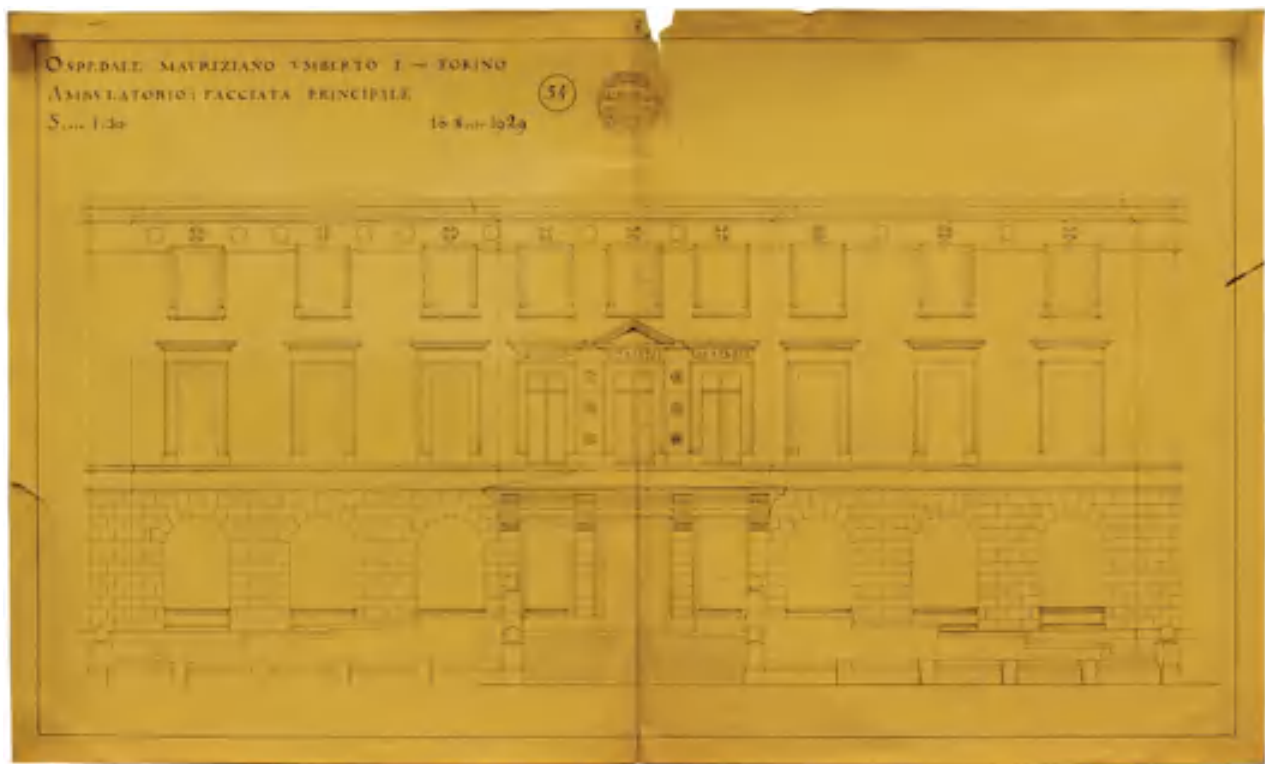


fig. 21 – GIOVANNI CHEVALLEY, Ospedale Mauriziano Umberto I – Torino. Padiglione ambulatorio e radiologia. Pianta Piano Terreno. Scala 1:100, 8 luglio 1929 (AOM, *Mappe e cabrei, Ospedale Torino*, cartella *Ampliamento dell'Ospedale Umberto I in Torino* [già indicata come Torino 14]).



fig. 22 – AUGUSTO PEDRINI, Atrio monumentale e nuovo accesso al complesso ospedaliero, [1931] (AOM, *Fondo fotografico*, busta 76). Il disegno delle nicchie, delle panche, del serramento della porta, come la selezione dei marmi e la relativa posa sono di Chevalley e corrispondono a tavole e capitolati.

progettista, dai grandi tavoli di noce per il refettorio al mobilio delle camere private di degenza (fig. 12), fino al disegno delle vetrate al piombo con cui mascherare l'affaccio verso la corte interna⁵⁰. È anche l'unico reparto a essere dotato di grandi balconate al piano terreno, direttamente accessibili dalle sale da pranzo e dai parlatori, oltre che di balconcini privati al primo piano, a servizio di ogni camera, e sui quali «può portarsi la sedia a sdraio [...]» sicché la luce e l'aria «verranno ad alleviare l'impressione dolorosa di chi deve trovarsi in un ospedale»⁵¹.

Se non mancano ancora, nella documentazione, financo i campionari per le pitture e gli smalti da decorazione (figg. 14-15-16), per i dettagli relativi alla costruzione, è la relazione tecnica che – ancora una volta fa chiarezza:

come tipo di costruzione si è adottata la costruzione in muratura, per ovviare al gravissimo inconveniente della sonorità, propria alle costruzioni in cemento armato⁵². Solo gli orizzontamenti si ritiene opportuno di eseguirli con solai in cemento armato e laterizi cavi; sarà naturalmente cura nella struttura e nella posa dei pavimenti, di ricorrere a tutti gli accorgimenti dettati dalla tecnica più moderna per rendere assolutamente afone queste strutture. La copertura dei padiglioni si è ritenuto bene di proporla in tegole piane, continuando lo stesso tipo dell'ospedale attuale. La ventilazione, oltreché per mezzo delle finestre e degli appositi congegni nei telai delle invetriate, avviene anche per mezzo di aspirazione, di cui è provvisto ogni ambiente, con bocche di aspirazione regolabili in basso e in alto della parete⁵³ (figg. 18-19).

Nonostante la dichiarazione esplicita da parte del progettista che «alle facciate dei diversi nuovi edifici si è conservato di massima, pur semplificandolo, il carattere di quelli esistenti», l'intervento – iniziato con la posa della prima pietra il 2 maggio 1928⁵⁴ e chiusosi con la solenne inaugurazione due anni dopo, ma anche con periodiche visite dal parte del sovrano⁵⁵ (fig. 20) – presenta non poche differenze rispetto alla proposta precedente di Chevalley per l'ospedale cittadino di San Giovanni Battista e la conservazione dei caratteri esistenti non si risolve in una mimesi, ma in una rilettura, colta e aggiornata, di caratteri ricorrenti, nel rispetto rigoroso delle altezze dei cornicioni come delle cornici marcapiano, nell'aggiornamento del linguaggio conservando i materiali tradizionali (fig. 21). Come si è già avuto modo di segnalare

le scelte decorative sono chiaramente espresse dal lungo disegno per la facciata principale, sostanzialmente eseguito in maniera puntuale rispetto al progetto, contrassegnato dalla pensilina (poi sostituita da quella attuale, più aggettante), dalla grande scalinata di accesso che permette di superare la quota dell'alto zoccolo del seminterrato e poi dallo sviluppo dei tre piani superiori. Degna di nota anche la teoria di croci dell'ordine che decora la fascia al di sotto del cornicione, a conferma della precisa volontà del progettista di un richiamo diretto, e reiterato, alla committenza e alla specifica vocazione del nuovo contenitore⁵⁶.

All'interno, a cominciare proprio dal nuovo atrio, che di fatto annulla quello storico sul corso di Stupinigi, ormai diventato secondario, traspare invece più chiaramente l'anelito alla modernità, nella scelta dei marmi, nel gioco tra le molature dei vetri e l'incasso dei legni – pregiati e resi più brillanti dalla lucidatura a specchio – nel ricorso alle lunghe tarsie marmoree dei pavimenti in contrasto con il seminato a mosaico del precedente accesso (fig. 22). Ogni scelta è accompagnata da un'accurata selezione dei fornitori, dalla verifica delle pezzature, dall'individuazione dei materiali più moderni⁵⁷, in grado di «assicurare la vittoria contro i morbi»⁵⁸.

Note

¹ RUDOLFSKY 1986 e MAY, REID 2010.

² FOUCAULT 1995.

³ Per il ruolo di Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours nella revisione complessiva del sistema ospedaliero della capitale e per le relazioni tra Rocco Antonio Rubatto e Amedeo di Castellamonte, DEVOTI^a 2016, 239-254.

⁴ Per le vicende, DEVOTI, NARETTO 2010.

⁵ DEVOTI 2015, 29.

⁶ Archivio Ordine Mauriziano, d'ora in avanti AOM, *Ospedale Maggiore*, Carteggi, 1881.

⁷ La posizione stabilita per il nuovo nosocomio è di tale rilievo da essere in grado di influire in modo determinante anche sulle scelte urbanistiche della città: il piano regolatore del 1883, approvato dopo un lungo iter, prevedeva il prolungamento, inizialmente integralmente ad andamento rettilineo, dei corsi Re Umberto e Galileo Ferraris (all'epoca denominato corso Siccardi) oltre gli attuali corsi Einaudi e Sommeiller, sino a incontrare la cinta daziaria, nella sua posizione stabilita nel 1853 e vigente sino al 1912. Il nuovo nosocomio, di diretta deliberazione regia, impone lo spostamento del corso Re Umberto fino a tangere il margine occidentale del lotto,

che risulta a questo punto delimitato da via Ferdinando Magellano (aperta appositamente a servizio dell'ospedale), lo stradone di Stupinigi (oggi corso Filippo Turati), sul quale si affaccia l'ingresso principale, e corso Carlo e Nello Rosselli, aperto qualche anno dopo. Le indicazioni contenute nel piano vengono riprese, immutate, anche nella successiva pianificazione del 1885, l'anno di inaugurazione del nuovo nosocomio, che prevede la prosecuzione dei viali in direzione sud-ovest oltre la cinta daziaria e fino al tracciato della linea ferroviaria Torino-Milano. DEVOTI 2015, 29.

⁸ La commissione è composta dal direttore sanitario dell'ospedale dott. Giovanni Spantigati, dal senatore e direttore della cattedra d'igiene dott. Giovanni Pagliani (autore nel 1888 del primo Codice Sanitario Nazionale e di un celebre trattato d'igiene in 2 volumi, del 1912-20), dal dott. Scipione Giordano, già professore di clinica ostetrica, e dal senatore Giacinto Pacchiotti, chirurgo universitario, riconosciuti esponenti del filone igienista, che aveva avuto la sua consacrazione nei tre congressi d'igiene di Bruxelles, Parigi e proprio, nel 1880, di Torino. Per i congressi d'igiene e per quello di Torino in specifico RADMUSSEN e NONNIS 2001.

⁹ Per una disamina del modello dell'ospedale di Sant'Andrea [o Galliera] di Genova, DEVOTI^b 2016, 507-522.

¹⁰ Per il richiamo al modello militare nella nuova capitale d'Italia, DEVOTI 2018, 381-391.

¹¹ BUSIRI 1884.

¹² *Ospedale militare divisionario per seicento letti*, «Rivista di Artiglieria e Genio», III, 1884, pp. 365-410. La soluzione qui prospettata arrivava al termine di una discussione che aveva coinvolto la Società chirurgica di Parigi, con posizioni rese note dal «Giornale dell'Ingegnere» nel 1866, che aveva un posto consistente negli *Appunti per la costruzione d'un ospedale* divulgati dallo stesso periodico nel 1880, e che si rifaceva come riferimento normativo aggiornato anche alle istruzioni ministeriali prussiane per gli ospedali militari del 1878, discusse sempre sulla medesima «Rivista di artiglieria e Genio» nel 1866.

¹³ «Questo tipo ha per base l'isolamento dei padiglioni delle infermerie e la esclusione della sovrapposizione dei piani delle infermerie l'una sull'altra, per cui esse sono ognuna costituita di un solo piano ed il cui pavimento trovasi rialzato di circa due metri sopra il terreno circostante [per consentire l'inserimento degli impianti di riscaldamento e di ventilazione]. [...] L'orientazione di ogni padiglione è nel senso dal nord al sud per cui le pareti laterali delle infermerie sono rispettivamente esposte a levante ed a ponente. Le infermerie mediante numerose aperture di finestre ricevono così la benefica azione del sole alternativamente da un lato e dall'altro. Tutte le infermerie sono collegate esternamente con una larga galleria alla quale mettono rispettivamente capo [mentre ricevono ancora luce dalle] *verandas* che terminano interiormente ogni padiglione [...]». SPANTIGATI, PERINCIOLI 1890.

¹⁴ La ricchissima documentazione annota anche il pagamento per le riprese fotografiche dell'evento: *4 febbraio 1881 - Bertieri Fotografo - varie fotografie del panorama della festa inaugurale del collocamento della pietra fondamentale - 650 lire*. AOM, *Ospedale Maggiore*, m. 54 - *Erezione del Nuovo Spedale Mauriziano*. *Contabilità Generale*.

¹⁵ Le tavole che lo rappresentano nell'ambito dell'esposizione sono espressamente pagate a Perincioli: *5 maggio 1884 - Perincioli Cav. Ing. Ambrogio - n. 4 grandi tavole di disegni rappresentanti le piante, facciata e le sezioni del nuovo Spedale presentate all'Esposizione Nazionale 1884 - 1.000 lire*. Ivi.

¹⁶ Teorizzata in ambito locale da Freschi nel suo *Dizionario d'igiene*, e ripresa dal dottor Cheirasco nel «Giornale della R. Accademia medico chirurgica di Torino» nel medesimo giro d'anni. FRESCHI 1857-60; CHEIRASCO 1858.

¹⁷ Tra le ditte spicca anche la *Musso e Copperi Successori Tealdi*, pagata a più riprese nel 1888. AOM, *Ospedale Maggiore*, m. 54 - *Erezione del Nuovo Spedale Mauriziano*. *Contabilità Generale*.

¹⁸ *17 ottobre 1885 - Mossello Placido Pittore - in conto dipinti soffitti nel nuovo Spedale - 1.500 lire*. Ivi, *Costruzione ed arredamento, registro 5*. Per l'impresa Mossello, si veda BODRATO, PERIN, ROGGERO (a cura di) 2011.

¹⁹ Ivi. Nel medesimo mazzo anche la nota, giusto come esempio, al 28 luglio 1886 - *Thonet F.lli (ditta) provvista di mobili per l'alloggio del Primo Segretario - 165 lire*.

²⁰ Con lettera del 5 dicembre 1910 il professore offre all'Ordine Mauriziano la somma di £. 200.000 per realizzare l'opera, chiedendo in cambio che sia intitolato al figlio Mimo, prematuramente scomparso qualche mese prima. Successivamente si proporrà di consegnare all'Ordine il padiglione completato e allestito a sue spese.

²¹ L'ingegnere, esperto di questioni ospedaliere e già autore di analoghi interventi, avendo progettato per esempio il nuovo sistema

a padiglioni dell'Ospedale di Forlì, è interpellato direttamente da Carle e coinvolto nell'impresa.

²² AOM, *Mappe e cabrei, Ospedale Maggiore di Torino, Padiglione Mîmo Carle*, album, 1910. Al 1914 risalgono invece i Testimoniali di Stato dell'ing. Edoardo Baravalle sempre conservati in contiguità delle tavole precedenti.

²³ Ne riferisce come di una assoluta novità e di un'acquisizione all'avanguardia il fondamentale volume di BOSELLI 1917.

²⁴ Si veda CRISTINA 2018.

²⁵ Come segnalato da Preti «l'istituto ospedaliero conosce proprio negli anni del fascismo un grande processo di trasformazione che modifica radicalmente le basi secolari della sua esistenza. All'origine di questa metamorfosi stanno le nuove conquiste, i grandi continui progressi che dal dopoguerra si registrano con ritmi accentuati nel campo delle scienze mediche e di quelle ausiliarie e affini, i quali offrono all'ospedale l'opportunità di compiere quel passaggio decisivo che lo porterà, operando un taglio storico con il passato, ad abbandonare la sua secolare vocazione assistenziale e caritativa per sviluppare sempre più e meglio la sua funzione tecnico sanitaria». PRETI 1984, 335.

²⁶ La superficie per l'espansione, di oltre 14.000 metri quadrati, acquistata in prossimità del corso della linea ferroviaria. Per i dati dell'acquisto MALVASIO, SCALON 2005, 522.

²⁷ Chevalley, Giovanni (1868-1954), ingegnere civile dal 1891, allievo di Carlo Ceppi, nel cui studio aveva svolto un periodo di pratica, e che avrebbe affiancato come assistente alla cattedra di Disegno d'Ornato e Architettura, della quale assumerà la docenza nel 1912. In quella sede affina i suoi studi sull'architettura barocca, e in particolare su Juvarrà, acquisendone un linguaggio, adeguatamente rielaborato, adatto tanto alla committenza aristocratica (famiglia Agnelli), quanto a quella bancaria (sede torinese della Cassa di Risparmio di Torino) e ospedaliera (ampliamento del Mauriziano Umberto I). Dalla scheda dell'autore, in DEVOTI 2010, 67.

²⁸ Ceppi, Carlo (1829-1921), laureato come ingegnere idraulico e architetto civile alla Regia Università di Torino. Docente aggiunto presso l'Accademia Militare dal 1857 e poi docente dell'Università di Torino, forma un nutrito gruppo di futuri tecnici secondo le declinazioni più varie dello storicismo, prendendo il posto di Carlo Promis come professore straordinario di Architettura all'interno della Scuola d'Applicazione per Ingegneri, mantenendo la cattedra nel solo anno accademico 1869-1870. Non appare coinvolto nella progettazione dei nosocomi mauriziani, ma si occupa per l'Ordine (1858) della realizzazione di alcuni arredi sacri, tra cui il pulpito e il confessionale, sempre di gusto fortemente eclettico, della Basilica Mauriziana. Due disegni d'archivio (pianta e prospetto), non datati e non firmati, nonché non eseguiti, per la cappella del nuovo ospedale mauriziano Umberto I gli sono attribuiti da un'annotazione a matita. Dalla scheda dell'autore, in DEVOTI 2010, 66 sg.

²⁹ Si rimanda alle considerazioni in DEVOTI 2016.

³⁰ Ne rende evidenza il celebre disegno di GIOVANNI FRANCESCO BARONCELLI, *Metà della facciata dell'Hospedale verso mesa note*, 1681. Archivio Storico della Città di Torino, d'ora in avanti ASCT, *Collezione Simeom*, D 1700.

³¹ CHEVALLEY ING. GIOVANNI, *Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista e della Città di Torino, Progetto di compimento del braccio Est coordinato all'assetto definitivo delle fabbriche a Sud dell'Ospedale*, 28 Giugno 1899. ASCT, *Progetti Edilizi*, Cat. I, anno 1899, n. pratica 229, tav. 1.

³² CHEVALLEY ING. GIOVANNI, *Progetto di nuove Sale di Accettazione ed Ambulatori, Pianta a terreno*, 11 agosto 1905. ASCT, *Progetti Edilizi*, Cat. I, anno 1905, n. pratica 321, tavv. 1, 2.

³³ ING. TOMASO PRINETTI, *Ospedale Maggiore di S. Giovanni Battista e della Città di Torino. Nuove fabbriche per Pensionanti e per gli Incurabili*, 21 dicembre 1898. Archivio Storico Ospedale Molinette, carte sciolte.

³⁴ ING. ALBERTO BELLIA, *Ospedale Maggiore di S. Giovanni Battista e della Città di Torino. Centro Tumori. Nuova sede di Piazza Cavour n. 31*, [1949]. ASCT, *Progetti Edilizi*, Cat. I, anno 1949 e successive sopraelevazioni e ampliamenti fino al 1964. Per un regesto completo, LUPO 1980, 133-134.

³⁵ Il programma complessivo traspare dalla tavola generale [GIOVANNI CHEVALLEY], *Ospedale Mauriziano Umberto I, Torino. Progetto di ampliamento*, 8 febbraio 1930. AOM, *Atlanti, Ospedale Maggiore*, n. 14.

³⁶ AOM, *Atlanti, Ospedale Maggiore*, n. 14, collocato entro custodia in cartoncino con cartiglio recante la dizione «Ampliamento dell'Ospedale Mauriziano Umberto I in Torino. Anno Gratiae MCMXXVIII» e AOM, *Atlanti, Ospedale Maggiore*, n. 15.

³⁷ I pacchi, corrispondenti ad altrettanti mazzi, e quindi con numerazione progressiva continua, sono stati realizzati in occasione dell'allestimento della cosiddetta sezione «Pompieri» a Stupinigi. In tempi recentissimi tutta la documentazione relativa all'ospedale magistrale è stata riportata in archivio storico, nel settore già denominato «Padiglione 12» dello stesso ospedale.

³⁸ *Regii Magistrali Provvedimenti. Studi e relazioni preliminari riguardanti l'erezione di un nuovo Ospedale Mauriziano in Torino*, Tipografia e Litografia Fratelli Pozzo, Torino 1881. Biblioteca Ordine Mauriziano, volumi di pregio e rari.

³⁹ Dalla relazione del dott. Domenico Lanza, Direttore Generale del Gran Magistro, Segretario del Consiglio dell'Ordine, pronunciata nella seduta ordinaria del Consiglio degli Ordini dei Ss. Maurizio e Lazzaro e della Corona d'Italia del 28 giugno 1926. GRAN MAGISTERO 1928 (VII), 9.

⁴⁰ Dal discorso di Paolo Boselli, Primo Segretario di S.M. per il Gran Magistro Mauriziano, pronunciato nella medesima seduta. *Ibid.*, 8.

⁴¹ Contenuta dattiloscritta nei già citati mazzi, vd. nota 37.

⁴² La ricchissima documentazione citata, compresi i cataloghi delle ditte fornitrici, si trova ancora nei summenzionati pacchi.

⁴³ [GIOVANNI CHEVALLEY e collaboratori], *Ospedale Mauriziano Umberto I. Torino. Progetto di sistemazione a giardino*, [1930-1940]. AOM, *Ospedale in Torino*, m. 4251, acquerello e matita grassa su carta eliografica. Pubblicato in DEVOTI, SCALON 2015, 78.

⁴⁴ *Relazione tecnica*, in GRAN MAGISTERO 1928 (VII), 20.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibid.*, 21.

⁴⁷ Nell'atrio trovano posto due nicchie foderate di marmi, con comoda panca del medesimo materiale e come fondale due ampie lastre commemorative con medaglioni recanti le effigie di Umberto I e Margherita di Savoia. Preciso disegno dell'insieme, sempre a firma di Chevalley, come delle porte d'accesso, esterne e interne della bussola, nonché del rivestimento marmoreo, sono disponibili come fogli sciolti inseriti nell'album n. 14.

⁴⁸ Ancora dalla *Relazione tecnica*, 21.

⁴⁹ *Ibid.*, 23.

⁵⁰ I disegni di [GIOVANNI CHEVALLEY], *Vetrare colorate legate al piombo per il reparto pensionanti*, 1931, in AOM, *Ospedale di Torino*, m. 4254 corrispondono perfettamente a quanto mostrato nella documentazione fotografica di AUGUSTO PEDRINI, *Una delle camere nel reparto pensionanti* [1931], in AOM, *Fondo fotografico*, busta 61.

⁵¹ Dalla *Relazione tecnica*, 24 sg.

⁵² In quegli stessi anni l'Ordine stava sperimentando soluzioni in cemento armato in padiglioni più piccoli e vi ci si sarebbe affidato completamente nella ricostruzione dell'Ospedale Mauriziano di Aosta (dal 1939 su progetto di Gaspare Pestalozza) e in quello di Valenza (dal 1954 su progetto di Giorgio Rigotti). Vd. DEVOTI 2008.

⁵³ Ancora dalla *Relazione tecnica*, 25 sg. a firma della «Commissione Tecnica: Ing. Enrico Bonelli, Ing. Arch. Giovanni Chevalley».

⁵⁴ Alla presenza del re e della regina, oltre che del principe ereditario, del duca d'Aosta, dei duchi delle Puglie, del duca di Genova, del principe di Udine, di altri membri della famiglia reale e dell'intero Gran Magistero, oltre che delle autorità religiose cittadine, a conferma della straordinaria importanza riconosciuta al programma di ampliamento. La cerimonia è immortalata nella fotografia di Silvio Ottolenghi. AOM, *Fondo fotografico*, busta 42.

⁵⁵ Testimoniata dalla fotografia dello STUDIO LA FOTOGRAFICA TORINO, Visita ufficiale di Vittorio Emanuele III per l'ampliamento dell'Ospedale, 3 maggio 1930. AOM, *Fondo fotografico*, busta 40. Per un'analisi critica di questa documentazione, CRISTINA, DEVOTI, SCALON 2017.

⁵⁶ DEVOTI, SCALON 2015, 35.

⁵⁷ Ne fa ancora fede la ricchissima documentazione d'archivio, con raccolta di interi cataloghi, come per esempio quelli di eccezionale bellezza, della ditta Penoni, di Torino, per le forniture di ceramiche e di impianti idraulici per i servizi igienici.

⁵⁸ Dal discorso del Primo Segretario di S.M., Paolo Boselli, in occasione della posa della prima pietra dell'ampliamento. GRAN MAGISTERO 1928 (VII), 6.

Bibliografia

- BASSIGNANA L. 2006, *L'ospedale militare. Una risorsa per Torino*, Torino.
- BODRATO E., PERIN A., ROGGERO C. (a cura di) 2011, *Mestieri d'arte e di architettura. L'archivio Musso Clemente 1886-1974*, Torino.
- BOSSELLI P. 1917, *L'Ordine Mauriziano dalle origini ai tempi presenti*, Torino.
- BOURDELAIS P. (dirigé par) 2001, *Les hygiénistes: enjeux, modèles et pratique*, Paris.
- BUSIRI A. 1884, *Studi teorico-pratici con monografie sugli Ospedali ed ospizi moderni*, Milano.
- CHEIRASCO E. 1858, *Sguardo igienico sugli ospedali*, «Giornale della R. Accademia Medico-Chirurgica di Torino», anno XI, vol. XXXII (1858), Torino, pp. 359-370.
- CRIPPA M.A., ZANZOTTERA F. (a cura di) 2017, *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere*, Milano.
- CRISTINA E. 2018, *Un nosocomio moderno al servizio della guerra: il reparto militare di riserva all'Ospedale Mauriziano di Torino (1915-1919)*, in DEVOTI 2018^a, pp. 417-427.
- CRISTINA C., DEVOTI C., SCALON C. 2017, *Fotografare la cura. Ospedali e assistenza sanitaria nel fondo fotografico dell'Archivio Storico dell'Ordine Mauriziano in Torino*, in CRIPPA, ZANZOTTERA 2017, pp. 446-448.
- DELLA PERUTA F. (a cura di) 1984, *Storia d'Italia, Annali 7, Malattia e medicina*, Torino.
- DEVOTI C. 2008, *Cemento armato e sanità: i nuovi Ospedali Mauriziani di Aosta e Valenza*, in IENTILE 2008, pp. 178-184.
- DEVOTI C. 2010, *Le scelte architettoniche dal XVIII al XX secolo: posizione urbana, modelli, architetti e maestranze al servizio dell'ordine*, in DEVOTI, NARETTO 2010, pp. 43-80.
- DEVOTI C. 2015, *La scelta di un altro sito per un nuovo ospedale modello*, in DEVOTI, SCALON 2015, p. 29.
- DEVOTI C. 2016^a, *Un palazzo grandioso per il pubblico 'conforto' e l'ornamento della città: l'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista*, in A. MERLOTTI, C. ROGGERO (a cura di), *Carlo e Amedeo di Castellamonte (1571-1683): ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, Roma, pp. 239-254.
- DEVOTI C. 2016^b, *Un nuovo ospedale per una capitale in trasformazione: modelli e progetti per l'Umberto I di Torino*, «Studi Piemontesi», XLV/2, 2016, pp. 507-522.
- DEVOTI C. (a cura di) 2018^a, *Gli spazi dei militari e l'urbanistica della città. L'Italia del nord-ovest (1815-1918)*, «Storia dell'Urbanistica», n.s., 10/2018.
- DEVOTI C. 2018^b, *«Economizzare le preziose vite dei difensori del trono e dello Stato»: la salute della popolazione militare tra scelte urbanistiche e modelli architettonici*, in DEVOTI C. 2018, pp. 372-408.
- DEVOTI C., NARETTO M. 2010, *Ordine e Sanità. Gli ospedali mauriziani tra XVIII e XX secolo: storia e tutela*, Torino 2010.
- DEVOTI C., SCALON C. 2012, *Disegnare il territorio di una Commenda Magistrale. Stupinigi*, collana "Le Mappe dei Tesori", n. 1, Ivrea.
- DEVOTI C., SCALON C. 2014, *Tenimenti scomparsi. Commende minori dell'Ordine Mauriziano*, collana "Le Mappe dei Tesori", n. 2, Ivrea.
- DEVOTI C., SCALON C. 2015 (con la collaborazione di Cristina E.), *Documenti e immagini dell'Ospedale Mauriziano di Torino a 440 anni dalla fondazione (1575) e a 130 dall'inaugurazione della nuova sede (1885)*, Ivrea.
- FRESCHI F. 1857-60, *Dizionario di igiene pubblica e di polizia sanitaria: ad uso dei medici e dei magistrati dell'ordine amministrativo*, 3 voll., Torino.
- FOUCAULT M. 1995, *Les machines à guérir. Aux origines de l'hôpital moderne*, Paris.
- GHIDETTI E., DIANA E. (a cura di) 2005, *La bellezza come terapia. Arte e assistenza nell'ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze*, atti del convegno internazionale, Firenze 20-22 maggio 2004, Firenze.
- GRAN MAGISTERO DELL'ORDINE DEI SS. MAURIZIO E LAZZARO 1928 (VII), *L'ampliamento dell'Ospedale Mauriziano "Umberto I"*, Torino.
- IENTILE R. (a cura di) 2008, *Architetture in cemento armato, Orientamenti per la conservazione*, Milano.
- LUPO G.M. 1980, *Regesto metodologico*, in MOMO, RONCHETTA (a cura di) 1980, pp. 132-151.
- MALVASIO P., SCALON C. 2005, *L'ospedale mauriziano Umberto I di Torino*, in GHIDETTI, DIANA (a cura di) 2005, pp. 519-527.
- MAY J., REID A. 2010, *Architettura senza architetti. Guida alle costruzioni spontanee di tutto il mondo*, Milano.
- MAROCO M. 1860, *La basilica magistrale della Sacra religione ed Ordine militare de' SS. Maurizio e Lazzaro: sunti storico-artistici*, Torino.
- MOMO M., RONCHETTA D. (a cura di) 1980, *L'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista e della Città di Torino [antica sede]*, Torino.
- NONNIS VIGILANTE S. 2001, *Idéologie sanitaire et project politique: Les congrès internationaux d'hygiène de Bruxelles, Paris et Turin (1876-1880)*, in BOURDELAIS 2001, pp. 241-266.
- PAGLIANI L. 1912-1920, *Trattato di igiene e sanità pubblica colle applicazioni all'ingegneria e alla Vigilanza Sanitaria*, 2 voll., Milano.
- PRETI D. 1984, *La questione ospedaliera nell'Italia fascista (1922-1940): un aspetto della "modernizzazione corporativa"*, in DELLA PERUTA 1984, pp. 333-387.
- SPANTIGATI G., PERINCIOLI A. 1890, *Ospedale Mauriziano Umberto I. Relazione generale. Cenni tecnici. Piani*, Torino.
- TAMBURINI L. 2002, *Le chiese di Torino dal Rinascimento al Barocco*, Torino 2002 (1 edizione Torino 1968).
- RASMUSSEN A. 2001, *L'hygiène en congrès (1852-1912): circulation et configurations internationales*, in BOURDELAIS 2001, pp. 213-240.
- RUDOFBSKY B. 1964, *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, New York.

CHIARA BENEDETTI*, RICCARDO GIORDANO**

*Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino;

**Architecte en chef des monuments historiques, Studio di architettura e restauro Arch-R SARL, Versailles

L'hôtel de Galliffet, una sede di rappresentanza italiana a Parigi. Verso il programma di restauro dello scalone e della cupola

La ricerca qui sintetizzata è stata svolta in stretta collaborazione con la Rappresentanza Permanente d'Italia presso le Organizzazioni Internazionali a Parigi, ospitata nei locali dell'hôtel de Galliffet, che ha fornito dati e documenti e consentito l'accesso ai locali. Il Rappresentante Permanente, Ambasciatore Antonio Bernardini, e il Commissario Amministrativo, Roberto Berna, che si ringraziano sentitamente, hanno seguito con interesse l'avanzare delle ricerche utili a una migliore conoscenza del bene architettonico e funzionali ai progetti di restauro in corso.

1. L'hôtel de Galliffet: dalla residenza nobiliare alla diplomazia italiana¹

Nel cuore del Faubourg Saint-Germain, l'hôtel de Galliffet costituisce un prestigioso caso di riconversione di *hôtel particulier*² in sede d'eccezione per un'amministrazione diplomatica (figg. 1-2). Nel 1894, infatti, l'Ambasciata d'Italia si insedia negli ambienti neoclassici della residenza parigina della famiglia Galliffet, per essere poi successivamente sostituita dagli uffici del Consolato e oggi dalla Delegazione Italiana Permanente presso le Organizzazioni Internazionali e dall'Istituto di Cultura italiano.

Nella sua attuale configurazione, tra rue de Varenne, rue de Grenelle e rue du Bac, il complesso dell'hôtel de Galliffet risulta come l'esito di stratificazioni attraverso i secoli a partire da un progetto elaborato nell'ultimo quarto del XVIII secolo dall'architetto Etienne-François Legrand³ per volere del marchese Simon-Alexandre-Jean de Galliffet.

Il cantiere dell'hôtel, già dalle fasi iniziali della costruzione, si dimostra strettamente legato alle conseguenze di processi storici e svolte politiche di portata nazionale, ed è caratterizzato da brusche interruzioni, periodi di stallo, riconfigurazioni interne ed esterne e numerosi passaggi di proprietà. La natura complessa degli eventi storico-politici di cui l'hôtel è testimonianza si riflette anche nell'articolato e frammentario corpus di documenti che ha permesso di ricostruire le principali fasi della fabbrica, attingendo a fondi custoditi in diversi notevoli archivi. Attraverso l'individuazione delle circostanze che hanno portato a una conservazione così frammentata della documentazione e mettendo a sistema le ragioni che giustificano la presenza di riferimenti all'hôtel de Galliffet in ognuna di tali istituzioni archivistiche, diventa possibile individuare chiavi di lettura opportune

per collocare con maggiore consapevolezza il bene nel relativo contesto.

La presenza di un fondo⁴ presso la sede di Parigi degli Archives Nationales, testimonia l'acquisizione avvenuta nel 1782 ad opera dei marchesi Galliffet della parcella in rue du Bac su cui insistevano già alcune preesistenze, e l'avvio di un ambizioso cantiere nel 1784. Una ricca raccolta di preventivi e contratti con le maestranze firmati sotto la supervisione di Legrand, testimonia il ruolo svolto dall'architetto nello sviluppo del progetto, dal disegno al cantiere, compresa la responsabilità dei pagamenti degli imprenditori coinvolti.

Questo fondo, non solo rende conto dei lavori realizzati per l'elevazione del corpo di fabbrica principale fino all'insorgere della Rivoluzione francese nel 1789, quando il cantiere inizia a subire rallentamenti fino a interrompersi nel 1791, ma, messo in relazione con ulteriori fonti documentarie, permette altresì di individuare una ricorrenza di collaborazioni tra il progettista e i costruttori Jean-François Fauget e Léonard Chapelle e lo scultore Jean-Baptiste Boiston, descrivendo un contesto della Parigi di fine *Ancien Régime* in cui architetti e maestranze si associano per la conduzione di attività architettoniche e artistiche, a volte con fini anche speculativi⁵.

Minacciato da occupazioni e dal progressivo degrado di alcune sue parti, l'hôtel de Galliffet viene sigillato nel 1792 e confiscato dall'Assemblea Nazionale per installarvi gli uffici del *Ministère des Relations Extérieures*. Alla riconversione funzionale seguono inevitabilmente una riconfigurazione degli spazi interni e la realizzazione di rapidi interventi di completamento, necessari a rendere agibile la struttura e documentati presso il *Fond Comptabilité Ancienne* custodito negli attuali archivi del *Ministère des Affaires Etrangères*⁶. Conclusa l'esperienza rivoluzionaria, come altri edifici confiscati, l'hôtel de Galliffet torna nelle mani dei precedenti proprietari, pertanto, la relativa documentazione, con un vero e proprio fondo intitolato alla famiglia⁷, confluisce nuovamente negli Archives Nationales, questa volta nella sede di Pierrefitte dove si conservano gli archivi francesi posteriori alla Rivoluzione. Gli eredi Galliffet, tornati in possesso della residenza parigina, a causa di rilevanti difficoltà economiche, sono costretti a frazionare e modificare gli spazi interni allo scopo di proporre in locazione l'immobile.

A partire dal XX secolo, i rimandi all'hôtel de Galliffet negli archivi francesi diminuiscono, in quanto, nel 1909, lo Stato Italiano, nella figura dell'ambasciatore Giovanni Gallina, procede all'acquisto del complesso



fig. 1 – Hôtel de Galliffet, prospetto su corte caratterizzato dal celebre colonnato ionico di ordine gigante (©Nicola Vigilanti, 2020).



fig. 2 – Hôtel de Galliffet, prospetto su giardino con riproposizione del tema del colonnato di ordine gigante (©Nicola Vigilanti, 2020).

che già da alcuni anni occupava come locatario. Da questo momento, quindi, ogni documento relativo ad interventi previsti o realizzati, viene conservato nei fondi concernenti la Rappresentanza Italiana in Francia presso l'Archivio Storico Diplomatico di Roma e nell'Archivio del Ministero degli Affari Esteri italiano⁸. Di riflesso, i riferimenti all'ex-palazzo nobiliare dei Galliffet riscontrabili presso le istituzioni francesi nel corso del Novecento, riguardano in particolare progetti e richieste di permessi di costruire depositati presso gli Archives de Paris⁹, in quanto la proprietà italiana auspica un ridisegno degli spazi esterni e delle maniche accessorie. Contestuale a

questa fase di fermento progettuale, è una serie di documenti conservati presso la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine¹⁰, testimoniante la volontà degli enti di preposti dello Stato francese di dare avvio ad un processo di tutela e patrimonializzazione dell'hôtel de Galliffet mai portato a compimento.

Gli ampi repertori documentari qui descritti risultano tuttavia assai lacunosi, quando non privi, di materiale iconografico, pertanto, si rivela fondamentale compendiarli con altre fonti rintracciabili presso gli archivi della Bibliothèque Historique de la Ville de Paris e della Bibliothèque Nationale de France, i quali raccolgono in particolare alcune preziose planimetrie ottocentesche e diverse serie di fotografie storiche risalenti ai primi anni del Novecento¹¹.

Nel corso del tempo, la presenza italiana nei saloni dell'hôtel de Galliffet ha indirizzato e determinato scelte importanti per la conservazione di questo prestigioso edificio¹², operando nel delicato e dicotomico contesto delle normative di tutela che interessano le proprietà diplomatiche in territorio estero e in particolare francese. Negli ultimi decenni, inoltre, la rappresentanza del nostro Paese ha dato luogo a iniziative fondamentali nel ridefinire il ruolo culturale e rappresentativo di questo emblematico palazzo nel *milieu* della capitale francese, incentivando studi approfonditi sulla sua storia e sulla sua consistenza architettonico-artistica, promuovendo eventi culturali e progressivi lotti di restauro¹³.

Tuttavia, il segmento aulico costituito dallo scalone d'onore del corpo principale con la soprastante cupola

rivela oggi alcune problematiche di degrado e dissesto che inducono a considerarlo come tema prioritario nello sviluppo del complessivo progetto di messa in valore dell'edificio (figg. 3-4).



fig. 3 – Vista dello scalone d'onore al piano nobile, nell'attuale stato di conservazione (©Nicola Vigilanti, 2020).



fig. 4 – Dettaglio della rampa dello scalone d'onore (©Nicola Vigilanti, 2020).

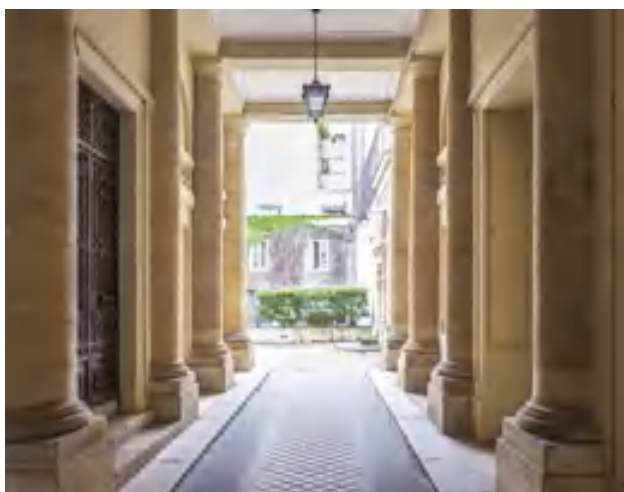


fig. 5 – Galleria d'accesso al vestibolo d'ingresso al piano terreno dell'hôtel de Galliffet (©Nicola Vigilanti, 2020).

2. Gli ambienti dello scalone d'onore: un progetto di conservazione

Il progetto di restauro per lo scalone e la *charpente en bois* del tamburo e della cupola a sua copertura ha costituito un'occasione d'eccezione per condurre un importante approfondimento sulla consistenza e la natura di questi spazi e una rilettura del palinsesto architettonico e urbano.

Primo luogo di ricevimento del palazzo, questo ingresso monumentale coperto da una cupola *dans l'oeuvre* a pianta ellittica, prosegue le disposizioni degli elevati principali su corte, nel percorso che conduce dalla strada al piano nobile, perfettamente gestito nei suoi riferimenti continui all'antichità.

Il volume, sapientemente collocato al centro del *corps de logis* al fine di riservare alle altre sale l'esposizione verso l'esterno, lo attraversa per tutta l'altezza dell'edificio.

Strutturalmente, lo spazio si articola attraverso un basamento di muratura continua e colonne di pietra a piano terreno, sormontato, in corrispondenza dei piani superiori e in parte in aggetto sulla galleria (fig. 5) sottostante, da una gabbia strutturale cilindrica in legno di rovere con riempimento degli interstizi in muratura di pietrame e malta di gesso, completamente dissimulata da stucchi ed intonaci, culminante, nella parte più alta, in una cupola a struttura lignea e riempimento analogo, con oculo centrale (fig. 6). A livello del piano nobile, dodici pilastri in rovere, distribuiti regolarmente, costituiscono gli elementi principali dell'ossatura lignea (fig. 7) e corrispondono alle colonne ioniche in stucco che decorano l'arrivo dello scalone, tra le quali si aprono passaggi e false finestre.

La trasformazione nel corso del tempo dell'ambiente dello scalone monumentale è un esempio rappresentativo delle diverse fasi storiche che hanno interessato l'intero edificio, susseguendosi, interrompendosi, sovrapponendosi, senza risultare documentate in maniera organica.

In particolare, quando nel 1792 l'Assemblea Nazionale confisca la proprietà della famiglia Galliffet, il cantiere vedeva già concluse le opere di muratura, ma nella documentazione non si trova esplicito riscontro riguardo lo stato di avanzamento nella costruzione dello scalone e delle rispettive finiture. Tale lacuna informativa pone in essere una serie di quesiti e incertezze rispetto alle varie definizioni assunte da questo spazio di rappresentanza, influenzando inevitabilmente qualsiasi proposta progettuale per la sua conservazione. Tuttavia, seppur con un certo margine d'incertezza, attraverso una lettura integrata tra documentazione archivistica, sondaggi e saggi stratigrafici, è stato possibile avanzare ipotesi verosimili rispetto a tre configurazioni principali che succedendosi avrebbero condotto all'attuale immagine dello scalone d'onore. La descrizione fornita da Luc-Vincent Thiéry nella guida della città di Parigi pubblicata nel 1787, a cui potrebbe corrispondere la prima di queste fasi, fa presupporre che il progetto originale prevedesse di dotare l'ambiente dello scalone dei principali caratteri che ancora oggi lo connotano, leggiamo infatti:



fig. 6 – Vista dal livello del piano nobile dell’ambiente dello scalone e degli intradossi della cupola (©Nicola Vigilanti, 2020).

Sa forme est ovale, il est orné au premier étage de douze colonnes ioniques, et terminé par une coupole décorée d’arabesques, avec une ouverture dans le centre pour l’éclairer dans le genre de la rotonde¹⁴.

Tale descrizione concorderebbe con quella che emerge dal racconto dei festeggiamenti organizzati dal ministro degli Esteri del Direttorio Talleyrand nel 1798 per accogliere il generale Bonaparte di ritorno dalla campagna d’Italia:

Ce magnifique escalier ovale décoré de colonnes ioniques [...] des musiciens, placés autour de la coupole décorée d’arabesques qui termine l’escalier...¹⁵.

Si ipotizza quindi che questa immagine, con chiari riferimenti alla classicità, sia stata riscritta successivamente, tra il 1836 e il 1838, contestualmente ai lavori di rinnovamento e adattamento per un’organizzazione degli spazi frammentata in singole unità, condotti dalla famiglia Gallifet ritornata in possesso dell’*hôtel* dopo il periodo rivoluzionario. Il quadro economico nel quale si svolgono tali rinnovamenti può contestualizzare la scelta di uno scalone a tre rampe in legno, di cui la configurazione generale e alcuni dettagli, come il parapetto, sembrano più vicini ad un immobile borghese che non ad una lussuosa residenza (fig. 8).

Si può facilmente supporre che tale configurazione, ancora in uso a inizio XIX secolo¹⁶, non sia stata considerata appropriata alla nuova funzione di ambasciata in seguito all’acquisizione dell’*hôtel de Gallifet* da parte

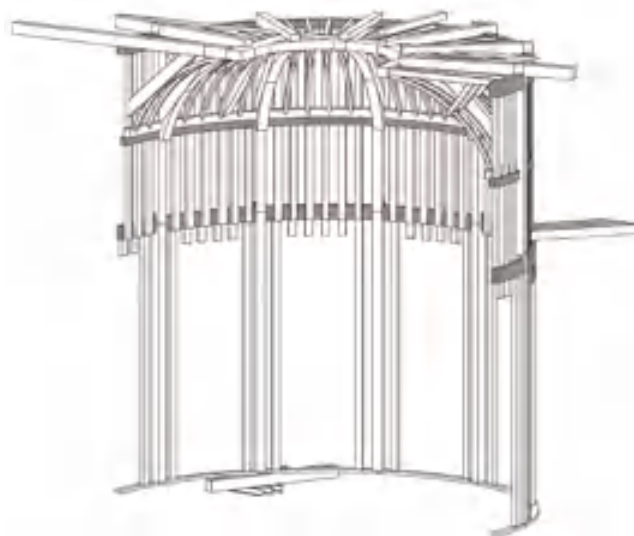


fig. 7 – Modello di studio della *charpente en bois* che definisce l’ambiente dello scalone d’onore (©ECSB, 2019).

dello Stato italiano. La Rappresentanza Italiana infatti, ha provveduto alla sua sostituzione già negli anni immediatamente precedenti il primo conflitto mondiale, optando per la realizzazione di un’unica monumentale rampa in pietra con andamento curvilineo (fig. 9) che ancora oggi possiamo ammirare¹⁷. Tale scelta formale e costruttiva, in grande armonia con lo spazio ellittico dell’ambiente d’ingresso, risulta coerente con alcune



fig. 8 – Vista a livello del piano nobile dell’ambiente dello scalone, nella configurazione degli anni trenta dell’Ottocento (fotografia di A. Faucheux Chelles, già in VAQUIER 1914, *planche* 25 – ©Bibliothèque Nationale de France).



fig. 9 – Vista a livello del piano terra dell’ambiente dello scalone nella configurazione progettata in seguito all’acquisto dell’hôtel da parte dello Stato Italiano (fotografia s.a. già in FOURRER 1914 – ©Fondazione Luigi Einaudi).



fig. 10 – Planimetria di primo Ottocento raffigurante lo scalone d’onore dell’hôtel de Galliffet costituito da una rampa con andamento curvilineo (AN – Paris, *Atlas Vasserot* (1810-1836), 10e arrondissement, quartier Saint-Thomas d’Aquin, bloc n. 11, F/31/92/25 ©Archives Nationales de France, Archives de Paris).

rappresentazioni dell’hôtel de Galliffet di inizio XIX secolo¹⁸, in cui è possibile leggere la presenza di uno scalone a rampa continua le cui caratteristiche generali, al netto di un’incertezza sul senso di rotazione, risultano comparabili con l’attuale (fig.10), e che probabilmente

rende conto dell’originale intento progettuale dell’architetto Legrand.

La fase di studio e campagne diagnostiche propedeutiche alla definizione del progetto di conservazione ha indagato la consistenza dell’imponente struttura lignea dissimulata e delle finiture dell’apparato decorativo. Per quanto riguarda l’aspetto strutturale, la totale assenza di documentazione ha reso fondamentale un’indagine basata sull’osservazione diretta e il rilievo *in situ*, attraverso l’apertura di sondaggi e il confronto con la manualistica¹⁹. La ricostruzione delle criticità e delle riparazioni pregresse, dei meccanismi strutturali e della distribuzione dei carichi ha permesso di localizzare l’origine dei dissesti che già da alcuni anni provocano preoccupanti conseguenze sulle finiture pavimentali del piano nobile, sugli intradossi della cupola e sull’apparato decorativo costituito da stucchi e intonaci (figg. 11-12-13).

Rispetto al tema dell’ornamento invece, la ricerca si è basata su un’analisi sistematica del già citato corpus di contratti con maestranze e fornitori risalenti alla prima fase del cantiere di costruzione, con l’obiettivo di individuare gli elementi ancora esistenti relativi a questo primo momento e di comprenderne il ruolo nel progetto unitario del sistema decorativo dell’intera residenza, integrando le informazioni derivate da alcuni saggi

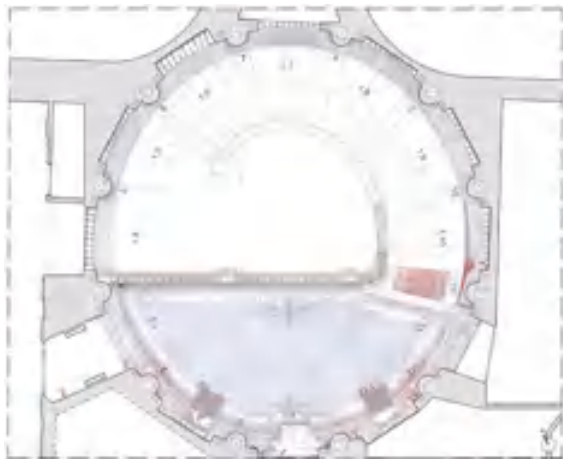


fig. 11 – Rilievo dei degradi sulla pianta del piano nobile dello scalone d'onore (©Arch-R SARL – ECSB, 2019).

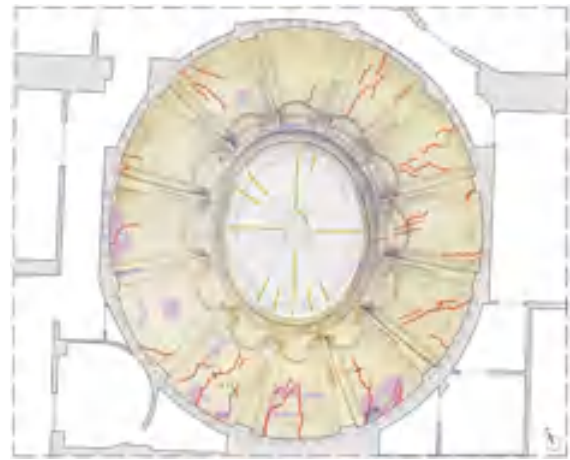


fig. 12 – Rilievo dei degradi sulla proiezione degli intradossi della cupola (©Arch-R SARL – ECSB, 2019).

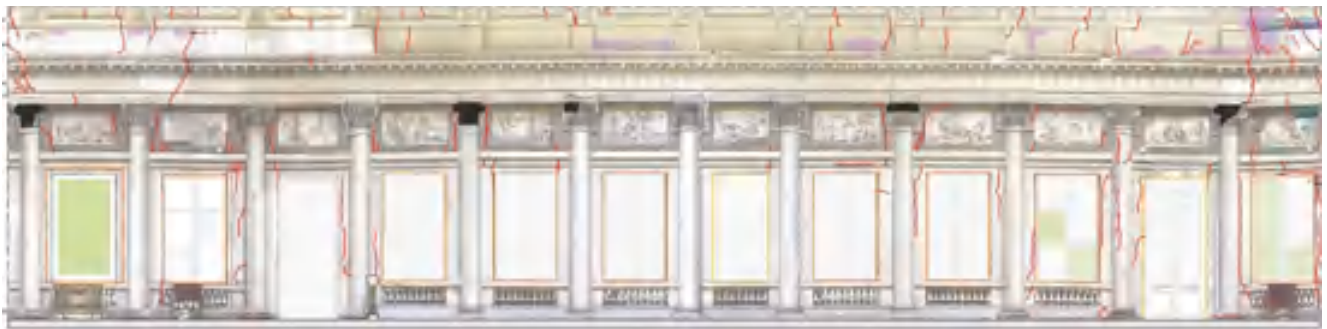


fig. 13 – Rilievo dei degradi sullo sviluppo delle superfici interne dell'invaso dello scalone a livello del piano nobile (©Arch-R SARL – ECSB, 2019).



fig. 14 – Dettaglio dell'apparato decorativo in stucco con capitelli ionici fortemente compromessi e bassorilievi parte del ciclo opera dello scultore J.-P. Boiston, che in origine presentava probabilmente una finitura pittorica a simulazione del bronzo (©Nicola Vigilanti, 2020).

stratigrafici. Risultati interessanti sono stati ottenuti in particolar modo per quanto riguarda i capitelli e i bassorilievi in stucco già opera dello scultore Jean -Baptiste Boiston²⁰ e per le colorazioni delle pellicole pittoriche²¹, che nelle gradazioni originali enfatizzavano i contrasti tra pieni e vuoti e l'illusione di un'architettura aperta verso l'esterno, impreziosita dalla riproduzione di materiali fittizi, oltreché per la conferma delle modanature della cupola come elementi successivi, probabilmente tardo ottocenteschi.

Ad una prima fase di liberazione degli estradossi della struttura in legno dai sovraccarichi causati da un'ingente quantità di macerie accumulate, seguirebbero gli interventi di consolidamento delle centine lignee, dei listelli dello stuoiato e delle *sablières*²², prendendo anche in considerazione gli aspetti della pulitura e dei trattamenti protettivi, per rispondere sia alle anomalie di carico all'origine delle palesi deformazioni della struttura, risolvibili con degli inserimenti metallici puntuali, sia al generale deterioramento del legno. L'ultima serie di azioni si rivolgerebbe al restauro di paramenti, intonaci ed elementi decorativi all'intradosso della cupola e sugli elevati. Considerato il ruolo aulico e rappresentativo di questi ambienti in relazione alla consistenza del complesso architettonico e l'interesse dei processi storici e delle committenze che lo hanno interessato, si ritiene opportuno un approccio conservativo, volto a rendere leggibili i principi guida dell'organizzazione dello spazio, dei ritmi e delle cromie d'origine, rispettando l'integrità di quelle stratificazioni che ormai rientrano nell'immagine consolidata dell'ambiente. Per attendere tale risultato, si prevede di mettere in sicurezza e consolidare gli elementi decorativi in stucco, integrandoli dove necessario per restituire l'alternanza di pieni e vuoti, rendendo ove possibile riconoscibili le integrazioni grazie a diversi trattamenti di finitura. Per le pellicole pittoriche si ipotizza la riproposizione delle cromie più antiche che enfatizzavano la rappresentazione in *trompe l'oeil* dell'architettura e

di alcuni materiali (bronzo e legno) rispetto all'odierno grigio uniformante (fig. 14).

Gli indirizzi progettuali qui sintetizzati rappresentano le linee guida di un futuro cantiere, che proprio dal progetto di conoscenza attinge senso e istanza e si propone di restituire prestigio e centralità al ruolo dello scalone principale, realizzando un restauro connotato soprattutto dalla presa di coscienza del palinsesto che compone questo ambiente, il quale, insieme al tema del colonnato e del portico di ordine gigante che definisce le facciate principali, rappresenta uno fra gli elementi più identitari e qualificanti dell'intero *hôtel*.

Note

¹ Il presente saggio costituisce un segmento attualizzato del lavoro di tesi di laurea magistrale BENEDETTI 2018-19, e della contestuale esperienza di tirocinio svolto presso lo studio di architettura e restauro Arch-R SARL di Versailles, diretto da Riccardo Giordano, incaricato del progetto di restauro dello scalone e della cupola, in coordinamento con la Rappresentanza Italiana Permanente presso le Organizzazioni Internazionali a Parigi.

² Tipologia architettonica di residenza urbana caratterizzata da un corpo principale in cuore dell'isolato, tra una corte e un giardino. Per approfondire GALLET 1972; GADY 2008.

³ Etienne-François Legrand, esponente di una famiglia di architetti attivi nel Faubourg Saint-Germain già dalla prima metà del XVIII secolo, ricopre il ruolo di architetto degli *Economat* tra il 1776 e il 1787 e alla sua produzione sono attribuiti l'*orangerie* del Castello di Berny (1774), la chiesa di Saint-Louis di Pont-Marly (1776) e il parigino Hôtel de Janarc (1783). Cfr. DE MARSEILLE 1975; GALLET 1995.

⁴ Archives Nationales (d'ora in avanti AN) - Paris, *Minutier Central*, Etude VII, 465.

⁵ D'ABATE, MOSCA 2016, 23-29.

⁶ Archives du Ministère des Affaires Etrangères, *Fond Comptabilité Ancienne*, Direction de la comptabilité, 750SUP.

⁷ AN - Pierrefitte, *Fond Galliffet*, 107/AP.

⁸ Allo stato attuale della ricerca, lo studio di questi archivi è stato condotto ancora solo in maniera parziale.

⁹ Archives de Paris (d'ora in avanti AdP), Disegni di progetto del portale di ingresso su rue de Varenne, 1910, *Permis de construire* (1880-1930), VO11/3761 e Disegni del progetto di Stefano Paciello per l'edificio da realizzare nella corte, 1953, *Permis de construire* (1946-1976), 1069W/94.

¹⁰ Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, *Proposition de protection à Titre des Monuments Historiques de l'hôtel de Galliffet*, 1961, Travaux sur les édifices d'Ile de France, ACMH, 0080/042/00257.

¹¹ Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, *Carte, plan, atlas*, B582, *Plan en masse de l'Hôtel de Galliffet*, 1816; Bibliothèque Nationale de France, *Estampes et photographies*, EI-13 (441) - Rol e EI-13 (2465) - Meurisse, 14785. Si vedano anche: AN - Paris, *Atlas Vasserot* (1810-1836), 10e arrondissement, quartier Saint-Thomas d'Aquin, bloc n. 11, F/31/92/25 e AdP, *Plan parcellaires de Paris et des communes annexées (XIXe siècle)*, plan 25 e quartier Saint-Thomas d'Aquin, 20 PP/11854/C.

¹² È doveroso ricordare a questo proposito la demolizione, probabilmente evitabile, della manica sud del corpo centrale avvenuta tra il 1960 e il 1961 a causa delle precarie condizioni di conservazione.

¹³ Di particolare rilievo la prima monografia sulla storia dell'edificio ad opera di Sara D'Abate e Giuliana Mosca diventata base imprescindibile per ogni successivo approfondimento sul tema: D'ABATE, MOSCA 2016.

¹⁴ THIERY 1787, 551.

¹⁵ MASSON 1877, 427.

¹⁶ VAQUIER 1920, 7-8.

¹⁷ FOURRER 1914, 47.

¹⁸ AN - Paris, *Cartes et Plans*, F/31/35, 238 e AN - Paris, *Atlas Vasserot* (1810-1836), 10e arrondissement, quartier Saint-Thomas d'Aquin, bloc n. 11, F/31/92/25.

¹⁹ Per approfondimenti KRAFFT 1820.

²⁰ AN-Paris, *Minutier Central*, Etude VII, 465, 1784, *Devis et marché entre M. le Marquis de Galliffet et le S. Boiston sculpteur*.

²¹ AN-Paris, *Minutier Central*, Etude VII, 465, 1787, *Devis et marché entre M. le Marquis de Galliffet et le S. Chaillot peintre*.

²² Elementi orizzontali della carpenteria lignea, qui ad andamento curvilineo.

Bibliografia

BENEDETTI C. 2018-19, *L'Hôtel de Galliffet, una sede d'Italia a Parigi. Il progetto di conservazione per lo scalone e la cupola*, Tesi di Laurea Magistrale in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio, Politecnico di Torino, luglio 2019, rel. M. Naretto, R. Berna, M. Deming, R. Giordano.

BERTOLINI CESTARI C., MARZI T. 2018, *Conservation of historic timber roof structures of Italian architectural heritage: diagnosis, assessment and intervention*, «International Journal of Architectural Heritage», 12:4, pp. 632-665.

BRICE G. 1752, *Description de la Ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de remarquable*, Paris.

CARBONARA G. 1996-2001, *Trattato di restauro architettonico*, Torino.

COQUERY N. 2000, *L'espace du pouvoir. De la demeure privée à l'édifice public, Paris 1700-1790*, Parigi.

D'ABATE S., MOSCA G. 2016, *La storia incompiuta dell'Hôtel de Galliffet (XVII-XIX secolo)*, Parigi.

DE MAREILLE Y. 1975, *L'Italie au Faubourg Saint-Germain : les hôtels de Boisgelin et de Galliffet*, Parigi.

FOURRER M. 1914, *Le ambasciate italiane all'estero*, «Emporium», 39, 229, pp. 46-54.

GADY A. 2008, *Les hôtels particuliers de Paris, du Moyen Age à la belle époque*, Paris.

GALLET M. 1972, *Stately Mansions, Paris Domestic Architecture of the 18th century*, London.

GALLET M. 1995, *Les architectes parisiens du XVIIIe siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris.

HOFFSUMMER P. 2016, *Du programme d'origine à la restauration des charpentes et couvertures*, «Monumental», 1, pp. 6-11.

KRAFFT J.C. 1820^a, *Cours d'Architecture*, Parte III, Tome VIII e IX, Paris.

KRAFFT J.C. 1820^b, *Traité sur l'art de la charpente, plans, coupes, et élévations de diverses productions exécutées tant en France que dans les pays étrangers*, Tome I, Parigi.

MASSON F. 1877, *Le département des affaires étrangères pendant la Révolution 1787-1804*, Paris.

MUSSO S.F. 2001, *Lo stucco in architettura, tra "simulazione" e "nascondimento"*, in G. BISCONTIN (a cura di), *Lo stucco: cultura, tecnologia e conoscenza*, atti del Convegno di Studi Scienza e Beni culturali, Venezia.

MUSSO S.F. (a cura di) 2013, *Tecniche di Restauro - aggiornamento*, Torino.

NARDON F. 2014, *Materiali compositi per il rinforzo di strutture in legno: problemi di durabilità e compatibilità*, Tesi di Specializzazione in Studio e Conservazione dei Beni Archeologici e Architettonici, Scuola di Dottorato dell'Università degli Studi di Padova, tutor M. R. Valluzzi.

PEROUSE DE MONTCLOS J.-M. 2013, *L'architecture à la française du milieu du XVe à la fin du XVIIIe siècle*, Paris.

TAMPONE G. 1996, *Il restauro delle strutture di legno - Legname da costruzione - Le strutture lignee ed il loro studio - Restauro - Tecniche di esecuzione del restauro*, Milano.

THIERY L.-V. 1787, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs ou description raisonnée de cette ville, de sa banlieue et de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*, II, Paris.

VAQUIER J. 1920, *Les vieux hôtels de Paris: le Faubourg Saint-Germain*, Tome I, Paris.

GIULIA BELTRAMO

Dottorato in Beni Architettonici e Paesaggistici, Politecnico di Torino

«Domus» e la Carta di Venezia (1964-1973): cantieri e interpretazioni del restauro nella pubblicistica d'autore

«In questi ultimi tempi, in tutti i paesi si è avuta la sensazione di quanto [...] sia necessario ridare allo sviluppo materiale il controllo dello spirito; di quanto la degna conservazione dei beni culturali sia necessaria ai popoli: a ogni popolo che voglia perfezionare la propria umanità, che voglia sentirsi anello valido di quella catena in cui si può rappresentare la sequenza storica dei tempi»¹.

Con questa riflessione, a sette anni di distanza dalla promulgazione della Carta di Venezia, l'architetto Piero Gazzola – autore della stessa insieme a Roberto Pane² – presenta *Il monumento per l'uomo, atti del II Congresso Internazionale del restauro (Venezia, 25-31 maggio 1964)*, una raccolta dei principi e dei contributi discussi dai partecipanti al convegno veneziano. Appare subito evidente il ruolo centrale che la conservazione del patrimonio storico assume in relazione al contesto sociale: ormai, negli stessi anni della Carta di Venezia un importante approfondimento sul ruolo del patrimonio nelle strategie collettive si deve alla Commissione Franceschini³, la quale definisce *Bene Culturale* ogni testimonianza materiale avente valore di civiltà⁴. Inoltre, tra i principi espressi nella *Relazione* della Commissione d'indagine, all'ottavo punto, si legge che si è ritenuto «di dovere ricomprendere, nel nuovo concetto di Bene Culturale Ambientale [...] tutto ciò che di un territorio è opportuno conservare e valorizzare in quanto testimonianza concreta di valore di civiltà»⁵: non ci si riferisce più ai monumenti isolati, ma si ragiona apertamente sulla relazione biunivoca tra questi e il territorio che li circonda, rivolgendo l'operazione di salvaguardia anche alle condizioni ambientali⁶.

Quello che si inaugura nel 1964 è quindi un periodo storico di estremo interesse per il dibattito sul restauro poiché in pochissimo tempo si codifica il passaggio dal *bene monumentale* al *Monumento per l'uomo*, durante il quale si richiede a istituzioni, progettisti e teorici di collaborare per sottolineare l'importanza delle politiche di valorizzazione e per attuare i principi aggiornati e le nuove riflessioni⁷. La pubblicazione della *Carta di Venezia* in concomitanza con l'organizzazione del *II Congresso Internazionale del Restauro* intitolato *The monument for the man*⁸ e l'allestimento della *II Mostra Internazionale di Restauro Monumentale*⁹ oltre che all'istituzione della Commissione Franceschini, apre infatti a un fervido dibattito, nazionale e internazionale, relativo a una opportuna salvaguardia del patrimonio culturale: in quale misura sono condivisi i nuovi principi? L'avanzamento teorico trova corrispondenza nel *modus operandi* coevo?

Si prenda in considerazione a titolo esemplificativo quanto accade in relazione al concetto di *ripristino*, punto cardine della riflessione scaturita a Venezia: se per i promotori della Carta risulta un'operazione ormai insostenibile e dunque da evitare, ma non tutte le personalità di spicco dell'epoca si mostrano in accordo con questa nuova concezione. Personaggi illustri come Alfredo Barbacci e Renato Bonelli appaiono infatti restii nei confronti di questo nuovo approccio e, di conseguenza, le critiche al documento non mancano. Come ricorda Dezzi Bardeschi, infatti, nel 1956, il soprintendente Alfredo Barbacci identifica il restauro con la traduzione dei termini latini *instaurare*, *restituere*, *reintegrare*, sottolineando così gli aspetti di riparazione, ripristino, rifacimento e ricostruzione¹⁰ alla base degli interventi di conservazione. Parallelamente, Renato Bonelli si fa portavoce di coloro che si professano contrari a qualsiasi forma di completamento, entrando in contrasto con quanto affermato dalla Carta perché questa pare troppo vicina alla teoria brandiana della reintegrazione dell'immagine: nuovamente secondo Dezzi Bardeschi, Bonelli associa l'operazione di restauro a «quella “ricreazione della forma” necessaria a raggiungere “la qualità formale che corrisponde all'ideale architettonico del tempo presente”[...]»¹¹ e descrive la Carta di Venezia come un innalzamento dei principi architettonici a sfavore di quelli storico-artistici.

In risposta a queste posizioni, Gazzola e Pane nel volume degli atti del Congresso¹² sottolineano il giudizio emerso dal dibattito, ossia che il ripristino, sebbene promosso dalle «ragioni dell'arte», possa essere compiuto solo se sostenuto da dati certi: ora l'obiettivo dell'intervento di restauro, inteso come episodio di natura eccezionale, consiste nel «rigoroso rispetto per l'autenticità storica del monumento»¹³. Inoltre, nella presentazione del testo, Gazzola pone l'accento anche su un altro aspetto innovativo della Carta, la quale non considera esclusivamente le architetture, ma rivolge il suo sguardo anche al paesaggio e alle condizioni ambientali in cui sorge il monumento.

Lo studio delle componenti urbanistiche diventa infatti fondamentale per la conoscenza del bene e, conseguentemente, l'operazione di restauro non può più discernere dalla comprensione del contesto urbano/territoriale¹⁴.

A prescindere dai punti di vista e dalle differenti posizioni, l'ampia influenza della Carta è innegabile¹⁵, poiché fin da subito assume una notevole importanza a livello nazionale e internazionale, mettendo in discussione i

concetti pregressi alla base della disciplina e proponendo una serie di nuovi principi «validi ed essenziali»¹⁶, talvolta da considerare come emendamenti alla Carta Italiana del Restauro del 1932¹⁷.

1. *Dalla teoria alla pratica attraverso lo sguardo di una rivista internazionale: l'applicazione dei principi di Venezia ai cantieri di restauro*

Il 1964 non è solamente un anno cruciale per lo sviluppo di nuove istanze culturali, ma rappresenta anche uno stimolo per pensare, organizzare e impostare in maniera differente i cantieri di restauro.

Durante l'organizzazione della *II Mostra Internazionale di Restauro Monumentale* – anch'essa allestita a Venezia nel 1964 – Marco Dezzi Bardeschi nota infatti, tra i casi illustrati, ancora una significativa abbondanza di «monumenti alterati irreversibilmente per una errata concezione tradizionale del Restauro come rifazione/ripristino e ritorno al primitivo splendore»¹⁸. A partire da queste premesse sollecitazioni, il presente studio tenta di indagare una possibile correlazione tra lo sviluppo del pensiero teorico e l'applicazione pratica dei nuovi principi attraverso la ricognizione di casi studio presi in esame da «Domus»¹⁹, importante rivista internazionale, che proprio in quegli anni assume un ruolo centrale nel costruire l'identità delle diverse correnti artistiche. Forte è infatti l'esigenza di raccontare un'architettura vera, lontana dai fanatismi e dal ritorno al passato²⁰: per questo, anche per quanto riguarda le categorie del restauro, i cantieri pubblicati si distinguono per

il loro approccio contemporaneo e fanno riferimento a quel principio di distinguibilità, per cui la valorizzazione si definisce tramite l'aggiunta riconoscibile di una componente innovativa, associata all'intervento di conservazione²¹.

Questo motivo di fondo appare evidente già in un primo progetto di rifunzionalizzazione, presentato sul numero 418 del 1964 della rivista: il caso studio si colloca nel centro urbano di Milano e l'architetto Giancarlo Frattini ha l'obiettivo di adeguare gli spazi interni alle necessità di quello che diventerà il Sant'Andrews Pub. In questo caso non è possibile parlare di «intervento di restauro», ma è evidente come il progettista si innesti sulla preesistenza con delicatezza, senza alterare la struttura originaria, scegliendo elementi dichiaratamente contemporanei²². Fondamentale poi, per l'adeguamento alla nuova funzione, è l'introduzione delle componenti impiantistiche (fig. 1), aspetto riscontrabile anche nel recupero di una villa privata a Espolla, in Catalogna. In questo caso, l'architetto José Antonio Coderch²³ cerca di costruire un dialogo continuo con la permanenza, intervenendo sulle murature solo laddove necessario, con il fine di conservare l'identità della struttura originaria. Inoltre, nell'ottica della massima conservazione possibile, risulta molto interessante il reimpiego dei materiali originari riutilizzati qui per il restauro delle parti decadute, come se, da un punto di vista compositivo, i nuovi elementi contribuissero a rafforzare il disegno e la rigidità della struttura primitiva²⁴ (fig. 2). Restituire forza alla preesistenza è anche l'obiettivo perseguito da Guido Canali e Leopoldo Ficarelli nel restauro di un castello medievale sul colle



fig. 1 – Facciata principale del Sant'Andrews pub in seguito all'intervento di Giancarlo Frattini, 1964 (da «Domus», n. 418, p. 35).



fig. 2 – Facciata principale di Casa Pairal (fotografia di Ana Rodriguez, <http://joseantoniocoderch.org/casa-pairal>).



fig. 5 – L'ingresso alla Chiesa dei Cappuccini in rapporto all'ampliamento realizzato da Ravanne (www.bourgeoisie-de-sion.ch).



fig. 3 – Connessione tra antica e nuova struttura nel recupero del castello medievale sul colle Mucciarella (fotografia Studio Canali Associati).



fig. 4 – Il rapporto tra antico e nuovo nel recupero del Convento francescano di Sion in seguito all'intervento di Mirco Ravanne, 1971 (da «Domus», n. 499, p. 17).

Mucciarella in Emilia, trasformato in una residenza tra il 1966-1967²⁵. In questo caso, l'adozione del cemento armato nella costruzione di nuovi elementi, contrapposto alle murature in pietra medievali della struttura originaria, ha generato un contrasto netto tra antico e nuovo, grazie al quale spazio, materiali e architettura si esaltano vicendevolmente. Acuta anche la distribuzione funzionale adottata: gli ambienti storici rimangono destinati a zone di rappresentanza, mentre attorno ad essi si sviluppano le nuove strutture private²⁶ (fig. 3).

Ecco che la volontà di abbandonare il ripristino non emerge soltanto dal Convegno del 1964, ma è sostenuta anche dal diffondersi di progetti che adottano i nuovi principi e dalla pubblicazione di nuovi contributi teorici, anch'essi, a volte, promossi da «Domus». È questo il caso del testo di Carlo Ceschi, *Teoria e storia del restauro*²⁷: presentato da una recensione di Agnoldomenico Pica nel numero 492 della rivista, il volume rappresenta un caposaldo per la disciplina del restauro fino alla metà degli anni Novanta e costituisce ancora oggi un importante riferimento, seppure da porre, attualmente, nella corretta prospettiva storica. Particolarmente

interessante è il fatto che, oltre a riflettere sull'operato degli architetti romani all'inizio dell'Ottocento, Ceschi chiama in causa i principi emersi poco prima dalla *Carta di Venezia*, in quanto ritenuti ormai «norme generali per il restauro dei monumenti»: sono passati solo 6 anni dal Convegno, eppure l'autore attribuisce al testo curato da Gazzola e Pane un'influenza aggiornata rispetto alla *Carta di Atene* e alla *I Carta del Restauro italiana* del 1932.

Continuando nell'analisi degli interventi di restauro selezionati da Giò Ponti per la sua rivista, il primo progetto pubblicato negli anni Settanta consiste nella *Riforma di un convento* a cura di Mirco Ravanne. Nello specifico, il progetto riguarda il recupero del convento francescano di Sion, capoluogo del Canton Vallese, realizzato tra il 1631 e il 1636 su commissione dei *Pères capucins de Savoie*²⁸. In questo caso, Ravanne indossa i panni dell'«architetto riformatore», assumendosi la responsabilità non solo delle nuove componenti, ma anche delle strutture che ha ereditato e che intende conservare. Queste sono infatti parte fondamentale della progettazione e partecipano al nuovo organismo come

forze agenti, rapportandosi con gli elementi contemporanei e istituendo così un nuovo equilibrio, fondato su una vicendevole convivenza, «destinata a risolversi in una reciproca *contaminatio*»²⁹ (figg. 4-5).

L'accostamento tra il calcestruzzo armato, materiale simbolo dell'epoca industriale e contemporanea, e le pietre della struttura originaria permette inoltre di vedere il nono punto della Carta di Venezia tradursi nel concreto: l'intervento di restauro realizzato a Sion, inteso come evento di natura eccezionale, si traduce infatti nella conservazione dei valori storico-formali del monumento, distinguendosi però nella progettazione architettonica con un segno dichiaratamente contemporaneo. Come scrivono Gazzola e Pane, la riconoscibilità delle parti interessate dal restauro non è però l'unica caratteristica necessaria per valutare positivamente un intervento. Esso, infatti, da un lato non deve oscurare l'opera originaria e dall'altro deve aggiungere alla struttura solo ciò che è necessario per garantire l'uso attivo del bene, limitando le integrazioni e adottando un «carattere di nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo»³⁰.

L'architetto restauratore, dunque, deve essere in grado di rappresentare la propria epoca senza snaturare la consistenza storica e l'identità della preesistenza: particolarmente significativo, in questi termini, è il progetto realizzato dall'architetto Franco Albini³¹ tra il 1952 e il 1961 al Palazzo Rosso di Genova, richiamato nel numero 506 di «Domus» all'interno del *primo itinerario dell'architettura italiana 1901-1971*³² e già presentato al pubblico della rivista nel 1963. Il *restauro e la sistemazione del Museo di Palazzo Rosso*³³, infatti, sono stati oggetto di un approfondito articolo³⁴ che ha messo in luce l'estrema modernità dell'intervento di Albini³⁵: precursore dei tempi, l'architetto ha realizzato il progetto basandosi su quegli stessi principi che nel 1964 diventano il nucleo centrale del Congresso di Venezia. Modernità, rispetto della preesistenza, accessibilità e minimo intervento sono il manifesto del cantiere di tutela e valorizzazione di Palazzo Rosso, un'architettura monumentale «che il restauro non imbalsama, ma riconduce all'aspetto vivente ed alla nostra vita»³⁶. Si pensi, per esempio, alle vetrate inserite nel loggiato superiore: l'adozione di questo sistema trasparente di chiusure, scelto per favorire la nuova funzione museale, non solo non altera l'immagine e il disegno dell'edificio dall'esterno, ma consente anche di mantenere l'originaria luminosità naturale (fig. 6). Analogamente, la scala ottagonale con struttura portante in acciaio, inserita nelle dipendenze del Palazzo, favorisce l'accessibilità all'edificio senza nascondersi nella struttura preesistente, ma dichiarandosi esplicitamente come elemento distinguibile, necessario alla nuova destinazione d'uso (fig. 7).

Oggi, l'intervento di Albini su Palazzo Rosso è a sua volta stato oggetto di un restauro, che ha cercato la massima compatibilità possibile con le scelte effettuate dall'architetto negli anni Cinquanta: le preliminari operazioni di rilievo, conoscenza e studio hanno infatti permesso di censire e catalogare tutti gli elementi



fig. 6 – Dettaglio delle chiusure verticali scelte da Albini per il loggiato di Palazzo Rosso, 1963 (da «Domus», n. 408, p. 43).

dell'allestimento albiniano, utili per salvaguardare il modo in cui l'autore era riuscito a ricondurre «simmetricamente le qualità degli spazi espositivi del palazzo e di quelli abitativi della casa alla stessa condizione di «casa museo»»³⁷.

2. Conclusioni

«Si deve aggiungere, chiedeva Boito, nello spirito dell'architetto e della cultura del tempo zero che aveva prodotto quell'architettura, oppure come legittima espressione delle nostre attuali esigenze, e in dialogo di riconoscibile autonomia in rapporto con la preesistenza? È da questa domanda di fondo che nasce l'articolazione della disciplina del restauro in conservazione e progetto, dove il primo termine parte appunto dal prioritario impegno alla permanenza del Bene (il progetto di conservazione), senza tuttavia esaurirsi in tale mandato perché, scattando l'imperativo dell'uso compatibile, viene integrato di necessità dal progetto del nuovo»³⁸

Sono passati ormai cinquantasette anni dalla promulgazione della Carta di Venezia, eppure la riflessione e il dibattito sul Restauro fanno sovente riferimento ai lavori compiuti dal *Secondo Congresso Internazionale Del Restauro* e a quelli della Commissione Franceschini.

Si può affermare, pur nella semplificazione dovuta alla necessità di sintesi, che la preoccupazione sull'invocata e auspicata *autenticità* – sostenuta dalla voce di Pane e Gazzola a Venezia e riportata anche nel contributo



fig. 7 – La nuova scala ottagonale di Palazzo Rosso, 1963 (da «Domus», n. 408, p. 57).

introduttivo *Proposte per una Carta Internazionale del restauro*³⁹ degli atti del Convegno – si sia oggi smorzata, addivenendo a una sempre più profonda consapevolezza che ogni strato, fase o traccia siano a loro modo autentici, in quanto unici e irripetibili, e come tali da trattare senza alcun pregiudizio di valore iniziale. Se nel contesto internazionale, potremmo dire globale, la Carta di Venezia è talvolta ancora un riferimento diretto importante, in Italia la maturazione di un dibattito successivo, con nuove e aggiornate posizioni, assai affinate sulle prospettive della cultura materiale e della *conservazione*, ha fatto sì che si tenda ormai a considerare l'approccio proposto dal documento in relazione al periodo storico a cui appartiene. Un concetto di *conservazione* espresso precocemente proprio nella legge istitutiva della Commissione Franceschini, la 310 del 26 aprile 1964⁴⁰.

In termini generali resta invece ancora di grande attualità e portato il rapporto antico/nuovo⁴¹, da stabilirsi, nell'intervento sull'esistente, con apporti di progetto estremamente rispettosi della sostanza "antica" ma che non rinuncino a esprimere la necessaria componente di adeguamento o innovazione in termini contemporanei, come linguaggio dell'architettura dell'oggi, che già trapela senza ambiguità dai casi selezionati dalla rivista *Domus* nell'arco cronologico esaminato da questo studio, nell'obiettivo ultimo sempre valido di «concepire il progetto di restauro come mezzo per la conferma, il rafforzamento e la riappropriazione consapevole della memoria culturale e sociale collettiva»⁴².

Note

¹ GAZZOLA, PANE 1971, 14.

² La riflessione condotta da entrambi gli studiosi è contaminata dagli influssi delle teorie di Cesare Brandi e Ambrogio Annoni.

³ L'esperienza della Commissione si avvia nel 1964 con l'obiettivo di fornire una visione olistica del patrimonio culturale e paesaggistico (cfr. VOLPE 2015) e si conclude nel 1967 con la pubblicazione, in tre volumi, degli *Atti e documenti per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e paesaggistico*.

⁴ Nella *Dichiarazione I – Patrimonio culturale della nazione* si legge: «Sono assegnati alla legge i Beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà» (FRANCESCHINI 1967, I vol, 22).

⁵ *Ibid.* 1967, I vol, 14.

⁶ Come evidenziato da Emanuele Romeo in merito alla relazione tra il portato della Carta e il lavoro della Commissione per il governo italiano, «a livello internazionale, con la *Carta di Venezia* del 1964, l'ambiente urbano e paesaggistico assunse valore di testimonianza di civiltà, di evoluzione significativa o di avvenimento storico, tanto da diventare, sebbene ancora timidamente, *bene culturale*». ROMEO 2017, 66.

⁷ Tra i numerosi contributi dedicati agli effetti della *Carta di Venezia* sul dibattito culturale, si ricordano DI STEFANO 1996, KARASZ 2006, DEZZI BARDESCHI 2008, DI BIASE 2014, VOLPE 2015.

⁸ Titolo inglese del Congresso. Oltre l'italiano, i contributi presenti all'interno del volume dedicato agli atti sono offerti anche in inglese e francese, in quanto lingue di lavoro dell'UNESCO. Spagnolo e russo, come afferma lo stesso Gazzola, non sono state considerate esclusivamente per ragioni economiche.

⁹ La mostra, curata da Marco Dezzi Bardeschi e Piero Sanpaulesi, si è tenuta in Palazzo Grassi, a Venezia, dal 25 maggio al 25 giugno 1964.

¹⁰ DEZZI BARDESCHI 2008, 11.

¹¹ *Ibidem*, 13.

¹² *Il monumento per l'uomo, atti del II Congresso Internazionale del restauro (Venezia, 25-31 maggio 1964)*, Padova

¹³ GAZZOLA, PANE 1971, 15.

¹⁴ Cfr. GAZZOLA 1971. Quando l'autore scrive questa *Presentazione* è già presidente del neonato ICOMOS ed è promotore della riflessione sul tema, a lui molto caro, dello snaturamento dei centri storici.

¹⁵ Sono infatti moltissimi i convegni in cui vengono discussi gli esiti del Documento. Si considerino per esempio il Convegno di Ravello del 1977, organizzato da Roberto di Stefano e intitolato *Il restauro in Italia e la Carta di Venezia*, o al Convegno di Napoli del 1999. Cfr. AVETA 2013.

¹⁶ DI STEFANO 1996, 78.

¹⁷ Roberto Pane, in occasione del II Congresso Internazionale degli Architetti e Tecnici del restauro, con Piero Gazzola, propone "alcuni emendamenti alla Carta Italiana del Restauro del 1932, che costituiranno lo spunto per la redazione della Carta di Venezia, approvata a conclusione del congresso con un suo fondamentale apporto" (PANE 2007, 30).

¹⁸ DEZZI BARDESCHI 2018, 28.

¹⁹ Più precisamente, la ricerca ha preso in esame i numeri pubblicati tra il gennaio del 1964 (numero 410) e il dicembre del 1974 (numero 529) da «Domus», una rivista di teoria e pratica architettonica, che ricomprende talvolta anche saggi ed esempi di restauro, fondata nel 1928 e in quegli anni diretta da Giò Ponti.

²⁰ Approccio decisamente moderno, evidente nell'introduzione al numero 416 del 1964, dove Giò Ponti, fondatore e direttore della rivista, sottolinea la necessità del cambiamento. Cfr. PONTI 1964, 1.

²¹ Marco Dezzi Bardeschi definisce il Restauro come un intervento che si proponga l'obiettivo della permanenza del tempo, attraverso opportuni e calcolati nuovi apporti di progetto. Cfr. TORSELLO 2005, 37-40.

²² 1964, *Un ritrovo, nel centro di Milano*, «Domus», 418, 33-40.

²³ Per approfondimenti www.joseantonioocoderch.org/.

²⁴ 1966, *Dentro a un'antica architettura*, a Espolla, Catalogna, «Domus», 445, 27-31.

²⁵ CANALI, FICARELLI 1967, 38-43.

²⁶ Per maggiori dettagli si veda la scheda a cura del MIBACT – Architetture del Secondo Novecento al link: http://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=152324.

²⁷ CESCHI 1970.

²⁸ Cfr. www.leclouorange.ch/liste-valais/item/2-le-couvent-des-capucins-a-sion; www.rhonefm.ch/actualites/surprise-au

couvent-des-capucins-sion; www.bourgeoisie-de-sion.ch/fr/culture-patrimoine/patrimoine-historique/couvent-des-capucins.
²⁹ PICA 1971, 16-19.
³⁰ GAZZOLA, PANE 1971, 17.
³¹ Nel caso di Palazzo Rosso, oltre alla sensibilità di Albini, è stato fondamentale il supporto da parte di Caterina Marcenaro, Direttore del Servizio Belle Arti del Comune di Genova.
³² STOPPINO, CASATI 1972, 3-10.
³³ Per approfondimenti vedere BOCCARDO, DI FABIO (a cura di) 2004, 71-192.
³⁴ ALBINI 1963, 39-60.
³⁵ Gli interventi di restauro eseguiti da Albini a Genova non si fermano però a Palazzo Rosso: lo stesso approccio, la stessa cura e la stessa attenzione sono infatti rivolte anche al progetto – realizzato in collaborazione con Franca Helg – del *Museo del*

tesoro di San Lorenzo del 1952, già restaurato nel 2009 da un gruppo di esperti guidati Stefano Francesco Musso. Cfr. DEZZI BARDESCHI 2015.
³⁶ ALBINI 1963, 39
³⁷ In CANZIANI, GIORGI 2004, 71-192.
³⁸ DEZZI BARDESCHI 2017, 33.
³⁹ ICOMOS 1972.
⁴⁰ Secondo Marco Dezzi Bardeschi la conservazione riguarda *la sostanza che diviene materia*, riguarda il presente e il futuro delle cose (*res serbare*), si ancora sul concetto fisico e tangibile dell'oggetto, inteso come documento materiale, quale era stato messo in evidenza proprio dalla Commissione Franceschini. Cfr. DEZZI BARDESCHI M. 2017.
⁴¹ FERLENGA, VASSALLO, SCHELLINO 2007.
⁴² Musso 2017, 55-58.

Bibliografia

ALBINI F. 1963, *La sistemazione di Palazzo Rosso, un altro contributo italiano al restauro vitale, nel campo dei musei, «Domus»*, n. 408, pp. 39-60.
 AVETA C. 2005, *La Carta di Venezia e il Monumento per l'uomo*, in Piero Gazzola. *Restauro dei Monumenti e Conservazione dei Centri Storici e del Paesaggio*, Tesi di dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici, Università degli Studi di Napoli Federico II, rel. Stella Casiello, pp. 146-159.
 AVETA C. 2013, *I principi della Carta di Venezia tra revisioni e verifiche. L'approccio di Roberto di Stefano*, in AVETA A., DI M. STEFANO (a cura di), *Roberto Di Stefano. Filosofia della conservazione e prassi del restauro*, Napoli, pp. 127-131
 BEVAN R. 2020, *Il vero e l'autentico nell'era digitale*, in D. CHIPPERFIELD (a cura di), *Protezione e identità, «Domus»*, n. 1044, pp. 7-11.
 BOCCARDO P., DI FABIO C. (a cura di) 2004, *I musei di Strada Nuova a Genova*, Torino.
 CANALI G., FICARELLI L. 1967, *Dal rudere di un castello medioevale. Una casa moderna, «Domus»*, n. 447, pp. 38-43.
 CANZIANI A., GIORGI A. 2004, *Evoluzione e conservazione di un allestimento*, in P. BOCCARDO, C. DI FABIO (a cura di) 2004, pp. 71-192.
 CESCHI C. 1970, *Teoria e storia del restauro*, Roma.
 DEZZI BARDESCHI M. 2008, *Viaggio nell'Italia dei Restauri: memoria per la storia e per il futuro della conservazione*, in MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI 2008, *Terza mostra internazionale del Restauro Monumentale. Dal Restauro alla conservazione*, volume II, Firenze, pp. 11-17.
 DEZZI BARDESCHI C. 2015, *Franco Albini e il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova*, «Quaderni di 'ANANKE»», 5, Firenze; www.atlantearchitettura.beniculturali.it/museo-del-tesoro-della-cattedrale-di-san-lorenzo.
 DEZZI BARDESCHI C. 2017, *Abbecedario minimo. Cento voci per il Restauro*, Firenze.
 DEZZI BARDESCHI M. 2017, *Quando la sostanza diventò materia*, in LONGHI, ROMEO (a cura di) 2017, pp. 29-37.
 DEZZI BARDESCHI M. 2018, *La conservazione accende il progetto*, Firenze.
 DI BIASE C. 2014, *La Carta di Venezia (1964) dopo cinquant'anni, «Ananke»*, n. 72, Firenze, pp. 61-68.
 DI STEFANO R. 1996, *Monumenti e valori*, Napoli. «DOMUS» 1964-1973, numeri 410-529, Milano [Direzione Gio Ponti].
 FERLENGA A., VASSALLO E., SCHELLINO F. (a cura di) 2007, *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Venezia.
 FRANCESCHINI F. (a cura di) 1967, *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, 3 voll., Roma.

GAZZOLA P., (a cura di) 1971, *Presentazione*, in ICOMOS 1972, pp. XIX-XXII.
 GAZZOLA P., PANE R. (a cura di) 1971, *Proposte per una Carta Internazionale del restauro*, ICOMOS 1972, pp. 14-19.
 ICOMOS 1972, *Il monumento per l'uomo, atti del II Congresso Internazionale del restauro (Venezia, 25-31 maggio 1964)*, Padova.
 KARASZ D. (a cura di) 2006, *Intervista a Gertrude Tripp. 1964: Venezia e la carta del restauro, «Ananke»*, 48, pp. 12-17.
 LONGHI A., ROMEO E. (a cura di) 2017, *Patrimonio e tutela in Italia. A cinquant'anni dall'istituzione della Commissione Franceschini (1964-2014)*, Ariccia.
 MUSSO S.F. 2017, *Introduzione alla SEZIONE 1a - Questioni teoriche del restauro: inquadramento generale*, in D. FIORANI (a cura di) *RICerca/REStauRO*, SIRA, Roma
 PANE A. 2007, *Roberto Pane (1897-1987)*, «Ananke», n. 50-51, Firenze, pp. 24-33.
 PICA A. 1971, *Riforma di un convento, «Domus»*, 499, pp. 16-19.
 PONTI G. 1964, *Against Uniformity, «Domus»*, n. 416.
 ROMEO E., *La commissione Franceschini. Antichi principi e prospettive future di un dibattito culturale*, in LONGHI, ROMEO (a cura di) 2017, pp. 65-80.
 STOPPINO G., CASATI C. 1972, *Primo itinerario Domus dell'architettura italiana 1900-1971, «Domus»*, n. 506, pp. 3-10.
 TORSSELLO P. 2005, *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Venezia, pp. 37-40.
 VOLPE G. 2015, *Franceschini (2014) dopo Franceschini (1966), per una visione olistica del patrimonio culturale e paesaggistico, «Ananke»*, n. 74, pp. 34-41.

Sitografia

http://www.marcodezzibardeschi.com/_Mostre/mostra_05.html (ultima consultazione: giugno 2020)
<https://www.icomos.org/en/about-the-centre/publicationsdoc/other-publications-3/157-articles-en-francais/ressources/publications/411-the-monument-for-the-man-records-of-the-ii-international-congress-of-restoration> (ultima consultazione: giugno 2020)
<https://unina.academia.edu/ClaudiaAveta> (ultima consultazione: giugno 2020)
<https://www.domusweb.it/it.html> (ultima consultazione: giugno 2020)
<http://joseantonioderch.org/?lang=en> (ultima consultazione settembre 2020)
<https://www.atlantearchitettura.beniculturali.it/tag/liguria/> (ultima consultazione settembre 2020)
<https://www.bourgeoisie-de-sion.ch/fr/culture-patrimoine/patrimoine-historique/couvent-des-capucins/> (ultima consultazione settembre 2020)
<https://www.domusweb.it> (ultima consultazione settembre 2020)

ALESSANDRA LANCELLOTTI

Dottorato in Beni Architettonici e Paesaggistici, Politecnico di Torino

Le fonti audiovisive nella documentazione del cantiere di restauro

A partire dalla fine dell'Ottocento e con intensità maggiore nel primo Novecento, la tecnologia ha permesso nuove rappresentazioni dello spazio attraverso l'immagine in movimento. Questo ha segnato l'inizio di un'epoca fortemente incentrata sulla produzione di immagini, che permettono oggi di ricostruire la linea del tempo attraverso cui l'architettura e la città si sono espresse in diversi momenti storici. Il cinema risulta, pertanto, una fonte eloquente della modernità, essendone uno dei prodotti principali. Per questo motivo, la rappresentazione cinematografica dell'architettura moderna e dello spazio urbano è stata un punto centrale fin dalle sue origini e propone il film come rizomatico documento storico.

Questo contributo intende mettere in luce il valore del cinema per comprendere quale sia il suo apporto documentale alla ricerca in ambito architettonico e urbano. In particolare si analizzeranno alcune esperienze di registrazione del cantiere di restauro, per cui si predilige la forma documentaria fra le diverse vocazioni cinematografiche, che permette un'analisi scientificamente lucida ed eloquente degli approcci e delle metodologie messi in campo in tali contesti, oltre che delle forme attraverso le quali si intende comunicarli.

In questo panorama le cineteche risultano avamposti di conoscenza privilegiati, in cui la fonte filmica conservata testimonia non solo la storia delle pratiche progettuali di più di un secolo, ma anche l'evoluzione degli strumenti di rappresentazione e di comunicazione: oltre a congelare l'immagine di luoghi in epoche precise e a registrare i diversi processi di fenomeni in evoluzione, il cinema permette di visualizzare una serie di nozioni storiche e tecniche che altrimenti rimarrebbero nel campo dell'astrazione¹.

Il cantiere di restauro, oltre a essere stato documentato dalla fotografia, è stato spesso oggetto di narrazione cinematografica con lo scopo di tenere traccia degli interventi e dei resoconti degli studiosi che vi hanno agito, ma anche per promuovere le iniziative stesse, frutto di sforzi economici di amministrazioni, enti territoriali, istituzioni culturali e privati che hanno investito risorse in queste operazioni. Tali documentari sono, infatti, anche il risultato delle politiche di valorizzazione dei beni e degli attori coinvolti.

Per la partecipazione di un alto numero di esperti provenienti dall'ambito accademico, i custodi di questi patrimoni filmici sono spesso gli archivi audiovisivi delle università. È proprio in questi contesti che si trovano alcune fra le documentazioni più importanti sul cantiere di restauro. È il caso dell'Architettura - Archivio

Cinematografico e Multimediale di Architettura del Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino. Si tratta di un fondo nato con scopi di ricerca e di didattica, contenente più di mille titoli, in cui il tema del cantiere è trattato da numerose produzioni con scopi divulgativi, educativi e promozionali, di cui si analizzeranno tre casi in particolare.

Al fianco di altre fonti, questi documenti contribuiscono a districare un quadro complesso di visioni e contributi storici, che vedono gli archivi fondati su prospettive multimediali emergere quali importanti osservatori contemporanei.

1. Cinema, architettura, rappresentazione

Nel corso del Novecento il cinema si è affermato non solo quale strumento destinato all'intrattenimento, ma anche come testimone di eventi architettonici e urbani nella storia delle trasformazioni moderne, dei linguaggi attraverso cui la società si è espressa, del costume, e del modo di vivere l'architettura e la città.

Fin dai suoi esordi, emulando la pittura e la fotografia, la macchina da presa ha esplorato il gusto voyeuristico proprio delle altre arti nella registrazione della realtà. Prima ancora di diventare dispositivo di finzione, ha infatti avuto vocazione documentaria: l'immagine cartolina del primo cinema, che ritraeva muto gli scorci delle città, era un'evoluzione tecnologica della veduta pittorica e fotografica; era, come noto nei suoi presupposti meccanici, immagine in movimento. Essendo strumento di rappresentazione sia dello spazio sia del tempo, disponeva alla visione vera e proprie *promenades architecturales*². Gli esiti di queste sperimentazioni erano spesso filmati non montati o montati in camera da cineamatori non noti che indagavano le potenzialità del mezzo.

Una prima evoluzione nel ritratto della città è rappresentata dalla produzione di alcuni autori che successivamente si sono cimentati anche con il racconto di finzione. Esempi di queste ricerche sono i documentari *Die Sinfonie der Großstadt* di Walter Ruttmann (Germania 1927) e *À propos de Nice* di Jean Vigo (Francia 1930). Tuttavia il cinema di finzione non ha mai smesso di registrare la realtà: ancora oggi i film a soggetto continuano a veicolare immagini senza, totale o parziale, manipolazione scenografica. Queste rappresentano un'importante fonte per studiosi del tema urbano e architettonico, alla stregua di quelle tradizionali.

Per queste ragioni, prima ancora che la macchina da presa diventasse uno strumento popolare, anche un significativo numero di architetti ne ha fatto uso. Come dimostrano i tentativi di Gropius di far conoscere la riforma promossa del Bauhaus attraverso il divulgativo *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?* (Germania 1928), oppure *Grandi firme*, diario visuale sull'Italia di Piero Portaluppi (Italia 1930-60), la trilogia *Bâtir – L'architecture d'aujourd'hui – Trois chantiers* di Le Corbusier realizzata per celebrare l'architettura moderna (Francia 1930) e *Architect's Congress* di László Moholy-Nagy (Germania 1933), girato sulla nave che da Marsiglia aveva portato ad Atene gli architetti del IV Congresso Internazionale di Architettura Moderna, il cinema viene scoperto dagli esperti del settore fra gli anni venti e trenta del Novecento. Si diffonde più largamente nel secondo dopoguerra come strumento di documentazione e dibattito sugli effetti delle ricostruzioni delle città bombardate, quando inizia in tutta Europa un processo in cui interventi pubblici e di speculazione privata alterano fortemente il paesaggio costruito³. In particolare si cimentano con il cinema per trovare una nuova forma di scrittura saggistica, il critofilm, o film saggio, dando a questo il valore di testimonianza, interpretazione, critica, denuncia, riforma e proposta⁴. A partire da questo momento il cinema d'architettura si specializza ed è oggi possibile riconoscere nella sua importante mole quali siano state le tendenze, le divisioni tematiche e le prospettive.

Oggi che il cinema costituisce un patrimonio già storicizzato, è importante riconoscere i presidi che ne garantiscono la conservazione e la valorizzazione. A questo scopo gli archivi audiovisivi rivestono un ruolo essenziale, in cui è possibile guardare al cinema come fenomeno di rappresentazione e descrizione dello spazio. Fra i più importanti vi sono quelli delle istituzioni museali, che propongono contenuti video o cinematografici sull'architettura e su ciò che a loro si lega tematicamente⁵. Ciascuno di questi ha archivi visitabili e che sono costole delle istituzioni stesse. Di seguito se ne elencano i principali in ambito italiano.

L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia è una struttura pluridisciplinare e multimediale. Si articola nei seguenti fondi e collezioni: biblioteca, periodici, fondo manifesti, partiture, fototeca, cineteca, mediateca, raccolta documentaria, fondo storico, fondo artistico e fondo progetti, in cui la mediateca raccoglie materiali audio e video. I documenti filmati sono prodotti direttamente dalla Fondazione, curati da importanti case di produzione o acquisiti dai settori di attività della Biennale alla fine delle manifestazioni⁶.

Gli Archivi della Triennale di Milano, storico, fotografico e audiovisivo, conservano, tutelano e rendono fruibili al pubblico i materiali documentali delle diverse edizioni dell'esposizione, delle singole mostre e sezioni, degli eventi e delle attività promosse dalla Fondazione e dei personaggi che ne hanno fatto la storia⁷.

Il MAXXI Architettura di Roma comprende il museo, l'archivio, la biblioteca e la mediateca. Le collezioni sono curate e gestite dal Centro Archivi, un laboratorio

sperimentale che, insieme alle tradizionali attività di conservazione, restauro e catalogazione, svolge funzioni di ricerca, promozione e formazione⁸.

Quanto, invece, alle realtà accademiche, si ricorda che nell'ambito dei dipartimenti di architettura, è piuttosto comune trovare mediateche, videoteche o cineteche. Esempi di questo sono l'Architeca – Archivio Cinematografico e Multimediale del Politecnico di Torino e la Videoteca IUAV. Quest'ultima possiede una delle collezioni di audiovisi tra le più importanti a livello nazionale sui temi specifici dell'architettura e dell'urbanistica, che, insieme alla biblioteca, alla diateca, alla cartoteca e all'Archivio Progetti, compone il sistema bibliotecario e documentale⁹.

2. *L'Architeca del Politecnico di Torino*

Nel Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino si è stratificato un patrimonio filmico di grande rilevanza, specializzato nel cinema sull'architettura, sulla città, sul paesaggio e sul design: l'Architeca – Archivio Cinematografico e Multimediale di Architettura, un fondo audiovisivo che fa parte delle collezioni storiche del Politecnico, contenente conferenze, convegni, rassegne, produzioni di ateneo e acquisizioni esterne.

Deve la sua costituzione all'attività di produzione del Laboratorio di Tecnologia della Rappresentazione fin dal 1983, proseguita dal 1985 dal Servizio Audiovisivi per la Didattica e attualmente in corso grazie all'attività di ricerca e di didattica del MultimediaLab. Dal 2018 questo patrimonio di saperi viene coinvolto in un piano di riorganizzazione, conservazione e valorizzazione.

Si tratta di un caso piuttosto singolare, dal momento che pochi archivi audiovisivi di architettura nascono in forma indipendente all'interno delle università: generalmente l'audiovisivo è una forma di rappresentazione che distingue un media dall'altro nell'ambito delle collezioni bibliotecarie e archivistiche¹⁰. La particolarità del caso torinese è accentuata dalla connessione con un laboratorio di produzione, che ne garantisce l'attualità della ricerca sull'innovazione tecnologica, la partecipazione attiva a un dibattito contemporaneo e la longevità.

La struttura di questo fondo fa capo principalmente alla logica produttiva dei film: produzioni interne all'ateneo o acquisizioni esterne, che si articolano in tre serie e tre collezioni, aperte o chiuse, i cui elementi sono archiviati cronologicamente. All'interno di questi è possibile rintracciare oggetti di diversa natura cinematografica, disciplinare e tematica.

Intorno all'universo dell'architettura, una moltitudine di temi contribuisce alla varietà dei discorsi, dei territori esplorati e delle voci in campo. Quello del cantiere di restauro è il soggetto di diversi film: si tratta di corti o mediometraggi che analizzano casi studio specifici con la documentazione delle varie fasi, degli approcci e degli interventi. Dal momento che l'archivio opera a Torino dagli anni ottanta, è comune trovare film che abbiano parlato del Piemonte, o che gli siano



fig. 1 – Fotogramma dal film *Hierapolis di Frigia 1957-1987* di Ferdinanda Vigliani (Italia 1987).

stati in qualche modo legati con rapporti istituzionali, negli ultimi decenni. I cantieri oggetto delle narrazioni, infatti, vedono la partecipazione di beni culturali, enti ed esperti del territorio. Fra gli studiosi che offrono la loro voce ci sono professionisti, ricercatori, professori e studenti degli atenei Piemontesi. Vengono usate principalmente le forme didascaliche del documentario, tramite voce narrante e interviste frontali, e vi è una ricchezza di testimonianze che illustrano discorsi di natura scientifica a un pubblico vasto, adeguandosi a questo tipo di comunicazione. Alla vocazione divulgativa contribuiscono anche didascalie, animazioni, illustrazioni, cartelli, il ritmo del montaggio e le colonne sonore.

Da rilevare vi è anche una funzione promozionale delle operazioni di cantiere, legata all'interesse dei committenti e degli investitori, orientata a far conoscere e a valorizzare gli sforzi di natura culturale ed economica che hanno portato allo studio, alla tutela e alla comunicazione di tali beni per una rinnovata conoscenza e fruizione.

3. Il cantiere di restauro in tre casi studio

In occasione del trentennale della missione italiana archeologica di Hierapolis di Frigia, nel 1987 viene realizzato un breve documentario prodotto dal Laboratorio di Tecnologia della Rappresentazione del Politecnico di Torino: *Hierapolis di Frigia 1957-1987* (fig. 1), di Ferdinanda Vigliani (Italia 1987). Hierapolis, l'attuale Pamukkale in Turchia, è una città di fondazione ellenistica, passata poi ai romani nel 133 a.C. e prosperata economicamente nella pacifica situazione dei secoli seguenti¹¹. La missione, diretta a partire da 1957 dal professor Paolo Verzone e successivamente dalla professoressa Daria De Bernardi Ferrero, ha conseguito notevoli successi nel campo della ricerca archeologica in loco e costituito un'intensificazione dei rapporti culturali fra l'Italia e la Turchia.

Di questo progetto filmico sono conservati presso l'Architeca i nastri girati e il film montato, materiale su



fig. 2 – Fotogramma dal film *Il tracciamento del Martyrion* di Paolo Bertalotti, Giorgio Comollo, Alfredo Ronchetta (Italia 1989).

supporto magnetico già sottoposto a digitalizzazione, restauro e schedatura. Il documentario ha vocazione didascalica e si articola in momenti di confronto con gli esperti direttamente coinvolti negli scavi attraverso interviste frontali e situazioni collettive in cui si ritrae la squadra di lavoro del cantiere di restauro. A collegare gli episodi della narrazione c'è una voce fuori campo, mentre ad accompagnare le voci principali è in scena la regista, che porge la parola agli esperti nel corso dei dialoghi-intervista. Attraverso questi strumenti si ripercorrono i primi trent'anni di scavo in cui il sito è stato oggetto di indagine: i risultati raggiunti nel corso degli studi, che permettono di conoscerne le fasi di vita della città, dalla fondazione all'abbandono, e si illustrano i segni tangibili di momenti di particolare vivacità culturale ed economica, testimoniati dall'organizzazione urbana e dagli edifici pubblici.

Nella storia della missione, che aveva visto come protagonista iniziale il professor Verzone, a cui il governo della Turchia aveva affidato il sito come campo per studi storico-architettonici, si susseguono molte campagne nel primo trentennio, che hanno visto un processo di specializzazione dell'équipe scientifica coinvolta, lo sviluppo di una vocazione didattica della missione con il coinvolgimento di studenti e un'evoluzione degli strumenti impiegati nelle opere di scavo, di rilievo e di restauro architettonico.

Oltre alla voce fuori campo e all'intervista frontale, alla logica didascalica rispondono altri elementi: il montaggio delle immagini di copertura illustrative dei discorsi e le animazioni, che permettono di volgere lo sguardo sugli elementi puntuali descritti. Le interviste agli esperti sono funzionali a far conoscere il sito: a Daria De Bernardi, professoressa di Storia dell'architettura del Politecnico di Torino e capo missione della spedizione, il compito di introdurre la storia della città e del cantiere; a Francesco D'Andria, professore di Archeologia classica all'Università del Salento, la storia del teatro direttamente dalla scena e ciò che il restauro ha rivelato del discorso iconografico dei rilievi scolpiti; a Giorgio Bejor, professore di Archeologia classica

dell'Università di Pisa, l'approfondimento sulle statue che erano presenti nel teatro; a Tullia Ritti, professoressa di Antichità greche e romane dell'Università "Federico II" di Napoli, la lettura e l'interpretazione delle epigrafi su pietra della città. Insieme a loro vi sono anche degli studenti, impegnati in diverse attività.

A questo documentario è associato un cortometraggio di successiva produzione, *Il tracciamento del Martyrion* (fig. 2) di Paolo Bertalotti, Giorgio Comollo, Alfredo Ronchetta (Italia 1989) della stessa produzione del film precedente. È dedicato all'architettura paleobizantina eretta sull'altura che domina la città alla fine del IV secolo o all'inizio del V secolo¹² ed è il primo edificio a essere indagato nella missione del 1957. Il film è un documentario di breve durata che propone la ricostruzione congetturale del sistema geometrico di tracciamento della pianta dell'edificio. L'impianto ha un disegno complesso di valore eccezionale, che suggerisce l'ipotesi che l'architetto facesse parte dell'atelier della corte imperiale di Costantinopoli¹³. È costituito da un ottagono centrale con otto vani radiali rettangolari, inscritto in un quadrato lungo il quale sono disposte maniche di camere affiancate che comunicano con i cortili triangolari dei vani. La ripresa del filmato che propone il percorso geometrico del tracciamento è a camera fissa, realmente effettuato in scala su una spianata asfaltata da due sole persone. Si fa uso soltanto di un gesso e di una corda, senza alcun passaggio costruttivo ricavato tramite misura.

Santa Maria di Vezzolano. Il restauro dello Jubé (fig. 3) di Fedele Aula (Italia 1998) è, invece, un film di produzione del Servizio Audiovisivi per la Didattica del Politecnico di Torino. Documenta il restauro dello *jubé* di Vezzolano¹⁴ nel 1996 eseguito dalla Società Rava con la direzione di Paola Salerno della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte, committente del film, con la consulenza scientifica di Elena Ragusa della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte e grazie al finanziamento erogato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Asti.

Jubé è il termine francese con cui si identifica il pontile, elemento architettonico costituito da un sistema porticato sormontato da una tribuna, il quale divide la navata dal coro in senso trasversale¹⁵; la sua funzione era quella di creare una separazione tra lo spazio dei fedeli posti lungo la navata e quello del clero che si trovava nel coro. Secondo quanto scrive Viollet-le-Duc:

i religiosi, rinchiusi nel coro, non erano e non dovevano essere visti dalla navata; i fedeli sentivano i loro canti, [...] non potevano scorgere l'altare che attraverso la porta del *jubé*, quando il velo era tirato¹⁶.

Anche questo è un caso di documentario a vocazione scolastica e di promozione del bene culturale: una voce narrante spiega con montaggio didascalico la funzione dell'abbazia nel territorio fin dall'XI secolo e ne ricostruisce la storia. Si propone in doppia esposizione e attraverso animazioni, la configurazione delle piante nelle diverse epoche fin dalla sua fondazione. L'inserimento dell'abbazia nel paesaggio e il punto di vista esterno introducono

al tema principale. Viene mostrato lo schema secondo cui si articola la facciata di ascendenza lombarda, deduzione dalla scansione in tre zone e dal ricco progetto decorativo che si sviluppa nella parte centrale¹⁷. Entrando, la camera porta all'oggetto principale della narrazione, lo *jubé*, l'elemento caratterizzante questa abbazia che divide la navata centrale all'altezza della prima campata. Oltre al suo valore scultoreo e pittorico, è un esempio unico nel quadro dell'architettura religiosa italiana tra il XII e il XIII secolo¹⁸.

Lo si descrive nei suoi elementi costitutivi, restituendolo nella sua interezza di particolarità e anomalie, fra la collocazione che lascia poco spazio ai fedeli, le geometrie incerte della volta centrale a botte e la costrizione fra pilastro sinistro e semicolonna destra, che non solo impedisce la visione completa delle arcate laterali, ma determina l'incompletezza della serie dei quaranta patriarchi, di cui cinque, non rientrando nel ciclo scultoreo, vengono dipinti sui lati¹⁹. Vengono percorsi con la camera tutti i suoi elementi, architettonici, scultorei e pittorici: la composizione di cinque campate di archi ogivali retti da colonnine in pietra con capitelli fogliati del tipo a *crochet*; al centro una porta sormontata da architrave che reca verso il presbiterio; il livello superiore delimitato da due parapetti di pietra di cui quello rivolto all'ingresso principale della chiesa, arricchito da un ciclo scultoreo dedicato alla Vergine Maria. Lo compongono due ordini di figure: in quello inferiore sono presenti i patriarchi, antenati di Cristo; quello superiore ospita i simboli degli evangelisti, alternati a tre scene scultoree rappresentanti la morte della Vergine attorniata dagli apostoli, la sua incoronazione e la resurrezione, con gli angeli che la sollevano per portarla in cielo.

Insieme alla voce fuori campo, compongono la narrazione anche interviste frontali. Viene spiegato dal restauratore Antonio Rava che alcune datazioni sono rinvenibili dalle iscrizioni presenti nel ciclo e che anche le pitture sono portatrici di preziose informazioni. Al lavoro si vede un gruppo di restauratori impegnati in operazioni manuali, come l'asportazione dello strato grigio, ottenuta con l'applicazione di complessi di pasta di cellulosa, e la pulitura con spazzolini e bisturi. Alla fine delle lavorazioni emerge la ricca policromia del basorilievo (blu lapislazzulo, rosso cinabro, a volte misto al bianco di piombo per ottenere il rosa, e l'ocra gialla).

Oltre alle puliture, un intervento mostrato in corso d'opera è il consolidamento della pietra, eseguito in fessurazioni presenti in più punti: le spaccature mettono a nudo il materiale fragile e decoeso degli strati più profondi. Allo stesso modo si vede il lavoro sui giunti fra pietra e pietra, per cui il restauro ha previsto un'asportazione degli stucchi applicati a più riprese nei secoli, liberando la struttura da apposizioni di malta. A tal proposito vengono eseguiti inserimenti di silicati di etile, per consolidare questi punti, ed eseguita una microstuccatura delle lesioni con malta di calcio e sabbia di colore simile all'arenaria circostante.

La tecnica di esecuzione delle puliture è stata studiata dalla dottoressa Antonietta Gallone e dal

professor Giacomo Chiari, del Dipartimento di Scienze Mineralogiche e Petrologiche dell'Università degli Studi di Torino, che viene intervistato per parlare dell'indagine sui materiali costruttivi, sulle stuccature e della successione dei vari interventi stratificati.

Il documentario tenta di veicolare il messaggio per cui il restauro di un'opera d'arte è innanzitutto un atto di conoscenza. Nel caso dello *Jubé*, il lavoro combinato di molti esperti ha consentito una ricerca approfondita tesa a cercare le motivazioni di tanti interrogativi legati alla complessità della chiesa, i cui risultati hanno indicato le corrette modalità e suggerito i limiti dell'intervento. Per diffondere la conoscenza degli elementi emersi nel corso dei lavori di restauro e consentire riscontri utili al procedere di altre ricerche, si adatta la sceneggiatura alla forma del diario di cantiere, in cui illustrare, a scopo dimostrativo, le tecniche e le metodologie del restauro adottate.

Infine *Castello di Rivoli. Lavori di restauro* (fig. 4) di Giulia D'Agnolo Vallan (Italia 1984) è una produzione News & Data, conservata come acquisizione esterna dall'Architca del Politecnico di Torino. Si tratta di un documentario sul restauro e sul recupero funzionale del Castello di Rivoli, rientranti in un progetto più ampio di valorizzazione delle residenze e delle collezioni sabaude, che ha visto in accordo Stato ed Enti locali impegnati nel rendere conosciuta questa realtà a un vasto pubblico²⁰.

Il lavoro, diretto dall'architetto Bruno, si concentra dove l'idea juvarriana era rimasta incompiuta nel 1734. Restava un frammento del grandioso progetto, ancora privo della scala principale di accesso ai piani e alle sale in cui si articola lo spazio interno²¹. Da quel momento in poi cominciò un decadimento che culminò con l'abbandono, tendenza negativa invertita a partire dal 1961, un anno che ha coinvolto con nuove energie Torino e il Piemonte. In quel momento il restauro del Castello in occasione del centenario dell'Unità d'Italia trovò una spinta necessaria, che si concretizzò successivamente solo nel 1978, quando si diede il via al programma operativo del progetto di restauro di Andrea Bruno²².

Il cantiere ebbe inizio nell'agosto del 1979, fu focalizzato sulle coperture, il cui risanamento aveva priorità assoluta per l'agibilità dell'edificio in funzione del nuovo programma di utilizzo²³. Seguirono poi diffusi interventi di consolidamento delle strutture, il restauro dei paramenti esterni, la costruzione dei collegamenti verticali (scala e ascensore), il risanamento degli ambienti interni e il lavoro di messa in sicurezza e decoro, la realizzazione del teatrino e, infine, dello sporto panoramico.

Una voce fuori campo annuncia che dopo il lungo abbandono e dopo un cantiere durato cinque anni, il castello riapre al pubblico quale museo destinato a ospitare alcune fra le più avanzate espressioni dell'arte contemporanea.

Il ritmo del film è scandito da successioni musicali d'osservazione delle attività, dalla voce fuori campo su panoramiche esterne e interne, dettagli, ritratti. La narrazione si caratterizza dalla scelta di usare una giornata in particolare come dispositivo di scoperta



fig. 3 - Fotogramma dal film *Santa Maria di Vezzolano. Il restauro dello Jubé* di Fedele Aula (Italia 1998).



fig. 4 - Fotogramma dal film *Castello di Rivoli. Lavori di restauro* di Giulia D'Agnolo Vallan (Italia 1984).

dei diversi elementi del sito e dei lavori realizzati. In questo senso abbraccia la logica del diario di cantiere, seguendo il corso del giorno in cui viene installato lo sporto panoramico, una delle principali dichiarazioni di modernità dell'intervento di restauro in corso.

Proprio là dove era rimasto in sospeso il disegno di Juvarra, lo sporto rappresenta un punto di osservazione aggettante, in acciaio inossidabile e cristallo, che si proietta verso la Valle di Susa e orientato verso i confini dello stato sabaudo. Il luogo in cui questo intervento viene realizzato è quello dove è evidente il taglio netto dell'architettura interrotta: la testata ovest, lasciata spoglia e a nudo²⁴. Questa struttura è memoria e coscienza di un pensiero progettuale non attuato e che si trasforma in pensiero critico sull'attuale degrado della manica lunga, con i suoi tetti sfondati e i suoi muri marcescenti ricoperti di vegetazione «che, ormai penetrata nel corpo delle murature e all'interno dell'edificio, ne scompiglia le strutture»²⁵.

Note

- ¹ RAGGHIANI 1952, 271.
- ² A proposito dell'esperienza spaziale e sensoriale vissuta nell'attraversamento dell'architettura, Auguste Choisy teorizza sotto il termine *promenade architecturale* il percorso dispiegato nell'Arcopoli di Atene. Cfr. CHOISY 1899, 412-420.
- ³ RUSSO KRAUSS 2016.
- ⁴ RAGGHIANI 1952.
- ⁵ LANCELLOTTI 2019, 702-703.
- ⁶ Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, www.labiennale.org/it/asac (ultima consultazione: settembre 2020).
- ⁷ Triennale di Milano, Archivi, www.archivio.triennale.org (ultima consultazione: settembre 2020).
- ⁸ MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Centro Archivi, www.maxxi.art/centro-archivi/ (ultima consultazione: settembre 2020).
- ⁹ Università IUAV di Venezia, Sistema Bibliotecario e Documentale, <http://sbd.iuav.it> (ultima consultazione: settembre 2020).
- ¹⁰ LANCELLOTTI 2019, 706-707.
- ¹¹ RITTI 1987, 27.
- ¹² DE BERNARDI 1987, 121.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ SALERNO 1997.
- ¹⁵ DELMASTRO, VACCHERO 1997, 53.
- ¹⁶ VIOLLET-LE-DUC 1854.
- ¹⁷ Cfr. SOPRINTENDENZA PER I BENI ARCHITETTONICI E AMBIENTALI DEL PIEMONTE 1991.
- ¹⁸ DELMASTRO 1997, 113.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ PALMAS DEVOTI 1984, 12.
- ²¹ BRUNO 1984, 15.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ BRUNO 1984, 88.
- ²⁴ *Id.*, 130.
- ²⁵ *Ibidem*.

Bibliografia

- BRUNO A. 1984, *Il castello di Rivoli: 1734-1984, Storia di un recupero*, Torino.
- CHOISY A. 1899, *Histoire de l'architecture*, Parigi.
- DE BERNARDI D. 1987, *Martyrion di San Filippo e chiese*, in *Hierapolis di Frigia, 1957-1987*, Milano, pp. 121-132.
- DELMASTRO F., VACCHERO F. 1997, *I pontili: primi esiti di una ricerca*, in SALERNO (a cura di), pp. 53-62.
- DELMASTRO F., SALERNO P. 1997, *Il pontile di Vezzolano: rilievi, analisi, nuove ipotesi*, in P. SALERNO (a cura di), pp. 113-135.
- LANCELLOTTI A. 2019, *Gli archivi cinematografici di architettura: oltre la conservazione*, in A. CONTE, A. GUIDA (a cura di), *Reuso 2019. Patrimonio in divenire. Conoscere, valorizzare, abitare*, Roma, pp. 699-710.
- PALMAS DEVOTI C. 1984, *Presentazioni*, in BRUNO p. 12.
- RAGGHIANI C. L. 1952, *Cinema arte figurativa*, Torino.
- RITTI T. 1987, *Storia*, in *Hierapolis di Frigia 1957-1987*, Milano 1987, pp. 27-30.
- RUSSO KRAUSS G. 2016, *Dal «critofilm» all'«ambiente»: il cinema di Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Pane come strumento di lettura e tutela dell'architettura e del paesaggio*, in A. BERRINO, A. BUCCARO. (a cura di) *Delli aspetti de paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine del paesaggio*, I, *Costruzione, descrizione, identità storica*, CIRICE, Napoli, pp. 739-748.
- SALERNO P. (a cura di) 1997, *Santa Maria di Vezzolano: il Pontile: ricerche e restauri*, Torino.
- SOPRINTENDENZA PER I BENI ARCHITETTONICI E AMBIENTALI DEL PIEMONTE (a cura di) 1991, *Santa Maria di Vezzolano: relazione sugli interventi di restauro: la facciata, le volte*, Torino.
- VIOLLET-LE-DUC E. 1854, *Voce Jubé*, in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Parigi.

Filmografia

- AULA F. 1998, *Santa Maria di Vezzolano. Il restauro dello Jubé*, Italia.
- BERTALOTTI P., COMOLLO G., RONCHETTA A. 1989, *Il tracciamento del Martyrion*, Italia.
- D'AGNOLO VALLAN G. 1984, *Castello di Rivoli. Lavori di restauro*, Italia.
- GROPIUS W. 1928, *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?*, Germania.
- LE CORBUSIER 1930, *Bâtir*, Francia.
- LE CORBUSIER 1930, *L'architecture d'aujourd'hui*, Francia.
- LE CORBUSIER 1930, *Trois chantiers*, Francia.
- MOHOLY-NAGY L. 1933, *Architect's Congress*, Germania.
- PORTALUPPI P. 1930-1960, *Grandi firme*, Italia.
- RUTTMANN W. 1927, *Die Sinfonie der Großstadt*, Germania.
- VIGLIANI F. 1987, *Hierapolis di Frigia 1957-1987*, Italia.
- VIGO J. 1930, *À propos de Nice*, Francia.

ANDREA MINELLA

Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino

La conservazione dell'architettura contemporanea tra archivi, istituzioni e cantieri. L'Auditorium RAI di Torino: complessità tecnica e opera d'arte di Carlo Mollino e Aldo Morbelli

Ogni architettura quindi per essere intesa va letta nella sua lingua. E le lingue possono essere infinite¹.

Analizzando la recente critica e letteratura architettonica, nonché le discussioni sulle fonti contemporanee e i più importanti cantieri di restauro degli ultimi anni, luoghi di applicazione professionale di svariati approcci metodologici, emerge come la conservazione e il restauro dell'architettura contemporanea siano tematica di una tenzone tra archivi, istituzioni e cantieri: questi sono poeti dotati di lingua propria e compositori della complessità del processo interpretativo, nonché operativo, del patrimonio contemporaneo.

Il restauro dell'architettura contemporanea è materia ancora in fase di definizione e... sperimentale... ciò a causa d'un troppo esiguo distacco storico².

Questo, che è alla base di ogni riflessione sia storiografica sia filologica, nonché del rigore del nostro mestiere di architetti, fa sorgere problematiche legate alla valutazione critica, e implicitamente all'atto di riconoscimento, dell'opera architettonica della seconda metà del XX secolo, imponendo quindi una modifica al processo interrogativo, teorico e pratico, finalizzato a una profonda conoscenza della genesi dell'opera stessa, ancorché delle questioni procedurali, legislative e operative, del progetto di conservazione e restauro.

Tutti sappiamo che da tale riconoscimento discenderà poi il concreto modo di operare sui manufatti, ma in sede critica non ci accorgiamo ancora che le odierne e necessarie conformità normative legate alla funzionalità, all'energetica e all'impiantistica, ma soprattutto la loro interpretazione progettuale attuata da architetti e ingegneri professionisti, mettono costantemente a rischio le architetture contemporanee.

Riconosciuto che ormai questa condotta sarà una costante preoccupazione del nostro mestiere e che sfonda un'altra porta aperta tra le innumerevoli problematiche che stanno destabilizzando l'architettura, attraverso la disamina, critica e archivistica, di un bene architettonico contemporaneo, cercheremo di comprendere come il tentativo di risoluzione risiede, forse, in uno spostamento di termini: all'analisi e interpretazione del manufatto contemporaneo sarà affidato un inedito compito, direttamente coinvolto nella concretizzazione dell'atto progettuale, all'interno del complesso processo di conservazione e restauro, e che sia anche in grado di

sostenere un controllo a tutto campo, dall'applicazione della normativa alla cantierizzazione.

Vicenda emblematica e ancor più curiosa di un'opera che ha segnato lo sviluppo architettonico e urbanistico di Torino è quella dell'Auditorium Rai Arturo Toscanini, già Teatro Vittorio Emanuele. Vicenda

che parrebbe una deroga e quasi una sfida alle buone norme dell'architettura... di sapore decisamente ed esclusivamente europeo... perché questa nostra vecchia cara Europa ha ancora... la caratteristica di abitare case antiche rammodernate³.

1. *Il Teatro Vittorio Emanuele poi Auditorium RAI Arturo Toscanini*

Il Teatro nasce nel 1856, su disegno dell'architetto Gaetano Bertolotti, basato su una pianta ottagonale che

s'addossa alla cinta fortificata di levante ed incorpora nelle proprie murature un tratto della cortina tesa tra il bastione di San Vittorio e quello di San Carlo⁴,

con cupola, platea e due gallerie. Questa fabbrica specializzata, prima della rifunzionalizzazione in Auditorium, con l'importante cantiere datato 1950-53 su progetto degli architetti Carlo Mollino e Aldo Morbelli, divenendo così un'opera riconosciuta dai più come architettura contemporanea di valore storico-artistico particolarmente importante, nonché «edificio di valore documentario»⁵, è stata oggetto di tre restauri precedenti, nel 1901, 1910 e 1926, progettati dall'ingegnere Antonio Vandone di Cortemilia, e di un successivo intervento sulla sala del 2000-06, progetto degli architetti Mario Valle, Marco Zanuso, Michele Pisano e Benedetto Camerana.

La creazione contemporanea dell'opera prende avvio con la delibera d'acquisto della Rai nel 1949 del Teatro Vittorio Emanuele, con il fine di acquisire un ambiente adatto a ospitare il complesso sinfonico di Torino, affidando l'elaborazione del progetto di trasformazione del Teatro al proprio ufficio tecnico, nella figura dell'ingegnere Alessandro Serangeli, e, con incarico diretto, a Morbelli, invitando inoltre altri architetti della città di Torino, tra cui Mollino, per lo studio architettonico e acustico della sala.

Con lettera datata 17 maggio 1950 la Direzione Rai incarica Mollino



fig. 1 – Cartolina «Torino – Via Rossini – Auditorium RAI», datazione presumibile 1959-61 (archivio dell'autore).



fig. 2 – L'Auditorium RAI Arturo Toscanini, stato di fatto al 2020 (fotografia dell'autore).

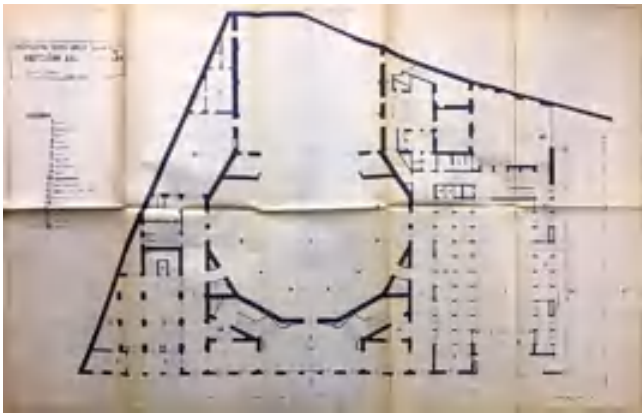


fig. 3 – A. MORBELLI, *Sistemazione Teatro Lirico ad Auditorium RAI*, 1950-51, Tavola 3b, Pianta platea, scala 1:100 (Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca Roberto Gabetti, Archivio Aldo Morbelli, senza collocazione).

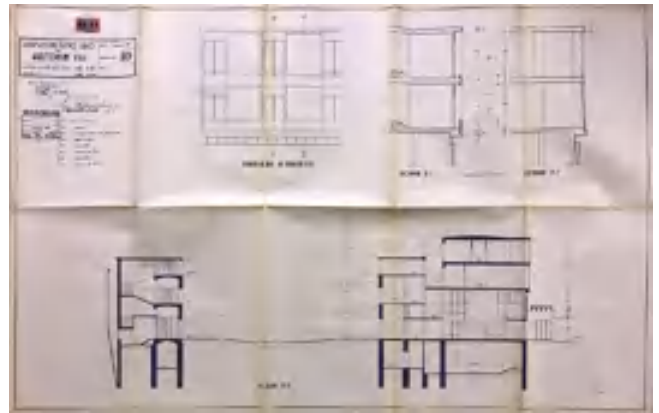


fig. 4 – A. MORBELLI, *Sistemazione Teatro Lirico ad Auditorium RAI*, 1950-51, Tavola 10, *Particolare prospetto sulla piazza e sezione O-P sulla sala e sul foyer* (Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca Roberto Gabetti, Archivio Aldo Morbelli, senza collocazione).

di porre allo studio una soluzione architettonica che valga a dare forma più degna e decorosa alla Sala del Teatro⁶,

fornendo disegni e fotografie e ancora, in caso di richiesta, i rilievi.

Per Mollino e Morbelli

il metter mano ad un edificio esistente, per trarne una nuova ragione funzionale ed una espressione plastica... è indubbiamente impresa che appesantisce ed aggrava il tema, per sua natura già difficile, del pubblico Auditorium⁷.

Le voluminose muraglie, le massicce strutture portanti, le proporzioni disarmoniche sono oggettivi ostacoli che negano buone composizioni architettoniche, ma che eccitano Mollino a «stimolare la fantasia verso risoluzioni impensate, non concepibili in condizioni di assoluta libertà»⁸.

Così, dalla crisalide muraria del vecchio Teatro Vittorio Emanuele, in questo clima, è nato il nuovo Auditorium Rai⁹.

Negli elaborati grafici a firma di Morbelli¹⁰, presumibilmente riferiti al Permesso di Costruire n. 1069 del 4

settembre 1951 in quanto timbrati e firmati anche dalla RAI e con datazione dei disegni di variante successivi al P.d.C.¹¹, dove troviamo la sala, in fase di progettazione da Mollino, rappresentata ancora all'allora stato attuale compositivo-strutturale, riviviamo la complessità tecnica dei caratteri distributivi che traghettano la progettazione verso il nuovo corpo di fabbrica, occupato al piano terreno dal nuovo grande atrio, nel sottosuolo dalla sala del coro e vari servizi e ai piani superiori dalle sale da ricevimento e uffici, in continuità e stretta relazione con il volume esistente della sala, palesando però il diverso sistema costruttivo. Il prospetto principale, scandito spazialmente da grandi telai vetriati che generano una lodevole plasticità, resa ancor più evidente dalle zone d'ombra, caratterizza la nuova piazza antistante; la fascia superiore del prospetto si distacca idealmente dal basamento grazie al disegno della pensilina.

Mollino interviene in modo deciso sulla sala rifacendo completamente il guscio, ed eliminando ogni spigolo; condizionato dalla forma rivisita la tipologia del teatro ottocentesco: spariscono i pesanti pilastri che vengono sostituiti con esili colonnine rivestite in ottone rigato, elimina il grande tamburo per impedire ogni contatto sonoro con l'esterno, allarga di più di 6 mt. il boccascena, raccordato con una controcurva per ottenere una continuità tra platea e gradinata dell'orchestra.

Tutta la fluidità presente negli schizzi preparatori è percepibile in questa modellazione prestigiosa, che trova nello splendido fondale delle canne dell'organo in stagno il punto focale dell'organizzazione spaziale¹².

2. Trasformazioni e riflessioni agli albori del XXI secolo

Negli anni 2000-06, prende avvio quello che è a tutt'oggi considerato un controverso intervento di ristrutturazione della sala dell'Auditorium, e che, come si evince dai documenti d'archivio, genera un dibattito culturale e disciplinare tra le istituzioni attive in materia di protezione, i soggetti proprietari ed i progettisti impegnati nel cantiere di ristrutturazione: le opere proposte sono tali da modificare la composizione architettonica dell'Auditorium, rimuovendo il pensiero filosofico molliniano di creazione, dove «ogni singolo elemento è deduzione dall'elemento maggiore precedentemente creato»¹³.

Con formale richiesta datata 7 ottobre 1999, il dott. Franco Modugno, Direttore Servizi della Rai, chiede alla Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino

il parere di competenza sul progetto di ristrutturazione [...] così come richiesto dalla Commissione



fig. 5 - Fotografia, senza autore, della sala dell'Auditorium progettata da Mollino, stato di fatto al 1962 (in BERNARDI 1962).



fig. 6 - Fotografia, senza autore, della sala dell'Auditorium dopo l'intervento di Valle, Zanuso, Pisano e Camerana (s.d.) (in BARENGO GARDIN 2006).

Igienico Edilizia del Comune di Torino, nella seduta del 9 settembre 1999¹⁴, sebbene «l'edificio [...] non è [...] sottoposto a tutela per gli effetti dell'art. 5 del D. Lg.vo 29/10/1999 n. 490 (già legge 1089/1939)¹⁵,

per l'esecuzione delle opere, tra cui si evincono la «ristrutturazione della sala, del palco»¹⁶ e la «demolizione e ricostruzione della copertura della sala»¹⁷. La proposta progettuale è sostenuta da una precisa motivazione storico-critica, descritta all'interno della relazione tecnico illustrativa, in allegato alla richiesta: per Valle, Zanuso, Pisano e Camerana «la nuova sala» di Mollino

non risolve [...] il difficile passaggio da teatro d'opera a sala sinfonica – tipologie simili ma in realtà differenti – che avrebbero richiesto modificazioni strutturali e spaziali, per ragioni acustiche e visive, più decise di quelle effettivamente portate a termine¹⁸.

È chiaro come l'opera d'arte totale molliniana sia una problematica per i progettisti nel caso dovessero attuare un'ipotesi di recupero, più agevole risulta quindi, dal loro ragionamento, la traslazione dell'idea progettuale verso il completamento della trasformazione della sala di Mollino iniziata negli anni '50. Dal punto di vista critico, pur accettando l'impostazione di «lavoro "ermeneutico"»... attraverso una interpretazione critica delle documentale varianti¹⁹ concepite da Mollino²⁰, risulta però difficile considerare tale opera come incompiuta, in quanto tutti i suoi aspetti, siano essi compositivi che tecnico-strutturali, sono creati e sostenuti da un legame artistico continuo, concluso e irripetibile. Questo spostamento risulta essere invece l'oggettiva risposta alle esigenze della RAI per ovviare ai problemi: il

rispetto del carattere della sala che è e deve essere finalità seconda, restando obiettivo primario quello di riportare la sala a rispondere in modo dignitoso alle necessità di pubblico e orchestrali in funzione dello spettacolo sinfonico²¹.

L'unitarietà spaziale sala – palco viene raggiunta attraverso l'eliminazione del restringimento del boccascena causato dai curvi piloni cavi, sostituiti da semicolonne che non separano gli spazi ma semplicemente le forme



fig. 7 - Fotografia, senza autore, della sala dell'Auditorium dopo l'intervento di Valle, Zanuso, Pisano e Camerana (s.d.) (in BARENGO GARDIN 2006).

cilindrica della sala e, ora, parallelepipedica del palcoscenico. Questa demolizione implica il rifacimento delle parti terminali della balconata e della galleria in aderenza alle suddette strutture, che acquisiscono un nuovo, opposto, andamento curvilineo. Il palcoscenico e l'organo subiscono un inevitabile arretramento che coinvolge gli spazi di servizio, razionalizzandoli. Tutto il sistema pareti – soffitto viene eliminato e sostituito: nel palcoscenico troviamo nuove pareti perimetrali a filo semicolonne e soffitto sospeso con elementi diffondenti a inclinazione ascendente verso la sala, la quale presenta una nuova unica volta a leggera curvatura che va a coprire anche il palco, senza alcuna interruzione.

Sorgono importanti riflessioni sulla dottrina della conservazione dell'architettura contemporanea e sui casi da prendere in esame, soprattutto quando sono in gioco caratteristiche funzionali ben precise²²,

scrive il soprintendente Pasquale Bruno Malara l'8 febbraio 2000 in una lettera indirizzata al Preside della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, nella quale espone le preoccupazioni circa le opere di adeguamento funzionale dell'intervento, con la preghiera

che si svolga per doverosa collaborazione tra Enti pubblici e serietà dell'argomento anche nei confronti di casi simili sempre più all'attenzione, un incontro fra esperti e rappresentanti dell'Amministrazione Comunale [...] per esaminare possibilità di alcuni indirizzi²³.

La Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino è molto lieta di poter collaborare con la Soprintendenza sul problema dell'adeguamento dell'Auditorium e il Preside prof. Vera Comoli

comunica che ha individuato nei professori Roberto Gabetti, Marco Filippi e Agostino Magnaghi i docenti il cui contributo potrà rilevarsi utile per l'Amministrazione²⁴.

Gabetti verrà sostituito il 1° marzo 2000 dal prof. Luciano Re²⁵.

A seguito dell'incontro svoltosi in data 16 febbraio 2000 tra la Soprintendenza e i progettisti, dove vengono illustrate le varianti elaborate per rispondere alle osservazioni critiche espresse sul controsoffitto della sala, Pisano invia per conoscenza il rapporto acustico redatto dalla Müller BBM GmbH:

purtroppo il rapporto sottolinea come la [...] variante, da Voi auspicata²⁶, non soddisfa pienamente i requisiti acustici richiesti, mentre quella originale risulta preferibile e risponde alle richieste della RAI di operare una ristrutturazione attuale che giustifichi il considerevole investimento²⁷.

Nella mattinata del 16 marzo 2000 prende avvio un intenso dibattito sulla conservazione di opere contemporanee tenuto dalla Commissione costituita dal Politecnico di Torino, il Soprintendente e la Città di Torino, concluso con la stesura di una lettera, a testimonianza di ciò che è stato, firmata da Filippi, Magnaghi e Re. Preso

atto che l'Auditorium ha conservato, al 2000, tutto ciò che gli ha permesso l'apprezzamento della critica come opera di architettura contemporanea, in particolar modo per qualità compositivo-architettonica, per funzionalità e acustica della sala, ma anche come testimonianza della riqualificazione culturale e urbanistica della Città di Torino nel dopoguerra, di valore «insostituibile»²⁸, la Commissione ritiene che la ristrutturazione presentata, anche nelle sue varianti, trasformi irreversibilmente forme e spazio della sala, del palco, e delle loro volte e demolisca i piloni del boccascena, ritenuti

geniali cardini spaziali e funzionali ottenuti mediante la riplasmazione dei vincoli planimetrico-strutturali discendenti dalla origine dell'edificio²⁹.

L'inconciliabilità di tale intervento prospetta valutazioni di nuove forme di conservazione ma soprattutto richiede una piena consapevolezza e assunzione di responsabilità da parte di chi abbia competenza decisionale. Il parere espresso ritiene che sia necessario «individuare le linee di una gestione dell'Auditorium compatibile con le sue caratteristiche architettoniche»³⁰, pensare a una compresenza culturale fondata sul binomio Auditorium «di Mollino e Morbelli» – Auditorium Lingotto, sicura risorsa qualificante, e, in linea di principio,

se valgano per le opere di architettura contemporanea, il cui valore, ovviamente, consiste non soltanto nella capacità di rispondere a nuove prestazioni ma anche nel loro ruolo di significanti storico-artistici, il principio della conservazione integrata e della destinazione d'uso compatibile affermati dalla teoria della conservazione e sanciti anche da convenzioni culturali europee (Carta di Amsterdam 1975)³¹.

Paradossale l'informativa inviata dalla RAI di Roma alla Soprintendenza e alla Città di Torino:

A tutt'oggi, dopo un susseguirsi di osservazioni e richieste di varianti, il progetto non risulta ancora approvato dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Torino, il cui parere è stato da Voi richiesto pur in assenza di formali obblighi di legge, e non si dispone ancora della necessaria Concessione Edilizia [...] Sollecitiamo i competenti organismi ad un pronunciamento definitivo [...] se a questa situazione non sarà trovata rapidamente una soluzione definitiva valuteremo soluzioni alternative circa la sede nazionale dell'Orchestra Sinfonica, non necessariamente a Torino³².

Esempio dell'audace e faticoso spirito decisionale della Dirigenza italiana con cui si scontra quotidianamente l'architettura, tra i tanti. Il progetto verrà così approvato e la scelta effettuata dalle Istituzioni determinerà accese polemiche sulla stampa locale, un «requiem per un Auditorium»³³.

Il nocciolo della questione non è il valore dell'architettura di Mollino, che è indiscutibile. Il problema è più generale: fino a che punto si può fare appello alla tutela e alla conservazione di un'architettura che

nell'insieme non risponde più alle sue funzioni... In sostanza, si tratta di scegliere tra l'attività orchestrale e la salvaguardia di Mollino. La città ha scelto l'orchestra. Ha sbagliato?³⁴.

Nell'imponenza di questo problematica posta da Camerana, immersi nel nostro mondo di dubbi, lasceremo rispondere direttamente Mollino:

le capacità umane hanno limiti più o meno confessati imposti dalla individua sensibilità di gusto e cultura. Chi fa della critica musicale o pittorica non si occupa di architettura, o peggio, quando vuol occuparsene, lo fa con la pretesa di spiegare questa in musica o in pittura applicandovi a forza strumenti di critica "specializzati" e perciò inadatti al caso, invece di ricondurre la propria critica all'istanza ultima dell'arte, ossia dell'espressione³⁵.

Una documentazione di sicuro interesse, che analizza e interpretata, come inizialmente posto, conferma tutte le problematiche cogenti sulla conservazione dell'architettura contemporanea e potrebbe accompagnare verso la loro risoluzione. Se la tradizione vede perpetuare sistemi divenuti ormai naturali per le opere antecedenti il 1950, l'evoluzione "tecnica" sarebbe quella di inserirsi in un divenire in cui l'analisi dell'archivio contemporaneo si trova sullo stesso piano dell'attività normativa e legislativa per il riconoscimento dell'opera e per la tutela e della progettazione architettonica – restauro, in una giustapposizione di contributi più che collaborazione.

Note

- ¹ MOLLINO, VADACCHINO 1947.
- ² CARONARA 2018.
- ³ CAVALLARI MURAT 1962.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ COMOLI, SISTRI 1984.
- ⁶ Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca Roberto Gabetti, Archivio Carlo Mollino, LA DIREZIONE GENERALE RAI, Torino 17 maggio 1950, Pdv.5a.2.
- ⁷ MOLLINO, MORBELLI 1962.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ A. MORBELLI, *Sistemazione Teatro Lirico ad Auditorium RAI*, 1950. Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca Roberto Gabetti, Archivio Aldo Morbelli, senza collocazione.
- ¹¹ Si vuole precisare che «l'archivio della RAI è sparito nei vari traslochi e la pratica "Auditorium" ha subito lo stesso destino nell'archivio edilizio municipale», G. MORBELLI, *Ma l'Auditorium non è di Mollino*, «La Repubblica», s.d.
- ¹² MAGNAGHI, MONGE, RE 1982.
- ¹³ MOLLINO, MORBELLI 1962.
- ¹⁴ F. Modugno, *Ristrutturazione dell'Auditorium RAI di Torino, Via Rossini n° 15*, Roma (s.d.), SABAPTo, Archivio corrente, prot. n. 14455, 7 ottobre 1999, TO/2032.
- ¹⁵ P. B. Malara, *Torino – Via Rossini, 15 – di proprietà RAI. Auditorium: intervento di ristrutturazione – nota prot. PS/14455 del 30.03.2000*, 5 aprile 2000, SABAPTo, Archivio corrente, prot. n. PS/5821, 5 aprile 2000, TO/2032.
- ¹⁶ F. Modugno, *Ristrutturazione dell'Auditorium RAI di Torino, Via Rossini n° 15*, Roma (s.d.), SABAPTo, Archivio corrente, prot. n. 14455, 7 ottobre 1999, TO/2032.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ F. Modugno, *Ristrutturazione dell'Auditorium RAI di Torino, Via Rossini n° 15*, Allegato: relazione tecnico-descrittiva, Roma (s.d.), SABAPTo, Archivio corrente, prot. n. 14455, 7 ottobre 1999, TO/2032.
- ¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Tuttavia dalla consultazione d'archivio tale affermazione è passaggio contestato in quanto la professoressa Elena Tamagno, all'epoca responsabile dell'Archivio Carlo Mollino, scrive: «Come responsabile degli Archivi suddetti, mi stupisco che nessuna iniziativa per conoscere i documenti originali sull'Auditorium RAI sia stata fin'ora intrapresa; eppure essa mi parrebbe essenziale all'impostazione di un intervento consapevole, correttamente rispettoso di una delle testimonianze di architettura torinese fra le più significative del dopoguerra», E. Tamagno, Castello del Valentino 11 aprile 2000, SABAPTo, Archivio corrente, prot. n. 13913, 21 agosto 2000, TO/2032.

²¹ F. Modugno, *Ristrutturazione dell'Auditorium RAI di Torino, Via Rossini n° 15*, Allegato: relazione tecnico-descrittiva, Roma (s.d.), SABAPTo, Archivio corrente, prot. n. 14455, 7 ottobre 1999, TO/2032.

²² P. B. Malara, *Torino – Via Rossini – Auditorium RAI. Progetto di modifiche per adeguamento funzionale e acustico per sede dell'orchestra sinfonica della RAI*, 8 febbraio 2000, SABAPTo, Archivio corrente, prot. n. 1871, 8 febbraio 2000, TO/2032.

²³ *Ibidem*.

²⁴ SABAPTo, Archivio corrente, V. Comoli, Torino 24 febbraio 2000, *Torino – Via Rossini – Auditorium RAI*, (senza protocollo) (s.d.), TO/2032.

²⁵ V. Comoli, *Torino – Via Rossini – Auditorium RAI*, Torino 1 marzo 2000, SABAPTo, Archivio corrente, (senza protocollo) (s.d.), TO/2032.

²⁶ «Attualmente sono in discussione tre differenti soluzioni per il controsoffitto dell'Auditorium: a) una maglia romboidale con costoloni sporgenti; b) pannelli rombici con distacchi; c) un anello circolare convesso», M. Pisano, *Ristrutturazione dell'Auditorium RAI di Torino, Via Rossini 15*, Arenzano 25 febbraio 2000, SABAPTo, Archivio corrente, (senza protocollo) (s.d.), TO/2032.

La soluzione ideale secondo la Soprintendenza è la c), la quale mantiene ancora una simmetria circolare ma che limita il miglioramento dell'acustica ambientale.

²⁷ M. Pisano, *Ristrutturazione dell'Auditorium RAI di Torino, Via Rossini 15*, Arenzano 25 febbraio 2000, SABAPTo, Archivio corrente, (senza protocollo) (s.d.), TO/2032.

²⁸ A. Magnaghi, Torino 27 aprile 2000, SABAPTo, Archivio corrente, prot. n. 7919, 10 maggio 2000, TO/2032.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² Il Vice Direttore, Direzione Servizi Immobiliari RAI, *Ristrutturazione dell'Auditorium di proprietà Rai in Torino, via Rossini 15*, Roma 6 aprile 2000, SABAPTo, Archivio corrente, prot. n. 9609, 7 giugno 2000, TO/2032.

³³ BRINO, BRIZIO, GENNERO, ROGGERO, ROSSO 2002.

³⁴ CAMERANA 2002.

³⁵ MOLLINO, VADACCHINO 1947.

Bibliografia

- AUDITORIUM RAI, in MAGNAGHI A., MONGE M., RE L. 1982, *Guida all'architettura moderna di Torino*, Torino, pp. 140-141.
- BARENGO GARDIN S. 2006, *Ristrutturazione Auditorium Rai di Torino*, «Recuperare l'Edilizia», 46, Febbraio 2006, pp. 56-59.
- BRINO G., BRIZIO A., GENNERO L., ROGGERO M. F., ROSSO F. 2002, *Requiem per un Auditorium*, «La Repubblica», 8 marzo 2002.
- CAMERANA B. 2002, *Mollino: non è oblio ma sfortuna*, «La Stampa», 92, 5 aprile 2002, p. 51.
- CARONARA G. 2018, *Perché restaurare il "moderno"?*, in A. MORELLI, S. MORETTI (a cura di) 2018, *Il cantiere di restauro dell'architettura moderna. Teoria e prassi*, Firenze, pp. 13-17.
- CAVALLARI MURAT A. 1962, *Dal circo al teatro all'auditorium*, in M. BERNARDI (a cura di) 1962, *L'Auditorium di Torino*, Torino, pp. 5-18.
- COMOLI V., SISTRI A. 1984, *Auditorium Rai, già Teatro Vittorio Emanuele*, in V. COMOLI (a cura di) 1984, *Beni culturali ambientali nel comune di Torino*, Torino, p. 292.
- MOLLINO C., MORBELLI A. 1962, *L'architettura. Intenzioni e caratteristiche*, in M. BERNARDI (a cura di) 1962, *L'Auditorium di Torino*, Torino, pp. 25-26.
- MOLLINO C., VADACCHINO F. 1947, *Architettura. Arte e tecnica*, Torino.

SILVIA SUMMA

Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino

La tutela del patrimonio culturale ecclesiastico: l'analisi degli archivi amministrativi per un approccio consapevole alla manutenzione programmata

Molte sono le attività connesse ai beni culturali ecclesiastici, tutte finalizzate alla tutela di quel patrimonio che in Italia è singolare per vastità e complessità. Tali beni e le loro peculiari caratteristiche esigono una tutela basata sull'interazione di più attori – Soprintendenze, Conferenza Episcopale Italiana nelle sue articolazioni territoriali (diocesi e parrocchie), professionisti (architetti, ingegneri, restauratori) – che con le loro specificità mirano a effettuare scelte condivise per una corretta conservazione. Il legame amministrativo-gestionale viene ulteriormente testimoniato da un *corpus* normativo complesso che permette un'adeguata gestione del patrimonio culturale, mirando costantemente alla sua tutela e valorizzazione. Il patrimonio ecclesiastico, infatti, in Italia viene gestito attraverso tre tipi di “regole”: norme canoniche, norme civili e norme valide in entrambi gli ordinamenti, scaturite da accordi tra le parti¹.

Le diocesi sono i soggetti che agiscono localmente su tutto il territorio nazionale (sono attualmente 227) e alle quali viene demandata l'amministrazione economica e qualitativa degli interventi da apportare ai beni culturali di competenza². Ogni diocesi ha un ufficio dedicato alla gestione del proprio patrimonio, che obbligatoriamente conserva un archivio nel quale è riposta tutta la documentazione delle attività di restauro e manutenzione ordinaria e straordinaria effettuate sui beni mobili e immobili di proprietà di enti ecclesiastici, o comunque soggetti all'autorità vescovile. La consultazione di tale patrimonio documentario costituisce una risorsa per l'analisi delle scelte di conservazione operate dai soggetti coinvolti nelle azioni di tutela. La ricerca qui presentata³ adotta come *testing* la diocesi di Torino per far emergere il valore e il significato delle scelte intraprese nel campo del restauro in un ristretto ma importante lasso temporale, ossia il decennio tra le Olimpiadi del 2006 e il Giubileo del 2015.

L'attività della diocesi di Torino nel campo dei beni culturali ha inizio nel 1966, quando il cardinale Michele Pellegrino, arcivescovo di Torino, a tre anni dalla promulgazione della costituzione sulla Sacra liturgia del Concilio ecumenico Vaticano II⁴ istituisce l'Ufficio liturgico diocesano, al quale, il 12 gennaio 1967, in adempimento alle indicazioni del Concilio, viene affiancata una Commissione liturgica diocesana. Tale Commissione è presieduta dal direttore dell'Ufficio liturgico ed è divisa in tre sezioni: Liturgia pastorale, Musica sacra, Arte e beni culturali, ciascuna affidata a un direttore⁵. L'Ufficio Arte e beni culturali si occupa di gestire, unitamente all'Ufficio Amministrativo

Diocesano, le richieste presentate dalle parrocchie e dagli altri enti ecclesiastici, di autorizzare gli interventi di “abbellimento artistico”, di restauro e manutenzione di beni mobili e immobili aventi valore storico, artistico e culturale. Inoltre, attraverso il suo direttore, l'Ufficio mantiene costanti relazioni con gli organi delle pubbliche amministrazioni e le Soprintendenze, deputate a esprimere il loro giudizio civile in merito agli interventi da eseguire⁶. Nell'arco cronologico qui considerato, l'Ufficio Arte e beni culturali ha attraversato due fasi con due diversi direttori che hanno avuto l'incarico diocesano per l'amministrazione dei beni culturali e delegati arcivescovili per i rapporti con le Soprintendenze: dal 2000 al 2015 ha ricoperto la carica don Luigi Cervellin, mentre dalla fine del 2015 ad oggi è responsabile l'architetto Adriano Sozza⁷.

Nel corso di questi ultimi cinquantaquattro anni molte sono state le attività della diocesi volte alla conservazione, al restauro e alla valorizzazione del suo patrimonio ecclesiastico. Infatti, la gran quantità di pratiche presentate all'Ufficio Arte e beni culturali ha portato alla formazione di un archivio, dove ogni singolo intervento sui beni culturali viene opportunamente catalogato e documentato. Nel momento in cui una pratica contenente una richiesta di autorizzazione per interventi sui beni culturali viene presentata all'Ufficio diocesano, si avvia un lungo iter amministrativo nel quale vengono vagliate le ipotesi di fattibilità dal punto di vista normativo pratico ed economico, coinvolgendo i soggetti ecclesiali e i soggetti civili. L'iter amministrativo delle pratiche contenenti le richieste d'autorizzazione di intervento parte da quando il legale rappresentante di un ente consegna all'Ufficio Arte e beni culturali formale richiesta d'intervento. La pratica, dopo aver avuto l'approvazione tecnica dell'Ufficio (sentita la commissione diocesana Arte e Beni Culturali) e l'approvazione della parte economica dall'Ufficio Amministrativo diocesano, viene inoltrata alla Soprintendenza di riferimento affinché venga rilasciato un nullaosta di autorizzazione⁸. A conclusione di questo iter la pratica viene archiviata dall'Ufficio Arte e beni culturali.

Tale consistente – per quantità e interesse – patrimonio archivistico è stato analizzato da chi scrive, nel corso dell'attività di tirocinio e di tesi, per monitorare le attività della diocesi, andando ad estrapolare e interpretare i dati relativi alle attività di restauro e manutenzione dei beni architettonici e dei beni artistici e storici. Le analisi effettuate sono state di due tipi: una quantitativa, ovvero una sistematizzazione di un gran

numero (circa 1200 pratiche) di dati ricavati dalle pratiche relative agli anni 2006-2016, con la conseguente confrontabilità e la redazione di grafici statistici; l'altra qualitativa, ovvero un'analisi più puntuale eseguita per gli anni 2015 e 2016, che indaga più approfonditamente alcuni aspetti metodologici attestati dalle pratiche.

L'attività di ricerca non è stata finalizzata solo alla quantificazione esclusiva dei dati, ma fa parte di un'indagine *in progress* che si inserisce in un contesto concreto, dove la regolarizzazione delle informazioni riguardanti gli interventi di restauro è la base sulla quale sviluppare metodologie nuove di gestione del patrimonio culturale ecclesiastico. L'interpretazione dei dati è avvenuta rileggendo criticamente le pratiche di un decennio, inserendole in modo sistematizzato all'interno di un foglio di calcolo per facilitare confronti e statistiche. Le pratiche analizzate sono state circa 1200, riguardanti diversi tipi di richieste. Attraverso un'organizzazione dei dati in categorie e una normalizzazione delle informazioni, è stato possibile effettuare una lettura comparata che ha permesso di far emergere talune azioni e scelte tracciate nell'ambito del restauro e manutenzione dei beni ecclesiastici della diocesi di Torino.

1. Studio statistico-quantitativo per gli interventi di manutenzione e restauro

Le richieste d'intervento pervenute presso l'Ufficio Arte e beni culturali dal 2006 al 2016 sono state raccolte e sistematizzate – come accennato – all'interno di un foglio elettronico di calcolo, in modo da poter effettuare una lettura unitaria delle attività della diocesi. La scelta dell'estensione temporale non è casuale, poiché per avere una statistica perfezionata occorre considerare un intervallo di tempo ampio, pertanto si è ritenuto che una decade potesse rappresentare un periodo idoneo. L'intervallo di tempo considerato va dal 2006, anno delle Olimpiadi invernali di Torino, al 2016, anno successivo all'Ostensione della Sindone. I dati sono stati suddivisi in due macro-gruppi: "Identificazione della pratica" e "Classificazione degli interventi".

L' "Identificazione della pratica" avviene inserendo dati relativi al "Comune" nel quale si trova l'oggetto dell'intervento; il "Codice Ente", che riporta il numero riferito all'interno dell'Annuario Diocesano⁹ e che individua convenzionalmente ogni singola parrocchia sul territorio; l' "Oggetto" contenente informazioni riguardo il bene mobile o immobile al quale si riferisce la pratica e una breve descrizione dell'intervento.

Inoltre, per approfondire meglio l'azione svolta sul bene, è stato necessario effettuare una "Classificazione degli interventi" suddividendo le pratiche secondo il "Tipo di bene" (che può essere di tipo "A" per i beni architettonici e "B" per i beni artistici e storici) e secondo il "Tipo d'intervento", che specifica quale intervento è stato adottato.

Per raggiungere le finalità poste si è costruita una categorizzazione degli interventi effettuati sui beni sia architettonici, sia storico artistici. Ogni pratica ha una

propria definizione di sintesi proposta dal progettista e dal committente; per permettere la sistematizzazione dei dati e la confrontabilità tra interventi simili, le definizioni sono state normalizzate secondo un elenco di categorie dedotte dai casi indagati dalla letteratura¹⁰.

Applicando questo metodo è possibile interrogare il sistema, ottenendo un quadro oggettivo di quali siano le richieste d'intervento per operazioni di restauro e manutenzione più diffuse nella diocesi di Torino.

L'elenco è stato costruito secondo le seguenti voci:

Tipo bene:	A- Beni Architettonici
Tipo intervento:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Consolidamento e manutenzione strutturale (coperture, solai, ecc...) 2. Consolidamento e manutenzione superfici 3. Adeguamento tecnologico e impiantistico 4. Adeguamento legge 13/89 (Eliminazione Barriere Architettoniche) 5. Restauro e manutenzione pavimentazioni 6. Restauro e manutenzione pitture murali, materiali lapidei e superfici dell'architettura 7. Restauro e sostituzione serramenti/porte 8. Rifunzionalizzazione locali e nuove costruzioni 9. Richiesta alienazione e dismissione ad uso profano 10. Adeguamento liturgico 11. Altro (autorizzazioni, saggi stratigrafici, avvisi, ecc..)

Per quanto riguarda i beni mobili, ossia i Beni Artistici e Storici, non si è distinto il tipo d'intervento (che esula dalle competenze di chi scrive), ma la categoria di bene, letta in funzione del suo impatto sull'architettura e sullo spazio liturgico. L'elenco presenta sette voci:

Tipo bene:	B- Beni Artistici e Storici
Tipo intervento:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Dipinti su tela e tavola 2. Arredi lignei 3. Manufatti lapidei, in metallo, ceramica e vetro 4. Arte contemporanea 5. Arazzi, manufatti tessili e cuoio 6. Organi, restauro e manutenzione 7. Altro (autorizzazioni, prestiti, esposizioni, ecc.)

Una delle finalità è stata indagare se ci fosse una relazione cronologica e culturale tra gli eventi sociali-culturali-religiosi e le richieste d'intervento per il restauro e la manutenzione dei beni culturali. Il 2006 è stato per Torino un anno di grande mobilitazione, dettata dallo svolgimento dei Giochi Olimpici Invernali, mentre il 2010, il 2013 e il 2015 sono stati importanti per la Diocesi, poiché coincidono, i primi due, con l'ostensione della Sacra Sindone e l'ultimo con l'anno giubilare¹¹ in cui è stata organizzata un'ulteriore ostensione straordinaria della Sacra Sindone con l'eccezionale presenza di papa Francesco a Torino. I grafici di tendenza mostrano chiaramente come gli anni di maggior concentrazione delle richieste di autorizzazione per interventi di restauro e manutenzione siano proprio quelli coincidenti con i grandi eventi sopra citati, o che li precedano in loro preparazione. A questo proposito si riportano due grafici che mostrano il rapporto tra ogni singola voce

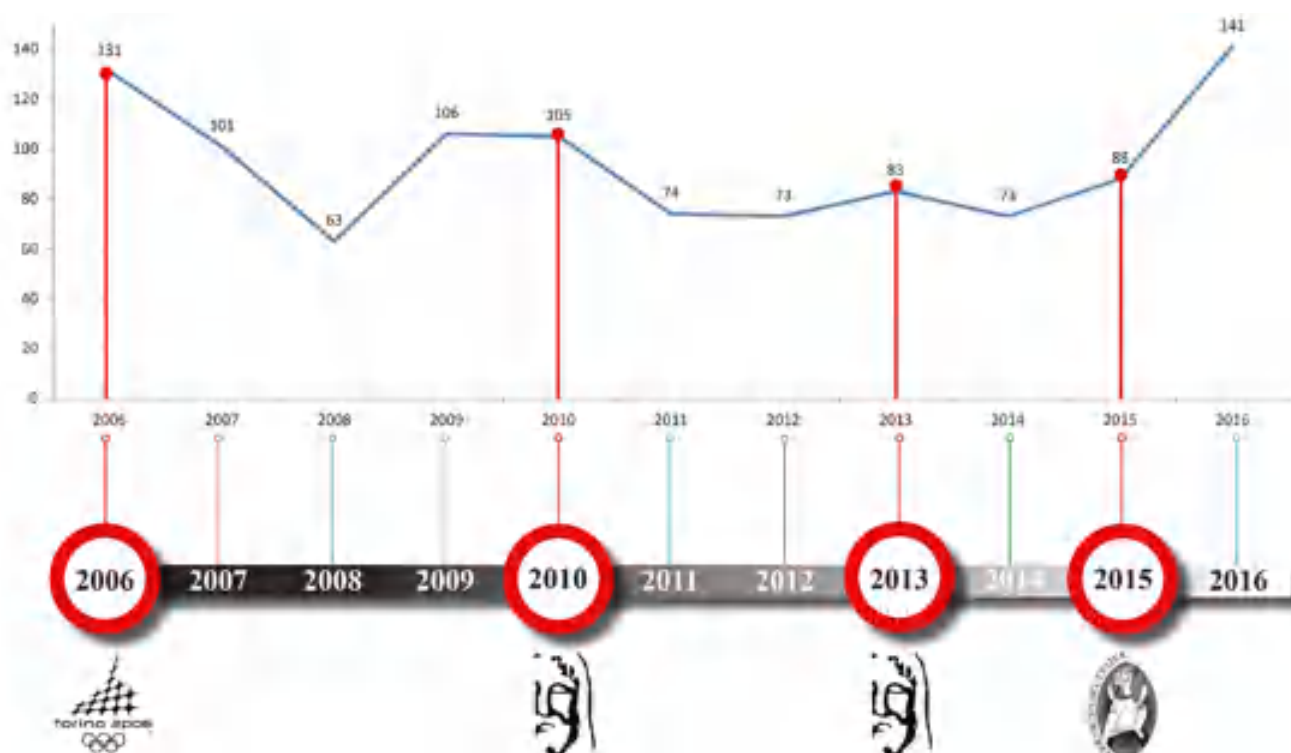


fig. 1 – Andamento complessivo richieste d'autorizzazione per interventi sui beni di Tipo A: Beni Architettonici dal 2006 al 2016. In corrispondenza degli anni indicati come importanti per la Diocesi si riscontrano degli incrementi nella ricezione di pratiche contenenti richieste d'intervento sui Beni Architettonici. Secondo varie indagini svolte dal CRESME in corrispondenza degli anni 2008 e 2012 si legge un calo negli investimenti su interventi di manutenzione e restauro dell'edilizia residenziale. Tale tendenza è leggibile anche nel grafico qui riportato, in quanto si riscontra un netto decremento delle attività di manutenzione straordinaria/ordinaria in corrispondenza del 2008 e del 2012, anni della crisi.

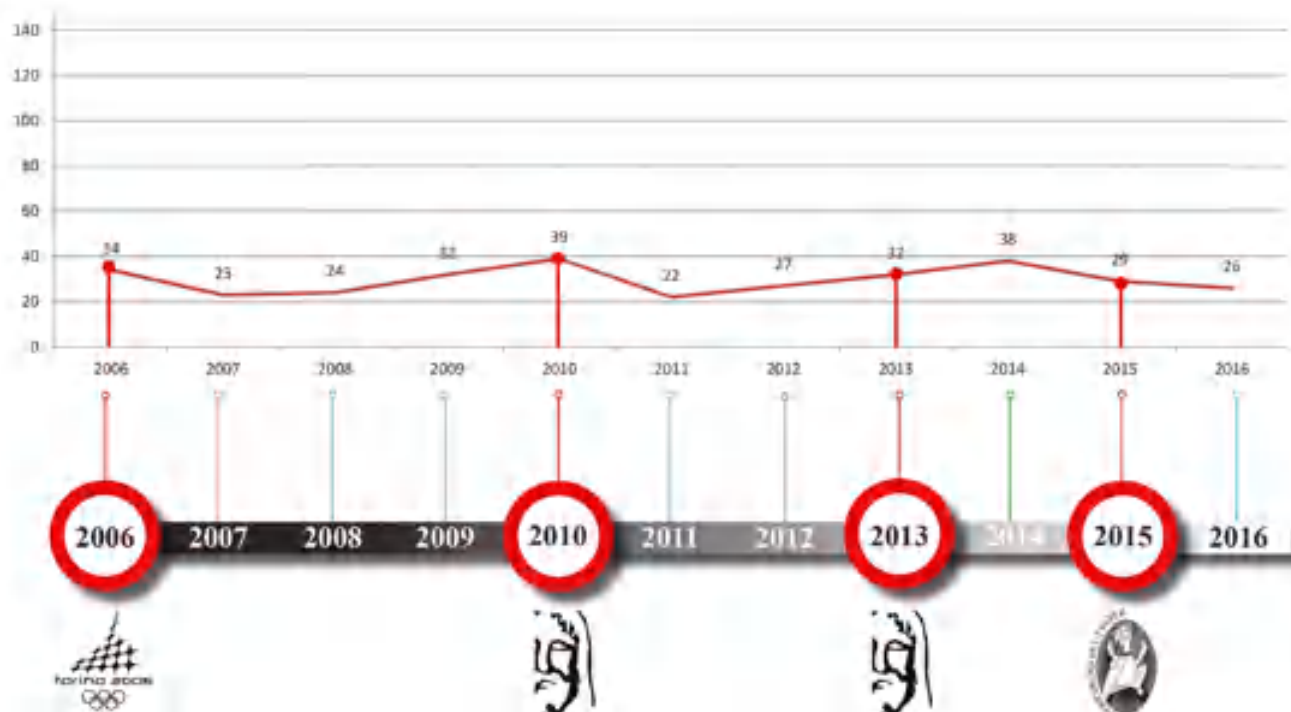


fig. 2 – Andamento complessivo richieste d'autorizzazione per interventi sui beni di Tipo B: Beni Artistici e Storici dal 2006 al 2016. Il grafico mostra l'andamento degli interventi in undici anni, nei quali è evidente il picco di richieste d'intervento nel 2010, anno dell'Ostensione della Sacra Sindone.

(tipo d'intervento) e il tempo (2006-2016), mettendo inoltre in chiaro i dati quantitativi raccolti (figg. 1-2).

2. Studio analitico-qualitativo degli interventi di manutenzione e restauro

Gli interventi volti alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio culturale afferente alla Chiesa e sotto la gestione delle Diocesi sono soggetti tanto alla normativa canonica quanto a quella civile. Per analizzare questo processo amministrativo e per indagare le tempistiche per l'espletamento della pratica fino alla sua archiviazione, è stata eseguita una ricerca non più quantitativa, bensì qualitativa, ovvero è stato svolto un lavoro più accurato e dettagliato di raccolta dati per gli anni 2015 e 2016. Per raggiungere tale grado di specificità è stato necessario aggiungere nuovi record al foglio di calcolo già in uso, così da poter interrogare le pratiche sotto altri punti di vista. Il numero di informazioni estrapolabili da ciascuna pratica è alto, nonostante ciò, si è deciso di circoscrivere l'analisi a quelle più pertinenti alla ricerca.

Nell'analisi della sezione "Amministrazione interna" sono emersi dati quali la spesa media riguardante ogni tipologia d'intervento o il gran numero di progettisti e tecnici che ruotano attorno alla sfera conservativa del patrimonio ecclesiastico. Interessante è stato approfondire quali siano le tempistiche di risoluzione della pratica; come descritto in precedenza, l'iter amministrativo che deve affrontare la pratica contenente le richieste d'autorizzazione per interventi sui beni culturali è molto complesso, alcune volte è prolungato dall'incompletezza delle informazioni o dalla presenza di un progetto redatto non conformemente alle norme vigenti. La tabella proposta (fig. 3) illustra brevemente le tempistiche impiegate per l'archiviazione della pratica. Solitamente i tempi di conclusione dell'iter amministrativo (140 giorni) sono considerati molto lunghi, soprattutto se tale iter concerne lavori di manutenzione ordinaria. Il nulla osta per interventi architettonici è rilasciato entro 120 giorni dalla ricezione della richiesta da parte della Soprintendenza (anche se si riscontrano per alcune pratiche tempi più lunghi di risposta). Di regola l'autorizzazione della Soprintendenza interviene nell'ambito di un procedimento autorizzativo per il rilascio del titolo abilitante all'intervento su beni vincolati. L'acquisizione del nulla osta della Soprintendenza è da considerarsi

come atto prodromico al rilascio del permesso d'intervento e in assenza di esso il permesso deve intendersi come illegittimo.

3. Risultati della ricerca d'archivio

I dati raccolti sono molteplici e illustrano quanto lavoro è stato svolto dall'Ufficio Arte e beni culturali della diocesi di Torino in un decennio. I limiti dell'analisi quantitativa eseguita per gli anni 2006-2016 sono la perdita dei "fenomeni rari", ovvero alcuni dati che hanno una frequenza sporadica e non vengono conteggiati all'interno della rielaborazione; infatti, questi dati meno frequenti sono stati inseriti sotto il campo "Altro"¹² sia nella classificazione Beni Architettonici, sia nella classificazione Beni Artistici e Storici. Per quanto riguarda la ricerca qualitativa sugli anni 2015 e 2016, i dati inseriti nel foglio di calcolo non avevano come finalità l'estrapolazione di una statistica ma la lettura dell'aspetto economico e amministrativo delle pratiche presentate all'Ufficio diocesano. Infatti, l'aumento del numero di categorie e l'elevato grado di dettaglio ha implicato che l'analisi qualitativa non venisse estesa al decennio considerato per la ricerca quantitativa.

I risultati ottenuti dalla ricerca quantitativa, oltre a mettere in evidenza come le richieste d'intervento varino nel corso del tempo, sono stati utilizzati per far emergere quali interventi di manutenzione e restauro siano statisticamente più diffusi nella diocesi di Torino. I grafici di output (fig. 4) sono stati realizzati ponendo nel grafico a torta (a sinistra) gli interventi con le percentuali più alte, raggruppando in una sezione gli interventi con le percentuali più basse, esplicitate poi nel grafico a barre (a destra). Per i "Beni Architettonici" si evidenzia una maggioranza netta per gli interventi di consolidamento e manutenzione strutturale degli edifici, subito seguito da una prevalenza di interventi di consolidamento e manutenzione superfici. Questa tendenza conferma le ipotesi poste fin dall'inizio della ricerca, ossia che gli interventi messi in atto per la tutela di questi beni immobili abbiano una natura talvolta di carattere emergenziale e spesso limitata alla messa in sicurezza del bene, quindi andando ad agire sulle strutture o sulle superfici che, per il loro stato patologico, potrebbero innescare danni più ampi o irreversibili al bene stesso e mettere in pericolo i fruitori. Minori invece sono i casi di interventi in altri campi come l'adeguamento impiantistico

Amministrazione Interna - Tempistiche	Data ritiro della pratica	-
	Consegna in Ufficio Amministrativo	1-5 giorni
	Ricezione visto Amministrativo e consegna in Soprintendenza	1-15 giorni
	Ricezione nulla osta della Soprintendenza	3-4 mesi
		140 giorni

fig. 3 – Tempistiche di archiviazione pratiche di richiesta interventi sui beni culturali ecclesiastici della Diocesi di Torino (anni 2015-2016).

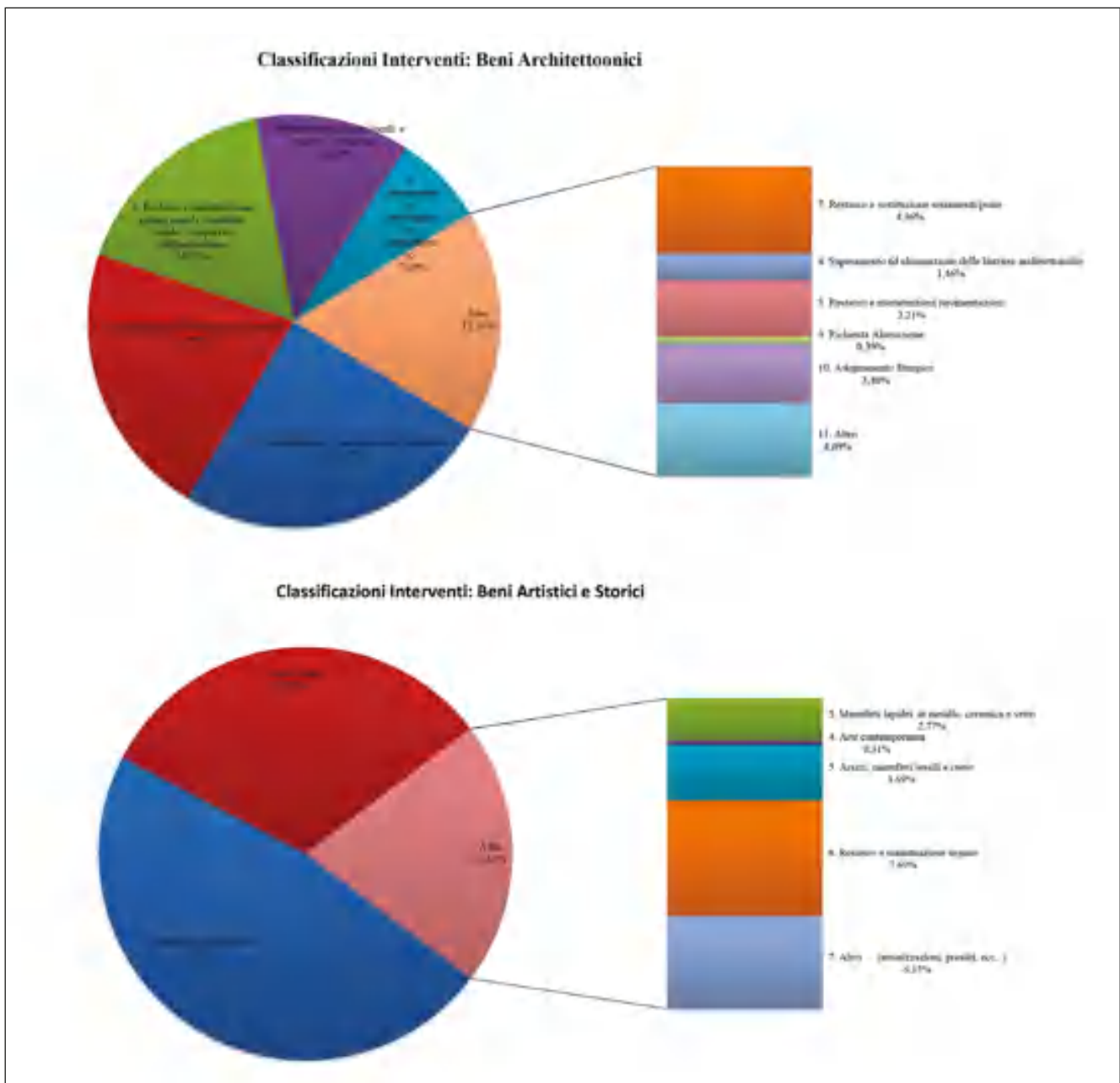


fig. 4 – Risultati ricerca quantitativa sui tipi d'intervento sui Beni Architettonici e sui Beni Artistici e Storici.

o l'adeguamento liturgico, temi complessi che esigono riflessioni sfaccettate di carattere tecnico, compositivo, artistico e spirituale. L'acquisizione e rielaborazione di questi dati consente di avviare riflessioni e ipotesi su come adottare metodi di approccio condivisi alla manutenzione ordinaria e straordinaria, abbandonando l'approccio arbitrario e personale effettuato dal singolo progettista.

Leggendo invece i dati raccolti dagli interventi sui Beni Artistici e Storici emerge una tendenza al restauro degli oggetti e delle immagini del sacro, la quale riflette quanto esteso sia il patrimonio dei beni mobili presenti e quanto sia prediletta la conservazione del patrimonio esistente all'inserimento e all'acquisizione di nuove opere d'arte contemporanea.

La lettura analitica dell'attività della diocesi di Torino fa comprendere l'eterogeneità delle operazioni che sono

dietro le azioni di tutela, manutenzione e restauro del patrimonio ecclesiastico. Tuttavia queste attività sono interrelate tra loro e vanno a inserirsi in un unico scenario finalizzato alla conservazione dei beni. Per evitare diverse metodologie di approccio al restauro del patrimonio religioso sarebbe necessario elaborare piani manutentivi condivisi al fine di individuare linee guida per "tipo d'intervento" studiato appositamente per un "tipo di bene", pur nella consapevolezza dell'unicità di ognuno di essi. Il censimento del patrimonio ecclesiastico promosso dalla Conferenza Episcopale Italiana ha permesso di inventariare gran parte dei beni immobili delle diocesi italiane ponendo così le basi per un possibile strumento dedicato alla manutenzione programmata e alla prevenzione dei rischi¹³, che, unito a un archivio informatizzato delle pratiche manutentive passate, rappresenta a oggi una sfida per la sostenibilità dei beni ecclesiastici.

4. Verso una prospettiva operativa per la manutenzione programmata

Il restauro e la manutenzione sono temi paralleli, lungamente affrontati dalla letteratura sulla conservazione dei beni culturali, la quale punta a ricordare le buone tecniche di approccio e le modalità di “cura” attraverso la quale assicurare una maggiore durevolezza dei manufatti¹⁴. Il tema della manutenzione, infatti, ha assunto un ruolo centrale nel dibattito sul restauro¹⁵, puntando a un processo di conservazione *attiva*¹⁶ e continua degli elementi costruiti prevedendo misure precauzionali volte a prevenirne il deterioramento¹⁷. Le ragioni che impongono di favorire processi indirizzati alla prevenzione dei fenomeni del degrado con attività programmate di tipo ispettivo e manutentivo sono da tempo note e largamente condivise in ambito ecclesiastico¹⁸. Problematiche di questa natura, con molta evidenza, richiedono adeguate politiche di tutela e di gestione di una varietà notevolissima di beni diffusi sul territorio, sovente soggetti a una pluralità di rischi¹⁹.

L'analisi dell'Archivio della diocesi di Torino illustra come vi sia tuttora una tendenza a operare sui beni con grandi e risonanti restauri, piuttosto che scegliere azioni di manutenzione programmata. Sul concetto “ecclesiale” di manutenzione dei beni culturali religiosi è interessante il testo di Pietro Segala²⁰, che propone una lettura comparata tra le riflessioni di Giovanni Urbani sulla “conservazione programmata” dei beni culturali e la cura verso il creato, illustrata dall'enciclica *Laudato si* di papa Francesco²¹, dove emerge l'esigenza di una continua sorveglianza dei monumenti e delle opere d'arte, puntando all'acquisizione di provvedimenti di carattere preventivo anziché lavorare in “emergenza”.

Da queste considerazioni la ricerca qui illustrata si conclude con una riflessione e un'ipotesi di come sarebbe utile far tesoro degli archivi diocesani istituendo un metodo sistemico di raccolta dati ed indicazioni procedurali manutentive da legare a un dato tipo di bene. La possibilità di dare vita a un “archivio” informatizzato dei lavori che sono stati eseguiti e che verranno eseguiti su un determinato bene immobile vincolato di proprietà della Chiesa andrebbe a definire la “cartella clinica” del bene culturale, contenente tutti gli elementi suggeriti dalla norma UNI 10874 “Criteri di stesura e struttura dei manuali d'uso e di manutenzione”. La redazione di un manuale di uso e manutenzione programmata, tuttavia, non andrebbe a eliminare la fase progettuale dettagliata da ogni singolo progettista, ma consentirebbe di individuare un tipo di approccio (o *Tipologia d'intervento*) calibrato appositamente per quel *Tipo di Bene*. Questo approccio racchiuderebbe da un lato il progetto di conservazione/restauro fondato sulla conoscenza storica e architettonica del manufatto e dall'altro l'elaborazione del piano di manutenzione programmata tramite la compilazione delle schede di manuale d'uso e manutenzione appropriate. Questa sistematizzazione della documentazione farebbe da supporto all'esecuzione delle attività previste, contenendo informazioni sugli interventi da eseguire e rendendo idealmente più snelle

le pratiche amministrative, ovvero le relazioni tra Ufficio diocesano per i beni culturali, Ufficio amministrativo diocesano e le rispettive Soprintendenze. Queste considerazioni mirano pertanto a stimolare una riflessione su un cambio di prospettiva, un passaggio potenzialmente decisivo per rendere fattibile l'adozione generalizzata di quelle pratiche virtuose che sono necessarie per dare sostenibilità economica e culturale alla conservazione e valorizzazione del patrimonio tangibile.

Note

¹ SANTI 2016, 47-61.

² *Intesa relativa alla tutela dei beni culturali di interesse religioso appartenenti ad enti e istituzioni ecclesiastiche*, 26 gennaio 2005, resa esecutiva con DPR 78/2005 e decreto Presidente della CEI 31 gennaio 2005; cfr. MADONNA 2007.

³ La ricerca è stata condotta in occasione di un tirocinio curricolare svolto da chi scrive nel 2017 nell'ambito della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino. Inoltre, il lavoro è poi confluito nella tesi di specializzazione SUMMA 2017.

⁴ Con il Concilio Vaticano II si è fatta più puntuale l'attenzione della Chiesa ai beni culturali mediante interventi di rilevanza universale. Importanti sono la costituzione sulla sacra liturgia *Sacrosanctum Concilium* (in particolare capitolo VII, *L'arte sacra e la sacra suppellettile*) e la costituzione *Gaudium et Spes* (capitolo II, *Promozione della cultura*).

⁵ GABETTI 1998, 1. Più diffusamente ZITO 2013.

⁶ Normativa canonica: CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA 1992. Normativa civile: D.P.R. 26 settembre 1996, n. 571, *Esecuzione dell'intesa fra il Ministro per i beni culturali e ambientali ed il Presidente della Conferenza Episcopale Italiana, firmata il 13 settembre 1996, relativa alla tutela dei beni culturali di interesse religioso appartenenti ad enti e istituzioni ecclesiastiche*, ora abrogata in favore del DPR 78/2005 (cfr. nota 2).

⁷ Per avere un quadro dell'attività dell'Ufficio Arte e Beni culturali di Torino e della Commissione diocesana per l'Arte Sacra, per gli ultimi due decenni (i precedenti sono coperti dal testo citato a nota 4) si rimanda al recente testo SUDANO, TOMATIS 2017. Cfr. in proposito le considerazioni in LONGHI 2017a.

⁸ Le pratiche analizzate in questa ricerca ricadono nell'ambito dell'attuazione dell'Intesa fra il Ministro per i Beni e le attività culturali ed il Presidente della Conferenza episcopale italiana: i direttori sono incaricati di vagliare, istituire ed inoltrare alle Soprintendenze tutte le pratiche relative a beni culturali di proprietà della diocesi e delle parrocchie, o degli istituti religiosi presenti in diocesi (cfr. nota 2).

⁹ Diocesi di Torino, *Annuario dell'Arcidiocesi di Torino*, Torino 2010. I codici univoci riferibili alle entità parrocchiali permettono di identificare localmente l'oggetto dell'intervento e di individuarne i legali rappresentanti.

¹⁰ Voci tratte da: ZEVI 2002; Scheda CEI-A (www.chieseitaliane.chiesacattolica.it); Centro Conservazione e Restauro Venaria Reale (www.centrorestaurovenaria.it); BINAGHI OLIVARI 2001; BOTTICELLI 2010; BRANDI 1977; CAMUFFO 2006; CARBONARA 1997.

¹¹ Giubileo straordinario della Misericordia (8 dicembre 2015 - 20 novembre 2016)

¹² In questo campo rientrano le richieste di autorizzazione per prestito, avviso inizio/chiusura lavori, ecc.

¹³ DE LUCIA 2019.

¹⁴ JADICCO SPIGNESE, JURINA 1999.

¹⁵ DELLA TORRE 2003.

¹⁶ MOLINARI 1994.

¹⁷ CARBONARA 1997.

¹⁸ CEI, *Norme per la tutela e la conservazione del patrimonio storico-artistico della Chiesa in Italia*, Roma, 7 giugno 1974, n. 7 (Manutenzione e custodia); CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA 1992; LONGHI 2016; LONGHI 2017b.

¹⁹ LONGHI, DE LUCIA 2019.

²⁰ SEGALA 2016, pp. 8-18.

²¹ BERGOGLIO 2015.

Bibliografia

- BERGOGLIO J.M. 2015, *Laudato si': lettera enciclica sulla cura della casa comune*, Milano.
- BINAGHI OLIVARI M.T. 2001, *Come conservare un patrimonio. Gli oggetti antichi delle chiese*, Milano.
- BOTTICELLI G. 2010, *Metodologia di restauro delle pitture murali*, Firenze.
- BRANDI C. 1977, *Teoria del restauro*, Torino (I ed. 1963).
- CAMUFFO D. 2006, *Il riscaldamento nelle chiese e la conservazione dei beni culturali, guida all'analisi dei pro e dei contro dei vari sistemi di riscaldamento*, Verona.
- CARBONARA G. 1997, *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*, Napoli.
- CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA 1992, *I beni culturali della Chiesa in Italia. Orientamenti*, «Notiziario della Conferenza Episcopale Italiana», 9, pp. 309-336.
- DELLA TORRE S. (a cura di) 2003, *La conservazione programmata del patrimonio storico architettonico. Linee guida per il piano di manutenzione e il consuntivo scientifico*, Milano.
- DE LUCIA G. 2019, *La conoscenza storica per la valutazione delle vulnerabilità del patrimonio culturale ecclesiastico: un approccio sistemico per strategie di valorizzazione e rigenerazione*, «BDC. Bollettino Del Centro Calza Bini», 19 (1), pp. 75-88.
- GABETTI R. (a cura di) 1998, *Arte e liturgia. Interventi nella Diocesi di Torino 1967-1998*, Quaderni dell'Ufficio liturgico diocesano, 18, Torino.
- JADICCO SPIGNESE M., JURINA L. 1999, *La manutenzione come programmazione della conoscenza*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (a cura di), *Ripensare alla manutenzione. Ricerche, progettazione, materiali, tecniche per la cura del costruito*, Atti del convegno internazionale (Bressanone 1999), Venezia, pp. 399-408.
- LONGHI A. 2016, *Il contributo della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia ai lavori della Commissione Franceschini (1964-1966): documenti inediti dall'Archivio Segreto Vaticano*, «Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro», n.s. XXIX, 58 (luglio-dicembre), pp. 131-148.
- LONGHI A. 2017a, *Vent'anni di chiese nella diocesi di Torino*, «Atti & Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», 150, n.s. LXXI, 1-2-3, dicembre 2017, pp. 191-193.
- LONGHI A. 2017b, *Beni culturali della Chiesa e vita ecclesiale negli anni del Concilio Vaticano II*, in LONGHI, ROMEO 2017, pp. 111-132.
- LONGHI A., ROMEO E. (a cura di) 2017, *Patrimonio e tutela in Italia. A cinquant'anni dall'istituzione della Commissione Franceschini (1964-1967)*, coll. Cultural Heritage 8, Ariccia.
- LONGHI A., DE LUCIA G. 2019, *Patrimonio culturale ecclesiastico, rischio e prevenzione. Analisi e politiche territoriali per un approccio multiscalare al rischio sismico*, Politecnico di Torino - Dipartimento Interateneo di Scienze Progetto e Politiche del Territorio, (quaderno del Responsible Risk Resilience Centre del Politecnico di Torino), Torino.
- MADONNA M.L. (a cura di) 2007, *Patrimonio culturale di interesse religioso in Italia. La tutela dopo l'Intesa del 26 gennaio 2005*, Venezia.
- MOLINARI C. 1994, *La manutenzione edilizia*, in L. MENGHI (a cura di), *Manuale di progettazione edilizia. Fondamenti, strumenti, norme*, vol. III, Milano, pp. 297-366.
- SANTI G. 2016, *I beni culturali ecclesiastici: sistemi di gestione*, Milano.
- SEGALA P. 2016, *Uscir di nicchia. Tra la Conservazione programmata di Giovanni Urbani e l'Ecologia integrale di Papa Francesco*, Firenze.
- SUDANO M., TOMATIS P. (a cura di) 2017, *Architettura, arte e liturgia. Interventi nella diocesi di Torino 1998-2015*, Quaderni dell'Ufficio liturgico diocesano, 24, Cantalupa.
- SUMMA S. 2017, *Manutenzione e restauro del patrimonio ecclesiastico: monitoraggio e interpretazione delle attività della Diocesi di Torino (2006-2016)*, Tesi di specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino, rel. C. Bartolozzi, A. Longhi.
- ZEVÌ L. (a cura di) 2002, *Il manuale del restauro architettonico*, Roma.
- ZITO C. 2013, *Casa tra le case. Architettura di chiese a Torino durante l'episcopato del cardinale Michele Pellegrino (1965-1977)*, Studia Taurinensia 40, Cantalupa.

MAURIZIO VILLATA

Dottorato in Beni Architettonici e Paesaggistici, Politecnico di Torino

Il cantiere di restauro nella dimensione urbana: strategie e prospettive per i centri storici

La questione relativa ai centri storici dibattuta in seno alla disciplina del restauro urbano¹ è oggetto di un rinnovato interesse che si rapporta ancora oggi con una costante e irrisolta polarizzazione tra istanze differenti nei confronti dell'azione di tutela e pianificazione della città storica. La lettura che tenta di delineare sul piano storiografico un'immagine diacronica delle politiche di tutela e di conservazione dei centri urbani individua la causa della progressiva ridefinizione scalare del campo di indagine nella dialettica intercorsa tra assunti teorici del restauro architettonico e gli orizzonti disciplinari ampiamente trasversali del paesaggio². All'interno di questo contesto culturale si intende presentare il ruolo attivo del cantiere di restauro, chiamato ad interrogare il palinsesto stratificato di un centro storico e a intervenire nella fase operativa affinché si conservi la pluralità e la complessità dei suoi valori. Gli orientamenti metodologici che hanno interessato queste azioni sul patrimonio costruito riconoscono nell'analisi critica delle fonti documentarie la centralità della ricerca multiscale delle componenti visibili di permanenza e di trasformazione presenti nella struttura storica del territorio³. Si vogliono quindi porre all'attenzione le recenti proposte di gestione informativa dei centri storici in quanto esse tentano di definire, nell'attuale dibattito sulle prospettive disciplinari del restauro urbano, una diversa modalità di conservazione che si costituisce a partire dalla raccolta delle informazioni e dalla catalogazione e organizzazione delle conoscenze attraverso le tecnologie digitali. Queste strategie si rivelano utili per affrontare le problematiche nuove e consolidate della città storica e il mutare delle prassi operative, potendo inoltre agire sull'intero processo, dall'attività investigativa a quella di intervento progettuale. Attraverso il caso studio del Piano Regolatore Generale di Urbino si propone una rilettura dell'esperienza di Giancarlo De Carlo in relazione alla consistenza delle fonti documentarie conservate nell'Archivio Progetti dell'Università IUAV di Venezia. L'ampia varietà di documenti prodotti da De Carlo per la redazione del Piano del 1958 si dimostra oggi un utile strumento per il cantiere di restauro operante nella dimensione culturale del paesaggio urbano.

1. Strumenti attuali per la gestione dei centri storici

A partire dagli strumenti già esistenti per la raccolta e la gestione dei dati⁴ si è rivelato necessario negli

ultimi anni progettare nuovi modelli di organizzazione delle conoscenze, rappresentazione e divulgazione delle informazioni relative al costruito storico⁵.

La proposta di un nuovo sistema informativo formulata dal gruppo di ricerca coordinato da Donatella Fiorani della Sapienza, Università di Roma⁶ si inserisce in questo processo di rinnovamento delle strategie necessarie per affrontare le problematiche dei centri storici. L'obiettivo perseguito è stato quello di progettare uno strumento informatico capace come prima istanza di far convogliare e dialogare al suo interno il capitale informativo afferente a diverse piattaforme e banche dati già esistenti. A questo si è aggiunta l'intenzione di orientare la ricerca verso una prospettiva che integri i dati, ne consenta l'interazione a diverse scale da parte dei differenti ambiti disciplinari interessati e li possa mettere a disposizione di un pubblico eterogeneo di utenti. Come osserva Donatella Fiorani nella sua recente pubblicazione, sintesi del lavoro di ricerca sulla digitalizzazione come strategia conservativa per i centri storici, la progettazione della logica dello strumento in una visione olistica, prima della definizione dello strumento stesso, si confronta costantemente con

le potenzialità operative dei nuovi sistemi [che] influenzano nel profondo e "dall'interno" i modi in cui condurre ricerca, orientando di conseguenza gli stessi indirizzi metodologici⁷.

L'attenzione e la cura rivolti quindi al metodo, e di conseguenza allo strumento, permettono di riflettere maggiore consapevolezza sui caratteri della proposta del sistema informativo risultante, nonostante questo tema risulti spesso «poco permeabile al confronto sul piano culturale»⁸.

Oltre a dover far fronte alla proliferazione dei sistemi informativi territoriali e dei dati altamente specifici catalogati per mezzo di modelli tra loro non omogenei, un'ulteriore istanza contemporanea, che si auspica possa essere inclusa, riguarda i valori immateriali del patrimonio urbano. Questo oggetto di interesse, complementare ai caratteri materici del paesaggio antropico e posto sempre più al centro delle politiche di tutela da parte degli organismi internazionali, è importante che rientri nel complesso sistema informatizzato di organizzazione delle conoscenze per una rappresentazione unitaria e trasversale del centro storico.

In quest'ottica, la modellazione informatica sviluppata sulle ontologie ambisce all'inclusione e alla rappresentazione delle



fig. 1 – GIANCARLO DE CARLO, *Urbino Town Plan* (1958). (https://library-artstor-org.ezproxy.biblio.polito.it/asset/AWSS35953_35953_29397661; documento pubblicato in ZUCCHI 1992, 43).

componenti di natura diversa, materiale e immateriale, legate tra loro da relazioni variamente articolate⁹

per la conservazione e gestione dei beni culturali. I tentativi promossi da questo recente ambito di ricerca suggeriscono perciò la possibilità di elaborare soluzioni che riguardano temi complessi da parte di una pluralità di attori

sia per la gestione del progetto di restauro e le attività di monitoraggio e manutenzione programmata ad esso collegate, sia per l'attività di tutela¹⁰.

Il cantiere di restauro nella dimensione urbana rappresenta in questo senso solo in parte il momento progettuale e operativo di pianificazione e di intervento. Maggiore evidenza assume in sé il ruolo delle fonti documentarie e bibliografiche, dell'archiviazione dei dati censiti sui centri storici (dallo stato di conservazione agli indici di vulnerabilità e di trasformazione), come delle procedure di monitoraggio. La pianificazione e la tutela dei centri storici possono trovare nel più avanzato impiego delle tecnologie digitali, attivamente e criticamente utilizzate da parte dei diversi attori implicati nel processo di trasformazione e conservazione del costruito storico, nuove prospettive per la gestione di tutte queste componenti del patrimonio culturale, giuridico e informativo, relative sia al dato materiale che a quello immateriale.

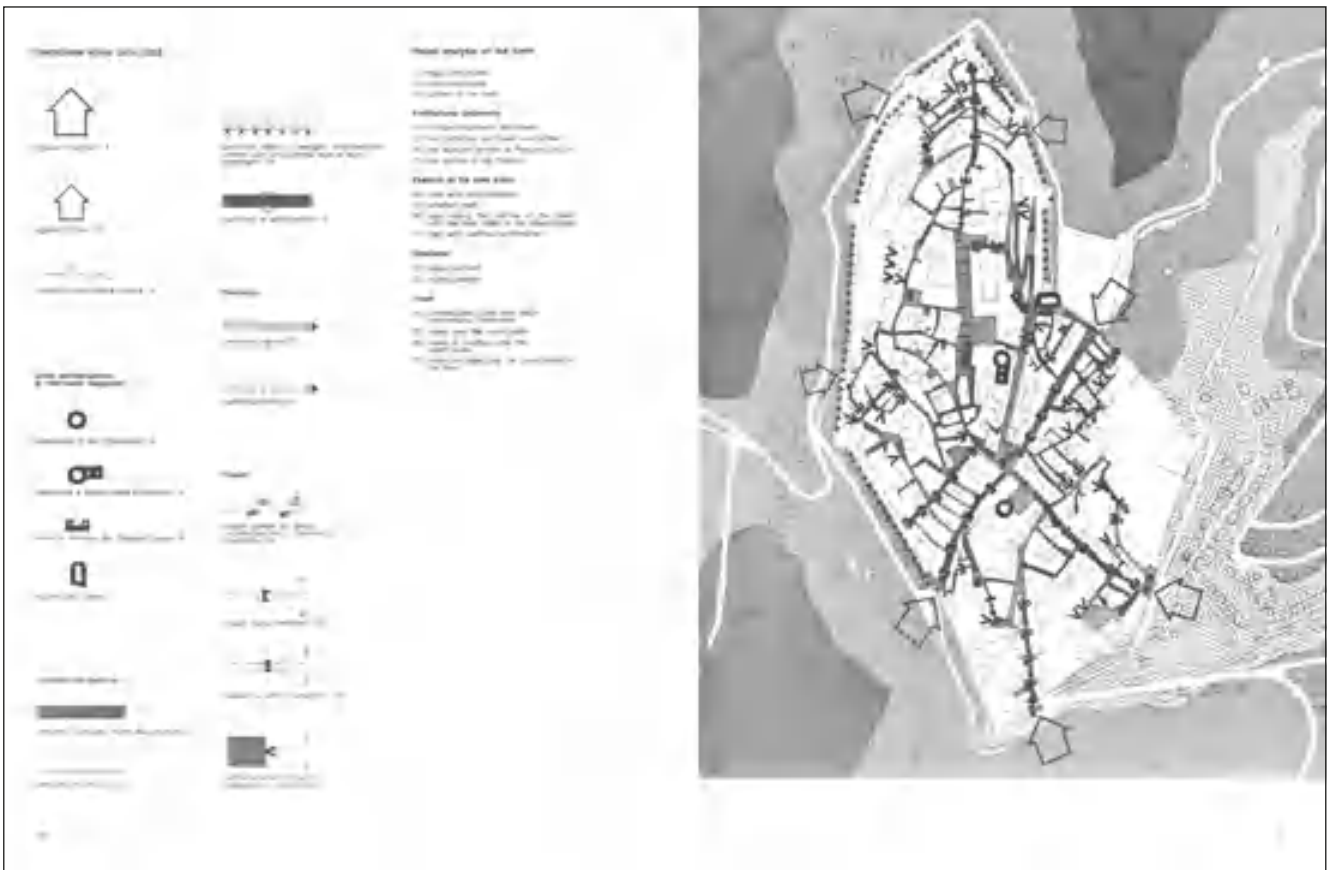


fig. 2 – GIANCARLO DE CARLO, *Descrizione visiva della città* (Archivio Progetti dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV), fondo Giancarlo De Carlo, documento pubblicato in DE CARLO 1966, 70-71).

2. L'esperienza urbinata di Giancarlo De Carlo

Rileggere l'esperienza di Giancarlo De Carlo per la redazione del Piano Regolatore Generale e dei Piani Particolareggiati per la città di Urbino¹¹ offre l'occasione per riflettere sull'attualità e ricchezza culturale dei documenti da lui prodotti e oggi conservati nei fondi archivistici¹². Il tema del rapporto tra città storica e trasformazioni contemporanee dello spazio urbano è una delle principali direttrici della sua ricerca, supportata dall'idea fondante di una necessaria unità disciplinare tra architettura e urbanistica nel rivolgersi alla città «densa, complessa e stratificata»¹³.

Urbino, in questa premessa, si configura quindi come luogo elettivo per un'intensa attività culturale: è qui che si riconosce maggiormente l'impegno poliedrico e l'innovazione del pensiero di De Carlo nei confronti di un processo complesso avviato alla fine degli anni cinquanta. L'incarico che gli viene affidato è infatti quello di rendere «la "città rinascimentale" una nuova capitale di studi e cultura»¹⁴ attraverso innanzitutto l'azione della pianificazione. Ed è nell'occasione della redazione del Piano Regolatore che si denota l'efficacia dell'idea di piano-processo come strategia sperimentale: prende così avvio la pratica della partecipazione e della «progettazione tentativa»¹⁵ resa ampiamente operativa nelle esperienze progettuali successive.

La metodologia analitica e processuale che viene da lui adottata e affinata negli anni si rivela in grado di

rapportarsi in modo inedito con la città storica. È nelle tavole e nei documenti prodotti e pubblicati nel 1966¹⁶ che si evince la cifra dell'apparato rappresentativo e delle analisi sviluppate. Il testo presenta un'indagine approfondita della città e del territorio urbinata e pone come premessa alle linee generali del Piano studi specifici su aspetti socio-demografici, economici, infrastrutturali e storiografici. L'attenzione progettuale che De Carlo rende esplicita nel documento è infatti rivolta in particolare a:

preservare dalla distruzione il centro storico e il paesaggio; a integrare il patrimonio artistico, storico e paesistico nel contesto sociale ed economico del territorio, affidandogli un ruolo attivo, trasformandolo in uno stimolante fattore di sviluppo¹⁷.

Gli elaborati e il testo presenti nella pubblicazione sono sviluppati con un linguaggio semplice:

un Piano chiaro e diretto, dunque, trasmesso con un lessico "non specialistico" [...] un processo virtuoso che ha portato non solo al recupero "fisico" del Centro Storico ma anche al riscatto dell'identità, dei luoghi e del senso di appartenenza della comunità¹⁸.

Una parte consistente del materiale prodotto da De Carlo è accessibile attraverso il catalogo on-line dell'Archivio Progetti dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV)¹⁹. Inizialmente conservato nel suo studio di Milano per essere successivamente trasferito nell'Archivio Progetti dopo il 1998, conta al suo interno

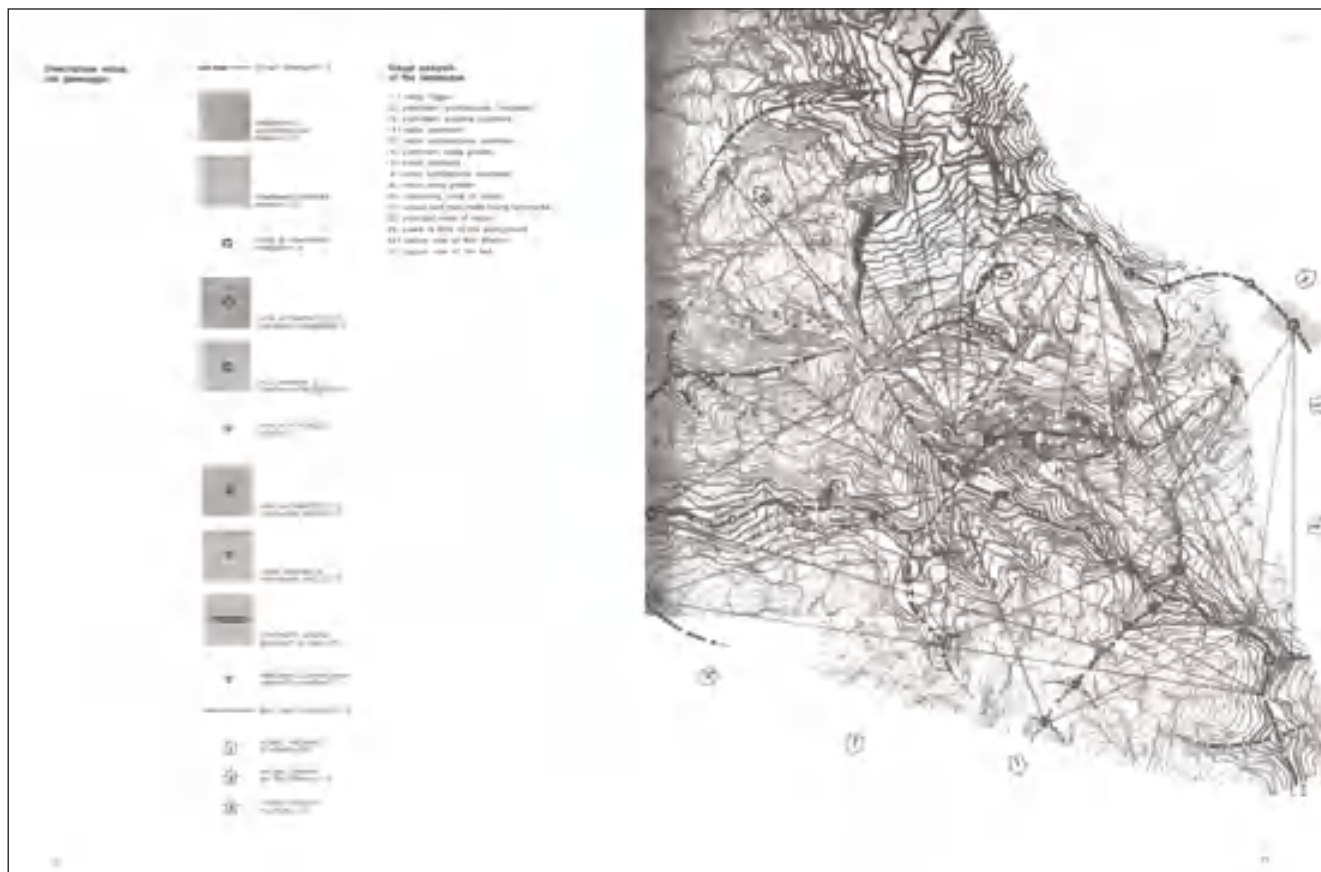


fig. 3 – GIANCARLO DE CARLO, *Descrizione visiva del paesaggio* (Archivio Progetti dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV), fondo Giancarlo De Carlo, documento pubblicato in DE CARLO 1966, 72-73).

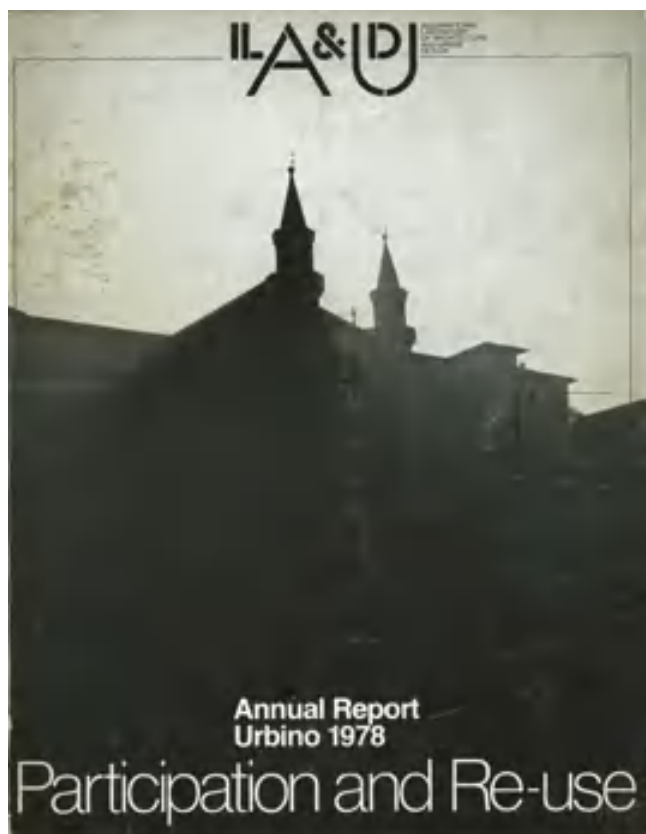


fig. 4 – Copertina dell'«International Laboratory of Architecture and Urban Design» (ILAUD), *Annual Report Urbino 1978. Participation and Re-use* (<http://www.ilaud.org/participation-and-re-use>).



fig. 5 – Copertina del numero monografico su Urbino di «Spazio e Società», n. 31-32, settembre-dicembre 1985 (DAIDONE I. 2017, 68).

697 unità archivistiche depositate. Queste comprendono serie documentali molto diverse per tipologia di materiale e per consistenza tecnica: gli elaborati grafici relativi alla sua attività progettuale, il carteggio, gli scritti e il materiale legato all'attività editoriale, in particolare il sub-fondo contenente i materiali di redazione per la rivista «Spazio e Società»²⁰, i documenti di varia natura prodotti in ambito accademico (come gli appunti per le lezioni e i programmi dei corsi) e, non ultimi, i report annuali delle sperimentazioni didattiche e progettuali dei laboratori ILAUD. A questi si aggiungono i documenti audiovisivi ampiamente diffusi su diverse piattaforme in rete: documentari realizzati dallo stesso De Carlo, interviste, reportage, cronache televisive e videointerviste.

La grande varietà tipologica dei materiali raccolti rappresenta primariamente il riflesso della personalità e attività poliedrica di De Carlo. Il riordino del fondo archivistico condotto da Francesco Samassa²¹ ha permesso quindi di avere a disposizione una risorsa importante anche per lo studio delle questioni riguardanti il rinnovarsi costante del rapporto del progetto contemporaneo con i centri storici.

3. Conclusioni

Le recenti riflessioni che hanno interessato il restauro nella sua dimensione urbana si interrogano sul ruolo della gestione informativa dei centri storici, individuando nuove prospettive di conservazione nell'applicazione delle tecnologie digitali.

In questo processo si osserva la coesistenza di due azioni rivolte alla pluralità dei valori coincidenti nel dato materico: quella degli «archivi» di organizzare la conoscenza e guidare la logica del modello di gestione del patrimonio costruito, e, in stretto dialogo, quella dei «cantieri», intesi come attuatori di strategie operative (dalla legislazione al progetto di piano, in quanto strumenti per orientare le trasformazioni urbane).

La peculiarità degli esiti dell'impegno di Giancarlo De Carlo a Urbino, riflessa nella documentazione conservata nell'Archivio Progetti dell'Università IUAV di Venezia, invita a cogliere la necessità di recepire culturalmente i valori espressi per indirizzare le future azioni sulla città esistente:

Intendiamo presentare solo i prodotti – le opere e i progetti – o considerare anche i processi e le idee che li hanno generati e alimentati nel loro farsi?²².

Note

¹ Per un compendio dei dibattiti sull'ampia tematica del rapporto tra città storica e contemporanea si rimanda in particolare a: VASSALLO 1975; MIARIELLI MARIANI 1993; RANELLUCCI 2003; GIAMBRUNO 2007.

² La dimensione dialettica esistente tra teoria del restauro architettonico e paesaggio è richiamata in GIAMBRUNO 2002 e più recentemente in MUSSO, PRETELLI (a cura di) 2020.

³ PANZERI, GASTALDO 2000, 9

⁴ Si fa riferimento alle attività dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) e dell'Istituto Superiore per la

Conservazione ed il Restauro – IsCR e del MiBACT. In particolare, alla progressiva implementazione della Carta del Rischio e al più recente sistema “Vincoli in Rete”. Si veda l’analisi delle trasformazioni degli strumenti per il censimento, la documentazione e la catalogazione dei centri storici presente in MANCINELLI, NEGRI 2019 e il quadro riepilogativo dei sistemi informativi territoriali (SIT) esaminato criticamente in FIORANI 2019, 39-54.

⁵ Per un’analisi delle prime esperienze di impiego degli strumenti informatici per la gestione dei dati si rimanda a GABRIELLI 1993.

⁶ Il sistema elaborato è pubblicato e descritto integralmente in FIORANI 2019.

⁷ *Ibidem*, 190.

⁸ *Ibid.*

⁹ ACIERNO 2020, 565.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Si considera il primo PRG redatto tra il 1958 e il 1964 e il relativo materiale prodotto e pubblicato in DE CARLO 1966. A questo seguirà successivamente la stesura del secondo PRG (1990-1994).

¹² Il più importante è l’Archivio Progetti dell’Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) che contiene al suo interno il fondo *Giancarlo De Carlo* in cui sono presenti documenti dell’architetto

che coprono il periodo compreso tra il 1950 e il 2003. <http://www.iuav.it/archivio-p/archivio/collezioni/De-Carlo-G>.

¹³ FERRENTINO 2007-2008, 21.

¹⁴ BORTOLOTTO, PALO 2007, 148.

¹⁵ De Carlo definisce “progettazione tentativa” il processo che mira a elaborare un progetto architettonico «in cui lo spazio fisico è un’articolazione naturale di quello sociale» DAIDONE 2017, 18, e che è mediato dal coinvolgimento degli abitanti del luogo e dalla lettura del territorio.

¹⁶ DE CARLO 1966.

¹⁷ *Ibidem*, 122.

¹⁸ BORTOLOTTO, PALO 2007, 152.

¹⁹ <http://sbd.iuav.it/Cataloghi/Cataloghi-dedicati/archivi-di-architettura>.

²⁰ DAIDONE 2017.

²¹ A seguito del riordino dei 10.000 disegni, 550 fascicoli e 5.290 documenti digitali, è stato pubblicato l’inventario analitico dell’archivio: SAMASSA 2004.

²² «La domanda che Giancarlo De Carlo ci ha posto nel primo degli incontri per discutere il concept della mostra al MAXXI di Roma». http://www.maxxi.art/sezioni_web/de_carlo/gucvit.

Bibliografia

- ACIERNO M. 2020, *La rappresentazione integrata della conoscenza come strumento di tutela e restauro della scala urbana: riflessi e conseguenze di un cambiamento di approccio metodologico*, in S. F. MUSSO, M. PRETELLI (a cura di), *Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione*, atti del II Convegno Nazionale SIRA, Quasar, Roma, pp. 559-568.
- Atti della giornata di studio sul tema «Restauro urbano. Che fare?», numero monografico, «Quasar. Quaderni di storia dell’architettura e restauro», 23, 2000.
- BORTOLOTTO S., PALO M. C. 2007, *Per un’urbanistica “civile”: Giancarlo De Carlo e il Piano Regolatore Generale di Urbino*, in: M. GIAMBRUNO, *Per una storia del Restauro Urbano. Piani, progetti e strumenti per i centri storici*, Torino, pp. 145-154.
- DAIDONE I. 2017, *Giancarlo De Carlo. Gli editoriali di Spazio e Società*, Roma.
- DE CARLO G. 1966, *Urbino: la storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, Padova.
- DOMENICHINI R. 2019, *L’Archivio Progetti per il restauro e la tutela dell’architettura del secondo Novecento. Riflessioni e nuove prospettive*, in G. CANELLA, P. MELLANO (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d’autore del secondo Novecento*, Milano, pp. 194-197.
- FERRENTINO T. 2007-2008, *Attraverso Giancarlo De Carlo. Una Mappa di materiali per ripensare il progetto della città contemporanea*, Tesi di Dottorato in Urbanistica e pianificazione territoriale, Università degli Studi di Napoli Federico II, rel. L. Lieto.
- FIORANI D. 2019, *Il futuro dei centri storici: digitalizzazione e strategia conservativa*, Roma.
- FIORANI D. 2020, *Conoscenza e intervento come processo dinamico. L’impiego della Carta del Rischio come strumento di gestione conservativa dei centri storici*, in MUSSO, PRETELLI (a cura di), pp. 569-579.
- GABRIELLI B. 1993, *Il recupero della città esistente. Saggi 1968-1992*, Milano.
- GIAMBRUNO M. 2007, *Per una storia del Restauro Urbano. Piani, progetti e strumenti per i centri storici*, Torino.
- GIAMBRUNO M. 2002, *Verso la dimensione urbana della conservazione*, Firenze.
- IENTILE R., ROMEO E. (a cura di) 2009, *La conservazione dell’architettura e del suo contesto. Protocollo della valutazione integrata del patrimonio di Pinerolo*, Torino.
- LONGHI A., ROMEO E. (a cura di) 2017, *Patrimonio e tutela in Italia A cinquant’anni dall’istituzione della Commissione Franceschini (1964-2014)*, Roma.
- MIARELLI MARIANI G. 1993, *Centri Storici, note sul tema*, Roma.
- MINUTOLI G. 2017, *Percorsi di conoscenza per una salvaguardia della città storica*, Firenze.
- MUSSO S. F., PRETELLI M. (a cura di) 2020, *Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione*, atti del II Convegno Nazionale SIRA, Roma.
- PANZERI M., GASTALDO G. (a cura di) 2000, *Sistemi informativi geografici e beni culturali*, atti della Giornata di Studio, Torino.
- RANELLUCCI S. 2003, *Il restauro urbano. Teoria e prassi*, Torino.
- SAMASSA F. (a cura di) 2004, *Giancarlo De Carlo. Inventario analitico dell’archivio*, Padova.
- VASSALLO E. 1975, *Centri antichi 1861-1974, note sull’evoluzione del dibattito*, «Restauro», 19, pp. 3-95.
- ZUCCHI B. 1992, *Giancarlo De Carlo*, Oxford.

2.3

TRA FONTI MATERIALI E CONSERVAZIONE



BRUNO PHALIP

Université Clermont Auvergne, Centre d'Histoire Espace et Cultures

Comprendre et conserver l'architecture médiévale, un débat épistémologique entre formalisme et fonctionnalisme

Quel regard porter sur les méthodes de restauration et son historiographie ? Une étude critique des sciences et de la connaissance du Moyen Âge peut aider à l'émergence d'un regard distancié à propos des choix passés et donc de ceux à venir dans la conservation patrimoniale. Il s'agit ainsi de poser les bases d'une réflexion, de créer les conditions d'une compréhension, d'amener à d'autres pratiques préférant les soins patients aux brutales restaurations. Nous serions tentés de problématiser ces questions en concevant une « dispute » entre thèses fonctionnaliste et formaliste, toutes les deux présentes dans la restauration, son enseignement, comme la recherche qui y est consacrée.

Pour l'essentiel, à l'origine des premières analyses architecturales, les disciplines de l'Histoire de l'Art, mais aussi l'Histoire de l'Architecture, se sont prêtées à la classification et à l'ordonnement des productions en les définissant à la manière d'arbres généalogiques assez inertes ou encore de répertoires du vivant conçus par des naturalistes tels Linné (1707-1778) en Suède, Cuvier (1769-1832) en France, ou encore Darwin (1809-1882) et sa théorie de l'évolution en Angleterre.

Confrontés à l'esprit cartésien, au « matérialisme enchanté » de Diderot¹, au positivisme ou encore au rationalisme scientifique, progressivement mis en place dans le courant de la période moderne et théorisé à la fin du XIX^e siècle, en Europe et particulièrement en France, le chercheur s'attelle ainsi plus à la question du « comment » qu'à celle du « pourquoi ». Cela est toujours lourd de sens dans notre perception de la restauration, comme dans celle des solutions envisagées.

1. Un corps architecturé et désincarné

Parmi les représentants de cette rationalité, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) publie son *Dictionnaire Raisonné d'Architecture du Moyen Âge*, de 1854 à 1868, en revendiquant une pensée scientifique au sein de laquelle tout élément tient une place logique, une fonction appropriée, qui réduit l'architecture aux rouages d'une machine ou à un engrenage. Ce faisant, il contribue à expurger l'architecture de ses hommes, de la société, comme de l'environnement naturel pour en faire un instrument excluant ce que l'on pourrait nommer le « sensible ». Tout y est dessiné, démonté et désossé, démontré, afin d'expliquer une structure architecturale par son squelette, comme s'il s'agissait d'un animal mort, disséqué et conservé. L'architecture

devient « sœur de la science, [...], art le plus voisin de la science »². Dans ses *Entretiens sur l'architecture* (12^{ème}), il formule même un axiome :

[...] Toute forme dont il est impossible d'expliquer la raison d'être ne saurait être belle, et, en ce qui regarde l'architecture, toute forme qui n'est pas indiquée par la structure doit être repoussée (*fig. 1*).

Précisément, l'article « architecture » du *Dictionnaire* est illustré d'axonométries, avec des « écorchés » au service d'une démonstration médicale et non d'une vision plus « empirique », faite de traditions lentement sédimentées, plus délicates à appréhender, ni même de celles formaliste et plastique laissant une place au sensible et donc au « vivant »³. Sa doctrine doit donc beaucoup à la description d'un organisme pour lequel l'examen chirurgical s'impose et domine ;

Le moment est venu d'étudier l'art du Moyen Âge comme on étudie le développement et la vie d'un être animé [...] disséquant séparément, tout en décrivant les fonctions, le but des diverses parties⁴.

Le dictionnaire est un traité d'anatomie où forme et fonction sont mêlées⁵. Rien d'étonnant à ce que Viollet-le-Duc marque ses écrits de références à la géologie, la faune et la flore, l'anatomie, comme aux structures cellulaires en sciences naturelles⁶. Sa conception de la restauration est bien issue de ces sciences en développement, et nous en sommes toujours imprégnés, parfois même de fervents continuateurs. Toutes les études, marquées par ce climat scientifique, autorisent la description du bâti à la manière de celle pratiquée pour un être vivant. Cependant, ce rationalisme exclut le vivant en définissant la nature extérieure à l'humanité, son adversaire, ce qui justifie l'action de « [...] nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature »⁷.

Dès lors, nous pourrions déduire de ces pensées cartésiennes, analytiques et déductives, qu'elles se détournent de l'intuition et sans doute d'une part d'émotion. Nos restaurations contemporaines – et non plus seulement celles de Viollet-le-Duc – sont aussi le fruit de ces refus, comme de la volonté de surpasser et de dominer la nature⁸. Cependant, le développement des courants « préromantiques », dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, signale un débat permettant le « retour du sentiment »⁹. Retour partiel et contradictoire ou limité, puisqu'au moment même où Viollet-le-Duc théorise l'architecture médiévale, comme la restauration, Karl

Marx précise que la séparation entre société et nature dépend d'une définition idéologique ; domination de la nature et dominations exercées sur l'homme sont intimement liées¹⁰.

2. D'autres dictionnaires et quelques tentatives

Dans ces contextes, le dictionnaire de Viollet-le-Duc reste un bel outil imparfaitement remplacé. En 1971 (réédité en 2011), l'Inventaire général des Monuments Historiques publie son *Vocabulaire d'architecture* en 2 volumes, édité sous la direction de Pérouse de Montclos. Tout en dépassant certains traits « vieillis » du dictionnaire de Viollet-le-Duc, le fonctionnalisme y domine, dans une version « analytique » poussée. Au volume de textes et de définitions renvoie un second volume d'illustrations organisé en sections, parties ou corps architecturaux, comme « la construction en pierre et en terre » (chap. III), ou « la construction en bois et en fer » (chap. IV). Chaque chapitre peut, lui-même, être divisé en sous-sections selon les besoins¹¹. Ces prétentions encyclopédistes sont universalistes en mêlant la construction vernaculaire à celle savante, intégrant les monuments des périodes antique, moderne et contemporaine. Dans la présentation, des références sont faites aux premiers ouvrages disponibles dès la fin de la période moderne, comme André Félibien (1681), ou Jousse (1702) etc... Néanmoins, le dictionnaire de Viollet-le-Duc sert toujours de pivot incontournable dans cette version augmentée d'une archéologie scientifique descriptive et typologique. De plus, fait remarquable, lourd de sens dans les domaines de la conservation et de la restauration, les arts et techniques y sont séparés dès la fin du XVIII^e siècle¹², en préparant ainsi la division entre formalisme et fonctionnalisme. Les volontés affichées dans ce « vocabulaire » sont normatives, en se réclamant de l'affirmation de Brutails « Il est grand temps que l'on mette de l'ordre »¹³. La « normalisation scientifique » interprétée par Pérouse de Montclos à partir du *Précis d'archéologie* (1908) de Brutails aboutit à la volonté de définir des faits architecturaux en « s'appuyant sur des différenciations morphologiques indépendantes de toute qualification historique ». Seul le « parti fonctionnel » est valorisé :

L'identification des formes doit précéder l'interprétation historique, les styles ne s'identifiant eux-mêmes que par référence à ces formes¹⁴.

Il s'agissait de lutter contre les classifications *stylistiques* (formalistes), jugées artificielles et fragiles, en allant vers une analyse *morphologique* (fonctionnaliste) méthodique et rigoureuse. Nous pensons que les restaurateurs et les enseignements afférents sont pétris de cette culture.

En 2015, la décision de l'écriture d'un *Nouveau dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* est prise¹⁵. L'argumentaire rédigé admet chez Viollet-le-Duc les fondements de la pensée et de la

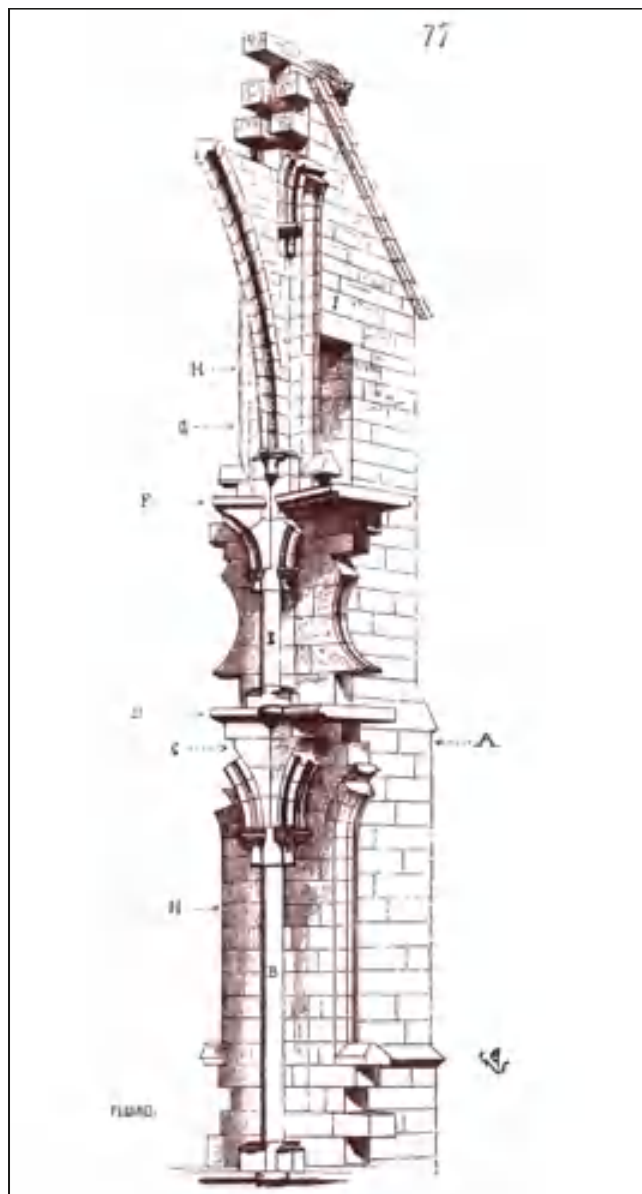


fig. 1 – VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire...*, abside de la collégiale Notre-Dame de Dijon, une axonométrie fonctionnaliste (T. IV, p. 135).

méthode prévalant en archéologie monumentale, mais aussi des limites conceptuelles¹⁶, tant les progrès de la recherche l'affectent. Modèle et outil, il devait être complété et actualisé en rassemblant des historiens, historiens de l'art, archéologues, architectes, conservateurs et des ingénieurs pour produire un *Nouveau dictionnaire* portant un regard introspectif sur le Moyen Âge et sa réception. Il s'agit donc d'amender, de compléter et de contextualiser, en créant des entrées propres à nos réflexions contemporaines : anastylose, transfert, micro-architecture, archéologie du bâti, archéométrie, dendrochronologie... etc. L'objectif affiché n'est alors pas d'écrire un *Dictionnaire* « sur » Viollet-le-Duc, mais bien de produire un volume actualisant les connaissances permettant de faire un lien historiographique « avec » le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc. Compléter nos connaissances et offrir un nouveau regard sont les deux objectifs de cette entreprise.

Cependant, ce dictionnaire, conçu comme *Raisonné*, se fait le reflet de doctrines diverses et de méthodologies qui irriguent aujourd'hui l'étude de l'architecture et de la construction médiévales. Le débat qui est admis engage les auteurs pour des articles jugés « polémiques », comme ceux de la « Construction » ou de la « Restauration », à développer une pensée et une appréciation singulière. Un point mérite pourtant d'être souligné, non comme contradiction, mais comme révélateur d'une distinction :

Nous attirons particulièrement l'attention sur le fait que les propos d'ordre formel destiné à faire part de « l'évolution » stylistique d'un objet, ou des propos d'ordre iconographique n'auront pas de place dans ce dictionnaire. L'objectif est, en effet, de se limiter scrupuleusement à la chose technique et matérielle. Au cas contraire, ce Nouveau dictionnaire ferait doublon avec, notamment, le Dictionnaire d'Histoire de l'Art du Moyen Âge occidental récemment dirigés par P. Charron et J.-M. Guillaouët¹⁷ ou encore avec ceux de Cl. Gauvard¹⁸ ou de A. Vauchez¹⁹ et, plus particulièrement avec le Dictionnaire critique d'iconographie médiévale occidentale de X. Barral i Altet²⁰.

3. Une discipline entre formalisme et fonctionnalisme, l'Histoire de l'art ; une vision réincarnée

L'entreprise qui vient d'être décrite est ainsi placée dans ce contexte « fonctionnaliste » des pères de l'archéologie médiévale et des premiers restaurateurs. Cette vision fonctionnaliste doit être confrontée à celle *formaliste* représentée par des auteurs, tels qu'Émile Mâle (1862-1954), Henri Focillon (1881-1943) et Jurgis Baltrušaitis (1903-1988)²¹. Nous y retrouvons ce qui fonde une part inverse des pensées liées à la restauration en France.

Émile Mâle est connu pour « L'art religieux en France au XII^e siècle », « L'art religieux en France au XIII^e siècle », ou « L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France ». S'il s'agit pour cet auteur de reconnaître et d'ordonner les images, de les classer et les répertorier pour leur donner un sens – thèse toute fonctionnaliste –, il s'agit aussi d'interpréter les œuvres d'art à la lumière de la production littéraire contemporaine, d'en découvrir la signification en les replongeant dans le milieu religieux et intellectuel de l'époque, pour fonder des études formelles, basées sur les volumes, la composition, l'organisation. Il fait ainsi intervenir ce qui est de l'ordre du sensible et du poétique par le fait littéraire.

Mais, si Émile Mâle tient à une forme d'équilibre entre la *forme* et le *fond*, entre la traduction esthétique et le sens à donner aux œuvres ; Henri Focillon représente le formalisme en publiant *L'art des sculpteurs romans* en 1931, et surtout *Vie des formes* ou *Éloge de la main* en 1934. Or, si l'on revient au *formalisme*, ou plus largement aux études formelles, nous pouvons convenir d'une définition liée à la « forme », du latin *forma* ; concept esthétique qui désigne les mouvements littéraires et artistiques mettant l'accent sur « la forme plutôt que sur le fond » ; sur l'expression plutôt que sur

le sens et les significations ; sur le *sensible* plutôt que sur le *concret* ; ou encore sur le « beau » plutôt que sur les principes scientifiques d'analyse. L'esthétique compte ainsi pour beaucoup et certains de ses concepts pourront être détournés par des restaurateurs ou chercheurs liés à la restauration, en mettant par exemple l'accent sur des « critères esthétiques » en plus de ceux permettant de caractériser la détérioration des matériaux historiques²². Cette lecture esthétique trouve son complément dans les travaux de Jurgis Baltrušaitis qui refuse les théories sans analyses concrètes et les catalogues sans idées, non problématisées, non conduites par une idée²³. Baltrušaitis se propose de faire l'histoire des formes, des images, en étudiant les métamorphoses, leurs inventions, leurs disparitions, leurs résurgences et leurs déplacements, en insistant sur les marges de cette vie, sur les déformations, les égarements de l'esprit, de l'œil et de la main, les jeux savants et les folies, les fables, les fictions et les mythes. Une sensibilité plus *formaliste* de la restauration pourrait avec profit s'emparer d'une telle vision.

À ce propos, il est possible d'emprunter quelques aspects des recherches d'un historien de l'art allemand, Wilhem Worringer (1881-1965), qui défend la question de l'expressionnisme en art, oppose les *intentions* aux *savoirs*, mais aussi l'*homme classique* à l'*homme primitif*. Il faudrait sans doute pressentir et déceler ici les traces possibles laissées par l'*homme primitif* dans la pensée *formaliste*, comme celles de l'*homme classique* dans la pensée *fonctionnaliste*²⁴. Cette dualité relève d'un débat essentiel, tant la restauration implique de corrections imposées, de redressements ou de régularisations de ce qui est de l'ordre de la « déformation » selon Jurgis Baltrušaitis :

Ainsi se disloque, s'anémie ou s'épaissit le corps de l'homme. La géométrie ornementale détruit tout canon fondé sur l'harmonie physique. [La déformation] a souvent pour effet d'accentuer l'essence même de la bête, elle tend à détruire ce qu'il y a de proprement humain dans l'homme et si l'on peut dire, elle l'animalise, elle lui prête une violence farouche.

De même, il remarque l'*installation du « désordre des figures » dans l'ordre des cadres*. De ce point de vue, l'histoire monumentale serait alors une suite de « désordres » assumés, quand la restauration prétendrait installer un « ordre » qui a rarement existé.

Dans ce même ouvrage de 1931, pour un chapitre intitulé *Émancipation et persistance des formes nouvelles*, sont valorisés deux aspects ; l'un est *ordonnateur* et l'autre *déformateur*. Pour Baltrušaitis, le besoin de symétrie et d'harmonie permet la destruction de la *forme normale*. Le fait *ordonnateur* est d'abord structuré autour de la géométrisation, de la construction d'axes et d'armatures équilibrées. À l'inverse, le fait *déformateur* libère en violant la norme et détruisant le canon. Ce que l'on a nommé « la loi du cadre » est ainsi maltraité. La liberté s'impose, les formes s'agitent en toute liberté et sont animées d'un autre souffle. De fait, d'autres lois sont reconnues ; les formes taillées ou sculptées

se séparent du système et tendent à se suffire. Ces figures *domptées* et *ordonnées* se heurtent maintenant au *désordre* de formes *libres* définies *par le milieu qui les a enfantées*, et qui *en portent l’empreinte même quand ils l’ont quitté*. Tout cela, s’accorde à la fois aux études formelles, mais aussi au chemin intellectuel qui autorise la compréhension d’options antinomiques et la voie respectueuse du monument incarnant le désordre par son histoire, par celle de ses parements disparates et de son aspect dépourvu d’unité.

4. Conserver pour restaurer le moins possible

L’homme de notre temps a besoin de murs marqués par les infimes modulations ou irrégulières ondulations des surfaces taillées, comme s’il s’agissait de lourds velours placés sous le vent ; mais aussi de parements vieilliss et rugueux accrochant la lumière et l’ombre, à la manière de champs labourés. Ces communautés apaisent leurs maux quand le soin apporté au monument respecte le bois vieilli et ridé, les matériaux anciens, les enduits aussi irréguliers que les sables ridés d’une plage, les patines, les traces d’outils, fantômes des mains et des regards passés du producteur, auxquels on ajoutera l’aspect de mortiers fatigués aux teintes jamais monochromes. Comprendre et conserver le monument médiéval exige cette absence de perfection, car le Moyen Âge n’aime ni la régularité, ni la netteté, ou encore la propreté immaculée. Le Moyen Âge aime la trace du fer de l’outil, la marque de la force imprimée au matériau grâce au geste, mais aussi le grain de la pierre, ses couleurs, sa texture ; il aime les griffures, les signes gravés ou les traces laissées par le chantier, sans que rien ne soit jamais ni net, ni totalement achevé (fig. 2).

En cela, le chantier de mise en valeur, l’entretien, le travail de conservation et celui de restauration en dernière limite, nécessitent une excellente connaissance pétrie d’une pensée *fonctionnaliste* du bâti, renouvelée par des visées *formalistes* affirmées (fig. 3).

En considérant la peau, puis les chairs du mur, des maçonneries montrent souvent des crépis anciens et des badigeons qui protègent les parements réguliers ou irréguliers depuis des siècles. Ces enduits, définis « sacrificiels », amortissent l’action du gel, de la grêle, de la pluie ou du vent chargé de poussières, pour des constructions qui admettent un degré de porosité leur conférant la propriété d’absorber d’importantes quantités d’eau, en partie restituées par évaporation, lorsque les joints et les pierres exsudent. Ces crépis et badigeons, absents pour les pierres de bonne qualité, sont indispensables à celles fragiles, poreuses et micro-fissurées ; celles dont les ciments inter-granulaires sont de mauvaise qualité et polytraumatisés par l’extraction en carrière, comme les étapes suivantes de la taille de pierre²⁵ (fig. 4).

Ces remarques sont évidentes lors du chantier de construction ; les bâtisseurs connaissent les matériaux utilisés et leurs limites de résistance dans le cadre d’une pensée artisanale empirique. Au fur et à mesure



fig. 2 – Saint-Père de Chartres, détail de l’appareil interne sud de la nef, traces de taille et de badigeons, joints d’origine (XIII^e) et disparité des teintes, les lumières naturelles jouent en éclairage rasant sur les surfaces rugueuses (Cl. B. Phalip).



fig. 3 – Aigues-Mortes (Bouches-du-Rhône), couverture du bas-côté sud de l’église paroissiale, moutonnement irrégulier de tuiles vieilles (Cl. B. Phalip).



fig. 4 – Chanteuges (Haute-Loire), bâtiments abbaciaux (fin XII^e-début XIII^e), crépis « sacrificiels » médiévaux laissant apparaître les remplois et la diversité des appareils et matériaux (Cl. B. Phalip).



fig. 5 – Notre-Dame de Chartres, chantier de restauration (2015), intrados de voûtes « nettoyés » et badigeonnés, la réalité historique a disparu au profit d'une action « spectaculaire » ; intrados de voûtes non nettoyés montrant les irrégularités, le vieillissement des joints et enduits, les reprises et possédant encore les traces de deux couches distincts de peintures dotés de faux-joints (vers 1220/1230, vers 1270/1280) (Cl. B. Phalip).

des chantiers d'entretien, de rénovation, d'ajouts et de transformations du monument, le temps long admet cette perte, l'usure et la fatigue des matériaux. Il ne s'agit pas d'une fatalité, insupportable au temps présent, mais d'une réalité comprise et acceptée de l'usure, concession au temps long apaisé. De fait, dans le temps actuel, du temps court et interventionniste des restaurateurs, l'observateur est confronté aux marques d'altérations physiques par fracturation et aux altérations chimiques par dissolution des matériaux. C'est un des points justifiant l'intervention des restaurateurs qui reste à discuter. Tout nettoyage usant de techniques abrasives²⁶, toute étape consistant à faire disparaître un enduit usé avant restauration par des procédés mécaniques (perceuse, marteau pneumatique, disqueuse...), fait disparaître violemment et dans un temps très court un épiderme en osmose avec le bâti ancien depuis des siècles. On insistera alors sur la souplesse et la malléabilité de matériaux répondant tant aux mouvements de maçonneries qu'aux actions des agents climatiques. Rares sont les matériaux industriels actuels répondant aux exigences d'un bâti ancien : pierres sciées, matériaux exogènes, ciments, chaux industrielles, additifs, durcisseurs, enduits étanches ou produits hydrofuges (fig. 5).

5. Parements, mortiers et blocage

Avant d'apporter des éléments de réponse, le mur doit être défini en considérant plusieurs étapes. Dans ces formes anciennes, le mur est affaire de maçon qui casse les pierres au marteau têtue, en les assemblant grâce à d'épais mortiers. Il existe peu de différences entre l'intérieur du mur (blocage) et l'extérieur avec ses parements. L'importante proportion de mortier (jusqu'à 50%) implique un temps de prise, puis de séchage long, voire inachevé gardant un aspect pâteux, jamais solide.

Cependant, vers l'an Mil, dans les espaces français, le mur connaît une évolution majeure en enfermant ce blocage entre deux parements distincts de celui-ci. Viollet-le-Duc en a traité²⁷ en considérant le différentiel existant entre temps de séchage de la surface en appareil régulier aux joints minces, aux sables tamisés, et zone de blocage aux mortiers épais, ce qui génère des fissurations par déformations et tassements successifs.

Le blocage se trouve corseté par le parement. De fait, des solutions sont employées pour lutter contre ces déformations récurrentes aux maçonneries comportant d'importants volumes de blocage et de mortiers. Les pierres de parement constituent des éléments raidisseurs, auxquels on ajoute des poutres noyées dans le blocage afin d'« étréssillonner » et de chaîner pendant le temps de prise, alors que ces poutres sont inutiles lorsque les maçonneries sont sèches²⁸.

Ces maçonneries restent délicates à contrôler tant elles utilisent de mortiers pour le blocage, comme pour les joints de parements des appareils irréguliers. Aussi, dès la fin du XII^e siècle, mais plus encore au XIII^e siècle, des chaînages en moyen appareil régulier rythment les parements pour constituer des ceintures rigides dont les joints sèchent plus vite que les maçonneries alentours. Cela est une évidence lorsque les chaînages pénètrent l'épaisseur du mur, en diminuant la proportion du mortier de blocage et le temps de séchage, par le biais des joints minces des pierres régulières du chaînage. Les harpages et les boutisses complètent ce dispositif en agrafant le parement au blocage et en limitant les tassements dus au temps de séchage des mortiers épais²⁹. Ces techniques affectent le chantier en réduisant la part du maçon au profit du tailleur de pierre, mais aussi des solutions « gothiques ».

6. L'air et le vent

Ces dernières conduisent à réduire la part du blocage, jusqu'à le remplacer par du vide, pour supprimer le cœur du mur et le ventiler en contribuant au séchage de maçonneries désormais stabilisées. Cette solution est diversement nommée dans l'historiographie : « technique du mur épais », « passage anglo-normand », « coursière » et plus tard « triforium ». Cet évidement du mur va de paire avec le souhait d'agrafer les parements grâce à de longues boutisses ou des panneresses. Tout constructeur du Moyen Âge est conscient des difficiles équilibres, des mouvements et tassements dont on doit contrôler les réalités durant des siècles. Par l'apport de matériaux exogènes, plus denses et moins poreux, de ciments étanches, les restaurateurs imposent une rigidité aux maçonneries qui bouleverse ces anciens équilibres. Le mouvement lent et contrôlé des matières du mur n'est plus privilégié.

Cela se vérifie à propos de la nécessité d'aérer et de ventiler les murs anciens ; question sous-estimée par les restaurateurs. Entre autres exemples, les trous de boulin n'ont pas pour seule fonction de recevoir les pièces d'un échafaudage. Dans les enquêtes menées

dans le Massif Central au long du Moyen Âge, ces trous, profonds d'environ 50 à 70 cm, parfois traversant, contribuent à ventiler les murs et à sécher les zones de blocages.

Cependant, en plus de ces trous, le haut des murs peut-être pourvu de rangées d'autres trous au niveau des reins des voûtes, particulièrement quand les matériaux de couverture sont posés directement sur l'extrados, procédé de séchage qui se retrouve dans des dizaines d'édifices méridionaux des XII^e et XIII^e siècles.

7. *L'eau vive et l'eau paresseuse*

Si l'on en vient à l'eau, il faut convenir de ses caprices. Les matériaux, comme les mortiers absorbent par humectation, capillarité ou gravité, et rejettent en exsudant l'eau de la nuit sous la forme de rosée. L'eau la plus présente est celle des précipitations par le fait des pluies, de la neige et des brouillards, entraînant avec eux des sels, des poussières et des polluants. Nous en connaissons les traces sous forme de « salissures », d'efflorescences, de trainées ou d'auréoles blanchâtres et de surfaces obstinément mouillées, dont il faut connaître la géographie et les cheminements. Cette eau visqueuse prend deux formes dans les architectures. L'eau vive concentrée ne s'attarde pas ; elle s'évacue rapidement sans affecter outre mesure les édifices. Du point de vue du peuplement biologique, la flore qui l'accompagne est plutôt composée de lichens le long des « fleuves » et cheminements fossiles ou sur les surfaces arrosées soumises à dessiccation rapide. L'eau lente et paresseuse imprègne les matériaux de construction et nourrit en laissant des dépôts propices à la croissance de micro-algues, champignons, bactéries et cyanobactéries. Pour l'essentiel, elle contribue à la lente dégradation des matériaux en ne trouvant pas les moyens de s'échapper, du fait de l'imperméabilisation des sols, de l'utilisation de joints étanches, de matériaux de restauration trop denses, ou de la condamnation de trous de boulin...³⁰.

8. *Le vivant, une biologie du mur ; patine et biofilm*

Le vivant couvre les blessures et les cicatrices de la pierre. Micro-algues, mousses et lichens sont de l'ordre de la végétation « inférieure » dépourvue de système racinaire. Ces peuplements viennent après les bactéries, cyanobactéries et moisissures. Tous sont définis comme néfastes et agents d'altération. De la même façon, le calcin et les patines sont considérés comme la première étape de la dégradation de la pierre. Les biopatines et biofilms font ainsi l'objet de traitements par biocides (produits phytosanitaires), dont on sait qu'ils ont un impact sur les matériaux (abrasion, pollution), tout en sachant que ces organismes développent des résistances après nettoyages (fig. 6).

Les résultats sont des surfaces nettes et propres, mais mortes qui récupèrent de nouveau, dans les 9 à



fig. 6 – Nîmes (Gard), les arènes, pierre calcaire d'origine (pierre du Bois des Lens) pourvu de son calcin ; les blocs restaurés en sont dépourvus (Cl. B. Phalip).



fig. 7 – Forêt-Fouesnant (Finistère), église paroissiale des XV^e et XVI^e siècles, restauration (2019), après nettoyage des granits, épiderme fragilisé, surfaces nues, une à deux années après les micro-algues envahissent et verdissent les sculptures (Cl. B. Phalip).



fig. 8 – Chinon (Indre-et-Loire), château, front Nord, rempart couvert d'humus et de végétation depuis deux siècles, abandon au XVI^e siècle et transformation en parc en 1824, les racines sont rampantes, les végétaux sont à l'origine d'un paléosol, l'ensemble doit faire l'objet d'une surveillance attentive et d'un jardinage des ruines ; cet équivalent naturel du soft capping possède une résistivité plus forte que la pratique du hard capping avec reprise maçonnée du sommet des murs (Cl. B. Phalip).



fig. 9 – Prieuré de Bredons (Albepierre-Bredons, Cantal), fin du XII^e siècle, moulure d'archivolte d'une baie du chevet, cyanobactéries (surfaces ombrées), lichens crustacés (orange), lichens foliacés (gris) et fruticuleux (vert clair), l'ensemble n'a fait l'objet d'aucune restauration (Cl. B. Phalip).

15 mois, un couvert bactérien et cyanobactérien, avant de retrouver un peuplement lichénique dans les 2 à 4 années qui suivent. Les laboratoires étudiant le biofilm prennent peu en compte ce facteur temps. Leur action est inscrite dans le temps très court de l'intervention restauratrice, *fonctionnaliste*, alors que ces peuplements sont inscrits dans le temps long du monument dès après son achèvement, sur cinq à dix siècles (fig. 7).

L'étude d'un mur révèle des matériaux dont les plans de taille intacts donnent une *surface de référence* inscrite dans le temps long des siècles passés. Elle doit être considérée sous l'angle technologique, comme son faciès biologique pour les patines et biofilms. Ainsi, la plupart du temps, ce qui est nommé *salissure*, est composé d'éléments de patine produits par la pierre à la suite

de la déperdition de son eau de carrière. Traumatisée par l'extraction en carrière et la taille, la pierre se crée un bouclier minéral, le calcin, qui protège le cœur de la pierre. Ensuite, cette protection se peuple d'éléments biologiques (la *patine*, *biopatine* et *biofilm*) améliorant ce bouclier en constituant un vêtement tampon, un manteau qui aide la pierre à résister aux éléments climatiques, au différentiel thermique et hydrique que les monuments encaissent depuis plusieurs siècles. Ce n'est qu'assez récemment que les restaurateurs commencent à prendre en compte le calcin.

9. Un monument vêtu, un manteau végétal

S'ajoutant aux premiers éléments de *calcin* et de *biopatine*, le monument peut être protégé par le couvert herbeux et forestier qui forme une cloche de régulation climatique avec effet de serre, où les graminées et les arbres servent de parapluie retenant l'eau et régulant les écarts thermiques.

C'est vrai dans les châteaux et sites des montagnes alsaciennes ; au Mexique ou encore au Cambodge, à Angkor Vat, où les missions montrent la nocivité de la déforestation qui fragilise les matériaux à cause de grands écarts de température, comme de différentiels dramatiques entre les épisodes de dessiccation et d'humectation.

Arbres et graminées appartiennent à la végétation supérieure, dont les racines ou la chute des branches peuvent être jugées dangereuses. Sans doute faut-il entretenir et jardiner les monuments avec attention et précaution. Les lierres même ont été en partie réhabilités pour leurs qualités de protection des murs et d'accueil de la biodiversité, dans les études du *English Heritage*³¹. Le lierre se nourrit au pied et cherche les hauteurs pour la lumière. Il possède des tiges de lianes pouvant s'installer dans les anfractuosités existant au préalable, sans en être à l'origine, et pousser des radicelles munies de ventouses peu agressives et abrasives. Le lierre, comme les arbres, doivent être contrôlés dans leur croissance et lieux d'installation, sans forcément les définir comme néfastes en ne laissant aucune place possible aux oiseaux, insectes et petits rongeurs et encore moins à certaines herbes buissonnantes, herbes folles, lichens, graminées, giroflées et clochettes (fig. 8).

10. Lichens

Parmi les représentants de cette flore monumentale, il existe des lichens, peu appréciés, même protégés au titre de la biodiversité.

Les *lichens crustacés* s'implantent en premier et finissent par laisser de la place aux *lichens foliacés* puis *fruticuleux*. Aucune espèce ne se nourrit du mur ; le vent et la pluie seuls apportent les spores et les nutriments³². Inesthétiques pour la majorité des scientifiques, ces lichens sont considérés comme dangereux en produisant des acides grâce à leurs rhizines³³. Passées les



fig. 10 – Moutier-d’Ahun (Creuse), décor flamboyant (dais), façade occidentale datant des environs de 1489, l’ensemble est en ruine depuis 1591 ; un rejointoiement récent est visible (XX^e, joints au ciment Portland), cyanobactéries, micro-algues, lichens crustacés et mousses recouvrent les sculptures depuis plus de quatre siècles (Cl. B. Phalip).

premières années de la colonisation, il faut faire état d’une croissance très lente, voire nulle pour les plus vieux individus, parfois âgés de plusieurs siècles. Le temps des lichens s’établit sur le long terme et lorsque des laboratoires font état du *biopitting* (piqûres dues aux acides), il n’est jamais précisé que ces résultats (20 à 50 microns au minimum, 1 à 2 millimètres au maximum) touchent principalement les marbres antiques sur deux millénaires et qu’il n’y a donc pas lieu de dramatiser. En revanche, il est vrai c’est que ces lichens sont affectés par l’agriculture intensive amenant des pollutions sous la forme de nitrates et de phosphates (fig. 9).

11. Une géographie des matériaux et du restauré

Que préconiser, si ce n’est que les recommandations des chartes internationales ne soient plus seulement de lointaines directions et vaines réflexions ? Des enquêtes du *English Heritage* existent qui substituent, lorsque c’est possible, le *soft capping* (couverture herbeuse sur les sites et murs ; forte résistivité ; entretien régulier) au *hard capping* (chape de ciment et sommets de murs maçonnés ; faible résistivité ; interventions successives sur du moyen terme)³⁴. Une géographie précise des matériaux, des techniques et de la biodiversité peut être conçue, telle que cela se pratique en archéologie du bâti ; une cartographie doublée de celle du « restauré » (pierres remplacées, actions entreprises, renforts, biocide...), d’enquêtes exigeantes liées à la flore comme à la faune, de manière à documenter les édifices et sites (fig. 10).

Ces tendances sont minoritaires, mais on peut en trouver des exemples en Espagne où les lichens sont reconnus protecteurs pour des murs en briques ; en Belgique³⁵, dans les Ardennes pour les stèles d’un cimetière marquées par une forte croissance des lichens. Ces lichens, marqueurs de pollutions, y ont été protégés

par les services royaux avec interdiction d’usage des biocides, des tondeuses et des instruments d’élagage. D’autres choix, moins volontaristes en termes de restauration, intégrant l’espace naturel et sa biodiversité, méritent d’être ainsi valorisés. De rares essais sont publiés par le Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques (Thouars, mortiers biologiques) dans la revue *Monumental*, ou encore pour la cathédrale de Strasbourg du fait de son interdiction des biocides³⁶.

L’empreinte laissée par les études et restaurations impulsées par Viollet-le-Duc reste importante en France ; le *fonctionnalisme* modèle nos pensées qui peinent à admettre l’intérêt de solutions traduites comme *formalistes* pour leur attrait aux marques laissées par le vieillissement normal de matériaux couverts d’une flore et peuplés d’une faune enchanteresses.

Note

¹ Cfr. DESCARTES, *Discours de la méthode* (1637), sous-titré « pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences » ; DIDEROT et D’ALEMBERT, *La Grande encyclopédie* de 1751, 17 volumes de textes et 9 volumes de planches ; DE FONTENAY 2001.

² VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire*, art. « Architecture ».

³ AVRIL 2008, 1-11 ; BELIER 2014, 90-99.

⁴ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire*, t. I, X.

⁵ BRESSANI 1996, 28-37 ; BOUDON 1982-1983, 96-97 ; FOUCCART, *Viollet-le-Duc dessinateur ou la passion de l’analyse*, dans FOUCCART 1980.

⁶ BARIDON 1996, 17-18, 31, 43, 72, 89, 101, 163, 171.

⁷ DESCARTES, *Discours de la méthode* (1637), sixième partie du discours.

⁸ DEBYSER 2007.

⁹ GRIMOULT 2016, 290, 332.

¹⁰ ENGELS, *Dialectique de la nature*, 1883 ; SEVE 1998 ; *Raison dialectique, raisons de la dialectique, colloque rationaliste*, Lisbonne, 27-28 janvier 2006.

¹¹ Nous reconnaitrons ici les divisions et subdivisions IV, IV-1., IV-3, IV-3A, IV-3B etc...

¹² PÉROUSE DE MONTCLOS 1971 ; PÉROUSE DE MONTCLOS 1972, *Introduction*, vol. 1.

¹³ Pérouse de Montclos est directeur de recherche au CNRS et moderniste ; Brutails est archiviste-paléographe, historien de l’architecture que l’on pourrait définir comme « fonctionnaliste », au contraire de Léo Drouyn son contemporain, plus « formaliste ».

¹⁴ PÉROUSE DE MONTCLOS 1971, 4.

¹⁵ Comité de pilotage : Arnaud Timbert (2015-2017), Julien Noblet (2017-2020) ; Comité scientifique : Nicolas Reveyron, Bruno Phalip, Nicolas Prouteau, Robert Carvais, Christian Sapin, Olivier Poisson, Michel Hérold, Maxime L’Héritier, Jean-Yves Hunot ; Édition électronique en 2 volumes, INHA. Premier volume en cours de dépôt.

¹⁶ BOUDON 1982-1983, 95-114 ; BOUDON, DESHAYES 1979.

¹⁷ CHARRON, GUILLOUËT 2009.

¹⁸ GAUVARD, DE LIBERA, ZINK 2002.

¹⁹ VAUCHEZ 1997.

²⁰ BARRAL I ALTÈT 2003.

²¹ Avec des nuances, Jurgis Baltrušaitis, Jean Bony, André Chastel, Louis Godecki, Francis Salet, Jean Taralon, Charles Seymour.

²² Lorsque les arguments manquent, des considérations esthétiques entrent en ligne de cause. Les micro-algues, mousses, cyanobactéries et lichens sont ainsi considérées comme « salissures » par de nombreux spécialistes de l’altération des matériaux de construction. Glossaire de l’ICOMOS, 2008, VÉRONIQUE VERGÈS-BELMIN (ed.), *Formes d’altération de la pierre*.

²³ BALTRUŠAITIS 1931.

²⁴ L’histoire de l’art s’est elle-même construite comme une histoire des « influences » qui entraîne aussi la mise en catégories et l’approche fonctionnaliste.

²⁵ Plus la taille est poussée en allant vers la sculpture et plus les surfaces de contact avec les éléments naturels sont multipliées.

Une statue montre plus de surfaces de contact polytraumatisées (microfissurées) qu'un moellon.

²⁶ Laser, micro-sablage à la poudre d'alumine, nettoyage par abrasion à la micro-fine de verre (gommage), produits hydrofuges avec effet perlant en surface de la pierre.

²⁷ T. IV, p. 51.

²⁸ Au contraire de celles qui servent de tirants pour les dispositifs visibles, courants dans les édifices italiens ; supprimés lors d'aménagements postérieurs dans la plupart des constructions gothiques ou lors de restaurations : cathédrale du Puy, abbaye de Tournus... Le chœur de l'abbaye de Westminster les conserve.

²⁹ Les paneresses de l'Antiquité, jouent un rôle proche de l'appareil médiéval « Montpelliérain ». Développements et sources : PHALIP 2017.

³⁰ Voir : PHALIP, CHEVALLIER (dir.) 2021 ; PHALIP 2020 ; ANDRÉ, PHALIP 2016 ; ANDRÉ, PHALIP, VOLDOIRE, VAUTIER et ALII 2011 ; ANDRÉ, PHALIP 2010 ; ANDRÉ, PHALIP, BONNEAU, ROBERT 2008 ; PHALIP, *Les monuments historiques dans les espaces urbains peu denses : des réservoirs*

de biodiversité à protéger, Anthropocène 2050, L'École Urbaine de Lyon, 12 mars 2020, en ligne ; Id., *Les calcaires : densité, porosité et faiblesses. Les éléments protecteurs (biofilm)*, Association Scientifiques au service de la restauration de Notre-Dame de Paris, en ligne, 2019 ; Id., *Notre-Dame de Paris, Plaidoyer pour une intervention lente et raisonnée*, « The conversation », en ligne, juin 2019 ; Id., *Pourquoi il faut réensauvager les monuments historiques*, « The conversation », en ligne, juin 2018.

³¹ STERNBERG (ed.) 2010, *Ivy on walls*, Interim Seminar Report, English Heritage - Historic England, en ligne.

³² Cfr. CONCHA-LOZANO 2012 ; GENET 2019.

³³ Les rhizines définissent les groupes d'hyphes assurant la fixation des lichens.

³⁴ Cfr. GADD, DYER 2017 ; LEE, VILES, WOOD 2009.

³⁵ Cfr. MCILROY DE LA ROSA, WARKE 2013 ; BALTEAU 2010-2011.

³⁶ Voir : ORIAL, VIEWEGER 2003 ; *Les techniques de conservation de la pierre*, memento fin juin/début juillet 2010, Fondation de l'œuvre Notre-Dame, Strasbourg 2011.

Bibliografia

- ANDRÉ M.-F., PHALIP B. 2010, *Evaluating rates of stone recession on Mediaeval monuments : Some thoughts and methodological perspectives*, « Cuadernos do Laboratorio xeoloxico de Laxe », 35, pp. 13-40.
- ANDRÉ M.-F., PHALIP B. 2016, *Programmes Technè et Citadel* (MSH/Geolab/Chec). *Un Paradis perdu. Restaurer ou les effets de l'intervention humaine sur le cours du temps ; à propos de quelques réalités monumentales (France, Cambodge)*, « Revue d'Auvergne », MSH UBP, 618, pp. 149-171.
- ANDRÉ M.-F., PHALIP B., BONNEAU J., ROBERT M. 2008, *La durabilité de la pierre monumentale des églises du Massif Central : éléments de diagnostic et perspectives de recherche*, « Géographies - Bull. Assoc. Géogr. fr. », 85-1, pp. 95-104.
- ANDRÉ M.-F., PHALIP B., VOLDOIRE O., VAUTIER F. et ALII 2011, *Weathering of sandstone lotus petals at the Angkor site : a 1,000-year stone durability trial*, « Environmental Earth Sciences », 63, pp. 1723-1739.
- AVRIL J.-L. 2008, *Rationaliste (Architecture)*, « Encyclopaedia Universalis », pp. 1-11.
- BALTEAU C. 2010-2011, *La conservation-restauration du schiste ardoisier à travers l'étude d'un cas précis : les stèles funéraires sculptées du cimetière de Morteihan*, thèse Master 2, La Cambre, Liège.
- BALTRUSAITIS J. 1931, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris.
- BARIDON L. 1996, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris.
- BARRAL I ALTÈT X. 2003, *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes.
- BÉLIER C. 2014, *La grande salle voûtée : la logique et l'imaginaire*, in DE FINANCE, LENIAUD 2014, pp. 90-99.
- BRESSANI M. 1996, *Opposition et équilibre. Le rationalisme organique de Viollet-le-Duc*, « Revue de l'Art », 112, 1, pp. 28-37.
- BOUDON F. 1982-1983, *Le réel et l'imaginaire chez Viollet-le-Duc : les figures du Dictionnaire de l'architecture*, « La Revue de l'art », 58-59, pp. 95-114.
- BOUDON Ph., DESHAYES Ph. 1979, *Le dictionnaire d'architecture. Relevés et observations*, Brussels.
- CHARRON P., GUILLOUËT J.-M. 2009, *Dictionnaire d'Histoire de l'Art du Moyen Âge occidental*, Paris.
- CONCHA-LOZANO N. 2012, *Compatibilité et durabilité des pierres de substitution dans les monuments. Aspects physico-chimiques et visuels*, thèse, École Supérieure des Mines de Saint-Étienne.
- DEBYSER J. 2007, *Un nouveau regard sur la nature. Temps, espace et matière au siècle des Lumières*, Les Ulis.
- DE FINANCE L., LENIAUD J.-M. 2014, *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Paris.
- DE FONTENAY É. 2001, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris.
- FOUCART B. (dir.) 1980, *Viollet-le-Duc*, Paris.
- GADD G.M., DYER T.D. 2017, *Bioprotection of the built environment and cultural heritage*, « Microbial Biotechnology », 10, pp. 1152-1156.
- GAUVARD C., DE LIBERA A., ZINK M. 2002, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris.
- GENET P.-E. 2019, *Impact des interventions humaines sur l'érosion des calcaires monumentaux du secteur de Rio Bec (Campeche, Mexique)*, thèse, UCA, Clermont-Ferrand.
- GRIMOULT C. 2016, *Science et société au XVIIIe siècle en France et en Grande-Bretagne de 1687 à 1789*, Paris.
- LEE Z., VILES H., WOOD C. 2009, *Soft capping historic walls, a better way of conserving ruins ?*, Oxford.
- MCILROY DE LA ROSA J.P., WARKE P. 2013, *Lichen-induced biomodification of calcareous surfaces: Bioprotection versus biodeterioration*, « Progress in Physical Geography », 37, 3, pp. 325-351.
- ORIAL G., VIEWEGER T. 2003, *Mortiers biologiques, une innovation pour la restauration de la statuaire*, « Monumental », pp. 192-198.
- PHALIP B. (dir.) 2017, *D'épiderme et d'entrailles, le mur en Occident et en Orient (Xe-XVIe)*, Clermont-Ferrand.
- PHALIP B. 2020, *Restaurer un édifice médiéval, problèmes de méthode. À propos de quelques sites dans le centre de la France et dans le royaume Khmère entre le XIe et le XIIIe siècle*, in *Chantiers et matériaux de construction de l'Antiquité à la Révolution industrielle en Orient et en Occident*, Col. Archéologie(s) 3, Lyon.
- PHALIP B., CHEVALLIER F. (dir.) 2021, *Pour une histoire de la restauration monumentale (XIXe-début XXe s.). Un manifeste pour le temps présent*, Histoires croisées, Clermont-Ferrand.
- PÉROUSE DE MONTCLOS J.-M. 1971, *Vocabulaire d'architecture*, Paris (réédité en 2011).
- PÉROUSE DE MONTCLOS J.-M. 1972, *Inventaire général des Monuments et des Richesses Artistiques de la France*, 2 voll., Paris.
- SÈVE L. 1998, *Sciences et dialectiques de la nature*, Paris.
- VAUCHEZ A. 1997, *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris.

MARYSE MÉCHINEAU

École du Louvre (Paris), spécialité Patrimoine architectural et paysager

Le *soft capping* : une conservation des ruines historiques dans leur milieu ?

À cause de leur intégrité physique perdue, les ruines historiques sont sujettes à des problèmes de dégradation particuliers et méritent donc un traitement et des soins spéciaux¹.

Cette formulation de l'International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property ne fait qu'effleurer la spécificité de la conservation des sites ruinés. C'est que leur fragilité matérielle n'est pas la seule difficulté à laquelle les responsables se heurtent. À la prouesse technique visant à « pérenniser le périssable »² s'ajoute celle de l'élaboration d'un projet de conservation sur un objet aux valeurs multiples, tant symboliques, historiques que matérielles. La diversité des questionnements soulevés par un tel projet a largement été discutée. Pour autant, la conservation des ruines n'en demeure pas moins un sujet d'actualité, alimenté par les recherches de la communauté scientifique. L'une des problématiques majeures de la conservation des ruines historiques réside dans la protection de leurs maçonneries, et en particulier de leurs arases. En effet, en l'absence de leur couverture historique, les têtes de murs sont particulièrement exposées aux intempéries et aux variations climatiques. À cela s'ajoute l'installation d'espèces végétales ou de volatiles qui dans certaines conditions, accélèrent les dégradations.

Pour protéger ces éléments fragiles, plusieurs méthodes sont employées. Nous les répartissons en quatre catégories : la restitution, les couvertures exogènes (comme les systèmes de parapluies), le *hard capping* et le *soft capping*. Chaque méthode présente ses avantages et ses inconvénients et ne s'accorde pas à tous les sites ruinés ; les raisons en sont autant techniques, financières que doctrinales³. Nous ne traiterons pas ici de la restitution et des couvertures exogènes mais notre attention se porte sur le *soft capping*, anglicisme formé en opposition au *hard capping* de mortier ou de ciment. Il désigne les méthodes de végétalisation des arases qui depuis les années 1980, suscitent un vif intérêt. Car si la végétation apparaît souvent destructrice, elle est parfois une alliée de la conservation et de la mise en valeur du patrimoine, tant historique que naturel (fig. 1).

1. Redécouverte du *soft capping*

On a longtemps considéré le végétal comme un ennemi de la préservation des monuments : en profitant de fissures, les plantes ligneuses pénètrent au cœur des murs, dégradent le mortier et favorisent l'infiltration

de l'eau ; le lierre arrache l'épiderme des pierres de parement ; les lichens augmentent l'acidité des surfaces et les fragilisent ; les arbres à proximité des élévations ébranlent leurs fondations...⁴. Ces considérations sont souvent invoquées par les professionnels, mais commencent aujourd'hui à être nuancées. En effet, le couvert biologique d'un monument se révèle sur le long terme, moins dommageable que son décapage⁵, certaines racines maintiennent les maçonneries, le couvert forestier apporte une régulation thermique... La dévégétalisation totale d'un site n'est donc pas gage de sa bonne préservation. L'exemple des arases traitées par *soft capping* est révélateur de ce rôle bénéfique de la végétalisation.

Si aujourd'hui le *soft capping* apparaît comme une pratique innovante, en accord avec les préoccupations écologiques, précisons qu'il ne s'agit pas d'une méthode foncièrement nouvelle. La nature elle-même offre des exemples de « *soft capping* spontanés » lorsque les maçonneries sont colonisées par des espèces locales peu invasives⁶. La pratique artificielle du *soft capping* précède elle aussi le *xxi^{ème}* siècle. Elle est employée dans l'architecture vernaculaire d'Europe du nord depuis de nombreuses années, comme en Islande où une tradition de toitures enherbées a été conservée. Par ailleurs, de rares archives permettent de deviner l'usage de *soft capping* pour la préservation des ruines, au moins jusque dans les années 1930⁷.

Dès lors, comment expliquer la subite disparition de cette pratique ? Comme toute discipline, la restauration monumentale ne se soustrait pas aux tendances. Le *xx^{ème}* siècle s'illustre par une généralisation de l'emploi sur ciment sur les monuments historiques (soutenu par la *Charte d'Athènes*)⁸. On pratique une dévégétalisation à outrance, reléguant la flore à un rôle purement ornemental. Les *soft capping* naturels parfois installés depuis plusieurs décennies sont retirés, tout comme ceux mis en œuvre par les restaurateurs. On juge alors que le couvert végétal apporte de l'humidité, favorise la prolifération des microorganismes et altère les parements et le blocage des maçonneries. Ces aprioris s'accompagnent d'une vision minérale et hygiéniste des monuments, qui trouve son origine au *xix^{ème}* siècle mais s'entérine surtout le siècle suivant. Une standardisation de la valorisation patrimoniale se fait jour, favorisée par l'émergence du tourisme de masse. S'ancre alors l'idée qu'un monument doit obligatoirement être débarrassé de sa végétation, pour être apprécié et compris du public⁹.

Or cette tendance dans la conservation des sites fait face à des limites. L'usage controversé du ciment dans



fig. 1 – L’abbaye de Beauport (Côtes-d’Armor), offre l’exemple d’un projet de conservation veillant à la protection du patrimoine historique et naturel. La conservation du site est gérée en collaboration par le Conservatoire du littoral et les collectivités locales (Crédits : Sullenski, CC-BY-SA, 2015).

la conservation des monuments n’est plus à démontrer ; il étouffe les maçonneries, y emprisonne l’humidité et s’oppose à la dilatation naturelle des matériaux. Par ailleurs un rocaillage, même parfaitement mis en œuvre avec une chaux appropriée, nécessite un entretien très régulier que tous les sites ne peuvent s’offrir. Ajoutons que la réversibilité des interventions, souhaitée par les chartes internationales, est très limitée. Par ailleurs, la dévégétalisation irraisonnée peut endommager les vestiges¹⁰ et leur faire perdre une partie de leur charme pittoresque ; charme parfois profondément ancré dans leur identité.

2. Les atouts du *soft capping*

Face à ces constats, des professionnels britanniques ont cherché à proposer une alternative au quasi-dogme de la dévégétalisation et à l’emploi outrancier du ciment. Dans leurs recherches amorcées dans les années 1980, ces pionniers de l’*English Heritage* se tournent vers des sites dont le *soft capping* naturel a été conservé. La tradition ruskinienne fortement ancrée dans l’approche britannique de la restauration des monuments n’est pas étrangère à cette démarche. Ils formulent l’hypothèse que ce couvrement naturel constitue une protection efficace. L’*English Heritage* mène alors des expérimentations de *soft capping* sur site. C’est le cas au château de Wigmore

(fig. 2). La méthode consiste à recréer un tapis organique en implantant sur une couche de substrat dense, des plantes sélectionnées pour leurs propriétés particulières et leur affinité avec le climat du site¹¹. Une membrane géotextile sépare parfois la maçonnerie du substrat¹². On cherche ainsi à retrouver les qualités de la végétalisation spontanée et à les amplifier par une maîtrise raisonnée de la colonisation ; le *soft capping* au service des monuments retrouve dès lors une actualité.

Dans les années 1990, les spécialistes de la conservation des sites archéologiques comme L. Marino ou M.-C. Berducou intègrent cette méthode au panel des possibilités techniques offertes aux professionnels. Or la végétalisation des arases ne fait pas l’objet d’études scientifiques approfondies. Ce n’est qu’en 2001 que l’*English Heritage* lance le premier programme de recherche sur le sujet, en partenariat avec le département de Géographie de l’Université d’Oxford¹³. Il permet de dessiner les intérêts curatifs du *soft capping* dans le climat britannique : protection contre le soleil et ses UV ; régulation thermique minimisant les effets destructeurs des cycles de gel et de dégel ; absorption de l’humidité limitant le lessivage des parements et des mortiers ; maîtrise de la végétation ligneuse grâce au maillage racinaire des plantes sélectionnées... Selon les plantes, le *soft capping* forme même un larmier naturel qui rejette les eaux de pluie. L’étude se penche aussi sur l’évolution de son apparence et le renouvellement

de ses espèces végétales et démontre que grâce à la régénération saisonnière des plantations, leur entretien est faible¹⁴.

Les avantages du *soft capping* ne se limitent pas à ses atouts curatifs. D'un point de vue doctrinal, il répond aux exigences de réversibilité et de minimalisme prônées par les chartes internationales. Peu invasive, cette méthode n'altère pas les matériaux historiques et peut être retirée sans engendrer de dommage archéologique. En outre, le *soft capping* est très lisible et distingue matériaux historiques et modernes. De plus, sa mise en œuvre mobilise un *budget* moins important qu'un couvrement traditionnel. Elle nécessite néanmoins l'intervention de spécialistes en botanique.

Ces résultats très positifs sont ensuite corroborés par d'autres études (principalement anglo-saxonnes) qui explorent l'application du *soft capping* sur d'autres sites et dans d'autres climats¹⁵. Pour autant, l'installation d'un *soft capping* requière un discernement. En certains cas,



fig. 2 – Vue de la tour est du château de Wigmore (Herefordshire), Monument de l'*English Heritage Trust*. Les arases de maçonnerie ont été végétalisées au milieu des années 2000 par l'*English Heritage* avec d'excellents résultats. Un *soft capping* naturel avait auparavant été retiré en provoquant une détérioration accélérée des ouvrages (Crédits : Fabian Musto, CC-BY-SA, 2018, <https://www.geograph.org.uk/photo/5729442>).



fig. 3 – Portion du mur d'Hadrien à l'ouest du fort romain d'Housesteads (Northumberland), Monument de l'*English Heritage Trust* (Crédits : Domaine public, 2007).

il peut se révéler dommageable. La maçonnerie trouve parfois sa stabilité dans le fait de demeurer humide ; sa végétalisation l'assècherait et altérerait son équilibre. D'autres contraintes techniques sont également à prendre en compte, parmi lesquelles le climat. Celui-ci est un facteur déterminant tant lors de la phase de mise en œuvre, que pour la pérennité de l'installation¹⁶. La sélection des plantes doit en outre être rigoureuse.

3. Le charme végétal des ruines

L'un des principaux motifs de réserve vis-à-vis de la mise en œuvre d'un *soft capping*, n'est toutefois pas tant sa faisabilité technique que sa compatibilité avec les valeurs et l'image du site. Ainsi l'installation d'un *soft capping* sur le mur d'Hadrien dans les années 1990, a-t-elle suscité des réticences (fig. 3). Certains professionnels ont jugé que l'ouvrage perdait de sa majesté et de sa rudesse en se fondant dans le paysage¹⁷. De fait, le *soft capping*, comme toute intervention, n'est pas neutre quant à l'image qu'elle renvoie d'un monument. Selon les standards actuels, il paraît assez incongru de végétaliser des ruines en milieu urbain, c'est-à-dire d'y redonner à la flore un rôle actif et non-plus uniquement ornemental. De même, toutes les ruines ne se prêtent pas au traitement pittoresque induit par le *soft capping*. Il serait même jugé irrespectueux de végétaliser des lieux de mémoire, comme les ruines d'Oradour-sur-Glane. Ces considérations peuvent être amenées à évoluer en même temps que les usages et l'image d'un site. Cela n'exempt pas de demeurer prudent et de considérer toute la complexité d'un site avant d'y décider l'installation d'un *soft capping*.

Néanmoins, nous pouvons considérer que les ruines abandonnées, en contexte rural peu dense, sous couvert forestier ou insérées dans le paysage, s'accommodent d'ordinaire de la végétalisation de leurs murs. Le mouvement romantique a révélé ce lien entretenu par les ruines et le paysage. Plus récemment, J. Ashurst poursuit cette pensée et affirme que les ruines résident « entre l'architecture et la nature, dans une sorte de no



fig. 4 – *Soft capping* mis en place au début du XXème siècle. Courtine sud de la basse-cour du château de Coucy (Aisne) (Crédits : M. Méchineau, CC-BY-SA, 2020).

man's land »¹⁸. Il s'accorde en ce sens aux réflexions de G. Simmel pour qui le charme de la ruine

consiste dans le fait qu'elle présente une œuvre humaine tout en produisant l'impression d'être une œuvre de la nature¹⁹.

Les sites ayant déjà une tradition pittoresque sont donc particulièrement enclins à retrouver la relation qu'ils entretenaient avec la nature. T. Morton, qui a dirigé un programme de recherche sur le *soft capping* en Écosse, remarque même que certains

monuments ont souvent été des ruines bien plus longtemps qu'ils n'ont été en usage et ils ont souvent des significations culturelles plus riches en tant que ruine qu'en tant que vestiges²⁰.

Ainsi, la végétalisation des ruines « pittoresques » ré-affirme-t-elle leur valeur propre et réactive l'imaginaire romantique dont elles ont été baignées et pour lesquelles elles ont été appréciées. Car il est incorrect de considérer les ruines uniquement comme des monuments historiques offrant le témoignage d'un passé archéologique. Ce sont également des lieux féconds façonnant l'imaginaire, ce que le végétal permet de révéler. Pour autant, ces considérations ne s'opposent pas au respect de la valeur historique. Comme nous le montre l'exemple du *soft capping*, pittoresque et conservation matérielle s'accordent tout à fait et participent ensemble à la mise en valeur de ruines.

4. Envisager les ruines dans leur milieu écologique

Les problématiques soulevées par l'installation d'un *soft capping*, nous permettent de réfléchir plus largement à l'intégration des ruines dans leur environnement. Dès 1931, la *Charte d'Athènes* affirme l'importance du paysage pour la conservation du patrimoine bâti. Ainsi,

certains ensembles, certaines perspectives particulièrement pittoresques, doivent être préservés. Il y a lieu aussi d'étudier les plantations et ornements végétales convenant à certains monuments ou ensembles de monuments pour leur conserver leur caractère ancien²¹.

En effet, un monument est conçu pour répondre aux sollicitations d'un environnement, d'un climat, d'un milieu écologique spécifiques. Ces derniers lui offrent donc une part de sa signification. Le monument est envisagé comme un élément intégré à un tout. Dès lors, son traitement doit se faire de manière globale afin que chaque projet de conservation prenne en compte son environnement et permette de retrouver son sens originel. Le *soft capping* répond tout particulièrement à cet objectif en renforçant l'intégration des ruines dans leur paysage.

Le questionnement du lien entre la culture et la nature est d'autant plus prégnant à mesure que les préoccupations écologiques s'intensifient. Les ruines

abandonnées présentent souvent une biodiversité très riche²². Chaque intervention devrait y être précédée d'une analyse écologique afin de déterminer sa richesse écologique et permettre sa préservation. Attentives à ces questions, de nombreuses institutions s'engagent dans cette voie et imaginent des projets prenant en compte l'environnement. C'est le cas du Centre des Monuments Nationaux qui a par exemple sollicité le Laboratoire des Monuments Historiques en 2012, afin d'entreprendre des recherches sur la végétalisation des courtines du château de Coucy (fig. 4).

5. Conclusion

En s'inspirant de la végétalisation spontanée des ruines, le *soft capping* s'intègre naturellement au paysage sans affaiblir son caractère historique. Employée au service de la préservation monumentale, cette méthode redonne au végétal un rôle curatif et de mise en valeur après un siècle de minéralisation. Nous avons tort de penser que la prise en compte et la protection de la biodiversité d'un site ne peut se faire qu'au détriment de sa matérialité ou de ses valeurs esthétiques, historiques ou culturelles. Tout au contraire, le milieu naturel participe à chacune de ces valeurs et, lorsqu'il est maîtrisé, les dévoile au public. L'intérêt suscité par la réintroduction du végétal au sein des ruines historiques diversifie la conception de la conservation et dépasse la seule question du traitement des ruines. La discipline de la conservation ne peut demeurer circonscrite à des problématiques purement techniques ou doctrinales et doit s'intégrer à un projet plus large de mise en valeur du patrimoine intégré à son environnement.

Note

¹ FEILDEN, JOKILEHTO 1996, 68.

² BOIRET 1992, 71.

³ MÉCHINEAU 2020.

⁴ HOW 2007, 20.

⁵ PHALIP 2020.

⁶ FERRABY 2007, 204.

⁷ Des *soft capping* sont attestés au château de Coucy jusqu'en 1935.

⁸ ICOMOS, Article IV « Les matériaux de restauration », *Charte d'Athènes*, 1931.

⁹ PHALIP 2020.

¹⁰ FERRABY 2007, 196.

¹¹ Les plantes requises varient selon les régions, mais sont souvent locales, vivaces, résistantes aux écarts thermiques, adaptées à un mince substrat et ont des racines peu profondes.

¹² L'emploi de géotextile n'est pas systématique. Le rapport de l'*English Heritage* montre que celui-ci n'a pas démontré d'efficacité particulière pour les climats tempérés et humides de Grande-Bretagne. En revanche, les géotextiles ont un rôle plus conséquent dans des climats exposés à de plus grandes variations thermiques.

¹³ WOOD 2009.

¹⁴ Une surveillance demeure cependant nécessaire afin de vérifier la bonne stabilisation de la couche végétale, l'absence de plantes invasives, etc.

¹⁵ Citons les programmes menés à Far View House dans le parc national du Mesa Verde (Colorado) et à Gordion (Turquie centrale), par le Laboratoire de conservation architecturale de l'université de Pennsylvanie ; et en Écosse de l'*Historic Scotland*.

¹⁶ Le *soft capping* nécessite un apport d'eau important, et des écarts de température limités. C'est pourquoi le climat océanique de l'Europe du nord y est particulièrement propice.

¹⁷ WOOD 2009, 69.

¹⁸ ASHURST 2007, XXI.

¹⁹ SIMMEL 2002, 50.

²⁰ MORTON 2011, 18.

²¹ ICOMOS, Article III, « La mise en valeur des monuments », *Charte d'Athènes*, 1931.

²² FERRABY 2007, 195.

Bibliographie

ASHURST J., DIMES F.G. (dir.) 1998, *Conservation of building and decorative stone*, Oxford.

ASHURST J. (dir.) 2007, *Conservation of ruins*, Londres.

BOIRET Y. 1992, *Restaurer les ruines : rigueur scientifique et imagination contrôlée*, dans ENTRETIENS DU PATRIMOINE 1992, pp. 70-71.

ENTRETIENS DU PATRIMOINE 1992, *Faut-il restaurer les ruines ?*, Paris.

FEILDEN B.M., JOKILEHTO J. 1996, *Guide de gestion des sites du patrimoine culturel mondial*, ICCROM, Rome.

FERRABY S. 2007, *The ecology of ruin site*, dans ASHURST 2007, pp. 195-211.

HOW CH. 2007, *Stability and Survival*, dans ASHURST 2007, pp. 11-44.

INSTITUT NATIONAL DU PATRIMOINE 2003, *Vestiges archéologiques en milieu extrême*, Paris.

LIM A.B., MATERO F.G., HENRY M.C. 2013, *Greening Deterioration: Soft Capping as Preventive Conservation for Masonry Ruin Sites*, « APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology », 44, 2-3, pp. 53-61.

MARINO L., GAUDIO R., DE CARIA T., *La conservation par le végétal. Fiabilité didactique et réversibilité*, dans INSTITUT NATIONAL DU PATRIMOINE 2003, pp. 192-207.

MÉCHINEAU M. 2020, *Conserver ou restaurer les ruines ? La protection des arases du château de Coucy (Aisne)*, Mémoire d'étude en Histoire de l'art, Paris, École du Louvre, rell. S. Celle, Ch. Pingoux.

MORTON T. (dir.) 2011, *Soft capping in Scotland: the context and potential of using plants to protect masonry*, Rapport du programme de recherche, Historic Scotland.

PHALIP B. 2020, *Les monuments historiques dans les espaces urbains peu denses : des réservoirs de biodiversité à protéger*, « Medium » [en ligne], <<https://medium.com/anthropocene2050/les-monuments-historiques-dans-les-espaces-urbains-peu-denses-des-réservoirs-de-biodiversité-à-c7a61bace802>> (consulté le 5/10/20).

SIMMEL G. 2002, *La Philosophie de l'aventure*, Paris.

WOOD C. (dir.) 2009, *Soft capping historic walls: A better way of conserving ruins?*, Rapport du programme de recherche, English Heritage.

PAOLO DEMEGLIO

Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino

Da monumento/documento a cantiere/archivio: il contributo dell'archeologia per il cantiere di conservazione

Le considerazioni qui esposte traggono origine dall'esperienza di alcuni cantieri archeologici il cui rapporto con le fonti scritte ha avuto differenti sfumature: la pieve di San Giovanni di Mediliano a Lu (AL), il sito di Santa Giulitta a Bagnasco (CN) e la chiesa di Sant'Andrea a Mombasiglio (CN)¹. In alcuni casi, infatti, si è riscontrata la disponibilità di testi contemporanei o cronologicamente vicini alla fondazione (pieve di Mediliano); in altri, si deve lamentare l'assenza di elementi documentari, o per tutto il periodo di vita delle emergenze (così per le strutture difensive di Santa Giulitta), o almeno per le fasi più antiche (complesso religioso di Santa Giulitta e chiesa di Sant'Andrea)². Tale situazione non può essere considerata anomala poiché si tratta di realtà situate nel territorio dell'odierno Piemonte e sorte in diversi momenti dell'alto medioevo, cioè in un'area in cui i supporti testuali sono notoriamente scarsi per il periodo in oggetto. Ciò nondimeno (o forse proprio in virtù di questa carenza), la comparazione ragionata che qui si propone può mostrare, attraverso diverse peculiarità, un panorama complessivo di grande interesse, ricco di spunti di riflessione e di ipotesi di lavoro.

1. Cantieri con archivi

Come anticipato, l'unico caso, tra quelli qui esaminati, in cui si abbia una fonte scritta prossima cronologicamente alla fondazione dell'edificio è quello della pieve di San Giovanni di Mediliano a Lu (figg. 1 e 6). In particolare, si tratta del più antico elenco delle pievi della diocesi di Vercelli, contenuto nel codice Vaticano Latino 4322, in cui appunto si ricorda, tra le altre, la *plebs Metiliani*³. Il documento, già in precedenza attribuito al X secolo, può essere riferito al vescovo Attone (924-950 circa), come recentemente affermato da Giancarlo Andenna⁴: è questo un preziosissimo termine *ante quem*, non troppo lontano, come già proposto e come qui si ribadisce, dal momento della fondazione, che verosimilmente è da porre in età carolingia. Occorre però riprendere gli argomenti inseriti nel lavoro pubblicato a conclusione delle indagini archeologiche⁵, poiché questi recentemente sono stati messi in discussione: vediamo dunque i dettagli della questione.

In un interessante contributo del 2015 sulle chiese a due navate, infatti, Paolo Piva ritiene più plausibile una collocazione della pieve di Mediliano «almeno alla seconda metà/fine del X secolo», se non «a inizi XI»⁶, come suggerito in precedenza da Maria Clotilde Magni⁷.

La riproposizione di una datazione più recente, però, si basa esclusivamente sulle caratteristiche della arcature cieche delle due absidi, le quali «sarebbero più consone all'età ottoniana», senza tener conto di molti altri elementi emersi nel corso dello scavo⁸. Innanzi tutto, la rigorosa indagine stratigrafica sia degli strati del terreno sia degli elevati ha evidenziato tutti gli elementi riferibili alla fase di fondazione della pieve, che era terminata fin dall'origine dalle due absidi affiancate che sono ancora oggi visibili, seppure parzialmente modificate da una serie di interventi successivi⁹. La sequenza dei livelli dimostra poi come solo pochi strati documentati in modo molto frammentario separino l'uso funerario dell'area, che va dal IV al VII-VIII secolo¹⁰, dalla nascita dell'edificio; inoltre, una frazione di siliqua di Grimoaldo (662-671) proviene dallo strato più recente tra quelli tagliati dal cavo di fondazione della chiesa¹¹: dunque, è verosimile che il periodo intercorso tra il termine di utilizzo del cimitero e la realizzazione dell'edificio non sia stato molto lungo. Ancora la sequenza degli strati e degli elevati insieme ha portato all'individuazione di due fasi interposte tra la fondazione stessa e l'ampliamento verso ovest, che si può collocare tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo. Si tratta, come è evidente, di indizi che, seppure stringenti, non costituiscono una prova definitiva, ma che sono ulteriormente supportati da un frammento di pluteo, purtroppo rinvenuto in giacitura secondaria, che presenta un motivo con petali pertinenti a una rosetta all'interno di un nastro e che trova confronti tra la seconda metà dell'VIII secolo e l'inizio del IX¹², verosimilmente appartenente all'apparato decorativo originario.

Per i motivi suesposti, si ribadisce quindi la proposta di inserire la fondazione della pieve di Mediliano all'interno del grandioso progetto di riorganizzazione degli aspetti sia laici sia religiosi che ha investito il mondo carolingio. Tanto più ora, dopo che gli studi più recenti sul materiale di archivio ci consentono di stabilire che la pieve di Mediliano non può essere stata edificata successivamente al secondo quarto del X secolo. In questo contesto acquistano nitidezza le precisazioni derivanti dall'analisi minuziosa e originale operata da Giuseppe Banfo su tutto l'elenco vercellese, in particolare sul tributo che ogni singola chiesa doveva al vescovo, in base alla quale «parrebbe [...] delinearsi un quadro secondo cui il numero dei maiali [cioè il tributo] corrisponde proporzionalmente all'antichità della pieve»¹³: il nostro San Giovanni, con quattro suini, si collocherebbe cronologicamente in una posizione intermedia tra quelle di origine più antica (V-VI secolo) e quelle di fondazione più



fig. 1 – Lu (AL), pieve di San Giovanni di Mediliano, lato sud (a) e absidi orientali (b).

recente rispetto alla redazione del documento di Attone, per cui è stata proposta, sulla sola base del testo, una collocazione tra VII e IX secolo. In conclusione, sembra trattarsi di un felice esempio in cui le indicazioni del cantiere e quelle degli archivi (che forniscono sia indicazioni esplicite, sia elementi indiretti che possono fornire preziosi dettagli, se sapientemente indagati) convergono verso un risultato sovrapponibile.

Negli altri due casi (Bagnasco e Mombasiglio) la più antica citazione scritta compare con un sensibile ritardo rispetto alla fondazione: per il sito di Santa Giulitta, con esclusivo riferimento al complesso religioso¹⁴, la prima menzione risale al 7 giugno 1315, a fronte di una datazione della primitiva cappella tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo¹⁵; per la chiesa di Sant'Andrea, per quanto noto finora, si deve attendere fino al 1246, rispetto a una probabile fondazione altomedievale¹⁶. Siamo di

fronte, evidentemente, a testi che nulla possono dire sul momento della costruzione degli edifici, ponendosi semplicemente come un generico *terminus ante quem*, ma che sicuramente, insieme con tutte le altre indicazioni testuali posteriori, possono essere di grande aiuto per meglio indagarne gli sviluppi successivi, compresi eventuali altri cantieri che abbiano avuto luogo nel corso della loro vita. Tra le testimonianze di maggior interesse per gli edifici religiosi vi sono, com'è ben noto, le visite pastorali, le quali tuttavia in molti casi risultano povere di elementi quando si tratta di chiese di piccole dimensioni. È comunque sempre opportuno, e spesso fruttifero, considerare sinotticamente quanto riportato da questi scritti e i dati emersi dal cantiere e dalle indagini relative, per una verifica incrociata tra quanto si legge sulla carta e quanto si legge sul manufatto. Tra i tanti, rimanendo nell'ambito indicato per questo contributo, segnalo la coincidenza tra la le note che si trovano nella visita del vescovo di Casale Monferrato, Ambrogio Aldegatti, del 30 agosto 1568 presso la pieve di Mediliano, che viene descritta «*ex tecto coperta sed sine clausuris*» mentre i due altari sono «*sine sacramentis*», e i dati archeologici che attestano un momento di grave difficoltà per la chiesa, la quale perde i suoi antichi diritti a favore della parrocchia di Santa Maria Nuova, costruita all'interno del borgo che ormai da qualche secolo si era formato sulla collina¹⁷.

Ma i testi scritti possono anche riportare, se è lecito mutuare l'espressione dalla linguistica, dei *faux amis*: per esempio, quando alcuni termini, che sembrerebbero riferirsi alle caratteristiche dimensionali di un edificio, possono, talvolta, indicarne altri aspetti. Si veda il caso di Sant'Andrea di Mombasiglio (fig.2): citata come "chiesa" negli Statuti del 1331, non cambia appellativo nelle visite pastorali del XVI secolo, mentre si inizia a definirla "cappella" dal 1670, quando anche si sottolinea il peggioramento dello stato dell'immobile. L'indagine di scavo ha dimostrato che in quel periodo non si registra alcuna riduzione della volumetria dell'edificio,

per cui la variazione lessicale [...] non è affatto legata agli aspetti dimensionali, bensì alla diminuzione della sua importanza e al mutamento del suo ruolo nell'ambito della comunità¹⁸.

Non si tratta quindi, in questo caso, di una competizione tra fonte scritta e fonte materiale, piuttosto, se si coglie nel segno, di leggere il testo con parametri interpretativi "illuminati" dai resti del costruito, in una dialettica tra archivio e cantiere dove non si vada in cerca di una prevaricazione reciproca, bensì di un mutuo arricchimento per una ricostruzione storica più corretta e completa¹⁹.

2. Cantieri senza archivi

Piuttosto frequentemente capita allo studioso dell'alto medioevo di dover analizzare situazioni di vario tipo senza il supporto dei testi scritti, bensì solo delle fonti materiali: così, per restare ai casi qui riportati, in special modo per la chiesa di Sant'Andrea di Mombasiglio e per

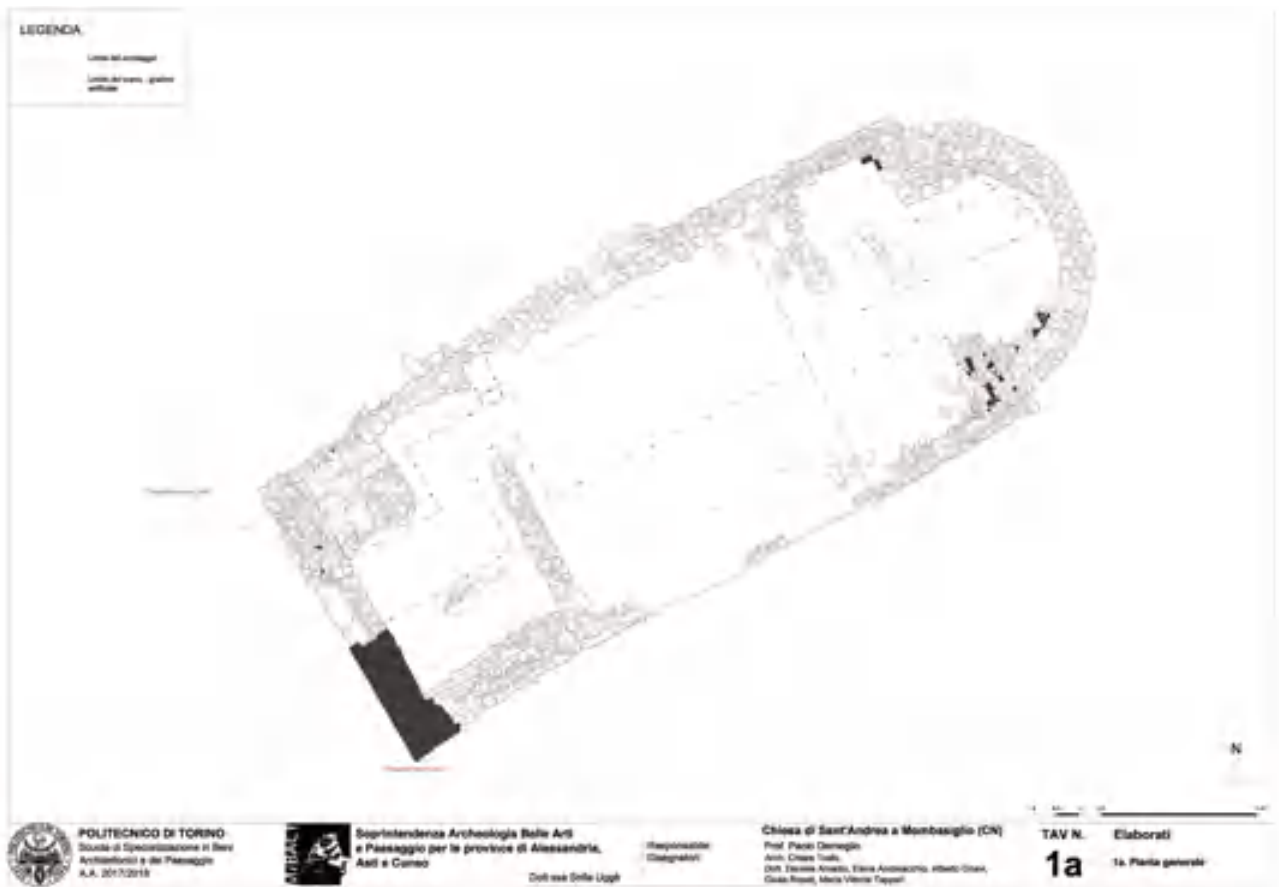


fig. 2 – Mombasiglio (CN), chiesa di Sant’Andrea, pianta generale di scavo.

le fortificazioni del sito di Santa Giulitta a Bagnasco. Nel primo caso, a fronte di una probabile fondazione altomedievale, si ha il primo documento nel 1246; nel secondo, manca ogni riferimento testuale²⁰. Infine, si vuole sottolineare, come per taluni aspetti, anche quando vi sono edifici o siti ricordati nei documenti, resti fondamentale lo studio di quanto rimane in elevato o si rinviene in scavo. In quanto archeologi, d’altronde, rimaniamo convinti che non si possa prescindere da un’attenta, profonda e accurata analisi del manufatto, che si avvalga con rigore del metodo stratigrafico senza però rimanerne prigioniera, con la piena consapevolezza, cioè, che tale metodo è un mezzo, mai un fine, per recuperare quanti più dati possibile che consentano una più corretta e completa ricostruzione storica, alla quale dovranno concorrere tutte le diverse fonti disponibili.

Ciò premesso, un “cantier senza archivio” può riservare notevoli sorprese, mentre l’assenza stessa di un “archivio” a fronte di un evidente “cantier” può conseguentemente suggerire delle riflessioni. È il caso della fortificazione di Santa Giulitta (fig. 3), la quale, per quanto si è potuto riscontrare, non è ricordata in alcun documento²¹: proprio tale silenzio, senza evidentemente costituire una prova determinante, risulta essere uno degli indizi che ha portato a ritenere una sua fondazione nel periodo altomedievale come la più probabile. Ma molti altri dettagli comunica il manufatto anche se non è sostenuto dalle parole. Così la materia prima di cui è costituito, il suo approvvigionamento, le sue lavorazioni,

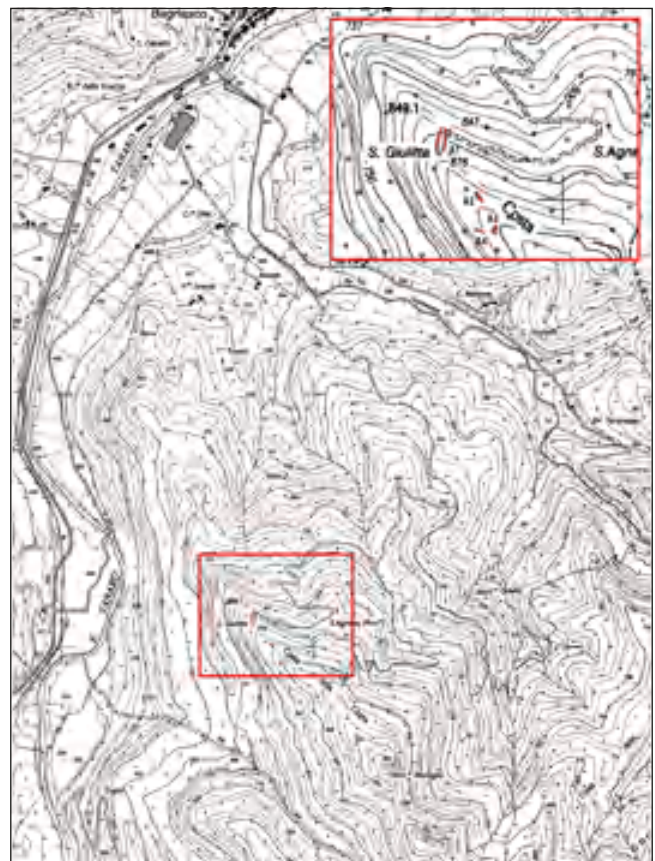


fig. 3 – Bagnasco (CN), sito di Santa Giulitta, individuazione su cartografia tecnica delle fortificazioni e del complesso religioso.



fig. 4 – Bagnasco (CN), chiesa grande di Santa Giulitta, termografia infrarosso della controfacciata (parte orientale).

le modalità con cui viene posta in opera: per l'apparato difensivo di Santa Giulitta, ad esempio, si è potuto determinare che gli elementi lapidei impiegati sono delle dolomie locali e si sono individuate almeno alcune aree (come la sella appena all'esterno della torre) da cui i blocchi sono stati cavati²²; che per la calce si sono utilizzate le stesse pietre, unite poi, per realizzare la malta, con sabbie provenienti dai vicini corsi d'acqua, il Tanaro e il rio Gambulogna²³; che i blocchi sono stati lavorati per lo più a spacco (solo i grandi elementi angolari e i conci dell'arco mostrano maggiori rifiniture), mediante l'opera esclusiva di muratori, e che sono stati disposti in filari non troppo regolari, con abbondante malta²⁴; infine, attraverso la datazione del radiocarbonio dei grumi di calce, che l'opera è attribuibile molto probabilmente a un orizzonte altomedievale²⁵, benchè rimangano margini di incertezza che potranno essere eliminati solo quando sarà possibile effettuare un'operazione di scavo archeologico.

Ma per alcuni aspetti, anche quando si sono conservati dei documenti scritti contemporanei all'utilizzo degli edifici, si può considerare di essere di fronte a un "cantiere senza archivio". Si intende qui porre l'attenzione sulle caratteristiche tradizionalmente trascurate dalle fonti testuali, sui dettagli taciuti, sugli elementi che solo il costruito può comunicare, se opportunamente interrogato; e per indagare in profondità, ci si può avvalere di tecniche non invasive, ma disvelatrici della cultura materiale che sempre sottende la realizzazione di un'opera edificata. Per esempio, si è utilizzata con successo la termografia all'infrarosso nelle recenti indagini condotte sul complesso religioso di Santa Giulitta (fig. 4). È stato così possibile osservare la tessitura muraria al di sotto dell'intonaco e individuare un palinsesto complesso e

articolato che ha coinvolto, tra la fine dell'XI-inizio del XII e il XVII-XVIII secolo, sia la primitiva cappella, sia l'adiacente e successiva chiesa maggiore²⁶: certo le ipotesi avanzate necessiteranno di ulteriori verifiche, che anche in questo caso dovrebbero comprendere un'indagine di scavo stratigrafico, ma siamo nuovamente davanti a un "cantiere parlante" di per sé, indipendentemente da altri tipi di fonti.

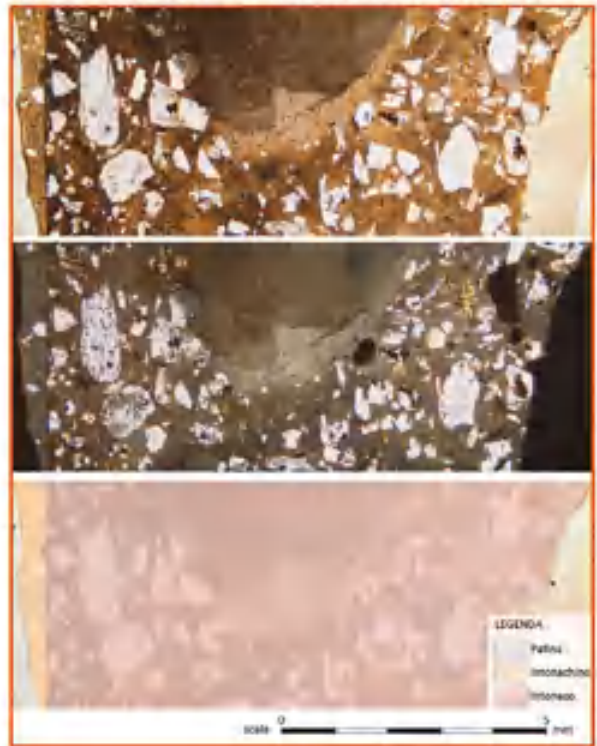
Analoga affermazione può essere attribuita agli studi che si focalizzano esclusivamente su alcuni aspetti dell'edificato, come, per esempio, l'apparato decorativo: si tratta cioè di esaminare non un cantiere nel suo insieme, ma una porzione o un aspetto di esso. Si pongono in questo solco gli studi finora condotti sui frammenti di intonaco rinvenuti in occasione dello scavo presso la chiesa di Sant'Andrea a Mombasiglio, già oggetto di una tesi di Specializzazione e ora in corso di ulteriori approfondimenti, nell'attesa di poter completare l'indagine archeologica²⁷. In particolare, l'analisi condotta ha cercato di individuare, dapprima attraverso una selezione operata in modo autoptico che tenesse conto dei rapporti stratigrafici, alcune peculiarità connesse con la qualità e la tipologia degli intonaci, ma anche con la loro cronologia; inoltre tale metodo ha permesso di fare delle prime considerazioni e comparazioni sugli apparati decorativi parietali e sul cambiamento che hanno subito nel corso dei secoli. La conseguente suddivisione degli intonaci in gruppi secondo le caratteristiche della loro composizione, ha consentito fin da subito di raggruppare i frammenti in base a parametri il più possibile oggettivi, senza limitarsi all'osservazione della decorazione pittorica. In seguito, si sono eseguite fondamentali analisi di laboratorio, che hanno permesso di verificare le osservazioni fatte a livello macroscopico e di ottenere informazioni aggiuntive sulla composizione, la stratigrafia, la tessitura e il

IL GRUPPO D

MACROFOTOGRAFIA



MICROFOTOGRAFIA INGRANDIMENTO 1



MICROFOTOGRAFIA INGRANDIMENTO 2



fig. 5 – Mombasiglio (CN), chiesa di Sant'Andrea, macro e microfotografie di un campione di intonaco (gruppo D).

degrado subito dagli intonaci stessi (fig. 5). Ne emergono una certa semplicità nella realizzazione dei rivestimenti, che raramente testimoniano la presenza dell'intonachino, ma soprattutto il fenomeno del reimpiego nella realizzazione della calce. Infatti, si è evidenziato come in alcuni casi, in particolare nei gruppi appartenenti alle fasi più antiche, l'elevato rapporto legante/aggregato sia attribuibile all'inserimento di calce di riuso, rimacinata e poi impastata, nelle malte più recenti, unita come aggregato insieme alla sabbia: tale pratica, come è stato notato, ha contribuito alla realizzazione di intonaci di buona qualità. Si tratta di dati innovativi²⁸, che gettano luce sulla cultura materiale e che si connettono anche con le dinamiche di cantiere.

Se talvolta è problematico far dialogare “archivi” e “cantieri”, fonti scritte e fonti materiali, non è sempre facile neppure paragonare diversi elementi provenienti direttamente dal manufatto e trovare riscontri precisi tra di essi: è il caso del confronto tra campanili e fosse per la fusione delle campane presso la pieve di Lu²⁹. Infatti, non è stata documentata alcuna fossa per la torre più antica, collocabile in un momento imprecisato del X secolo, mentre si assiste a una corrispondenza tra la prima fusione documentata nell'area scavata e il rifacimento del campanile nella fase romanica; la fase 2 della fossa non è databile, mentre la fase 3 risulta associabile alla ristrutturazione di fine XV-XVI secolo, proprio quando il campanile romanico sembra caduto o distrutto, come conseguenza di un lungo periodo di crisi, e non c'è traccia di un'altra struttura con analoga

funzione: si deve forse immaginare un piccolo elemento elevato, collocato in facciata, o esterno alla chiesa, in una zona non interessata dagli scavi. Risulta dunque evidente la difficoltà a stabilire un rapporto biunivoco tra il contenitore e il contenuto: le continue ristrutturazioni e il fatto che si sia utilizzato sempre lo stesso spazio per fondere le campane, anche a distanza di tempo³⁰, possono aver alterato il messaggio di cui la materia è portatrice; ma non si può escludere, con un'opportuna dose di umiltà, che vi sia un difetto nella fase inquisitoria.

Infine, solo il cantiere, per il periodo in oggetto, può venire in soccorso allo studioso che cerchi di individuare unità di misura, moduli geometrici e misurazioni empiriche (basate su solide leggi matematiche, probabilmente sconosciute a chi le utilizzava) che hanno guidato le diverse costruzioni³¹. Recenti studi sulla cappella medievale di Santa Giulitta, collocabile tra fine XI e inizio XII secolo, hanno individuato il quadrato su cui ci si è basati per realizzare l'opera, il conseguente rettangolo aureo in cui si iscrive la terminazione semicircolare e il doppio rigore geometrico dell'abside, «giacché l'arco in pianta e quello d'intradosso dei conci lapidei, in spessore di volta, risultano pressochè identici»; si può così ipotizzare «che le maestranze abbiano realizzato un'unica centina lignea per riferimento a terra dell'emiciclo e per dima dell'arco del catino»³². Ora, sulla stessa linea, si propongono alcune osservazioni sulla pianta della pieve di Mediliano, che presenta alcune evidenti anomalie: la differenza dimensionale tra le due absidi, la traslazione

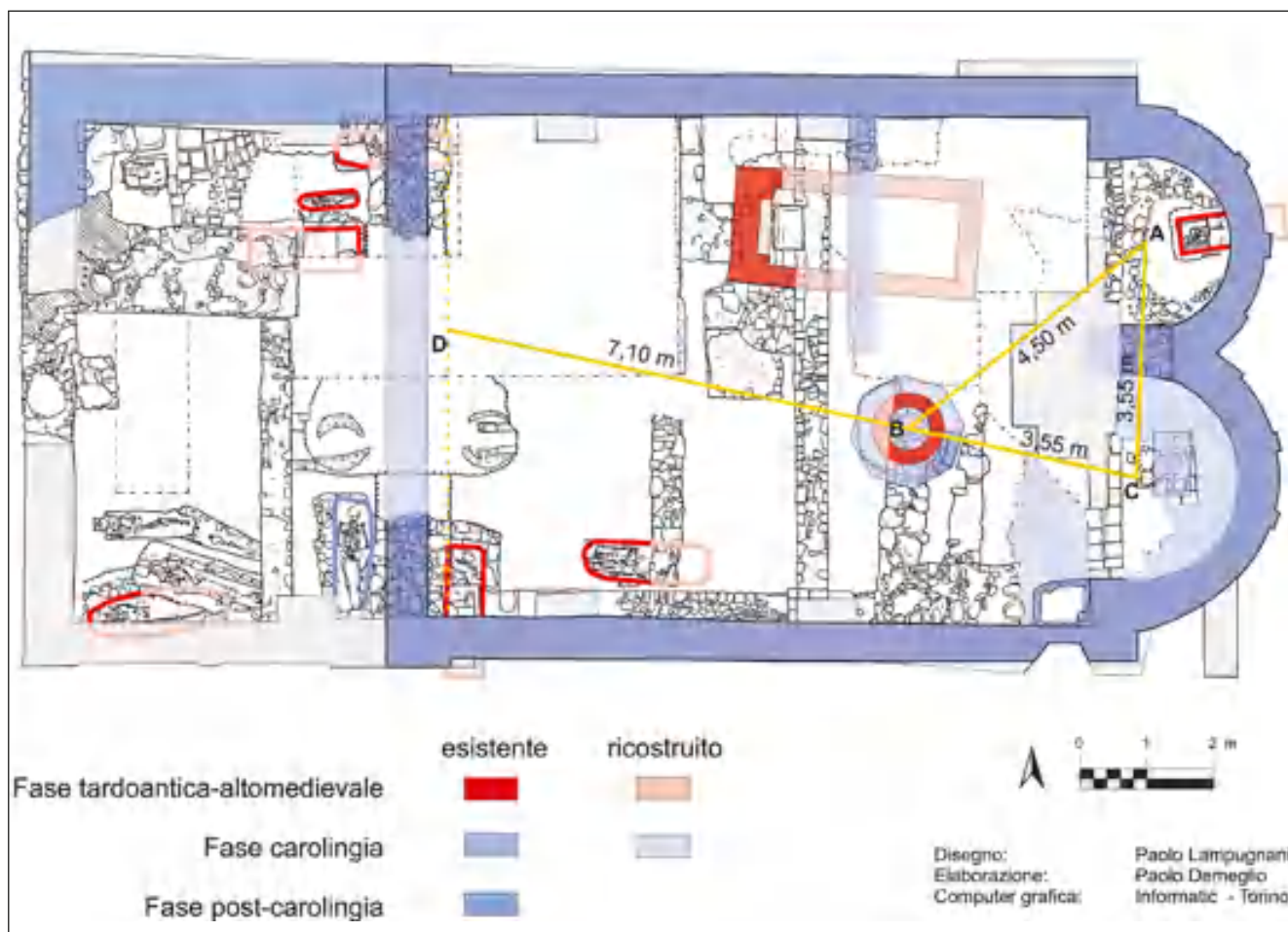


fig. 6 – Lu (AL), pieve di San Giovanni di Mediliano, pianta generale di scavo con evidenziate le fasi più antiche e un'ipotesi di rapporti dimensionali modulari.

verso nord, rispetto al fulcro dell'abside meridionale, del fonte battesimale, la sua sovrapposizione, verosimilmente intenzionale, su una struttura preesistente e la rotazione dello stesso fonte rispetto all'asse principale dell'edificio. Si è notato che la distanza tra i fulcri dei due catini è uguale a quella tra il centro di quella sud e il centro del fonte ($AC=BC=3,55$ m); che la diagonale così individuata costituisce l'asse del fonte ottagonale; che se si prolunga la stessa diagonale fino alla facciata originaria, si vedrà che la distanza tra il centro dell'abside sud e quello del fonte (BC) corrisponde a $1/3$ di quella complessiva tra lo stesso fulcro dell'abside meridionale e la facciata ($CD=10,65$ m; fig. 6)³³. Tali misure, inoltre, sono compatibili con un riferimento ancora al piede romano, elemento che non stupisce in epoca altomedievale: i segmenti $AC=BC$ risultano avere una lunghezza di 12 piedi, AB di 15 piedi e CD di 36. Sembra inoltre possibile l'utilizzo della "corda a 13 nodi" nel disegnare il rapporto tra i centri dei catini e quello del fonte, non nella sua funzione più conosciuta per realizzare un triangolo rettangolo, quindi due rette perpendicolari, ma per ottenere il rapporto 4-4-5, utile – ma non è questo il caso – al fine di giungere a un eptagono regolare³⁴. Infatti, posta – come si è detto – l'uguaglianza tra la distanza tra i centri del fonte e dell'abside sud da un lato, e quella tra i centri dei due catini dall'altro ($BC=AC=3,55$ m), la distanza tra il centro dell'abside

settentrionale e quello del fonte, maggiore delle precedenti ($AB=4,50$ m), risponde appunto a un rapporto 4-4-5. Si tratta, con tutta evidenza, di timidi tentativi, che necessitano di verifiche e approfondimenti, di trovare una *ratio* geometrica a asimmetrie, disassamenti e rotazioni riscontrabili chiaramente nella chiesa carolingia di Lu.

3. Non conclude

Pare quanto mai opportuno riprendere il titolo dell'ultimo capitolo di *Uno, nessuno, centomila* di Luigi Pirandello: «Non conclude». Ci si trova all'interno di un cammino lungo il quale molta strada è stata percorsa, ma tanti altri passi restano da compiere: fondamentale è ormai il riconoscimento del manufatto come un testo, come un documento esso stesso³⁵, forse proprio quello da cui l'indagine dovrebbe iniziare. Leggerlo è imprescindibile, con tutti gli strumenti di cui si può disporre. Gli esempi portati nel presente lavoro, schegge di un insieme molto più complesso, testimoniano la varietà dei casi e la difficoltà di rapportarsi con essi.

La città è lontana. Me ne giunge, a volte, nella calma del vespro, il suono delle campane³⁶:

occorre la consapevolezza della distanza che separa le ricostruzioni proposte dagli accadimenti.

Note

¹ Si tratta di indagini in occasione delle quali chi scrive ha personalmente coordinato le attività sul campo. I responsabili scientifici sono stati: nel primo caso, Gisella Cantino Wataghin, Università del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro"; nel secondo, Carlo Tosco, Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino; nell'ultimo, Sofia Uggè, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Alessandria, Asti e Cuneo, con la collaborazione della stessa Scuola di Specializzazione.

² Le pubblicazioni di sintesi, con bibliografia precedente, a cui si farà riferimento nel presente contributo sono le seguenti: DEMEGLIO 2004; RUMERIO 2005 e DEMEGLIO 2007 per la pieve di Mediliano; DEMEGLIO 2019 per Santa Giulitta; BONINA, CASANOVA GUINDULAIN, DEMEGLIO, ROSATI, SCANO, SUMMA, VAGNARELLI 2018; DEMEGLIO, GNAVI, PISCHEDDA, TOSTO 2018, TAPPARI 2018-2019 e EAD. in questo volume per la chiesa di Sant'Andrea (per quest'ultima si consideri anche l'intervento P. DEMEGLIO, M. GOMEZ SERITO e M.V. TAPPARI, *Gli intonaci di Sant'Andrea di Mombasiglio (CN): dai dati archeologici all'analisi in microscopia ottica*, presentato al Colloquio "Studi superficiali. Ricerche sulle malte superficiali e sui sistemi di finitura medievali e moderni", Roma, 13-14 luglio 2020).

³ Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Latino 4322, f. 34r; per le edizioni di tale codice e alcune opportune osservazioni in merito vd. BANFO 2004.

⁴ ANDENNA 2016, 95.

⁵ DEMEGLIO 2004.

⁶ PIVA 2015, 69-70; una prima e rapida replica alla proposta di Paolo Piva si trova in DEMEGLIO 2019a, 52, nota 109.

⁷ PIVA 2015, 69, nota 108.

⁸ Preme qui sottolineare come, al di là delle divergenze sulla datazione della pieve di Mediliano, l'ampio e dettagliato lavoro citato sia per molti aspetti condivisibile e sottolinei opportunamente come, per una corretta interpretazione degli edifici di culto biabsidati, sia dapprima «necessario [...] rapportarsi ai singoli contesti, e non escludere diversità e pluralità di funzioni», assumendo poi il «problema interpretativo come problema generale e non particolare/contestuale (da condurre di caso in caso)» (p. 72).

⁹ Per i dettagli dello scavo, anche quelli che verranno ricordati qui di seguito, vd. DEMEGLIO 2004a e 2004b; per l'analisi degli elevati vd. BELTRAMO 2004.

¹⁰ DEMEGLIO 2004c e 2005.

¹¹ UGGÈ 2004.

¹² DEMEGLIO 2004a, 26: non si nascondono comunque le difficoltà e le insidie legate alla datazione di tale tipo di manufatti.

¹³ Vd. BANFO 2004 per tutti i dettagli, qui forzatamente riportati in estrema sintesi; ivi, p. 163 per la citazione.

¹⁴ Nessun riferimento alla fortificazione si trova nei documenti.

¹⁵ Si vedano rispettivamente GIANASSO 2019, 212 e FINCO 2019.

¹⁶ BONINA, CASANOVA GUINDULAIN, DEMEGLIO, ROSATI, SCANO, SUMMA, VAGNARELLI 2018; DEMEGLIO, GNAVI, PISCHEDDA, TOSTO 2018.

¹⁷ DEMEGLIO 2004a, 40-41; tutte le visite pastorali, conservate nell'archivio diocesano di Casale Monferrato, sono state consulta-

te e messe a confronto con i dati di scavo e le notizie di maggior interesse sono state riportate nel volume che accoglie la relazione conclusiva delle indagini.

¹⁸ DEMEGLIO 2019a, 48.

¹⁹ *Ibid.* per una controversa questione in merito all'utilizzo degli stessi termini, cioè "chiesa" e "cappella", in modo alquanto ondivago, con riferimento ai diversi edifici del complesso religioso di Santa Giulitta.

²⁰ Anche la cartografia storica, disponibile per l'area in oggetto dal XVI secolo, segnala esclusivamente il complesso religioso: DEVOTI 2019.

²¹ BANFO 2019 e DEMEGLIO 2019a, anche per le considerazioni seguenti.

²² GOMEZ SERITO 2019.

²³ SABA 2019; è stato osservato inoltre che nel sito non mancano né legna (per il fuoco) né acqua (per lo spegnimento della calce).

²⁴ DEMEGLIO 2019a, 34-35; BANINO, GIANI, GRITTELLA, MALVICINO 2019.

²⁵ VECCHIATTINI 2019.

²⁶ Per le termografie e le interpretazioni cfr. FINCO, GOMEZ SERITO 2019; FINCO 2019; FINCO, GIROTTI, GOMEZ SERITO, VOLINIA 2019.

²⁷ Per i riferimenti vd. *supra* nota 2; l'ultima campagna di scavo, rimandata a causa della grave situazione sanitaria, dovrebbe avere luogo nel 2021, grazie a un contributo della Fondazione della Cassa di Risparmio di Cuneo.

²⁸ Questi risultati hanno destato notevole interesse a margine del Colloquio di Roma del 13-14 luglio 2020 (vd. nota 2): in quel contesto, analoghe osservazioni sono state fatte per il sito di Vetri-cella (Scarolino, GR) nell'ambito della relazione G. BIANCHI, F. DROGHINI, M. GIAMELLO, L. MARASCO, A. SCALA, *Produrre e miscelare la calce in un cantiere regio di X secolo*.

²⁹ DEMEGLIO 2007.

³⁰ Tale pratica era diffusa ed è stata riscontrata in varie chiese: è stato ipotizzato che venisse posto un segno sul pavimento per rintracciare il luogo delle fusioni precedenti.

³¹ Interessanti osservazioni sulle unità di misura di riferimento tra alto e basso medioevo si trovano in GREPPI 2016 e FIORINI 2019.

³² FINCO 2019, 362 per la citazione.

³³ Lo stimolo ad approfondire questi temi e i principali suggerimenti qui riportati si devono all'amico Giuseppe Banfo.

³⁴ La "corda a 13 nodi" (e quindi 12 segmenti), chiamata anche in altri modi, doveva essere conosciuta fin dall'antichità ed è stata utilizzata certamente nel medioevo: è collegata principalmente al noto sistema 3-4-5 (=12) e costituisce un modo empirico, appartenente quindi alla cultura materiale, per realizzare il teorema di Pitagora. Un riferimento al sistema 3-4-5 si trova anche nel celebre manoscritto di Villard de Honnecourt, su cui si vedano gli interessanti contributi in BOATO 2008 (in particolare il lavoro di Tiziano Mannoni per i temi qui trattati).

³⁵ DEZZI BARDESCHI 2017.

³⁶ Per *Uno, nessuno, centomila* si è utilizzata l'edizione a cura di Giancarlo Mazza-curati, Einaudi, Torino, 1994 e 2014; la citazione si trova a p. 191.

Bibliografia

ANDENNA G. 2016, *L'eccentricità territoriale diocesana della pieve di Biandrate. Un problema a persistenza millenaria*, in R. RAO (a cura di), *I paesaggi fluviali della Sesia fra storia e archeologia. Territori, insediamenti, rappresentazioni*, Firenze, pp. 95-105.

BANFO G. 2004, *Da San Giovanni a Lu: le fonti scritte di età medievale*, in DEMEGLIO 2004, pp. 161-182.

BANFO G. 2019, *L'Alta Val Tanaro nelle più antiche fonti medievali*, in DEMEGLIO 2019, pp. 177-188.

BANINO M., GIANI A., GRITTELLA L., MALVICINO L. 2019, *Le strutture difensive: caratteristiche e analisi stratigrafica*, in DEMEGLIO 2019, pp. 126-137.

BELTRAMO S. 2004, *Caratteristiche architettoniche della chiesa tra periodo romanico ed età moderna*, in DEMEGLIO 2004, pp. 207-222.

BOATO A. (a cura di) 2008, *Villard de Honnecourt, l'architettura nel Medioevo e i modi di costruire* (Genova 2004), «Archeologia dell'Architettura», XIII, pp. 100-176.

BONINA N.E., CASANOVA GUINDULAIN B., DEMEGLIO P., ROSATI G., SCANO G., SUMMA S., VAGNARELLI T. 2018, *La chiesa di Sant'Andrea a Mombasiglio (CN): note sulle fonti scritte e sui sondaggi di scavo*, in SOGLIANI, GARGIULO, ANNUNZIATA, VITALE 2018, 3, pp. 11-15.

DEMEGLIO P. (a cura di) 2004, *La pieve di San Giovanni di Mediliano a Lu (Alessandria). Indagini archeologiche 1991-1998*, Roma (TardoAntico e MedioEvo - Studi e strumenti di archeologia 7).

DEMEGLIO P. 2004a, *Lo scavo*, in DEMEGLIO 2004, pp. 15-42.

DEMEGLIO P. 2004b, *La tarda antichità e l'alto medioevo*, in DEMEGLIO 2004, pp. 196-204.

DEMEGLIO P. 2004c, *Le sepolture*, in DEMEGLIO 2004, pp. 63-76.

DEMEGLIO P. 2005, *I dati archeologici*, in RUMERIO 2005, pp. 9-22.

DEMEGLIO P. 2007, *Gli impianti della pieve di San Giovanni di Mediliano a Lu (AL)*, in S. LUSUARDI SIENA, E. NERI (a cura di), *Del fondere campane. Dall'archeologia alla produzione. Quadri regionali per l'Italia settentrionale*. Atti del Convegno (Milano, 23-25 febbraio 2006), Firenze, pp. 293-296.

- DEMEGLIO P. (a cura di) 2019, *Un paesaggio medievale tra Piemonte e Liguria. Il sito di Santa Giulitta e l'Alta Val Tanaro*, Firenze (Heredium 1).
- DEMEGLIO P. 2019a, *Archeologia a Santa Giulitta e in Alta Val Tanaro: una dinamica diacronica e diatopica*, in DEMEGLIO 2019, pp. 25-57.
- DEMEGLIO P., GNAVI A., PISCHEDDA S., TOSTO C. 2018, *La chiesa di Sant'Andrea a Mombasiglio (CN): note sull'analisi degli elevati e prime conclusioni*, in SOGLIANI, GARGIULO, ANNUNZIATA, VITALE 2018, 1, pp. 97-101.
- DEVOTI C. 2019, *Immagine e immaginario per il territorio della Val Tanaro: Santa Giulitta e il suo contesto nella cartografia storica*, in DEMEGLIO 2019, pp. 149-165.
- DEZZI BARDESCHI C. 2017, voce *Archeologia*, in C. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Abbecedario minimo 'Ananke. Cento voci per il restauro*, Firenze, pp. 12-16.
- FINCO L. 2019, *Rilievi nell'antica cappella, a partire da un'analisi delle murature*, in DEMEGLIO 2019, pp. 357-363.
- FINCO L., GOMEZ SERITO M. 2019, *La chiesa maggiore di Santa Giulitta: una lettura inedita*, in DEMEGLIO 2019, pp. 329-348.
- FINCO L., GIOTTO M., GOMEZ SERITO M., VOLINIA M. 2019, *Un contributo per la conoscenza della chiesa maggiore di Santa Giulitta: la termografia all'infrarosso per la lettura delle tessiture murarie e l'interpretazione delle fasi costruttive*, in DEMEGLIO 2019, pp. 364-373.
- FIORINI A. 2019, *I castelli della Romagna. Indagini di archeologia dell'architettura*, Firenze.
- GIANASSO E. 2019, *Regesto documentario per il complesso religioso di Santa Giulitta in Bagnasco (1315-1899)*, in DEMEGLIO 2019, pp. 212-219.
- GOMEZ SERITO M. 2019, *Geomorfologia del sito: geologia del paesaggio e dei materiali*, in DEMEGLIO 2019, pp. 305-310.
- GREPPI P. 2016, *Cantieri, maestranze e materiali nell'edilizia sacra a Milano dal IV al XII secolo. Analisi di un percorso di trasformazione*, Firenze (Contributi di Archeologia Medievale 12).
- PIVA P. 2015, *San Pietro di Vallate, San Pietro a Bormio e il problema delle chiese a due navate*, in V. MARIOTTI (a cura di), *La Valtellina nei secoli. Studi e ricerche archeologiche*, Mantova (Studi e ricerche di archeologia 1), I, pp. 49-80.
- RUMERIO E. (a cura di) 2005, *Antropologia di una popolazione rurale. I resti umani della pieve di San Giovanni di Mediliano a Lu, Alessandria («Mnème». Documenti, culture, storia del Mediterraneo e dell'Oriente Antico 6)*.
- SABA V. 2019, *L'analisi materica per lo studio di un sito archeologico: la fortificazione di Santa Giulitta*, in DEMEGLIO 2019, pp. 349-356.
- SOGLIANI F., GARGIULO B., ANNUNZIATA E., VITALE V. (a cura di) 2018, *VIII Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Matera, 12-15 settembre 2018), 1-3, Firenze.
- TAPPARI M.V. 2018-2019, *I frammenti degli intonaci di Sant'Andrea di Mombasiglio. Dai dati archeologici all'analisi in microscopia ottica per la conoscenza del manufatto architettonico*, Tesi di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino, rel. P. Demeglio, M. Gomez Serito.
- UGGÈ S. 2004, *Le monete*, in DEMEGLIO 2004, pp. 145-151.
- VECCHIATTINI R. 2019, *L'applicazione del metodo di datazione del radiocarbonio alle malte della fortificazione*, in DEMEGLIO 2019, pp. 85-94.

MARIA VITTORIA TAPPARI

Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino

Frammenti di intonaco tra archeologia e microscopia per programmi di valorizzazione

La Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino, dal 2015, vede impegnati professori e studenti in attività di ricerca in Val Mongia, presso il sito della chiesa altomedievale di Sant'Andrea di Mombasiglio (CN). Gli studi, di carattere pluridisciplinare, sono portati avanti grazie alla collaborazione con il Fondo Storico Alberto Fiore di Garessio e il Comune di Mombasiglio, sotto la direzione tecnico-scientifica della Soprintendenza, nell'ambito del progetto "PASAM" (Paesaggio Archeologia Storia S. Andrea Mombasiglio). Questo contributo nasce proprio come sintesi delle ricerche elaborate nel contesto della stesura di una tesi di specializzazione discussa a maggio 2020 e seguita dai professori Paolo Demeglio e Maurizio Gomez Serito¹ che si ringraziano, la quale ha avuto come oggetto l'analisi degli intonaci rinvenuti durante le campagne di scavo didattico presso la chiesa di Sant'Andrea di Mombasiglio. Essa attualmente si presenta allo stato di rudere e sorge con un orientamento approssimativamente est-ovest su un'altura isolata a nord ovest dell'abitato di Mombasiglio, lungo una strada rurale. Si ritiene che la sua fondazione risalga all'altomedioevo e che tra l'XI e il XII secolo sia stata interessata da un ampliamento verso occidente e dalla costruzione di un campanile in facciata. La più antica attestazione scritta riguardante questo edificio è una bolla papale del 1246 che conferma la chiesa alle dipendenze dell'abbazia di San Dalmazzo di Pedona, collocandola, di fatto, in ambito monastico. Già intorno al XIV secolo la sua funzione prevalente era quella cimiteriale – prima solamente concentrata all'esterno, poi anche all'interno della chiesa – che perdurò fino al XVIII secolo, quando, ormai priva di tetto e pavimentazione, smise di essere officiata e iniziò a divenire una vera e propria cava di materiale da costruzione².

La Scuola di Specializzazione, sotto la guida del professor Paolo Demeglio, ha condotto una serie di indagini archeologiche in questo edificio che, in primo luogo, hanno permesso di approfondire le fasi di costruzione del manufatto architettonico, ma hanno anche portato alla luce diversi reperti: oggetti in metallo, piccoli frammenti di ceramica, monete, tantissime ossa e numerosi frammenti di intonaco, alcuni dei quali dipinti. Nonostante la frammentarietà, le piccole dimensioni e l'impossibilità di ricostruire l'originario apparato decorativo, questi ultimi reperti, già da una prima analisi visiva macroscopica, hanno destato interesse poiché si è intuito da subito che essi, data la loro varietà, non dovevano appartenere tutti al medesimo periodo, quanto piuttosto a fasi differenti corrispondenti a cicli decorativi distinti. Per queste

ragioni, su di essi è stata eseguita una serie di analisi col fine di poterne definire la composizione, la stratigrafia e la tecnica e, attraverso il loro studio, indirettamente, portare un ulteriore contributo alla conoscenza del manufatto architettonico nel quale si inserivano.

I frammenti di intonaco rinvenuti dal 2015 al 2018 ammontano a 471 unità, alle quali si aggiungono i 100 frammenti raccolti prima dell'inizio degli scavi, per un totale di 571 pezzi. Presentano dimensioni medio piccole con una superficie media di circa 15 cm² e una superficie totale pari a 8726 cm². Provengono da 11 unità stratigrafiche, la maggior parte delle quali collocata nella zona absidale, e principalmente dagli strati più superficiali o dalle unità stratigrafiche che corrispondono ai riempimenti di tagli o di cavi di fondazione. Nel primo caso, evidentemente, si tratta degli intonaci che si sono distaccati in seguito all'abbandono della chiesa, mentre, per il secondo gruppo, si ipotizza che siano stati volontariamente inseriti nei cavi come materiale di riempimento a seguito di demolizioni o di crolli di murature e che, di conseguenza, siano più antichi.

Le analisi condotte si sono articolate essenzialmente in due fasi principali: una prima analisi macroscopica che ha portato alla suddivisione degli intonaci in gruppi e una seconda fase incentrata su analisi di laboratorio svolte al microscopio ottico.

Inizialmente si è proceduto sottoponendo ogni frammento a un'attenta osservazione visiva, dalla quale è emerso fin da subito che tra i vari intonaci esistevano alcune sostanziali differenze nello spessore, nella stratigrafia, nella granulometria, nel colore e nella patina pittorica. In base a queste caratteristiche, è stata eseguita una catalogazione sistematica di tutti i frammenti che ha portato all'individuazione di 9 gruppi, i quali sono stati nominati con le lettere dell'alfabeto dalla A alla I. Ogni frammento è stato documentato e fotografato con fotocamera digitale e riferimento metrico nel fronte e nel retro e ad ognuno di essi è stato associato un numero progressivo che corrisponde alla sua fotografia in modo da poter essere facilmente identificabile, dopodiché si è calcolata la superficie di ognuno di essi grazie al software Autocad.

In un secondo momento, si è proceduto scegliendo per ogni gruppo individuato uno o più campioni, per un totale di 12 campioni, dai quali ricavare delle sezioni sottili che sono state analizzate al microscopio ottico polarizzatore da petrografia interfacciato con computer, al fine di poter individuare le caratteristiche della composizione dei vari intonaci: gli aggregati presenti

nell'impasto, la loro dimensione, il rapporto tra legante ed aggregato, lo spessore e soprattutto la stratigrafia.

Si specifica che per ogni campione è stata scattata al microscopio una serie di fotografie utilizzando due obiettivi in grado di restituire ingrandimenti differenti: un ingrandimento con obiettivo 2,5X col quale è stata riportata l'intera sezione del campione e un ingrandimento con obiettivo 16X col quale è stato eseguito un focus sulla porzione di sezione più esterna. Ogni fotografia, inoltre, è stata scattata sia con polarizzatori paralleli sia con polarizzatori incrociati, mantenendo, per ogni campione, il medesimo orientamento, ovvero, ogni sezione è stata fotografata in maniera tale che gli strati più esterni dell'intonaco comparissero sulla sinistra e gli strati più interni sulla destra.

Di seguito vengono riportate le descrizioni sintetiche dei diversi gruppi nelle quale si evidenziano le caratteristiche peculiari di ogni tipo di intonaco.

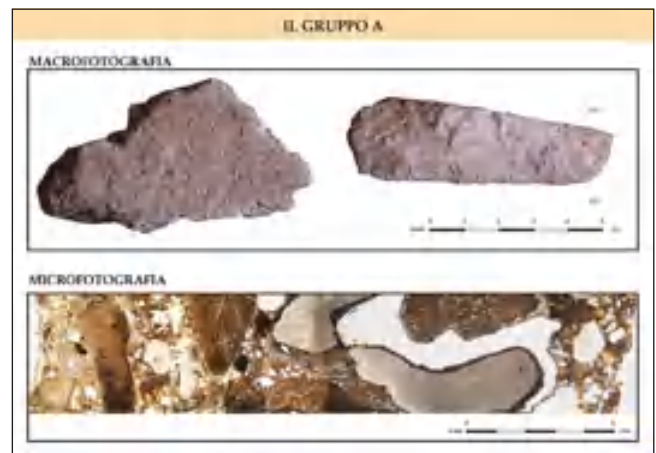
GRUPPO A: intonaci molto semplici e grezzi costituiti da un unico strato dallo spessore di 20-30 mm caratterizzato da un impasto in cui il rapporto legante/aggregato risulta particolarmente elevato (circa 10 a 1), poiché, insieme all'aggregato, è stata impastata una significativa quantità di calce di reimpiego, ormai indistinguibile da quella utilizzata come legante. L'intonaco presenta una colorazione tendente al bianco/grigio e una preparazione caratterizzata dalla presenza di consistenti grumi di calce non carbonatati, mentre i clasti, di piccole dimensioni, non appaiono regolari né nella forma né nella distribuzione. La superficie non appare dipinta, ma semplicemente lisciata e su di essa si individuano dei solchi lineari irregolari, mentre sul retro è possibile leggere in negativo i calchi di conci sui quali l'intonaco era steso (tav. 1). In totale i frammenti del gruppo A sono 106 frammenti per una superficie complessiva pari a 3977,06 cm².

GRUPPO B: intonaci caratterizzati da un unico strato di preparazione dalla colorazione tendente al grigio e dallo spessore di circa 10 mm, sul quale è steso un sottile strato di pittura. Lo strato di preparazione non è regolare nella composizione, in quanto risulta costituito da clasti di forme e dimensioni diverse, probabilmente per il fatto che è composto da materiali di riuso, ma risulta avere un buon rapporto legante/aggregato che sta intorno all' 1/2 (tavv. 2-4). La superficie, molto liscia, è dipinta con pigmenti ricavati da terre naturali, tra i quali si annoverano l'ocra, il nero, il rosso, il bianco e il bruno, ma non si riescono ad individuare elementi figurati (fig. 1). In totale i frammenti di questo gruppo sono 225 e presentano una superficie complessiva pari a 2178,10 cm².

GRUPPO C: intonaci costituiti da due strati: una preparazione più grezza, l'intonaco vero e proprio, e una preparazione più fine, l'intonachino. L'intonaco è lo strato con lo spessore maggiore, pari a circa 10 mm, mentre l'intonachino è molto più sottile (3 mm). L'intonaco presenta una colorazione tendente al beige e una preparazione caratterizzata dalla presenza di clasti



fig. 1 – Macrofotografia di alcuni frammenti di intonaco del gruppo B.



tav. 1 – Fotografie a diverse scale del campione di intonaco del gruppo A.

di dimensioni medio-grandi con forma spigolosa e un rapporto legante/aggregato di circa 1/3. L'intonachino, invece, è formato da sabbia fine, la cui granulometria è distribuita in modo maggiormente omogeneo ed entrambi gli strati risultano essere costituiti da materiali di reimpiego (tav. 5). La superficie dei frammenti, piuttosto ruvida, è dipinta e su 4 pezzi accostabili è possibile distinguere la parte destra del volto di una figura aureolata dalla carnagione chiara e occhi castani contornati di nero (fig. 2). I frammenti del Gruppo C sono solamente 7 e hanno come superficie totale 294,31 cm².

GRUPPO D: intonaci costituiti da uno strato di intonaco dello spessore di circa 10 mm sul quale è stato steso, probabilmente in un tempo successivo (la superficie di contatto è estremamente liscia), un sottile intonachino a base di calce, molto diluito, dello spessore di circa 0,5 mm. Anche l'impasto dell'intonaco presenta un elevato rapporto legante/aggregato, pari a 2/1. L'intonaco è contraddistinto da una colorazione tendente al grigio e una preparazione caratterizzata dalla presenza di clasti di piccole dimensioni con forma sub-arrotondata di colore



tav. 2- Fotografie a diverse scale del campione di intonaco del gruppo B1.



tav. 3 - Fotografie a diverse scale del campione di intonaco del gruppo B2.



tav. 4 - Fotografie a diverse scale del campione di intonaco del gruppo B3.

grigio scuro distribuiti in maniera piuttosto disomogenea. Al contrario, i clasti contenuti nell'intonachino hanno una distribuzione più omogenea e forma maggiormente spigolosa poiché, probabilmente, sono stati macinati a mano e l'azione della macinatura ha portato alla rottura dei clasti che, spaccandosi, hanno assunto forme maggiormente appuntite. La superficie, che risulta molto liscia, non presenta un vero e proprio affresco, quanto piuttosto uno scialbo chiaro (tav. 6). In totale



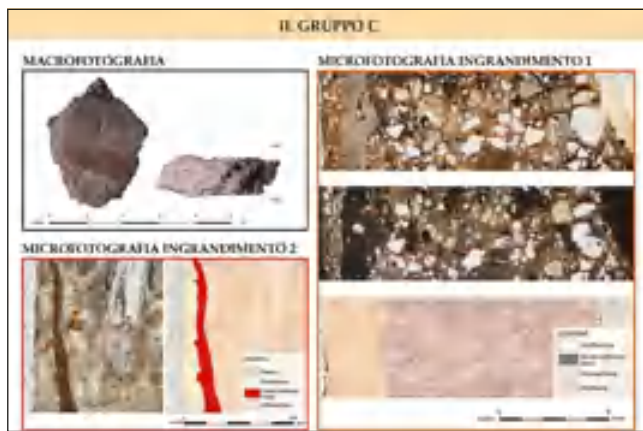
fig. 2 - Macrofotografia dei frammenti degli intonaci figurati del gruppo C.

i frammenti del gruppo D sono 152 e presentano una superficie complessiva pari a 1126,41 cm².

GRUPPO E: frammenti caratterizzati da uno strato di intonaco dallo spessore di circa 15 mm e da uno strato di intonachino a base di calce di colore bianco e consistenza polverosa dallo spessore di circa 2 mm. L'intonaco è contraddistinto da un elevato rapporto legante/aggregato (circa 3 a 1) e presenta clasti con forma spigolosa e dimensioni medio-fini distribuiti in maniera disomogenea. Anche l'intonachino è contraddistinto da una granulometria distribuita in maniera disomogenea, ma i clasti hanno una forma maggiormente arrotondata (tav. 7). I frammenti di questo gruppo sono solamente due e hanno una superficie totale pari a 19,72 cm².

GRUPPO F: intonaci caratterizzati dalla particolarità di essere stati stesi su elementi di laterizio che si sono distaccati sfogliandosi. Presentano un unico strato dallo spessore di circa 4 mm con un rapporto legante/aggregato che sta intorno all'1/2 e una distribuzione granulometrica piuttosto omogenea. I clasti presenti nell'impasto hanno piccole dimensioni e forme varie. La superficie è dipinta ma non si individuano elementi figurati, solamente fasce di colore oca, rosso, nero e bianco.

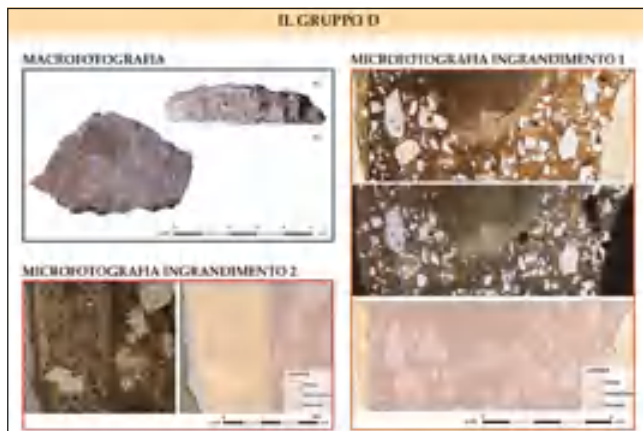
Date le differenze riscontrate in superficie, il gruppo è stato suddiviso ulteriormente in due sottogruppi: i



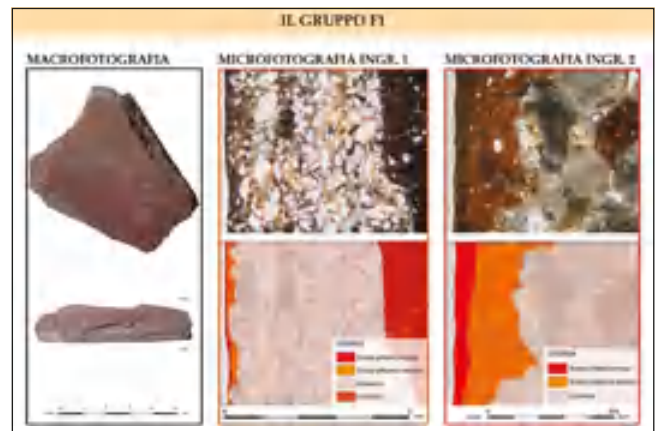
tav. 5 – Fotografie a diverse scale del campione di intonaco del gruppo C.



tav. 7 – Fotografie a diverse scale del campione di intonaco del gruppo E.



tav. 6 – Fotografie a diverse scale del campione di intonaco del gruppo D.

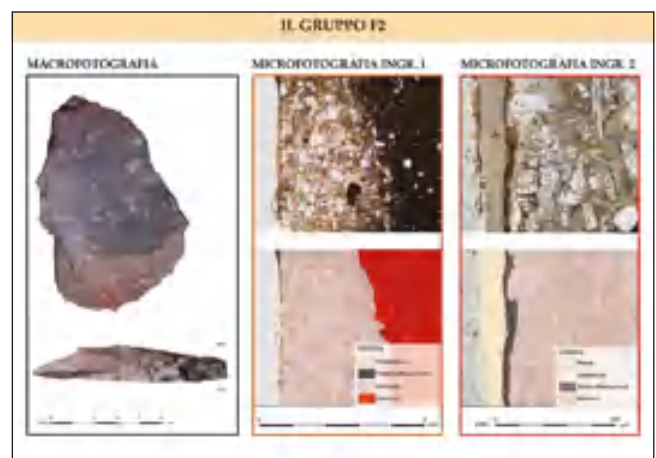


tav. 8 – Fotografie a diverse scale del campione di intonaco del gruppo F1.

frammenti del gruppo F1 sono caratterizzati da una superficie particolarmente liscia, mentre quelli del gruppo F2 presentano una superficie più ruvida, oltre ad avere clasti dalla forma maggiormente spigolosa (tavv. 8-9). I frammenti appartenenti al gruppo F sono solamente 4 (3 del gruppo F1 e 1 solo del gruppo F2).

GRUPPO G: frammenti dipinti caratterizzati da uno strato di intonaco dallo spessore di circa 15 mm, colorazione tendente al beige, distribuzione granulometrica omogenea e rapporto legante/aggregato pari a 1/1. I clasti, di dimensioni e forme varie, denotano una notevole eterogeneità geologica: si individuano rocce metamorfiche e quarzo oltre a piccoli e radi frammenti di laterizio inclusi nel composto come materiale di riuso. La superficie, piuttosto ruvida, è dipinta e oltre all'ocra, al nero, al rosso e al bianco, appare anche il verde e si nota chiaramente che la qualità decorativa è superiore rispetto agli altri gruppi, poiché si possono distinguere elementi floreali e geometrici, assenti altrove (fig. 3). Il retro dei frammenti, invece, appare irregolare.

Alcuni frammenti di questo gruppo sono stati ricoperti da un altro tipo di intonaco, molto diverso da quello sottostante, con spessore di circa 1,5 mm e un rapporto legante/aggregato elevato, pari a circa 3/1, mentre i clasti hanno dimensioni varie e forma spigolosa e sono distribuiti in maniera disomogenea. Su questo intonaco,



tav. 9 – Fotografie a diverse scale del campione di intonaco del gruppo F2.

inoltre, è steso un ulteriore strato, quasi esclusivamente costituito da grassello di calce, avente la funzione di intonachino (tav. 10). In totale i frammenti del gruppo G sono 71 e presentano una superficie complessiva pari a 957,92 cm².

GRUPPO H: frammenti costituiti da uno strato di preparazione (intonaco) in cui sono presenti sia clasti di piccole dimensioni con bordi arrotondati sia aggregati di

dimensioni elevate, per cui la distribuzione granulometrica risulta non omogenea, mentre il rapporto legante/aggregato si aggira intorno all'1/1.

L'aspetto più singolare di questo gruppo, però, risiede nella superficie: innanzitutto si evidenzia la presenza di un intonachino di calce di colore rosato che ben si amalgama allo strato di preparazione. Esso presenta uno spessore variabile, un andamento molto irregolare ed una distribuzione granulometrica disomogenea, con clasti di forma principalmente spigolosa e dimensioni fini.

Inoltre, sopra l'intonachino e tra di esso si nota uno strato sottile di colore verde dalla stesura irregolare. Più che essere un vero e proprio pigmento, è il frutto della macinazione di rocce di colore verde, delle quali, al microscopio sono visibile i granuli. Ugualmente, anche lo strato ocra è una velatura ottenuta dalla macinazione di elementi lapidei (tav. 11). La scelta di utilizzare come pigmento rocce macinate anziché terre naturali è alquanto singolare e non si riscontra in nessun altro campione analizzato, ma mostra come nel cantiere si tendessero a sperimentare tecniche e metodi differenti per realizzare le decorazioni superficiali. Questi frammenti sono solamente tre e hanno una superficie totale pari a 33,26 cm².

GRUPPO I: unico frammento delle caratteristiche proprie, non riscontrabili in altri gruppi. Appare composto da più strati: l'intonaco (5,5 mm di spessore), a differenza di tutti gli altri campioni, risulta essere stato steso sopra un'altra preparazione (arriccio) piuttosto grezza (2 mm di spessore), dalla quale si differenzia per il colore e l'aggregato, leggermente più denso e spigoloso. Entrambi gli strati presentano una distribuzione granulometrica disomogenea e un elevato rapporto legante/aggregato, pari a 2/1, poiché, come già riscontrato in altri campioni, tra gli aggregati è stata mescolata calce di riuso. Nell'intonaco, inoltre, si notano anche piccoli frammenti di laterizio reimpiegati. Sull'intonaco è stato steso anche uno strato di intonachino molto sottile, costituito quasi esclusivamente da calce, sul quale è presente uno strato pittorico di colore rosso (tav. 12).

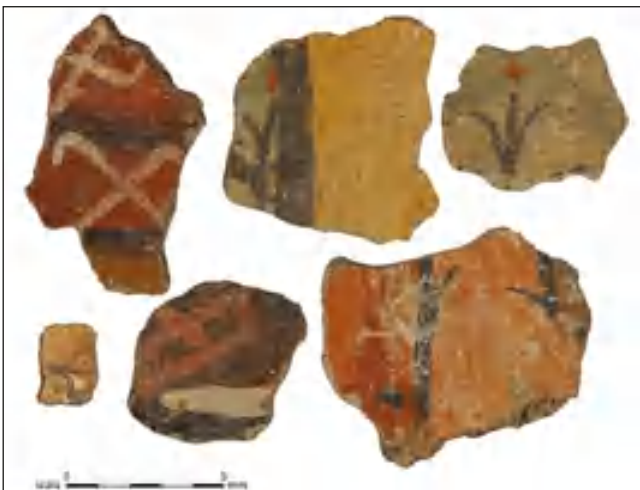


fig. 3 – Macrofotografia di alcuni frammenti di intonaco del gruppo G.

Nel complesso, tra i vari gruppi di intonaco non si riscontrano sostanziali differenze nella composizione poiché, nel corso dei secoli, sia la sabbia sia la calce impiegate nella realizzazione delle malte sono rimaste le medesime. Esse sono essenzialmente conglomerati e arenarie, naturalmente eterogenee a causa del loro processo di orogenesi. In generale, comunque, tutti gli intonaci appaiono di buona qualità, essendo tutti contraddistinti dalla presenza di una superficie ben lisciata, idonea alla decorazione pittorica, e non



tav. 10 – Fotografie a diverse scale del campione di intonaco del gruppo G.



tav. 11 – Fotografie a diverse scale del campione di intonaco del gruppo H.



tav. 12 – Fotografie a diverse scale del campione di intonaco del gruppo I.

presentando crepe da ritiro, seppur alcuni oggi risultino in parte degradati. In buona parte di questi (gruppi A, B, C, E ed I) si sono, infatti, riscontrati fenomeni di subfiorescenza provocati dall'umidità che hanno portato l'intonaco a sfarinarsi al di sotto della superficie.

Dalle analisi emerge che, in generale, gli intonaci studiati sono molto semplici: i gruppi A, B, F e G presentano un unico strato, sul quale (ad eccezione del gruppo A) è stata direttamente eseguita la decorazione pittorica.

Sugli intonaci dei gruppi C ed H, invece, oltre allo strato di preparazione più grezzo, l'intonaco, è presente uno strato più sottile e più fine, l'intonachino. È presente una sorta di intonachino, anche se molto diluito e, perciò, costituito quasi esclusivamente da calce, anche sugli intonaci dei gruppi D, E ed I, dove, però, non misura, in spessore, più di mezzo millimetro, mentre nei gruppi C ed H esso era maggiormente consistente: 1 mm nel gruppo H e addirittura 3 mm nel il gruppo C (fig. 4).

Per quanto riguarda la composizione, invece, si possono dividere gli intonaci analizzati in due gruppi principali: quelli aventi un rapporto legante/aggregato basso, ovvero con valori intorno all' 1/2 o all'1/3 (gruppi B, C, F e G) e quelli aventi un rapporto legante/aggregato elevato, con valori che superano il 2/1 (gruppi D ed E) e che arrivano addirittura a 10/1 (gruppo A). Si è dedotto che in questi casi per la realizzazione di tali intonaci sia stata inserita nell'impasto della calce di riuso rimacinata e impastata come aggregato insieme alla sabbia e che, una volta amalgamata con quella fresca utilizzata come legante, non risulta più distinguibile da essa. Per questa ragione, all'osservazione al microscopio, sembra prevalere una quantità eccessiva di legante e pertanto non è più possibile stabilire quale fosse originariamente il rapporto legante/aggregato. Si tratta, comunque, di dati molto significativi che fanno luce su alcune dinamiche di cantiere, dove, almeno in certi determinati periodi, era normale e forse anche una necessità riutilizzare più volte gli stessi materiali. Comunque, la stessa presenza della calce rimacinata all'interno degli impasti ha contribuito alla realizzazione di intonaci di buona qualità. Inoltre, si constata che gli intonaci in cui è maggiormente presente questo tipo di fenomeno (gruppi A, D ed E) sono quelli più antichi e quelli che non presentano decorazioni pittoriche e forse, proprio perché non dovevano essere dipinti superficialmente, sono stati impastati con una maggior quantità di calce in modo tale da risultare maggiormente chiari e lisci.

Infine, dall'osservazione al microscopio e dalla comparazione dei dati emersi, è stato possibile avanzare alcune ipotesi sui rapporti che intercorrono tra i diversi gruppi. In particolare, sono state confrontate la tessitura e la composizione degli intonaci, la distribuzione granulometrica, il colore della calce, le dimensioni e la forma dei clasti, col fine di poter individuare similitudini tra gruppi diversi. Nello specifico, sono emerse quattro analogie che hanno portato ad ipotizzare che i campioni interessati da tali confronti possano appartenere in realtà al medesimo gruppo:

- B3 ed E;
- B2, F1 e H;

- F2 e G;
- C e D. In questo caso si ipotizza che il campione C sia costituito dal medesimo strato preparatorio di D, sul quale, successivamente, è stato steso l'intonachino.

Infine, una volta classificati i gruppi, è stato possibile ipotizzare anche una loro datazione relativa grazie al confronto tra i rapporti stratigrafici che intercorrono tra le diverse unità stratigrafiche in cui i frammenti sono stati rinvenuti e, di conseguenza, attribuire i vari gruppi alle specifiche fasi di costruzione della chiesa, partendo dal presupposto che l'unità stratigrafica più antica in cui è stato trovato un frammento di un gruppo sia il termine di paragone temporale in grado di datare il frammento stesso. Pertanto, si è giunti alla seguente classificazione (tab. 1):

- FASE 1: si costruisce una piccola chiesa con abside quadrangolare in periodo altomedievale³. Appartengono a questa fase i frammenti del gruppo A, rinvenuti nel cavo di fondazione realizzato per la costruzione della seconda abside della chiesa e, pertanto, essi dovevano

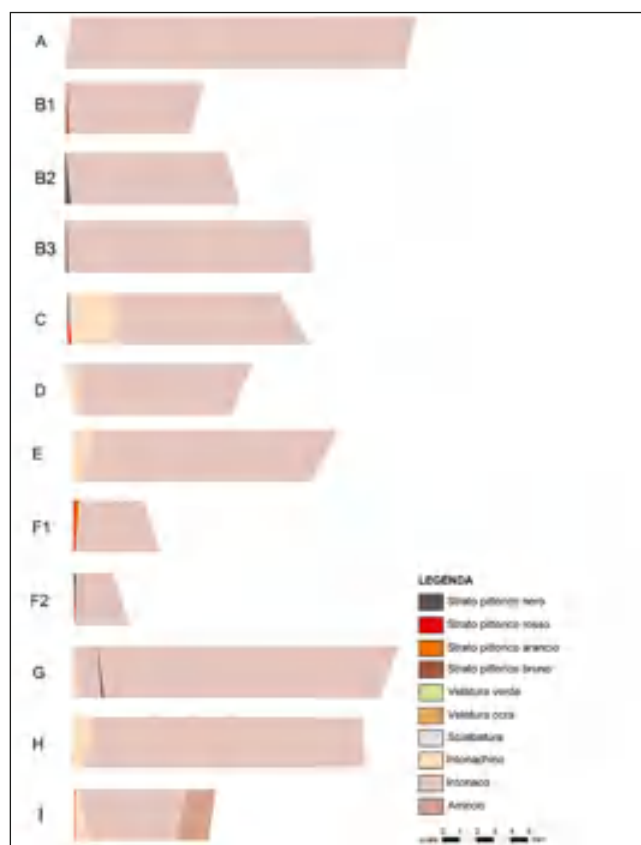


fig. 4 – Schematizzazione della stratigrafia dei diversi gruppi di intonaco analizzati.

	A	B	C	D	E	F1	F2	G	H	I
FASE 6										
FASE 5										
FASE 4										
FASE 3										
FASE 2										
FASE 1										

tab. 1 – Tabella mostrante l'attribuzione dei gruppi di intonaco alle fasi costruttive dell'edificio.

- appartenere alla prima struttura.
- FASE 2: durante l'avanzato altomedioevo viene riedificata l'abside quadrangolare in un'abside semicircolare e si realizza una facciata, poi demolita. Si ipotizza che appartengano a questa fase i gruppi B, E, F1, e, per analogia, anche il gruppo H. Essi sono stati rinvenuti nel cavo di fondazione realizzato per la costruzione della terza abside della chiesa e, pertanto, essi dovevano appartenere alla struttura della seconda fase. Sempre a questa fase, si attribuiscono anche gli intonaci del gruppo D, rinvenuti per la prima volta in un'unità stratigrafica attribuita alla terza fase di costruzione, per cui essi devono necessariamente appartenere almeno alla fase precedente, ovvero alla fase 2.
- FASE 3: tra l'XI e il XII secolo l'edificio viene ampliato verso ovest, si realizza un campanile in facciata e viene ricostruita ancora una volta l'abside, sempre a pianta semicircolare, ma con una curvatura diversa rispetto alla precedente. Si ritiene che appartengano a questa fase i frammenti del gruppo G e, per analogia, anche il gruppo F2.
- FASE 4: intorno al XV secolo si rinnova l'area absidale in cui vengono inseriti elementi in laterizio, presumibilmente facenti parte di un arco trionfale e si inizia a utilizzare l'interno della chiesa a scopo sepolcrale. Si ipotizza che appartengano a questa fase tutti quei gruppi di intonaco che sono stati rinvenuti solamente in superficie, ovvero i gruppi C e I. Non si esclude, comunque, che tali gruppi possano appartenere alla fase 5, nella quale, seppure non si siano riscontrati interventi di carattere strutturale o architettonico, potrebbe, tuttavia, aver avuto luogo un rinnovamento dal punto di vista decorativo. Ciò che è certo è che essi non possono appartenere alla fase 6, corrispondente all'abbandono e alla rudereizzazione dell'edificio.

In conclusione, la ricerca condotta ha permesso di fare luce su alcuni aspetti inediti della chiesa di Sant'Andrea di Mombasiglio, un manufatto architettonico che, sebbene oggi si trovi allo stato di rudere, sta svelando, man mano che gli studi proseguono, esiti affascinanti. Proprio a causa della sua condizione, si è rivelato indispensabile studiare questo edificio in maniera interdisciplinare, dove le analisi archeologiche e materiche offrono dati aggiuntivi sulla sua storia, sulle tecniche di costruzione impiegate e sulla conoscenza stessa dell'architettura.

In particolare, l'analisi condotta ha consentito di studiare alcuni aspetti fondamentali sulla qualità e sulla tipologia degli intonaci, ma anche e soprattutto sulla loro cronologia, permettendo di fare delle prime considerazioni e comparazioni sugli apparati decorativi parietali e sul cambiamento che hanno subito nel corso dei secoli. In particolare, il metodo adottato, basato sulla suddivisione degli intonaci in gruppi in base alle caratteristiche della loro composizione, ha consentito fin da subito di individuare e separare i frammenti in base a parametri oggettivi che andavano oltre la semplice osservazione della decorazione pittorica. In seguito, le analisi di laboratorio, hanno permesso di verificare le osservazioni fatte a livello macroscopico e di ottenere

informazioni aggiuntive sulla composizione, la stratigrafia, la tessitura e il degrado subito dagli intonaci stessi.

Dopo queste prime analisi, ora si auspica di poter ampliare e aggiornare la ricerca nel momento in cui saranno portati a termine gli scavi, in modo da poter inserire nuovi dati e verificare le ipotesi avanzate in questo studio, al fine di continuare ad apportare nuovi elementi alla conoscenza di questo edificio che si spera possa tornare a essere un punto di riferimento e di valore per il suo territorio.

Note

¹ TAPPARI 2018-2019.

² BONINA, CASANOVA GUINDULAIN, DEMEGGIO, ROSATI, SCANO, SUMMA, VAGNARELLI 2018.

³ *Relazione di scavo* 2019.

Bibliografia

- BONINA N. E., CASANOVA GUINDULAIN B., DEMEGGIO P., ROSATI G., SCANO G., SUMMA S., VAGNARELLI T., 2018, *La chiesa di Sant'Andrea di Mombasiglio (CN): note sulle fonti scritte e sui sondaggi di scavo*, in SOGLIANI, GARGIULO, ANNUNZIATA, VITALE (a cura di), pp. 11-15.
- BROGIOLO G. P., CAGNANA A., 2012, *Archeologia dell'architettura. Metodi e interpretazioni*, Firenze.
- DITTA STUDIUM S.A.S. (responsabile: F. Occeili), SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE IN BENI ARCHITETTONICI E DEL PAESAGGIO DEL POLITECNICO DI TORINO (direttore: C. Tosco; responsabile sul campo: P. Demeglio) 2019, *Mombasiglio (CN) – chiesa di Sant'Andrea. Indagini architettoniche ed archeologiche 2016-2017-2018*, Relazione di scavo, consegnata in Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Alessandria, Asti e Cuneo.
- DEMAGGIO P., GNAVI A., PISCHEDDA S. E., TOSTO C., 2018, *La chiesa di Sant'Andrea a Mombasiglio (CN): note sull'analisi degli elevati e prime conclusioni*, in SOGLIANI, GARGIULO, ANNUNZIATA, VITALE (a cura di), pp. 97-101.
- SOGLIANI F., GARGIULO B., ANNUNZIATA E., VITALE V. (a cura di) 2018, *Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, Vol. III, Firenze
- TAPPARI M. V. 2018-2019, *I frammenti degli intonaci di Sant'Andrea di Mombasiglio: dai dati archeologici all'analisi in microscopia ottica per la conoscenza del manufatto architettonico*, Tesi di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Politecnico di Torino, rel. P. Demeglio, M. Gomez Serito.

Note biografiche degli autori

Fabio Agaliati

Dottore in Architettura, si è laureato in *Architettura per il restauro e la valorizzazione del patrimonio* presso il Politecnico di Torino nel 2020, con una tesi incentrata sull'individuazione di nuovi usi e prospettive per la Real Certosa di Collegno. Durante il percorso magistrale ha svolto un periodo di Erasmus presso la *Escuela Técnica Superior de Arquitectura* di Madrid. Attualmente è sotto contratto presso uno studio professionale a Ivrea.

Irene Balzani

Architetto, si è laureata in *Architettura per il restauro e la valorizzazione del patrimonio* presso il Politecnico di Torino nel 2019, con una tesi sviluppata tra indagini di rilievo e ricerca di archivio, dal titolo: *Le chiese con campanile in facciata nella diocesi di Ivrea: nuove letture e acquisizioni, tra analisi degli elevati e interpretazione delle fonti sui restauri*. Attualmente è specializzanda presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino. Collabora sia con studi professionali a Torino, per la realizzazione progetti di restauro e valorizzazione, sia con alcuni enti locali per progetti di divulgazione e studio del patrimonio architettonico medievale tra eporediese e biellese.

Giulia Beltramo

Architetto in *Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio*, specialista in Beni Architettonici e del Paesaggio con una tesi dedicata all'opera di Placido Mossello; è dottoranda in Beni Architettonici e Paesaggistici presso il Politecnico di Torino. Nel 2019-2020 è stata assegnista di ricerca del Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino, con il progetto dal titolo *Ter.Re. Resistenti. Conservazione e musealizzazione delle memorie della storia della Resistenza a Barge*. Ha collaborato al Censimento Nazionale delle Architetture del Secondo Novecento per l'area del Piemonte, in seno alla convenzione MiBACT - DAD. Svolge attività di tutoraggio in corsi e atelier di restauro architettonico del Politecnico di Torino.

Chiara Benedetti

Architetto, si è laureata in *Architettura per il restauro e la valorizzazione del patrimonio* presso il Politecnico di Torino nel 2019, con una tesi maturata come *progetto tesi all'estero* dedicata all'Hôtel de Galliffet, condotta in stretta collaborazione con la Rappresentanza Permanente d'Italia presso le Organizzazioni Internazionali a Parigi. Durante il percorso magistrale ha svolto un periodo erasmus presso l'*École Nationale Supérieure d'Architecture* di Paris-Belleville. Attualmente è specializzanda presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino. Collabora con studi

professionali a Torino e in Francia per la realizzazione di rilievi, analisi diagnostiche e progetti di restauro per il patrimonio architettonico.

Giulia Bergamo

Dottore in *Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio* con una tesi dedicata al Palazzo Acaja di Pinerolo, rivolta allo studio di un bene architettonico e al suo contesto, anche attraverso l'impiego di indagini diagnostiche, finalizzato all'elaborazione di un progetto di restauro e valorizzazione. Ha conseguito il diploma di specializzazione in Beni Architettonici e per il Paesaggio, con una tesi interdisciplinare sulla baia di Cadice, quale paesaggio stratificato, e volta all'approfondimento del processo di conoscenza e valorizzazione del patrimonio gaditano. dottoranda in Beni Architettonici e Paesaggistici presso il Politecnico di Torino, nel corso della sua formazione, ha contribuito alla redazione del catalogo digitalizzato del *Corpus juvarrianum*, raccolta di diciotto volumi contenenti i disegni di Filippo Juvarra e allievi, edito all'interno del volume *Filippo Juvarra regista di corti e capitali, dalla Sicilia al Piemonte all'Europa*, ed esposti nell'omonima mostra (2021). Si interessa a tematiche di storia del paesaggio, architettura medievale e archeologia, con particolare riguardo al rapporto tra acque, territorio e palinsesto paesaggistico.

Enrica Bodrato

Archivista con laurea magistrale in *Architettura*. Dal 1998 è responsabile del *Laboratorio di Storia e Beni culturali*, attualmente struttura del DIST - Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, del Politecnico di Torino. Dal 2016 è anche referente della sezione Archivi della biblioteca *Roberto Gabetti*. Da anni ha partecipato e partecipa a numerosi gruppi di ricerca, pubblicando saggi e contributi a partire dai fondi archivistici di cui è curatrice; ha curato similmente mostre e cataloghi dedicati al patrimonio archivistico di Ateneo.

Giosuè Pier Carlo Bronzino

Dottorando in Beni architettonici e paesaggistici (36° ciclo) presso il Politecnico di Torino. Specializzato presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio dello stesso Politecnico con una tesi di ricerca sul complesso del santuario Beata Vergine del Trompone a Moncrivello (VC), laureato in *Ingegneria Edile* presso il medesimo Ateneo con una tesi magistrale sulla progettazione di opere provvisorie applicate al patrimonio architettonico (nello specifico sul caso studio di Casa Bossi a Novara) e con una tesi triennale sulla diffusione dei Graniti dei Laghi nell'architettura torinese tra XVIII e XIX secolo.

Fabienne Chevallier

Historienne de l'architecture (habilitée à diriger les recherches), membre associée du Centre d'Histoire «Espaces et Cultures», université Clermont Auvergne. Elle est chargée de la mission *Inventaires* au musée d'Orsay. Ses travaux et ses publications portent sur l'histoire de Paris, la modernité architecturale, sur les architectures nationales en Europe du XVIIIe siècle à l'époque contemporaine, le fait monumental et l'histoire sociale des restaurations en France et en Europe. Elle a publié récemment (avec Andrieux J.-Y et Kervanto Nevanlinna A.), *Idée nationale et architecture en Europe. Fin XVIIIe-XXIe s.* (Presses universitaires de Rennes, 2019). Elle dirige avec B. Phalip *Pour une histoire de la restauration monumentale* (XIXe-début XXe s.). *Un manifeste pour le temps présent*, (Presses de l'université Blaise Pascal, 2021).

Michele De Chiaro

Assegnista di ricerca presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio e laureato in *Pianificazione territoriale, urbanistica e paesaggistico-ambientale*, è dottorando in Beni Architettonici e Paesaggistici. Si occupa attualmente di temi legati all'interpretazione e alla rappresentazione del patrimonio alle diverse scale, seppure con netta preminenza per quella territoriale mediante le competenze acquisite nell'ambito del rilevamento LiDAR e fotogrammetrico terrestre ed aereo. Precedentemente ha collaborato con il LARTU, laboratorio del DIST, e quivi è entrato in contatto, partecipando attivamente alle attività di ricerca, con gruppi di lavoro molto allargati e dal taglio fortemente interdisciplinare.

Paolo Demeglio

Dottore di ricerca e Specialista in *Archeologia post-classica*, collabora da anni con la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino nell'ambito dell'insegnamento di Metodologie archeologiche, comprese le attività di Atelier e le indagini sul campo; dall'a.a. 2008-2009 tiene corsi di *Archeologia cristiana e Archeologia delle terre bibliche* presso la Facoltà Teologica dell'Italia Centrale di Firenze. Le sue ricerche riguardano principalmente la trasformazione della città tra tarda antichità e alto medioevo, la formazione delle pievi e il loro rapporto con il territorio e i sistemi difensivi.

Chiara Devoti

Architetto, PhD e Specialista, è professore associato di Storia dell'architettura presso il Politecnico di Torino, dove è Direttore della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio e membro del collegio docenti del Dottorato di ricerca in Beni Architettonici e Paesaggistici. Si occupa in particolare di temi di committenza, nonché di interpretazione del territorio storico (anche con esteso ricorso alla cartografia antica); in questo contesto, è autore di diversi saggi e volumi sul patrimonio dell'Ordine Mauriziano.

Salvatore Femia

Architetto, specializzando presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino. Durante gli anni universitari risiede presso il Collegio Universitario di merito R. Einaudi,

lo stesso di Umberto Eco, crescendo personalmente e formandosi culturalmente. Segue corsi integrativi e trasversali, partecipa a workshop professionali. Grazie alla mobilità accademica per tesi su proposta svolge due mesi di ricerca presso l'University of Exeter, combinando la passione per la scrittura all'interesse per l'architettura britannica. Aspira a concludere il ciclo formativo con un PhD.

Marco Ferrari

Architetto paesaggista, è Dottore di ricerca in Beni Architettonici e Paesaggistici presso il Politecnico di Torino, dove collabora nella didattica dei corsi di Restauro e a ricerche come borsista. Dal 2005 al 2012, con incarico di coordinatore e curatore del parco e dei giardini, ha lavorato presso il Castello di Racconigi, coadiuvando il Direttore, l'architetto Mirella Macera, nelle azioni di tutela e gestione del patrimonio botanico e architettonico del parco. Svolge attività di ricerca nell'ambito polimaterico del giardino storico e del paesaggio per gli aspetti di restauro e conservazione.

Francesco Finotto

Architetto laureato in *Restauro e Valorizzazione del Patrimonio* presso il Politecnico di Torino, specializzando del primo anno alla Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino, collaboratore professionale presso studi di architettura e enti pubblici nei settori dell'edilizia scolastica e sportiva.

Gianluca Galfo

Dottore in architettura, si è laureato in *Architettura per il restauro e la valorizzazione del patrimonio* presso il Politecnico di Torino nel 2020, con una tesi volta all'individuazione di nuovi usi e prospettive per la Real Certosa di Collegno. Durante il percorso magistrale ha svolto un periodo di Erasmus in Germania presso la Technische Universität Kaiserslautern. Attualmente è sotto contratto presso uno studio professionale a Torino.

Ester Germani

Laureata in *Progettazione delle aree verdi e del paesaggio* - corso di Laurea Magistrale interateneo erogato dal Politecnico di Torino e le Università degli Studi di Genova, Milano e Torino - con un percorso di tesi finalizzato a una proposta di restauro e valorizzazione del giardino e del parco di Villa Ottolenghi Wedekind ad Acqui Terme e coordinato dalla supervisione della Prof.ssa Maria Adriana Giusti in qualità di relatore e del correlatore Marco Ferrari. Con loro, nell'anno accademico 2020-21, collabora nell'assistenza alla didattica del *Laboratorio di restauro dei giardini e del paesaggio*.

Elena Gianasso

Architetto, specialista e PhD, ricercatore in Storia dell'architettura presso il Dipartimento Interateneo di Scienze Progetto e Politiche del Territorio del Politecnico di Torino, insegna discipline storiche per l'architettura presso lo stesso Ateneo. Autore di volumi, saggi e articoli, svolge attività di ricerca e di consulenza scientifica nel settore dei beni culturali, privilegiando temi inerenti l'architettura di età moderna e contemporanea, indagando aspetti e profili che discutono la relazione del costruito con la committenza, con la città, con il patrimonio urbano, il territorio e con le professioni in architettura.

Riccardo Giordano

Architecte en chef des Monuments Historiques, laureato nel 2002 presso l'Università La Sapienza di Roma, ottiene il titolo di *Architecte du patrimoine* presso il Centre des Hautes Études di Chaillot nel 2007. Dopo aver lavorato presso lo studio d'architettura di Bernard Huet tra il 2002 e il 2006, inizia una lunga collaborazione con Pierre André Lablaude, *Architecte en chef des Monuments Historiques*. Nel 2011 fonda lo studio d'Architettura Arch-R. Dal 2012 è anche architetto-consigliere del *Ministère des Affaires étrangères et du Développement international* in Francia. Conferenziere presso l'École Nationale Supérieure d'Architecture di Paris-Belleville tra 2005 e 2008 e insegnante presso il Centre des Hautes Études di Chaillot nel 2019, è stato esperto tecnico per l'UNESCO nel 2014.

Emilio Martín Gutiérrez

Professore associato di Storia Medievale presso l'Università di Cadice, Dipartimento di *Historia, Geografía y Filosofía*, Facoltà di *Filosofía y Letras*. Insegna storia medievale e ha tenuto i corsi di *Historia Medieval Universal, Historia Cultural de la Edad Media, Historiografía*; ha tenuto inoltre il corso *Paisaje Histórico y Patrimonio* nel *Máster en Patrimonio Histórico y Arqueológico*; fa parte del collegio del Dottorato *EIDE-MAR. Escuela de doctorado en estudios del Mar. Campus de Excelencia Internacional del Mar. Universidad de Cádiz* e ha tenuto i corsi *La incidencia del clima en los paisajes históricos, Métodos y fuentes para el análisis del territorio y el paisaje histórico y cultural. Estudios diacrónico de casos*. Nell'attività di ricerca si occupa dello studio dell'evoluzione del paesaggio rurale nell'Andalusia Occidentale tra XIII e XV secolo. Ha inoltre contribuito come storico alle ricerche inerenti alla storia agraria e ai contratti agrari nell'Andalusia Occidentale tra XIII e XV secolo. I suoi temi di ricerca principali vertono sull'interazione della società con l'ambiente nel XV secolo.

Alessandra Lancellotti

Dottore in Architettura, si è laureata in *Architettura per il restauro e la valorizzazione del patrimonio* presso il Politecnico di Torino nel 2017, con una tesi sul patrimonio tangibile e intangibile di un borgo abbandonato indagando il rapporto fra memoria, architettura e immaginario cinematografico. Durante il percorso magistrale ha svolto un periodo di studio presso la Technische Universität di Vienna. Ha lavorato come archivista per la Cineteca Lucana, per l'archivio audiovisivo di Image (Firenze), dedicato a progetti di architettura contemporanea, e come assegnista di ricerca per l'Architettura - Archivio Cinematografico e Multimediale di Architettura del Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino. Nello stesso ateneo inizia nel 2020 il Dottorato di ricerca in Beni Architettonici e Paesaggistici.

Andrea Longhi

Professore associato di Storia dell'architettura presso il Politecnico di Torino, Dipartimento Interateneo di Scienze Progetto e Politiche per il Territorio, di cui è vice-direttore dal 2019; insegna *Storia e critica del patrimonio territoriale* e ha tenuto il corso di *Storia della città e dell'architettura nel Medioevo*; fa parte del collegio della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio e del Dottorato in Beni Architettonici e

Paesaggistici. Nell'attività di ricerca si occupa di storia dell'insediamento e del territorio in età medievale, con particolare attenzione ai temi del cantiere e del rapporto tra geopolitica e architettura. Ha inoltre contribuito – come architetto e come storico – all'analisi di edifici medievali in cantieri di indagine archeologica, restauro e allestimento museale.

Luca Malvicino

Architetto, libero professionista, specializzato presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino. Negli ultimi anni il suo campo di ricerca si è concentrato sul castello reale di Govone, in particolare sulla sua conoscenza, valorizzazione e gestione.

Maryse Méchineau

Après une licence d'*Arts plastiques et d'Histoire de l'art* à l'Université Catholique de l'Ouest (Angers), elle poursuit un Master à l'école du Louvre (Paris). Intégrée au parcours recherche spécialité *Patrimoine architectural et paysager*, elle a soutenu en juin 2020 un mémoire sur la conservation des ruines, sous la direction de Stéphanie Celle et Charlotte Pingoux. Elle y a étudié les types de protection des arases de maçonneries du château de Coucy, avec l'accord du *Centre des Monuments Nationaux*. Après un stage au sein de l'*Unité Départementale d'Architecture et du Patrimoine de l'Aisne*, elle travaille cette année à un mémoire sur l'usage du végétal dans la conservation des monuments historiques sous la direction de Bruno Phalip. En parallèle de ses études, elle participe à des chantiers bénévoles de restauration organisés par l'*Union Rempart*.

Andrea Minella

Architetto, specialista con diploma rilasciato dalla Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino con una tesi sulle architettura di Carlo Mollino, libero professionista. Il suo principale campo di ricerca riguarda lo studio della tutela e della conservazione dell'architettura della seconda metà del XX secolo.

Emanuele Morezzi

Ricercatore universitario in Restauro architettonico presso il Politecnico di Torino, Dipartimento Architettura e Design, insegna restauro nei corsi teorici e negli atelier progettuali dei corsi di laurea in architettura del Politecnico di Torino; fa parte del collegio del Dottorato in Beni Architettonici e Paesaggistici. Concentra l'attività di ricerca su tematiche legate al patrimonio storico e alla teoria e alla prassi della conservazione, in particolare riguardante i ruderi architettonici e le strategie di restauro e valorizzazione dei beni culturali.

Monica Naretto

Professore associato di Restauro presso il Politecnico di Torino, Dipartimento di Architettura e Design (DAD), docente e vicedirettore della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio è anche, dal 2019, membro del collegio del Dottorato in Beni architettonici e paesaggistici. È stata *visiting researcher* presso l'INHA (*Intitut National d'Histoire de l'Art*) di Parigi (2017) e professore invitato del Centre d'Histoire Espaces & Cultures - Université Clermont Auvergne (2019).

La sua ricerca si incentra sulla storia della tutela tra XIX e XX secolo nel contesto europeo e sul progetto di conservazione del patrimonio architettonico, monumentale e diffuso.

Roberta Oddi

Architetto, specialista in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino, laureata presso lo stesso Ateneo con la tesi *Il San Domenico di Alba: analisi dei modelli architettonici, delle tecniche costruttive e prospettive di restauro* che ha ricevuto il *Premio Arch. M. Berardo* nel 2003 e il *Premio Provincia di Cuneo - città di Alba* nel 2004. Autore di alcuni saggi, per la tesi di specializzazione ha svolto attività di ricerca sugli edifici industriali nella città di Torino in relazione al PRGC.

Milagros Palma Crespo

Architetto e PhD, è Profesor ayudante doctor presso l'Escuela Técnica Superior de Arquitectura dell'Università Politecnica di Madrid, nei settori del Restauro e della Costruzione architettonica. È titolare dei corsi di *Construcción 2*, Laurea in Architettura, e di TFM (Tesi di Laurea) e *Gestión y Sostenibilidad del Patrimonio Arquitectónico* nel Master universitario en *Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico*. Visiting Professor presso il Dipartimento DAD nel II semestre dell'a.a. 2017-2018, ha tenuto un Workshop internazionale e un corso di Dottorato sulle problematiche di restauro e riuso di sistemi culturali complessi. Nell'attività di ricerca si occupa di temi inerenti la metodologia, storia e teoria del restauro, la conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico, la scenografia e delle tecniche costruttive. Ha inoltre contribuito come architetto al restauro del Castello de La Guardia, della chiesa e convento de Santa Catalina de Zafra (Granada) e della Casa de los Priors (Jaén).

Bruno Phalip

Professeur d'histoire de l'architecture et d'archéologie du Moyen Âge à l'Université Clermont Auvergne, membre du CHEC EA 1001 USR 3550. Ses recherches, comme ses publications, sont liées à l'analyse des chantiers de construction et de restauration des monuments du Moyen Âge. La part technologique, mais aussi les parts des hommes et des communautés, y sont prépondérantes dans leurs liens avec les sociétés considérées.

Pietro Giovanni Pistone

Architetto, è specializzando presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino, dove si è laureato nel 2019 in *Architettura, Costruzione e Città*, con una tesi sulla Lettera di Raffaello a Leone X e le metamorfosi del paesaggio archeologico romano fra XVI e XVIII secolo.

Nicolò Rivero

Ingegnere Edile con titolo conseguito presso il Politecnico di Torino il 2 dicembre 2019, ha ottenuto l'abilitazione all'esercizio della professione sostenendo in data 16 luglio 2020 l'esame di Stato.

Specializzando presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del medesimo Politecnico di Torino, si occupa di temi legati alle tecniche costruttive storiche e alla stratificazione storica del paesaggio in area alpina e prealpina.

Emanuele Romeo

Professore ordinario di Restauro, è coordinatore del Dottorato in Beni Architettonici e Paesaggistici nonché docente della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio presso il Politecnico di Torino. È titolare dei corsi di *Teoria e Storia del Restauro* e partecipa, come relatore, a convegni nazionali e internazionali fornendo contributi sulle teorie del restauro. Ha coordinato l'équipe di studiosi per il restauro e la conservazione della Cattedrale di Hierapolis di Frigia e del sito archeologico di Elaiussa Sebaste in Turchia (2003-2013). È direttore della collana editoriale «Cultural Heritage» (WriteUp Editore) e della collana «Patrimonio, Paesaggio, Comunità» (LAR Editore). Collabora con riviste nazionali e internazionali. Svolge studi sulle metodologie del progetto di restauro, conservazione, fruizione e valorizzazione del patrimonio archeologico classico e medievale.

Federico Rossi

Architetto, è specializzando presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino. Si è laureato nel 2019 presso lo stesso Politecnico in *Architettura per il Restauro e Valorizzazione del Patrimonio*, con una tesi (coautrice arch. D. Rosso) dal titolo *La chiesa di San Michele Arcangelo di Provonda. Il progetto di restauro come approccio interdisciplinare*.

Riccardo Rudiero

Dottore di ricerca in Beni Architettonici e Paesaggistici, è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Architettura e Design (DAD) del Politecnico di Torino. Professore a contratto di Restauro presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, da anni approfondisce temi legati al coinvolgimento della cittadinanza nei processi conservativi e sulla pubblicazione del patrimonio. Tra gli esiti di queste ricerche, si segnala il progetto divulgativo sul cantiere di restauro di Rocca San Silvestro (coordinato da UniFi, UniSi e UniPv) e di Bagni di Petriolo (in collaborazione con UniFi e UniSi). Si è occupato e si occupa di temi riguardanti la memoria e l'identità; in particolare studia le dinamiche di patrimonializzazione dei Beni Culturali all'interno di territori legati ad alcune minoranze religiose. A queste tematiche, associa la ricerca nel campo del restauro degli edifici allo stato di rudere, sia classici sia medievali.

Maria Chiara Strafella

Architetto, laureata in *Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio* (Politecnico di Torino) con la tesi *Forme costruttive della cittadella di Alessandria tra lettura diretta e fonti d'archivio*. Ha conseguito il diploma di III livello presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio (Politecnico di Torino) discutendo la tesi *Cento anni di interventi sulla facciata lapidea di Santa Cristina: scelte e influenze sull'immagine urbana*. Ha collaborato all'allestimento della mostra *Leonardo. Tecnica e Territorio* presso il castello del Valentino nel 2019. Ha partecipato al convegno internazionale *Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours. Stato, capitale, architettura* nel 2020, presentando un lavoro di ricerca sui restauri eseguiti sulla facciata della chiesa di Santa Cristina a Torino nel corso del XX secolo.

Silvia Summa

Laureata al Politecnico di Torino in *Architettura restauro e valorizzazione del patrimonio* e Specialista in Beni Architettonici e del Paesaggio presso lo stesso Ateneo, oggi si occupa di ricerca nell'ambito dei beni iscritti alle liste del Patrimonio Mondiale dell'Umanità UNESCO. In passato ha svolto varie attività all'interno dell'Archivio di Stato di Torino per la valorizzazione del patrimonio documentale. Dal 2017 collabora con la Diocesi di Torino per la gestione dei beni immobili ecclesiastici.

Maria Vittoria Tappari

Si è laureata in *Architettura per il restauro e la valorizzazione del patrimonio* presso il Politecnico di Torino nel 2017, con una tesi dal titolo *Le rovine della pieve romanica di Areglio: dalla ricerca storica agli studi per la conservazione e la valorizzazione*. Nel 2020 si è specializzata presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino e attualmente collabora con studi professionali e associazioni culturali in Piemonte per la realizzazione di progetti di valorizzazione per il patrimonio architettonico e paesaggistico.

Tommaso Vagnarelli

Architetto, è attualmente dottorando in Beni Architettonici e Paesaggistici presso Politecnico di Torino. Nel 2016 si laurea in *Architettura per il restauro e la valorizzazione del patrimonio* al Politecnico di Torino con una tesi sul restauro e la rivitalizzazione

di un villaggio rurale abbandonato nel Nord Sardegna. Nel 2018 consegue, sempre al Politecnico di Torino, il titolo di specialista in *Beni Architettonici e del Paesaggio* discutendo una tesi sulla conservazione del paesaggio archeologico della necropoli etrusca della Banditaccia a Cerveteri (RM). Dal 2016 partecipa con continuità, in qualità di collaboratore alla didattica, ad atelier e workshop di restauro. Le sue attuali ricerche sono orientate all'indagine, in prospettiva conservativa, delle dinamiche che intercorrono tra società contemporanea e paesaggio antico.

Maurizio Villata

Dottore in Architettura, si è laureato in *Architettura Costruzione Città* presso il Politecnico di Torino nel 2016, con una tesi riguardante gli aspetti della valorizzazione e della tutela del paesaggio culturale nelle azioni condotte da parte degli organismi internazionali, in particolare indagando la relazione tra paesaggi letterari, patrimonio immateriale e costruzione di nuovi immaginari. Ha conseguito il titolo di specialista in *Beni Architettonici e del Paesaggio* orientando la propria ricerca verso la dimensione urbana del restauro nei contesti territoriali minori. Il suo interesse rivolto ai temi della valorizzazione del patrimonio culturale lo ha portato successivamente a conseguire il diploma di Master di I livello in *Museografia, Architettura e Archeologia, Progettazione Strategica e Gestione Innovativa delle Aree Archeologiche* presso l'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia. Nello stesso ateneo inizia nel 2020 il Dottorato di ricerca in Beni Architettonici e Paesaggistici.

Abstract / Resumés

FABIO AGALIATI, GIANLUCA GALFO

Collegno Former Psychiatric Hospital: a Cognitive Project for the Enhancement Processes of an Abandoned Asylum Assets

The Dalla Chiesa Park area is a historical, architectural and environmental heritage which adds great value to the city of Collegno. The multiple phases that have characterized the transformation of the complex, from a country villa, to the Certosa Reale, to the Regio Manicomio of Turin and the subsequent divestments and consecutive uses, have contributed to the architectural complexity of the plant, defining its uniqueness.

After the Basaglia Law (1978), which ordered the closure of the asylum structures in Italy, the need to re-appropriate these spaces grew exponentially after being denied for the city for long, becoming almost a priority not only for the community of Collegno. Therefore, because of this awareness, in recent decades, the coexistence of interest from various public entities and local activists has led to initiatives aimed at the recovery and enhancement of the area. However, the lack of an overall vision underlying an organic project has triggered the inclusion of multiple disconnected functions, the result of which has seen an excessive fragmentation of uses.

The complexity of the theme requires a knowledge project that, starting from a direct feedback with the stakeholders, is aimed at understanding and documenting the current general situation. In this sense, a study of the historical stratification, as well as of the current balance sheet and of the active uses within the area has been carried out. Its results represent the starting point for outlining a possible valorization project.

IRENE BALZANI

Restoration Chronicles between XIXth and XXth Centuries for Some Parish Churches in the Diocese of Ivrea

Under Alfredo d'Andrade supervision, as director of the Office for Preservation of Monuments of Piemonte and Liguria, the bureau started a long survey of identify and cataloguing all the monuments situated in the area. In addition to providing a clear reference on monuments consistency, this operation paid particular attention on architectures with obvious conservation

L'ancien Hôpital psychiatrique de Collegno : un projet de connaissance pour les processus de valorisation du patrimoine psychiatrique désaffecté

Le parc Dalla Chiesa est un patrimoine historique, architectural et environnemental qui ajoute une grande valeur au patrimoine de la ville de Collegno. Les multiples phases qui ont caractérisé la transformation du complexe, d'une villa de campagne, à la Chartreuse Royale, au Regio Manicomio de Turin (Asile Royal) et les cessions ultérieures et utilisations consécutives, ont contribué à la complexité architecturale du bâtiment, définissant son caractère unique.

Après la loi Basaglia (1978), qui a ordonné la fermeture des structures d'asile en Italie, la nécessité de se réapproprier de ces espaces a augmenté de façon exponentielle, après avoir été refusé par la ville pendant longtemps, et devenant maintenant presque une priorité, non seulement pour la communauté de Collegno. Par conséquent, en raison de cette prise de conscience, au cours des dernières décennies, la coexistence d'intérêts par plusieurs entités publiques et militants locaux a conduit à des initiatives visant à la récupération et à l'amélioration de la zone. Cependant, l'absence d'une vision globale sous-jacente à un projet organique a déclenché l'inclusion de multiples fonctions déconnectées, dont le résultat a engendré une excessive fragmentation des utilisations.

La complexité du thème exige un projet de connaissances qui, à partir d'une rétroaction directe avec les intervenants, vise à comprendre et à documenter la situation générale actuelle. En ce sens, une étude de la stratification historique, ainsi que du bilan actuel et des utilisations actives dans la zone a été réalisée. Ses résultats constituent le point de départ d'un éventuel projet de valorisation.

Chronique des travaux de restauration entre le XIXème et le XXème siècle pour quelques églises paroissiales (anciennes "pievi") de la diocèse d'Ivrea

Dès les débuts de l'activité du Bureau pour la Conservation des Monuments du Piémont et de la Ligurie, sous la direction d'Alfredo d'Andrade, une campagne de catalogage des monuments situés sur le territoire fut menée minutieusement. Cette campagne, en plus de fournir une référence claire sur la consistance de ceux-ci, a accordé une attention particulière aux cas présentant

problems. This also meant the beginning of the institutional protection for the medieval churches of Saints Pietro and Paolo in Bollengo (TO) and Saint Maria in Lugnacco (TO). These ancient chapels are part of religious identity of canavese population: despite their religious value, some of them were abandoned by the end of XIX century.

The correspondence and documents conserved in the Historic d'Andrade's Archive of the Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città Metropolitana di Torino, are fundamental to describe d'Andrade's first actions: he wants to quickly consolidate the church of Saints Pietro and Paolo which had a very critical state of wall stability; then, after a short period of studies on Saint Maria in Lugnacco, Cesare Bertea continued d'Andrade's work, supervising himself the restoration of that church. Moreover, they explain all the restoration works, and the difficulty in searching for funds.

In the perspective to be a testimony between conservation and history issues, this report offers an interpretation and chronicle of the part of recent history that involved these two ancient churches in their first restoration campaign, by considering the historic value of building-site papers, lists, note and hand-drawings themselves.

GIULIA BELTRAMO

«Domus» and the Charter of Venice (1964-1973): architectural site and interpretation of the restoration in the authorial publication

The Sixties and Seventies of the Twentieth century represent a crucial moment for the development of the national and international debate related to restoration and conservation: after the *Charter of Athens* of 1931 and the *Italian Charter of Restoration* of 1932, cultural directions and technical actions about the heritage return to be topics of extreme relevance. What should be preserved? What values need to be transmitted to the future? Which principles the architect restorer should refer to? Unfortunately, as Marco Dezzi Bardeschi noted in 1964 during the *II International Exhibition of Monumental Restoration*, there are many «monuments irreversibly altered due to a wrong traditional conception of the Restoration conceived as refraction/recovery and return to their former glory». During that year, in Venice, throughout the *II° International Congress of Restoration*, some of the major scholars and interpreters of Restoration, as Piero Gazzola and Roberto Pane, promulgated the *Charter of Venice*, a fundamental document, still today of international significance, which focused attention on the concept of authenticity in conservation and reconstruction.

On the basis of this reflection, this essay is therefore intended to identify a possible link between the

des problèmes évidents de conservation. C'est à partir de cet intérêt clairvoyant qui commence l'histoire de la protection institutionnelle pour les églises médiévales des Saints Pierre et Paul à Bollengo (TO), et de Sainte-Marie à Lugnacco (TO). Les deux édifices sacrés font partie de l'identité religieuse des gens du *canavese* : pourtant, malgré les témoignages de dévotion locale, on en enregistra sporadiquement des situations de décadence et d'abandon, à partir de la fin du XIX^{ème} siècle. Grâce à l'interprétation de la correspondance historique de chantier, déposée auprès des Archives d'Andrade de la *Surintendance Archéologie, Beaux-Arts et Paysage pour la ville Métropolitaine de Turin*, on peut comprendre que les premières enquêtes menées par A. d'Andrade, conduisent à une rapide mise en sécurité et consolidation de l'église de Bollengo, tandis que, après une brève période d'études sur l'église de Sainte-Marie à Lugnacco, c'est Cesare Bertea qui poursuit son œuvre, en s'occupant lui-même des travaux de restauration sur l'église. En outre, l'examen des documents révèle à la fois la qualité des actions préparées par le *Bureau* et l'engagement dans la recherche constante de ressources pour l'achèvement des travaux. Dans cette relecture, la valeur documentaire des annotations et de la comptabilité de chantier ne sera pas secondaire ; relevés sur place, interventions de projet, listes des ouvriers et moyens de travail, mais aussi dessins et notes, en forme de témoignages des événements qui ont impliqué pour la première fois les deux bâtiments religieux dans des campagnes de restauration. Cet article vise donc à en restituer une chronique interprétative, dans l'intention de reconstruire un cadre complet entre conservation et histoire.

«Domus» et la Charte de Venise (1964-1973) : site architectural et interprétation de la restauration dans la production d'auteur

Les années soixante et soixante-dix représentent un moment crucial pour le développement du débat national et international lié à la restauration et à la conservation : après la *Charte d'Athènes* de 1931 et la *Charte Italienne de la Restauration* de 1932, les orientations culturelles et les actions techniques sur le patrimoine reviennent, précisément en ces années, comme thèmes d'une extrême actualité. Que faut-il conserver ? Quelles valeurs doivent être transmises à l'avenir ? Auxquels principes doit se référer l'architecte restaurateur ? Malheureusement, comme Marco Dezzi Bardeschi a remarqué en 1964 à l'occasion de la *II^{ème} Exposition Internationale de Restauration Monumentale*, ils sont très nombreux « les monuments irréversiblement altérés par une conception de la restauration traditionnelle et erronée, considéré comme réfection/rétablissement et retour à la splendeur originale ». En cette même année, à Venise, pendant le *II^{ème} Congrès International de la Restauration*, certains des plus grands savants et théoriciens de la Restauration, parmi lesquels Piero Gazzola et Roberto Pane, donnent origine à la *Charte de Venise*, un document fondamental, de grande actualité encore aujourd'hui, surtout dans le contexte global, et qui met au centre l'idée d'authenticité dans la conservation et la reconstruction. À partir de cette réflexion, l'article a pour objectif de déterminer une

theoretical evolution promoted by the *Charter of Venice* and the main restoration works published during the following ten years in one of the main national magazines of architecture, «Domus». During the decade considered, under the guidance of the architect Gio Ponti, the magazine took on an international character and became a reference point for understanding the different architectural and artistic trends. The analysis of the examples reported on the numbers of the selected chronological period (from January 1964, number 410, to December 1973, number 529) is therefore a valid tool to understand the representation of restoration site as an architectural site, under a double perspective: its technical development as well as the suggested interpretative message.

possible corrélation entre l'avancement théorique promu précisément par la *Charte de Venise* et les principales interventions de restauration publiées pendant les dix années suivantes sur l'une des revues nationales d'architecture principales, «Domus». Dans la décennie considérée, sous la direction de l'architecte Gio Ponti, la revue assume un caractère international et devient un véritable point de référence pour la compréhension des différentes tendances architecturales et artistiques. L'analyse des cas d'études figurants sur les numéros de la revue compris dans l'arc chronologique sélectionnés (de janvier 1964, numéro 410, à décembre 1973, numéro 529) est donc un instrument pour concevoir les représentations du chantier de restauration comme chantier d'architecture, sous un double point de vue : le développement technique ainsi que le message interprétatif proposé.

GIULIA BELTRAMO

Placido Mossello and the Church of Sant'Antonio Abate in Montà d'Alba: the architectural yard of 1877 between pre-existence and renewal

The research presented here aims to reflect on renovation of flair and practices of construction yards that characterize Piedmont during the second half of Nineteenth century, through the reading and the study of the archival funds related to the restoration yard of 1877 on the Church of Sant'Antonio Abate in Montà d'Alba.

Since it saw the involvement of the painter Placido Mossello, at first, the study has focused on the analysis of the Musso Clemente Archive, situated in the Laboratory of History and Cultural Heritage of the Politecnico of Turin, where sketches, photos, reports and other documents belonging to the artist are kept. Thanks to this base of work, the study identified the main points of reflection: on one hand the close network of family relationships and professional connections between Mossello and other artists; on the other, identifying yard's operations that the projects had in common. The role of Placido Mossello was very interesting for deeper knowledge of both themes, because his involvement in such important circumstances allows the possibility of expanding this research to the study of other archival funds, in order to highlight the attitude towards the pre-existent architecture and the relationships between artist and customers.

Therefore, the interweaving of unpublished sources, drawings and actual state of conservation was a key to select the yard initially mentioned, where the project of decoration – realized by Placido Mossello – assumes a central role in the organization and management of the yard. In conclusion, the aim of this study is twofold: first of all, it wants to investigate processes of the architectural and artistic practice starting from a significant documentary corpus, secondly it desires to implement the knowledge of a paradigmatic asset of our cultural heritage, that is characterized by an intervention of the second half of the nineteenth century.

Placido Mossello et l'église de Saint-Antoine Abbé à Montà d'Alba : le chantier architectural de 1877 entre préexistence et renouvellement

L'article vise à rechercher et d'accroître la connaissance sur la question du renouvellement du goût et sur les pratiques de chantier qui caractérisent le Piémont de la fin du XIX^{ème} siècle, à travers la lecture des fonds d'archives relatifs au chantier de restauration exécuté à l'intérieur de l'église de Saint-Antoine Abbé à Montà d'Alba en 1877.

Puisque ce chantier a vu l'implication du peintre Placido Mossello, dans un premier temps l'étude s'arrête sur l'analyse de l'*Archive Musso Clemente*, conservé au *Laboratoire d'Histoire et de Biens Culturels du Politecnico di Torino* - DIST, où croquis, photographies et notes attribuables à l'artiste sont conservés. À partir de cette base documentaire incontournable, les principaux thèmes de réflexion ont été ensuite identifiés, liés soit au réseau dense de relations familiales et de relations professionnelles dans lequel Mossello a été impliqué, soit aux opérations de chantier caractérisant ses interventions.

En outre, sa participation directe à des chantiers de considérable importance, impose la nécessité de tourner l'attention vers d'autres fonds d'archives, dans le but de comprendre le rapport avec l'architecture préexistante et reconstruire les relations entre l'artiste et les commanditaires.

La comparaison de sources inédites, dessins et repérages sur l'état actuel de conservation permet enfin d'approfondir et d'offrir une interprétation historico-critique de cas impliquée, où le projet de décoration réalisé par Placido Mossello en collaboration avec les frères Carlo et Domenico assume un rôle central dans l'organisation et la gestion du chantier. Par conséquent, l'objectif de cette réflexion est double : d'une part, il souhaite enquêter sur les processus et les savoirs de la pratique architecturale et artistique à partir d'un important corpus archivistique et dans le rapport avec les restes matériels actuels, de l'autre veut contribuer à mettre en œuvre la connaissance d'un bien architectural paradigmatique, fortement connoté par l'intervention de fin XIX^{ème} siècle.

CHIARA BENEDETTI, RICCARDO GIORDANO

The hôtel de Galliffet, an Italian Headquarter in Paris. Towards the restoration programme for the staircase and the dome

The headquarter of Italian delegation in France, with its political, diplomatic and cultural functions, is located since 1894 in the hôtel de Galliffet, a prestigious architectural segment of the VIIème Parisian arrondissement and late 18th century work of the architect Etienne François Legrand.

The Italian presence has played a key role not only for the architectural conservation of this noble residence, but also for the definition of its cultural and representative role in the framework of hôtels particuliers in the milieu of the French capital. However, the current state of preservation of the monumental staircase and the dome of the main building represents the missing piece for the general valorisation of the building and a real need for its preservation. The restoration project for the staircase and for the dome's charpente en bois, has been the occasion to open a comprehensive study concerning the matter, the form and the nature of these space, through a reinterpretation of the architectural and urban palimpsest. The phases of researches and diagnostics analysis have taken form thanks to a process of references and interactions between architectural surveys in situ and archive researches conducted on an articulated and fragmented documents' corpus. This set of documents is kept in several and respected archives and is the reflection of the complex nature of the historical and political events of which the hôtel is a witness.

The project's guidelines, results of these preliminary phases, are intent to confer prestige and centrality to the monumental staircase's role, achieving a restoration concerning the structural consolidation and the integration of the rhythms and colour scheme compromises. Nevertheless, the main aim of the project is to clarify the residual values of this space, where the dialogue between documentary sources and the architecture itself has allowed to identify the known phases and to formulate hypotheses on those not documented.

The research summarized here was carried out in close cooperation with the Permanent Representation of Italy at the International Organizations in Paris, located in the hôtel de Galliffet, which provided information and documents and allowed the access to the building. We are sincerely thankful to both, the Permanent Representative, Ambassador Antonio Bernardini, and the Administrative Commissioner, Roberto Berna, who have followed with interest the advancement of the research, useful for a better knowledge of the building and functional for the restoration projects.

L'hôtel de Galliffet, un siège pour la délégation italienne à Paris. Vers le programme de restauration de l'escalier monumental et de la coupole

L'hôtel de Galliffet, prestigieux volume architectural du VIIème arrondissement parisien, œuvre de la fin du XVIIIème siècle de l'architecte Etienne-François Legrand, accueille depuis 1894 dans ses salles néoclassiques différentes institutions de la délégation italienne, avec ses fonctions politiques, diplomatiques et culturelles.

La présence italienne s'est révélée immédiatement déterminante, non seulement pour la conservation de cette noble résidence, mais aussi pour redéfinir son rôle culturel et représentatif dans le panorama des hôtels particuliers propre du milieu de la capitale française.

Cependant, l'état actuel de conservation de l'escalier d'honneur du corps principal et de la coupole qui le couvre, constitue une pièce manquante dans l'ambitieux projet de mise en valeur du bâtiment et une véritable priorité d'intervention pour sa préservation.

Le projet de restauration pour l'escalier et la charpente en bois de la coupole a donc été l'occasion pour une importante étude sur la consistance et la nature de ces espaces à travers une relecture du palimpseste architectural et urbain. Les phases d'étude et d'analyse diagnostique ont pris forme grâce à un processus d'interactions entre les relevés *in situ* et une recherche d'archive menée sur un corpus documentaire articulé, quoique fragmenté.

Ce patrimoine de documents si segmenté et conservé dans de nombreuses archives, est le témoin de la nature complexe des événements historico-politiques dont l'hôtel est un témoignage.

Les choix de projet auxquelles les phases préliminaires ont mené se proposent de reconfrmer le prestige et la centralité du rôle de l'escalier monumental, en réalisant une restauration portée sur la consolidation des structures et l'intégration de rythmes et de couleurs altérés, mais surtout qui rend lisible les valeurs résiduelles de cet espace, où le dialogue entre les sources indirectes et l'architecture elle-même a permis de formuler des hypothèses vraisemblable, même sur les phases de son histoire non documentées.

GIULIA BERGAMO

An almost stately commitment: how a historical misprint can celebrate and enhance the quality of an architectural complex and modify the collective identity

«*Seen from above, placed at the entrance between two beautiful valleys, at the bottom of the Cottian Alps, in front of a huge valley, full of hundreds of villages, which look like white islands in a wide and fixed green sea, it is the most beautiful city in Piedmont*» (E. DE AMICIS, *Alle porte d'Italia*, Torino 1884). This is how Pinerolo appears at the end of the 19th century, where is situated the so-called "Palazzo dei Principi d'Acaja", datable to the 14th century, close to the walls that surrounded the ancient Borgo Alto of the city. For many years it was wrongly considered a mansion of the Savoia-Acaja family, who really ruled the town from about 1295 until 1418. The misprint has its origin in the literature of the 19th century, by some scholars who elaborated, starting from the limited informations found about the historical events in Pinerolo, some critical interpretations, supported by the specific position of the building and some architectural elements that characterize it, while the Savoy, in an attempt to validate their role as rulers of Italy, tried to go back to the origins, looking for a symbol that could materially proof their supremacy over the territory. Only from 1999, through to some attempts to re-compose the local history and the transformations of the palace related to the city, the misinterpretation was settled, thanks to studies proceeding on a 1428 land register, which describes it as a multi-dwelling palace and bourgeois property. Cross studies have made it possible to rebuild the transformations of the urban structure and the current researches have advanced hypotheses about the possible owners.

Therefore the aim of the essay is to underline the importance of the studies of the historical worksite, as well as of the urban cartography, by making some reflections in order to understand the role of the client and consequently of its choices, which are very different depending to the position it represents, both in terms of construction type and the quality of the workforce.

GIULIA BERGAMO

The fortified Cadiz: a city born and shaped by the sea

Cádiz, one of the oldest cities of Europe, with a complex, which has a thousand-year history and a huge cultural, architectural and natural heritage, and is built on a complex and unique territory, starting with its geomorphological structure. It is a city born and shaped by the sea which, like all the multi-layered cities, embraces both fascination and conflict, in an attempt to preserve its ancient heritage while tries to adapt itself to modernity. It is a permeable city which absorbs and reveals

Un engagement quasi grandiose : comment une erreur historique peut célébrer et améliorer la qualité d'un complexe architectural et modifier l'identité collective

«*Vue du haut, située à l'embouchure de deux belles vallées, au pied des Alpes Cozie, devant une très vaste plaine, ensemencée de centaines de villages, qui semblent des îles blanches dans une vaste mer verte et immobile, est la plus belle ville du Piémont*» (E. DE AMICIS, *Aux portes d'Italie*, Turin 1884). C'est ainsi que Pignerol apparaît à la fin du XIX^{ème} siècle, soit la ville où se trouve le "Palais des Princes d'Acaja", datant du XIV^{ème} siècle et situé près des remparts qui entouraient l'ancien Borgo Alto. Pendant de nombreuses années, il a été considéré à tort comme une demeure de la famille de Savoie-Acaja, qui a réellement dominé la ville de 1295 à 1418. L'erreur trouve son origine dans la littérature du XIX^{ème} siècle, où certains savants ont élaboré, à partir de la manque de documentation sur les événements historiques de Pignerol, quelques interprétations critiques, confortée par l'emplacement de l'édifice et par certains éléments architecturaux qui le caractérisent, tandis que certains membres de la famille de Savoie, dans une tentative de légitimer leur rôle comme souverains d'Italie, cherchèrent à remonter aux origines, à la recherche d'un symbole qui pourrait démontrer matériellement leur domination sur le territoire.

Ce n'est qu'à partir de 1999, à travers des tentatives de reconstruction de l'histoire locale et des transformations du palais en relation avec la ville, que le malentendu est dissipé, grâce aux études poursuivies sur la base d'un cadastre de 1428 qui décrit le bâtiment comme un palais avec plusieurs habitations et de propriété bourgeoise. Des études croisées ont permis de reconstituer les transformations du tissu urbain et des recherches en cours ont avancé des hypothèses sur les propriétaires éventuels.

L'essai proposé a donc pour objectif de souligner l'importance de l'étude du chantier historique ainsi que de la cartographie urbaine, en apportant quelques réflexions pour comprendre le rôle des maître d'ouvrage et donc de leurs choix, qui sont très différents en fonction du rôle qu'il incarne, soit par rapport à la typologie de construction, soit en raison de la qualité de la main-d'œuvre employée.

La Cádiz fortifiée : une ville née et modelée par la mer entre récits de voyage et emploi de la pierre locale

Cádiz, une des plus anciennes villes de l'Occident, caractérisée par une histoire complexe et millénaire et par un riche patrimoine culturel, architectural et naturel, se dresse sur un territoire complexe et unique, dès sa configuration géomorphologique. Il s'agit d'une ville née et modelée par la mer et qui, comme toutes les villes stratifiées, renferme en elle-même des charmes et des conflits, lorsque elle doit sauvegarder ses préexistences et, en même temps, s'adapter à la modernité. C'est une ville poreuse, qui absorbe et révèle aux visiteurs de

to visitors several aspects of its rich and complex heritage, which can be read both through direct archaeological analysis of the monuments and through documents, maps and drawings made over time by the local and foreign travellers.

The research focuses mainly on the analysis of cartography concerning the construction of the city's fortified wall and the defense system, which is an element of immediate visibility and identity that represents a significant component of the urban landscape of Cadiz.

The walls themselves, currently only existing partially inside the city, are built from a local natural material, known as *pedra ostionera*, a mixture of sandstone and sea fossils, widely used in the construction of buildings in Cádiz, which assumes an evocative and identifying meaning for the local society, as a concrete symbol of the strong relationship between the city and the sea.

ENRICA BODRATO

The Palazzo delle Poste e dei Telegrafi in via Alfieri in Turin in the Archive Documents of the Laboratorio di Storia e Beni Culturali

The essay develops the topic of the constructive history of Palazzo Poste e Telegrafi built in Turin between 1905 and 1911, through the documentary sources kept in the archives of the Politecnico di Torino. The papers from the Musso Clemente archive allow to reconstruct the decoration of the facades and interiors, entrusted to the decoration firm Musso brothers and Papotti Francesco in 1906 and based on a project by the architects Camillo Dolza and Giulio Casanova. In the archive of the Rosani industrial architecture studio, the documentation collected to participate in a competition for the restoration, general restructuring and refurbishment of the technological systems, launched in 1980 by the Provincial Directorate of the Ministry of Post and Telecommunications, documents the main transformations of the building from the 1930s until the date of the competition announcement. In the folder, some drawings dated 1905, also offer a look at the original project of the municipal engineers Ernesto Ghiotti and Giuseppe Barale.

GIOSUÈ PIER CARLO BRONZINO

Granites from the "Lakes Area" and Imposant XVIIIth Architectural Yards in Turin: the Archiepiscopal Seminary case

From the second half of the XVIth century some monumental buildings site in Turin have seen the use of the granite from the Lago Maggiore, a fine material of foreign origin. The use of this lithotype (with excellent physical and mechanical performances) in its two original varieties, is related to famous Engineers and Architects including Ascanio Vittozzi, engaged in the construction of the Corpus Domini Basilica, Francesco Lanfranchi working for the new Palazzo di Città (Town

nombreuses facettes de son patrimoine très riche et varié, lisible à la fois à travers des analyses archéologiques directes sur le patrimoine, et par moyen des documents, des cartographies et des vues, produites au fil du temps par des voyageurs autochtones ou non.

Cette recherche se concentre principalement sur l'étude de la documentation cartographique concernant la construction du système fortifié de la ville, élément de reconnaissance immédiate et d'identité, qui constitue une valeur incontournable du paysage urbain de Cadix.

Le mur d'enceinte même, aujourd'hui seulement conservée de manière fragmentaire, est construit à partir d'un matériel local d'origine naturelle, ce qu'on appelle *piédra ostionera*, à savoir une roche composée de grès et de fossiles marins, largement utilisée dans la construction gaditane. Cette pierre revêt une signification évocatrice et identitaire pour la collectivité, en forme de symbole tangible du lien fort entre la ville et la mer.

Le Palais des Poste e Telegrafi sur la rue Alfieri à Turin dans les documents d'archives du Laboratorio d'Historie et de Biens culturels

L'essai retrace l'histoire constructive du *Palazzo Poste e Telegrafi*, bâti le long de la rue Alfieri à Turin entre 1905 et 1911, à travers les sources documentaires conservées dans les archives du Politecnico di Torino. Les cartes du fond *Musso Clemente*, en particulier, permettent de reconstruire le chantier de décoration des façades et des intérieurs, confié à la société de décoration Musso Fratelli et Papotti Francesco en 1906, selon le projet des architectes Camillo Dolza et Giulio Casanova. Dans les archives du Studio d'Architettura Industriale Rosani, la documentation recueillie pour participer à un appel d'offres-concours pour la rénovation générale et la rénovation des installations technologiques, lancé en 1980 par la Direction provinciale du Ministère des Postes et Télécommunications, montre les principales transformations du bâtiment depuis les années 1930 jusqu'à la date du concours. À l'intérieur du dossier, des dessins datés de 1905, offrent un regard aussi sur le projet original des ingénieurs municipaux Ernesto Ghiotti et Giuseppe Barale.

Les "granits des lacs" et les grands chantiers turinois du XVIIIème siècle : le cas du Séminaire Archiépiscopeal

À partir de la seconde moitié du XVIIème siècle, quelques chantiers monumentaux turinois voient l'emploi du granit originaire du Lac Mayeur, matériau précieux d'origine étrangère. Parmi les premiers à recourir à l'usage de ce lithotype (avec d'excellentes performances physico-mécaniques) dans ses deux variétés originales, on compte de grands ingénieurs et architectes comme Ascanio Vitozzi, engagé dans le chantier de la Basilique du *Corpus Domini*, Francesco Lanfranchi pour le nouvel Hôtel

Hall), and Father Andrea Costaguta in the construction yard of the church of San Francesco da Paola.

The magnificence of the buildings and the visibility of the first applications generate a growing demand for this material along the XVIIIth century, in specific relation with the construction of aristocratic palaces that arise in urban expansion areas, and even more favored by the annexation of the western side of the Lago Maggiore, where the quarries are located.

Although the distance between Turin and the quarries represents an obstacle, increased by the situation of the road system at that period, the number and size of the monoliths, on the other hand, demonstrate the strong relationship between the Savoy capital and the lake quarries, thence a bibliographic and archival research have highlighted. Some unpublished documents about fluvial transport, already suggested by a painting by Bernardo Bellotto, demonstrate the existence of a "Pearda di Po", a freight yard along the waterway that, a few years later, will be enlarged.

Thanks to this transport system, it was possible to supply material for the grandiose construction of the Archiepiscopal Seminary, the first monumental building in Turin using massively granite in the variety known "Rosa di Baveno".

The events of the building site, rich of references to the architecture in Milan, can become the topic of more in-depth studies and can allow the discovery of the relationships between the yard, the context, the designers and the modality of transportation of this fine material, exalted by unpublished documents and archive drawings.

de Ville, et le Père Andrea Costaguta dans l'intervention de l'église de Saint-François de Paule. Pendant le XVIIIème siècle, l'apparat prestigieux des bâtiments et la visibilité des premiers cas applicatifs engendrent une demande croissante, liée en particulier aux chantiers des palais aristocratiques qui se lèvent dans les zones d'extension urbaine. Cette demande s'avère encore plus favorisée par l'annexion du versant occidental du Lac Mayeur, là où les carrières de granit sont localisées.

Bien que la distance entre Turin et les carrières constitue un obstacle, aggravé par la condition du système routier de l'époque, le nombre et la taille des monolithes témoignent, par contre, d'un dialogue animé entre la capitale et les carrières lacustres. Une recherche bibliographique et des sources archivistiques ont ainsi retracé des faits inédits liés au transport fluvial, déjà suggérés par un tableau de Bernardo Bellotto, qui révèlent l'existence d'une « Pearda di Po », un terminal de fret le long de la rivière, qui fera l'objet, quelques années plus tard, d'un projet d'extension.

C'est à ce système de transport qu'on peut reconduire l'approvisionnement pour le grandiose chantier du Séminaire Archiépiscope, premier chantier monumentale turinois dans lequel on enregistre un emploi consistant de granit rose de la variété dite « Rose de Baveno ».

Les vicissitudes du bâtiment, riche de références aux architectures milanaïses, et encore susceptible d'études plus approfondies, peuvent aider à comprendre les relations entre chantier, contexte, concepteurs et méthodes de transport d'un matériel de valeur évidente, encore plus exaltés par des documents inédits et des iconographies d'archives.

FABIENNE CHEVALLIER

An imperial île de la Cité : Notre-Dame during the Second Empire

Restoration of monuments flourished in Europe during the XIXth century. They were inspired by a self-contradictory paradigm. On one side, the promoters of restorations claimed the merits of archeology as a modern science. On the other, the use of a reinvented history was an important trend also.

Notre-Dame of Paris, the iconic French cathedral restored by Eugène Viollet-le-Duc, was also part of this tension. The cathedral was considered as a material witness of a global national history.

Rewriting this global history with the tools of the restoration was a strong temptation during the Second Empire. The crisis between the Catholic Church and the imperial power helps understanding how the tension emerged and why Viollet-le-Duc solved it.

Une île de la Cité impériale : Notre-Dame au Second Empire

Les restaurations de monuments ont pris leur essor en Europe au XIXe siècle, liées aux phénomènes nationaux. Elles étaient sous-tendues par une forte contradiction. D'un côté, les promoteurs des restaurations vantaient les mérites de l'archéologie, une science en devenir, vue comme moderne. De l'autre, la tentation de produire une histoire réinventée à travers le monument restauré était forte.

Notre-Dame de Paris, la cathédrale française iconique restaurée par Eugène Viollet-le-Duc, n'échappa pas à cette tension. Elle fut considérée comme le témoin matériel d'une histoire nationale globale.

Le projet d'écrire cette histoire globale grâce à la restauration du monument vit le jour pendant le Second Empire. La crise qui existait à l'époque entre l'Église catholique et le pouvoir impérial fut le terreau de cette tension, dans laquelle Viollet-le-Duc apparaît comme le médiateur.

MICHELE DE CHIARO

New Archives. Survey Data for Understanding the Historical Construction Yard: Portal, Atrium and Staircase of the Hospital of San Giovanni Battista in Turin

For two centuries and more, before the current transfer to the Molinette area, the Hospital of San Giovanni Battista e della Città maintained its social and sanitary function in its historic location within the “città nova”, in the East direction. Its construction was an operation strongly desired by Carlo Emanuele II, but which will bear the signature of Maria Giovanna Battista of Savoy-Nemours, who will request the project to Amedeo di Castellamonte, a figure linked to the ducal family and present in the building sites of the main Savoy’s project. The building was intended for “public comfort”, and despite its function, gave relevant prestige to the city and to the Duchess, also for composition choice such as the portal, the atrium and the monumental staircase. The present study is focused on these three volumes, starting with the important role of architectural survey in historical-architectural analyzes, and intending to highlight its potential in recognizing and analyzing the phases that affect the factory, and to point up, at the same time, the main morphological characters.

It is a discipline that can provide numerous results and that can fulfill the needs of architectural scholars as well as of professionals engaged in the study of heritage, and which may also increase the attention on issues as documentation and use (also distant use), of the monumental heritage.

PAOLO DEMEGLIO

From Monument/Document to Construction Yard/Archive: the Archeological Contribution to the Conservation Process

Referring to medieval archaeological projects, frequently we are in troubles approaching historical documents. This paper is based on personal experiences in Piedmont, such as the archeological activities at the ‘pieve’ (ancient parish church) of San Giovanni di Mediliano in Lu, the site of Santa Giulitta in Bagnasco and the church of Sant’Andrea in Mombasiglio. In the first case, the ‘pieve’ is quoted in a document by bishop Attone (924-950) and archaeological data lead to the early Carolingian period: so all the elements agree. In the following two cases (Santa Giulitta, for the two religious buildings, and Mombasiglio), historical sources are available long time after their foundation, so they can’t help in defining their origins. But there are sometimes construction sites without archives (e.g. Santa Giulitta for its fortifications), so material sources are the protagonist of the research. Anyway, material sources only can light some details never recorded in documents. The results can’t represent the final approach to the complexitu: it’s a long path to be walked.

Nouvelles archives. Les données de relevé pour la compréhension du chantier historique : portail, atrium et escalier monumental de l’Hôpital de San Giovanni Battista à Turin

Pendant plus de deux siècles et avant son transfert actuel à l'emplacement dit *Molinette*, l'Hôpital de *San Giovanni Battista e della Città* a conservé sa fonction d'assistance sociale dans son siège historique à l'intérieur de la “*città nova*”, en direction de l'est. Cette réalisation fut une opération fortement voulue par Charles-Emmanuel II, mais qui portera la signature de Marie-Jeanne-Baptiste de Savoie-Nemours, laquelle chargera du projet Amedeo di Castellamonte, figure liée à la famille ducale et présente sur les chantiers des principaux projets des Savoie. Bâtiment destiné au « réconfort public » qui, malgré sa fonction, sera en mesure de donner du lustre à la ville et à la duchesse grâce à certains choix distributifs adoptés, comme le système représenté par le portail, l'atrium et l'escalier monumental. C'est sur ces trois volumes que s'est concentrée l'étude et que, en partant de l'importance du rôle du relevé dans les analyses historico-architecturales, cherchera à mettre en évidence les potentialités de ce procès dans l'identification et dans l'analyse des phases de construction, tout en mettant en évidence les principaux caractères morphologiques.

Une discipline qui semble capable de fournir d'innombrables résultats selon les différentes demandes des spécialistes de l'architecture, ainsi que des figures professionnelles qui travaillent sur le patrimoine en sollicitant également une attention croissante envers les thèmes relatifs à la documentation et à l'utilisation, même à distance, du patrimoine monumental.

Du monument/document au chantier/archives: la contribution de l'archéologie au chantier de conservation

Lorsque on approche des exemples d'archéologie médiévale, fréquemment on rencontre des difficultés ayant affaire à des documents historiques. Cet article est basé sur des expériences personnelles en Piémont, comme les travaux de la *pieve* (ancienne paroissiale) de *San Giovanni di Mediliano* in Lu, le site de *Santa Giulitta* à Bagnasco et l'église de *Sant'Andrea* à Mombasiglio. Dans le premier cas, la *pieve* est mentionnée dans un document de l'évêque Attone (924-950) et les données archéologiques mènent la datation au début de la période carolingienne, de façon que tous les éléments s'accordent. Dans les deux cas suivantes (*Santa Giulitta*, par rapport aux édifices religieux, et Mombasiglio), les sources historiques disponibles remontent à longtemps après leur fondation, de sorte qu'ils ne peuvent pas aider à la définition de leurs origines. Mais il y a parfois des chantiers sans archives (par ex. *Santa Giulitta*, par rapport aux fortifications), où les sources matérielles deviennent donc protagonistes de la recherche. Quand même, les sources matérielles peuvent seulement éclairer certains détails jamais enregistrés dans les documents. Aucune des données ne représente toutefois pas une étude achevée : c'est un long chemin à parcourir.

CHIARA DEVOTI

The Embellishment of the City: Historical Yards for the Definition of the Piazza del Duomo in Chieri during the XIXth Century from the Collegiate Sources

Analyzing a relevant urban sector like the squares, and even better the squares having also the function of religious parvis, the extreme complexity of sources appears immediately. The case of the city of Chieri, not far from Turin, is emblematic, especially considering the rising prestige of the anonymous area surrounding the ancient Collegiate of Santa Maria della Scala, promoted to Dome since the beginning of its monumental restoration in 1852.

The area is partially public and partially belonging to the Chapter of the collegiate church, so the documents related to the building process are conserved both in the Municipal Archives, both in those of the Collegiate, allowing an interesting comparison, but normally only the Municipal sources are analyzed by scholars. Reversing this consuetude, the essay draws data with both hands from the religious sources, depicting the controversies, the debates and the arrangement to redefine the large "abandoned land" on two sides of the Cathedral, for creating a public-religious square. A new square that will arise so clearly as an identity space that it will be chosen to be the site in which to erect the Memorial to the fallen of the First World War.

The changing character of the area is analyzed both using the "classical" archive sources, such as letters, Chapter reunions synthesis, Municipality acts, and obviously cadastral surveys or historical city maps, but also recurring to architectural and urbanistic projects, drawings (an extremely significant attributed to the director of the restoration works Engineer Ferrari d'Orsara, from Vercelli School of Art collections, and the documents of the Mella found) and ancient photos, to emblem the vast intertwining of sources when referred on urban history. Finally, toponymy contributes decisively to the identification of elements that have now disappeared, but which were previously the cornerstone of urban legibility.

CHIARA DEVOTI

Archival Documentation for a Large Construction Yard for the Expansion [and Revision] of the Mauriziano Order Umberto I Hospital in Turin: Giovanni Chevalley's Global Project

The essay considers a very peculiar construction yard, not involving a complete new building, but the remarkable transformation and expansion of an existing big complex: the Hospital entitled to king Umberto I in Turin by the Mauriziano Order. The choice to place the new enormous hospital in a peripheric (for the times) area, outside the centre of the city in 1885, allows a relevant expansion from 1926, drawn by Giovanni Chevalley, an Engineer well known both in Turin,

L'embellissement de la ville : chantiers de construction pour la définition de la Piazza del Duomo à Chieri au XIXe siècle selon les fonds de la Collégiale

Lorsque on analyse un secteur urbain préminent comme les places, et mieux encore les places ayant aussi la fonction de parvis religieux, l'extrême complexité des sources apparaît immédiatement. Le cas de la ville de Chieri, non loin de Turin, est emblématique, d'autant plus que le prestige croissant du terrain anonyme entourant l'ancienne collégiale *Santa Maria della Scala*, promue Dôme depuis le début de sa monumentale restauration en 1852, est emblématique.

La zone est en partie publique et en partie remarquable appartient au Chapitre de la collégiale, de sorte que les documents liés au processus de réalisation de la place entourant la nouvelle cathédrale sont conservés à la fois dans les Archives Municipales, à la fois dans celles de la Collégiale, permettant une comparaison intéressante. Tout-de-même, normalement, uniquement les sources municipales sont analysées par des chercheurs. Inversant cette habitude, l'essai tire des données à deux mains des sources religieuses, dépeignant les controverses, les débats et l'arrangement pour redéfinir le grand « terrain vague » des deux côtés de la cathédrale, pour créer une place à la fois publique et religieuse. Un nouvel espace public qui paraîtra si clairement en forme de lieu identitaire qu'il sera choisi comme site pour ériger le Mémorial aux morts de la Première Guerre mondiale.

Le caractère changeant de la zone est analysé à la fois en utilisant les sources d'archives «classiques», telles que les lettres, la synthèse des réunions capitulaires, les actes de la municipalité, et évidemment des relevés cadastraux ou des plans historiques de la ville, mais aussi en recourant à des projets architecturaux et urbanistiques, des dessins significatif (en particulier l'un attribué au directeur des travaux de restauration, l'Ingénieur Ferrari d'Orsara, appartenant aux collections de l'École des Beaux-Arts de Vercelli, au fonds *Mella*) et des photos anciennes, tirés encore comme emblèmes du vaste entrelacement des sources lorsqu'elles se réfèrent à l'histoire urbaine. Enfin, la toponymie contribue de manière décisive à l'identification d'éléments aujourd'hui disparus, mais qui étaient autrefois la pierre angulaire de la lisibilité urbaine.

Les sources d'archives pour le grand chantier pour l'agrandissement [et la révision] de l'hôpital Mauricien Umberto I à Turin: le projet total de Giovanni Chevalley

L'essai considère un chantier de construction tout à fait particulier, puisque il n'implique pas un nouveau bâtiment, mais la transformation et l'expansion (remarquables par rapport soit à la complexité, soit aux dimensions) d'un grand complexe qui existait déjà : l'hôpital dédié au roi *Umberto I* à Turin, par l'Ordre Mauriziano. Le choix de placer le nouvel énorme hôpital dans une zone périphérique (pour l'époque), en dehors du centre de la ville, en 1885, permet une expansion dans le même

both in the sanitary architecture milieu. Chevalley in fact, before projecting the expansion for the Ordine Mauriziano hospital had already worked on the city one in the centre of Turin (1899) and will continue his drawing for other urban hospitals, like the Maternity and Obstetrics complex (1942). The extremely rich archival sources allows scholars to underline perfectly and widely the Engineer's choices, demonstrating the very modern approach, the attention to details and decoration, but also the efficiency of the system, involving the complete redrawing of the hospital entrance, the new acceptance and triage, the kitchen complex, the new operation rooms and the specific pavilion for the inpatient who pay a fee (for which he will draw not only the architectural solution, but also the furniture, the stained glass windows and the decoration).

Large drawings, sometimes watercolored, and collected both in an official album and in different folders, are accompanied by study minutes, accounting, brochures by companies specialized in the production of lifts, hoists, kitchens for communities, paints, enamels, tiles, hydro-thermo-sanitary systems, as well as an extraordinary photographic campaign that celebrates the modernity of the complex and the official visit by the Royal family.

The enormous quantity of documents requests a solid organisation of the data, but it offers an extraordinary look at hospital design in the age of the Fascist Regime and on the management criteria of the building yard by one of the most successful professionals of the time.

SALVATORE FEMIA

Houses in the English Countryside. Patrons and Craftsmen in Georgian Age

The following work examines the ambitious architecture of country houses, masterpieces of art and history, architecture and town planning, excellent tools for reading the territory and landscape, that, wherever they are geographically located, represent the simple result of the sharing of intent between rich clients and highly skilled craftsmen.

The archival and iconographic sources taken into consideration show that, in the Georgian period, the complexity of the design does not concern only the single element but also the context, with the evident desire to communicate its monumentality. In the path of the classical Italian tradition, the architecture of Harewood, a small village in Yorkshire, became the emblem of a community - the aristocratic one - always ready to deploy the most prestigious personalities of Georgian England. From the first sources analysed what emerges is the implementation of a courtly heritage, conceived and designed in all its minimal parts, from the intimate environments of the elite to the lower classes homes, thus emphasizing the contradictions of those who sometimes include the most disadvantaged social classes in their universe while at other times

emplacement, sur une aire contigüe, à partir de 1926, renouveau dessinée par Giovanni Chevalley, un ingénieur bien connu sois à Turin, sois dans le milieu de l'architecture sanitaire. Chevalley en effet, avant de projeter l'agrandissement de l'hôpital de l'Ordine Mauriziano (Ordre Mauricien) avait déjà travaillé sur celui de la ville, au centre de Turin, (1899) et il continuera en dessinant des solutions complexes pour d'autres hôpitaux urbains, comme le complexe de maternité et d'obstétrique (1942). Les sources d'archives, extrêmement riches, permettent aux chercheurs de souligner parfaitement et largement les choix de l'ingénieur, démontrant l'approche très moderne, le souci du détail et de la décoration, mais aussi l'efficacité du système, impliquant un nouveau dessin et emplacement pour la hall de l'hôpital, une nouvelle acceptation et triage, le complexe de cuisines, les grandes et modernes salles d'opération et le pavillon spécifique pour les patients hospitalisés payants (pour lesquels il dessinera non seulement la solution architecturale, mais aussi le mobilier, les vitraux et la décoration).

De grands dessins, parfois aquarellés, et rassemblés à la fois dans un album officiel et dans différents dossiers, sont accompagnés de procès-verbaux d'étude, de comptabilité, de brochures d'entreprises spécialisées dans la production d'ascenseurs, de monte-charges, de cuisines pour collectivités, de peintures, d'émaux, des systèmes thermo-sanitaires, ainsi qu'une extraordinaire campagne photographique qui célèbre la modernité du complexe et la visite officielle par famille royale. L'énorme quantité de documents demande une organisation solide des données, mais elle offre un regard extraordinaire sur la conception hospitalière à l'ère du régime fasciste et sur les critères de gestion du chantier par l'un des professionnels les plus performants de l'époque.

Résidences dans la campagne anglaise. Maîtres d'ouvrage et main-d'œuvre de l'époque géorgienne

On examine l'architecture très ambitieuse des résidences de campagne, chefs-d'œuvre d'art et d'histoire, d'architecture et d'urbanisme, excellents instruments de lecture du territoire et du paysage, des *masterpieces* originaux qui, partout où ils se situent géographiquement, ils se révèlent le produit du partage d'intentions entre riches maîtres d'ouvrage et ouvriers habiles. Des sources d'archives et des sources iconographiques sont donc prises en considération, parce qu'elles démontrent, par rapport à l'époque géorgienne, la complexité du dessin non seulement face à l'élément individuel, mais aussi au contexte, avec la volonté évidente d'en communiquer la monumentalité. Dans la ligne de la tradition classique italienne, l'architecture de Harewood, petit village du Yorkshire, devient l'emblème d'une communauté - celle aristocratique - toujours prête à déployer sur ses chantiers les personnalités les plus prestigieuses de l'Angleterre géorgienne. Dès les premières sources analysées, émerge la mise en œuvre d'un patrimoine aulique, pensé et dessiné dans le moindre détail, à partir des espaces consacrés à l'élite pour arriver aux habitations des *lower classes*, soulignant ainsi les contradictions de ceux qui intègrent parfois dans leur propre univers les classes

snubbing them and rejecting them, following the old classist tradition. The representation of this world assumes a more idyllic scene thanks to the immense natural landscape which, contrary to what one would have us believe, is also built by architects and landscaper of that time.

It is in the splendid eighteenth-century setting of the English country, today more proactive than ever before in safeguarding its own identity, that this contribution aims to offer an overview of the importance of the role played by both the workers and the British landed gentry, both deserving of having consecrated the English landscape, built and natural, to the representative image of a whole nation.

sociales les plus défavorisées alors que d'autres fois ils les ignorent et les rejettent, en s'attachant à la vieille tradition des classes sociales. La représentation de ce monde prend une scène plus idyllique grâce à l'immense paysage naturel qui, contrairement à ce que l'on veut faire croire, est lui aussi chanté par des architectes et des paysagistes d'époque.

C'est dans le merveilleuse cadre du XVIIIème siècle de la *country* anglaise, aujourd'hui plus impliquée que jamais dans la sauvegarde de son identité, que cette contribution veut offrir une vue d'ensemble sur l'importance du rôle joué tant par la *landed gentry* britannique que par la main-d'œuvre : les deux, en fait, méritent d'avoir consacré le paysage anglais, construit et naturel, à l'image représentative d'une nation entière.

MARCO FERRARI, ESTER GERMANI

Villa Ottolenghi Wedekind in Acqui Terme. The Cultural Heritage of an Acropolis of the Arts from Designers and Clients Archives

This paper explores the method adopted in the study and redevelopment of Villa Ottolenghi Wedekind, in particular with regards to the garden and landscape, by simultaneously comparing the archive of the client, the Ottolenghi family from Acqui Terme, and the designer, landscape architect Pietro Porcinai. The findings of this research confirm the complementary nature of these two essential resources in order to conceive a complete knowledge of the historic site and a concrete proposal for its restoration. The archive of Pietro Porcinai in Fiesole and the extensive documentation found offer an excellent opportunity to fully understand the creative and planning phase of his project in Monterosso and his *modus operandi* in the different aspects of his work. The Ottolenghi Wedekind archive in Camaiore is a testament of the original conception and creation of the «acropoli delle arti» in its entirety. This project was the result of a successful patronage that involved renowned artists in the scene of the twentieth century with a view to creating a venue that would celebrate art in all its forms. The comparison between the two archives is an opportunity to take a close look at this ambitious project through its concrete aspects, through the sources and materials available, and the less tangible aspects, in the form of its cultural value and the human dimension that make the Monterosso project one of a kind. This approach is a brilliant opportunity to appreciate the complexity of this case study and its interdisciplinary value on different scales. These considerations provide the basis for any strategies that, drawing on such an extensive knowledge of the historic site, would facilitate future care and restoration opportunities and give appropriate recognition to the cultural value of this heritage.

Villa Ottolenghi Wedekind à Acqui Terme. L'héritage culturel d'une «acropole des arts» dans les archives des concepteurs et des commanditaires

L'essai vise à mettre en évidence la méthodologie adoptée dans le parcours de connaissance et de valorisation de la Villa Ottolenghi Wedekind, en particulier par rapport au jardin et au paysage, à travers la consultation en parallèle des archives du commanditaire - la famille Ottolenghi d'Acqui Terme - et du concepteur, le paysagiste Pietro Porcinai. Les résultats obtenus permettent de vérifier la complémentarité des deux sources, fondamentales pour une reconstruction complète du chantier historique et pour l'élaboration d'une proposition de restauration. Les archives de Pietro Porcinai à Fiesole permettent de saisir le parcours créatif et conceptuel de son intervention à Monterosso, en documentant, à travers la quantité considérable de matériel trouvé, son *modus operandi* et l'hétérogénéité des questions auxquelles il a fait face. L'archive Ottolenghi Wedekind à Camaiore restitue en revanche le témoignage de la conception et de la réalisation, dans son intégralité, de l'«acropole des arts», résultat d'un mécénat fécond vis-à-vis de célèbres membres du panorama artistique du XXème siècle, avec l'objectif commun de réaliser un lieu célébrant l'Art dans toutes ses déclinaisons. La comparaison entre les deux archives permet de saisir, à l'égard de l'ambitieux projet, soit les aspects matériels, restitués par la lecture comparative des différentes sources, soit les aspects intangibles, qu'on peut trouver dans la valeur culturelle et dans la dimension humaine qui déterminent l'*unicum* du complexe de Monterosso.

On reconnaît la complexité du cas d'étude, représentée par la coexistence de valeurs multi-scalaires et interdisciplinaires. Ces considérations doivent être à la base de stratégies adaptées qui, s'appuyant sur une connaissance complète du chantier historique, puissent mener des actions de soin pour sa conservation le cours du temps et une identification appropriée de toutes ses valeurs, afin de transmettre l'héritage culturel d'une excellence du XXème siècle.

FRANCESCO FINOTTO

The Cinema Ambrosio in Turin: an Example of Cinema Building in the Early 20th Century

This work aims to highlight the relationship between Turin and the architectures of cinemas in early twentieth century, with a particular focus on the Cinema Ambrosio, one of the few cinemas in Turin that has kept its function today, even if with important structural transformations. Through the research of documentary sources from different archives, like project drawings from Archivio Storico del Comune di Torino, executive drawings from Archivio Società Porcheddu and historical magazines, we could understand the chronological construction sequence of the building and its cultural context. The knowledge of these architectural typologies highlights a complex framework with different issues, including construction techniques, aesthetics and cultural aspects.

ELENA GIANASSO

Between Court and Church: Sacred Architectures in the Corona di delitie lands. New Sources about the Church of the Natività di Maria Vergine in Venaria Reale

At the beginning of the XVIIIth century, the word «crown» was usually employed in literature to celebrate the Savoy's family, as a symbol of royalty, a suitable metaphor of the of the Duchies' control especially thinking about their politics for the territory around Torino capital-city. Before Amedeo di Castellamonte, who wrote about the Corona di delitie in his Venaria Reale Palazzo di piacere, e di caccia, Francesco Agostino Della Chiesa used the same word «crown» in his works on Piedmont history, narrating about the ducal residences of Savoy and, at the same time, the churches, the parishes and the monasteries sometimes built in the same cities where the maisons de plaisance laid. In the engravings published in the volumes entitled Theatrum sabaudiae, residences and churches depict a figurative dialogue, suggesting the ducal willpower and his politics aim to control the area around Torino by way of the Church and some chosen religious orders too.

The building-site of the Parish dedicated to the Natività di Maria Vergine in Venaria Reale, as part of Castellamonte's urban project for piazza dell'Annunziata, becomes a symbol of the new Sabaudian politic when, after the collapse in the middle of the XVIIIth century, Benedetto Alfieri and his collaborator Giuseppe Giacinto Baijs re-built the church. Unpublished notes about the presbytery, the choir and some altars, useful to complete the studies about Alfieri's yard, underline the role of Venaria church, already drawn in the XVIIIth century in an urban plan for controlling the North area of Torino, that becomes, one century after, an example of technical knowledge, a model and, above all, a church built for a community, and a tool the celebrate the royal family through a sacred architecture.

Le cinéma Ambrosio à Turin : un exemple d'architecture pour spectacles au début du XXème siècle

Ce travail vise à mettre en lumière le rapport entre Turin et les architectures des salles de cinéma au début du XXème siècle, avec une attention particulière pour le Cinéma Ambrosio : l'un des rares bâtiments pour le cinéma qui a conservé sa fonction intacte jusqu'à aujourd'hui, mais avec des modifications importantes. Notamment, on a voulu reconstituer la succession chronologique des interventions qui ont intéressé le bâtiment, à travers la recherche de sources documentaires diverses comme les projets de construction déposés chez les Archives Historiques de la Comune de Turin, les dessins de l'entreprise exécutrice des travaux, les revues spécialisées d'architecture et du cinéma muet italien du début du XXème siècle. La diversité des sources retenues met en évidence une complexité de fond dans l'étude des salles de cinéma du début du siècle, architectures désormais historiques dont il est intéressant d'approfondir la connaissance.

Entre Cour et Église: architectures sacrées dans les milieux de la Corona di delitie. Sources inédites autour de l'Église de la Nativité de la Vierge Marie à Venaria Reale

Depuis la première moitié du XVIIe siècle, l'emploi du terme «couronne» dans la littérature dédiée à l'histoire du Piedmont répand l'idée de royauté, métaphore du pouvoir d'une dynastie qui écrit une partie de sa politique territoriale à travers le système de résidences bâties autour sa capitale, Turin. Amedeo di Castellamonte décrit la «Couronne de delitie» dans son *Venaria Reale Palazzo di piacere, e di caccia*, tandis que Francesco Agostino Della Chiesa propose le même terme dans certaines de ses contributions pour tracer le parallèle entre les commandes de la famille et l'architecture sacrée dans les endroits où les *maisons de plaisance* se situent, emblème parfois non dissimulée de la politique ducal. Déjà dans les gravures du *Theatrum sabaudiae*, les églises, les paroissiales, les monastères et les couvents dialoguent avec les résidences, en disant la volonté ducal de surveiller les alentours de la capitale par l'intermédiaire de l'Église ou de quelques ordres religieux choisis.

La construction de l'église paroissiale de la Nativité de la Vierge Marie à Venaria Reale, sur la place de l'Annonciade, déjà prévue par le plan urbain de Castellamonte, est un symbole de la nouvelle politique savoyarde lorsque, après l'effondrement au milieu du XVIIIe siècle, elle est rebâtie par Benedetto Alfieri avec ses collaborateurs du renom de Giuseppe Giacinto Baijs. Notes inédites sur la construction du presbytère et du chœur et sur la définition de certains autels démontrent en toute évidence le rôle de la paroissiale de Venaria. L'église, déjà pivot d'un plan visant au contrôle des alentours au nord de la capitale, devient un modèle et, surtout, elle peut être interprétée comme une église bâtie pour une communauté, célébrant en parallèle la maison régnante avec son architecture sacrée.

EMILIO MARTÍN GUTIÉRREZ

The Landscape from within and from without. Some Reflections on Riparia Ecosystems from Written Sources of the XV Century in Western Andalusia

Based on the written sources, this article, focused on the ecosystems of the Riparia in Western Andalusia during the 15th century, reflects, on the one hand, on the urban-centric reading predominant in the narrative and, on the other, on the use of natural resources including new lines of research. Finally, some considerations are raised in relation to Heritage, Landscape and Environment.

Le paysage « de l'intérieur et de l'extérieur ». Quelques réflexions sur les écosystèmes de la Riparia depuis les sources écrites du XVème siècle en Andalousie occidentale

Basé sur des sources écrites, cet article, concentré sur les écosystèmes de la Riparia en Andalousie occidentale au XVème siècle, mélange, d'une part, la lecture "urbano-centrique" prédominante dans le récit et, de l'autre, l'utilisation des sources naturelles, y compris les nouveaux axes de recherche. Enfin, certaines considérations sont soulevées relativement au patrimoine, au paysage et à l'environnement.

Mots clés : Paysage de la Riparia, Patrimoine, Environnement, Andalusia occidental, XVème siècle

ALESSANDRA LANCELLOTTI

Audiovisual Sources in Restoration Yards Documentation

The present contribution aims to investigate which is the role of documentary film within the practices of restoration and, more generally, which are the specific characteristics of motion picture as a source for research in audiovisual archives. Across the rich panorama of archival experiences, the film memory can help the understanding of complex phenomena such as architectural and urban ones. According to their multimedia nature, they include and document temporal and spatial aspects that are sometimes difficult to convey through traditional architectural tools. These heritage is made of materials which testify the history of design practices of the entire 20th century and beyond, showing in parallel the evolution of the representation and communication devices.

A series of documentary and film projects will be analyzed in order to understand what sort of contribution comes from the picture in favor of the various architectural disciplines: this practice will allow the research to document different kind of restoration approaches and methodologies that have taken place in a variety of temporal and geographical areas. The main focus will be on specific cases of restoration sites conducted from 1980 to 2000 between Italy and Turkey, through the documentaries preserved by the Architeca, the cinematographic and multimedia archive of the Department of Architecture and Design of the Politecnico di Torino. This specific fund has been created for research and teaching purposes concentrated above 20th century and the new millennium: it's a contemporary observatory which operates in a historical moment deeply founded on multi-media perspectives. In this context, cinematographic archives are privileged outposts of knowledge fostering the construction of contemporary thought for very different types of dissemination, starting from academic research to mainstream spread.

Les sources audiovisuelles dans la documentation du chantier de restauration

L'essai vise à vérifier le rôle du cinéma dans la documentation du chantier de restauration et celui des archives audiovisuelles dans la conservation du film comme source au service de la recherche. Dans le panorama des expériences archivistiques, les cinémathèques peuvent aider à comprendre des phénomènes complexes tels que ceux architecturaux et urbains : en raison de leur nature multimédiale, ils incluent et documentent des aspects temporels et spatiaux parfois difficiles à restituer à travers les outils traditionnels de l'architecture. Il s'agit de réalités riches en documents qui témoignent de l'histoire des pratiques conceptuelles d'au moins un siècle, mais aussi de l'évolution des instruments de représentation et de communication. Pour tenter de comprendre quel est l'apport documentaire du film aux différentes disciplines de l'architecture, on analysera une série de projets filmiques qui témoignent des approches et des méthodologies de la restauration en cours dans différents domaines temporels et géographiques. En particulier on analysera quelques cas de chantiers réalisés entre les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix du XXème siècle en Italie et en Turquie, à travers les documentaires conservés par l'Architeca, les archives cinématographiques et multimédias du Département d'Architecture et de Design du Politecnico di Torino. Il s'agit d'un fonds né à des fins de recherche et de didactique, un observatoire contemporain qui opère à un moment historique profondément fondé sur des perspectives multimédiales.

Dans ce panorama, les archives cinématographiques sont des avant-postes de connaissances privilégiées et des laboratoires de construction de la pensée contemporaine avec des moyens de diffusion très différents, de la recherche académique à la dissémination populaire.

ANDREA LONGHI

Building Yards and Charts in Savoy 14th Century: Contracts and Accounting

The construction site accounting documentation allows to investigate not only the technical development of the building (consistency, materials, construction techniques), but also the social life (wage hierarchies, professional skills, role of the client, power relations, gender conditions) and the environmental impacts of the various actions in which the territorial “machine” is organized (procurement of materials, transport and logistic activities, surveys, etc.). The exegesis of the contracts and the meticulous accounting annotations, produced by the Savoy officials of the early fourteenth century-the subject of the essay-therefore offer interesting information on the construction, but also fragile but fundamental holds-as quantified, temporalized and spatialized data-to try to recognize those social and cultural values that enliven the construction site, and that can give the political and territorial sense of architecture.

MARYSE MÉCHINEAU

Soft Capping: Historic Ruins Preservation in Original Contexts?

Built heritage ruins are very specific sites to preserve. Broken wall heads are particularly fragile and deserve special treatments. One way consists in covering them with local plant species. This method, also known as “soft capping”, has huge assets compared to traditional “hard capping”. Hard capping often involves cement-based mortar which is damaging masonry and accelerate ruin’s decay. It is often linked with clearing out vegetation. This method has been used during the whole xxth century and is still now. It reflects the state of mind of built heritage experts since the xixth century. They used to consign vegetation to ornamental purpose, denying its conservation role and valorising mineral-aesthetic site.

But during the eighties, some pioneers from English Heritage Trust decided to explore hard capping’s alternatives. They rediscovered the practice of soft capping and the role played by biodiversity in conservation process. Since then, other institutions decided to experiment soft capping as a part of research programs. Results contrast the ruin’s mineralization and show that vegetal-based conservation methods are worth it. They have even better results for long term view. If soft capping creates a thermal blanket, prevent from the sun and water infiltration, it also restores the picturesque charm of ruined site. Because a ruin is not only a historical evidence, but also a heritage integrated into the landscape. Ruins are often part of their natural surrounding and it is common sense to consider their conservation as part of site biodiversity conservation.

Chantiers et cartes du XIVème siècle savoyard : contrats et comptabilité

La documentation comptable de chantier permet d’étudier non seulement l’évolution technique du bâtiment (consistance, matériaux, techniques de construction), mais aussi la vie sociale (hiérarchies salariales, compétences professionnelles, rôle du client, relations de pouvoir, conditions de genre) et les impacts environnementaux des différentes actions d’organisation de la « machine » territoriale (approvisionnement en matières premières, activités de transport et de logistique, contrôles et inspections, etc.). L’exégèse des contrats et des annotations minutieuses de chantier, produites par les officiers savoyards du début du XIVe siècle – faisant l’objet de l’essai – offrent donc des informations intéressantes sur la construction, mais aussi des prises fragiles mais fondamentales – en tant qu’objet de quantification, temporalisation et spatialisation – pour repérer ces valeurs sociales et culturelles qui animent le chantier, et qui peuvent restituer le sens politique et territorial de l’architecture.

Le soft capping : une conservation des ruines historiques dans leur milieu ?

Les ruines historiques occupent une place à part au sein du patrimoine bâti, notamment en raison de la difficulté que constitue leur conservation. À eux-seuls, les murs arasés sont des éléments très fragiles et méritent une attention particulière. Tout au long du XXe siècle et encore aujourd’hui, les professionnels ont employé le « *hard capping* » pour les protéger. Il s’agit de recouvrir le haut des murs avec du mortier ou un chaperon. Or cette pratique a révélé ses limites. Le mortier de ciment, associé à une dévégétalisation traumatique endommage la maçonnerie et accélère la dégradation des ruines. Cette méthode reflète une approche « minérale » de la restauration des monuments, en reléguant la végétation à des fins ornementales et en niant ses qualités curatives.

Ce n’est qu’au cours des années 1980, que des pionniers de l’*English Heritage* étudient des alternatives au *hard capping*. Ils redécouvrent alors la pratique du « *soft capping* » et le rôle joué par la biodiversité dans le processus de conservation. Le *soft capping* consiste à recouvrir les arasés avec des espèces végétales locales. Cette technique présente plusieurs avantages par rapport à la méthode traditionnelle. Elle protège les maçonneries sur le long terme en formant une couverture thermique et en empêchant l’infiltration de l’eau. Elle restaure également le charme pittoresque des ruines. Car un site ruiné n’est pas seulement un témoignage historique. C’est aussi un patrimoine intégré à un paysage naturel. D’autres institutions ont depuis décidé d’expérimenter le *soft capping* dans le cadre de programmes de recherche. Leurs résultats confirment ceux de l’*English Heritage* et vont à l’encontre de la minéralisation des ruines. La redécouverte de cette pratique montre ainsi qu’il existe des alternatives viables exploitant pleinement les possibilités de l’élément végétal. Celles-ci permettent d’envisager des programmes de conservation respectueux du patrimoine culturel et naturel.

ANDREA MINELLA

Conservation of Contemporary Architecture Between Archives, Institutions and Construction Sites. RAI Auditorium of Turin: Technical Complexity and Artwork by Carlo Mollino and Aldo Morbelli.

The contribution proposes a particular critical articulation that sees the conservation of contemporary architecture as the theme of a struggle between archives, institutions and construction sites: they are poets with their own language, composers of the complexity of the interpretative and operational process of contemporary heritage.

The problems related to the critical evaluation of the architectural work of the second half of the twentieth century impose a modification to the theoretical and practical interrogative process, aimed at a deep knowledge of the genesis of the building, as well as of the legislative and operational issues, of the conservation and restoration.

The currently regulatory compliance related to functionality, energy and plant engineering, but above all their design interpretation implemented by professional architects and engineers, constantly put contemporary architecture at risk.

The controversial intervention carried out in the hall of the RAI Auditorium in Turin (2000-2006), designed by Valle, Zanuso, Pisano and Camerana, generates a cultural and disciplinary debate between the public bodies active in the field of protection, the owners and the designers engaged in the restoration site: the proposed works are such as to modify the architectural composition of the Auditorium, removing Mollinian's philosophical thought of creation, where «every single element is a deduction from the major element previously created».

An unprecedented task of analyzing and interpreting the contemporary artefact is outlined, directly involved in the realization of the design act, within the complex conservation and restoration process, capable of supporting an all-round control, from the application of the legislation to the construction site.

EMANUELE MOREZZI

From the Interpretation of the Palimpsest to the Material Source: Studies and Perspectives for Ankara Kalesi Conservation

The architectural heritage of the city of Ankara alternated phases of total abandonment with moments of rediscovery, when new studies and interventions of restoration and transformation took place. This alternation, clearly connected to the historical, political and cultural events of the country, has today returned a situation of great complexity and heterogeneity, in which the individual assets present the unaltered traces of the transformations they have undergone in past centuries. These signs of the time, precious to understand the architectural history of the city and its past, represent a wealth of information and legacies

La conservation de l'architecture contemporaine entre archives, institutions et chantiers. L'Auditorium RAI de Turin : complexité technique et œuvre d'art de Carlo Mollino et Aldo Morbelli

L'essai propose une articulation critique qui considère la conservation de l'architecture contemporaine comme une thématique pour une confrontation entre archives, institutions et chantiers : ils peuvent être considérés comme des poètes doués de propre langage, compositeurs de la complexité du processus interprétatif et opérationnel du patrimoine contemporain.

Les problématiques liées à l'évaluation critique de l'œuvre architecturale de la seconde moitié du XX^{ème} siècle imposent une modification au processus de questionnement, théorique et pratique, visant à une profonde connaissance de la genèse de l'œuvre elle-même, mais aussi des questions procédurales, législatives et opérationnelles pour la conservation et la restauration.

Les conformités normatives actuelles et nécessaires, liées à la fonctionnalité, à la consommation énergétique et aux installations, mais surtout leur interprétation dans le projet réalisé par des architectes et des ingénieurs professionnels, mettent constamment en danger les architectures contemporaines.

L'intervention controversée réalisée sur la salle de l'Auditorium RAI de Turin (2000-2006), selon le projet de Valle, Zanuso, Pisano et Camerana, engendre un débat culturel et disciplinaire entre les organismes publics actifs en matière de protection, les sujets propriétaires et les concepteurs engagés dans le chantier de restauration: les interventions proposées sont telles à modifier la composition architecturale de l'Auditorium, en enlevant la pensée philosophique de Mollino à la base de la création, où «chaque élément individuel est déduit de l'élément majeur précédemment crée».

On trouve définie donc, dans le contexte actuel, une tâche inédite pour l'analyse et l'interprétation de l'ouvrage contemporain, directement impliquée dans la concrétisation de l'acte de projet, à l'intérieur du processus complexe de conservation et de restauration, capable de supporter un contrôle complet, de l'application de la réglementation à la réalisation des chantiers.

De la lecture du palimpseste à la source matérielle : études et perspectives pour la conservation de l'Ankara Kalesi

Le patrimoine architectural de la ville d'Ankara a alterné des phases d'abandon total avec des moments de redécouverte, en occasion de nouvelles études, interventions de restauration et de transformation ayant lieu. Cette alternance, clairement liée aux événements historiques, politiques et culturels du pays, a rendu aujourd'hui une situation de grande complexité et d'hétérogénéité, où les biens individuels présentent les traces inaltérées des transformations qu'ils ont subies au cours des siècles passés.

Ces traces du temps, précieuses pour comprendre l'histoire architecturale de la ville et de son passé, représentent

that must be placed at the center of a conservation and enhancement project useful not only for maintaining the value of individual fragments, but also to communicate their importance to the users. Citadel of Ankara (Ankara Kalesi) represents, in this sense, a paradigm, a real palimpsest of the history of the city, showing traces attributable to all phases of domination of the past. In fact the abundant reuse of elements of classical buildings both in the first phase of construction and in the numerous subsequent modifications, allows a reading of the monument of the period even prior to its foundation. An appropriate reading of the complexity of this schedule is the founding moment of a suitable conservation intervention on the asset, underlining how the full understanding of an architectural object and its history is the first methodological step to reach the safeguard of the values it bears.

MONICA NARETTO

Archives and Restoration Yards, a Retrospective on the Subalpine Region Heritage between XIXth and XXth centuries

The binomial archive-restoration yard reveals a particular complexity: the yard needs to go back to sources and direct or indirect testimonies and to consult archives to be scientifically and culturally founded, and this informs the yard on heritage as the most articulated in Architecture, but, also, the construction site generates in turn an archive – exhaustive, fragmented or latent – which depicts its methods, instances, protagonists, development, and which projects the process from present to history. Under this double aspect, a relevant trait-d'union in terms construction yard dimensions and abundance of archive sources is generated in the first phase of monuments' safeguarding, before and just after the Unification of Italy, with a particular apex in the western subalpine region (i.e. the territories of Liguria, Piedmont and Valley of Aosta), a territory which appears symptomatic and full of representative cases.

The essay attempts, through a synthesis of some of these cases, to deepen the prolific intertwining between archives and restoration sites. These are "construction sites" subject to research and patrols, which represent – each with its own different capacity – a particular interpolation between archive sources and working processes, against the background of an era to which the "construction" of the collective legacy is due, and which therefore marks the Nation's patrimonial history. In chronological order the essay considers the restorations of the Abbey of Sant'Andrea in Vercelli by Carlo and Edoardo Arborio Mella, three "private" orders by Alfredo d'Andrade unraveled between XIX and XXth centuries such as the restorations on the castles of Rivara, Tagliolo and Pavone, the restoration carried out by the Regional Office for the Conservation of Monuments at the Collegiate of Sant'Orso in Aosta.

Between "stylistic" discovery, philological and "historical" restoration, the architectural and artistic culture

une importante source d'informations et un héritage qui doivent être placés au centre d'un projet de conservation et d'amélioration utile non seulement pour maintenir la valeur des fragments individuels, mais aussi pour communiquer leur importance aux utilisateurs.

La Citadelle d'Ankara (*Ankara Kalesi*) représente, en ce sens, un paradigme, un véritable palimpseste de l'histoire de la ville, montrant des traces imputables à toutes les phases de domination du passé.

En effet, la réutilisation abondante d'éléments de bâtiments classiques, tant dans la première phase de construction que dans les nombreuses modifications ultérieures, permet une lecture du monument si bien que de la période avant sa fondation. Une lecture appropriée de la complexité de cette chronologie est le moment fondateur d'une intervention de conservation liée au patrimoine, soulignant que la pleine compréhension d'un objet architectural et de son histoire est la première étape méthodologique pour parvenir à la sauvegarde des valeurs qu'il porte.

Archives et chantiers de restauration, une rétrospective sur le patrimoine subalpin entre les XIXe et XXe siècles

Le binôme archive-chantier de restauration montre une complexité particulière : le chantier a besoin de retrouver des traces et des témoignages directs et indirects, de consulter des archives pour être scientifiquement et culturellement fondé, et cela détermine le caractère des chantiers du patrimoine, les plus articulés dans le domaine de l'architecture, mais, en même temps, le chantier génère à son tour des archives – exhaustives, fragmentés ou latentes – qui font l'emblème de ses méthodes, ses instances, ses protagonistes, son développement, et qui projettent le processus du présent vers l'histoire. Par rapport à cette double optique, un trait-d'union significatif par rapport à l'étendue des chantiers et à la richesse des sources d'archives se produit dans la première phase de conservation des monuments, avant et après l'Unification d'Italie, avec une apogée particulière au secteur subalpin occidental (les territoires de la Ligurie, du Piémont et de la Vallée d'Aoste), qui apparaît symptématique et copieux de cas représentatifs.

À travers une synthèse de quelqu'un de ces cas, cet essai tente d'étudier l'entrelacement prolifique des archives et des sites de restauration architecturale. Ces « chantiers » ont été recherchés et explorés de différentes manières, chacun représentant une interaction particulière entre les sources d'archives et le processus de restauration, avec au fond une époque à laquelle on doit la « construction » de l'héritage collective, et qui marque donc l'histoire patrimoniale de la Nation. Sous ordre chronologique, l'article traite des restaurations de l'abbaye de Sant'Andrea à Vercelli par Carlo et Edoardo Arborio Mella, de trois commandes « privées » d'Alfredo d'Andrade entre les XIXe et XXe siècles, comme les travaux sur les châteaux de Rivara, Tagliolo et Pavone, et des travaux de restauration effectués par le Bureau régional pour la conservation des monuments sur la Collégiale de Saint-Ours à Aoste.

of the time attests a profound fascination towards the Middle Ages as a romantic impulse, but also a sure ability to govern the technical aspect, which corresponds to a wealth of archival data, fragmented into many conservative institutes, related to the so-called “producers”: the Archives of the Institute of Fine Arts and Leone Museum in Vercelli, the d’Andrade Fund at the GAM, the State Archives of Turin, those of the current Bureau for Monuments Protection (Soprintendenza), the Storia e Beni Culturali Laboratory at Politecnico di Torino.

Entre récupération « stylistique », philologie et restauration « historique », la culture architecturale et artistique de l’époque témoigne d’une profonde fascination pour le Moyen-Âge, d’un élan romantique mais aussi d’une capacité certaine à maîtriser la technique, auquel correspond une foule de données d’archive fragmentées dans de nombreux instituts de conservation, relatives aux sujets dits « producteurs » : les Archives de l’Institut des Beaux-Arts et du Musée Leone de Vercelli, le Fonds d’Andrade à la GAM-Turin, les Archives d’État de Turin, celles de l’actuelle Soprintendenza, le Laboratorio de *Storia e Beni culturali* du Politecnico di Torino.

ODDI ROBERTA FRANCESCA

Models and cultural influences between municipalities, lordships and mendicant orders in southern Piedmont between fourteenth and fifteenth century

Modèles et influences culturelles entre communes, seigneuries et ordres mendiants dans le Piémont méridional entre XIV^{ème} et XV^{ème} siècles

Southern Piedmont, between the fourteenth and fifteenth centuries, offers important elements of reflection for studies concerning the construction sites of the mendicant orders, whose development has its roots in polyvalent religious, social and cultural matrix, that not only involve the ecclesiastical world but also concern the dominion of the lordships and the emerging reality of the municipalities, in a delicate and full of transitions period in which the municipal powers and the aristocratic influences find their place in the civic buildings. The commissioning of the historic site is transformed, the logic of power and religious affirmation, capillary on the territory to witness the influence of the spiritual world in the will of the mendicant orders, such as the Friars Minor and the Preachers, they stand alongside a client afferent to the temporal world, stately but also bourgeois, thus assigning to the architecture a role of legitimacy, control and domination in the context of the civitates. Emblematic, for the understanding of the historic site, the models adopted and the provenance of the workers, which reveal the political and cultural weight of the mendicant architecture in the territory of Piedmont, in which the towns of Alba and Saluzzo, in particular, they form a radiation matrix towards the surrounding urban poles. The decorative and architectural models, the materials used and the workers not always local are in fact significant evidence of the iconic function of power by the settlements of the mendicant orders within the municipalities, with a mixture of building experiences that vary in relation to the importance of buildings and the testimonial message attributed to them.

Le Piémont méridional, entre le XIV^{ème} et le XV^{ème} siècle, offre d’importants éléments de réflexion pour les études inhérentes aux chantiers des ordres mendiants, dont le développement trouve ses racines dans des matrices religieuses polyvalentes, sociales et culturelles, qui ne concernent pas seulement le monde ecclésiastique mais aussi le contrôle de la part des seigneuries et la réalité émergente des communes, dans une période délicate et dense de transitions où les pouvoirs communaux et les influences seigneuriales trouvent leur place dans les palais civiques.

Les commanditaires du chantier historique se transforment, les logiques de pouvoir et d’affirmation religieuse, capillaires sur le territoire pour témoigner de l’influence du monde spirituel dans les volontés des ordres mendiants, tels que les *frati Minori* et les *Predicatori*, s’ajoutent aux commanditaires afférentes du monde temporel, seigneuriales mais aussi bourgeoises, attribuant ainsi à l’architecture un rôle de légitimation, de contrôle et de domination au sein des *civitates*.

Emblématiques, pour la compréhension du chantier historique, les modèles adoptés et la provenance des ouvriers, qui révèlent le poids politique et culturel de l’architecture mendiante sur le territoire piémontais, où les centres habités d’Alba et de Saluces, en particulier, constituent une matrice d’irradiation vers les pôles urbains environnants. Les modèles décoratifs et architecturaux, les matériaux utilisés et les ouvriers pas toujours locaux constituent en effet un témoignage significatif de la fonction iconique du pouvoir de la part des établissements des ordres mendiants au sein des communes, avec un mélange d’expériences constructives qui varient en fonction de l’importance des bâtiments et du message qui leur est attribué.

The construction sites of churches, convents and cloisters thus assume a multi-faceted role that reveals the crisis between religious power and lay power, on a background civic ferment, where the palacia flank the shipyards of the mendicant orders as a theater of social and political disputes for the government of the *res publica*.

Les chantiers d’églises, de couvents et de cloîtres assument donc un rôle polysémique qui révèle la crise entre pouvoir religieux et pouvoir laïc, sur un fond civique en ferment, où les *palacia* se joignent aux chantiers des ordres mendiants comme théâtre de querelles sociales et politiques pour le gouvernement de la *res publica*.

MILAGROS PALMA CRESPO

Theory and Restoration Practice by Torres Balbas through his Interventions in the Province of Jaén

Best known for the restoration of the Alhambra in Granada, the architect Leopoldo Torres Balbas worked in other Spanish provinces within his jurisdiction, as head architect of the Sixth Zone. At the interventions carried out on the monuments of Jaén, not so well known, Torres Balbás shows his concepts and criteria on what the restoration and conservation of monuments should be. Actions that highlight the ideas of scientific restoration, endorsed by the Athens Charter of 1931 and the Spanish Ley del Tesoro Artístico Nacional of 1933, of which the architect would be one of its best supporters and representatives in Spain.

BRUNO PHALIP

Understanding and Conserving Medieval Architecture, an Epistemological Debate between Formalism and Functionalism

Between a desire for permanence and a desire for immutability, the proponents of the restoration of the monument in the 19th century tried to slow down their new time by capturing the immobility of time, of eternity, of history at a standstill. To theorize restoration in France, as in Europe, is to admit the existence of a destructive time that breaks the ancient pact of the “long time” of communities with their transmitted environment. Restoration also means correcting and making the past presentable for a restored building, the mirror of an accelerated time. The restorer then takes the side of the present time, interventionist, using techniques and industrial organizations that meet contemporary standards and not those of the past: mechanization of the building sites and workshops, the craftsman/worker, the building site/plant, industry at the service of the restoration dressing a present time, brutal and bumpy.

The first part concerns a contradictory discussion between formalism and functionalism; the second part gets to the heart of the matter by proposing new directions avoiding restoration in favor of conservation.

PIETRO GIOVANNI PISTONE, FEDERICO ROSSI

The XIXth Century Construction Site of the Complex of San Michele Arcangelo in Provonda through the Sources

The critical interpretation of the archive sources relating to the construction site of San Michele Arcangelo’s church in Provonda, located in the Romarolo valley (Giaveno), starts from the master’s thesis work of F. Rossi and his colleague D. Rosso of 2019. This study starts by considering this devotional complex as a typical example of “widespread heritage” and focuses

Théorie et pratique pour la restauration de Torres Balbás à travers ses interventions dans la province de Jaén

Connu en particulier pour la restauration de l’Alhambra de Grenade, l’architecte Leopoldo Torres Balbas a travaillé dans d’autres provinces espagnoles sous sa juridiction, comme architecte en chef de la Sixième Zone. Lors des interventions réalisées sur les monuments de Jaén, moins connus, Torres Balbás montre ses concepts et critères sur ce que la restauration et la conservation des monuments devraient être. Des actions qui mettent au premier plan les idées de restauration scientifique, souscrits par la Charte d’Athènes de 1931 et la Ley del Tesoro Artístico Nacional espagnole de 1933, dont l’architecte serait l’un de ses meilleurs partisans et représentants en Espagne.

Comprendre et conserver l’architecture médiévale, un débat épistémologique entre formalisme et fonctionnalisme

Entre volonté de permanence et souhait d’immuabilité, les tenants de la restauration du monument au XIXe siècle tentent de freiner leur temps neuf en captant l’immobilité du temps long de l’éternité, de l’histoire en arrêt. Théoriser la restauration en France, comme en Europe, c’est admettre l’existence d’un temps destructeur qui rompt le pacte ancien du temps long des communautés avec leur environnement transmis. Rétablir, c’est également corriger et rendre le passé présentable pour un édifice restauré, miroir d’un temps accéléré. Le restaurateur prend alors le parti du temps présent, interventionniste, en utilisant des techniques et des organisations industrielles répondant aux normes contemporaines et non à celles du passé : mécanisation des chantiers et des ateliers, l’artisan/ouvrier, le chantier/usine, l’industrie au service de la restauration pansement d’un temps présent, brutal et heurté.

La première partie concerne une discussion contradictoire entre formalisme et fonctionnalisme ; la seconde partie entre dans le vif du sujet en proposant de nouvelles directions évitant la restauration au profit de la conservation.

Le chantier du XIXème siècle pour le complexe de San Michele Arcangelo à Provonda à travers les sources

L’interprétation critique des sources d’archives relatives au chantier de l’église de San Michele Arcangelo à Provonda, située dans le vallon du Romarolo (Giaveno), part du travail de thèse magistrale de F. Rossi et de sa collègue D. Rosso de 2019. La présente étude démarre en considérant ce complexe dévotionnel comme un exemple typique de “patrimoine diffus” et insiste en premier lieu

in the first instance on the analysis of the “context” (especially on the territorial and historical aspects).

The research then traces the events of the foundation of the autonomous parish, which arose in Provonda starting from the 1920s, at the behest of Don S.F. Mo’, theologian and parish priest of Moretta. The aim of the historical reconstruction is on the one hand to bring to light the value that the construction site documentation covers for the history of architecture (where the archival sources, albeit “incomplete”, represent precisely the possible “backbone” of the same story historical) and on the other to understand the historical stratifications of the object of study. Subsequently, the transformations that, starting from 1840, have characterized this parish, are deepened, with the addition of the appurtenances which, due to lack of funds, still lacked compared to a hypothetical initial project.

Finally, it is underlined how the ‘pre-eminence’ on the landscape context and the important role of the parochial institution meant that the latter was the fulcrum of the local identity and at the same time had an important role in the socio-cultural and economic development of the valley between XIX-XX century.

NICOLÒ RIVERO

The Painted Facade of “Casa Maghelona” in Saluzzo: an Interpretative Model between Sources and Building Yard

The spread of decorations and finishes in “grisaille” or in “sgraffiti” in the Piedmont territory has crossed a considerable vastness in the past centuries. In the Cuneo area, in particular, this kind of “flat” decorations has enjoyed a sort of critical fortune that has favored its realization on valuable artefacts (noble palaces and castles), on buildings of collective interest (municipal buildings and churches), or on residential and rural buildings of smaller towns, according to different executive modalities (for artistic taste, for decorative genre) developed within those marquis and municipal entities that organized the geo-political structure of the territory at least until the mid-sixteenth century.

The interest in these artifacts, based on the examination of examples that dot the Cuneo area, led to examine – in particular – the “typology” of monochrome grisailles which, between the last decade of the fifteenth century and the early 16th century, had spread within the main urban centers of the Marquisate of Saluzzo. In this regard, a specific case of the city of Saluzzo has been studied in more detail: it is about the building called “Casa Maghelona”, located in the ancient district of Valoria.

The framing of the building in its urban, historical and cultural context allows to pursue two complementary and distinct objectives:

– on the one hand, to compare what remains of an important decorative schedule with relevant analogous cases in the same territory, but also with a look to the cultural influences from French territories, to understand the cultural climate in which the spread of grisailles had the opportunity to take place;

sur l’analyse du “contexte” (en particulier sur les aspects territoriaux et historiques).

La recherche retrace les événements de fondation de la paroisse autonome, née à Provonda à partir des années vingt du XIXème siècle, à la demande du ministre S.F. Mo’, théologien et curé de Moretta. L’objectif de cette reconstruction historique est d’une part de mettre en lumière la valeur qui recouvre la documentation de chantier pour l’histoire de l’architecture (où les sources d’archive, bien que “incomplètes”, représentent effectivement la possible “ossature” du même récit historique) et, d’autre part, de comprendre les stratifications historiques de l’objet d’étude. Ensuite, on approfondit les transformations qui, à partir de 1840, ont caractérisé cette paroisse, avec l’ajout des équipements qui, faute de moyens, manquaient encore par rapport à un projet initial hypothétique.

Enfin, on souligne que la ‘prééminence’ du paysage et le rôle important de l’institution paroissiale signifiaient que celle-ci était le point focal de l’identité locale et qu’elle avait en même temps un rôle important dans le développement socio-culturel et économique de la vallée entre les XIXème et XXème siècles.

La façade peinte de “Casa Maghelona” à Saluzzo: un modèle interprétatif entre les sources et le chantier

La diffusion de décorations et de finitions superficielles à *grisaglie* ou *sgraffiti* sur le territoire piémontais a atteint au cours des siècles passés une ampleur considérable. Dans la région de Cuneo, en particulier, ce genre de décorations “plates” a bénéficié d’une sorte de fortune critique qui a favorisé la réalisation sur des architectures monumentales (palais nobiliaires et châteaux), sur des bâtiments d’intérêt collectif (palais communaux et églises), mais aussi sur des bâtiments résidentiels et ruraux de petits centres, selon des modalités de réalisation différentes (par goût artistique, par genre décoratif) développées à l’intérieur de ces entités marquisales et communales qui ont caractérisé l’aménagement géo-politique du territoire au moins jusqu’au milieu du XVIème siècle.

L’intérêt pour ces objets, fondé sur l’examen d’exemples qui constellent la zone de Cuneo, a conduit à examiner – en particulier – la typologie des grisailles monochromes qui, entre la dernière décennie du XVème siècle et les premières années du XVIème siècle, s’étaient répandues à l’intérieur des principaux centres urbains du Marquisat de Saluces. À cet égard, un cas spécifique dans la ville de Saluces a été étudié de manière plus approfondie : il s’agit du palais dénommé “Casa Maghelona”, situé dans l’ancien quartier de Valoria.

L’encadrement du bâtiment dans son contexte urbain, historique et culturel permet de poursuivre deux objectifs complémentaires et distincts :

– d’une part, de comparer ce qui reste d’un palimpseste décoratif remarquable avec d’importants cas similaires dans le même territoire, mais aussi avec un regard sur les influences culturelles françaises, pour comprendre le

– on the other, to deepen the knowledge of the specific case in a broader framework of references, with the construction and transformation events, to know the events of the decorative schedule within the framework of the building events of the architectural body. Therefore, from this case study some indications of an interpretative order can derive between documentary sources and historical construction site.

contexte culturel dans laquelle la diffusion des *grisailles* eut lieu ;

– d'autre part, d'approfondir la connaissance du cas spécifique dans un cadre plus large de références, avec les événements de construction et de transformation, pour connaître les éléments du palimpseste décoratif dans le cadre des événements de construction de l'organisme architectural.

EMANUELE ROMEO

About Archaeological Restoration. From Documentary Critical Interpretation to the Organization of "School Yards" Aimed at Preserving Ruined Heritage

The need for a reflection on archaeological restoration derives from the observation that some recently debated issues still appear unresolved, and undermine the founding principles of conservation, as an objective of heritage protection that can be implemented with maintenance, consolidation, restoration and enhancement actions.

Protection, conservation, enhancement: three concepts, and actions, that should be interrelated but often tend to be divided, as if protection and conservation were cultural phenomena, and enhancement a business carried out by governmental institutions which have the task of planning strategies for promotion. Archaeological heritage must be administered, but in the awareness that its value lies both in the possibility of being used and in its authenticity, which needs to be preserved.

For the territories of the eastern Mediterranean, the archaeological heritage constitutes an economic and cultural resource due to the richness and diffusion of the sites that preserve classical and late-ancient testimonies. In particular, the international archaeological missions offer an important contribution to excavations and studies, as well as to the conservation proposals of these sites. However, while the researches proceed continuously and the excavations bring to light new testimonies, the restoration and conservation interventions often show fragmentary characteristics attributable to contingent problems. These aspects can also be found in Turkey, in the areas administered by local government bodies and by American and European archaeological missions, including the Italian ones. In this context, the Polytechnic of Turin has given a contribution to some restorations – in particular related to the Byzantine cathedral of Hierapolis in Phrygia and to the classical-age theater, agora and necropolis of Elaiussa Sebaste – of which the author was responsible for years.

Sur la restauration archéologique. De la lecture critique des documents à l'organisation des «chantiers-école» destinés à la conservation du patrimoine à l'état de ruines

La nécessité d'une réflexion sur la restauration archéologique découle de l'observation que certaines questions récemment débattues semblent toujours non résolues et compromettent les principes fondateurs de la conservation, en tant qu'objectif de la protection du patrimoine qui peut être mis en œuvre avec l'entretien, les mesures de consolidation, de restauration et d'amélioration.

Protection, conservation, mise en valeur : trois concepts, et actions, qui devraient être liées entre eux mais qui ont souvent tendance à être divisés, comme si la protection et la conservation étaient des phénomènes culturels, et la valorisation une affaire menée par les institutions gouvernementales qui ont pour tâche de planifier des stratégies de promotion. Le patrimoine archéologique doit être administré, mais dans la conscience que sa valeur réside à la fois dans la possibilité d'être utilisé et à la fois dans son authenticité, qui doit être préservée.

Pour les territoires de la Méditerranée orientale, le patrimoine archéologique constitue une ressource économique et culturelle en raison de la richesse et de la diffusion des sites qui conservent des témoignages classiques et de périodes plus tardives. En particulier, les missions archéologiques internationales apportent une contribution importante aux fouilles et études, ainsi qu'aux propositions de conservation de ces sites. Cependant, alors que les recherches se poursuivent en permanence et que les fouilles mettent en lumière de nouveaux témoignages, les interventions de restauration et de conservation présentent souvent des caractéristiques fragmentaires attribuables à des problèmes contingents. Ces aspects se retrouvent également en Turquie, dans les zones administrées par les collectivités locales et par les missions archéologiques américaines et européennes, y compris les missions italiennes. Dans ce contexte, il Politecnico di Torino a apporté une contribution à certaines restaurations – en particulier liées à la cathédrale byzantine de Hierapolis en Phrygie et au théâtre de l'âge classique, à l'agora et à la nécropole d'Elaiussa Sebaste – dont l'auteur a été responsable pendant des années.

RICCARDO RUDIERO

Disseminating the Construction Yard: a Live Restoration Experimentation in Bagni di Petriolo

Communication of Cultural Heritage for its safeguard has acquired a primary role in conservation's practice in the last decades, as recommended by the most recent international Conventions and Charters of Restoration. Knowledge is essential for protection, and it is impossible to achieve it without real awareness of citizens.

A media able to start a dynamic diffusion of heritage, focused on participatory activation, is Live Restoration, an online publicity system where documentary's materials (video and texts) related to knowledge surveys, building site practices and methodologies regarding restoration interventions are made available.

The aim of this paper is to illustrate first results and previsional goals of a specific restoration site in which this methodology is being experimented: Bagni di Petriolo (Siena).

Diffuser le chantier : une expérience de restauration en directe à Bagni di Petriolo

La communication du patrimoine culturel, pour sa sauvegarde, a acquis un rôle primaire dans la pratique de la conservation au cours des dernières décennies, comme le recommandent les plus récentes conventions et chartes internationales de restauration. La connaissance est essentielle à la protection, et il est impossible de la réaliser sans une réelle prise de conscience de la part des citoyens.

Un média capable de lancer une diffusion dynamique du patrimoine, axée sur l'activation participative, est *Live Restoration*, un système de publicité en ligne où le matériel documentaire (vidéo et textes) lié aux enquêtes de connaissances, les pratiques et les méthodologies du chantier concernant les interventions de restauration sont mises à disposition.

Le but de cet article est d'illustrer les premiers résultats et les objectifs prévisionnels d'un site de restauration spécifique dans lequel cette méthodologie a été expérimentée : Bagni di Petriolo (Siena).

MARIA CHIARA STRAFELLA

The Barracks of San Michele in the Citadel of Alessandria: a Military Construction Site in the XXVIIIth Century

Following the Treaty of Utrecht in 1713, the Savoy State expands, becomes a kingdom and seeks to equip itself with cutting-edge military techniques to implement the protection of its borders and to be updated compared to the European context. With these assumptions, the engineer Ignazio Bertola draws up the project of the citadel of Alessandria, a large modern fortification to defend the eastern borders of the State. The Azienda di Fabbriche e Fortificazioni manages this large construction site because it is the institution that organises and directs all the transformations on the territory, defining the professional figures involved and the documents that must be drawn up, including Contracts and Instructions: many are those concerning the citadel kept in the Archivio di Stato of Turin today. A part of these documents concerns the last eighteenth-century barracks built around the military square of the fortification, that of San Michele, formerly a military hospital. The study of some of these sources opens to a knowledge of the military construction site from the point of view of the bureaucracy that leaves nothing to chance, but that regulates the supplies of materials and outlines the timing and the methods for the execution of the work rigorously, bringing to light also innovative technical knowledge. So, it is possible to trace the history of the firsts building campaigns of the factory through the prescriptions from the director of works, starting from the excavations for the foundations, giving principle to the raising of the walls and focusing attention on the particular "bombproof" vaults, able to bear the offenses of the enemies in the epoch of the "modern war".

Les casernes de San Michele dans la citadelle d'Alessandria : un chantier militaire au XXVIIIème siècle

À la suite du traité d'Utrecht de 1713, l'État de Savoie s'élargit, devient un royaume et cherche à se doter de techniques militaires à l'avant-garde pour mettre en place la défense de ses frontières et se montrer à jour par rapport au contexte européen. C'est dans ces conditions que l'ingénieur Ignazio Bertola rédige le projet de la citadelle d'Alessandria, une grande fortification "à la moderne" pour défendre les frontières orientales de l'État.

Pour gérer ce grand chantier l'*Azienda di Fabbriche e Fortificazioni* est appelée, une institution qui organise et dirige toutes les transformations sur le territoire, en définissant les figures professionnelles impliquées et les documents qui doivent être rédigés, parmi lesquels les Contrats et les Instructions : nombreux sont ceux conservés aujourd'hui aux Archives d'État de Turin sur la citadelle.

Une partie de ces documents concerne la dernière caserne du XVIIIème siècle, construite autour de la place d'armes de la fortification, celle de San Michele, ancien hôpital militaire. L'étude de certaines de ces documents ouvre à une connaissance du chantier militaire du point de vue de l'appareil bureaucratique qui ne laisse rien au hasard, mais qui réglemente les fournitures de matériel et qui rythme rigoureusement les temps et les méthodes de l'exécution des travaux, en mettant en lumière des connaissances techniques innovantes.

Il est donc possible de retracer l'histoire des premières campagnes de construction du bâtiment à travers les prescriptions du directeur des travaux, à partir des fouilles pour les fondations, en commençant l'élévation des murailles et en insistant sur les voûtes particulières, capables de supporter les attaques des ennemis à l'âge de la guerre "à la moderne".

MARIA CHIARA STRAFELLA

The Restorations on the Facade of Santa Cristina During the XXth Century: a Critical Reading of the Archives of the Superintendence

During the twentieth century, Santa Cristina church stone facade, in Piazza San Carlo in Turin, underwent some restorations and extraordinary maintenance works. The information concerning these restoration sites was brought to light thanks to the examination of the documents kept in the several Archives of the Superintendence, also drawing that from the Fund Torino Anni Trenta kept in the Historical Archives of the City of Turin. The sources made it possible to date the restorations works, placing the first in 1904 under the direction of Alfredo d'Andrade; the Marcello Piacentini transformation is the following one; then there is the post-war restoration led by Umberto Chierici who also follows that in the seventies. Another intervention is in the nineties with the supervision of Clara Palmas and the last one is in the first decade of XXI century followed by architects Paola Salerno and Cristina Mossetti. Therefore, these six interventions took place over a period of about one hundred years following an approach that is always different but always aimed at preserving the monument. The rich documentation, from which emerge important information about the history, the cares, the resources, the intervention methods and the site operations, highlights how Santa Cristina can be defined as a paradigmatic case from the point of view of protection and restoration thanks to the continuous and different attentions that are dedicated to the Juvarrian architecture.

SILVIA SUMMA

The protection of the religious cultural heritage: the analysis of administrative archives for a responsible approach to planned conservation

The most substantial part of the Italian cultural heritage is made up of Church property. This religious heritage is in overabundance in relation to the needs of the community, so it is difficult to manage it. The Art and Cultural Heritage Office of the Diocese of Turin manages the requests submitted by churches and other ecclesiastical bodies, authorizes the artistic decoration, restoration and preservation of furniture and properties with historical, artistic and cultural value, working in agreement with the Superintendence, according to the agreements in force. These activities are carefully documented in the archives of the competent office. The analysis of this important archival heritage, if carefully analyzed, is a powerful tool for monitoring activities in the field of restoration and maintenance of ecclesiastical goods and allows us to hypothesize more and more effective forms of approach to maintenance planning.

Les chantiers de restauration du XXème siècle pour la façade de Santa Cristina : une lecture critique des Archives de la Surintendance

Au cours du XXème siècle, la façade lapidaire de l'église Sainte-Christine sur place San Carlo à Turin a fait l'objet d'une série d'opérations de restauration et d'entretien extraordinaires. Les informations concernant ces chantiers ont été mises en évidence grâce à l'examen des documents conservés dans les différentes Archives de la Surintendance, en puisant également au Fond Torino Anni Trenta de l'Archive Historique de la Ville de Turin. Les sources documentaires ont permis de dater les interventions, en plaçant la première en 1904 sous la direction d'Alfredo d'Andrade, à laquelle succèdent la transformation de Marcello Piacentini, la restauration d'après-guerre conduite par Umberto Chierici, encore son intervention des années Soixante-dix, une autre est des années '90 avec la supervision de Clara Palmas, tandis que le dernier est de la première décennie du XXIème siècle, suivie par les architectes Paola Salerno et Cristina Mossetti. Il s'agit donc de six interventions qui se succèdent en l'espace de cent ans environ, suivant une approche toujours différente mais toujours visant à la conservation du monument. La riche documentation, d'où émergent des informations importantes sur l'histoire, les soins, les ressources, les méthodologies d'intervention et les opérations de chantier, souligne que le chantier de restauration de l'église Sainte-Christine peut se définir comme un cas paradigmatique du point de vue de la protection et de la restauration, précisément grâce aux attentions continues et différentes qui sont dédiées à l'architecture conçue par Juvarra.

La protection du patrimoine culturel ecclésiastique : l'analyse des archives administratives pour une approche responsable de l'entretien programmé

La partie la plus considérable du patrimoine culturel italien est constituée par des biens appartenant à l'Eglise, dont la "surabondance" par rapport aux exigences fonctionnelles quotidiennes des communautés rend de plus en plus difficile d'entretenir et de préserver correctement le système du patrimoine d'intérêt religieux. Le Bureau des Arts et des Biens culturels de la Diocèse de Turin s'occupe de gérer les demandes présentées par les paroisses et autres entités ecclésiastiques, d'autoriser les interventions d'embellissement artistique, de restauration et d'entretien de biens meubles et immobiliers ayant une valeur historique, artistique et culturelle, intervenant en cogestion avec la Surintendance, selon les accords contractuels en vigueur. Ces activités sont soigneusement enregistrées dans les archives du service compétent. L'analyse de cet important patrimoine de documents, si minutieusement fouillé, est un puissant outil de suivi des activités dans le domaine de la restauration et de l'entretien des biens ecclésiastiques et permet d'envisager des formes d'approche toujours plus efficaces à la programmation de l'entretien.

MARIA VITTORIA TAPPARI

Plaster Fragments between Archeology and Microscopy in Enhancement Programs

During the archaeological excavations conducted by the School of Specialization in Architectural and Landscape Heritage of the Polytechnic of Turin from 2015 to 2018 at the early medieval church of Sant'Andrea in Mombasiglio (CN), among the various finds, numerous fragments of plaster also emerged from different stratigraphic units. Because of their heterogeneity, an accurate interdisciplinary analysis was conducted on them for understand their composition and quality, but also to define their chronology and to be able to advance considerations, hypotheses and comparisons on wall decorations and changes that they have suffered over the centuries. In particular, the method adopted, based on the subdivision of the plasters into groups based on the characteristics of their composition, made it possible to identify and separate the fragments on the basis of objective parameters that go beyond the simple observation of the pictorial decorations. Later, this study was completed by laboratory analyzes which made it possible to verify the observations made at a macroscopic level and to obtain further information on the composition, stratigraphy, consistency and deterioration suffered by the various plasters. The research conducted, therefore, through the specific analysis of some purely technical aspects related to the composition of the plasters, has allowed us to advance new hypotheses capable of adding a few more pieces to the knowledge of the architecture under study.

TOMMASO VAGNARELLI

Ancient Landscapes and Modern Interpretations: the Two Identities of the Banditaccia Necropolis in Cerveteri

Starting from 1911 a selected part of the Etruscan necropolis of Banditaccia, near the modern city of Cerveteri (RM), was involved in a twenty-five year of systematic and scientific excavation and restoration activities, with the purpose of preserving the remains and reconstruct the lost architectural identity of monuments and funeral landscape. If on one side the philological interventions on the artifacts can be related to the conservation culture of that time – with particular reference to the thought of Camillo Boito and Gustavo Giovannoni –, on the other the reinvention of the necropolis original landscape with the construction of a garden among the ruins is consistent with Giacomo Boni's theories and with the general rearrangement of the archaeological heritage during the fascist period. Outside the perimeter of this reconstructed area, the semi-abandoned condition of the rest of the necropolis defines a very different and unique historical ad rural landscape, in which architecture and nature coexist in an evocative and spontaneous symbiosis. Today both landscapes – the restored site is the only place equipped for tourist visits – and the surrounding areas, contribute to the consolidated image of this amazing

Fragments d'enduits entre archéologie et microscopie pour des programmes de valorisation

Pendant les fouilles archéologiques menées par l'École de Spécialisation du Politecnico di Torino de 2015 à 2018 à l'église du Haut Moyen-Âge de Saint-André à Mombasiglio (CN) on a retrouvé également, parmi les différentes découvertes, de nombreux fragments d'enduits provenant de différentes unités stratigraphiques. En raison de leur hétérogénéité, ces fragments ont fait l'objet d'une analyse interdisciplinaire approfondie dans le but de comprendre leur composition et leur qualité, mais aussi de définir leur chronologie et de pouvoir formuler des considérations, hypothèses et comparaisons sur les décorations pariétales et sur les changements qu'elles ont subis au cours des siècles. En particulier, la méthode adoptée, fondée sur la subdivision des enduits en groupes en fonction des caractéristiques de leur composition, a permis d'identifier et de séparer les fragments sur la base de paramètres objectifs allant au-delà de la simple observation de la décoration picturale. Cette étude a ensuite été complétée par des analyses de laboratoire qui ont permis de vérifier les observations faites au niveau macroscopique et d'obtenir des informations complémentaires sur la composition, la stratigraphie, la consistance et la dégradation subies par les différents enduits. À travers l'analyse spécifique de certains aspects purement techniques liés à la composition des enduits, la recherche menée a donc permis d'avancer de nouvelles hypothèses susceptibles d'ajouter quelques éléments supplémentaires sur la connaissance de l'architecture.

Paysages anciens et interprétations modernes : les deux identités de la nécropole de Banditaccia à Cerveteri

A partir de 1911, une partie sélectionnée de la nécropole étrusque de Banditaccia, près de la ville moderne de Cerveteri (RM), a été impliquée dans vingt-cinq ans d'activités systématiques et scientifiques de fouilles et de restauration, dans le but de préserver les vestiges et de reconstruire l'identité architecturale perdue des monuments et du paysage funéraire.

Si d'un côté les interventions philologiques sur les artefacts peuvent être liées à la culture de la conservation de cette époque – avec une référence particulière à la pensée de Camillo Boito et Gustavo Giovannoni – d'autre part la réinvention du paysage original de la nécropole avec la construction d'un jardin entre les ruines est conforme aux théories de Giacomo Boni et à la réorganisation générale du patrimoine archéologique pendant la période fasciste.

En dehors du périmètre de cette zone reconstruite, l'état semi-abandonné du reste de la nécropole définit un paysage historique et rural très différent et unique, dans lequel l'architecture et la nature coexistent dans une symbiose évocatrice et spontanée. Aujourd'hui, les deux paysages, le site restauré – qui est le seul endroit équipé pour les visites touristiques – et les environs, contribuent à l'image consolidée de cette nécropole étonnante, qui est

necropolis, which is important to preserve. Therefore, the paper aims to retrace and comment the necropolis transformations that have led to its current layout and to make a comparison between the two identities that also today coexist in this archaeological area.

important de préserver. Par conséquent, cet article vise à retracer et commenter les transformations de la nécropole qui ont conduit à son aménagement actuel et à faire une comparaison entre les deux identités qui coexistent également aujourd'hui dans cette aire archéologique.

MAURIZIO VILLATA

The Restoration Yard at Urban Dimension: Strategies and Perspectives for Historic Cities

The subject area of urban restoration is increasingly redefining its field of study. This trend is a consequence of the change in the corresponding benchmarks following a strict and constant discussion of the theoretical assumptions of architectural restoration and the widely cross-cutting dimension of landscape itself.

This paper proposes an analysis of the active role of the restoration site as a way of assessing the stratified urban evidence of a specific historical area and to intervene in order to maintain the diversity of its values (material, historical, systemic or of identity). The methodological peculiarities of this field direct, therefore, the actions to be taken with respect to the architectural heritage: a critical analysis of the documentary sources is here paramount. It is also necessary to combine, to the study of the sources, a multi-layered analysis of the visible components of permanence and transformation found in the historical structure of the territory.

The instruments of intervention of the past (colour schemes, restoration handbooks, practice codes, restoration plans) are followed today by the need of gearing research towards new perspectives, which include the potential offered by digital technology when dealing with information management of historical centres. The scope of this study is to introduce some thoughts and report recent outcomes regarding their planning.

Finally, an essential element of researching urban restoration is recognising and identifying, individually and by the communities, the built heritage. In this process of defining and steering the restoration site we want to take into consideration the Urbino Planning Schemes drafted by Giancarlo De Carlo. Through this case study it's possible to highlight the connection between analytical and planning actions and the wide variety of the documents analysed, partly kept at the Archives of Plans of IUAV University in Venice.

Le chantier de restauration dans la dimension urbaine: stratégies et perspectives pour les centres historiques

Dans le domaine disciplinaire de la restauration urbaine, on observe une redéfinition progressive du champ d'investigation. Cette tendance est due à la modification de ses paramètres de référence suite à la comparaison étroite et constante avec les hypothèses théoriques de la restauration architecturale et les horizons disciplinaires largement transversaux propres au paysage.

L'essai propose une analyse du rôle actif du chantier de restauration, appelé à interroger le palimpseste urbain stratifié d'un noyau historique et à intervenir dans la phase opérationnelle, pour conserver la pluralité de ses valeurs (matériel, historico-documentaire, identitaire, systémique...). Les spécificités méthodologiques de la discipline orientent donc les actions sur le patrimoine construit à partir de la centralité qui revêt l'analyse critique des sources documentaires. À leur étude, il est également nécessaire d'associer la recherche à plusieurs échelles des composantes visibles de permanence et de transformation présentes dans la structure historique du territoire.

Aux instruments d'intervention passés (plans pour les couleurs, manuels pour la récupération, codes de pratique, plans de récupération), suit aujourd'hui l'exigence d'orienter la recherche vers de nouvelles perspectives, y comprises les possibilités offertes par les technologies numériques pour la gestion de l'information des centres historiques. On entend donc présenter quelques réflexions et résultats actuels au sujet de leur projet.

Enfin, la reconnaissance et l'identification du patrimoine bâti par les individus et les communautés se révèle un thème non marginal à l'examen de l'actualité de la restauration urbaine. Dans ce processus de définition et d'orientation du chantier de restauration, on veut considérer le Plan d'Aménagement d'Urbino, rédigé par Giancarlo De Carlo. À travers ce cas d'étude, il est possible de mettre en évidence le dialogue qui existe entre l'action analytique et de projet et la grande variété typologique du matériel documentaire élaboré, en partie conservé dans les Archives des projets de l'Université IUAV de Venise.

Abbreviazioni archivistiche ricorrenti

AATo – Archivio Arcivescovile, Torino
ACCC – Archivio Capitolare della Collegiata, Chieri (To)
ACMontà – Archivio Comunale, Montà d’Alba (CN)
AdP – Archives de Paris, Parigi
AGA – Archivio General de la Administración
AIBAVc – Archivio Istituto di Belle Arti, Vercelli
AOM – Archivio Ordine Mauriziano, Torino
AN – Archives Nationales de France, Parigi
APAG – Archivio del Patronato de la Alhambra y del Generalife, Grenada
APaGiaveno – Archivio Parrocchiale Collegiata di San Lorenzo Martire, Giaveno (To)
APaMontà – Archivio Parrocchiale, Montà d’Alba (CN)
APrB – Archivio Privato L. Bergetti, Provonda (To)
ASCGiaveno – Archivio Storico Comunale, Giaveno (To)
ASCGovone – Archivio Storico Comunale, Govone (CN)
ASCSaluzzo – Archivio Storico Comunale, Saluzzo (CN)
ASCT – Archivio Storico della Città, Torino
ASDAlba – Archivio Storico Diocesano, Alba (CN)
ASDSaluzzo – Archivio Storico Diocesano, Saluzzo (CN)
ASMTo – Archivio del Seminario Maggiore, Torino
ASOM – Archivio Storico dell’Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista e della Città di Torino, Torino
ASPVenaria – Archivio Storico Parrocchia Natività di Maria Vergine, Venaria Reale (To)
ASTo – Archivio di Stato, Torino
BNF – Bibliothèque Nationale de France, Parigi
GAM – Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea, Torino
ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma
ISCAG – Istituto Storico e di Cultura dell’Arma del Genio, Roma
LARTU – Laboratorio di Analisi e Rilievo Territoriale e Urbano – DIST – Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, Politecnico di Torino e Università degli Studi di Torino
MAP – Médiathèque de l’Architecture et du Patrimoine, Parigi
PoliTo DIST-LSBC – Laboratorio di Storia e Beni Culturali – DIST – Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, Politecnico di Torino e Università degli Studi di Torino
SABAPTo – Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino
SBCVA – Soprintendenza ai Beni Culturali della Valle d’Aosta
WYAS – West Yorkshire Archives

Autorizzazioni alla pubblicazione d'immagini

Area Bibliotecale e Museale, Biblioteca Centrale di Architettura, Sezione Archivi – autorizzazione del 23/07/2020

Archivio del Patronato de la Alhambra y el Genera-life – APAG – richiesta Prot. 0016075 del 04/05/2021

Archivio del Seminario Maggiore, Torino – ASMTTo – nulla osta del 05/02/2021

Archivio di Stato, Torino – ASTo – Segnalazione di intenzione di pubblicare Prot. 0015498 del 30/04/2021 e segnalazione del 15/09/2021

Archivio Istituto di Belle Arti, Vercelli – AIBAVc – richiesta di autorizzazione e contestuale nulla osta in data 15/02/2019 e 24/06/2020

Archives Nationales de France, Paris – AN – comunicazione e nulla osta del 12/02/2021

Archivio Ottolenghi, Camaiore – autorizzazione Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana Prot. MIBACT_SAB-TOS|15/12/2020|0004366-P del 15/12/2020

Archivio Porcinai, Fiesole – autorizzazione del 27/02/2021

Archivio Storico Comunale, Saluzzo – ASCSaluzzo – Autorizzazione concessa

Archivio Storico della Città, Torino – ASCT – Autorizzazione Prot. 1180 AOO/003 cl. 1.60.90/1 del 20.04.2021

Archivio Storico della Città di Torino, Torino – Fototeca – ASCT, Fototeca – autorizzazione Prot. 2271 AOO/003 cl. 1.60.90/1 del 14.09.2020

Archivio Storico Ordine Mauriziano, Torino – ASOM – autorizzazione generale all'autore

Casa Editrice Neos Edizioni – Nulla osta del 20/07/2020

Curia Metropolitana di Torino, Ufficio Liturgico – Arte e Beni Culturali – autorizzazione Prot. BCE/ATZ/0208/2021 del 24/02/2021

Direzione Generale Arti e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane – richiesta del 21/07/2020

Fondazione Luigi Einaudi – comunicazione e nulla osta del 08/02/2021

Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino – GAM – richiesta del 23/09/2021

Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, Roma – ISCAG – autorizzazione del 15/02/2021

Laboratorio di Storia e Beni Culturali, DIST, Politecnico di Torino – PoliTo DIST-LSBC – autorizzazione del 02/03/2021

Ministero de Cultura y Deporte – autorizzazione del 18/03/2021

Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia – Autorizzazione del 15/02/2021

Sir John Soane's Collection – autorizzazione del 20/07/2020

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino, Archivio d'Andrade o Storico – SABAPTo, Storico – Autorizzazione Prot. MIBACT_SABAP-TO|22/07/2020|0011068-P del 22/07/2020 e Prot. MIBACT_SABAP-TO|02/03/2021|0003541-P del 02/03/2021

e inoltre richiesta del 23/09/2021

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino, Archivio Fotografico – SABAPTo, fotografico – Autorizzazione Prot. MIBACT_SABAP-TO|29/07/2020|011554-P del 29/07/2020 e Prot. MIBACT_SABAP-TO|08/02/2021|0002115-P del 08/02/2021

Studio di Architettura Arch-R SARL – autorizzazione del 25/01/2021

West Yorkshire Archives – WYAS – Published with kind permission of the Harewood House Trust and the West Yorkshire Archives del 23/07/2020



POLITECNICO
DI TORINO

III Livello
Scuola di specializzazione in
Beni architettonici e del paesaggio

HEREDIUM / 2

Collana della Scuola di Specializzazione
in Beni Architettonici e del Paesaggio
del Politecnico di Torino

Nato dall'esperienza di un seminario internazionale promosso dalla Scuola nel 2018, con il coinvolgimento di studiosi di università francesi e istituti archivistici italiani, insieme con ricercatori del Politecnico di Torino, il volume espande e ridiscute i temi allora affrontati, coinvolgendo anche specialisti e specializzandi. Il dialogo su temi di frontiera legati alla conservazione del patrimonio architettonico e artistico, con sguardi incrociati tra perlustrazione di fonti archivistiche e cantieri di costruzione, di trasformazione o di restauro, segnala l'inscindibilità tra conoscenza della fabbrica, della città e del territorio e programmi di intervento.

L'approccio fortemente interdisciplinare ricompare prepotentemente nei casi affrontati, ripartiti in due sezioni, *il cantiere storico e i suoi archivi*, e *il cantiere di restauro e i suoi archivi*, ma di fatto in più di una situazione con un fecondo intreccio critico e con temi a cavallo tra conoscenza e restauro.

Non mancano le esplorazioni che dal singolo bene si spingono al contesto urbano e financo territoriale, mostrando al contempo la varietà, ricchezza e imprescindibilità dell'archivio come serbatoio di memoria e strumento operativo in grado di guidare le scelte d'intervento.

Né de l'expérience d'un séminaire international organisé par l'École de Spécialisation dans les Biens Culturels et les Paysages en 2018, avec la participation de membres d'universités françaises et de responsables d'archives italiens, ainsi que de chercheurs du Politecnico de Turin, le volume reprend les questions abordées à ce moment-là, en impliquant aussi des spécialistes et des étudiants de troisième cycle. Le dialogue sur les enjeux complexes liés à la conservation du patrimoine architectural et artistique, avec une lecture transversale entre exploration des sources d'archives et chantiers de construction, de transformation ou de restauration, souligne de manière forte l'inséparabilité entre la connaissance du bâti, de la ville et du territoire et les programmes de restauration. L'approche y est fortement interdisciplinaire et réapparaît dans les thèmes traités, divisés en deux sections, le chantier historique et ses archives, et le chantier de restauration et ses archives. Dans plus d'un cas, ce sont les échanges critiques entrelacés fructueux qui prévalent et abordent des thèmes transversaux entre connaissance et restauration. Les explorations considèrent tout à la fois ce qui a trait au monument, au contexte urbain, voire territorial, envisageant la variété, la richesse et le rôle indispensable de l'archive comme réservoir de mémoire et outil opérationnel pour orienter les choix d'intervention.

€ 75,00

ISSN 2704-8373

ISBN 978-88-9285-041-5

e-ISBN 978-88-9285-042-2



HER-2



All'Insegna del Giglio



Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio
Archives et chantiers pour l'interprétation du patrimoine



a cura di
Chiara Devoti, Monica Naretto
dirigé par