

IL GABINETTO DI ARCHITETTURA:  
UNA COLLEZIONE TRA LE COLLEZIONI

*Original*

IL GABINETTO DI ARCHITETTURA:  
UNA COLLEZIONE TRA LE COLLEZIONI

DELLA CITTA / Dellapiana, Elena - In: Il Gabinetto di Architettura antica e Tecnica degli stiliELETTRONICO. - Torino : Politecnico di Torino, 2017. - ISBN 9788890529689. - pp. 25-35

*Availability:*

This version is available at: 11583/2676913 since: 2017-07-20T12:13:31Z

*Publisher:*

Politecnico di Torino

*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)



**STRUMENTI PER LA DIDATTICA  
NELLE COLLEZIONI STORICHE  
DELLA BIBLIOTECA CENTRALE D'INGEGNERIA**

**Il Gabinetto di Architettura  
antica e Tecnica degli stili**

**MOSTRA FOTOGRAFICA**

**POLITECNICO DI TORINO**  
Area Bibliotecaria e Museale  
DIST - Laboratorio di Storia e Beni Culturali



Strumenti per la didattica nelle collezioni storiche della Biblioteca Centrale di Ingegneria :  
il Gabinetto di Architettura antica e Tecnica degli stili : mostra fotografica. – Torino :  
Politecnico, 2017

# **STRUMENTI PER LA DIDATTICA NELLE COLLEZIONI STORICHE DELLA BIBLIOTECA CENTRALE D'INGEGNERIA**

## **Il Gabinetto di Architettura antica e Tecnica degli stili**

**MOSTRA FOTOGRAFICA**

Grafica e impaginazione: Luisa Montobbio, DIST

ISBN 9788890529689

Politecnico di Torino, 2017



This work is licensed under a Creative Commons  
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License

**POLITECNICO DI TORINO**  
**Area Bibliotecaria e Museale**  
**DIST - Laboratorio di Storia e Beni Culturali**

## **Il Gabinetto di Architettura antica e Tecnica degli stili MOSTRA FOTOGRAFICA**

Politecnico di Torino  
Area Bibliotecaria e Museale  
DIST – Laboratorio di Storia e Beni Culturali  
corso Duca degli Abruzzi, 24 – 10129 TORINO  
18 febbraio – 15 maggio 2015

La mostra è stata curata da  
Enrica Bodrato  
Margherita Bongiovanni  
Olivia Musso  
Maria Vittoria Savio  
Nunzia Spiccia

nell'ambito delle iniziative culturali di Ateneo promosse  
dalla Commissione per la tutela e la promozione dei beni  
archivistici e museali del Politecnico di Torino

### **Legenda**

ASPoliTo: Archivio storico del Politecnico di Torino  
BCA: Biblioteca Centrale di Architettura "Roberto Gabetti", Politecnico di Torino  
BCI: Biblioteca Centrale di Ingegneria, Politecnico di Torino  
BRT: Biblioteca Reale di Torino  
DENERG: Dipartimento Energia, Politecnico di Torino  
DISEG: Dipartimento di Ingegneria Strutturale, Edile e Geotecnica, Politecnico di Torino  
DIST: Dipartimento Interateneo di Scienze Progetto e Politiche del Territorio, Politecnico di Torino  
LSBC: Laboratorio di Storia e Beni Culturali  
s.i.: senza indicazioni

## **INDICE**

Prefazione **7**

*Laura Montanaro, Nicoletta Fiorio Plà*

### **SAGGI**

Il Gabinetto di Architettura antica e Tecnica degli stili **13**

*Enrica Bodrato, Margherita Bongiovanni*

Il Gabinetto di Architettura: una collezione tra le collezioni della città **25**

*Elena Dellapiana*

Studiare architettura al Castello del Valentino.  
La Regia Scuola di applicazione per gli ingegneri di Torino (1859-1906) **37**

*Annalisa Dameri*

Il disegno fra rilievo e progetto nel corso di Architettura della  
Scuola di applicazione di Torino **47**

*Roberta Spallone*

### **CATALOGO**

Il Gabinetto di Architettura antica e Tecnica degli stili:  
mostra fotografica **63**

*Maria Vittoria Savio*

Catalogo **65**

### **APPENDICI**

La Biblioteca del Gabinetto di Architettura **169**

Bibliografia di riferimento **205**

## IL GABINETTO DI ARCHITETTURA: UNA COLLEZIONE TRA LE COLLEZIONI DELLA CITTÀ

*Elena Dellapiana*

Il 1885, anno di avvio della collezione del Gabinetto di Architettura, è un anno cruciale perché corrisponde a diverse altre iniziative analoghe e diversi altri campi di indagine nella Torino post-unitaria e in via di industrializzazione. Dalla riunificazione delle collezioni civiche e reali (musei Civici, galleria dell'Accademia Albertina), al ruolo della produzione industriale (Museo Industriale), fino ai tentativi, in corrispondenza con l'Esposizione Generale Italiana del 1884 al Valentino, di creare un Museo di Architettura<sup>1</sup>.

La collezione destinata ai progettisti si colloca così in un ampio quadro in cui la "missione pedagogica" del patrimonio artistico nazionale, assume un ruolo prevalente e molto chiaro, tra il museale e l'operativo, mettendo in luce un dibattito che sta tornando oggi di grande attualità, sia nel campo della formazione scolastica, sia in quello della formazione di una cultura della consapevolezza nei cittadini.

Le vicende che includono gli episodi brevemente tratteggiati riguardano, oltre all'ovvio problema della "consegna" alle popolazioni delle opere d'arte nazionali, avviato fin dalla Rivoluzione francese<sup>2</sup>, quella della dualità tra arte e industria, dibattito vivacissimo fino alla svolta del secolo e oltre e, per certi versi, non ancora esaurito. Non si tratta di una discussione astratta, ma di una delle possibili chiavi individuate all'indomani dell'Unità per rinforzare un impianto produttivo ancora in divenire, da una parte, e un sistema di condivisioni di saperi tradizionali, dall'altra<sup>3</sup>.

La sede del possibile nesso tra il dibattito su arte-industria, l'innovazione produttiva e la ricerca artistica è individuato molto presto nella costituzione di collezioni. Si tratta ovviamente di un tema di diffusione europea, avviato a diverso titolo in tutti i paesi, più o meno industrializzati anche se con obiettivi spesso divergenti o con sfumature diversificate: il Regno Unito mira ad assegnare una migliore qualità formale al proprio vertiginoso sviluppo, la Francia vuole, vice versa, accelerare la produzione dei prodotti di altissimo livello estetico ma ancora troppo legati all'artigianato artistico, l'Austria si trova a metà tra i due, e così via<sup>4</sup>. Il nucleo comune a tutte le iniziative è la documentazione della produzione nel campo delle arti applicate nel territorio nazionale e altrove da una parte, e l'idea che tali collezioni servano da repertorio di modelli per la produzione corrente, dall'altra.

In Italia, negli anni di costruzione dell'Unità e in quelli immediatamente successivi, la creazione di collezioni civiche e di musei di un nuovo genere, come i musei industriali,

---

1 Un quadro generale sulle collezioni che si costituiscono a Torino è in Pettenati, Romano (a cura di), 1996.

2 Su questo tema, Poulot, 2012.

3 Dellapiana, 2013, pp. 5-16; Dellapiana, 2002 [1].

4 La vicenda è molto complessa; per gli opportuni riferimenti bibliografici si rimanda a Bulegato, 2008, pp. 35-49.

si colloca in un più ampio progetto culturale che avrebbe dovuto avere, nelle intenzioni dei suoi promotori, una immediata ricaduta politica: il “fare gli italiani” vagheggiato da Massimo d’Azeglio all’indomani della dichiarata unità nazionale, sarebbe dovuto passare attraverso la condivisione, a tutti i livelli, della gloriosa tradizione artistica italiana, tradizione che sarebbe dovuta divenire la “lingua” comune a tutti gli strati della popolazione, ammaestrati nel solo disegno per le classi subalterne, nella storia dell’arte e nella sua pratica, anche applicata all’industria, per le classi dominanti<sup>5</sup>.

Ossequienti a questo programma, accanto al faticoso tentativo di accostare i corsi di studi d’arte all’industria, e in diretta relazione con la didattica, all’indomani dell’Unità nascono per iniziativa pubblica – statale o locale – diversi musei civici; in alcuni casi si tratta dell’organizzazione di legati e donazioni di collezionisti, o di patrimoni delle ex case regnanti, in altri si tratta di istituzioni nuove, sorte quasi dal nulla che affiancano reperti antichi e oggetti correnti, con una fortissima coscienza del proprio ruolo didattico nel rinnovamento culturale, ma anche produttivo; lo strumento, insomma, per produrre quel collante artistico che avrebbe dovuto rafforzare il paese neonato.

È la situazione che si verifica, non a caso, a Torino, città guida del processo di Unità, il cui Museo Civico, aperto al pubblico il 4 giugno 1863, in occasione dei festeggiamenti per l’anniversario della promulgazione dello Statuto Albertino, trae origine da due nuclei, uno antico costituito dai resti archeologici ritrovati in città quando si era scavato per la costruzione degli scali ferroviari, raccolto e poi donato nel 1856 dall’archeologo dilettante Bartolomeo Gastaldi<sup>6</sup>, l’altro moderno, una raccolta merceologica appartenuta a Giacomo Arnaudon e donata nel 1861<sup>7</sup>. Successivamente, ma solo nel nuovo secolo, all’atto dell’individuazione della sede definitiva a Palazzo Madama, anche parte della raccolta di dipinti antichi appartenente alla casa regnante entreranno a far parte delle collezioni, completando la convivenza tra arti “alte” e applicate<sup>8</sup>.

Fin dal 1851 il problema della coesistenza tra il Senato del Regno, nella sala più aulica e suggestiva di Palazzo Madama, i relativi uffici e servizi e la Quadreria reale, ormai a pieno titolo patrimonio della nazione, danneggiata dal fumo delle candele e dall’inevitabile usura derivante dalla circolazione di senatori e impiegati, si fa sentire<sup>9</sup>. Una serie di progetti, non andati a buon fine, prevedono soluzioni diverse: dalla costruzione di un nuovo edificio a firma di Carlo Promis che, in piazza Bodoni, avrebbe dovuto accogliere Accademia di Belle Arti e Quadreria Reale (1852) all’ampliamento del Palazzo Madama verso la via di Po (a firma di Ernesto Melano, 1855) in armonia con la facciata juvarriana o secondo indirizzi formali consonanti con la cultura storicista nella proposta, ancora di Melano, risalente al 1847, ma riportata in auge in occasione del dibattito<sup>10</sup>.

Ancora in forse la collocazione del Senato fino agli anni dell’Unità – è noto il grandioso progetto di Antonelli che vede a Palazzo Carignano il Senato, la Camera elettiva e una sala per le sedute reali<sup>11</sup> – al trasferimento della capitale, la sede di Palazzo Madama dovrà

5 Su questi temi Accornero, Dellapiana, 2001; Pesando, 2009.

6 Pagella, 2008, p. 6.

7 Pettenati, Romano (a cura di), 1996.

8 La raccolta è sistematizzata e documentata da Roberto D’Azeglio fin dal 1836; D’Azeglio, 1836 e sgg.

9 Astrua, 2011, pp. 95-108.

10 Dellapiana, 1995, pp. 177-186.

11 Dellapiana, 2011, pp. 101-110.



La sala delle ceramiche al Museo Civico di Torino, in *Museo Civico di Torino - Sezione Arte antica, Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti*, Torino 1905.

aspettare ancora molti anni prima di venire “consegnata” alla cittadinanza, ma l’idea di un Museo Civico inclusivo e aggiornato continua a prendere corpo.

Le integrazioni sono infatti rapide e all’inizio degli anni Settanta Emanuele Tapparelli d’Azeglio, già a capo della delegazione per la diffusione della ceramica italiana in più di una esposizione internazionale, regala la propria straordinaria collezione di maioliche e porcellane non solo italiane<sup>12</sup>, raccolte nel corso di viaggi e spedizioni, affiancata lo stesso anno da più di mille pezzi provenienti dalle manifatture di Vinovo, antica fabbrica regia per il consumo delle tavole del re<sup>13</sup>. La collezione di ceramiche, che diviene rapidamente uno dei nuclei principali della costituenda sezione del Museo di Arti applicate all’industria, è essenzialmente concentrata sulle manifatture italiane, un settore allora piuttosto trascurato dal mercato e dai collezionisti, e risulta dunque molto evidente il programma di D’Azeglio (il nipote di quel Massimo che voleva “fare gli italiani”) per la conoscenza e il rilancio delle tradizioni nazionali, ricchissime quanto antiche e forse ingiustamente penalizzate dal rapido sviluppo industriale dei paesi confinanti e concorrenti<sup>14</sup>.

12 Maggio Serra, 1981, p. 24.

13 Le collezioni, sistemate nella prima sede sono riprodotte in Museo Civico di Torino, 1905.

14 Pettenati, Crosetti, Carità, 1995.



Pezzi in ceramica di Vinovo al Museo Civico di Torino, in *Museo Civico di Torino – Sezione Arte antica, Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti*, Torino 1905.



Maioliche italiane del Cinquecento, già della Collezione Spitzer, in *“Arte Italiana Decorativa e Industriale”, VII, 1898, tav. 26.*

In questa fase la sede individuata, a valle del dibattito brevemente esplorato, è quella di un edificio in via Gaudenzio Ferrari, mentre la Quadreria Reale si avvia verso i locali dell'Accademia delle Scienze, che già ospitano le collezioni egizie, nel 1865. Attraverso questa suddivisione il Museo Civico assume via via un volto sempre più definito: cedendo al Museo di Antichità parte dei reperti romani e acquisendone manufatti medievali, nel periodo della direzione di Pietro Agodino e Bartolomeo Gastaldi, fino alla fine della decade dei Settanta, il “lavoro” attraverso una lettura diacronica che va dalla preistoria alla stretta attualità, fornisce la chiave di lettura per focalizzarsi sulle arti applicate sia dal punto di vista delle scelte curatoriali – gli oggetti esposti – sia da quello delle ricadute: l'uso che artisti e artigiani possono farne per il disegno dal vero, l'ispirazione e la realizzazione di oggetti nuovi.

In parallelo con l'episodio delle civiche collezioni, si colloca quello del Regio Museo Industriale, inaugurato all'indomani dell'Unità nei locali già sede del Ministero della Guerra<sup>15</sup>, con l'obiettivo di assumere un ruolo guida nel processo di modernizzazione del paese attraverso la fornitura di strumenti pratici, ma anche mediante la missione di *“educare al buon gusto le masse”*<sup>16</sup>. L'idea di raccogliere collezioni con una ricaduta pratica era stata avviata dalla Giunta Municipale nel 1860, con la delibera dell'apertura del Museo Merceologico intitolato al già incontrato Arnaudon che negli anni dell'apertura del Gabinetto di Architettura troverà una collocazione in un fabbricato di proprietà comunale in corso Palestro per poi convergere proprio nel Museo Industriale<sup>17</sup>.

Il Museo torinese, primo di una serie di istituzioni analoghe che interessano le sedi di Milano, Roma, Napoli, e in previsione di altre da stabilirsi a Palermo, Firenze, Venezia<sup>18</sup>, e costituito *«con lo scopo di promuovere l'istruzione industriale e il progresso delle industrie e del commercio»*<sup>19</sup> mette da subito al centro della sua azione le collezioni. Affidate a un curatore il cui ruolo è inizialmente equiparato a quello dei professori titolari di corsi – istituiti a partire dal 1868 –, si vanno formando nelle maniere più diverse, attraverso acquisizioni dirette, accordi con le imprese, donazioni. Il primo nucleo è probabilmente da ascrivere agli acquisti effettuati dal direttore De Vincenzi in trasferta in qualità di capo della delegazione italiana all'Expo di Londra del 1862<sup>20</sup> e costituisce gli indirizzi iniziali che continueranno a essere dibattuti tra due tendenze fondamentali: una tecnico-scientifica, proposta proprio da De Vincenzi, quasi in concorrenza con la Scuola di applicazione per gli ingegneri<sup>21</sup>, e una attribuibile al successivo direttore Giuseppe Codazza, che sostiene una visione maggiormente integrata tra produzione e arte, proprio perché il Museo *«deve educare al buon gusto e alla eleganza nelle espressioni e produzioni industriali, deve esprimere l'arte applicata all'industria, deve sorvegliare le arti e i mestieri»*<sup>22</sup>.

15 Manassero, 2015, p. 95.

16 Accornero, Dellapiana, 2001.

17 Pagella, 2009, p. 117.

18 Sul dibattito sull'istituzione di scuole/musei avviato a livello statale, Pesando, 2009.

19 Accornero, Dellapiana, 2001, p. 125.

20 Pagella, 2009, p. 118.

21 Vedi il contributo di Annalisa Dameri in questo volume.

22 Dichiarazione di Luigi Luzzati, sodale di Codazza, resa in occasione della prima seduta della commissione per il riordino del Museo, il 9 settembre 1874 (Archivio Centrale dello Stato, Roma, *Ministero Agricoltura, Industria e Commercio*, B. 414).

Così le collezioni, in buona parte oggi perdute, si attestano dietro una classificazione legata fortemente alla sequenza del mondo produttivo: materie prime – macchinari – semilavorati o manufatti, focalizzando, forse senza ancora la consapevolezza che anima il dibattito su arte industria nella stigmatizzazione di quest'ultima operata in ambito *Arts and Crafts* o nella positiva visione che caratterizzerà gli albori della disciplina del design. Dietro categorie come *regno inorganico*, *regno organico*, *oggetti e prodotti relativi alla chimica industriale*, *oggetti attinenti all'istruzione elementare e secondaria*, *oggetti appartenenti all'ornamentazione industriale*, *oggetti che si riferiscono alla tecnologia meccanica*, *collezioni di macchine agrarie*<sup>23</sup> si celano materiali e produzioni provenienti da tutto il mondo che comprendono l'illustrazione dei processi di trasformazione, ma anche oggetti finiti – non necessariamente industriali in senso stretto, ma piuttosto ascrivibili a una serialità spesso larvata – che rappresentano lavorazioni tradizionali o le più aggiornate tendenze delle tecniche produttive, ma anche i gusti che le aziende e i progettisti stanno imponendo al pubblico<sup>24</sup>. Così, nelle acquisizioni del Museo, inclusi nella categoria che pare essere più legata agli indirizzi perseguiti da Codazza, quella relativa all'*ornamentazione industriale*, si trovano prodotti ceramici Richard, Ginori e della Manifattura Chini – la prima lombarda e le ultime toscane – oltre a oggetti di produzione di fabbriche dei distretti trevigiani<sup>25</sup> e ad esempi di provenienza estera come le notissime terraglie inglesi Weedgwood<sup>26</sup>; sono poi presenti vetri delle fornaci muranesi come Salviati<sup>27</sup>; inoltre compaiono alcuni lavori di intaglio in legno, moltissimi calchi in gesso (questi acquisiti tra il 1879 e il 1903) e molti materiali tessili.

Le scelte del pur mutilo panorama, se a prima vista possono a buon diritto rimandare al rinnovamento del gusto in corso, guidato dal dibattito veicolato dalle riviste, molte delle quali con sede a Torino<sup>28</sup>, si ricollegano anche a un processo che alcuni intellettuali dell'epoca tentano di guidare e che finirà per caratterizzare, fino ai giorni nostri, il progetto e la produzione italiani: in qualche modo persino ciò che oggi si definisce lo "stile italiano". I processi e i piani di rinnovamento dei distretti produttivi tradizionali – quelli della ceramica e del vetro per esempio – utilizzando tecniche sempre più meccanizzate e facendo crescere le tecnologie, ma soprattutto i quadri direttivi delle imprese, sono visti fin dagli anni dell'Unità come la possibile caratterizzazione di una nazione che vuole crescere industrialmente ma non è disposta a dimenticare il proprio ricchissimo giacimento di tradizioni artistiche e manifatturiere. Non a caso la collezione di ceramiche è degna di particolare attenzione nelle acquisizioni: insieme alle componenti edilizie – mattoni, tegole, pavimentazioni, cornici – e attrezzature tecniche – in prevalenza isolatori – oggetti quotidiani e artistici delineano la lunga sequenza dei prodotti originati dalla "terra affidata

23 Codazza, 1873, pp. 48-59.

24 Sugli albori del design in ottica industriale, ancora significativo è Pevsner, 1951.

25 Dellapiana, 2010, pp. 43-69.

26 Tames, 1984; Dolan, 2004.

27 Giacomelli, 2009, pp. 129-131; *Vetri e mosaici* [...], 1871; per uno sguardo generale sulla produzione muranese, con l'evidenziazione delle fasi di fortuna e crisi economica, Bova, 2010.

28 Sciolla (a cura di), 2003.



Raccolta dei marmi e delle pietre da costruzione, in Il R. Museo Industriale Italiano in Torino. 1862-1902, Torino 1902.



Raccolta delle calci dei gessi e dei cementi, in Il R. Museo Industriale Italiano in Torino. 1862-1902, Torino 1902.

al fuoco” che, nelle collezioni di tutta Europa, sta diventando una sorta di fossile matrice utile a trovare la convergenza tra arte e modi produttivi<sup>29</sup>.

La scelta eterogenea dei pezzi da esporre al Museo si ricompone proprio in questa visione: come avviene altrove si possono contemplare saggi di materiali, macchinari e prodotti adatti a fornire esempi agli addetti operai in una logica di applicazione; nello specifico della situazione torinese, ormai ex capitale politica ma vocata a occupare forti spazi industriali<sup>30</sup> collezioni e corsi vengono proposti anche come “materiale” utile a formare i quadri direttivi delle aziende, affiancandosi alle Scuole di applicazione per ingegneri che stavano invece educando tecnici e scienziati virtualmente destinati alle stesse aziende.

Codazza, nelle sue proposte di rinnovamento del complesso del Museo nel 1873, insiste proprio su questo punto e sulla necessità di promuovere corsi liberi e flessibili, adattati progressivamente alle necessità dell’industria del territorio, ad affiancare la definizione disciplinare in corso nelle istituzioni universitarie e simil-universitarie per fornire informazioni sempre aggiornate agli addetti appartenenti a tutte le fasi del processo produttivo: dagli operai, ai dirigenti, ai progettisti<sup>31</sup>. Anche i saggi apparentemente lontani dai processi industriali, come i pochi lavori di intaglio in legno applicati all’arredo, decisamente distanti dagli aggiornamenti formali in corso<sup>32</sup>, sono da ricondurre allo stesso programma culturale e in particolare all’attività di Pietro Giusti, intagliatore, insegnante all’Accademia di Belle Arti di Siena prima del trasferimento a Torino nel 1865 dove gestisce il corso di Ornato al Museo Industriale. I suoi molti scritti, che coincidono con le teorie di Codazza<sup>33</sup>, sono ispirati a un approccio davvero innovativo dell’insegnamento, che abbandona in buona parte le lezioni e l’esercizio dedicati alla teoria e dà molto spazio all’invenzione, e all’educazione al buon gusto, anche per mettere i discenti, si legge in sotto traccia, in grado di fare in futuro scelte imprenditoriali coraggiose e adatte ai tempi. Una sorta di marketing *ante litteram*, insomma, quello portato avanti nell’affannosa ricerca di una formula per il Museo, nuovo spazio nelle maglie del sistema formativo consolidato e adatto a assecondare le nuove esigenze di nuove produzioni e nuovi mercati. Il programma di Giusti, il cui corso prende dal 1872 la titolazione di Ornamentazione industriale – l’ornato consiste nella tecnica del disegno, mentre l’ornamentazione corrisponde all’atto creativo – ribadisce la centralità delle collezioni che devono inglobare anche le realizzazioni degli allievi in una circolarità del saper fare anch’essa estremamente aggiornata ai nuovi principi pedagogici<sup>34</sup>.

Corsi e Museo, almeno nell’accezione fin qui esplorata, perdono rapidamente quota: gli oggetti acquistati sono sempre più orientati a un’educazione di tipo consolidato – gessi, macchinari, campioni<sup>35</sup> –; i corsi di Ornamentazione arrivano a stento a raccogliere poche

29 Una scheda anonima sulla collezione di ceramica all’apertura degli anni Settanta è negli *Annali*, 1870-1871, fasc. III, pp. 129-137.

30 Prima ancora del settore metalmeccanico e automobilistico, Torino avvia una forte quanto meno conosciuta fase industriale nei campi dell’industria alimentare: <http://www.storiaindustria.it/>; Castronovo, 2003; sul coinvolgimento dei diversi enti nella promozione del processo, Dellapiana, 2013, pp. 5-16.

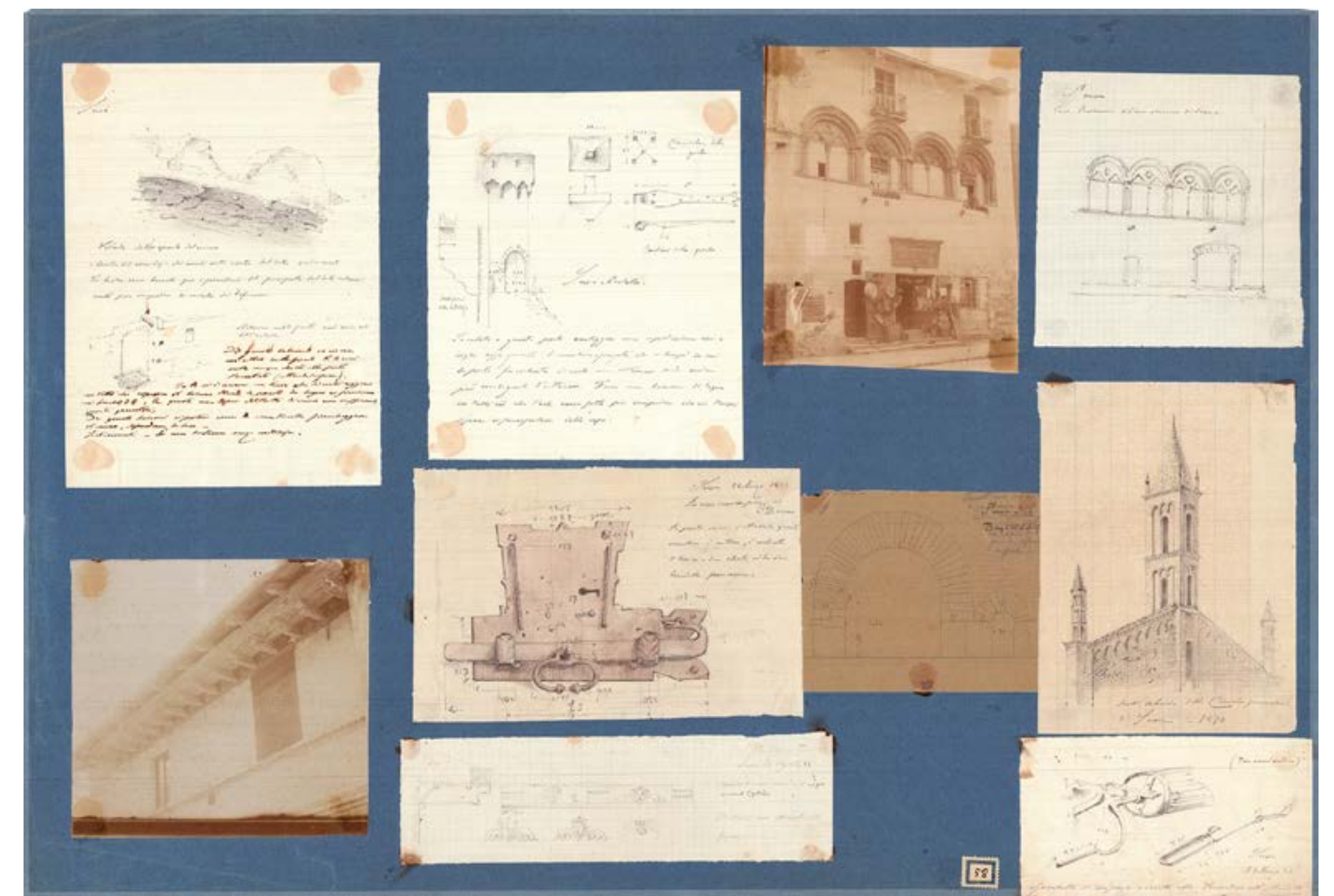
31 Codazza, 1873, pp. 47-48.

32 Pagella, 2009, p. 120

33 Accornero, Dellapiana, 2011, p. 143

34 Genovesi, 2010

35 Pagella, 2009, pp. 120-121.



B.R. Brayda, tavola con schizzi e fotografie di Susa, ca 1870, in DIST, LSBC, Fondo Brayda, BRD.58

decine di allievi, a fronte di una presenza sempre più massiccia in quelli di area tecnica, in particolare quello per Ingegnere Industriale, istituito nel 1879<sup>36</sup>.

Il tentativo operato da Codazza e Giusti, in linea con quanto di lì a poco si sarebbe iniziato a dibattere sulle pagine di “Arte Italiana Decorativa e Industriale”<sup>37</sup>, viene di fatto spaccato tra l’aggiornamento in corso presso l’Accademia Albertina – all’alveo accademico si deve indubbiamente l’interesse per i modelli in gesso<sup>38</sup> – e l’indirizzo politecnico che sfocerà nell’inclusione del Museo proprio nella nuova scuola, dove, nel frattempo, si stavano attuando alcuni tentativi di allestire raccolte utili per la didattica, come quello del Gabinetto di Architettura.

Ciò è quanto avviene sul versante dell’istruzione, ma il lasso di tempo trascorso tra l’Unità – e la conseguente istituzione delle collezioni civiche e industriali – e gli anni Ottanta, ha permesso anche, nella miriade di studi pure motivati dall’azione di tutela e conservazione resasi necessaria per i cambi di destinazione di edifici storici dovuti all’abbandono di Torino da parte della corte e delle istituzioni statali<sup>39</sup>, di individuare nell’architettura un elemento caratterizzante della città alla ricerca affannosa di una nuova identità anche culturale oltre che produttiva. Un precoce “sdoganamento” dei periodi correntemente

36 Ferraresi, 1979, pp. 488-494.

37 Selvafolta, 1991, pp. 85-118.

38 Dellapiana, 2002 [1].

39 Manassero, 2015.

poco graditi a storici, critica e pubblico, come il medioevo e il barocco, permette di focalizzarsi sul ruolo della disciplina nel quadro del complesso programma di diffusione e condivisione della tradizione artistica del territorio<sup>40</sup> e di imporre all'attenzione la possibilità di includere l'architettura tra le arti maggiori e minori da comprendere in qualche modo nelle raccolte cittadine<sup>41</sup>.

Molla fondamentale di questo processo è ovviamente la ricerca che ha come esito la costruzione del *Borgo colla sovrastante Rocca* all'Esposizione Generale Italiana di Torino del 1884<sup>42</sup>. La scelta regionalista della riproduzione del patrimonio architettonico, artistico e manifatturiero del XVI secolo presente in Piemonte e Valle d'Aosta, offre lo spunto per la decisione di aprire, proprio al Borgo, unico padiglione che non sarebbe andato smantellato al termine dell'esposizione, un *Museo di Architettura*, promosso dal Collegio degli Architetti di Torino – una costola del Circolo degli Artisti – con la collaborazione del Municipio e con l'obiettivo di fornire esempi sia tecnici sia artistici della produzione architettonica italiana, nella logica di riunire sotto l'egida della tradizione artistica l'Italia dei mille campanili. Il progetto risulta da subito molto, troppo ambizioso, e viene ridimensionato a *Museo Regionale di Architettura*, realizzato, collocato nella casa di Ozegna e presentato al pubblico qualificato del VI congresso degli Architetti e Ingegneri di Venezia del 1887, insieme a un accurato *Catalogo*, in parte illustrato<sup>43</sup>.

L'insieme dei pezzi esposti, oltre a ribadire la visione regionalista di D'Andrade e i suoi ed essere l'ovvio risultato degli esperimenti, anche materiali e tecnici, effettuati al Borgo – calchi, cornici, terrecotte – successivamente implementati da altre raccolte di gessi, frammenti e copie riconducibili a realtà locali, è il risultato dell'impegno di personaggi riconducibili anche alle vicende – contemporanee – del Gabinetto di Architettura Tecnica. Primo tra tutti Riccardo Brayda, assistente di Reyceud alla cattedra di Architettura dal 1879, libero docente dal 1888<sup>44</sup> e compreso nella lista dei soci per l'iniziativa della costituzione del Museo.

Al di là dei risultati pressoché inesistenti e dei continui spostamenti delle collezioni del Museo del Borgo – smembrate e collocate in parte presso quella che diventerà la sezione di Arte Antica del Museo Civico<sup>45</sup> – per poi perdersi nei magazzini delle istituzioni cittadine, un po' come è successo per il Museo Industriale –, è interessante rilevare come, a oggi, non risultino contatti tra le due collezioni in divenire, le cui vicende corrono in parallelo. Il programma pedagogico fin qui riconosciuto è condiviso da tutti coloro che promuovono le diverse collezioni; per il Museo di Architettura si dice: «*riconoscendo i grandissimi vantaggi che gli studiosi di Architettura e delle Arti decorative ritroverebbero da una raccolta completa e sistematicamente ordinata di riproduzioni architettoniche degli edifici nazionali*»<sup>46</sup>. Tuttavia le raccolte di fotografie dei monumenti raccolti presso la Scuola di applicazione e i modelli e i frammenti del Museo non si incontreranno mai, come

40 Dellapiana, Tosco, 1996; Dellapiana, Tosco, 2006, pp. 213-239.

41 Martini, 2008, pp. 289-314.

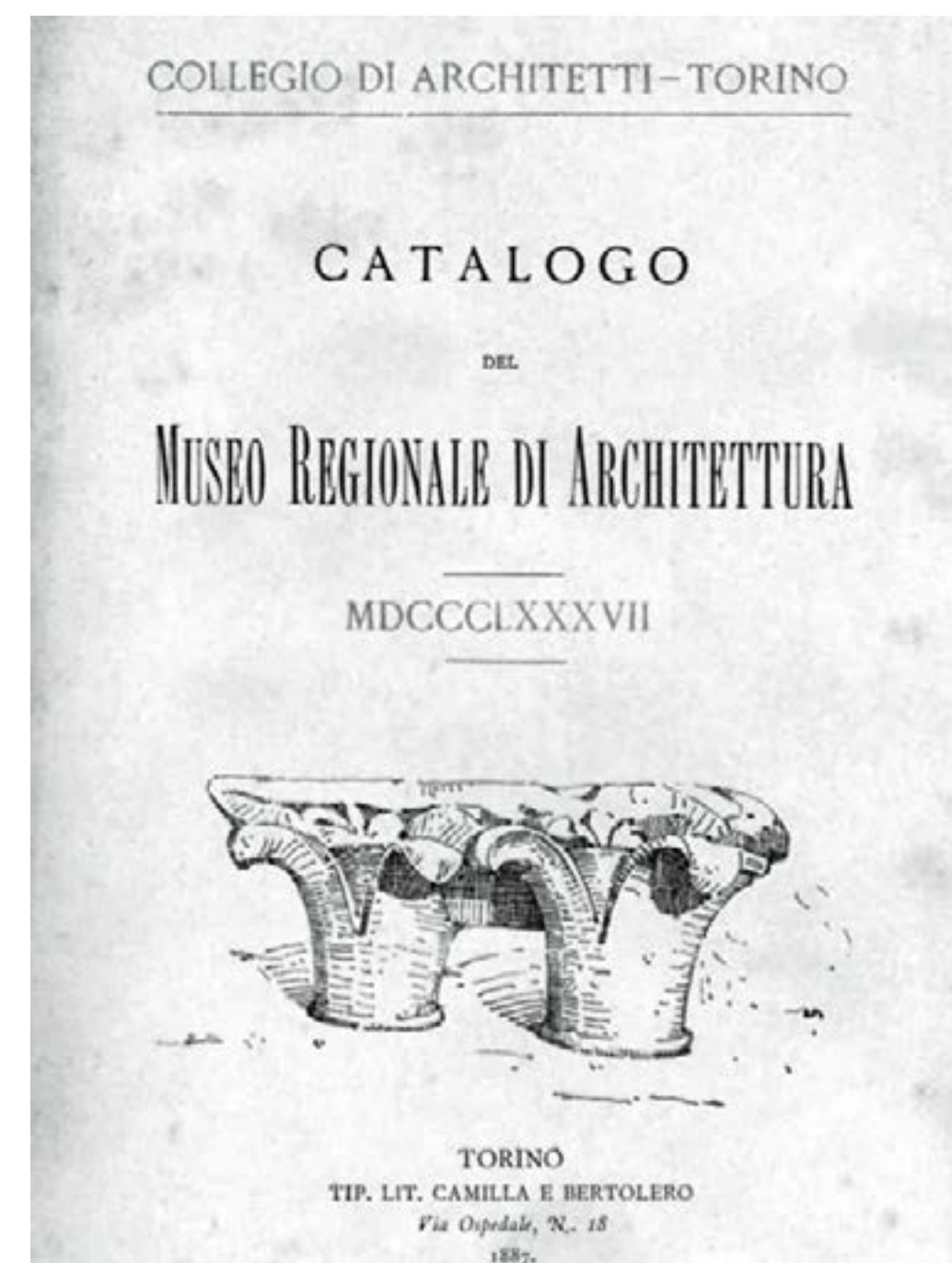
42 Per una sintesi e un aggiornamento bibliografico, Dellapiana, 2005, pp. 590-205 e da ultimo, Pagella, 2011.

43 Collegio di Architetti Torino, 1887; Donato, 2011, pp. 141-171.

44 Viglino Davico, 1984, pp. 15-16; alcuni disegni realizzati da studenti sulla falsa riga del suo *Ricordo di una passeggiata artistica a Sant'Antonio di Ranverso (Valle di Susa)*, Torino 1887 sono presenti in mostra.

45 Martini, 2008, p. 302.

46 Collegio di Architetti Torino, 1887, p. 5.



Frontespizio, *Catalogo del Museo Regionale di Architettura*, Collegio di Architetti Torino, Torino 1887.

accademici, necessitando oggi il lavoro di ricerca stratigrafica nel complesso degli archivi del Politecnico per individuarne nucleo e estensioni. Ancora prima del manifestarsi del sostanziale fallimento del progetto di condivisione delle collezioni pubbliche oggetto di discussione sia in campo museografico sia in quello della gestione dei beni culturali, in tempi recenti<sup>47</sup>, quello di ampia visione promosso dagli intellettuali nell'ultimo scorcio del XIX secolo viene fagocitato da una progressiva atomizzazione proprio nelle sedi di vocazione maggiormente onnicomprensiva: le collezioni annesse ai modi di insegnamento in via di definizione.

Il tentativo di organizzare una forte integrazione tra istruzione – a diversi livelli –, collezioni a loro volta integrate e prive delle tradizionali divisioni tra arte e produzione seriale e condivisione con la società civile, rallentato dalla divisione dei ruoli e dell'affidamento alle diverse istituzioni già nel XIX secolo e interrotto dopo la Seconda Guerra Mondiale dalle pur interessanti riorganizzazioni delle sedi museali in chiave neo-idealista<sup>48</sup>, offre diversi spunti di riflessione su come utilizzare, diffondere e condividere i giacimenti culturali costituiti da raccolte e fondi archivistici oggi oggetto di corretta e legittima conservazione, ma “dimentichi” dei processi concettuali e politici che li hanno originati, in alcuni casi passibili di divenire essi stessi modelli per nuove modalità di circolazione e utilizzo.

47 Sulle problematiche dei musei attuali, sulla scorta dei processi culturali trascorsi, Jallà, 2009, pp. 11-15.

48 Dellapiana, 2002 [2], pp. 565-572.