



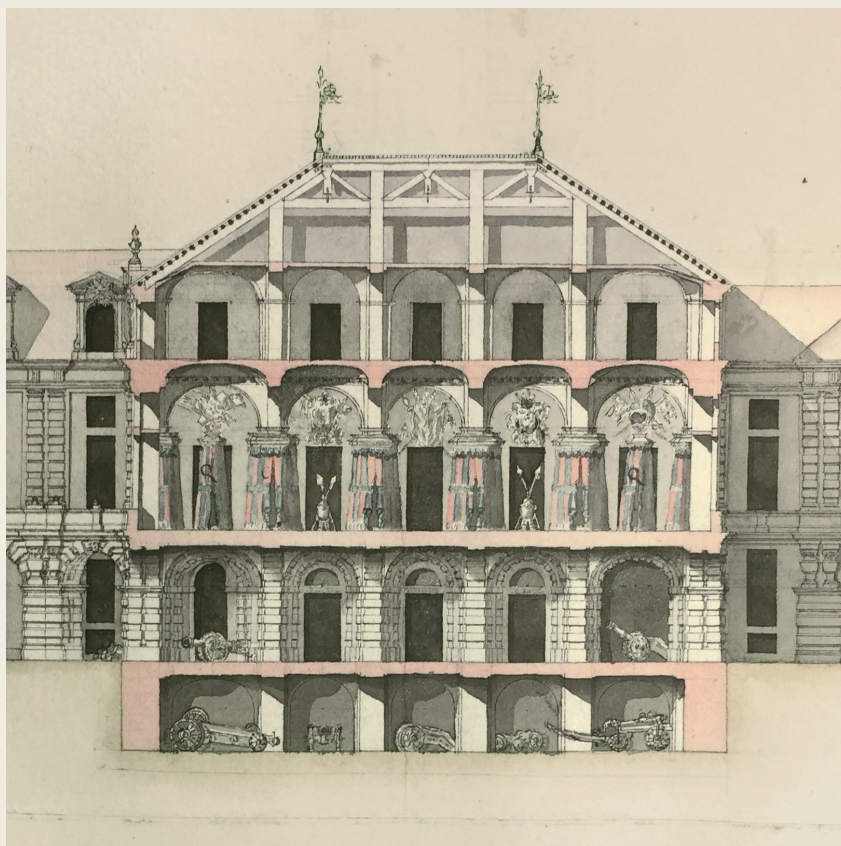
Fondazione  
**1563** QUADERNI  
di RICERCA

Programma di Studi  
sull'Età e la Cultura del Barocco

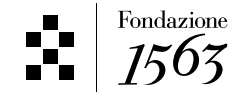
# IL PALAZZO DELL'ARSENALE DI TORINO

## Un progetto europeo

*a cura di Edoardo Piccoli ed Émilie d'Orgeix*







# IL PALAZZO DELL'ARSENALE DI TORINO

Un progetto europeo

*a cura di*

Edoardo Piccoli ed Émilie d'Orgeix

**SAGEP**  
EDITORI

## PREFAZIONE

### Collana Quaderni di Ricerca

La collana raccoglie gli esiti dei progetti di studio e ricerca promossi dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo in ambito storico, storico-artistico, storico-architettonico e storico-critico.

### Comitato scientifico

Walter Barberis  
Lorenzo Bianconi  
Marco Carassi  
Pierre Rosenberg

**Coordinamento editoriale**  
Elisabetta Ballaira

### Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

#### Direttrice scientifica

Michela di Macco

Si ringraziano per le fotografie: Archivio dell'Accademia di San Luca, Roma; Archivio di Stato del Cantone Ticino; Archivio di Stato di Alessandria; Archivio di Stato di Torino; Archivio storico della Città di Torino; Biblioteca della Scuola di applicazione, Torino; Biblioteca Reale, Torino; Bibliothèque nationale de France, Parigi; Comando per la formazione e Scuola di applicazione dell'esercito, Torino; Istituto storico e di cultura dell'Arma del Genio, Roma; Musei Reali di Torino; Philippe Bragard; Pino dell'Aquila; Raffaele Ballirano; Service historique de la Défense, Vincennes; Dino Jasarevich.

Per motivi di uniformità rispetto alla Collana tutti i testi sono stati redatti secondo le norme italiane. Dans un souci d'uniformité de la Série tous les textes ont été rédigés selon les normes italiennes.

Tutti i diritti riservati

© Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

www.fondazione1563.it · info@fondazione1563.it

### Sagep Editori

*Direzione editoriale*  
Alessandro Avanzino  
*Grafica e impaginazione*  
Matteo Pagano

### Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

*Redazione*  
Vincenzo Pernice

© 2023 Sagep Editori, Genova

www.sagep.it

ISBN 979-12-5590-061-0

**P**resentiamo ai lettori un volume sicuramente significativo, dedicato agli studi storico-architettonici e archivistici sul Palazzo dell'Arsenale di Torino, che abbiamo voluto incastonare nel Programma di alti studi sul Barocco, pubblicandolo nella collana dei Quaderni di ricerca della Fondazione 1563.

Lo studio – scaturito dal ritrovamento da parte della professoressa Émilie d'Orgeix (dell'École Pratique des Hautes Études di Parigi) di un album di disegni di architettura dell'Arsenale di Torino, custodito a Vincennes nella Bibliothèque du Service historique de la Défense – ne mette in luce la notevole rilevanza, sia storica e documentaria, sia artistica.

Un rapporto fruttuoso di scambio e ricerca tra gli studiosi francesi e il Politecnico di Torino – Dipartimento di Architettura e Design, coordinato dal prof. Edoardo Piccoli, ha incrementato la conoscenza dell'album attraverso seminari e visite e ha reso possibile questa ricca e multidisciplinare pubblicazione che, tra le altre cose, colloca correttamente il Regio Arsenale di Torino nella dimensione che gli appartiene, quella internazionale, e ricostruisce il profilo professionale e la formazione di un personaggio poco conosciuto, quale l'architetto disegnatore Pietro Maria Cantoreggi, nel suo percorso tra la natia Lombardia, Torino e l'Accademia di San Luca a Roma, dove vince nel 1783 il concorso Clementino.

La recente campagna di restauri, che ha visto un ruolo importante della Fondazione Compagnia di San Paolo, e la riapertura dell'Arsenale alla città, attraverso alcune lungimiranti iniziative culturali volute dal Comando della Scuola d'Applicazione, consentono oggi, per la prima volta, di mettere in relazione diretta l'album di disegni – realizzato nel 1779 proprio per celebrare l'imminente completamento del grande progetto dell'ingegnere militare Antonio Felice De Vincenti – con l'edificio torinese e con il contesto nazionale ed europeo dei palazzi adibiti alla costruzione, alla riparazione e alla fornitura delle armi e delle munizioni. Si restituisce così, con un altro tassello, la possibilità di cogliere l'eccezionale valore di questo edificio, delle istituzioni formative e scientifiche che ha ospitato nel tempo, dell'impatto generato sui percorsi di sviluppo della città.

Un elemento, infatti, che caratterizza la storia di Torino e degli Stati Sabaudi consiste nello speciale rapporto fra ambienti militari e società civile. Ambienti militari legati in particolare a quelle “componenti colte” – gli artiglieri, gli ingegneri e gli architetti militari – che proprio nell'Arsenale avevano il loro riferimento essenziale. Intorno a questo rapporto, e in gran parte in questo luogo, hanno preso forme saperi e capacità che sono state determinanti per la vita civile, in una continua osmosi tra esercito, società ed economia: dagli intrecci tra importanti figure dell'Arsenale e la nascita dell'Accademia delle Scienze, fino

alla formazione della cultura politecnica torinese, al ruolo della metallurgia militare nella nascita della proto-industria in Piemonte, che sta a sua volta alla base della lunga parabola di Torino quale archetipica città industriale. Dall'Arsenale torinese tra '700 e '900 non nasce infatti solo la cultura degli armamenti, ma ricevono importanti impulsi chimica e metallurgia, matematica e fisica, cartografia e fotogrammetria, meccanica di precisione e tecnica delle costruzioni in ferro, medicina e mineralogia – senza contare lo strettissimo rapporto tra scienza della fortificazione, architettura militare e architettura civile che segna in profondità la parabola della Torino Barocca.

Naturalmente non si può dimenticare il tuttora centrale ruolo del Palazzo dell'Arsenale come luogo di alta formazione per migliaia di ufficiali, che hanno fatto la storia dell'Armata Sarda, del Regio Esercito e poi dell'Esercito Italiano. Luogo di ricerca e progettazione di tecniche, di discussione di dottrine, che hanno a più riprese incrociato non solo la storia nazionale ma anche la storia europea, in un percorso che attende ancora di essere completamente ricostruito e narrato.

Questo volume si iscrive dunque a pieno titolo nell'interesse e nell'impegno che il gruppo Compagnia di San Paolo ha dedicato all'Arsenale, a cui la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura è lieta di collaborare, non solo con questo volume, ma anche con il suo costante impegno progettuale.

Il Presidente  
Piero Gastaldo

**S**ervice à compétence nationale héritier des dépôts de la Guerre et de la Marine créés sous Louis XIV, le Service historique de la Défense (SHD) conserve et communique dans ses dix implantations plus de 450 km<sup>2</sup> d'archives du ministère des Armées. Seul de son genre, il comprend aussi un département dédié à la recherche historique, à l'enseignement supérieur militaire et à la symbolique de la Défense, ainsi qu'une bibliothèque riche d'un million de documents qui en font la première bibliothèque d'Europe en histoire militaire.

Fruit de la fusion de plusieurs bibliothèques antérieures et riche tant en collections anciennes que modernes, la bibliothèque du SHD conserve des imprimés mais aussi des cartes et des manuscrits uniques, provenant de France, d'Europe et même au-delà. A la fois spécialisée en histoire militaire mais ouverte à tous les sujets qui ont pu intéresser les armées depuis trois siècles, elle est aussi une ressource exceptionnelle de l'histoire du territoire et de la population française. Elle est ainsi au service du ministère des Armées, des universités mais aussi de tous les chercheurs français et étrangers, amateurs, curieux, collectionneurs ou encore généalogistes.

Ayant bénéficié de prises de guerre mais aussi d'acquisitions faites en temps de paix ou même de dons de particuliers, la bibliothèque du SHD conserve de nombreuses éditions étrangères. Si les volumes anglais et allemands sont les plus nombreux, et si la Russie occupe une place particulière dans ses collections, ceux venant d'Italie sont bien représentés, avec quelques rares manuscrits du Royaume de Sardaigne. Parmi ceux-ci, l'album de l'arsenal de Turin est ici présenté dans ce très beau et très savant catalogue, bel exemple de ce que peut apporter une étude pluridisciplinaire et transnationale, dont les auteurs méritent d'être chaleureusement remerciés.

Nathalie Genet-Rouffiac  
Conservateur général du patrimoine  
Chef du Service historique de la Défense

**L**a nuova pubblicazione dedicata al Palazzo dell'Arsenale, tra i palazzi storici più importanti ed eccellenza architettonica di Torino, scaturisce dalla riscoperta dell'album che raccoglie i disegni dell'Arsenale. Realizzato nel 1779 dall'architetto Pietro Maria Cantoregi, il volume in origine fu custodito, con molta probabilità, nell'edificio stesso fino al suo trasferimento, durante il periodo napoleonico, agli Archives Nationales di Parigi.

La raccolta fornisce informazioni esclusive e dati utili ad integrare le conoscenze architettoniche sul Palazzo dell'Arsenale, la cui documentazione è spesso carente. Cantoregi descrive meticolosamente, attraverso disegni preziosi, il progetto-capolavoro, ancora incompiuto, del capitano Antonio Felice De Vincenti, direttore del cantiere del grande edificio.

Le piante e le sezioni dell'imponente fabbricato denotano una attenta analisi, un'encomiabile perizia e un'efficace capacità di sintesi. L'architetto, in definitiva, racconta con precisione il progetto di De Vincenti nel percorso delicato del suo sviluppo.

La pubblicazione, oltre a rendere noto un documento poco conosciuto, svela la scrupolosa ricerca d'archivio, porta a conoscenza particolari inediti e getta nuova luce sull'edificazione del settecentesco Regio Arsenale di Torino a partire dall'approvazione del progetto del capitano di artiglieria Antonio Maria Felice De Vincenti, incaricato nel 1736 dal Re Carlo Emanuele III. Se infatti dal 1728 al 1732, è Filippo Juvarra il regio architetto deputato di un progetto complessivo del Regio Arsenale, è a De Vincenti che, negli anni Settanta dello stesso secolo, spetta il compito di dare compiutezza ad un programma che ambisce legittimamente a collocare questo tassello della politica sabauda su un piano apertamente internazionale. Nel Settecento l'importanza dell'Arsenale consente a Torino di consolidare la sua dimensione cosmopolita. Infatti, dal 1739 le Regie Scuole Teoriche-e Pratiche di Artiglieria e Fortificazione offrono agli allievi un'istruzione tecnica capace di entrare in competizione con i principali circuiti scientifici europei e in grado di dialogare con gli ambienti più colti del mondo militare sopranazionale, anticipando in molti casi la nascita di analoghe scuole in altri Stati.

Nel volgere di pochi anni la Scuola e la cerchia delle sue relazioni divennero un perno attorno al quale ruotarono riflessioni e pratiche scientifiche considerate a livello internazionale di grande interesse. Forte è l'analogia con l'attuale vocazione del Palazzo che attua una formazione militare ricca di proficui scambi con Eserciti stranieri, confermando l'interesse e l'inclinazione dell'Esercito Italiano alla cooperazione globale, con una visione sempre più finalizzata alla compartecipazione. Il Palazzo dell'Arsenale, dunque, simboleggia, tra passato e presente, attraverso gli insegnamenti e la trasmissione di importanti valori, il luogo della memoria, ma anche del futuro.

Questo volume, pertanto, rappresenta un'occasione importante di promozione e valorizzazione del Palazzo dell'Arsenale che si inserisce in una serie di iniziative concretizzate nell'arco di questi ultimi anni, come il rifacimento del grandioso piazzale interno.

Tali iniziative hanno restituito alla città di Torino un bene prezioso, evidenziando ancora una volta il valore del metodo fondato sul lavoro in sinergia e sulla collaborazione tra Istituzioni ed Enti italiani e francesi preposti alla conservazione e alla tutela del patrimonio, promotori di una consistente progettualità, indirizzata ad azioni sul medio e lungo termine.

Un particolare ringraziamento va alla Fondazione 1563 che ha reso possibile questa ricerca e che in questi anni ha sostenuto il percorso di valorizzazione del Palazzo dell'Arsenale. Altrettanta sincera gratitudine va ai curatori e agli studiosi che hanno contribuito a questo studio corale.

Roberto De Masi  
Generale di Divisione

# SOMMARIO

<b>INTRODUZIONE / INTRODUCTION</b> Edoardo Piccoli, Émilie d'Orgeix	2
<b>L'ALBUM DI VINCENNES E I FONDI DOCUMENTARI DELL'ARSENALE TRA TORINO E PARIGI</b>	
<i>Le "livre" de plans de l'arsenal royal de Turin par Cantoregi (1779): l'atlas comme source de l'enquête historique</i> Émilie d'Orgeix	9
<i>Il deposito dell'arsenale e le carte dei Regi archivi: una storia itinerante tra Torino e Parigi</i> Daniela Cereia	25
<i>Quelques volumes piémontais de la bibliothèque du Service historique de la Défense</i> Martin Barros	35
<b>PIETRO MARIA CANTOREGI, DISEGNATORE ARCHITETTO NELL'ITALIA DI FINE SETTECENTO</b>	
<i>Una carriera piemontese</i> Edoardo Piccoli	49
<i>Il soggiorno di Cantoregi a Roma, 1782-1789</i> Susanna Pasquali	69
<i>La Belle Endormie: sur une vue cavalière de Civitavecchia par Cantoregi (1782)</i> Martin Motte	83
<b>L'ARSENALE, UN CANTIERE EUROPEO</b>	
<i>Nuove indagini sul Regio arsenale di Torino sotto Antonio Maria Felice De Vincenti (1736-fine XVIII sec.)</i> Valentina Burgassi	101
<i>La dimensione internazionale del "militare" nella Torino del Settecento</i> Paola Bianchi	123
<i>Les arsenaux de terre et de mer en Europe. Fonctions, formes et circulations internationales, XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles</i> David Plouviez	135
<i>Costruire l'immagine moderna dell'arsenale</i> Pino Dell'Aquila, Edoardo Piccoli	149
<b>APPENDICI E TAVOLE A COLORI</b>	
Schede	165
Appendice documentaria	191
Tavole a colori	199
<b>APPARATI</b>	
Abbreviazioni e bibliografia	232
Indice dei nomi	240
Indice dei luoghi	244

## INTRODUZIONE

«Addì 21 [giugno 1785]. Al dopo pranzo sul tardi della giornata il nostro Re nella sua carrozza di città in compagnia del Conte Lagnasco Scudiere di Servizio furono dalli Sovrani delle due Sicilie a prenderlo conducendolo a vedere il famoso Arsenale, e [...] si trattennero colà molte ore, desideroso l'Estero Sovrano osservare minutamente ogni cosa, cioè quelle ben ordinate Sale d'Armi piramidalmente costrutte, di fucili, Magazzini, Trapani, Fonderie, Museo, e Scuola di Metallurgia, sendone il Direttore, Capo e Colonello del corpo Reale d'Artiglieria il Commendatore D'Antony, qual presentò al Re di Napoli vari libri spettanti alle Militari fortificazioni, e Scuole pratiche d'Artiglieria».

*Ragguaglio storico della partenza [...] delle Loro Maestà siciliane Ferdinando IV e Maria Carolina di Lorena, [...] sua consorte. BRT, Storia patria, 351, cc. 8-9.*

Nel 1785 il Re di Napoli Ferdinando di Borbone, accompagnato da Vittorio Amedeo III, passava all'arsenale il suo secondo giorno di visita a Torino: scelta più che comprensibile, come questo libro vuole dimostrare. Agli occhi del sovrano partenopeo l'edificio del De Vincenti, ormai quasi completato, poteva comparire come la materializzazione di uno scarto tra i due Stati nei modi di pensare alla guerra e alla forza militare: l'emblema di uno stato continentale, che manifestava la sua vocazione strategica non con i cantieri navali, ma con le infrastrutture urbane e con una formidabile rete di fortezze sui confini. L'arsenale, al centro di questo sistema, era già considerato «famoso», e anche le personalità che lo guidavano godevano di alta considerazione: Alessandro Vittorio Papacino D'Antoni, che quel giorno accoglieva i due sovrani, era autore di volumi che già circolavano, tradotti in più lingue, nelle accademie militari europee. Non possiamo essere sicuri che in quell'occasione fosse mostrato al Sovrano in visita anche l'album di disegni che presentiamo in questo volume, ma è certo che non vi sarebbe stata occasione migliore, dato che una sua evidente funzione è di riassumere in un solo sguardo tutta l'articolata distribuzione dell'edificio, e delle attività che vi si svolgevano.

Questa pubblicazione è il risultato di una lunga indagine che ha riunito istituzioni e ricercatori italiani e francesi attorno allo studio di uno stesso oggetto: un atlante manoscritto inedito di disegni dell'arsenale, realizzato nel 1779 e firmato dall'architetto Pietro Maria Cantoreggi, personaggio finora misconosciuto. Il carattere eccezionale dell'album, riscoperto da Émilie d'Orgeix nel fondo di atlanti della riserva della biblioteca del Service historique de la Défense di Vincennes, è stato sottolineato da Edoardo Piccoli nell'ambito di una ricerca avviata sul cantiere dell'arsenale nel XVIII secolo, portando la Scuola di

applicazione dell'Esercito di Torino a patrocinare un primo progetto espositivo, curato da Pino dell'Aquila e Gianfranco Cavaglià, in cui le tavole disegnate da Cantoreggi, riportate *in situ*, avrebbero potuto di nuovo svelare la natura di «grandiosa fabbrica» del palazzo. A questo primo progetto si sono progressivamente uniti curatori di biblioteche, storici dell'architettura e storici specializzati in arsenali e strategia militare europea per intraprendere lo studio che qui presentiamo e che, sulla scia dell'importante pubblicazione curata da Walter Barberis nel 2021, indaga aspetti inediti e finora poco conosciuti dell'arsenale settecentesco.

La digitalizzazione dell'album da parte del Service historique de la Défense ha quindi fornito il filo conduttore di una indagine collettiva che, irradiandosi dallo studio del manoscritto, ha avviato una rinnovata narrazione della storia architettonica dell'arsenale. Nel corso delle ricerche lo studio si è progressivamente arricchito di nuovi documenti, che oggi consentono di restituire il posto occupato dall'arsenale nei dibattiti architettonici e urbanistici che animarono, nel Settecento, non solo Torino ma l'intera Europa.

Questo lavoro nasce anche da una forte volontà di coniugare ricerca e formazione, secondo un approccio che intreccia lo studio del disegno architettonico, l'ordine materiale delle collezioni e la pratica didattica. Il lavoro si è strutturato intorno a un progetto, denominato *Atelier Cantoreggi*, che è consistito in una serie di seminari itineranti organizzati a Torino e Parigi tra il 2021 e il 2022 a cura del Dottorato in Architettura, storia e progetto del Politecnico di Torino e della École Pratique des Hautes Études – PSL. Riunendo autori del catalogo e dottorandi di entrambe le istituzioni, questi seminari si sono svolti grazie all'ospitalità dell'Archivio di Stato e della Scuola di applicazione dell'Esercito di Torino, della École Militaire di Parigi e del SHD di Vincennes. L'osservazione diretta dei documenti, l'analisi materiale e le discussioni svoltesi nel corso degli incontri hanno dato luogo a domande, discussioni e arricchimenti che confermano l'importanza fondamentale sia della consultazione dei documenti originali sia dello scambio diretto e dell'oralità in ambito accademico. Questi laboratori sulla “ricerca attraverso la pratica della ricerca” sono stati anche occasione per confrontarsi con le difficoltà e i limiti propri della ricerca storica in architettura, come l'assenza o l'incomunicabilità di documenti, disegni, modelli già oggetto di segnalazione in passato. Si tratta di incidenti e lacune che ricordano quanto sia fragile, nella lunga durata, il patrimonio archivistico, nonostante l'entusiasmo e la dedizione di chi tra molte difficoltà ne cura la conservazione. Di questa “odissea” dei documenti, spesso radicata nei conflitti che hanno attraversato l'Europa, è testimonianza non solo il nostro album, trasferito a Parigi sotto Napoleone, ma la storia itinerante di molte carte e fondi chiamati in causa dalla nostra ricerca. Che poi questa “odissea” si nutra anche di spettacolari ritorni a Itaca, sono ugualmente testimonianza la documentazione che presentiamo, e la recente mostra di Vincennes sulle «forteresses de l'Empereur», in parte costruita intorno ai fondi del generale Chasseloup-Laubat, recentemente acquisiti dal SHD, e che il nostro itinerante “atelier Cantoreggi” ha potuto ammirare nel corso del suo viaggio parigino nel 2022.

Edoardo Piccoli, Émilie d'Orgeix

## INTRODUCTION

«Le 21 juin 1785. Après le déjeuner [...] notre Roi dans sa voiture de ville en compagnie du Comte Lagnasco se rendit chez les Souverains des Deux-Siciles pour l'emmener voir le célèbre Arsenal. Ils y restèrent de nombreuses heures, le Souverain Étranger désireux d'observer tout minutieusement [...], le directeur [...] D'Antony ayant présenté au roi de Naples divers livres relatifs aux fortifications militaires et aux écoles pratiques d'artillerie [...].»

*Récit historique du départ de Leurs Majestés siciliennes Ferdinand IV et Marie-Caroline de Lorraine, BRT, Storia Patria, 351, cc. 8-9.*

En 1785, le roi de Naples Ferdinand de Bourbon, accompagné de Vittorio Amedeo III, se rendit à l'arsenal lors de sa deuxième journée de visite à Turin. Sa volonté d'intégrer l'arsenal royal dans son parcours officiel est éclairante, comme le présent ouvrage souhaite le démontrer. Aux yeux du souverain napolitain, le bâtiment d'Antonio Felice De Vincenti matérialisait l'écart entre les royaumes de Naples et de Sardaigne et leurs différentes manières de penser la guerre et la force militaire. La *grandiosa fabbrica* de Turin incarnait, en effet, l'œuvre d'un État continental qui s'imposait, non pas par ses chantiers navals, mais par ses infrastructures urbaines et son exceptionnel réseau de forteresses frontalières. Si le *célèbre* arsenal était au centre de ce système, ses dirigeants jouissaient également d'une grande renommée: Alessandro Vittorio Papacino D'Antoni (1714-1786), qui accueillit ce jour-là les deux souverains, avait publié de nombreux ouvrages qui, traduits en plusieurs langues, circulaient dans les académies militaires européennes. S'il est aujourd'hui impossible de confirmer que l'album de dessins de l'arsenal, auquel est consacré ce volume, a été présenté au souverain lors de sa visite, il aurait eu toute légitimité à l'être tant il donne à voir d'un *unique coup d'œil* l'ampleur du projet architectural et le grand nombre d'activités qui s'y déroulaient.

La présente publication est le résultat d'une longue enquête qui a réuni institutions et chercheurs italiens et français autour de l'étude d'un même objet: un atlas manuscrit inédit de plans de l'arsenal, réalisé en 1779 par l'architecte Pietro Maria Cantoreggi (1750-), figure alors méconnue du second XVIII<sup>e</sup> siècle. Le caractère exceptionnel de cet ouvrage, redécouvert par Émilie d'Orgeix dans la collection d'atlas de la réserve de la bibliothèque patrimoniale du Service historique de la Défense de Vincennes, a été tôt souligné par Edoardo Piccoli dans le cadre de ses recherches sur le chantier de l'arsenal au XVIII<sup>e</sup> siècle, engageant les directeurs de l'École d'application de l'Armée de Turin à commanditer un projet d'exposition à Pino dell'Aquila et Gianfranco Cavaglia. À ce premier projet, se sont ralliés conservateurs de bibliothèques, historiens de l'architecture

et historiens spécialistes des arsenaux et de la stratégie militaire européenne afin d'entreprendre une étude qui, dans le sillage de l'importante publication sur les écoles royales d'artillerie de Turin (dir. Walter Barberis, 2021), a eu pour ambition de révéler le *grand dessein* de l'arsenal.

La numérisation de l'ouvrage en haute définition par le Service historique de la Défense a fourni le fil directeur de cette enquête collective qui, rayonnant à partir de l'étude génétique et matérielle du manuscrit, a engagé à une mise en récit renouvelée de l'histoire architecturale de l'arsenal royal de Turin. Le dossier documentaire présenté dans ce volume est le fruit de cette démarche collective d'appropriation du projet architectural et urbain turinois à l'aune d'un manuscrit. Au fil des recherches, l'étude s'est progressivement enrichie de nouveaux documents d'archives, envois et projets de Cantoreggi effectués à l'Accademia di San Luca de Rome, correspondances et documents comptables, *billets royaux* des Archives d'État de Turin, qui permettent aujourd'hui de restituer la place fondamentale qu'a occupé l'arsenal dans les débats architecturaux et urbains qui ont animé, au XVIII<sup>e</sup> siècle, non seulement Turin mais également toute l'Europe.

Ce travail collectif résulte également d'une forte volonté d'allier recherche et formation. Si cette approche imbriquant étroitement étude du dessin d'architecture, ordre matériel des collections et pratique pédagogique n'est pas perceptible dans le catalogue, le projet *Atelier Cantoreggi*, tel que nous l'avons nommé, a été structuré autour d'une série de séminaires itinérants, organisés à Turin et Paris entre 2021 et 2022 par la faculté d'architecture du Politecnico de Turin et l'École pratique des hautes études-PSL université. Réunissant auteurs du catalogue et doctorants des deux institutions, ces séminaires de recherche ont été menés dans différents fonds d'archives grâce à l'hospitalité des Archives d'État de Turin, de l'École d'Application de l'Armée, de l'École militaire de Paris et du Service Historique de la Défense de Vincennes. L'observation directe des documents, leur analyse matérielle et les discussions qui ont été menées lors de chacune de ses séances ont suscité des questionnements, des croisements et des enrichissements qui confirment, comme toujours, tant l'importance fondamentale de la consultation de documents originaux que les fruits de l'oralité savante. Ces ateliers de formation à la recherche *par la pratique de la recherche* ont également été l'occasion de se confronter à l'absence ou à l'incommunicabilité, tant dans des archives civiles et militaires que les fonds locaux et les collections privées, de documents pourtant signalés dans les études anciennes ou les inventaires. Ces lacunes rappellent aussi à quel point le patrimoine des archives est fragile, malgré l'enthousiasme et le dévouement de ceux qui veillent à sa conservation. De cette *odyssée* que traversent les documents témoigne l'album de Cantoreggi, fort probablement prélevé dans les collections du royaume de Sardaigne lors de l'occupation de Turin par les armées françaises en 1798, tout autant que l'ensemble des documents et des fonds mobilisés lors de la recherche. Mais cette *odyssée* européenne, dont nous n'oublions les origines conflictuelles, se nourrit également de retours spectaculaires à Ithaque, illustrés non seulement par la documentation que nous présentons, mais également par la récente exposition à Vincennes intitulée *Les forteresses de l'Empereur. Napoléon et ses ingénieurs dans l'Europe en guerre*, en partie fondée sur la revendication et la récupération par le SHD des archives du général Chasseloup-Laubat (1745-1833), que notre *Atelier Cantoreggi* a pu visiter lors de son déplacement parisien en 2022.

Edoardo Piccoli, Émilie d'Orgeix

## RINGRAZIAMENTI / REMERCIEMENTS

I curatori desiderano ringraziare il personale degli archivi e delle biblioteche coinvolte nella ricerca, in particolare il Service historique de la Défense, l'ISCAG, l'Accademia di San Luca, la Biblioteca reale e l'Archivio di Stato di Torino. Le ricerche condotte presso la Scuola d'Applicazione dell'esercito a Torino sono state sostenute con passione dal generale Roberto De Masi, il colonnello Davide Boracchia e il colonnello Massimo Siragusa. Altrettanto hanno fatto, presso il Service historique de la Défense di Vincennes, i conservatori e responsabili della biblioteca storica Nathalie Genet-Rouffiac, Jean-François Dubos et Marin Barros. Numerosi colleghi, oltre agli autori di questo volume, hanno partecipato generosamente al progetto, animandone gli incontri e scambi scientifici, *in primis* Gianfranco Cavaglià, Sabine Frommel e Luisa Gentile. Il progetto, infine, ha beneficiato del sostegno prezioso delle nostre due istituzioni di affiliazione: a Torino, il Dipartimento di Architettura e design del Politecnico di Torino e, presso l'EPHE-PSL, il laboratorio Histara (EA 7347) e la Direzione delle Relazioni internazionali, che hanno finanziato i seminari itineranti. Questo volume non avrebbe visto la luce senza la Fondazione 1563, che, dopo avere accompagnato la ricerca con entusiasmo, ne ha accolto l'inserimento nelle loro collane, seguendone passo a passo, e con preziosi stimoli e suggerimenti, lo sviluppo editoriale.

Les directeurs scientifiques du volume souhaitent remercier vivement le personnel des archives et des bibliothèques impliquées dans la recherche, en particulier le Service historique de la Défense, l'ISCAG, l'Accademia di San Luca, la Bibliothèque Royale et les Archives de l'Etat de Turin. Les recherches menées à l'École d'application de l'armée ont été soutenues avec ferveur par le général Roberto De Masi, le colonel Davide Boracchia et le colonel Massimo Siragusa ainsi qu'au Service historique de la Défense de Vincennes, les conservateurs du patrimoine et responsables de la bibliothèque patrimoniale, Nathalie Genet-Rouffiac, Jean-François Dubos et Marin Barros. Plusieurs collègues ont également participé activement au projet, dont Gianfranco Cavaglià, Sabine Frommel et Luisa Gentile qui ont généreusement animé les réunions et les discussions scientifiques. Enfin, ce projet a bénéficié du soutien financier précieux de nos deux institutions de rattachement: à Turin, la faculté d'architecture du Politecnico de Turin et, à l'EPHE-PSL, le laboratoire Histara (EA 7347) et la direction des relations internationales qui ont financé la série de séminaires itinérants. Ce volume n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien inconditionnel de la Fondazione 1563, qui, après avoir accompagné la recherche avec enthousiasme, a accepté d'en publier les résultats dans la série des Quaderni di ricerca, suivant avec grande attention la fabrication de l'ouvrage.

## L'ALBUM DI VINCENNES E I FONDI DOCUMENTARI DELL'ARSENALE TRA TORINO E PARIGI

# LE “LIVRE” DE PLANS DE L’ARSENAL ROYAL DE TURIN PAR CANTOREGI (1779): L’ATLAS COMME SOURCE DE L’ENQUÊTE HISTORIQUE

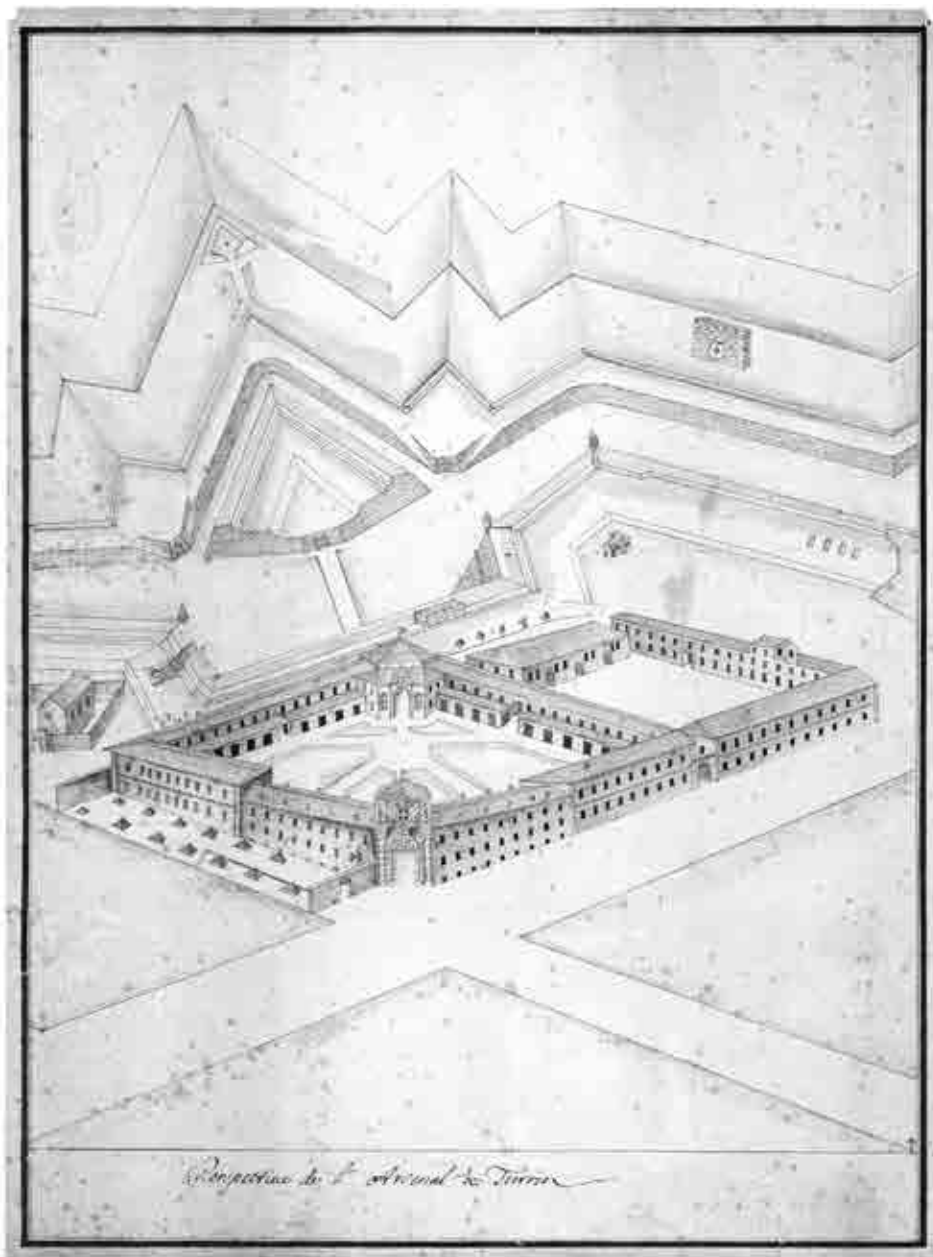
Émilie d’Orgeix, École Pratique des Hautes Études – PSL

Écrire l’histoire de l’architecture impose souvent à l’historien de se livrer à un patient travail de *raccomodage* de sources éparses pour combler les manques de certains grands dossiers documentaires. Un fonds d’architecte détruit, une série d’archives manquante, une liasse de documents mal replacée ou l’incendie d’un dépôt suffisent à brouiller définitivement le déroulement d’une carrière ou l’histoire d’un bâtiment. C’est le cas de la construction du nouvel arsenal royal de Turin, un projet dont la chronologie longue, la multiplicité des acteurs et le rôle mal circonscrit de certains d’entre eux, font obstacle la restitution des différentes phases du chantier. Véritable architecture de “reprise”, l’arsenal est un immense ensemble dont les différents corps de bâtiments témoignent de réflexions successivement engagées, interrompues et à nouveau poursuivies depuis sa fondation au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu’à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le cadre de cet ouvrage, la période qui nous intéresse est celle qui correspond aux règnes de deux rois de Sardaigne, Charles Emmanuel III (r. 1731-1773) et son fils Victor Amédée III (r. 1773-1798), souverains qui ont profondément transformé Turin et son administration au XVIII<sup>e</sup> siècle. Or, on connaît peu les projets des architectes et des ingénieurs qui se sont alors attelés à la modernisation et à la reconstruction du nouvel arsenal en se fondant sur la trame du premier ensemble bâtimementaire édifié par l’ingénieur Carlo Morello (v. 1610-1665) dans les années 1650 (fig. 1). Si les dessins concernant les deux projets de Filippo Juvarra, architecte auquel Victor Amédée II (r. 1720-1730) avait confié le projet, ont été conservés, il est difficile, en l’absence de documents textuels et comptables, de démêler projets et réalisations. Ainsi, la littérature consacrée à la mise en œuvre du dessein définitif de Juvarra pour l’arsenal, bien que profondément renouvelée ces dernières décennies, n’a fait qu’esquisser de nouvelles hypothèses<sup>1</sup>. Un fait semble cependant certain: à sa mort, le 31 janvier 1736, à Madrid, le chantier de l’arsenal situé sur l’immense parcelle située en lisière des fortifications et des glacis de la citadelle, n’était que peu avancé. C’est l’ingénieur Antonio Felice De Vincenti (1690-1778), épaulé l’année suivante par l’un de ses condisciples, Ignazio Giuseppe Bertola (1674-1755), qui fut chargé de reprendre le projet et de le modifier<sup>2</sup>. Pourtant, bien que les recherches actuelles permettent de renouveler en profondeur la chronologie du chantier, de nombreuses zones d’ombre subsistent<sup>3</sup>. Peu de documents iconographiques documentent notamment cette œuvre solide et massive, voûtée à l’épreuve des bombes, qui retient tout autant les marqueurs de Morello et du lointain Juvarra que ceux de l’architecture

<sup>1</sup> Borasi 1995; Gianasso 2018; Barberis 2021.

<sup>2</sup> Fara 2014, pp. 39-54.

<sup>3</sup> Sur les documents conservés d’Antonio Felice De Vincenti, voir dans ce volume l’article de Valentina Burgassi.



1 Perspective de l'Arsenal de Turin, premier ensemble bâtiminaire édifié avant le projet de Antonio Felice De Vincenti. ASCTo, Collezione Simeom, D452.

militaire précédemment mise en œuvre par Antonio Felice De Vincenti dans les États méridionaux du roi de Sardaigne<sup>4</sup>. La disparition quasi-totale de ses plans, parmi lesquels une série de dessins attestée dans les archives<sup>5</sup>, ont posé un frein tant à l'étude de son projet que des liens qu'il entretenait avec ceux de ses prédécesseurs.

On comprend dès lors combien la redécouverte récente d'un recueil manuscrit inédit comportant huit plans de l'arsenal, daté de la fin de la décennie 1770, est exceptionnelle. Elle permet, en effet, de documenter, de manière rétrospective, le projet d'Antonio Felice De Vincenti<sup>6</sup> et de retracer un pan obscur de l'évolution du chantier au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cet ouvrage, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque du Génie au Service historique de la Défense de Vincennes, est intitulé *Livre de dessins de l'Arsenal royal de Turin*<sup>7</sup>. C'est l'œuvre de Pietro Maria Cantoregi, un personnage dont la carrière professionnelle, tout à la fois nomade, versatile et courtisane, était restée, à ce jour, méconnue. Cantoregi, né en 1750 à Varese en Lombardie, s'était tout d'abord fait connaître comme dessinateur avant d'obtenir le titre d'architecte à l'université de Turin en 1778. S'il était déjà au Piémont avant d'obtenir son diplôme d'architecte, ses activités semblaient modestes. L'unique dessin préexistant signé de sa main est le rapide croquis d'un terrain qui avait fait l'objet d'un litige, en 1775, à Pollenzo dans la province de Coni<sup>8</sup>. Bien que les circonstances exactes qui l'ont conduit à réaliser les plans de l'arsenal restent imprécises, une mention dans les archives des *billets royaux* indique qu'ils faisaient partie d'une série de dessins de plans commissionnés à Cantoregi dans le cadre de la réouverture du chantier de l'arsenal<sup>9</sup>. La réalisation de cet ensemble, a certainement représenté pour lui une étape importante tant pour son appropriation personnelle du projet sédimenté de l'arsenal que pour son propre positionnement professionnel. Cantoregi était, en effet, une figure alors peu connue à Turin, un "second couteau" en quête d'un vecteur de légitimation qui lui permettrait de se détacher de son statut de dessinateur et d'exécutant pour endosser celui, bien plus prestigieux et lucratif, d'architecte. La commande royale des plans de l'arsenal si elle répondait à une nécessité, était également liée à la pratique courante "d'envoi" sous la forme de dessins de présentation particulièrement soignés. Durant toute l'époque moderne, artistes, dessinateurs, ingénieurs et architectes ont, en effet, fait valoir leur compétence et leur virtuosité dans de nombreux domaines, qu'ils aient été littéraires, techniques ou artistiques, en réalisant des dessins, plans et vues soigneusement lavés ou aquarellés à l'attention de monarques, princes et protecteurs. Comme la majorité de ses contemporains, Cantoregi était familier de cette pratique. Outre les plans de l'arsenal, il a adressé, quelques années plus tard, un grand plan du port de Civitavecchia qui fait l'objet

<sup>4</sup> Schirru 2022.

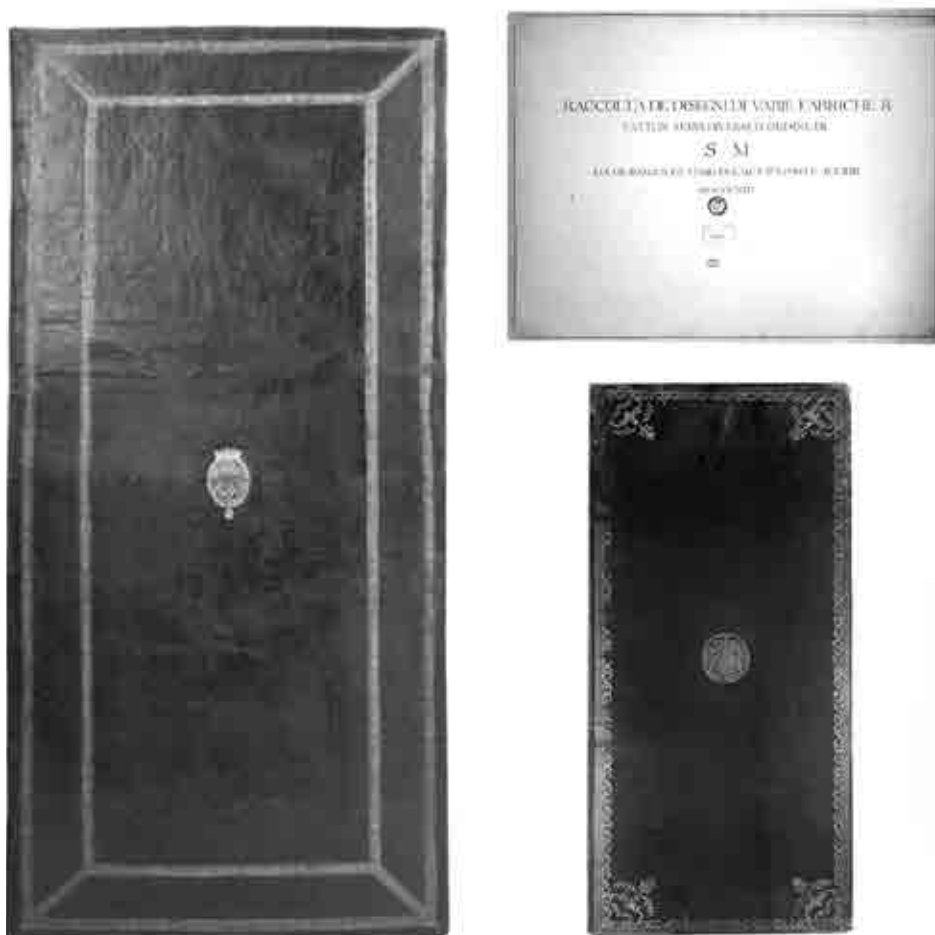
<sup>5</sup> ASCTo, *Sezioni riunite, Ministero della Guerra, Azienda generale di fabbriche e fortificazioni, Regi biglietti*, 1731-44, m. 3, c. 134r, 23 agosto 1736 (citato dans l'article de Valentina Burgassi).

<sup>6</sup> SHD, *Bibliothèque*, Gb 26-RES, *Libro dei disegni del Reale arsenale di Torino...* di Pietro Maria Cantoregi.

<sup>7</sup> Sur la provenance du volume, voir dans ce volume l'article de Martin Barros.

<sup>8</sup> Archives privée.

<sup>9</sup> ASCTo, *Sezioni riunite, Ministero della Guerra, Azienda generale di fabbriche e fortificazioni, Relazioni a Sua Maestà*, vol. 64, anno 1795, cc. 147r-v (citato dans l'article de Valentina Burgassi, note 25).



2 Trois atlas des Collections royales de Turin, à la même échelle: *Album di pesci*, première moitié XVII<sup>e</sup> s., reliure aux armes (BRT, Varia 230); Benedetto Alfieri, *Raccolta dei disegni di varie fabbriche fatti in tempi diversi d'ordine di S M*, 1763, frontispice (ASTo); Pietro Maria Cantoregi, *Album dei disegni dell'Arsenale di Torino...*, 1779, reliure aux armes (SHD)

d'un article dans ce volume<sup>10</sup>. Ces plans, qu'ils aient été commandités ou présentés, se retrouvent ainsi en grand nombre, souvent sous la forme de recueils reliés, dans les bibliothèques royales et princières d'Ancien Régime<sup>11</sup>.

Ainsi, au-delà d'éclairer la genèse de la reprise du chantier de l'arsenal par Cantoregi, la redécouverte de son atlas offre également l'occasion de mener une double exploration. Elle permet d'une part, de documenter, avec toute la précaution qui s'impose, un chantier architectural peu connu à l'aune d'un manuscrit, postérieur d'une cinquantaine d'années à

sa reprise. Elle fournit, d'autre part, l'occasion de démontrer combien l'étude attentive d'un recueil manuscrit peut donner à voir tant les intentions de son auteur que ses influences.

### Un format d'ouvrage aussi élégant qu'inhabituel

Si les atlas sont nombreux dans les collections patrimoniales, celui de Cantoregi (tavv. I-XVI) est exceptionnel à plus d'un titre. Il convient ainsi de souligner, d'emblée, son étonnant format (70 x 31 cm), qui équivaut en hauteur à celui d'un atlas mais dont l'étroitesse lui confère une singulière élégance, en fait pratiquement un *unicum* dans les collections contemporaines. Seul un autre exemplaire de ce même format est, en effet, connu dans les collections de la bibliothèque royale<sup>12</sup> (fig. 2). En effet, si les recueils manuscrits ont majoritairement échappé, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à la diminution généralisée de la grandeur des livres imprimés<sup>13</sup>, leur format, de «juste volume et grosseur», répond habituellement tant à la dimension des rayonnages de bibliothèques qu'à celle des plans qu'ils renferment. Ainsi, la grande majorité des volumes sont des *atlas* ou des *in-folio*, présentant des planches de grand format utilisées par les architectes et les ingénieurs, depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, pour les plans urbains et les dessins d'architecture<sup>14</sup>.

Moduler le format d'un recueil était cependant une stratégie courante pour le singulariser au sein d'une bibliothèque. Les formats oblongs ou dits "à l'italienne" notamment, dont les planches étaient présentées dans le sens de la longueur, permettaient difficilement de créer une ligne continue de dos d'ouvrages dans les rayonnages, imposant, de fait, des modes de rangement et d'exposition spécifiques. C'est le cas également du format "à la française" dont la hauteur était plus importante que la largeur. Ce choix si atypique obéit sans doute à la même stratégie de visibilité. S'il est difficile d'affirmer que l'on doit cette décision à Cantoregi lui-même, les dimensions de ses planches, qui correspondent étroitement à celle de la reliure, évoque une composition anticipée. Outre le format étiré en hauteur de certaines de certaines d'entre elles, tel le profil en grand de l'armurerie (n. 8) (fig. 3), les traits de construction au graphite qui subsistent sur certains plans, dont celui du portail d'entrée de l'arsenal (n. 3), témoignent d'une anticipation certaine. C'est le cas également des planches doubles, qui sont très exactement repliées en leur centre afin de s'intégrer dans un atlas dont le format ne correspond à aucun autre. Bien qu'il ait fallu parfois "bricoler" en en redécoupant certaines, les liserés d'encadrement étant parfois trop proches de la marge, le procédé est d'une grande efficacité visuelle et matérielle<sup>15</sup>. Comme le souligne Gabriel Naudé dans son *Advis pour dresser une bibliothèque*, publié en 1627, les manuscrits qui forment, selon lui, «la meilleure partie & la plus curieuse & estimée» des bibliothèques, doivent être rangés à hauteur d'homme à l'exception de ceux «prohibés et défendus» qui devaient être placés sur des tablettes plus hautes<sup>16</sup>. Le format de l'atlas de Cantoregi répondait donc à deux objectifs: *a minima*, un pla-

<sup>12</sup> *Album di pesci*, première moitié XVII<sup>e</sup> s., 118,5x57 cm (BRT, Varia, 230); *Le meraviglie* 2016, p. 137.

<sup>13</sup> Barbier 2020.

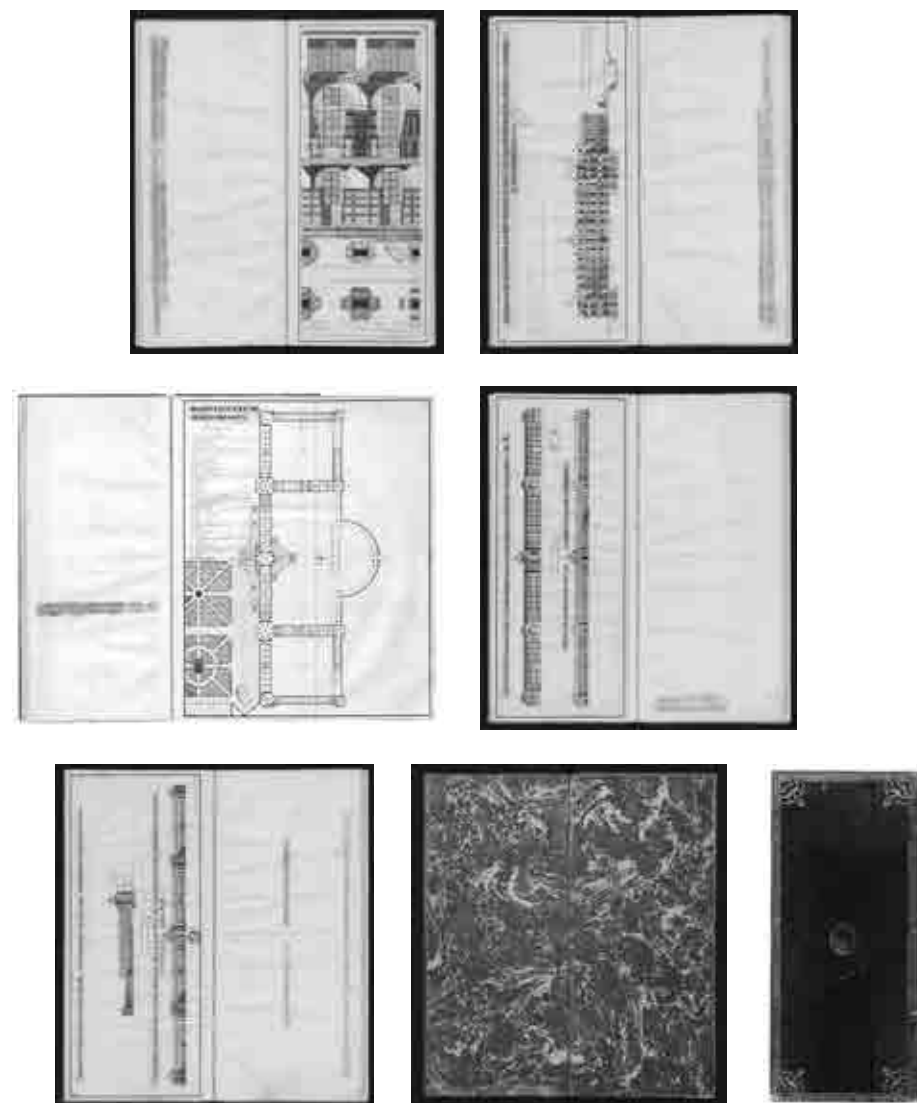
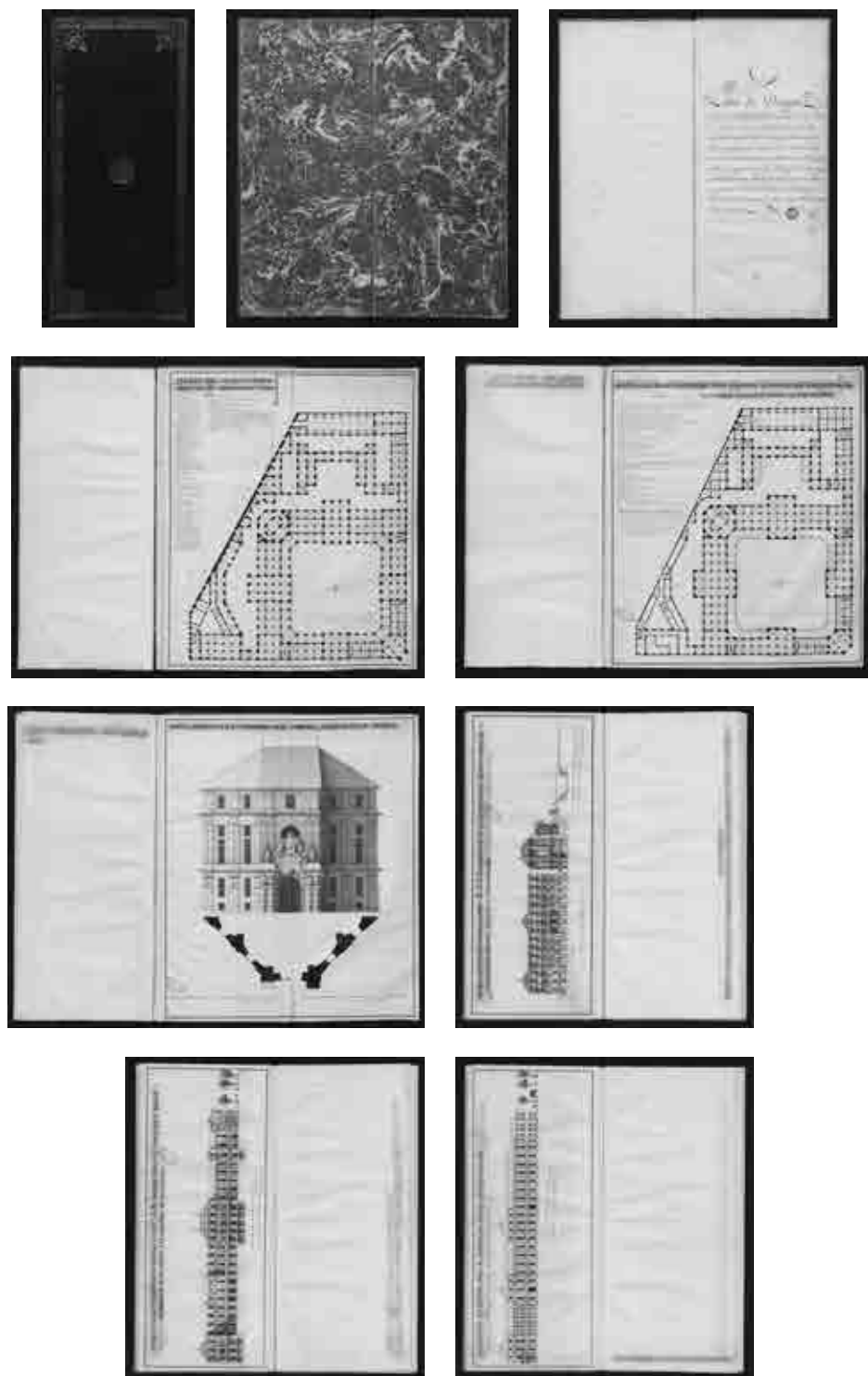
<sup>14</sup> SHD, *Bibliothèque*, ms. 340, fol. 50, *Instruction pour les ingénieurs et les dessineurs qui lèvent les plans des places du roi ou des cartes* de Sébastien Le Prestre de Vauban [cercle de]. Version imprimée: Imprimerie royale, Paris 1714 (BNF, VP-29152).

<sup>15</sup> Buchotte 1722.

<sup>16</sup> Naudé 1627, p. 67.

<sup>10</sup> Voir dans ce volume l'article de Martin Motte.

<sup>11</sup> D'Orgeix, Warmoes 2017.



3 Pietro Maria Cantoregi, *Libro dei disegni del Reale arsenale di Torino...*, séquences des pages, 1779. SHD, Gb 26-RES.

cement stratégique dans le champ visuel des visiteurs de la bibliothèque royale, *a maxima*, un format élégant et inhabituel qui engagerait les bibliothécaires à le placer sur une table ou sur un lutrin. La qualité du décor de la reliure, plus sophistiqué que celui d'autres volumes de la collection du roi de Sardaigne, laisse d'ailleurs penser que cette stratégie a fonctionné. Outre la traditionnelle bordure à motif végétal de fleurs et rinceaux stylisés que l'on retrouve sur les autres ouvrages de la collection royale, les plats de son atlas, relié en maroquin rouge aux armes de Charles Emmanuel III, figurent un rare et élégant décor d'angle floral composé aux



4 Joseph Stadler, *Vue de l'entrée de l'Arsenal de Turin*, 20 août 1759. Jadis Paris, ArtValorem.

petits fers, attestant son statut d'objet précieux dans la collection royale. Qu'il ait fait partie des "prises" napoléoniennes, lors de l'occupation de Turin par les armées françaises en 1798, au côté d'autres ouvrages prestigieux, tels l'album d'esquisses de Filippo Juvarra ou l'armorial de l'Ordre royal de l'Annonciade, témoigne également de l'intérêt qu'il avait alors suscité<sup>17</sup>.

#### L'arsenal: un complexe architectural rarement représenté au XVIII<sup>e</sup> siècle

Si l'élégance de l'atlas de l'arsenal de Turin le singularise, le choix même du sujet en fait un volume exceptionnel. Les plans et gravures de l'arsenal étaient, en effet, rares à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Tant son parti architectural que sa distribution intérieure, organisée autour d'une imposante cour carrée, étaient restés jusqu'alors peu diffusés alors que pour la cour encore largement itinérante des rois de Sardaigne, la diffusion par l'imprimé de la fixation turinoise était importante<sup>18</sup>. Si deux dessins au lavis de Joseph Stadler, élève de la maison impériale des orphelins à Vienne, datés de 1759, ont récemment réapparu sur le marché (figg. 4-5), le projet de l'arsenal n'avait pas fait l'objet du même intérêt que les autres chantiers des rois de Sardaigne<sup>19</sup>. Les dessins de Stadler ne restituent d'ailleurs pas un état existant mais une vision "idéale", figurant notamment le grand portail d'en-

<sup>17</sup> SHD, Gb 25-RES, *Album d'esquisses de Filippo Juvarra* (réf article Andrea Barghini) et AiK32, *Serie cronologica de' Cavalieri del Supremo ordine...*

<sup>18</sup> Merlotti 2012.

<sup>19</sup> C'est le cas notamment de la "couronne de délices" que représentaient les différentes maisons de campagne établies autour de Turin.



5 Joseph Stadler, *Vue de la grande cour de l'Arsenal de Turin*, Jadis Paris, ArtValorem.

trée en angle qui fut tardivement construit, suivant un dessin différent, dans les années 1880<sup>20</sup>. Quant aux autres recueils de vues gravées turinoises contemporaines, telles celles publiées en 1749 par l'architecte Giovanni Battista Borra (1713-1770), seule la citadelle et son esplanade sont représentées<sup>21</sup>. Deux raisons peuvent expliquer la rare circulation des images de l'arsenal à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. La première tient au caractère confidentiel, voire secret, d'un édifice militaire dont la vocation était de fabriquer des armements et d'assurer la force armée du royaume de Sardaigne. Le cas turinois n'a d'ailleurs rien d'exceptionnel: les plans des arsenaux européens circulaient peu, seuls leurs portails ou leurs façades extérieures étant généralement figurés dans les estampes à destination de la sphère publique comme l'illustre, par exemple, le cas de Venise (fig. 6). La seconde tient certainement au temps long d'un chantier qu'il s'étira quasiment pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle et qui n'était pas encore achevé lorsque Cantoregi en réalisa les plans. En 1778, à la mort d'Antonio Felice De Vincenti, c'est en effet l'architecte, Ignazio Birago di Borgaro (1721-1783) qui fut chargé de reprendre le chantier, modifiant notamment le plan afin de pouvoir accueillir un plus grand nombre de compagnies du corps royal d'artillerie fondé en 1774<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> *Vente aux enchères de la maison ArtValorem*, vente du 30 novembre 2016, lot 178: «Deux magnifiques vues de l'arsenal de Turin...», <https://www.artvalorem.fr/lot/79956/6579974> (consulté le 15/03/2023).

<sup>21</sup> Borra 1749.

<sup>22</sup> Voir dans ce volume l'article de Valentina Burgassi.



6 Michele Marieschi (graveur), *Magnificentiores selectioresque Urbis Venetiarum prospectus quos olim Michael Marieschi, Venetus pictor et architectus...*, Venise, v. 1740. BNF, Département Estampes et photographie, Boîte Fol-BC-25.

### Un projet éditorial révélateur des ambitions de Cantoregi

L'atlas de Cantoregi comble donc un point quasi aveugle de l'iconographie des grands chantiers royaux, et ce, dès la fin même du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les bibliothécaires de la maison royale en avaient d'ailleurs pleinement conscience en lui accordant une reliure d'exception. Au-delà de la rareté du sujet traité, la composition même de l'ouvrage est intéressante. C'est un recueil composite qui présente deux suites de dessins précédées par une page de titre, consécutivement numérotées aux angles de 1 à 11, dans une graphie qui semble bien être de la main de de Cantoregi<sup>23</sup>. La première comprend les huit dessins de l'arsenal tandis que la seconde présente trois planches figurant un projet de maison royale de campagne. Ainsi, bien qu'intitulé *Livre de dessins de l'arsenal royal de Turin*, le recueil n'y est pas intégralement consacré, livrant ainsi incidemment quelques informations complémentaires tant sur les ambitions de Cantoregi que sur sa culture architecturale. L'intégration de ce projet d'architecture résidentielle évoque, d'une part, sa volonté d'élargir son spectre professionnel en proposant un ambitieux projet de *palazzina* (tavv. XI-XIII) qui le démarque clairement de ses modestes activités antérieures. Son horizon culturel et ses influences architecturales, d'autre part, transparaissent dans un projet qui s'intègre très clairement dans l'orbite des résidences de campagne et des pavillons de chasse des rois de Sardaigne

<sup>23</sup> Les empattements des N de chacun des numéros de planches sont identiques à ceux des titres et légendes manuscrits.

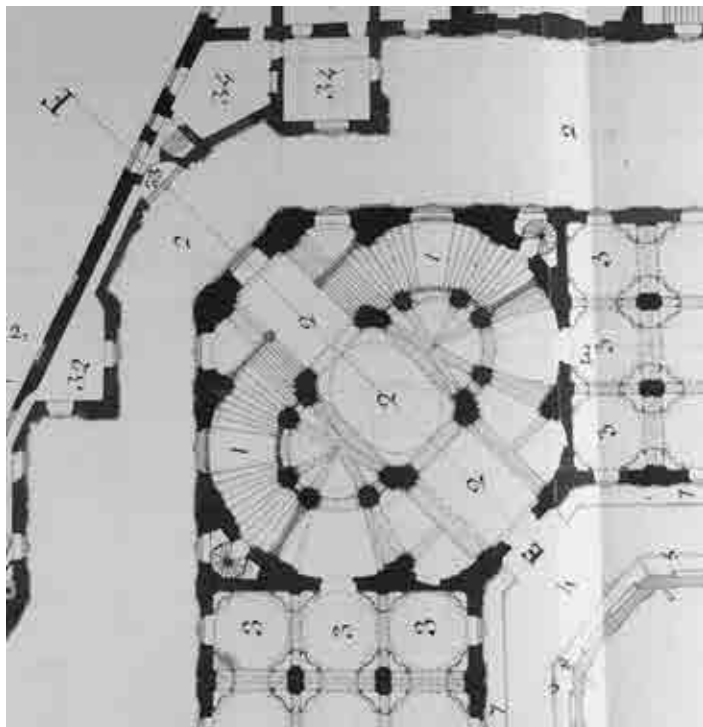


7 Ignazio Sclopis di Borgostura, *Vue du pavillon central de Stupinigi*, détail. MRT, Galleria Sabauda, n. 2473.

tels Stupinigi, Venaria et Rivoli. Cantoregi s'inscrit, à ce titre, clairement dans le sillage de Filippo Juvarra et Benedetto Alfieri d'une manière même un peu décalée et passiste par rapport aux réalisations contemporaines turinoises. Son projet de *palazzina*, qui se développe assez fastidieusement en un long corps de bâtiment régulièrement scandé par des pavillons, reprend d'ailleurs, sans toutefois l'égaliser, certains des marqueurs de l'architecture déployée par Juvarra dans ses projets de résidences turinoises. L'influence de la composition du pavillon central du pavillon de chasse de Stupinigi, réalisé entre 1729 et 1733, y est, à ce titre, lisible (fig. 7). On peut sans doute également y saisir l'influence de l'architecture viennoise sur Cantoregi qui, avant de devenir Piémontais était Lombard et, à ce titre, familier des modèles autrichiens promus par Francesco III d'Este dans son fief de Varese, canton de naissance de Cantoregi. Ainsi, l'influence de Karl Fischer Von Erlach (1656-1723) y est décelable, notamment par certaines similitudes avec son projet pour les écuries impériales qui développe le même type de composition régulière et équilibrée, voire répétitive, qu'utilise Cantoregi. Ce sont autant d'indices qu'il convient de ne pas mésestimer dans l'évaluation de ses dessins de l'arsenal, équilibrant l'empreinte du projet de Juvarra et la restitution du chantier de De Vincenti.

### L'ordre matériel des savoirs, un outil précieux pour saisir la finalité de l'atlas

Bien que le nombre de planches que comprenait la série originelle de Cantoregi ne soit pas documenté, l'ordre qui leur est donné dans l'atlas suit une mise en séquence rationnelle qui témoigne tant de sa connaissance des codes de présentation du projet architectural que sa capacité à formuler une réponse personnelle à la commande de la maison royale. Le recueil s'ouvre ainsi sur deux plans au sol de l'arsenal accompagnés de longues légendes, le premier du rez-de-chaussée, le second du premier étage, tous deux orientés et comportant une double échelle milanaise et turinoise (nn. 1-2). La planche suivante fait virtuellement pénétrer le visiteur dans un arsenal idéal par une élévation du grand portail d'entrée à l'est, qui avait été projeté par Antonio Felice De Vincenti (n. 3). S'ensuit une succession de quatre planches comprenant une élévation longitudinale de la façade extérieure nord-est ainsi que trois profils pris sur différentes lignes (nn. 4-7). La série se referme sur un dernier *profil en grand* figurant l'étagement et l'agencement intérieur des magasins et de l'armurerie (n. 8). Il ressort de cet agencement une grande attention formelle et une forte volonté de faire dialoguer entre



8 Pietro Maria Cantoregi, *Libro dei disegni del Reale arsenale di Torino...*, détail de plan au sol de l'arsenal, 1779. SHD, Gb 26-RES, c. 1.

eux des plans qui sont liés les uns aux autres. Celui du rez-de-chaussée (n. 1) précise ainsi les tracés des lignes de coupes des planches n. 5 et n. 7, la légende du plan du premier étage (n. 2) détaille l'agencement intérieur de l'armurerie représentée sur la planche n. 8 et le profil de la cour d'honneur, qui court le long de la façade sud-est, permet de localiser les principaux espaces de stockage d'armement.

Prise dans son ensemble, cette série de plans permet de saisir tant la culture professionnelle dans laquelle évoluait Cantoregi que la vision qu'il souhaitait offrir du projet. D'un point de vue graphique tout d'abord, les plans illustrent sa maîtrise du dessin d'architecture, ce que tend d'ailleurs à confirmer, quelques années plus tard, la rapidité avec laquelle il gagna un premier prix à l'Académie de Saint-Luc à Rome dans le cadre du concours Clementino<sup>24</sup>. Les traits sont assurés, les teintes de lavis conventionnelles pour l'architecture civile (rose pour la toiture, brun pour les menuiseries, gris pour la pierre...) et les ombrages assez fins<sup>25</sup>. Ainsi, bien que sa carrière antérieure soit encore peu documentée, la qualité de l'ensemble évoque un dessinateur appliqué et rompu aux codes du dessin d'architecture. L'importance que Cantoregi accorde aux profils répond également aux inflexions contemporaines du dessin d'architecture favorisant, pour reprendre les termes de Marc René de Montalembert (1714-1800): «des plans exacts [et] des pro-

files nombreux et dans tous les sens, qui [en] donnent l'intelligence la plus complète<sup>26</sup>». Il obéit à cette injonction en réalisant trois profils (tavv. VII-IX) tracés sur des lignes différentes dont chacune des modulations éclaire ses ambitions. Les deux premiers, marqués AB et CD sur le plan au sol n. 1, quadrillent les quatre points cardinaux de l'arsenal reprenant les orientations officielles turinoises du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il y introduit cependant une subtilité: la ligne CD, qui traverse l'axe nord-sud, n'est pas "tirée par le milieu", comme cela était généralement pratiqué, mais décalée d'une travée à l'ouest. Ce parti pris lui permet de faire figurer sur son profil longitudinal tant les élévations du corps de bâtiment au sud-est de la cour d'honneur que sa distribution intérieure comprenant les magasins et l'armurerie avec ses décors de trophées d'armes dans les pavillons (n. 6). Quant à son troisième profil, tiré le long de l'axe sud-nord au niveau du premier étage de l'arsenal, c'est un tracé brisé à l'est qui intègre le spectaculaire vestibule d'entrée principal à l'angle sud-ouest dont l'escalier en tenaille à double rampe courbe distribue le niveau supérieur (n. 2) (fig. 8). L'ensemble met ainsi en valeur la composition de l'arsenal, structurée selon une diagonale est-ouest, dont le point d'orgue était le grand portail d'entrée articulé en angle qui aurait, selon Amelio Fara, été «assimilée organiquement» par De Vincenti<sup>27</sup>. Il ressort de ce choix la volonté de Cantoregi de hiérarchiser ses points d'intérêt en faisant la part belle à ce "morceau de choix" qui évoque tant le deuxième projet de Juvarra que son interprétation par De Vincenti. Par opposition, il escamote littéralement les corps de bâtiments proches de la fortification et notamment la seconde cour qui servait à la production de l'artillerie, privilégiant ainsi la qualité palatiale de l'arsenal plutôt que sa fonction industrielle.

L'accent mis sur cette fonction de représentation de l'arsenal royal qui raffermait, du moins sur le papier, la force de frappe militaire des rois de Sardaigne, est également sensible par la profusion de détails que Cantoregi intègre à ses dessins. La nouvelle salle d'armes en particulier, projet d'Antonio De Vincenti qui remplaçait l'ancienne salle de Juvarra dans le pavillon central du corps de bâtiment sud-est, est l'objet de toute ses attentions (tav. X). Il prend, d'une part, grand soin à détailler les élégants râteliers à fusils circulaires en bois adossés contre les piliers, soit découverts soit fermés par des tentures aux couleurs de la maison de Sardaigne, rouge et bleue galonnées d'or. Il souligne, d'autre part, la fonction officielle de représentation de l'arsenal royal, en figurant un grand nombre de différents modèles d'armement, depuis l'artillerie lourde (canons de 8, 12 et 36 livres, mortiers...) entreposée dans les caves voûtées jusqu'aux pièces d'artillerie légère dans les niveaux supérieurs (rez-de-chaussée et piano *nobile*). La plupart des pièces disposées dans les caves sont d'ailleurs des modèles anciens, datant du XVI<sup>e</sup> siècle, dont la présence souligne la puissance et l'ancienneté de l'arsenal turinois. Ils sont reconnaissables par la morphologie typique de leurs affûts – assez proéminents et aux angles marqués – et des tubes de canons aux ornements chargés. Leur emplacement dans cette aile de l'arsenal, la plus proche selon Amelio Fara, de la ligne magistrale de la fortification entre le bastion Santa Barbara et la citadelle, est d'ailleurs justifié<sup>28</sup>. Il dessine également avec soin l'immense et complexe machine élévatoire située dans la fonderie qui permet de soulever et de manœuvrer les fûts de canons (fig. 9).

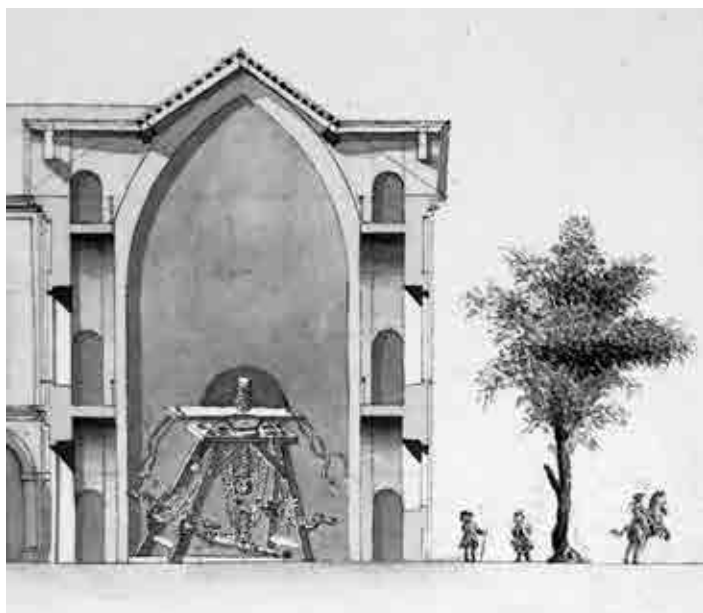
<sup>24</sup> Voir dans ce volume l'article de Susanna Pasquali.

<sup>25</sup> Voir à ce sujet les parties sur le dessin du traité de C.A. Rana, *Dell'architettura militare per le Regie scuole d'artiglieria e fortificazione*, 6 voll., 1756, vol. 1, capo 7, pp. 155 et ss. (BRT, *Mss. militari*, 288).

<sup>26</sup> Montalembert 1776-1784, p. XIV.

<sup>27</sup> Fara 2014, p. 39.

<sup>28</sup> Fara 2014.



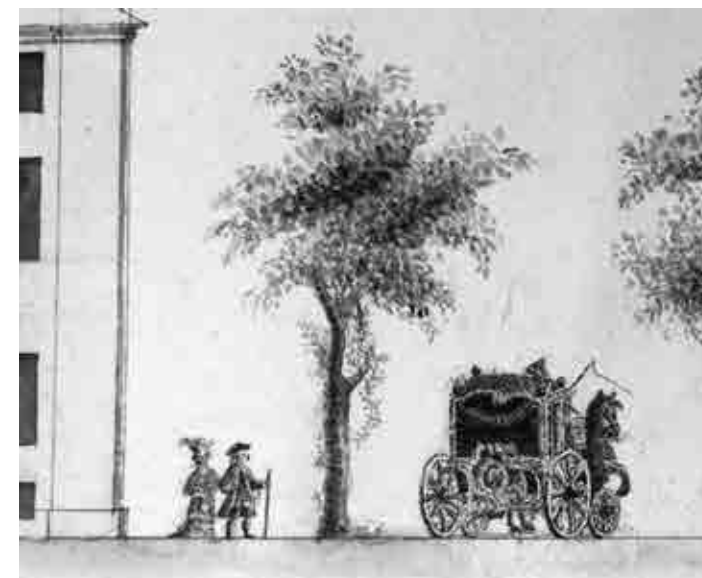
9 Pietro Maria Cantoregi, *Libro dei disegni del Reale arsenale di Torino...*, détail de la machine élévatoire, 1779. SHD, Gb 26-RES, c. 5.

L'attention portée aux détails s'exprime également par l'intégration de personnages qui animent les abords de l'arsenal, dans une veine similaire à ceux qu'il représentera, en 1783, sur son plan du port de Civitavecchia (tav. XXXI)<sup>29</sup>. On y retrouve les habituels soldats factionnés devant leur guérite devant les entrées de service de l'arsenal mais également d'élégants promeneurs qui circulent en carrosse le long de la nouvelle promenade, plantée de trois rangées d'arbres, aménagée le long des remparts (fig. 10). Loin d'être un détail anecdotique, l'ajout de ces figures répond à deux objectifs précis. Ils permettent, d'une part, à Cantoregi de dissocier ses plans du registre du dessin strictement architectural et technique en les liant subtilement à celui, plus léger et marchand, de la vue topographique, ou *veduta*, qui connaissait alors une faveur immense en Europe. Par là-même, au-delà d'illustrer son goût personnel pour la "petite histoire", Cantoregi démontre sa versatilité graphique et sa capacité à s'extraire de sa condition de dessinateur technique. L'intégration de ces personnages, permet, d'autre part, selon la tradition déjà ancienne des atlas urbains flamands et hollandais du troisième quart du XVI<sup>e</sup> siècle, de «renseigner sur les mœurs et les coutumes urbaines»<sup>30</sup>. C'est, à ce titre, une manière assez subtile de recentrer l'arsenal, pourtant construit dans un quartier encore excentré, au cœur d'une ville en pleine transformation. L'îlot de l'arsenal, autrefois isolé en bordure des fortifications, devient un lieu de socialisation urbaine prisé, à l'ombre des façades duquel déambule la bonne société turinoise. Tout comme l'inflexion qu'il avait donné dans ses profils aux corps de bâtiments tournés vers la ville, notamment son élévation de la longue façade nord-est, donnant sur

<sup>29</sup> Voir l'article de Martin Motte dans ce volume

<sup>30</sup> Beck-Saiello 2016.

10 Pietro Maria Cantoregi, *Libro dei disegni del Reale arsenale di Torino...*, détail du carrosse et de la promenade, 1779. SHD, Gb 26-RES, c. 6.



l'esplanade de la citadelle, Cantoregi réoriente littéralement la ville en positionnant l'arsenal comme un nouveau palais urbain, central pour la visibilité et le rayonnement des rois de Sardaigne.

Quelle conclusion formuler sur cet ouvrage, bavard et coloré, qui invite à l'interprétation? Il révèle, d'une part, la volonté auto-promotionnelle d'un jeune professionnel, alors à la croisée des chemins, de livrer un ensemble de plans exceptionnellement séduisant tant par son format et la qualité de ses dessins que par son subtil lissage de la réalité. On y saisit à la fois l'intention célébrative et la projection toute personnelle d'un état d'achèvement qui n'existe pas. Cantoregi n'est d'ailleurs pas dupe. Comme il le signale lui-même dans la légende de son plan au sol, certaines pièces de l'arsenal ne sont pas encore affectées (n. 42 sur le plan n. 1), le grand portail qu'il représente n'a jamais été édifié et les abords de son palais urbain, côté remparts et esplanade, sont, comme toujours à l'époque moderne, des espaces interlopes souvent colonisés par le petit peuple. Une fois ceci acté, il convient cependant de souligner l'immense intérêt de son atlas qui réintroduit, dans un dossier documentaire lacunaire, des informations de première main sur la sédimentation de son parti pris architectural, sa composition et sa distribution intérieure<sup>31</sup>. Chacun de ses plans livre, d'autre part, en grisé, le constat des écarts entre projet et réalisation, entre réalité et aspirations. La vision de Cantoregi est, à ce titre, éclairante. L'arsenal royal est un édifice somptueux, qui évoque la puissance militaire ancienne et le rayonnement public de la maison des rois de Sardaigne tout en renforçant tant la centralité d'un nouveau quartier urbain que le lien entre architecture et ville. Il s'inscrit en cela parfaitement dans les inflexions qui animent la sphère architecturale et urbaine européenne durant le troisième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>31</sup> Lire à ce sujet l'article d'Edoardo Piccoli dans ce volume.

# IL DEPOSITO DELL'ARSENALE E LE CARTE DEI REGI ARCHIVI: UNA STORIA ITINERANTE TRA TORINO E PARIGI

*Daniela Cereia, Archivio di Stato Torino*

La storia degli archivi è un'ulteriore risorsa che può contribuire significativamente a fornire nuove informazioni e dati utili a integrare le conoscenze relative a documenti e disegni, alla loro origine, ai loro trasferimenti in altri depositi o fondi; essa permette anche di comprendere le ragioni della presenza – o assenza – in un determinato fondo d'archivio di alcuni documenti e può quindi suggerire nuovi percorsi di ricerca.

L'Archivio di Stato di Torino conserva memoria amministrativa sia delle proprie origini sia della storia dei documenti e della loro organizzazione in due fondi diversi, ma che insieme coprono un arco cronologico che ha inizio dal medioevo: il fondo più antico, formatosi alla fine del secolo XVIII, costituisce quello dei Regi archivi, il secondo fondo, costituitosi dalla metà del secolo XIX, è denominato *Archivio dell'archivio*. Entrambi i fondi comprendono registri, inventari, carteggi, istruzioni, memorie e pratiche amministrative relative alla genesi, organizzazione, riorganizzazione e spostamento nel corso dei secoli dei documenti che ancora oggi costituiscono il patrimonio dell'Archivio di Stato di Torino<sup>1</sup>. Queste carte permettono anche di ricostruire, nel contesto delle vicende amministrative, politiche e belliche delle quali proprio quegli atti furono protagonisti, l'origine e la composizione – e, come vedremo, anche la ricomposizione o la creazione *ex novo* – dei diversi fondi.

Questa riflessione storico-archivistica si adatta all'album dell'arsenale, attualmente custodito a Parigi alla Biblioteca di Vincennes, ma in origine conservato probabilmente all'arsenale o nella biblioteca di corte (fig. 11), da dove, durante l'occupazione napoleonica, sarebbe stato inviato a Parigi insieme a tutti i documenti dei Regi archivi<sup>2</sup>.

Nel 1850 Giuseppe Fea, architetto e misuratore per formazione, ma in servizio con il ruolo di archivista, scrisse una memoria intitolata *Cenno storico sui Regi archivi di Corte*<sup>3</sup>. Questo manoscritto è utile non solo per ricostruire proprio le vicende delle carte dell'Archivio di Torino che furono trasportate a Parigi durante l'occupazione francese e restituite al re di Sardegna alcuni anni dopo il Congresso di Vienna, ma anche per conoscere le politiche che determinarono, ben prima dell'occupazione francese, lo smembramento di alcuni fondi e in particolare quello dei disegni delle fortezze militari.

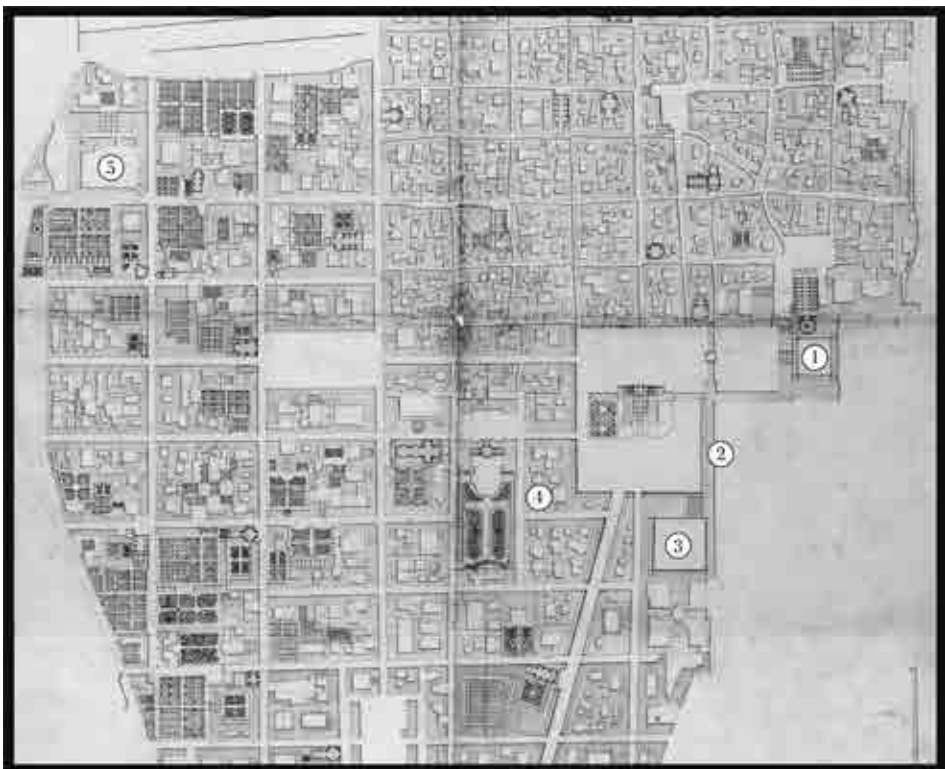
Fea, che aveva iniziato la propria carriera come architetto e misuratore, nel 1815 era entrato in servizio ai Regi archivi come volontario per coadiuvare i topografi<sup>4</sup>. Grazie alla sua formazione tecnica era stato incaricato della conservazione e archiviazione dei ricchi fondi

<sup>1</sup> ASTo, *Corte, Regi archivi*; ASTo, *Corte, Archivio dell'archivio*.

<sup>2</sup> Per le vicende dell'album si rinvia al saggio di Edoardo Piccoli in questo volume. Per quanto riguarda l'esistenza di una biblioteca nei Regi archivi e la presenza, fin dal 1719 di un legatore di libri, si veda: Fea 1850, p. 69.

<sup>3</sup> Il manoscritto è stato edito e pubblicato nel 2006: Fea 1850.

<sup>4</sup> Binaghi 1995.



11 Carta di Torino del 1765, con alcuni dei luoghi citati nel volume e in questo saggio.

1. Palazzo Reale (biblioteca reale, galleria dei modelli);
2. Segreteria di guerra;
3. Accademia reale;
4. Azienda delle fabbriche e fortificazioni;
5. Arsenale e Regie scuole di applicazione.

Fonte: Giuseppe Antonio Onorato Derossi, *Almanacco reale per la città di Torino*, Reale stamperia, Torino 1783. Base: *Copia della Carta dell'intiere della città di Torino che comprende ancora il Borgo di Po*, 1765 circa. ASTo, *Corte, Carte topografiche per A e B*, Torino 16.

cartografici, che già costituivano un nucleo significativo dei Regi archivi. L'opera di Fea e degli altri archivisti era divenuta indispensabile dopo la Restaurazione, quando fu necessario organizzare la restituzione e il rientro a Torino dei documenti e delle carte che in epoca napoleonica erano state inviate a Parigi dai funzionari imperiali e soprattutto il loro ordinamento nei Regi archivi. Il progetto di Napoleone di trasferire a Parigi gli archivi dei regni sconfitti per costituire un archivio universale era infatti stato ampiamente realizzato<sup>5</sup>. In particolare gli archivi torinesi, che erano stati integrati alle Archives impériales, furono sottoposti sin dal 1802 a numerosi trasferimenti che causarono, specialmente per i fondi privi di inventari quali per esempio le carte della Segreteria di Guerra, un grande stato di disordine, come testimoniano le numerose relazioni redatte durante l'occupazione napoleonica, che

descrivono carte accatastate su *étagères* o sul pavimento<sup>6</sup>. Questo stato di confusione era stato causato sia dai numerosi depositi che a Torino erano destinati alla conservazione dei diversi archivi degli organi di governo sia dall'andirivieni delle carte e dai molti viaggi che erano stati necessari per il trasporto prima in un solo edificio in Torino e poi da lì a Parigi. Le operazioni di raccolta degli archivi e di trasporto infatti si erano susseguite per quasi un decennio. Quando dopo la Restaurazione le carte furono nuovamente inviate a Torino, il loro stato era tale da richiedere un lungo e nuovo lavoro di inventariazione per tentare di ricostituire l'ordine originario dei documenti o di creare nuovi fondi d'archivio<sup>7</sup>. L'impresa non era stata di poco conto, specialmente per quelle serie documentarie che erano prive di inventari; l'individuazione delle carte e la loro certa attribuzione a un preciso fondo o a un organo produttore infatti era stata alquanto difficoltosa e laboriosa e non sempre possibile. Fea fornisce informazioni accurate delle vicende che travagliarono non solo il Regno di Sardegna, ma soprattutto i documenti dell'Archivio, i volumi della Biblioteca antica e i disegni dell'Azienda fabbriche e fortificazioni. Questi ultimi, poco prima dell'arrivo delle truppe napoleoniche, però erano già stati trasportati all'arsenale per costituire un nuovo archivio a uso degli ingegneri delle fortezze militari<sup>8</sup>. Non fu quindi solo l'occupazione napoleonica a determinare lo smembramento dei fondi dei Regi archivi; infatti il progetto dell'amministrazione del Regno di Sardegna di raccogliere tutti i «disegni e memorie concernenti le fortificazioni delle piazze» in un solo deposito era già stato avviato nel 1793<sup>9</sup>. In origine il progetto prevedeva che il nuovo deposito si trovasse nel palazzo dei Regi archivi, come scrive Fea, che però, diplomaticamente, non riferisce i motivi che determinarono infine una scelta diversa: fu infatti presso l'arsenale che furono raccolti i disegni e le memorie relative alle fortezze del regno di Sardegna<sup>10</sup>. Le ragioni di tale decisione però sono svelate dal carteggio tra il cavalier Bertolotti, presidente capo dei Regi archivi, e la Segreteria di Guerra; il carteggio spiega anche nel dettaglio come era avvenuto lo smembramento del fondo disegni dei Regi archivi. Si trattò di un vero e proprio scontro amministrativo tra la Segreteria degli Interni, dalla quale dipendevano gli Archivi, e la Segreteria di Guerra; lo scambio epistolare, iniziato nel mese di dicembre 1793, si concluse nel mese di febbraio 1794. Al direttore dei Regi archivi era stato trasmesso dalla Segreteria di Guerra un ordine del sovrano, datato 21 dicembre 1793, con il quale si disponeva che si trovassero nell'edificio juvarriano i locali adatti per un nuovo deposito destinato ai disegni delle fortificazioni degli Stati di S.M.; il nuovo archivio sarebbe stato affidato a un direttore, già individuato nel colonnello De Margherita. L'iniziativa della Segreteria di Guerra non era stata favorevolmente accolta dagli archivisti regi: alla risposta di Bertolotti, datata 31 dicembre, era infatti allegato anche un parere tecnico dell'architetto e

<sup>6</sup> Carassi 1989, pp. 286-287.

<sup>7</sup> Le disposizioni date dal generale Menou in data 18 aprile 1806 erano state emanate anche a causa del gran numero di depositi sparsi per la città di Torino. ASTo, *Corte, Regi archivi*, cat. I, m. 3, fasc. 16.

<sup>8</sup> Fea 1850, p. 82.

<sup>9</sup> ASTo, *Corte, Regi archivi*, cat. II, m. 5, fasc. 14-16. Il fascicolo 16 contiene una nota dei disegni che furono consegnati al colonnello De Margherita il 22 febbraio 1794, data della ricezione dei documenti.

<sup>10</sup> Una nota della Segreteria di Guerra datata 8 agosto 1789 del ministro della Guerra, il conte Fontana di Cravanzana, informava l'intendente delle Fabbriche e fortificazioni, conte Bertolino, che S.M. era disposta ad accordare all'Azienda la somma di 4500 lire per l'acquisto di armadi. ASTo, *Corte, Regi archivi*, cat. I, m. 3, fasc. 9. Tale nota suggerisce quindi che i problemi di organizzazione e di spazi dell'archivio dell'Azienda fossero anteriori alla data della creazione del nuovo archivio.

<sup>5</sup> Donato 2019.

misuratore Ludovico Bo, incaricato in particolare dei lavori ai Regi archivi<sup>11</sup>. Nella risposta, dopo avere descritto le varie stanze dell'edificio juvarriano e la loro organizzazione e destinazione d'uso, si rilevava che non vi era un sito opportuno per un nuovo deposito; i locali identificati infatti, tre stanze in tutto, erano prive di camino e di armadi e quindi sarebbe stato necessario sostenere ulteriori spese per renderle utilizzabili. Si sottolineava inoltre, non senza polemica, che l'ordine non avrebbe dovuto essere spedito dalla Segreteria di Guerra, ma da quella degli Interni dai quali i Regi archivi dipendevano; infatti per «separare e spogliare» gli Archivi dei loro disegni e carteggi sarebbe stato necessario un ordine della Segreteria degli Interni, senza il quale gli archivisti regi non potevano consegnare i disegni a nessuno, nemmeno affinché questi fossero uniti a quelli già in possesso dell'Azienda fabbriche e fortificazioni. Quest'ultima informazione suggerisce quindi che presso l'arsenale vi fossero già dei disegni e tra questi quelli usati nel corso degli anni per condurre il cantiere dell'edificio, e forse, anche l'album con i disegni di Cantoregi, realizzati tra il 1778 e il 1779. La risposta del direttore Bertolotti terminava con la considerazione che un direttore indipendente a fianco del direttore dei Regi archivi fosse quantomeno inopportuna.

Il carteggio rivela che la necessità di istituire un nuovo deposito era stata determinata sia dallo scarso numero di addetti agli archivi della Segreteria di Guerra sia dall'assenza di spazi nei locali di quella Segreteria. Proprio approfittando di queste carenze aveva inutilmente fatto leva il direttore Bertolotti, nella speranza di evitare la cessione dei documenti. Bertolotti aveva infatti dichiarato che sarebbero servite due o tre camere, qualora la Segreteria di Guerra avesse voluto l'ispezione esclusiva di quelle carte e dei disegni.

Gli sforzi di Bertolotti per mantenere uniti i disegni nei Regi archivi furono vani e anche l'ultimo tentativo del 15 febbraio 1794 per contenere lo smembramento di quel fondo non andò a buon fine, come attestato in una relazione inviata al sovrano. In questo scritto infatti, che iniziava con la dichiarazione di avere obbedito agli ordini segnalando che le carte da consegnare all'arsenale erano pronte e che era stato anche compilato un inventario, si sottoponeva al sovrano un dubbio, cioè se si dovessero consegnare solo i disegni delle fortezze degli Stati sabaudi o anche quelli delle fortezze straniere. L'inventario allegato alla relazione descriveva però solo disegni relativi a Torino. La risposta fu l'ordine del 18 febbraio 1794 con il quale si insisteva sull'appartenenza e soprattutto dipendenza dell'Azienda delle fabbriche e fortificazioni dalla Segreteria di Guerra; si disponeva pertanto che fossero radunati le memorie e i disegni che si trovavano negli Archivi di Corte e che fossero separati per essere consegnati a De Margherita, dietro regolare ricevuta, per essere poi custodite all'arsenale. Si stabiliva anche che, qualora nuovi disegni di fortificazioni fossero giunti ai Regi archivi, sarebbero stati consegnati al neo costituito archivio. Allegato all'ordine, conservato nei Regi archivi, si trova l'elenco definitivo dei documenti consegnati, a firma De Margherita: in esso erano descritti tutti i disegni delle fortezze degli Stati di S.M. Anche l'ultimo tentativo di Bertolotti era fallito.

Le vicende del nuovo deposito d'archivio presso l'arsenale possono dal febbraio 1794 es-

sere ricostruite soltanto grazie alle serie documentarie della Segreteria di Guerra e alle Patenti del controllo finanze.

Con patente del 21 dicembre 1793 si conferiva l'incarico di sovrintendere alle delicate operazioni di costituzione del nuovo archivio al maggiore di Fanteria Giovanni De Margherita, già capitano nel Corpo reale degli Ingegneri<sup>12</sup>. Quindi era stato incaricato non un archivista per formazione, ma un militare di carriera e soprattutto un ingegnere. Il dispositivo delle lettere patenti spiegava anche la ragione della scelta di affidare tale compito proprio a De Margherita: la formazione del nuovo archivio, che doveva raccogliere i disegni e anche le memorie relative alle fortificazioni e alle piazzeforti dello Stato, doveva essere diretto, ma soprattutto custodito da un suddito che non solo fosse competente in materia di fortificazioni – quindi un ingegnere –, ma che avesse anche acquisito esperienza come militare. Erano infatti ritenute indispensabili doti quali la precisione, l'applicazione e la segretezza per mettere in ordine il nuovo archivio che si stava formando. Ulteriore titolo a favore di De Margherita era il lungo incarico, ricoperto per ben ventidue anni, di maestro nelle Scuole teoriche di Artiglieria e fortificazioni. De Margherita era perciò stato promosso a luogotenente colonnello di Fanteria; restava valida a titolo di compenso la somma di 1500 lire che questi già percepiva; a titolo di gratifica gli veniva però condonato il pagamento degli emolumenti di segreteria previsti per l'interinazione della patente.

Il giuramento per la carica di direttore d'Archivio doveva essere prestato davanti al Primo segretario di Guerra, dal quale sarebbero dipese anche le direttive relative al riordino del nuovo archivio. Si costituiva quindi un archivio alle dipendenze della Segreteria di Guerra e non della Segreteria degli Interni dalla quale invece dipendevano i Regi archivi. Le serie dei Biglietti, dei dispacci e dei memoriali del ministero della Guerra offrono quindi ulteriori informazioni in ordine alla creazione, ma soprattutto alla gestione del neonato archivio dell'Azienda fabbriche e fortificazioni<sup>13</sup>.

L'ordine di costituire il nuovo archivio fu immediatamente trasmesso all'Azienda fabbriche e fortificazioni, come mostra un dispaccio datato 28 dicembre 1793 nel quale, oltre a disporre la creazione del nuovo archivio e la nomina di De Margherita a direttore, si disponeva che, qualora presso l'Azienda fossero conservati disegni o memorie, fossero consegnati al nuovo direttore, che avrebbe rilasciato una ricevuta di avvenuta ricezione; veniva inoltre ordinata la consegna dei disegni e delle memorie che sarebbero stati prodotti in futuro, fatta eccezione per gli atti di natura economica, che sarebbero invece rimasti negli archivi dell'Azienda, che avrebbe provveduto a contabilizzare e solvere i pagamenti<sup>14</sup>. Quindi, rispetto al carteggio conservato nei Regi archivi, si aggiungono nuove informazioni. I dispacci successivi riportano, trimestralmente, le somme da erogare a fronte delle spese sostenute per il funzionamento del nuovo archivio. Le somme stanziare variano: nel primo trimestre del 1794 ammontano a 252 lire, 8 soldi e 6 denari, in parte servite a pagare all'impresario Scassa tre carri di legno di rovere, usato presumibilmente per costruire le cassetiere e gli armadi dove sarebbero stati conservati i disegni, come suggerisce anche il

<sup>11</sup> Ludovico Bo risulta estimatore generale delle regie fabbriche e fortificazioni nel 1776 (ASTo, *Sezioni riunite, Patenti controllo finanze*, reg. 53, f. 94); nel 1785 è architetto e misuratore generale delle Regie fabbriche e fortificazioni (ASTo, *Sezioni riunite, Patenti controllo finanze*, reg. 66, f. 102).

<sup>12</sup> ASTo, *Sezioni riunite, Patenti controllo finanze*, reg. 93, foll. 115v-116r.

<sup>13</sup> ASTo, *Sezioni riunite, Ministero della Guerra, Azienda fabbriche e fortificazioni*.

<sup>14</sup> Ivi, *Dispacci*, reg. 18.

dispaccio del 24 luglio 1794 con il quale si autorizzavano le spese per il falegname e i seraglieri<sup>15</sup>. Soltanto nel mese di settembre dello stesso anno fu assegnato al nuovo archivio un addetto, il soldato del reggimento Artiglieria invalidi Battista Baietto, al quale veniva corrisposta la stessa paga percepita da soldato, cioè 15 lire<sup>16</sup>.

Tra il 1795 e il 1796 le somme destinate alle spese per l'archivio variano da un minimo di 21 lire a un massimo di 81 lire; nell'ammontare del conto è però sempre compreso lo stipendio – rimasto invariato – del soldato invalido Baietto; nel 1796 fu contabilizzato anche il pagamento per una “scopatura” dell'archivio<sup>17</sup>. Il totale delle spese riportate nei dispacci non permette però di ricostruire con precisione il funzionamento dell'archivio, tuttavia dimostra che l'archivio era stato effettivamente costituito ed era in funzione. Significativa è la nota dell'11 luglio 1797 nella quale si disponeva un pagamento di 150 lire a favore del segretario dell'Intendenza di Artiglieria Saverio Scanzio<sup>18</sup>. La cospicua somma gli era stata attribuita poiché aveva consegnato al direttore De Margherita vari disegni appartenuti al defunto conte Giuseppe Brucco di Ceresole capitano nel Corpo reale degli Ingegneri e architetto idraulico<sup>19</sup>. Scanzio li aveva ricevuti in dono dalla vedova del conte Brucco. La somma che era stata riconosciuta a Scanzio era considerevole, specialmente se messa in relazione agli importi trimestrali per il funzionamento dell'archivio, di gran lunga inferiori. L'entità del compenso suggerisce che il problema della dispersione dei disegni presso le abitazioni e gli studi di ingegneri e architetti fosse un problema per l'amministrazione del Regno; una situazione analoga infatti era già stata riscontrata per gli atti e le memorie conservati presso ambasciatori e ministri, come testimoniano i diversi e numerosi ordini emanati nel tempo e puntualmente disattesi, che disponevano, specialmente alla morte dei titolari delle cariche, la restituzione di tutte le carte ai Regi archivi<sup>20</sup>. Se la restituzione di atti e memorie conservate da diplomatici e ministri era difficoltosa, quella dei disegni lo era forse ancora di più: oltre alla potenziale utilità e all'eventuale riutilizzo – un disegno non approvato poteva essere modificato, riproposto o essere di spunto per ulteriori idee e per nuovi progetti – un disegno era anche un oggetto decorativo e, specialmente se a firma di un professionista noto, poteva perfino diventare un dono di pregio.

L'archivio dell'Azienda fabbriche e fortificazioni era funzionante; De Margherita aveva svolto con solerzia il proprio compito, come dimostra la gratifica di 300 lire, in aggiunta allo stipendio, che il sovrano gli concesse il 1 aprile 1796<sup>21</sup>. La somma che gli era stata

assegnata era da ascrivere sul bilancio militare. Il nuovo archivio dipendeva non solo amministrativamente, ma anche economicamente, dalla Segreteria di Guerra e tutto il suo personale proveniva dalla carriera militare<sup>22</sup>.

Il nuovo archivio costituito presso l'Azienda generale fabbriche e fortificazioni non conservava solo le carte provenienti dai Regi archivi, ma si era arricchito anche dei disegni prodotti *ex novo* da misuratori e architetti che operavano al servizio dell'Azienda; tra questi vi era anche il misuratore e architetto Pietro Maria Cantoregi, come risulta da un dispaccio del 16 novembre 1800<sup>23</sup>. A quella data Cantoregi risultava destinato a Verrua, dove si trovava già dal 1798<sup>24</sup>.

L'occupazione napoleonica segnò un vero e proprio rivolgimento di tutti gli archivi europei e in particolare di quelli sabaudi<sup>25</sup>. Le disposizioni di Napoleone agli ufficiali prevedevano in primo luogo di riunire tutti i documenti d'archivio utili per il governo dei territori, per la gestione economica dei beni – compresi quelli confiscati agli ecclesiastici –, per la politica interna ed estera e per la guerra<sup>26</sup>.

Dai carteggi, dai biglietti, dai dispacci e dalle diverse memorie si evince che le carte d'archivio del Regno di Sardegna erano conservate in luoghi diversi: quelle della Segreteria di Guerra, per esempio, si trovavano al piano ammezzato del palazzo della Segreteria stessa e non erano nelle condizioni ideali per la conservazione, come ci informa un memoriale datato 13 novembre 1797<sup>27</sup>. Le carte dell'archivio delle Regie finanze si trovavano nella “Maison Cavour”<sup>28</sup>. Le disposizioni del generale Menou per l'esecuzione delle operazioni di raccolta e censimento delle carte necessarie, preliminari alle operazioni di trasporto dei documenti di interesse a Parigi, portarono alla compilazione di un documento, sotto forma di tabella, che permette di ricostruire con esattezza la situazione dei depositi d'archivio e dei loro fondi alla data del 1806<sup>29</sup>. L'arsenale a quella data conservava ancora l'archivio delle Fabbriche e fortificazioni, lo dirigeva il direttore dell'arsenale, gli armadi erano 60, tale dato era riportato nella colonna della tabella destinata espressamente ai dati sul numero degli armadi e quindi sulla quantità dei documenti da prelevare. Una nota informava che i locali erano umidi e poco sicuri; non erano però specificati i motivi che li rendevano tali, anche se si può supporre che uno dei pericoli a cui si alludeva fosse il furto. Episodi di saccheggio infatti erano già avvenuti proprio negli archivi della Segreteria di Guerra, dove alcuni individui si erano introdotti sottraendo oggetti preziosi e anche volumi, manoscritti e a stampa, della biblioteca<sup>30</sup>. Le disposizioni di Menou prevedevano anche la verifica di sistemi antincendio.

<sup>22</sup> Tutti i dispacci sono inviati al conte Giuseppe Maria Bertolino, intendente generale delle Fabbriche e fortificazioni, dal conte Giovanni Battista Fontana di Cravanzana ministro di Stato per la Guerra.

<sup>23</sup> ASTo, *Sezioni riunite, Ministero della Guerra, Azienda fabbriche e fortificazioni, Dispacci*, reg. 20.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Donato 2019, pp. 31-34.

<sup>26</sup> ASTo, *Corte, Regi archivi*, cat. I, m. 3, fasc. 9.

<sup>27</sup> ASTo, *Sezioni riunite, Ministero della Guerra, Azienda fabbriche e fortificazioni, Memorie alle segreterie*, reg. 12.

<sup>28</sup> ASTo, *Sezioni riunite, Governo Francese*, marzo 4. Il fascicolo comprende la descrizione delle operazioni di raccolta dei fondi documentari per prepararne l'invio a Parigi.

<sup>29</sup> ASTo, *Corte, Regi archivi*, cat. I, m. 3, fasc. 16.

<sup>30</sup> ASTo, *Corte, Regi archivi*, cat. II, m. 10, fasc. 5.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> ASTo, *Sezioni riunite, Ministero della Guerra, Azienda fabbriche e fortificazioni, Dispacci*, reg. 19.

<sup>18</sup> Saverio Scanzio era entrato in servizio all'arsenale nel 1781; nel 1785 era divenuto assistente guardamagazzini dell'arsenale (ASTo, *Sezioni riunite, Patenti controllo finanze*, reg. 79, f. 160); l'anno seguente era stato nominato assistente al munizioniere generale di guerra (reg. 69, f. 121); nel 1793 era diventato Segretario dell'Intendenza di Artiglieria (reg. 91, f. 20) e nel 1798 era stato nominato direttore dei magazzini e delle sale d'armi dell'arsenale con uno stipendio annuale di 800 lire oltre a 200 lire di trattenimento, delle quali già beneficiava in precedenza, dell'alloggio all'arsenale e di due razioni di pane al giorno, a carico dell'Ufficio del soldo (reg. 102, f. 36).

<sup>19</sup> Per la carriera di Brucco di Ceresole si rinvia a Brayda, Coli, Sesia 1963, p. 22.

<sup>20</sup> Diversi sono gli ordini, tra secolo XVIII e XIX agli ambasciatori di restituire le carte relative alle rispettive missioni; una memoria senza data, ma sicuramente posteriore al 1845, suggeriva al sovrano un metodo per ritirare presso le case in Torino le carte dei diplomatici che avevano svolto missioni all'estero (ASTo, *Corte, Regi archivi*, cat. II, m. 12, fasc. 22.2).

<sup>21</sup> ASTo, *Sezioni riunite, Patenti controllo finanze*, reg. 99 (1796), fol. 30v.

La selezione, ma soprattutto la raccolta dei documenti in un unico luogo per poi organizzarne la spedizione a Parigi furono operazioni lunghe e complesse e richiesero pertanto tempi lunghissimi<sup>31</sup>.

Fea informa che solo nell'aprile del 1806 fu dato l'ordine di portare le carte sparse del Ministero della Guerra agli archivi di Corte, da dove dovevano poi essere spedite a Parigi<sup>32</sup>; soltanto quattro anni più tardi, nel 1810, le carte dell'Azienda fabbriche e fortificazioni presero la via della capitale francese<sup>33</sup>.

Alcuni dei disegni dell'Azienda erano però già stati ritirati nel 1798, come risulta da un ordine dato all'architetto nazionale Perini dal Governo provvisorio. Una memoria infatti riferisce che il signor Avelli, obbedendo al disposto dell'architetto nazionale, aveva inviato «i disegni delle fabbriche nazionali di questa capitale»; i disegni erano stati numerati da 1 a 75 ed erano stati riposti in un cesto<sup>34</sup>. Purtroppo non era indicata la nuova destinazione dei disegni, che però lasciarono sicuramente l'arsenale. Alcune informazioni le offrono però gli elenchi del 1806, compilati per gestire l'organizzazione dei convogli in partenza per Parigi. La descrizione della Categoria quarta, cioè gli archivi dell'Azienda fabbriche e fortificazioni, riporta solo serie di registri: dei disegni non c'era già più traccia a quella data<sup>35</sup>. Le altre carte dell'Azienda invece, secondo la nuova organizzazione degli archivi nei locali dell'Ordine Mauriziano, scelti per riunire tutti gli archivi sparsi in Torino<sup>36</sup>, si trovavano in armadi sistemati nel “gran corridoio” ed erano descritte come prive di inventari<sup>37</sup>. Proprio l'assenza di inventari rese ancora più difficoltosi sia il riscontro dei documenti inviati a Parigi sia la loro sistemazione dopo il rientro da Parigi. Le operazioni di rientro degli archivi non furono semplici e richiesero non pochi e laboriosi interventi anche di carattere diplomatico<sup>38</sup>. Oltre alle mappe da Parigi furono inviati i disegni, che, a seconda dell'appartenenza originaria, furono riconsegnati ai rispettivi archivi: Regi archivi, Archivio segreto di S.M. e Stato maggiore generale. Da quest'ultimo dipendeva l'Azienda fabbriche e fortificazioni. Purtroppo solo la mancata restituzione dei disegni descritti negli inventari poteva essere riscontrata e dare quindi seguito a una richiesta di restituzione; delle tante carte e disegni, come l'album dell'arsenale, dei quali non era rimasta traccia negli elenchi o che non erano contenuti nelle casse ancora da aprire, i più restarono sepolti nelle Archives parigine.

Le pesanti manipolazioni delle serie documentarie iniziate da Napoleone, proseguirono dunque anche nei decenni seguenti<sup>39</sup>.

In particolare i diversi passaggi dei disegni da un archivio all'altro nel corso del secolo

<sup>31</sup> L'organizzazione dei diversi trasporti alle Archives impériales è descritta in alcune memorie e tabelle nelle quali sono riportati i dati relativi a ognuno dei cinque convogli organizzati tra la fine del 1811 e la metà del 1812. Per ogni convoglio sono riportate le amministrazioni di origine, le serie documentarie e le quantità. ASTo, *Corte, Regi archivi*, cat. II, m. 10, fasc. 8. Si veda anche Donato 2019, p. 33.

<sup>32</sup> Fea 1850, p. 89.

<sup>33</sup> ASTo, *Corte, Regi archivi*, cat. II, m. 9; Carassi 1989, p. 287.

<sup>34</sup> ASTo, *Sezioni riunite, Ministero della Guerra, Azienda fabbriche e fortificazioni, Memorie alle segreterie*, reg. 13.

<sup>35</sup> ASTo, *Corte, Regi archivi*, cat. II, m. 10, fasc. 5.

<sup>36</sup> Donato 2019, p. 32.

<sup>37</sup> ASTo, *Corte, Regi archivi*, cat. I, m. 3, fasc. 18.

<sup>38</sup> Donato 2019, pp. 99-102.

<sup>39</sup> Carassi 1989, p. 289.

XIX sono documentati in un registro intitolato *Elenco generale dei disegni esistenti presso l'archivio dell'Azienda generale di Artiglieria delle fortificazioni e fabbriche militari* datato 1 settembre 1859<sup>40</sup>. Una nota inserita a inizio registro informa che la maggior parte dei disegni e delle piante descritte furono consegnate dall'Azienda generale di Artiglieria al Corpo reale del Genio militare prima che l'Azienda fosse unita al Ministero della Guerra. La selezione dei disegni, poiché anche in questo caso di una selezione si trattava, era stata fatta da un'apposita commissione del Corpo del Genio. Era stata quindi effettuata una nuova e ulteriore manipolazione. I disegni che la commissione non aveva ritenuto utili, quelli che non permettevano di identificare il sito e l'edificio, i disegni valutati «semplici lavori di esercizio o di concorso» o «stimati di poca o minore entità» – non è però indicato quale criterio fosse stato adottato per la valutazione – non solo non furono prelevati dal Genio per essere conservati nell'archivio di quel Corpo, ma furono collocati «alla rinfusa entro una grande cartella», che fu poi consegnata all'archivio – quale non è specificato – e riposta nella tavola grande della camera numero 4 e recante sul dorso l'iscrizione «Azienda generale di Artiglieria».

I fondi d'archivio spesso furono – e sono ancora – soggetti a smembramenti, dispersioni e cessioni sia per cause amministrative, per esempio la creazione di un nuovo organo o l'accorpamento di diverse funzioni all'interno di una stessa amministrazione, sia in conseguenza di eventi bellici, proprio come nel caso dell'occupazione napoleonica. L'ultimo smembramento dei fondi dell'Archivio di Stato di Torino risale al termine della Seconda guerra mondiale. Il trattato di pace del 1947 sanciva infatti, tra l'altro, anche la restituzione alla Francia delle carte dell'Archivio di Stato di Torino, dal medioevo sino al 1860, relative ai territori francesi<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> ASTo, *Sezioni riunite, Azienda fabbriche e fortificazioni*, «Elenco generale dei disegni esistenti presso l'archivio dell'Azienda Generale di Artiglieria delle fortificazioni e fabbriche militari».

<sup>41</sup> *Archivi sul confine* 2019.

# QUELQUES VOLUMES PIÉMONTAIS DE LA BIBLIOTHÈQUE DU SERVICE HISTORIQUE DE LA DÉFENSE

*Martin Barros, Service historique de la Défense*

Au château de Vincennes, le Service historique de la Défense conserve dans la réserve de son département de la bibliothèque, plusieurs volumes potentiellement prélevés dans les collections du royaume de Sardaigne lors de l'occupation de Turin par les armées françaises en 1798. Déposés dès le Consulat dans les collections des bibliothèques du Ministère de la Guerre, ces volumes offrent un exemple intéressant du développement et du rôle de ces bibliothèques au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

## **Les volumes du dépôt de la Guerre**

La bibliothèque du dépôt de la Guerre compte cinq volumes manuscrits et deux volumes gravés, pouvant provenir des collections des rois de Sardaigne.

Dans l'ordre de la cotation des catalogues imprimés de la bibliothèque du dépôt de la Guerre<sup>1</sup>, le premier volume<sup>2</sup> est intitulé *Correspondance avec les bureaux. Pièces relatives à la formation de l'état général de l'armée du roi de Sardaigne en temps de paix et de guerre et à celle du bureau topographique de Turin*. De format 33 cm sur 22 cm, il comporte 47 feuillets manuscrits, dans une demi-reliure avec plats papier. L'absence d'armes laisse à penser que le volume ne provient pas des collections royales.

Il contient des copies de courriers et de rapports, en français ou en italien, concernant l'organisation de l'état-major général sarde et du bureau topographique de Turin. Datés entre 1796 et 1798, les documents sont transcrits chronologiquement. Leur rédacteur ou destinataire est le colonel Costa<sup>3</sup>. Il est donc possible que le volume soit une copie française de documents piémontais, réalisée pendant la première occupation française de Turin en 1799.

Le deuxième volume<sup>4</sup> comprend deux exemplaires manuscrits d'un *Règlement du service dans les places du roi de Sardaigne*, rédigé en français. Mesurant 34 cm sur 27 cm, il comporte un total de 365 feuillets reliés dans une demi-reliure avec plats papier. Il ne présente ni auteur, ni date. Cependant, il contient une liste des unités de l'armée piémontaise et donne la date de 1752 pour la création la plus récente, celle du corps des ingénieurs militaires. L'absence d'armes des rois de Sardaigne sur la reliure et la faible qualité de celle-ci laisse un doute sur l'origine du volume.

<sup>1</sup> Ministère 1861; Ministère 1883-1896.

<sup>2</sup> La cote du volume est SHD, *Bibliothèque*, A1b 969-RES.

<sup>3</sup> Il s'agit de Henry-Joseph Costa de Beauregard (1752-1824), marquis de Saint-Genys, cartographe, quartier-maître général de l'état-major piémontais en février 1795 et commissaire sarde à l'armistice de Cherasco le 28 avril 1796. Il est aussi l'auteur de *Mémoires historiques sur la Maison royale de Savoie* (Turin 1816).

<sup>4</sup> La cote du volume est SHD, *Bibliothèque*, A1c 118-RES.



12 Serie cronologica de' cavalieri del supremo ordine della santissima Annunziata, premier plat aux grandes armes du roi de Sardaigne. SHD, Bibliothèque, A1k 32-RES.

Le texte est découpé en trois titres. Le premier concerne le service des officiers du grand et du petit état-major des places. Le deuxième expose le service des garnisons. Le troisième détaille abondamment les honneurs rendus par les garnisons dans les places. Il s'agit vraisemblablement d'une double copie française d'un texte ou d'un projet de texte réglementaire piémontais.

Le troisième volume<sup>5</sup> est constitué deux parties intitulées *Serie cronologica de cavalieri del supremo ordine della santissima Annunziata, istituito da Amedeo VI, conte di Savoia detto il verde, sotto il titolo del Collare, nell'anno MCCCLXII, indi nominato della Santissima Annunziata da Carlo III, duca di Savoia detto il buono, nell'anno MDXVIII* et *Serie cronologica degli uffiziali del supremo ordine della santissima annunziata dall'anno MDXVIII sino all'anno MDCCLXXI*. La première partie comprend 43 planches en couleur et la seconde 4 planches en couleur, suivies de 8 feuilles d'index. D'un format 47 cm sur 33 cm, la reliure en maroquin rouge présente des ornements d'or, des incrustations de maroquins citron et vert, ainsi que les grandes armes du roi de Sardaigne (fig. 12).

Comme l'indique le titre, ce volume donne les armes des membres de l'ordre créé en 1362, sous le nom d'ordre du Collier, par Amédée VI (1334-1383), comte de Savoie, puis réformé le 11 septembre 1518 par Charles III (1486-1553), duc de Savoie, sous le nom d'ordre de la Sainte Annonciade. Dans le volume conservé au SHD, les armes des membres de l'ordre sont réparties en quatre classes: celle des souverains, celles des princes de la maison souveraine,

<sup>5</sup> La cote du volume est SHD, Bibliothèque, A1k 32-RES.

celle des chevaliers pris dans la haute noblesse et celle des officiers de la maison de Savoie (chanceliers, secrétaires, trésoriers).

La dernière promotion signalée dans le volume est celle de 1773, ce qui correspond aux armes du roi de Sardaigne présentes sur les deux plats du volume. Le volume a donc pu être constitué dès le règne de Victor-Amédée II (1666-1732), roi de Sardaigne à partir de 1720 et complété sous les rois Charles-Emmanuel III (1701-1773) et Victor-Amédée III (1726-1796), comme la présence de pages blanches permet de le penser.

Le quatrième volume<sup>6</sup> est un exemplaire de la *Geographia antiqua in compendium redacta, novis praefationibus nunc exornata a Francisco Tirolio et Joanne Baptista Ghisio, communi sumptu atque labore amplioribus tabulis aucta et accuratioribus catalogis locupletata*. Le travail original de Christoph Cellarius<sup>7</sup> est ici réédité en 1774 par Arcangelo Casaletti, imprimeur et libraire à Rome. Mesurant 57,5 cm sur 46 cm, il comporte plusieurs textes, 34 planches en couleur représentant le monde antique autour de la Méditerranée, une planche représentant les Amériques et deux index. Le texte d'introduction est de Francisco Tirolio et de Joanne Baptista Ghisio, éditeurs scientifiques. Il est suivi d'un essai sur les progrès de la géographie par François Jacquier<sup>8</sup>, du texte de Christoph Cellarius et de textes de Johann Conrad Schwartz<sup>9</sup> et de Roger Joseph Boscovich<sup>10</sup>.

La reliure du volume (tav. XXXIV) est en veau marbré à grand décor de mosaïque de cuir, avec les grandes armes du roi de Sardaigne peintes sur les plats. L'ouvrage s'ouvre sur une page de dédicace à Victor-Amédée III, «roi pieux, conservateur de la paix et du bonheur public, le restaurateur de la littérature et des arts, le mécène le plus munificent». Un exemplaire identique, avec la même dédicace, est conservé à la Bibliothèque nationale universitaire de Turin<sup>11</sup>. Un troisième exemplaire, sans les cartes, existe à la bibliothèque de l'École polytechnique<sup>12</sup>. Il est aux armes du pape Pie VI (1717-1799) et a été prélevé par Gaspard Monge (1746-1818), envoyé à Rome comme représentant de la République française, dans la bibliothèque privée de ce pape, confisquée lors de l'occupation française de Rome de février 1798 à septembre 1799<sup>13</sup>. Les reliures identiques des trois volumes laissent à penser qu'elles proviennent du même atelier romain de relieurs d'art (fig. 14).

Le cinquième volume<sup>14</sup> est une *Géographie de l'Indoustan ou Empire mogol, tirée des manus-*

<sup>6</sup> La cote du volume est SHD, Bibliothèque, D1c 39-RES.

<sup>7</sup> Christoph Keller (1638-1707) est connu sous le nom latinisé de Christoph Cellarius. En 1694, il est professeur de rhétorique et d'histoire à l'université Friedrich à Halle. En 1702, il publie une *Historia Universalis* où il répartit l'histoire de l'Europe entre périodes antique, médiévale et moderne.

<sup>8</sup> François Jacquier (1711-1788), membre de l'ordre des minimes, professeur de mathématiques au Collège romain en 1773, membre des académies des sciences de Paris, Londres, Berlin et Bologne.

<sup>9</sup> Johann Conrad Schwartz (1676-1747) est un théologien allemand et professeur de grec. Le texte est intitulé: «Ad Christophori celarii geographiam antiquam».

<sup>10</sup> Roger Joseph Boscovich (1711-1787) est un jésuite, astronome et professeur de mathématiques au Collège romain de 1740 à 1770. Il est l'auteur d'une carte des états de l'Église. Le texte est intitulé: «Rogerii Josephi Boscovich ad V. C. Paulum M. Paciaudum de vetusto anemometro, Epistola».

<sup>11</sup> Cfr. *Armi e monogrammi* 1992, p. 70.

<sup>12</sup> BCX, cote N1 25.

<sup>13</sup> *100 trésors* 2019, p. 366.

<sup>14</sup> La cote du volume est SHD, Bibliothèque, D1n 211-RES.



13 Filippo Juvarra, *Recueil de dessins et de gravures de divers plans et vues de basiliques et autre édifices de Rome*, de 1568 à 1705, élévation d'une façade. SHD, Bibliothèque, Gb 25-RES.

*crits persans d'Aboulfasal, vizir de l'empereur Agbar, à Faisabad*. Daté de 1771, il est dédié au roi de Sardaigne par le sieur Gentil dont les «ayeux furent, il y a près de deux siècles, obligés par délabrement de leur fortune de s'éloigner des états de Votre majesté». Mesurant 36 cm sur 23 cm, il ne présente ni armes sur les plats, ni autres marques de provenance à l'intérieur. Dépourvu de cartes, le texte manuscrit en français décrit l'histoire et la géographie des provinces gouvernées par les «Rajas» mogols. Alors que Bonaparte était en Egypte et rêvait de pourchasser les Anglais jusqu'en Inde, on comprend que ce volume ait attiré l'attention des Français.

Le sixième volume<sup>15</sup> est un *Recueil de dessins et de gravures de divers plans et vues de basiliques et autres édifices de Rome, de 1568 à 1705*. Reliés dans une couverture en parchemin de 43,5 cm sur 29,5 cm, les 96 feuillets se composent de quelques gravures et d'une majorité de plans et croquis manuscrits représentant des monuments civils et religieux. Ces dessins sont attribués à l'architecte Filippo Juvarra (1678-1736), apprenti à Rome avant d'être architecte du roi de Sardaigne à partir de 1714<sup>16</sup>. Le volume ne comporte ni arme, ni ex-libris. Même si ce n'est pas le seul volume d'architecture civile dans les collections du dépôt de la guerre, l'intérêt de ce volume pour des militaires français se limite à leur donner une culture générale sur le dessin d'architecture (fig. 13).

<sup>15</sup> La cote du volume est SHD, Bibliothèque, Gb 25-RES

<sup>16</sup> Cfr. Barghini 1994.

Le septième volume<sup>17</sup> est le *Libro dei disegni del Reale arsenale di Torino*, analysé dans ce catalogue. Mesurant 70 cm sur 31 cm, il comporte un feuillet de titre et onze planches présentant les plans et élévations de l'arsenal de Turin et d'un projet de palais à la campagne. Relié en maroquin rouge, il porte les armes des rois de Sardaigne sur les deux plats, ce qui confirme son origine. Aucune date n'est indiquée. La dernière planche du volume porte le nom de «Pietro M.a Cantoreggi, architecte».

Les plans de l'arsenal de Turin intéressent les Français à plusieurs titres. Quand ces derniers entrent dans Turin le 8 décembre 1798, ils prennent deux mesures: la consignation des troupes piémontaises dans leurs casernes et l'occupation de l'arsenal. Sous l'Empire, Turin est le siège de la 27<sup>e</sup> division militaire française. L'arsenal produit alors des armes au profit de l'armée du royaume d'Italie. A la même époque, Napoléon fait étudier le déplacement de l'arsenal de Paris hors de la capitale où il est enclavé.

Seuls les troisième, quatrième et septième volumes décrits ci-dessus proviennent assurément des collections des rois de Sardaigne. Mais tous sont présents à la bibliothèque du dépôt de la guerre dès le Consulat comme le montre leur inscription dans les catalogues rédigés par l'abbé Jean-Baptiste Massieu (1743-1818), archiviste-bibliothécaire de ce dépôt depuis septembre 1797. Les quatrième et cinquième volumes sont inscrits dans le catalogue tenu jusqu'en germinal an VIII. Les premier, troisième, sixième et septième volumes sont inscrits dans le catalogue manuscrit daté de l'an X. Le deuxième volume n'est pas inscrit dans ces catalogues mais il porte une cote correspondant au système de cotation de l'an X. Les sept volumes apparaissent ensuite avec de nouvelles cotes dans les catalogues imprimés de 1861 et de 1883. Les trois premiers sont classés dans la partie intitulée *Sciences et art militaire*, les deux suivants dans les *Sciences géographiques* et les deux derniers dans les *Beaux-Arts, recueils de dessins*.

### Les volumes du dépôt des fortifications

La bibliothèque du dépôt des fortifications conserve deux volumes manuscrits provenant des collections des rois de Sardaigne.

Le premier volume<sup>18</sup> est intitulé *Plans des places et estats de S.A.R., avec des discours militaires sur les mesmes places*. Il mesure 48 cm sur 39 cm et contient 210 feuillets et 57 plans manuscrits. Les plats de la reliure en maroquin rouge (tav. XXXV) portent les armes d'un duc de Savoie. Le dernier à porter ces armes est Victor-Amédée II (1666-1732), duc de Savoie et prince de Piémont, avant son couronnement comme roi de Sicile en 1713.

Dans ce volume, une première série de mémoires et de plans concernent les places fortes et forteresses du Piémont, de la Savoie et du comté de Nice: Turin, Verceil, Ivree, Bard, Demonte, Ceva, Coni, Montmélian, Suze, Nice, Villefranche, Saint-Hospice et Carmagnole (tav. XXXVI). On trouve aussi une relation du passage des Alpes dans le duché d'Aoste et une autre sur le pays de Vaud. La deuxième série comporte des plans des «places frontières de France», avec Pignerol, Exilles, Mont-Dauphin, Briançon, Embrun, Sisteron, Monaco, Antibes, les îles Sainte-Marguerite et Saint-Honorat, plus une relation sur la ville de Genève. La troisième série

<sup>17</sup> La cote du volume est SHD, Bibliothèque, Gb 26-RES.

<sup>18</sup> La cote du volume est SHD, Bibliothèque, Génie, Atlas 110-RES.



14 Christoph Cellarius, *Geographia antiqua in compendium redacta*, page de dédicace au roi de Sardaigne, Roma 1774. SHD, *Bibliothèque*, D1c 39-RES.

offre des plans de villes du Milanais: Milan, Alexandrie, Mortara, Novare, Valenza, Lodi, Tortone, Pavie, Pizzighetone, Arrona, Crémone, Lecco, Finale, Porto d'Ercole et Savone. Le volume se termine par un *Discours sur l'attaque et la défense des places de guerre*, accompagné d'un plan d'attaque de la citadelle de Casal. Il contient aussi une carte des montagnes des Alpes, dressée par Sanson<sup>19</sup> et datée de 1690, ainsi qu'une carte des états de Savoie et de Piémont par Nolin<sup>20</sup>, datée de 1691.

Le contenu et la forme des textes montrent qu'ils ont été rédigés par un ingénieur militaire savoyard ou piémontais. La relation sur Genève est datée de 1687; le mémoire sur Coni de 1692. Quelques plans de la troisième série sont datés de 1693 et signés par Carlo Maurizio Perona, ingénieur à Turin, et Giovanni Battista Falconetto. La deuxième série contient des plans italiens et français. Tous ces documents concernent la période où le duc de Savoie est en guerre avec la France entre 1690 et 1696. L'auteur du discours sur la guerre de siège a d'ailleurs participé à la défense de Coni en juin 1691. Mais les différents mémoires et plans ont été reliés ensemble après 1704, date d'un plan de Mont-Dauphin, et avant 1713, date du couronnement du duc Victor-Amédée II comme roi de Sicile (fig. 15).

Le second atlas<sup>21</sup> est intitulé *Disegni e piani de campamenti, ordini di battaglia, trinceramenti,*

<sup>19</sup> Il s'agit de la réédition de la carte dessinée par Nicolas Sanson (1600-1667), géographe ordinaire du roi de France et auteur de la carte générale du royaume de France en 1652.

<sup>20</sup> Jean Baptiste Nolin (1657-1708) est graveur puis géographe du roi en 1701.

<sup>21</sup> La cote de l'atlas est SHD, *Bibliothèque, Génie*, Atlas 138-RES.

15 La ville d'Alexandrie par l'ingénieur Perona en 1693, extrait des *Plans des places et estats de S.A.R., avec des discours militaires sur les mesmes places*. SHD, *Bibliothèque, Génie*, Atlas 110-RES.



*e tabelle par l'istoria militare nelle campagne degli anni 1745, 1746, 1747*. Mesurant 42 cm sur 27 cm, il contient 106 planches manuscrites et en couleurs. Les deux plats de la reliure en veau fauve portent les armes des rois de Sardaigne. Il s'agit de cartes des opérations de l'armée du roi de Sardaigne, accompagnées de tableaux de composition de cette armée et de plans de ses camps, de ses attaques de places fortes et de batailles, lors des campagnes de 1745 à 1747. Ayant fait alliance avec l'Autriche en février 1742, Charles Emmanuel III, roi de Sardaigne de 1730 à 1773, lutte alors contre une armée franco-espagnole qui tente d'envahir le Piémont, après s'être emparée de la Savoie. Outre les marches et campements, le volume documente, pour 1745, les attaques de Serravalle, Tortone, Alexandrie, Valence et Casale, ainsi que la défaite piémontaise à la bataille de Bassignana le 27 septembre 1745. En 1746, ce sont les attaques d'Asti, Valence, Plaisance, Savone, Villefranche et Nice (tav. XXXVII), ainsi que la bataille de Plaisance le 17 juin 1746, suivie de la retraite franco-espagnole. En 1747, l'attaque d'Antibes et le siège de Gènes précèdent l'échec français lors de la bataille de l'Assiette le 19 juillet 1747.

On retrouve le même volume, accompagné d'un premier volume portant sur la période allant de 1742 à 1744 et comportant 52 planches, dans la série des mémoires et reconnaissances des archives du dépôt de la guerre<sup>22</sup>. Costa de Beauregard fait état de ce «superbe recueil manuscrit» parmi les «cartes propres aux études militaires»<sup>23</sup>. Bien que le volume soit anonyme et sans date, la précision et la qualité graphique des cartes permet de penser qu'il s'agit du travail d'un ingénieur, peut-être rattaché au corps des ingénieurs topographes, formé en 1738 au sein de l'armée sarde.

L'origine de ces deux atlas se déduit de la présence des armes du duc de Savoie et du roi de Sardaigne sur leurs plats supérieurs. Elle ne peut être confirmée par l'inscription dans des catalogues comme pour les volumes du dépôt de la Guerre. Établi entre 1802 et 1818 par le commis bibliothécaire Louis Trémel (1772-1831), le premier catalogue des manuscrits de la bibliothèque du dépôt du comité des fortifications a été perdu. Cependant, l'origine sarde est confirmée par des notes manuscrites portées sur les pages de titre des deux volumes. Dans le premier, il est écrit que «ce volume provient du cabinet du roi de Sardaigne, où il a été pris en 1799». Dans le second, on lit: «ce volume provient du cabinet du roi de Sardaigne. Il a passé des héritiers du général Fiorella, gouverneur de Turin en 1799, aux mains de M. Rolando, chef de bataillon du génie en Corse, qui en a fait don au bureau des fortifications en juillet 1822». Le prélèvement des deux volumes a donc été effectué lors de l'occupation de Turin par une garnison française de décembre 1798 à mai 1799 mais sans que l'on sache, pour le premier volume, s'il s'agit d'une action individuelle ou d'une récupération opérée par l'état-major français. Le parcours du second volume est mieux connu. Capitaine des chasseurs corses en 1788, Pasquale Antonio Fiorella (1752-1818) est promu général de brigade en décembre 1795. Il fait campagne dans les Alpes puis en Italie de 1794 à 1797. Le 3 mai 1799, il reçoit le commandement de la place de Turin où l'armée austro-russe du général Alexandre Souvorov (1730-1800) entre le 26 mai. Retranché dans la citadelle de Turin, Fiorella se rend le 20 juin 1799. Il obtient alors le retour en France de la garnison de la citadelle et de ses bagages personnels dans lesquels se trouve probablement le volume dérobé<sup>24</sup>. Rentré de captivité, il sert dans l'armée du royaume d'Italie. De retour en France en juin 1814, il meurt à Ajaccio<sup>25</sup>. Le volume est confié en 1822 au chef de bataillon Charles Félix Rolando (1769-1838). Né à Turin et ingénieur civil, Rolando est employé du génie militaire cisalpin dès 1798, puis dans celui de l'armée d'Italie de 1800 à 1814. Capitaine en 1801, il participe aux travaux de Vérone et de la Rocca d'Anfo. Naturalisé français en novembre 1815, il dirige le génie à Ajaccio de janvier 1820 à décembre 1823. Conscient de la valeur du volume, Rolando le transmet au Ministère de la Guerre qui le dépose à la bibliothèque du dépôt des fortifications<sup>26</sup>.

### Le pillage de la cartographie piémontaise

Au-delà de l'origine des neuf volumes et des circonstances de leur prélèvement, il faut se demander pourquoi ces volumes ont été prélevés et déposés dans les bibliothèques du Ministère de la Guerre.

Ces bibliothèques prennent leur essor sous la Révolution. Ministre de la Guerre de février 1796 à juillet 1797, Claude Petiet (1749-1806) décide en août 1796 de constituer une bibliothèque dans son ministère. Il obtient l'autorisation de prélever des livres, mais aussi des atlas et des cartes, dans les dépôts littéraires constitués en 1793 au moyen des saisies faites en France sur les émigrés et les institutions religieuses. Les bibliothèques des comités de l'artillerie et du génie profitent des mêmes prélèvements en 1796 et 1801. La mission principale de ces bibliothèques est de fournir les ressources cartographiques, historiques et statistiques nécessaires au ministre, à son administration et aux armées lancées dans une guerre de mouvement au-delà des frontières de la France. Nommé à la tête de l'armée d'Italie le 2 mars 1796, le général Bonaparte réclame le jour même des mémoires et des cartes conservés par le dépôt de la Guerre et les emportent en Italie<sup>27</sup>. Et il n'est pas le seul! Dans un rapport du 28 septembre 1799, le général Hugues Meunier (1751-1831), directeur du dépôt de la Guerre, pointe l'état de délabrement de celui-ci: il en est réduit à fournir des tirages de la carte de Cassini, dont les cuivres ont été confisqués, à acheter des tirages dans le commerce ou à faire des copies de cartes manuscrites, notamment celles établies à partir de 1748 pour les Alpes et le Jura par les généraux Pierre-Joseph de Bourcet (1700-1780) et Jean Claude Le Michaud d'Arçon (1733-1800)<sup>28</sup>. Aux armées, les ingénieurs géographes continuent de servir malgré leur suppression officielle en 1791. Quatre ingénieurs sont ainsi affectés aux armées des Alpes et d'Italie dès 1796 pour former des bureaux topographiques. Cependant, ils assurent difficilement les reconnaissances au profit des armées en même temps que les travaux cartographiques pour le dépôt de la Guerre dont ils dépendent.

Cette insuffisance entraîne une extension des prélèvements aux bibliothèques et aux dépôts de cartes des pays occupés par les armées françaises<sup>29</sup>. «L'opération principale du bureau topographique de l'armée d'Italie fut de s'emparer des archives du dépôt topographique de Turin [...]. L'intention du dépôt de la Guerre était de les utiliser plus tard, pour former une carte du Piémont à l'échelle de la carte de France par Cassini et se raccordant avec cette dernière. Il fut donc prescrit d'abord de dresser l'inventaire du dépôt de Turin [...]. Des commissaires français aidés de quelques topographes piémontais<sup>30</sup>, s'occupèrent de l'envoi des caisses d'archives; mais dans la précipitation et le désordre de la conquête puis de la retraite, il y eut des erreurs et des dilapidations aussi»<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Il emporte les cartes du Dauphiné et de la Provence par Cassini, du Piémont et de Lombardie par Borgonio mais aussi les mémoires du Prince Eugène, de Maillebois et de Bourcet sur la guerre dans les Alpes.

<sup>28</sup> Cité par Berthaut 1902, tome 1, p. 157.

<sup>29</sup> Le Ministère de la Guerre n'est pas le seul à effectuer des prélèvements. Dès le 7 mai 1796, le Directoire ordonne le prélèvement des tableaux, médailles et livres les plus intéressants dans les territoires italiens déjà occupés.

<sup>30</sup> Les topographes piémontais Joseph François Marie de Martinel (né le 28 octobre 1763 à Aix les Bains, décédé le 10 avril 1829 à Lyon), Giuseppe Pietro Bagetti (né le 14 avril 1764 à Turin, mort le 29 avril 1831 à Turin), Domenico Benedetti (né le 27 avril 1770 à Turin, mort le 17 mai 1849 à Turin), Vincenzo Brambilla (né le 27 janvier 1761 à Turin) et Giuseppe Castellino (né le 29 janvier 1768 à Turin, mort le 29 décembre 1844) passent au service de la France dès le 10 décembre 1798. SHD, GR Xem 215, registre des ingénieurs-géographes.

<sup>31</sup> Berthaut 1902, tome 1, p. 188.

<sup>22</sup> Les cotes de ces volumes sont SHD, GR 1M 195 et 1M 196.

<sup>23</sup> Costa de Beauregard 1817, tome 1, p. 54.

<sup>24</sup> Costa de Beauregard indique que la garnison française quitte Turin «en emportant d'énormes fardeaux d'équipages, outre les dépouilles cachées dans les charriots couverts» (Costa de Beauregard 1817, tome 2, p. 65).

<sup>25</sup> SHD, GR 7Yd 954, dossier d'officier général.

<sup>26</sup> SHD, GR 3Yf 26112, dossier de pension d'officier.

Le Piémont n'est pas la seule victime de ce pillage cartographique. S'il perd les cuivres de la carte de Borgonio<sup>32</sup>, ceux des cartes de Belgique, de la Hesse et de la Westphalie tombent aussi en mains françaises. Dans un rapport du 21 mai 1800 aux consuls, Lazare Carnot (1753-1823), alors ministre de la Guerre, affirme: «ce n'est qu'au dépôt général de la Guerre seulement qu'il est possible au gouvernement, aux officiers généraux, de puiser les renseignements géographiques et topographiques les plus complets». Mais il reconnaît aussi: «Le nombre considérable des communications que le dépôt de la Guerre a effectuées depuis le commencement de la Révolution est si étonnant qu'il eut été impossible d'y subvenir sans le versement des dépôts géographiques des émigrés et des collections que nos conquêtes ont procurées»<sup>33</sup>. Nul n'est à l'abri. En 1809, le prince Camille Borghèse (1775-1832), bien que gouverneur général des départements français d'Italie et beau-frère de Napoléon, doit céder au dépôt les cartes de sa collection qui appartenaient auparavant au roi de Sardaigne.

Commencé dès l'occupation de Turin par les Français en décembre 1798, l'inventaire des collections du dépôt topographique de Turin est terminé en mars 1799 et un convoi de documents part vers la France en avril, juste avant le départ des Français en mai. Turin réoccupée par les Français le 25 juin 1800, les envois vers Paris reprennent en juin 1802 et se poursuivent jusqu'en 1812<sup>34</sup>. Dans un rapport du 8 décembre 1799, le général Meunier indique: «l'inventaire des cartes et plans manuscrits se continue et a été retardé à cause des objets du cabinet de Turin qu'il a fallu reclasser dans la collection du dépôt»<sup>35</sup>. Les volumes piémontais présents au SHD font partie des premiers prélèvements, puisque qu'ils sont présents dans les catalogues dès l'an VIII ou l'an X. Ces «catalogues des manuscrits et des mémoires» sont d'ailleurs signalés comme en cours par le général Meunier.

Sur les vingt-cinq topographes ou dessinateurs du dépôt topographique de Turin, cinq sont mis à la retraite lors de la dissolution effective de ce dépôt en juin 1802, dix sont réformés et dix<sup>36</sup> rejoignent le bureau topographique d'Italie, placé sous l'autorité du dépôt de la Guerre dirigé par le général Nicolas Antoine Sanson (1756-1824). Commandé par le colonel Simon Brossier (1756-1832) et installé à Milan dès février 1801, le bureau topographique d'Italie comprend trois sections dont deux dirigées par Joseph de Martinel et Gustav Tibell (1772-1832), ingénieurs précédemment au service du royaume de Sardaigne. Ce bureau travaille à la carte du Royaume d'Italie mais aussi à celles du Piémont, de Parme et de Plaisance, puis de Venise et de la Dalmatie à partir de 1806. Pour cela, il complète les relevés et les calculs faits par les topographes italiens avant la Révolution. Mais le travail est lent malgré un effectif atteignant 16 officiers français et 12 officiers italiens en 1808<sup>37</sup>.

Vient la défaite de 1814. Pendant que le bureau topographique d'Italie se replie de Milan sur

<sup>32</sup> Dans sa réédition de 1772, la carte du Piémont réalisée en 1680 par Giovanni Tommaso Borgonio (1620-1683) restait la carte la plus précise lors de la campagne de 1796.

<sup>33</sup> SHD, GR 2M 4.

<sup>34</sup> Voir dans ce volume l'article de Daniela Cereia.

<sup>35</sup> SHD, GR 2M 4.

<sup>36</sup> Il s'agit de Jacques Audé, Joseph Audé, Giuseppe Bagetti, Domenico Benedetti, Vincenzo Brambilla, Giuseppe Castellino, Pietro Oppezi, Philippe Prato, Luigi Simondi et Cesare Velasco.

<sup>37</sup> Berthaut 1902, tome 2, p. 355.

Toulon, les coalisés occupent Paris en avril. Une commission austro-prussienne prélève au dépôt de la Guerre, des cartes, des instruments de topographie et 691 volumes de la bibliothèque. Des listes de ces prélèvements ont été établies, permettant d'en fixer l'ampleur<sup>38</sup>. Ces prélèvements sont suivis de restitutions et de cessions officielles, l'article 15 du traité de Paris, signé le 20 novembre 1815, prévoyant: «Toutes les cartes des pays cédés, et notamment celles que le gouvernement français a fait exécuter, seront exactement remises, avec les planches qui y appartiennent, dans un délai de quatre semaines après la ratification du présent traité. Il en sera de même des archives, cartes et planches qui pourraient avoir été enlevées dans les pays momentanément occupés par les différentes armées».

M. Costa, commissaire délégué par le roi de Sardaigne, transmet une liste de 308 numéros à restituer, comprenant cartes, plans et manuscrits militaires mais aussi les cadastres du Piémont, de la Savoie, de la Ligurie et de la Lombardie, ainsi que des plans de villes et de champs de bataille levés par les ingénieurs français. A cette liste s'ajoute celle des livres et imprimés venus du dépôt de Turin<sup>39</sup>. Mais les restitutions traînent. Avant de transmettre les cuivres des cartes de Belgique, Hollande, Prusse, Piémont, Saxe et Pologne, le dépôt de la Guerre exécute les tirages dont il a besoin. Il peine aussi à retrouver les documents confiés à des officiers ou à d'autres institutions. Enfin, des documents et des cartes ont été détruits lors des campagnes de 1812 à 1814 ou déjà prélevés en avril 1814 et en juillet 1815. Les restitutions au royaume de Sardaigne ne se terminent qu'en octobre 1816.

Les documents aujourd'hui conservés au département de la bibliothèque du Service historique de la Défense à Vincennes ont échappé à cette restitution. Les copies de lettres sur le bureau topographique de Turin et la copie du règlement sur le service dans les places étaient devenus de peu d'intérêt en 1815. L'atlas des places fortes du royaume de Sardaigne contenait des plans vieux de plus d'un siècle, représentant des places fortes dont certaines avaient été fortement remaniées ou rasées suite au traité de Paris signé le 15 mai 1796. L'atlas de la campagne de 1745-1747 était alors aux mains du général Fiorella. L'intérêt patrimonial des volumes de l'ordre de l'Annonciade, de la géographie de Cellarius (fig. 14), de l'Indoustan et des esquisses de Juvarra ne semble pas avoir attiré l'attention des Sardes qui cherchaient essentiellement à récupérer des documents immédiatement utiles d'un point de vue militaire ou topographique. Quant aux plans de l'arsenal de Turin, ils semblent avoir échappé à leurs investigations, bien que présents sur le même catalogue que les autres volumes.

Nécessité et opportunité sont donc à l'origine du pillage, par l'armée française, du dépôt topographique de Turin mais aussi d'autres dépôts de livres et de cartes du roi de Sardaigne. D'autres armées ont depuis traversé les Alpes dans les deux sens. Les pillages et les destructions de la Seconde Guerre mondiale sont venus supplanter ceux des guerres de la Révolution et de l'Empire, dispersant hors d'Europe occidentale une partie du patrimoine àprement disputé cent-trente ans plus tôt.

<sup>38</sup> Ces listes sont conservées sous la cote SHD, GR 3M 267.

<sup>39</sup> Berthaut 1902, tome 2, p. 426.

PIETRO MARIA CANTOREGI,  
DISEGNATORE ARCHITETTO  
NELL'ITALIA DI FINE SETTECENTO

## UNA CARRIERA PIEMONTESE

*Edoardo Piccoli*, Politecnico di Torino

«The summit view of Eighteenth-century intellectual history has been described so often and so well that it might be useful to strike out in a new direction, to try to get to the bottom of the Enlightenment, and even to penetrate into its underworld, where the Enlightenment may be examined as the Revolution has been studied recently – from below».

R. Darnton, *The Literary Underground of the Old Regime*<sup>1</sup>

Nel 1779, il ventinovenne architetto Pietro Maria Cantoregi, nativo di Varese, presentava al Re di Sardegna Vittorio Amedeo III una serie completa di disegni – piante, prospetti, sezioni, dettagli – dell'arsenale di Torino. Il cantiere del grande edificio, ancora incompiuto, era stato fino a pochi mesi prima diretto dal capitano e ingegnere Antonio Felice De Vincenti (1680-1778) e le tavole di Cantoregi fissavano le coordinate del progetto-capolavoro dell'anziano militare in disegni preziosi, da ammirare e conservare. La produzione delle tavole coincideva con un nuovo slancio dato al cantiere, e probabilmente la loro presentazione sollevava anche l'interesse del successore di De Vincenti, il conte Ignazio Renato Camillo Birago di Borgaro, che al completamento dell'arsenale doveva dedicare gli ultimi anni della propria carriera. I disegni venivano affidati ai legatori dei regi archivi, e messi insieme in un pregevole album oblungo, in marocchino rosso e alle armi reali. In segno di benevolenza per l'autore dei disegni, nell'album venivano inseriti anche tre fogli contenenti un progetto ideale del Cantoregi per una *Palazzina reale di campagna*.

Al nome di Cantoregi non era stato finora possibile associare una identità<sup>2</sup>. In questo saggio ricostruiremo alcuni episodi della sua carriera, non tanto allo scopo di restituirne la personalità di progettista, che fu di modestissima levatura, quanto per sottolinearne il ruolo di involontario rappresentante di una categoria di architetti e disegnatori meno fortunata di quella che normalmente è oggetto dell'attenzione degli storici. La sua posizione sfavorevole, precaria, molto in basso nelle gerarchie socio-professionali, è proprio per questo rivelatrice dei legami tra professione e potere, e della distanza siderale tra i diversi piani a cui la professione di architetto poteva essere praticata nel tardo Settecento. Cantoregi, infatti, rincorre – giacché mai si trova a cavalcarla o ad anticiparne le mosse – quell'accelerazione nello sviluppo delle professioni tecniche nel Regno di Sardegna che la

<sup>1</sup> Darnton 1982, p. 1.

<sup>2</sup> Scarne, finora, le notizie su Cantoregi (Brayda, Coli, Sesia 1963, *ad vocem*; Re 1980) e spesso confuse, per via della grafia variabile del cognome.

storiografia ha finora raccontato con affondi prosopografici<sup>3</sup> o isolando alcune figure più fortunate, o apicali.

L'ultimo quarto del secolo XVIII, del resto, è anche in Piemonte un periodo segnato dalla pluralità e dalla varietà, e che non si può ricondurre a poche figure egemoni (lontanissimo è Juvarra, e distante è ormai anche la lezione di Alfieri); un periodo, dove anche le etichette formali contano poco. "Barocco" è ormai solo una parola tra le tante che possono definire i linguaggi e modelli che circolano, contrapponendosi o mescolandosi in manifestazioni precoci di eclettismo<sup>4</sup>.

È soprattutto l'ascesa dello stato amministrativo, in questi anni, a sollecitare le ambizioni e condizionare i percorsi di formazione alle professioni dello spazio. Misuratori, architetti e ingegneri, a dispetto delle titolazioni – civili, idraulici, militari, topografi... – sono ancora definiti da ciò che fanno più che da una patente, e si contendono un numero crescente, ma esiguo rispetto ai potenziali candidati, di posizioni tecniche nell'amministrazione civile e militare, o al seguito delle non molte grandi famiglie che giocano un ruolo nella committenza di architettura.

Se in questo scenario l'Università di Torino si impone come luogo della certificazione dei titoli per tutto lo Stato, nella formazione che porta alla patente l'assenza di un corso di studi consolidato fa sì che siano ancora dominanti le scuole informali e gli apprendistati. Ne risulta un mondo della formazione atomizzato ma anche caratterizzato da una certa mobilità sociale, dove gli *outsider* potevano almeno sperare di scalare le gerarchie, disturbando chi occupava posizioni più privilegiate per nascita o per censo. A questa relativa apertura contribuivano anche i nuovi sentieri della formazione: i percorsi dei provinciali che convergevano in massa sulla capitale si intrecciavano con i viaggi, più rari ma ormai non eccezionali, fuori dai confini dello Stato, e con le incursioni dei forestieri che cercavano fortuna e lavoro all'interno del Regno. Anche in questo Cantoregi è una figura emblematica: nato a Varese, formatosi all'architettura civile tra la Lombardia, Torino e Roma, l'architetto emerge, tra i suoi contemporanei, per la varietà di esperienze accumulate oltre che per la caparbia con cui bussava alle porte dell'amministrazione, e a quelle dei potenti che incrocia sul suo cammino.

### La concessione della patente

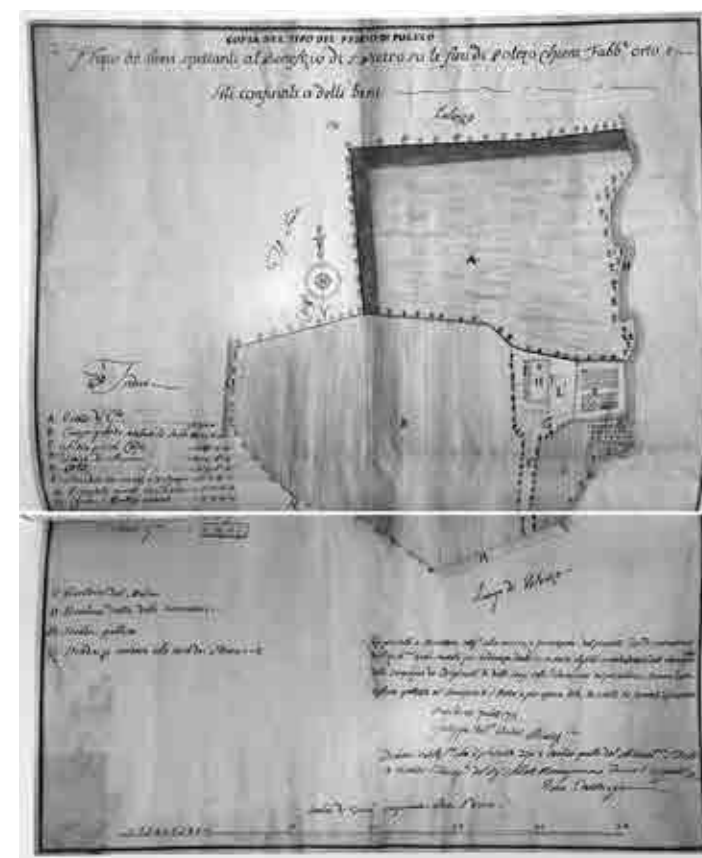
Straniero mai del tutto naturalizzato nel Regno di Sardegna, esponente suo malgrado di un sottobosco professionale di tecnici sottopagati e precari perennemente in cerca di lavoro, Pietro Maria Cantoregi (o Cantoreggi, o Cantoregio: sono questi i tre modi con cui firma i propri disegni) era nato a Masnago, presso Varese, nel 1750<sup>5</sup>. I documenti ne rivela-

<sup>3</sup> Mi riferisco ai cataloghi delle mostre sugli «Stati del re» (*Cultura architettonica* 1980) e su Carouge (*Bâtir une ville* 1986), oltre che al classico repertorio del 1963 di Brayda, Coli, Sesia; ma anche alle voci del *Dizionario biografico degli italiani*, che per il Piemonte, a seguito di una scelta illuminata, comprendono un grande numero di tecnici "minori". Tra i contributi sulle professioni tecniche negli Stati sabaudi, cfr. Binaghi 2001; *Rappresentare uno Stato* 2002; Ferraresi 2004.

<sup>4</sup> Canavesio 1993; Cornaglia 2012.

<sup>5</sup> Ringrazio Don Virgilio Poroli della Parrocchia dei Santi Pietro e Paolo di Masnago (Varese), per il reperimento dell'atto di battesimo. La mancata indicazione, nell'atto, del lavoro del padre di Cantoregi non consente di dire

16 Pietro Maria Cantoregi, *Copia del «tipo» originale della chiesa di Santa Maria del Miglio a Pollenzo di Giuseppe Antonio Bordes* (redatto per conto dell'abate Romagnano), Torino, 20 novembre 1775. Località imprecisata, già Canale, Archivio Romagnano di Pollenzo.



no la presenza in Piemonte nel 1775, quando copia il *tipo* di un terreno, nell'ambito di una controversia legale che oppone i conti di Romagnano alla Compagnia dei Disciplinanti di Pollenzo (fig. 16)<sup>6</sup>. «Pietro Cantoregio» in quel momento non può ancora fregiarsi di alcun titolo, né mostra capacità grafiche eccezionali: anzi, il disegno, pur nel rispetto delle convenzioni grafiche, appare di qualità piuttosto mediocre. Non sappiamo quali percorsi avevano portato il giovane ad allontanarsi dalla sua terra: se legami familiari, ad esempio

per ora di più sullo status sociale del giovane. Sono aspetti che future ricerche sulla sfera familiare dovranno chiarire. Si riporta qui il dato d'archivio, dai registri custoditi nell'archivio parrocchiale della chiesa: «Mille settecento cinquanta e di ventinove di luglio / Cantoregi / Pietro figlio di Gio. Antonio Cantoregio, e di Lisabetta Masetti legittimi consorti abitanti nella cassina d[ett]a Miogni cura di Masnago nato il di ventisette e a[ll]e ore 5 sudetto fu battezzato da me inf[rascrit]to in questa Parro[cchiale] de SS. Pietro, e Paolo Apostoli Comp[ar] e fu Gio. Antonio Masetti figlio di Michele; Com[ar]e Maria Cantoregia m[?] Gio. Batta tutti di Masnago, ed in fede io Prete Antonio Gallizia».

<sup>6</sup> Brussino, Molino 2003, tav. IV e pp. 172-175; l'originale, già nell'archivio Romagnano di Pollenzo, in corso di inventariazione all'Archivio di Stato di Torino, è attualmente irrimediabilmente. Realizzato a partire da un originale del 1771, il disegno potrebbe essere stato eseguito senza spostarsi da Torino, al momento dell'archiviazione degli atti di lite. I *tipi* di questo genere sono spesso testimonianze prime di architetti in formazione, come è anche per Giovanni Battista Ferroggi (1723-1795), il cui primo disegno noto è un *tipo* analogo per Carignano.



17 Registro degli esami degli architetti e misuratori dell'Università di Torino, 1759-1822, c. 71, 8 gennaio 1778 (Pietro Maria Cantoregi «di Varese Milanese» è esaminato dai professori Michelotti e Canonica). ASUT.

con i capimastri del varesotto attivi a Torino<sup>7</sup>, o altre ragioni. Di certo non dovevano mancargli una formazione di base al disegno (che potrebbe essere avvenuta in patria), e risorse sufficienti da consentirgli di puntare alla professione di architetto senza neppure passare per la patente da misuratore, spesso utilizzata come passaggio intermedio. Nel gennaio 1778, infatti, Cantoregi si presenta all'esame per conseguire la patente di architetto civile, superandolo (fig. 17). L'esame avveniva presso l'Università di Torino di fronte a una commissione, e le condizioni per l'ammissibilità erano di avere seguito assiduamente un quinquennio di lezioni dell'ateneo, oppure (come avveniva nella quasi totalità dei casi) di essere presentato da un professionista abilitato, architetto o ingegnere, che certificasse la

<sup>7</sup> Come il capo mastro Cesare Filippis «del fu Bernardino di Varese» (ASTo, *Sezioni riunite, Insinuazioni di Torino*, 1751, lib. 7, c. 153; *ivi*, 1758, lib. 5, c. 772). O Pietro Origone, capomastro «del luogo di Varese, a Torino da 45 e più anni», che chiede un sussidio il 6 luglio 1793 (ASTo, *Sezioni riunite, Azienda fabbriche e fortificazioni, Dispacci del Ministero*, m. 18, 1793-94). Un altro capomastro della stessa famiglia, Stefano Origone, è autore di un altare nella chiesa parrocchiale di Grignasco nel 1784-89 (Sitzi 1989). L'Università di Torino tra il 1729 e il 1784 attribuisce due sole patenti a dei nati a Varese, rispettivamente a Cantoregi e a Marco Antonio Negri, patentato misuratore il 10 dicembre 1759 (ASUT, *Sc. Lett. Esami Mat. Arch.*, 1759-1822).

18 Modello ligneo settecentesco dell'Arsenale di Torino, scorcio del portale e dei fronti su strada. CFSAE.



frequenza di un apprendistato in sostituzione di parte del percorso di studi<sup>8</sup>. Di fronte alla commissione, Cantoregi redigeva un progetto di «casa civile»<sup>9</sup>, quindi sosteneva l'esame orale, ottenendo la patente. Il giovane andava così a ingrossare le fila dei professionisti abilitati nel Regno (tav. XXXIII); la sua condizione di forestiero lo collocava in un gruppo sparuto di stranieri patentati, quasi tutti di area lombarda o dello Stato di Lugano<sup>10</sup>.

Il titolo, tuttavia, non dava garanzia di lavoro. Per i neopatentati privi di una posizione già consolidata o di fortune personali, l'alternativa era di continuare a collaborare con i propri maestri, in attesa di condizioni favorevoli per segnalarsi individualmente, oppure di brigare presso le autorità per accedere a una nomina, anche modesta, all'interno della pubblica amministrazione. Questa seconda via era comunque incerta: ad esempio, Giovanni Battista Piacenza, di famiglia già ben inserita nelle professioni tecniche, aveva dovuto attendere ben dodici anni, dal 1751 al 1763, perché al conseguimento della patente di misuratore facesse seguito una nomina a Misuratore delle Fabbriche e fortificazioni. Carlo Bosio aveva dovuto attendere tre anni tra la patente di architetto civile (1773) e la più modesta nomina a disegnatore per il Congresso di Architettura (1776).

<sup>8</sup> Binagli 2001, p. 210: «La preparazione era acquisita principalmente sotto la guida di un esperto e probabilmente, anche dopo le Costituzioni del 1772, almeno sino all'istituzione ufficiale nell'Università di una cattedra di architettura [...] le cose rimasero immutate». Sui possibili maestri del Cantoregi possiamo fare soltanto ipotesi; una prossimità con il mondo dell'architettura militare, che potrebbe avere facilitato l'incarico di ridisegnare l'arsenale, punta verso tecnici già inseriti nell'ambito militare, come Ignazio Renato Birago di Borgaro o lo stesso Carlo Andrea Rana con cui Cantoregi collaborerà al suo ritorno da Roma.

<sup>9</sup> Così viene definito il progetto negli indici degli album che raccoglievano i progetti di concorso (sono sopravvissuti soltanto gli indici, oggi alla Biblioteca nazionale universitaria di Torino; ringrazio per la segnalazione l'Archivio storico dell'Università di Torino).

<sup>10</sup> Sono una trentina tra cui sette architetti civili, i patentati dell'Università di Torino tra il 1730 e il 1780, provenienti dal Ducato di Milano o dal luganese (ASUT, *Registri dei patentati nelle professioni di architetto, misuratore, ingegnere idraulico*). Mentre la provenienza luganese è, per Torino, un segno di continuità con il Seicento, cresce nel Settecento la schiera di patentati di nascita lombarda: è un fenomeno da ricollegarsi all'ampliamento dei territori del Regno verso Est, come dimostra la presenza negli elenchi di numerosi tecnici nati in paesi «di nuovo acquisto», quali la Lomellina o l'Oltrepò pavese.

Il fatto, dunque, che nel 1779, a un anno dalla patente, Cantoregi si dedicasse «alla riduzione, e delineazione dell'Arsenale di cui formò diverse carte dimostranti li piani, profili, e facciate»<sup>11</sup> in vista di una presentazione al Sovrano, va inquadrato in una posizione di relativo privilegio, e in una precisa strategia di avvicinamento alla committenza di Stato. La natura dell'incarico ci dice che Cantoregi doveva disporre di una qualche protezione (forse quella, di cui si dirà più oltre, che lo sosterrà nell'avventura romana) e probabilmente di un maestro, architetto o ingegnere, già ben inserito nell'ambito dei progetti e cantieri pubblici. È infatti escluso che senza una raccomandazione, o un garante, si affidassero da copiare a un giovane, per di più non nativo del regno, documenti riservati come i piani dell'arsenale. Persino il modello in legno del grande edificio (fig. 18), che Cantoregi deve avere osservato attentamente, non era accessibile a tutti: i *plans reliefs* e i modelli militari erano conservati a corte e nei locali delle scuole di applicazione<sup>12</sup>, e accedervi era appannaggio dei militari, o dei visitatori di rango.

### Ingranaggi romani

La presentazione a corte dei disegni dell'arsenale non pare avere avuto per Cantoregi l'effetto sperato: nessuna cooptazione o incarico ufficiale gli giunge dall'Azienda delle Fabbriche e fortificazioni intorno al 1779-1780, né si possono attribuire all'architetto importanti progetti privati. La partenza per Roma, due anni dopo, è forse un tentativo di sbloccare questa situazione. Vista dagli archivi amministrativi torinesi, l'avventura romana di Cantoregi si presenta come un percorso non lineare, dall'esito incerto<sup>13</sup>. Com'è noto, il Regno di Sardegna non disponeva di accademie con relativi premi, né di vie ufficiali per sostenere una formazione accademica dei propri artisti o architetti a Roma o altrove in Europa. Per i giovani privi di considerevoli fortune familiari, dunque, la possibilità di una formazione accademica in altri stati dipendeva dai rapporti di clientela e dalle raccomandazioni di figure potenti, che potevano dare luogo a donativi e sussidi regi<sup>14</sup>. I sussidi, a loro volta, potevano essere fatti valere, una volta ritornati in patria, come un riconoscimento ufficiale da spendere nella ricerca di un impiego. Questo è ciò a cui mira Cantoregi con la sua partenza per Roma, come dimostra la sua corrispondenza con il conte Luigi Amedeo Talpone di Montariolo, il responsabile di sussidi e pensioni per conto di Sua Maestà<sup>15</sup>, a cui l'architetto si rivolge con regolarità lungo tutto il soggiorno.

Partito senza alcuna certezza di essere sostenuto dal sovrano (dopo un iniziale diniego, otterrà un primo donativo in denaro nel 1783, a seguito del premio conseguito a San Luca)

<sup>11</sup> ASTo, *Sezioni riunite, Azienda fabbriche e fortificazioni, Relazioni a Sua Maestà*, 1795, c. 147, e al n. 1 degli Apparati documentari in questo volume.

<sup>12</sup> Corino 1985.

<sup>13</sup> Cfr. la documentazione raccolta al n. 2 degli Apparati documentari di questo volume, e il saggio di Susanna Pasquali.

<sup>14</sup> Com'era stato per Bernardo Antonio Vittone nel 1732, appoggiato dal Ministro D'Ormea. Per i viaggi degli scultori, come Amedeo Lavy e i fratelli Collino, cfr. Dardanelli 2012.

<sup>15</sup> Il Conte Luigi Amedeo Talpone di Montariolo già «Tesoriere secreto» è Sovrintendente alla cassa delle Regie pensioni e trattenimenti dall'anno dell'istituzione della cassa stessa nel 1777 (ASTo, *Corte, Segreteria di Gabinetto di Sua Maestà*); Galli 1797, t. III, pp. 225-229.

il Cantoregi aveva un asso nella manica; era, infatti, in grado di rivendicare la protezione di una figura di altissimo profilo, il conte Carlo Roberto Tapparelli di Lagnasco, grande di corte e amico personale del sovrano<sup>16</sup>. Non è noto come i due fossero venuti in contatto, né possiamo attribuire al Tapparelli altro che un generico interessamento per l'architetto, a lui infinitamente inferiore nella scala sociale. Dalle carte romane emerge, tuttavia, come questa protezione consentisse al Cantoregi di essere ascoltato, e di manovrare su più piani: da un lato, affrontando da «pensionario di S.M. il Rè di Sardegna»<sup>17</sup> (senza esserlo veramente) il concorso a San Luca già nel primo anno di permanenza (tavv. XVII-XXI), e dall'altro lato ingraziandosi, oltre che il conte Talpone a Torino, i rappresentanti diplomatici piemontesi a Roma. Grazie alla tenace applicazione dell'architetto, e alla sua indubbia capacità di affabulazione, sia il conte Valperga di Maglione sia il successore di quest'ultimo, Damiani di Priocca, finiranno con il prestarsi al gioco di Cantoregi sostenendolo in alcune determinanti occasioni, tra cui spicca il coinvolgimento, nel 1786, nell'allestimento delle pompe funebri per la regina sabauda presso la chiesa nazionale dei Piemontesi.

La non comune capacità di individuare le figure chiave a cui rivolgersi, accompagnata da una certa dose di millanteria, accompagnerà l'architetto anche oltre il soggiorno romano. Un duro scambio con il conte Talpone, tuttavia, rimanda alla precarietà di una posizione costruita su queste premesse. Nell'estate del 1788, a valle di un ennesimo invio di disegni accompagnato da una richiesta di denaro, Talpone ricordava bruscamente al postulante che nulla gli era dovuto: «non si è [...] mai intesa di fissarle alcuna pensione, o annuo soccorso»; lo scopo dei sussidi, ribadiva il conte, era di renderlo «abile nella sua professione, acciò con questa ella sia poi in grado di procurarsi la dovuta sussistenza, e non essere poi sempre a carico delle Regie sue finanze»<sup>18</sup>. Di lì a poco, il conte invitava il Cantoregi a concludere la sua esperienza romana. L'anno seguente, un ultimo sussidio richiesto dall'architetto per il viaggio di ritorno gli veniva concesso, ma perfidamente erogato in due *tranche*, come per assicurarsi che il reprobato partisse veramente: duecento lire a Roma, cento a Torino. Anche se il Cantoregi rientrava in Piemonte accompagnato dalla raccomandazione del Priocca, era una umiliazione che non prometteva bene.

### Disavventure sui nevai

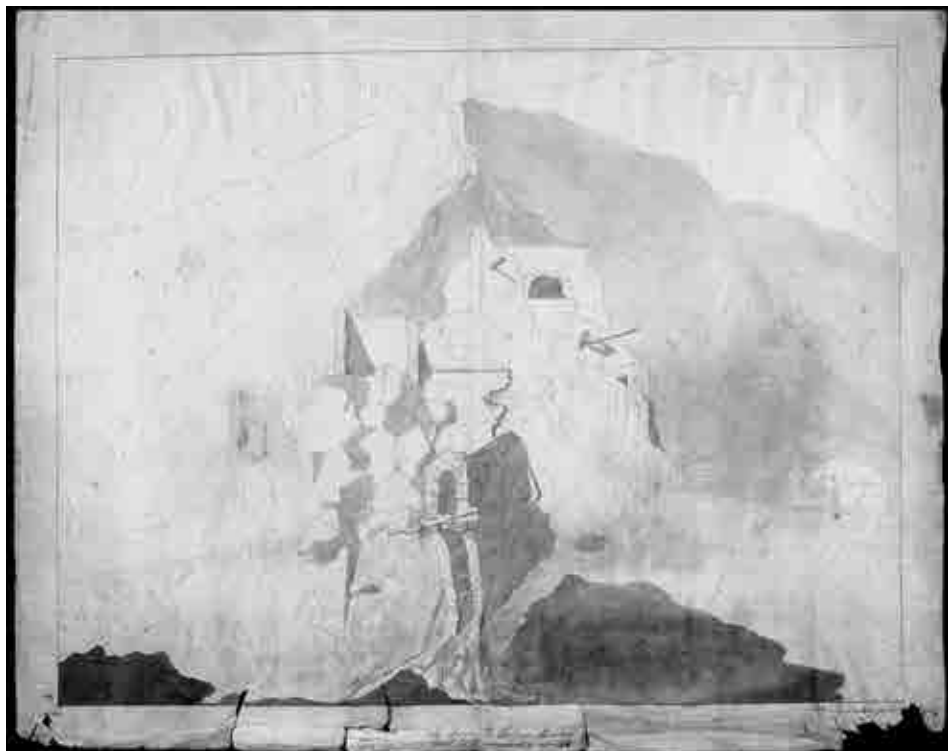
Può una formazione romana nell'architettura, miraggio irraggiungibile per molti, privilegio riservato a pochi fortunati, essere un investimento sbagliato? La traiettoria di Cantoregi dimostra che è possibile<sup>19</sup>. Forse il disegnatore dell'arsenale non aveva impressionato le élite

<sup>16</sup> Carlo Roberto Tapparelli di Lagnasco (1727-1788), dal 1782 «gran falconiere e gran cacciatore in secondo»: Merlotti 2010; Merlotti 2019.

<sup>17</sup> *I pregi delle belle arti* 1783, p. XIV.

<sup>18</sup> «Onde ch'è se mandando de' disegni, che S. M. non avendone bisogno, ne mai avendogliene ordinato alcuno sia in obbligo di pagarglieli a sì caro prezzo può ella lasciar di mandarne»: ASTo, *Corte, Segreteria di Gabinetto*, m. 98, lettera di Talpone a Cantoregi, 28 agosto 1788; Apparati documentari, n. 2.

<sup>19</sup> Anche senza lasciarci la pelle, come accade nel 1783 all'architetto piemontese Innocenzo Manera. Partito per Roma dopo un'esperienza come disegnatore e progettista in Savoia e, stipendiato dall'Azienda fabbriche e fortificazioni, l'architetto morì dopo pochi mesi di soggiorno nella città eterna (ASTo, *Corte, Lettere ministri*, Roma, m. 290-291).



19 *Les ruines du fort [de Mirabocco] détruit par les français, 1795.* ASTo, Corte, Fondo Castelli-Berroni, cart. 5, n. 125.

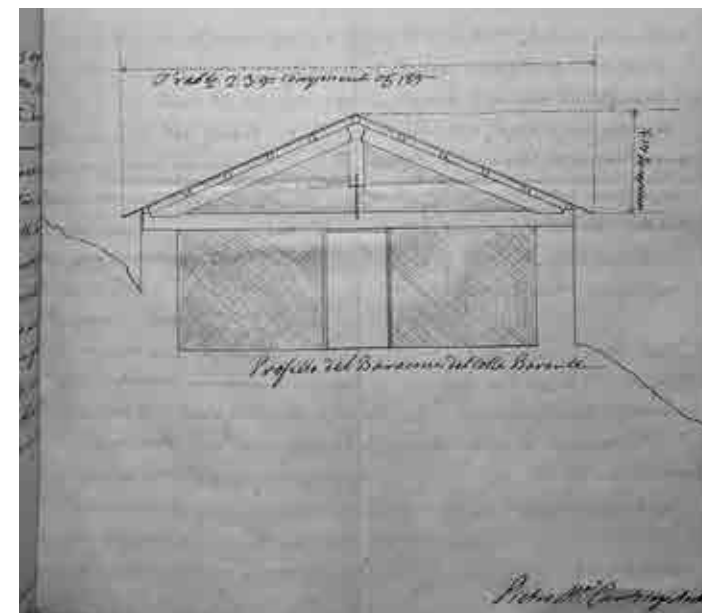
torinesi con i suoi *envois*: fatto sta che ben poco della sua esperienza romana fu spendibile sul suolo piemontese. Il problema era congiunturale, non solo personale: assente in anni di cantieri architettonici e progettuali di grande rilievo, che avevano procurato importanti occasioni di crescita professionale a chi in Piemonte era rimasto<sup>20</sup>, l'architetto di Varese rientrava a Torino nella fatale estate del 1789, alle soglie di una crisi profonda dello stato sabauda. Anche se è verosimile che gli sia stata concessa, poco dopo il suo rientro, una modesta rendita<sup>21</sup>, le speranze di trovare un incarico ufficiale permanente furono di breve durata e Cantoregi si trova ben presto immerso fino al collo nella crisi degli anni 1790. Lo scoppio della guerra lo coglie al servizio dell'anziano ingegnere e architetto Carlo Andrea Rana<sup>22</sup>, autorevole membro del congresso degli Edili a Torino, e impegnato a seguire per conto dell'a-

<sup>20</sup> Tra cui il concorso per la torre civica di Torino, i progetti per palazzo Madama, e molti cantieri privati *intra muros* (*Cultura architettonica* 1980, vol. 3, pp. 1051 e ss.); ma anche la preparazione di alcuni album di disegni di fabbriche regie come omaggio per il Re di Napoli, in visita ufficiale a Torino nel 1785.

<sup>21</sup> Così, almeno, emerge dalla corrispondenza di Cantoregi con l'azienda nell'anno 1800, quando l'architetto sostiene di avere goduto per oltre dieci anni di un «annuo sussidio di L. 300» concessogli da Sua Maestà (ASTo, *Sezioni riunite, Azienda fabbriche e fortificazioni, Lettere dalle divisioni, Divisione di Torino*, m. 126, 16 aprile 1800).

<sup>22</sup> Ulteriori studi dovranno chiarire il suo effettivo contributo alle attività dell'ormai anziano Rana (Viglieno Cosalino 1969); purtroppo, la storiografia non ha finora indagato l'attività tarda di Rana in ambito militare, attività che si confonde con quella del figlio, ingegnere.

20 Pietro Maria Cantoregi, *Sezione su di un «baraccone» d'alta quota per soldati al Col Barant*, da una lettera dell'8 settembre 1793. ASTo, *Sezioni riunite, Azienda fabbriche e fortificazioni, Divisione di Torino*, marzo 94.



zienda lavori e progetti di fortificazione nelle fortezze della valle di Susa. Almeno in questo settore, la guerra costituisce una opportunità, e Cantoregi si conquista una modesta autonomia per seguire, da disegnatore e tecnico tuttofare, le campagne militari (1793-95) condotte dal duca d'Aosta<sup>23</sup> nelle adiacenti valli del pinerolese. È un incarico che richiede mobilità e capacità di adattamento: Cantoregi risiede per un certo tempo al forte del Mirabocco (fig. 19), fa la spola tra Pinerolo e i passi montani; attivo soprattutto nella val San Martino (l'attuale val Germanasca), progetta o fa costruire trinceramenti, strade militari e ricoveri in alta quota; interviene come perito a esaminare una casermetta mal costruita al Col Barant (fig. 20); polemizzando con gli ingegneri e misuratori in carica, vaga per nevai e alpeggi, con disavventure picaresche<sup>24</sup>. Instancabile promotore di se stesso, frequenta i generali, e scrive regolarmente all'ufficio provinciale dell'Azienda di Fabbriche e fortificazioni per mettersi in luce, segnalando questioni anche minime, che sconfinano talvolta nel surreale, quando si improvvisa informatore e cronista dal fronte<sup>25</sup>. La campagna militare è fallimentare, ma la

<sup>23</sup> Vittorio Emanuele di Savoia (1759-1824), fratello minore del futuro Re Carlo Emanuele IV (dal 1796) e Re di Sardegna egli stesso dal 1802.

<sup>24</sup> In una lettera del 31 luglio 1793 inviata dal capitano e ingegnere Porro alla direzione dell'Azienda fabbriche e fortificazioni a Torino, sono tratteggiati i primi giorni di Cantoregi in alta quota: «sarebbe bene, che il sudetto [Cantoregi] rimanesse qua in aiuto [...] essendo i lavori in grande distanza gli uni dagli altri, tanti più, che il sudetto ha fatto tutto il giro con me; il quale so essere patentato da misuratore, e da architetto, ed è un giovane molto attento, ed intelligente; poco vi mancò nel attraversare una valanca di neve, che si precipitasse essendovi ritrovata la neve gelata, ed in gran pendenza per la fuga di 50 trabucchi in circa, sopra della quale è caduto e *sglissava* [sottolineato nel testo] con velocità, in questo mentre il nostro conduttore in quattro o cinque salti lo ha raggiunto, e messo in salvo altrimenti si ammazzava, poiché sarebbe caduto in un precipizio, di queste valanche ne abbiamo attraversate diverse» (ASTo, *Sezioni riunite, Azienda fabbriche e fortificazioni, Lettere dalle divisioni, Divisione di Torino*, m. 92).

<sup>25</sup> Ad esempio, in una verbosa lettera da Ghigo del 3 settembre 1793 l'architetto riferisce alla direzione centrale di un sottufficiale francese e un abate, arrestati con l'accusa di spionaggio; poi si dilunga sulle scaramucce tra pattuglie sul confine e infine offre una sua valutazione personale, del tutto fuori luogo, dell'andamento del conflitto.



21 Ignazio Scopis di Borgostura, *Veduta del Castello di Verrua*, incisione, 1775 circa. ASCTo.

sua partecipazione gli vale una ennesima raccomandazione, e ancora una volta non ci si può non meravigliare delle sue eccezionali *soft skills*: per intermediazione personale nientemeno che del duca d'Aosta, il “caso” Cantoregi veniva sottoposto al Re, l'anziano Vittorio Amedeo III, nel febbraio 1795. Sua Maestà trovava «meritevole» l'architetto, e la dirigenza dell'Azienda Fabbriche e fortificazioni, che invece non doveva nutrire per lui grandi simpatie, doveva infine cedere: Cantoregi viene destinato alla successione della piazza di misuratore a Pinerolo, mentre ci si impegna a «procurargli, eziandio con preferenza ad altri postulanti, del lavoro all'occorrenza».

L'occasione si presenta l'anno successivo, quando i rovesci militari impongono di riattivare alcune fortificazioni desuete, tra cui la fortezza di Verrua (fig. 21), a una quarantina di chilometri da Torino, allora sede di un piccolo presidio di militari invalidi<sup>26</sup>. Cantoregi viene spedito al forte da un giorno all'altro per seguire i lavori sul posto, con i modi bruschi tipici di un'amministrazione militare: «tutta questa sera [lo] si sta cercando, e benché sieno le ore 9, non si è ancora potuto vedere a quest'ufficio per dargli la comunicazione di partir domani»<sup>27</sup>. Era il 17 maggio 1796: due giorni prima era stata siglata la pace di Parigi, che confermava, con durissime condizioni, l'armistizio di Cherasco del 28 aprile. La lunga attesa di una cooptazione in seno alla pubblica amministrazione pareva essersi conclusa, nel momento di massima disfatta.

<sup>26</sup> La fortezza era fino ad allora stata gestita dall'ufficio di Chivasso dell'Azienda: dato che nel 1796 Chivasso e Crescentino richiedevano lavori urgenti, si rafforza l'organico inviando il Cantoregi a Verrua (ASCto, *Sezioni riunite, Azienda fabbriche e fortificazioni, Lettere dalla Divisione di Torino e Copialettere province di Torino, e Asti*).

<sup>27</sup> ASCto, *Sezioni riunite, Azienda fabbriche e fortificazioni, Copialettere provincia di Torino*, m. 23, 1796-1798.

22 Pietro Maria Cantoregi, *Progetto per una bussola di ingresso alla chiesa parrocchiale di Verrua*, 1796. Stampa fotografica da un originale irreperibile, Verrua Savoia, archivio parrocchiale.



### La Fortezza

In una visione idealizzata dell'assedio francese del 1704-1705, dipinta da Bagetti dopo il rientro dei Savoia in Piemonte<sup>28</sup>, la gloriosa fortezza di Verrua appare come una rocca irta di torri e bastioni, con cortine murarie che da un lato si allargano verso le colline, a comprendere fabbriche e borgate, e dall'altro scendono fino ad attestarsi sul fiume Po. La situazione del forte a fine Settecento, dopo le estese demolizioni che erano seguite all'assedio, era molto più dimessa e in parte rovinosa. Soltanto lo sperone roccioso che controllava il fiume manteneva una sua imponenza, mentre tutt'intorno si stendeva un *terrain vague* in parte coltivato, e punteggiato dai resti delle cinte bastionate esterne. Il fatto che la fortezza nel 1796 riprendesse una qualche importanza era un segno della gravità della situazione: Verrua era nel cuore del territorio sabauda, sulla strada della capitale, e attrezzarla per una

<sup>28</sup> Torino, Palazzo Reale, tempera su cartone (1813-1831), inv. 3585. Su Verrua cfr. Ogliaro 1999; Gianarda 1998-99; *La piazzaforte* 2001.

resistenza equivaleva a un ripiegamento conclamato, rispetto ai vecchi confini. In effetti, negli anni che seguirono il forte mai fu sede di battaglie: escluso dai programmi di demolizione degli anni '90, che interessarono altre fortezze di maggior rilievo<sup>29</sup>, si limitò a passare di mano più o meno pacificamente per tre volte e l'unico vero episodio anomalo si verificò nel 1799-1800, quando la rocca fu adattata a carcere dal governo sabauda reinstaurato, per accogliere i preti che avevano simpatizzato con l'occupazione francese<sup>30</sup>.

Nella desolazione di Verrua, Cantoregi passerà otto anni<sup>31</sup>, sopravvivendo ai terremoti politici e alle ristrettezze economiche da una posizione marginale e decentrata; paradossalmente, la sua posizione di tecnico responsabile per i lavori al forte (via via degradata, di fatto, fino a quella di un semplice custode) gli consentirà di restare aggrappato all'incarico e di conservarlo anche nei cambi di regime. In questi anni l'architetto esegue alcuni disegni di rilievo della fortezza<sup>32</sup>, ma in effetti si adatta a fare un po' di tutto: dirige modesti lavori di manutenzione, riscuote affitti, traffica o polemizza con i locali, ben sapendo che le prospettive di miglioramento della sua situazione sono quasi nulle: «la qualità del sito in cui sono da codesta Generale Direzione destinato [non consente] altro proficuo sfogo per la mia professione», scrive. In effetti, la bussola in legno della chiesa parrocchiale di Verrua (fig. 22), che a tutt'oggi è l'unica sua opera realizzata a noi nota<sup>33</sup>, dà la misura del piccolissimo cabotaggio della sua attività e, ormai, delle sue ambizioni.

Solo in un campo, l'architetto è infaticabile: mai rinuncia a ingraziarsi i superiori, con minuziosi resoconti del suo operato, regolari richieste di denaro e tentativi di *captatio benevolentiae*, come quando si trasforma in informatore per riferire della fuga dal forte di cinque religiosi, nel 1799. Gli andirivieni da Verrua a Torino, dove rientra quasi sempre a passare i gelidi mesi invernali, gli consentono di ravvivare i suoi contatti nella capitale e di portare di persona le sue petizioni: è così che strappa un'ultima, determinante concessione a quella pubblica amministrazione che da sempre aveva assillato; e poco importa che non si tratti più dello Stato sabauda. Il 22 dicembre 1801 (*premier Nivose an X*) il cittadino Cantoregi viene inserito a pieno titolo nell'organigramma del Genio francese, sia pure al

<sup>29</sup> Tanto che il Cantoregi e il governatore Perrin nel 1797 cercano, senza riuscirci, di procurarsi per Verrua l'orologio di una delle fortezze demolite (ASTo, *Sezioni riunite, Azienda fabbriche e fortificazioni, Copialettere provincia di Asti*, m. 146).

<sup>30</sup> Fassino, Rapelli 2009.

<sup>31</sup> La permanenza al forte è inizialmente stagionale: a ottobre-novembre, l'architetto chiedeva il permesso ai superiori di rientrare a Torino per passare l'inverno, in coincidenza con l'interruzione dei lavori edilizi. Più avanti, la sua nomina a «guardia» della fortezza potrebbe averlo portato a risiedere a Verrua tutto l'anno, in una casa fuori dai bastioni indicata come «Maison de la garde des fortifications» in una planimetria del genio francese nel 1801 (BRT, *Disegni*, I 48). Il 20 novembre 1800 Cantoregi scriveva una petizione per conservare l'alloggio alla fortezza (ASTo, *Sezioni riunite, Azienda fabbriche e fortificazioni, Dispacci del Ministero di Guerra e marina*, m. 21).

<sup>32</sup> Ne sono conservati tre (cfr. più oltre, e le schede negli apparati), mentre la corrispondenza fa riferimento almeno a un altro disegno, non rinvenuto. Per un equivoco mai corretto, i disegni oggi all'Archivio di Stato sono stati più volte pubblicati, e riferiti a ipotetici progetti del 1785; si tratta in realtà di tavole di rilievo, redatte dal Cantoregi tra il 1796 e il 1799.

<sup>33</sup> A Verrua, presso l'Archivio parrocchiale, è conservata una riproduzione fotografica del disegno di progetto per la bussola (3 ottobre 1796, firmata «Pietro M.a Cantoregi Architetto e M[isuratore] per S.M.»), oltre all'istruzione, in originale, per l'esecuzione, dell'opera, datata 3 ottobre 1797. Ringrazio Don Corrado Cotti per il prezioso aiuto nel reperire i documenti. La bussola lignea è stata leggermente modificata per via dell'installazione di una nuova tribuna d'organo nel 1803.



23 Verrua - Crescentino - Dép. du Tanaro, 1803 (incisione in J.B.J. Bréton, *Voyage en Piémont*, Parigi, Brion, an XI. Torino, Biblioteca Storica della Provincia).

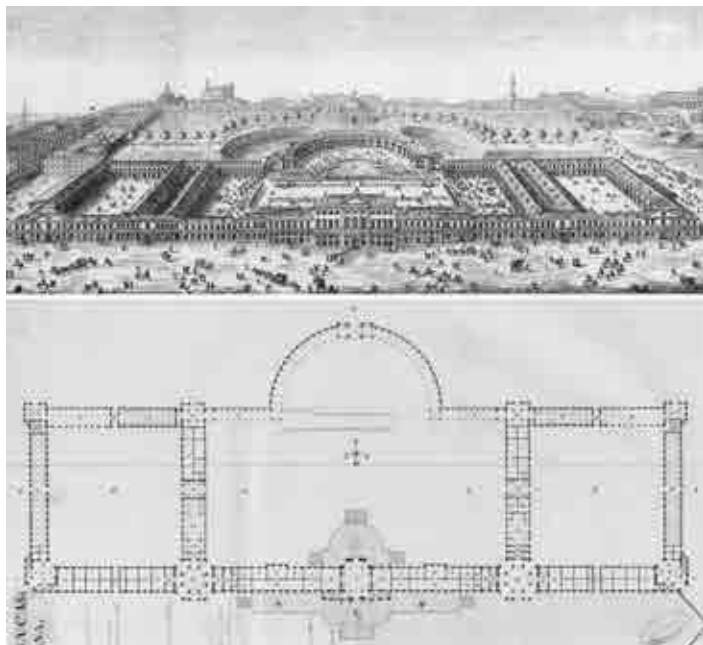
livello più basso, quello di *garde du Génie*. Un documento del 1803 oggi a Vincennes lo certifica, consegnandoci i suoi dati anagrafici («Cantoregi 53 ans, Fort Verrua») insieme a un'affermazione falsa riguardo al suo precedente stato di impiegato del genio piemontese, retrodatato addirittura al 1770 («Employé du Génie Piémontais en qualité d'agent de 3<sup>e</sup> et 2<sup>e</sup> classe pendant 32 ans»)<sup>34</sup>. La parentesi di Verrua si conclude nel 1804. Il forte ormai in disarmo (fig. 23), iscritto ai beni nazionali, viene messo in vendita ed è Cantoregi a chiuderne il portone, consegnando i vasi sacri della cappella al parroco locale, don Cavigliolo; quest'ultimo registra nel suo diario la partenza dell'architetto, insieme a una serva e un ufficiale francese, alla volta di Alessandria<sup>35</sup>.

### Cantoregi architetto

Cosa sappiamo dunque dell'attività di Cantoregi come architetto e disegnatore? Ha seguito un percorso lungo di apprendistato, almeno in parte sul suolo piemontese; a venticinque

<sup>34</sup> SHD, GR 1 VC 25, *Etat des Gardes du Génie*, 1803.

<sup>35</sup> Archivio parrocchiale di Verrua Savoia, carte non inventariate. Di qui in poi, di Cantoregi si perdono le tracce. Ad Alessandria, principale sede del Genio francese della pianura padana, Cantoregi non risulta tra gli autori di progetti e disegni per la piazzaforte né per l'architettura civile in città. Un suo disegno, relativo a due fabbriche da giardino, è conservato all'Archivio di Stato di Alessandria ma va riferito alla collezione dell'architetto Valzone e non c'è modo di metterlo in relazione con progetti per il territorio alessandrino. Una ricerca in rete ha restituito una sola ulteriore occorrenza del nome di Cantoregi: nel 1820, la «Gazzetta di Milano» riporta (p. 742), tra gli stranieri entrati in Milano il 25 maggio 1820, un «Cantoreggi architetto» proveniente da Piacenza. Ma il riavvicinamento di Cantoregi settantenne alla sua terra natale è tutto da provare, e l'indizio non costituisce altro che una possibile pista di indagine.

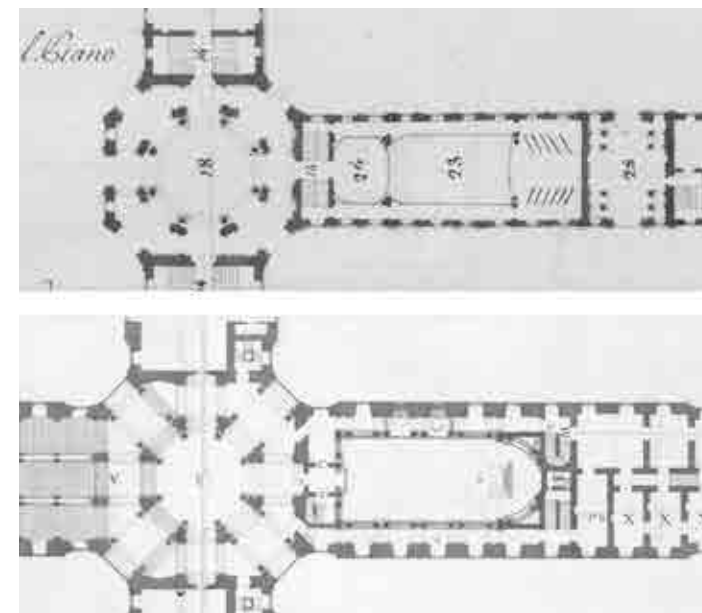


24 L'impianto della Casa reale di campagna di Cantoregi a confronto con le scuderie imperiali di Johan Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf Einer Historischen Architectur*, Lipsia 1725.

anni era in grado di disegnare mappe e planimetrie seguendo le convenzioni richieste dall'amministrazione, così da confondersi con i misuratori e tecnici locali. Ridisegnando in esclusiva il progetto dell'arsenale, a ridosso della morte del De Vincenti, ha avuto in mano un'occasione preziosa e irripetibile per segnalarsi a corte. Le piante e le sezioni del grande edificio denotano una vena narrativa vivace e una buona capacità di sintesi, ma il progetto di palazzina, o «Casa Reale di campagna» che conclude l'album mostra la sua immaturità di ideatore di architetture: il progetto offerto al Sovrano è un *patchwork*, che da un lato evoca Stupinigi, dall'altro presenta alcune analogie di impianto con altre grandi residenze, dalla reggia di Caserta alle scuderie imperiali di Fischer von Erlach a Vienna (figg. 24-25); non può avere ricevuto il plauso degli intenditori.

Se la presentazione dell'album non ha fruttato a Cantoregi i benefici sperati, lo ha spinto sulla strada per Roma, da dove l'architetto ha inviato a Torino disegni di architettura contemporanea (il palazzo ducale di Genova), di porti fortificati (Civitavecchia), e altri di cui non conosciamo il soggetto, tra cui alcuni di propria invenzione. La scelta di copiare per la corte sabauda il progetto di Simone Cantoni per il palazzo ducale genovese – edificio che nel 1782 era in corso di completamento – denota un'attenzione non scontata all'architettura del proprio tempo, e può anche essere messa in relazione con le origini lombarde di Cantoregi. Non possiamo escludere, infatti, che un primo avviamento alla professione del giovane Pietro Maria fosse avvenuto tra Varese e Milano, e che Cantoni per Cantoregi fosse un nome noto, e forse un modello da seguire. In ogni caso, alcune similitudini con l'edificio genovese possono essere ravvisate nel corpo centrale del progetto, invero assai

25 Snodi ottagonali e maniche interne nel progetto di Cantoregi per residenza di campagna e nella Reggia di Caserta (Luigi Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni del Palazzo Reale di Caserta*, Reale stamperia, Napoli 1761).

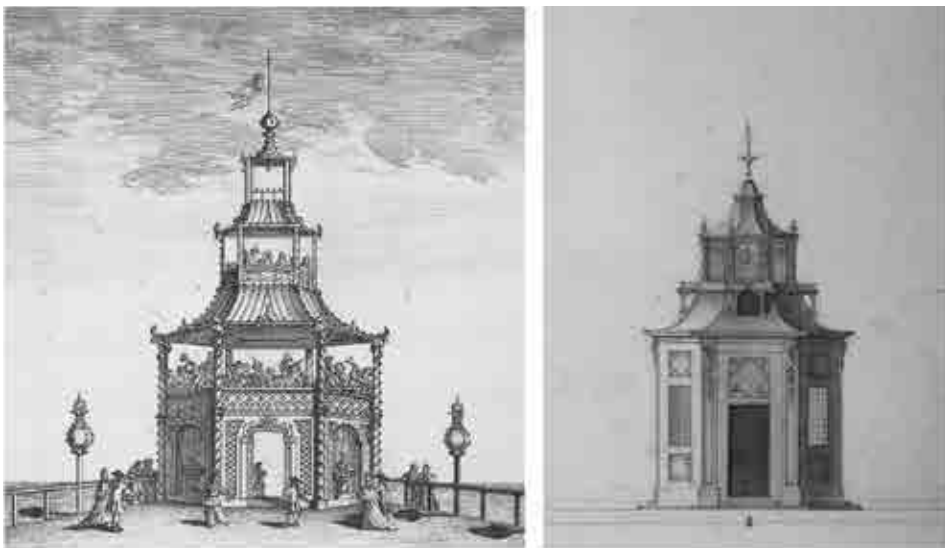


tradizionale<sup>36</sup>, di palazzo di giudicatura che Cantoregi produce per il concorso clementino nell'anno successivo. La vittoria a San Luca è la seconda grande occasione di emergere che si presenta al Cantoregi, ma anche in questo caso, non sembra che il suo percorso professionale ne sia uscito molto rafforzato. Tra il 1783 e il 1789 il giovane è sostenuto da sussidi del Re di Sardegna con una certa regolarità e continua a inviare a Torino suoi disegni<sup>37</sup>, che riscuotono modesti consensi. È pur vero che, per intercessione del rappresentante diplomatico piemontese, Cantoregi partecipa sotto la guida dell'architetto Giansimoni al disegno degli apparati funebri eretti nel 1786 a Roma per la defunta consorte di Vittorio Amedeo III: ma come sottolinea Susanna Pasquali altrove in questo volume, anche questo progetto non sembra dire nulla di originale. Cantoregi non sembra avere avuto rapporti stretti con le élite straniere presenti in questi anni a Roma; tuttavia, non può non essere stato in contatto con gli altri artisti e architetti piemontesi e in particolare con Ferdinando Bonsignore, che giunge a Roma pochi mesi dopo di lui e che frequenta l'atelier di Giansimoni. La distanza tra i due, tuttavia, appare siderale, sia negli elaborati noti di entrambi, sia nel modo puntuale con cui Bonsignore è seguito da Torino nel suo percorso di studi, sia nei frutti che Bonsignore finirà con il trarre dall'esperienza romana.

Cantoregi rientra a Torino nel 1789: rimandando a studi ulteriori una valutazione del rapporto di lavoro da lui instaurato con Carlo Andrea Rana (un professionista di grande espe-

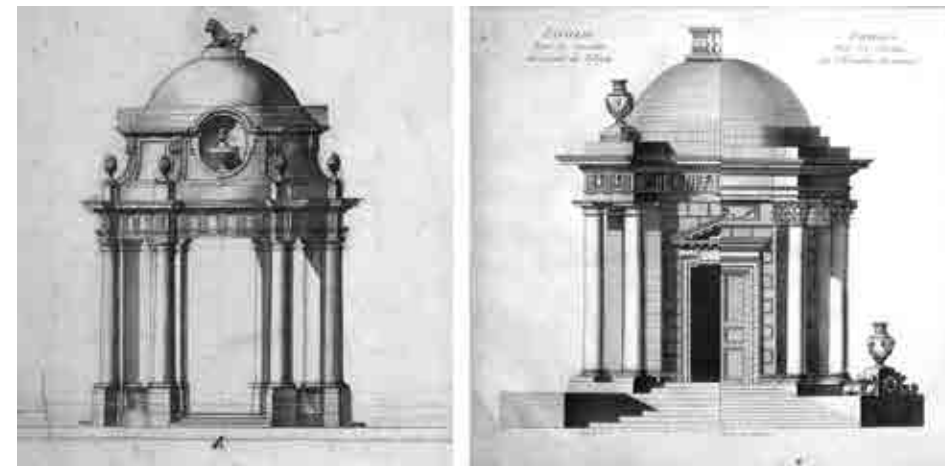
<sup>36</sup> Si veda il saggio di Susanna Pasquali in questo stesso volume.

<sup>37</sup> Cfr. appendice documentaria n. 2, oltre che il saggio di Susanna Pasquali in questo volume. È verosimile che nel 1783 o 1784 Cantoregi inviasse a Torino anche una copia del suo progetto vincitore: una serie di completa dei disegni per il palazzo di giudicatura era infatti presente in Archivio di Stato a Torino almeno fino agli anni 1980; sebbene sia stata inventariata, purtroppo risulta oggi irripetibile.



26 Giovanni Battista Nicolis di Robilant (disegnatore) e Pietro Peiroleri (incisore), *Padiglione cinese per le feste in occasione delle nozze della principessa Giuseppina di Savoia*, Torino 1771 (particolare da: *Perspective d'une des quatre Orquestres...* ASCTo, Collezione Simeom, D 2075); e Pietro Maria Cantoregi, *padiglione cinese* (ASA, Collezione Valizone, n. 222, dettaglio).

rienza e capacità che Cantoregi, peraltro, potrebbe aver frequentato anche prima di partire per Roma) ci soffermiamo sui pochissimi progetti di architettura civile finora emersi a suo nome. Questi sono almeno due: un teatro nel borgo di Carignano, verosimilmente elaborato tra il 1792 e il 1796 ma mai costruito (tavv. XXIX-XXX)<sup>38</sup>, e la bussola di ingresso della chiesa di Verrua (1796; realizzata nel 1797). Un terzo progetto, forse un esercizio senza finalità costruttive o un omaggio destinato a un suo committente, non è datato ed è costituito da due tempietti da giardino, uno in stile cinese, l'altro di ordine dorico, riportati su un unico foglio (tav. XXVIII)<sup>39</sup>. Anche se in questi progetti le palesi ingenuità del disegno della citata *Palazzina di campagna* del 1779 appaiono superate, la cauta presa di distanza dai modi compositivi del Barocco non è accompagnata da un pieno controllo sulla forma e la decorazione. L'ingegno mostrato nell'adattare il teatro carignanese al sito irregolare si accompagna a un programma decorativo appena abbozzato, dove anche il trattamento degli ordini appare assai convenzionale<sup>40</sup>. Nel tempietto dorico da giardino non sono impiegate colonne libere, ed è una inspiegabile *gaffe*, che colloca il nostro architetto tra gli indifferenti al dibattito sull'antico; inoltre, la trabeazione che risalta su ciascuna semicolonna e il nicchione centrale che fa piegare ad arco la cornice cozzano con l'intenzione di dare una fattezze "alla greca" al coronamento. Il tempietto di gusto cinese è meglio disegnato (fig. 26), ma il suo opaco ottagonario murario denota la totale incomprensione del carattere traforato e



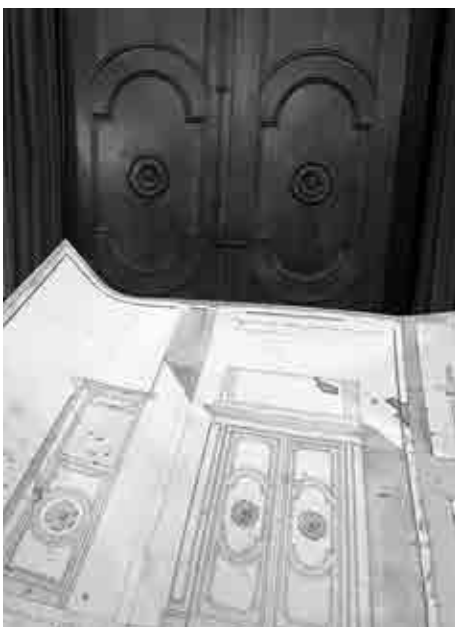
27 Il tempietto dorico di Cantoregi per un luogo imprecisato (ASA, Collezione Valizone, n. 222) e i *Pavillons* disegnati da William Chambers per il Conte di Tilney e per il Cavalier Stevenson (incisione di Jean Pelletier, in William Chambers, *Traité d'architecture contenant les principes de l'art [...] traduit de l'anglais [...] par Le Rouge*, Parigi 1750. Politecnico di Torino, Fondo Mosca).

leggero delle strutture orientali: piuttosto che i moderni modelli di William Chambers (fig. 27), ricorda il padiglione cinese un po' caricaturale che Nicolis di Robilant aveva disegnato nel 1771 per una festa a Torino<sup>41</sup>. La bussola della chiesa di Verrua (fig. 28), un arredo in forma di architettura, è tra i tre progetti, l'unico a essere timidamente connotato in senso neoclassico (anche se viene realizzato da un falegname locale di diversa sensibilità); i suoi rosoni all'antica evocano le incisioni di Carlo Antonini (fig. 29), fresche di stampa all'arrivo a Roma di Cantoregi nel 1783.

### Cantoregi disegnatore

Il lascito di Cantoregi, come quello di molti altri architetti del tardo Settecento, è essenzialmente un lascito grafico. Ma Cantoregi è un disegnatore difficile da classificare; la sua situazione professionale in perenne disequilibrio deve avere pesato sulle sue scelte grafiche non meno della sua formazione (lombarda, o piemontese? *This is the question*), su cui ulteriori studi dovranno fare luce. La sua opera principale, l'album dell'arsenale, è un oggetto sfaccettato, oltre che ambizioso: come Émilie d'Orgeix dimostra nel suo saggio, interessa entrambe le sfere dell'architettura, militare e civile, senza potersi collocare pienamente in nessuna delle due. Da un lato, è un documento con una finalità squisitamente politica, un "reportage" che fissa il progetto di De Vincenti nel momento delicato della sua succes-

<sup>38</sup> Re 1980; BCC, cartella B/1, disegni 1-3. La datazione esatta e la committenza di questo progetto restano incerte.  
<sup>39</sup> ASA, *Raccolta Valizone*, n. 222; segnalato in Dameri 2002, p. 72n.  
<sup>40</sup> Una possibile fonte per questo progetto di Cantoregi è nel progetto di ricostruzione del 1786-87 del teatro Carignano di Torino, su disegno dell'architetto Benedetto Feroggio.



28 Intagliatore piemontese su progetto di Pietro Maria Cantoregi, *Pannelli della bussola di ingresso alla chiesa di Verrua*, a confronto con il disegno di Cantoregi del 1795. Verrua Savoia, chiesa parrocchiale di San Giovanni (fotografia dell'autore).



29 Carlo Antonini, *Rosone antico nel Tempio della Pace*, dal *Manuale di varj ornamenti tratti dalle fabbriche, e frammenti antichi...*, vol. 1, Casaletti, Roma 1781. Parigi, Institut national d'Histoire de l'art.

sione, ai vertici dell'ingegneria militare. Dall'altro lato, coniugando il tema dell'arsenale a quello di una residenza di campagna, l'album propone una riflessione tipologica in linea con i temi dei concorsi accademici di architettura di quegli anni.

Anche dal punto di vista grafico l'album sfugge a facili classificazioni. Nell'impiego rigoroso delle proiezioni ortogonali e di precise convenzioni per la rappresentazione delle diverse parti dell'edificio, lo si può considerare come un efficace esempio di codificazione del disegno di architettura<sup>42</sup>. Per altri aspetti, tuttavia – l'applicazione vivace del colore e delle ombre, l'enfasi sulla decorazione, la presenza di figure e altri oggetti “animati” (le carrozze e i cannoni), le esuberanti legende delle planimetrie –, le tavole sono caratterizzate da una vena narrativa distante dall'asciuttezza dei disegni coevi degli architetti e ingegneri piemontesi. Questa vena narrativa non scompare del tutto negli anni: nel disegno di Civi-

tavecchia, del 1783, dilaga e prende il sopravvento<sup>43</sup>, (forse anche per mascherare l'operazione di montaggio della veduta da altre rappresentazioni), ed è ancora riconoscibile, più attenuata, nei disegni di Verrua (tavv. XXII-XXVII). I tre fogli dedicati al forte, risalenti agli ultimi anni del secolo<sup>44</sup>, sono caratterizzati da alcune anomalie, *in primis* i colori violenti e l'aspetto di “non finito” della sezione principale, forse dovute alle condizioni un po' precarie in cui sono stati prodotti. Tuttavia, si possono affiancare a quelli dell'arsenale proprio per la vivacità della descrizione, che in questo caso riguarda il paesaggio naturale, che non fa da sfondo all'architettura ma irrompe al suo interno, con picchi, pozzi, cavità, vegetazione. Dove un ingegnere avrebbe normalizzato il segno, concentrandosi sulle logiche della *fortification irrégulière* di cui Verrua è un caso emblematico, Cantoregi esalta le anomalie: con macchie di colore e ghirigori di inchiostro, attira l'attenzione sulla rupe, sui fianchi coltivati ad altopiano, sulle cisterne e i pozzi. Questi disegni non standard confermano che Cantoregi, se non fosse stato travolto dalla storia, sarebbe potuto essere, se non un progettista capace, un buon illustratore: e non è da escludere che talvolta lo sia stato, per sé o per altri, negli anni romani o nei periodi su cui ancora non è ancora stata fatta luce.

<sup>42</sup> Le convenzioni cui aderisce Cantoregi sono più prossime a quelle del disegno di architettura civile, che di ingegneria. Su quest'ultimo valgono, per il Piemonte, le indicazioni di Carlo Andrea Rana (BRT, mss. militari 288, *Dell'architettura militare per le Regie scuole d'artiglieria e fortificazione*, 6 voll., vol. 1, 1756, capo 7, pp. 155 e ss.; *Rappresentare uno Stato* 2002, in part. vol. 2, pp. 43-44) e i disegni prodotti dagli ingegneri piemontesi negli anni 1770-90 (cfr. il repertorio in Viglino Davico 1989). Si noti, ad esempio, che la coloritura per le murature sezionate in pianta è quasi sempre rossa nei disegni di ingegneria di questo periodo (come in quelli di Pinto per Exilles, del 1770: Barrera 2002, p. 180), mentre è nera nei disegni di architettura; Baudez 2021.

<sup>43</sup> Con navi, figure e altri dettagli “parlanti”, di cui Martin Motte esplora i significati nel suo saggio.

<sup>44</sup> Dato che non ne fa menzione nelle sue lettere dal forte, è verosimile che Cantoregi abbia disegnato le tre tavole di Verrua oggi in Archivio di Stato durante uno degli inverni passati a Torino; si noti che anche il disegno per la bussola della chiesa di Verrua è eseguito a Torino, nell'ottobre del 1796.

# IL SOGGIORNO DI CANTOREGI A ROMA, 1782-1789

Susanna Pasquali, Sapienza Università di Roma

In qualità di «pensionato di S.M. il re di Sardegna», Cantoregi ottenne un premio dall'Accademia di San Luca nel 1783. In base a quanto è conservato negli archivi di questa istituzione, il suo era finora considerato uno tra i tanti nomi di architetti non altrimenti famosi, di cui era conosciuta tutt'al più la patria e la condizione poiché solo queste erano le scarse notizie indicate nei verbali e quando erano stati esposti i suoi disegni in Campidoglio il giorno della premiazione. Le nuove ricerche intraprese da Valentina Burgassi e Edoardo Piccoli negli archivi del Regno di Savoia raccolte in questo volume<sup>1</sup> danno ora corpo alla persona e non solo. L'attenta consultazione della corrispondenza diplomatica tra le due capitali, oltre a inquadrare meglio le circostanze relative agli anni di formazione romana di Cantoregi, fa ora luce anche su due argomenti finora poco frequentati. A livello generale, le ricerche permettono di avanzare un modello, valevole anche per altri Stati italiani preunitari, su come veniva organizzato l'invio – a spese ed arbitrio di un sovrano – di un artista a Roma per completare la sua formazione<sup>2</sup>: un percorso altrimenti difficile da documentare, poiché quando venivano scelti dei giovani tra i più promettenti, questi non seguivano un percorso stabilito a priori; la pensione e i tempi del soggiorno venivano rinnovati di volta in volta. Un secondo argomento, non meno rilevante, riguarda specificamente il Regno di Savoia: la corrispondenza diplomatica intercorsa tra Torino e la capitale dello Stato Pontificio permette di inquadrare il soggiorno romano di Cantoregi al confronto con quello trascorso dagli altri giovani architetti piemontesi che, a vario titolo, erano a Roma nello stesso periodo.

## Le circostanze

Cantoregi arrivò a Roma presumibilmente alla fine del 1782 e vi restò per quasi sette anni, sino alla primavera del 1789<sup>3</sup>: nella corrispondenza diplomatica il suo nome compare citato più volte, sia in connessione al procedere della sua formazione, che per ogni altro suo coinvolgimento nelle attività organizzate nella capitale dello Stato Pontificio dall'allora ministro, il conte di Valperga<sup>4</sup>. Appena arrivato, già nel gennaio del 1783 l'architetto inviò al Re, per tramite della

<sup>1</sup> Al fine di limitare il numero delle note, per ogni informazione tratta dalla corrispondenza diplomatica tra Torino e Roma si rimanda direttamente alle *Appendici documentarie* in questo volume (d'ora in poi: AD1 e AD2).

<sup>2</sup> Nuove ricerche, ancora in corso, sulla corrispondenza diplomatica intercorsa tra il ducato di Modena e la sua rappresentanza in Roma, confermano questo modello: cfr. *Giuseppe Maria Soli* (in corso di stampa).

<sup>3</sup> Così dichiarava nel 1795: «Dal 1782 sino al 1789 sia stato per Sovrana disposizione destinato a perfezionarsi nella sua arte in Roma, dove ha riportato un primo premio nell'Accademia di San Luca» (AD1).

<sup>4</sup> Il conte Alessandro Valperga di Maglione è Ministro di S.M. il Re di Sardegna presso la Santa Sede fino al 1787. Dall'ottobre 1787 gli succede il conte Clemente Damiano di Priocca (1749-1813), che prende in mano anche i rapporti con gli artisti. Per Cantoregi questo avvicendamento non sembra determinante, dato che anche il Priocca lo raccomanda al ritorno da Roma

posta diplomatica, alcuni disegni eseguiti durante le tappe del viaggio: Genova e Civitavecchia<sup>5</sup>. Qualche mese dopo, richieste e ottenne del denaro in anticipo da parte del rappresentante diplomatico, al fine di partecipare a un concorso indetto dall'Accademia di San Luca per cui ottenne poi un premio (1783). Due anni dopo, fu coinvolto nelle celebrazioni funebri allestite in occasione della morte della regina nella chiesa dei Piemontesi a Roma (1785). Meno documentata, nella corrispondenza diplomatica, la sua attività successiva: negli ulteriori anni del suo lungo soggiorno romano, figura ancora destinatario di una somma annua, senza però che ciò corrisponda a particolari obblighi o compiti: è registrato solo l'invio, in più occasioni, di suoi disegni a Torino. Nell'agosto del 1788 si legge infine che la pensione, o «annuo soccorso», da parte del Re sarebbe stata a breve sospesa, in quanto la sua formazione di architetto veniva considerata ormai completata, «acciò con questa ella sia poi in grado di procurarsi la dovuta sussistenza, e non essere poi sempre a carico del Re e sue finanze». Nel gennaio del 1789, gli fu infine accordata un'ultima somma per rientrare a Torino, dove arrivò nel mese di maggio.

All'apparenza, stando al titolo di «pensionato» che si legge nelle didascalie apposte sui disegni da lui presentati per il concorso accademico, Cantoregi sembra ricevere un annuo assegnamento dal re di Savoia. Non era però così: dall'insieme delle lettere scambiate tra Roma e Torino, emerge piuttosto una condizione mai formalizzata: di volta in volta l'architetto richiedeva, o faceva richiedere, una gratifica al re, che gli veniva quasi sempre concessa. Ciò è specificato con chiarezza verso la fine del suo soggiorno, quando nel 1788 un funzionario così si rivolge all'architetto:

«Se S[sua] M[aestà] in seguito a' diversi disegni in viatigli si è compiaciuta volta per volta farle sentire gli effetti delle sue Reali grazie con L. 400 in cadun tempo, non si è con questo *mai intesa fissarle alcuna pensione*, o annuo soccorso per gli disegni in viatigli»<sup>6</sup>.

E, a proposito di questi disegni via via spediti a Torino – si specifica con insolita durezza – che se «S[sua] M[aestà] non avendone bisogno, né mai avendogliene ordinato alcuno, sia in obbligo di pagarglieli a sì caro prezzo, può ella lasciar di mandarne, mentre [= poiché] non servono a cosa alcuna alla M[aestà] S[sua]». Lettera, assai esplicita, dove emerge – al confronto con la disciplinata organizzazione dell'Académie de France a Roma, in vigore sin dal Seicento – quanto la formazione degli artisti, nel Regno di Savoia come negli altri Stati Italiani, era sì considerata importante, ma tutt'altro che formalizzata in un percorso stabilito.

Nella Roma del Settecento, la patria delle belle arti del momento, erano i diplomatici al servizio de re di Torino che dovevano seguire i progressi dei giovani artisti del Regno, a vario titolo presenti in città per completare la loro formazione. Nel campo dell'architettura, intorno agli anni in cui vi fu Cantoregi, erano allora in città anche Innocenzo Bianconi (su cui, ad esempio, da Torino, si scriveva: «*Desidera S.M. di sapere quale condotta tenga costì, e qual profitto faccia nello studio di architettura civile certo Innocenzo Biancone R.º suddito del luogo di Barge che da anni*

tre dimora in cot[est]a dominante»), c'erano il più noto Ferdinando Bonsignore (1760-1843) e Innocenzo Manera. Più in generale, dalla corrispondenza diplomatica degli anni '70-'90, emerge da parte della corte di Torino anche altro. Costante era l'interesse a ricevere le notizie relative alle belle arti, in special modo se vi era anche qualche suddito savoiardo coinvolto. Nell'ambito dell'antiquaria, in merito all'abate e avvocato Carlo Fea si dà notizia dell'opera più recente: la traduzione in italiano della celebre *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* di Winckelmann (vol. 1, 1779). Dell'abate Angelo Comolli è presentato il primo volume della sua *Bibliografia storico-critica dell'architettura e arti subalterne* (1788): un'opera che era stata promossa da Andrea Memmo, il divulgatore del pensiero di padre Lodoli<sup>7</sup>.

### Allievo a Roma

La formazione di un giovane architetto aveva luogo, a Roma, presso l'atelier di un maestro noto: la gerarchia era data dalla fama, dagli incarichi fino allora ricevuti, cui si aggiungeva molto spesso, quale titolo privilegiato, la sua appartenenza all'Accademia di San Luca. Questi maestri avevano a disposizione, in genere, una serie di stanze ove, accanto quelle ove lavoravano i disegnatori coinvolti nelle attività quotidiane, erano allestiti anche appositi spazi per gli allievi paganti. Dotate di collezioni di disegni tratti dall'antico e dalle opere dei maestri moderni, talvolta erano provviste anche di modelli in gesso: ad esempio, i capitelli dei principali ordini<sup>8</sup>. L'attività di rilievo diretto dai monumenti, che tanta rilevanza ha avuto nel Settecento per i giovani artisti stranieri allora presenti in città e destinati poi a diventare i rappresentanti del Neoclassicismo europeo, non era invece prevista. Di fatto, ciò che veniva offerto era una pratica di progetto nei modi della grande Roma barocca, espressa, sul piano tecnico, attraverso una sicura e raffinata modalità di disegno. Perlomeno sino agli anni '80.

Farsi ammettere in un atelier non era sempre facile: la corrispondenza a disposizione mostra che per ottenere un posto in uno dei maggiori atelier era talvolta anche necessario l'intervento dello stesso ministro. Nei riguardi di Bonsignore, Valperga riferiva nel 1783 che per «raccomandarlo alla direzione di qualcuno di questi più abili professori d'Architettura, ho pregato anche i nipoti di sua S[anti]tà d'ottenergli l'accesso allo studio dell'Architetto Pontificio»<sup>9</sup>. Ed era anche intervenuto – leggiamo in un commento inviato da Torino – per garantirgli l'accesso alle sale dell'Académie de France in Palazzo Mancini, ove venivano tenuti corsi di prospettiva: «Gioverà molto sicuramente all'Architetto Bonsignore l'accesso da lei procuratogli a cotest'Accademia delle Belle Arti della Corte di Francia, per avanzarsi con profitto nella sua carriera». D'altronde, anche per i sudditi del Re di Spagna, in assenza di una istituzione accademica in loco, era l'ambasciatore José Nicolás de Azara in persona ad occuparsi da vicino della formazione dei giovani architetti spagnoli. Dilettante di architettura egli stesso, nonché protettore del maggiore teorico del tempo, Francesco Milizia, era lui ad orientare i programmi di formazione dei borsisti<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Pasquali 2002; Lenza 2015.

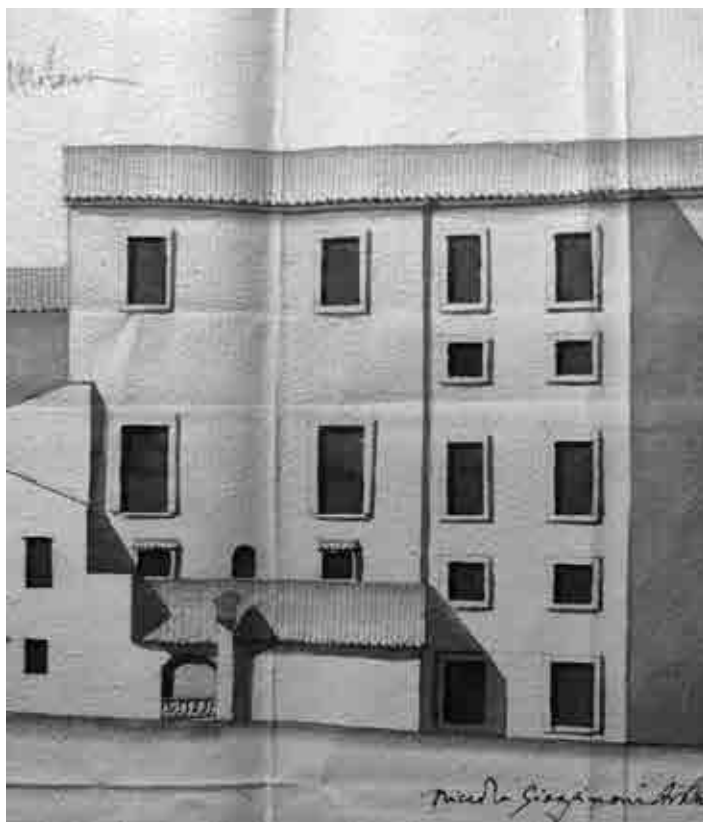
<sup>8</sup> È stato questo un tema di ricerca assai frequentato negli ultimi decenni: cfr., ad esempio: Curcio 1999.

<sup>9</sup> Il nipote del papa allora regnante, Pio VI, era Luigi Braschi Onesti: gli architetti di cui si serviva erano Giuseppe Valadier (1762-1839) e Cosimo Morelli (1732-1812).

<sup>10</sup> Moleon Gavilanes 2003.

<sup>5</sup> Cfr. il testo di Martin Motte in questo volume.

<sup>6</sup> Cfr. AD2, il corsivo è nostro.



30 Nicola Giansimoni, *Disegno firmato relativo alla richiesta di modifica di un edificio in via della Molara, Roma, dettaglio. Roma, Archivio di Stato, Tribunale delle Strade.*

Sia Cantoregi che Bonsignore hanno frequentato – non sappiamo se per scelta loro o altrui – l'atelier di Nicola Giansimoni: un architetto nato nei tardi anni '20, che nella seconda metà del secolo era attivo in città, senza tuttavia essere uno dei maggiori. Fu infatti ammesso nell'Accademia di San Luca abbastanza tardi (1772), limitandosi a ricoprire negli anni seguenti qualche carica, di quelle affidate a rotazione. Anche nella professione il suo rango può essere definito intermedio<sup>11</sup>: non ha mai avuto accesso ai ruoli più prestigiosi, nemmeno in qualità di vice-titolare, presso le maggiori amministrazioni: la Fabbrica di San Pietro, i Sacri Palazzi, o il Campidoglio. Tuttavia, la sua presenza nei cantieri romani è stata costante: grazie alle ricerche condotte negli ultimi decenni, in grado di documentare – attraverso lo spoglio sistematico delle carte del Tribunale delle Strade – l'attività di ogni architetto romano in rapporto ai suoi committenti, di Giansimoni è ora nota una lunga lista degli edifici in cui risulta coinvolto (fig. 30)<sup>12</sup>. Tra questi, all'epoca era in special modo lodato l'ampliamento da

lui eseguito nel 1770 per il cardinale Stoppani di un noto palazzo attribuito a Raffaello (oggi Palazzo Vidoni-Caffarelli).

In assenza di documenti relativi alla gestione del suo atelier, alcuni indizi permettono comunque di asserire che, tra gli anni '60 e '80, Giansimoni è stato uno tra gli architetti romani maggiormente coinvolto nell'attività didattica, indirizzata sia verso i giovani stranieri che gli italiani. L'inglese George Dance (1741-1825), a Roma tra il 1759 e il 1764, ne ha dato un giudizio positivo:

«The architect I study with, answers my expectations in every respect. I am measuring the Antiquities, practicing Drawing with asuidity, & studying Geometry very closely [...]. My Master is going to give me some fix'd Subject to ca[jole?] my Invention upon»<sup>13</sup>.

Tra i giovani romani, i sudditi dello Stato Pontificio e degli altri Stati italiani, si contavano Giacomo Quarenghi e, negli anni '80, Domenico Lucchi e Pietro Maggi. Meno noti quest'ultimi, ma attivi partecipanti ai concorsi sia dell'Accademia di San Luca, che talvolta hanno vinto<sup>14</sup>, nonché di quelli indetti negli stessi anni dall'Accademia di Parma<sup>15</sup>. A Quarenghi, che proprio durante il suo soggiorno romano arrivò – come è ben noto – a rifiutare gli insegnamenti locali per aderire al Neo-palladianesimo, dobbiamo una descrizione delle attività svolte, assai meno positiva rispetto a quella di Dance: secondo lui, i tre maestri romani che frequentò in successione, Paolo Posi, Antoine Derizet e Nicola Giansimone, proponevano tutti, senza differenze significative, solo lo studio dei moderni progetti romani. Si trattava, scriveva retrospettivamente già nel 1785, di:

«copiare e misurare le non migliori fabbriche di Roma, di maniera che il loro studio diveniva per me piuttosto come un luogo comodo dove andare a disegnare, che come una scuola dove apprendere la professione»<sup>16</sup>.

Da cui si deduce che era solo ai giovani inglesi che, su loro richiesta, Giansimoni offriva assistenza nello studio diretto dei monumenti antichi; a questo proposito, la notizia, più volte riportata, che verso il 1768, l'architetto avrebbe intrapreso – unico tra i maestri romani del periodo – una campagna di rilievi dall'antico resta da provare<sup>17</sup>.

Giansimoni non è stato l'unico maestro dei piemontesi a Roma: Innocenzo Bianconi nel 1785

<sup>13</sup> Dall'insieme della sua corrispondenza da Roma con la famiglia, è stata fatta l'ipotesi che questo maestro fosse Giansimoni (Stroud 1971; Lever 2003, p. 62).

<sup>14</sup> Marconi, Cipriani, Valeriani 1974, pp. 27-28; nn. 816-849.

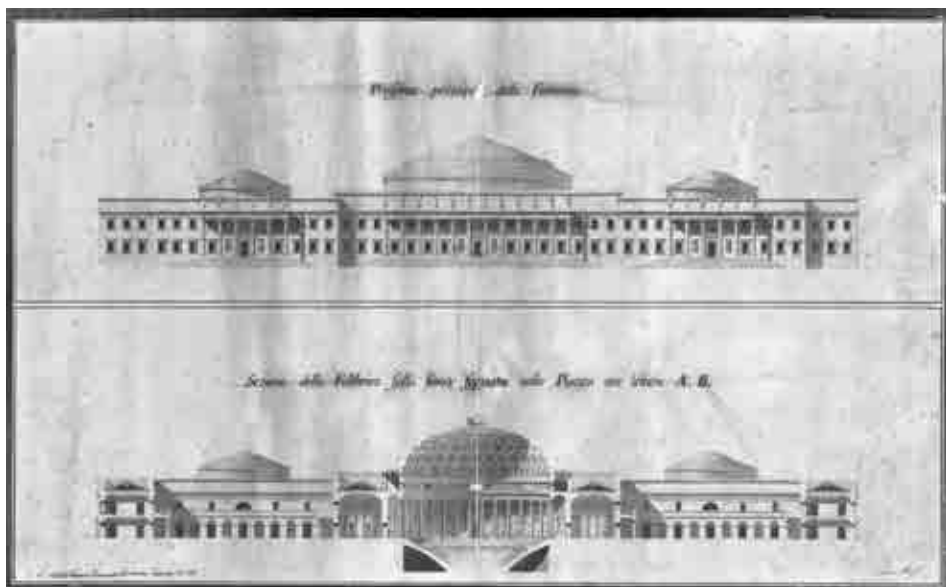
<sup>15</sup> Mambriani 2007.

<sup>16</sup> Come è noto, gli anni di formazione a Roma sono rievocati da Quarenghi nella nota autobiografica indirizzata dalla Russia a Luigi Marchesi, 1 marzo 1785 (Tassi 1793, vol. 2, pp. 143-152).

<sup>17</sup> Loukomski, nel presentare l'opera di Quarenghi, riferisce che il suo maestro Giansimoni, presumibilmente negli anni in cui lo frequentava Quarenghi stesso, «copiava e misurava i monumenti di Roma» (Loukomski 1928, p. 484). C'è da notare che questa affermazione, non documentata e anzi in contrasto con quanto lo stesso Quarenghi ha scritto sul suo maestro, ha avuto una sua fortuna successiva perché asseconda una narrativa semplificatoria tesa a esaltare la rinascita dell'antico a Roma nel corso del Settecento.

<sup>11</sup> Bonaccorso 2000; Bonaccorso 2006 (gli allievi italiani elencati sono: da Bologna, Pietro Taglioretti; dall'area romana: Domenico Lucchi, Hamerani, Pietro Maggi; da Mantova, Luigi Campovecchio; dal Piemonte sabauda, Bonsignore).

<sup>12</sup> Per le questioni attinenti all'allineamento delle strade o la distribuzione dell'acqua, ogni proprietario era rappresentato presso il Tribunale delle strade da un suo architetto. Dallo spoglio sistematico dell'omonimo fondo archivistico, presso l'Archivio di Stato di Roma, è stata ricostruita con certezza la committenza, privata o degli enti religiosi, degli architetti romani operanti nel secondo Settecento (*Architetti e ingegneri* 2006-2008).



31 Innocenzo Bianconi, *Una fabbrica ad uso di Accademia del disegno*, prospetto principale e sezione, Concorso Balestra 1786, secondo premio *ex-aequo*. AASL, *Disegni di architettura*, n. 1106.

era nell'atelier di Antonio Asprucci, l'architetto della famiglia Borghese al momento coinvolto nel grandioso rinnovamento della villa di famiglia; vinse l'anno seguente un premio nel Concorso Balestra indetto dall'Accademia (fig. 31)<sup>18</sup>. Bonsignore invece, dopo aver frequentato lo studio di Giansimoni, sarebbe invece rimasto ancora per molti anni a Roma, diventando uno degli animatori dell'Accademia della Pace, una congregazione di artisti che negli anni '90 avrebbe contestato ogni gerarchia implicita nella trasmissione tra maestri e allievi<sup>19</sup>. Dalla corrispondenza diplomatica emerge, inoltre, anche un altro e inaspettato percorso di formazione. Nel giugno 1783 era arrivato a Roma – come s'è visto – anche tal Innocenzo Manera, «già stipendiato dell'Ufficio delle Regie Fabbriche e Fortificazioni», ma il suo soggiorno fu di brevissima durata perché morì nel mese di settembre<sup>20</sup>. Definito, nella missiva ove veniva commentata la sua precoce scomparsa, un «allievo promettente», si era affidato – non sappiamo attraverso quale mediazione – a Francesco Milizia, «architetto Napoletano di gran credito qui». E pare anche che «costui lo avesse specialmente raccomandato» e «assaiissimo se ne lodava». Milizia viveva a Roma dagli anni '60, scriveva di architettura senza praticarla e sarebbe rimasto sempre fuori dall'Accademia di San Luca; negli anni '80 – a dispetto della censura romana – pubblicava i suoi testi teorici maggiori, i *Principi di architettura civile* (Finale Ligure 1781), e la *Roma delle Belle arti* (Bassano 1787). Finora era noto un suo solo allievo, Vincenzo

<sup>18</sup> Marconi, Cipriani, Valeriani 1974, nn. 1105-1109.

<sup>19</sup> *Contro il barocco* 2007, parte 1.

<sup>20</sup> Manera, erroneamente indicato come «Vincenzo» in letteratura (*Bâtir une ville* 1986, pp. 194-97) era nato, pare, nel 1751: ma di certo era attivo a Chambéry per conto di G.B. Piacenza nel 1779, ed è impiegato dall'Azienda delle Fabbriche e fortificazioni come disegnatore e progettista a Carouge tra il 1777 e il 1780. Conseguì la patente di architetto il 20 marzo 1783; non se ne conosceva, finora, il destino romano (ringrazio Edoardo Piccoli per queste notizie).

Ferrarese (1741-1799)<sup>21</sup>: la scelta di Manera getta quindi nuova luce su una sua più praticata attività didattica, costruita presumibilmente a partire dai suoi libri.

### Il Concorso Clementino, 1783

L'Accademia di San Luca, negli anni in cui Cantoregi è stato a Roma, indiceva a scadenze più o meno regolari dei concorsi, denominati, a secondo delle modalità della loro istituzione, Clementino o Balestra<sup>22</sup>. Ad ogni occasione, i partecipanti erano massimo una decina: potevano essere dei giovani romani, o dello Stato pontificio, ma anche di ogni altra nazione<sup>23</sup>. L'Accademia romana era infatti una delle poche dell'epoca che offriva, assieme alla più recente Accademia di Parma, la possibilità di concorrere a chiunque. A ben guardare però questa partecipazione allargata corrispondeva, perlopiù, a sancire nel modo più ufficiale il completamento di un apprendistato seguito presso uno dei maggiori architetti della Capitale. Un numero limitato di maestri, per lo più accademici, accompagnava i propri allievi al premio<sup>24</sup>.

I disegni dell'arsenale, redatti da Cantoregi nel 1779, provano che quando l'architetto giunse a Roma nell'autunno del 1782 aveva già acquisito in patria una buona formazione tecnica<sup>25</sup>. Riuscì infatti a preparare in breve tempo<sup>26</sup> nell'atelier di Giansimoni gli elaborati necessari a partecipare e vincere un primo premio al Concorso Clementino, che era stato promosso nel febbraio dell'anno precedente. Il tema stabilito per la prima classe – quella riservata agli allievi più maturi – consisteva nel progetto di un «nobile e magnifico Palazzo, per comodo della Giudicatura, con sale al piano nobile ed annessi al piano terreno». A queste sale andavano ad aggiungersi le abitazioni per i giudici e loro famiglie, tali da formare un insieme di spazi e funzioni da disporsi su uno o più cortili. Si richiedevano infine: «Facciate ornate di elegante architettura»<sup>27</sup>. I concorrenti di questa classe furono sei<sup>28</sup> e la premiazione in Campidoglio avvenne a fine giugno. Come di consueto, l'Accademia stampò un volumetto ove figuravano i nomi dei vincitori. Diversamente dall'esito dei precedenti concorsi, in questa occasione la giuria premiò tutti i partecipanti, graduandoli secondo un ordine decrescente, in cui figurano raggruppati a due a due. Primi: Vincenzo Martinucci e Pietro Maria Cantoregi («pensionario di S.M. il Re di Sardegna»); secondi, Giacomo Patichi e Paolo Bargigli; terzi, Michel Richard Desprez e Luigi Baldi.

<sup>21</sup> Cantelmo 2006 e bibliografia citata.

<sup>22</sup> Marconi, Cipriani, Valeriani 1974, note introduttive.

<sup>23</sup> Nella citata corrispondenza di Dance (cfr. nota 13 *supra*) è specificato che a Roma per partecipare si doveva risiedere, anche se temporaneamente, nella città («no person can concur who is not in Rome at the time of the concurrence»).

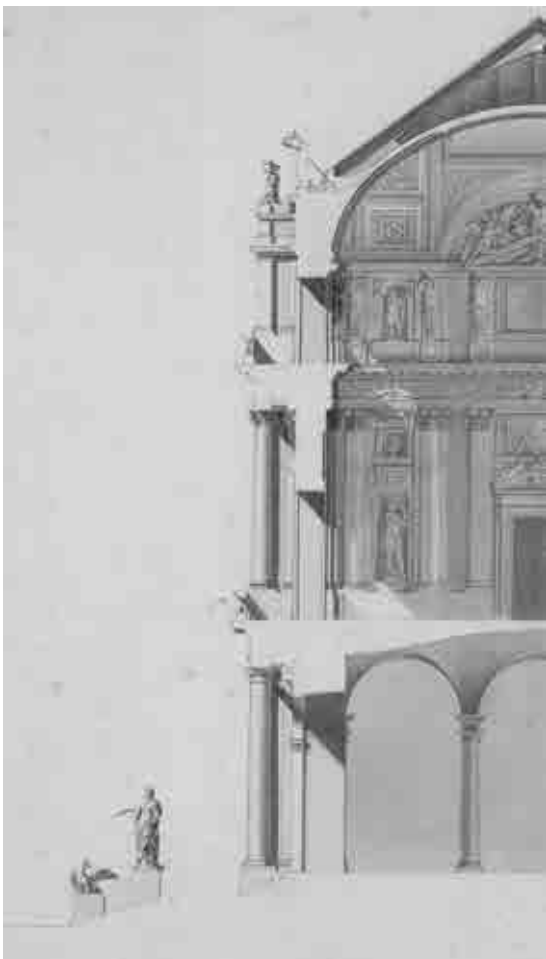
<sup>24</sup> Nell'accademia di Roma non sono conservate informazioni sui maestri dei giovani partecipanti ai concorsi, mentre nei contemporanei concorsi di Parma tale abbinamento era reso pubblico. Grazie agli architetti che hanno partecipato a entrambe le prove (Mambriani 2007), è possibile farsi un'idea dei maestri più reputati mentre Cantoregi era a Roma: Antonio Asprucci, l'architetto della famiglia Borghese, Giovanni Stern e, tra i più attivi nell'invitare i propri allievi a partecipare anche a Parma, il citato Nicola Giansimoni.

<sup>25</sup> Si rimanda, in questo volume, alla sezione dedicata all'Album di Vincennes.

<sup>26</sup> Il concorso era stato bandito l'anno prima (cfr. AASL, *Verbali accademici*, anno 1782, vol. 54, 16r).

<sup>27</sup> Marconi, Cipriani, Valeriani 1974, pp. 27-28.

<sup>28</sup> Il numero dei concorrenti a ciascuna classe non è sempre documentato: in questo caso s'è assunto il numero dei candidati che, qualche giorno prima, hanno consegnato l'ex-tempore richiesto dal regolamento («una scala a quattro branche con un pozzo vuoto nel mezzo»).



32 Simone Cantoni, *Progetto per il Palazzo ducale di Genova*, spaccato dei due saloni e del fronte verso la piazza, 1778, dettaglio. Bellinzona, Archivio di Stato del Cantone Ticino, *Fondo Simone Cantoni*, cart. 18.

La prova di Cantoregi è illustrata attraverso due piante, il prospetto principale e tre sezioni (tavv. XVII-XXI; figg. 33-34)<sup>29</sup>. In generale, il suo Tribunale si presenta come un monotono palazzo di grandi dimensioni (conta ben 35 assi!), la cui facciata – costituita dalla semplice sovrapposizione di tre registri di finestre – è animata al centro e alle due estremità dal prevedibile risalto di un ordine gigante posto su un basamento bugnato. Nei dettagli, sono riconoscibili sia influenze dal Nord Italia, che da Roma: il risalto centrale della facciata è ottenuto da quattro colonne libere, sorrette da altrettanti telamoni, che Cantoregi poteva aver osservato a Milano, o a Genova (fig. 32) da dove si era imbarcato per Civitavecchia. Di contro, le mostre delle porte della sala maggiore sembrano invece già il frutto dell'apprendistato romano. La pianta invece, rigidamente articolata sulle tre corti ove sono state distribuite le funzioni richieste, presenta più di un elemento critico. I bracci esterni del fabbricato fuoriescono oltre i limiti della facciata, formando degli angoli interni di difficile raccordo. Inoltre, il curioso perimetro dello spazio

<sup>29</sup> Rispettivamente: AASL, nn. 819-820 (le piante), 821 (il prospetto principale) e 822-824 (le sezioni).

33 Pietro Maria Cantoregi, *Nobile e magnifico Palazzo, per comodo della Giudicatura*, sezione lungo l'asse principale, dettaglio, Concorso Clementino 1783, primo premio *ex-aequo*. AASL, *Disegni di architettura*, n. 822.

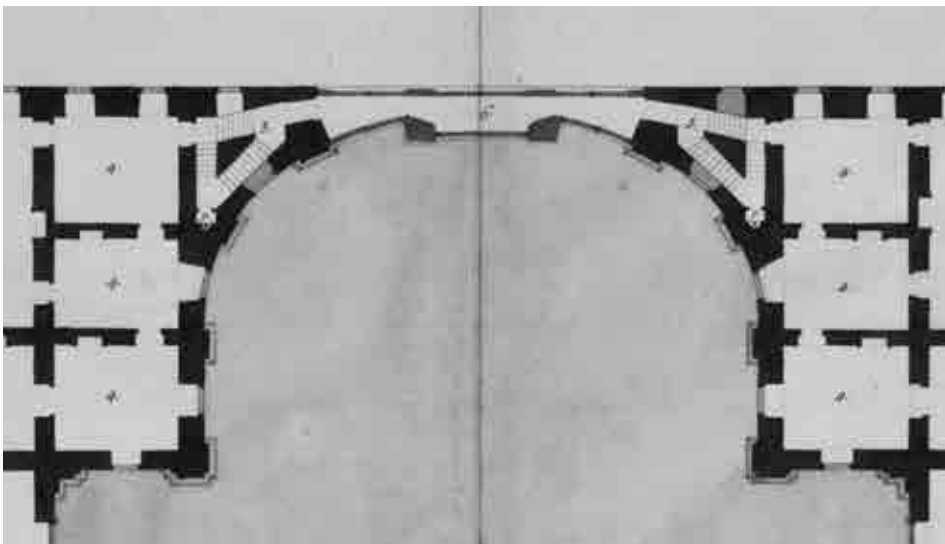


vuoto centrale – che appare come una forma in negativo, ottenuta magari sottraendo una chiesa da un progetto di collegio assunto eventualmente come modello<sup>30</sup> (fig. 35) – è stato costruito attraverso una semplice terminazione curvilinea del fondale: un elemento molto debole – sia in pianta, che in alzato – se paragonato ai massicci murari che intende raccordare.

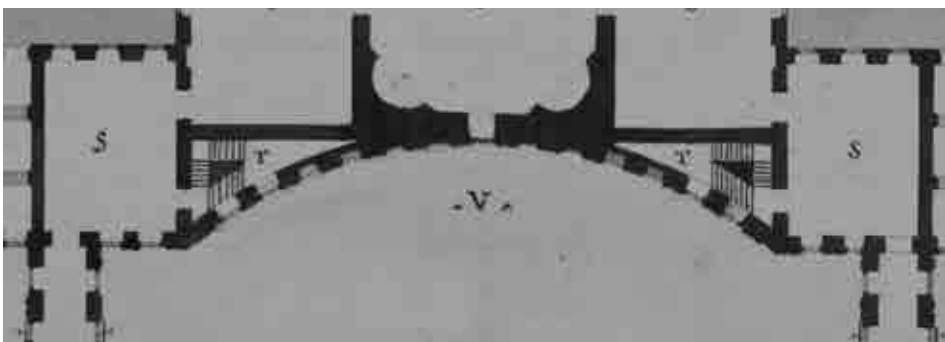
Al confronto, gli altri progetti premiati restituiscono un insieme non omogeneo. Due delle prove, più meno paragonabili nell'impianto e nelle forme a quella di Cantoregi, erano state presentate da giovani sudditi del papa (Martinucci, Patichi), che negli anni successivi avrebbero condotto modeste carriere nei cantieri cittadini o statali<sup>31</sup>. Altre due ne erano invece

<sup>30</sup> Si noti, a questo proposito, che due simili rampe scale, poste in fondo a una corte curvilinea, erano state proposte da Pietro Bargigli per il Concorso Clementino del 1779 (AASL, nn. 791-792): in questo caso, coerentemente al tema richiesto *Una collegiata con chiesa e annessi*, al centro del grande edificio vi è la chiesa.

<sup>31</sup> Vincenzo Martinucci lavorò poi nell'amministrazione dei Sacri Palazzi (Puca 2007); anche Giacomo Patichi, allievo di Marchionni, avrebbe fatto una modesta carriera (Marconi 2007).



34 Pietro Maria Cantoregi, *Nobile e magnifico Palazzo, per comodo della Giudicatura*, dettaglio della pianta del piano terra, Concorso Clementino 1783, primo premio *ex-aequo*. AASL, *Disegni di architettura*, n. 819.



35 Paolo Bargigli, *Collegiata con chiesa annessa*, dettaglio della pianta che mostra il raccordo ricurvo tra due ali dell'edificio replicato da Cantoregi, Concorso Clementino 1779, primo premio *ex-aequo*. AASL, *Disegni di architettura*, n. 791.

così distanti, tanto da far assumere dalla storiografia recente questo Concorso Clementino del 1783 a spartiacque tra la tradizione tardo-barocca e un nuovo modo di concepire l'architettura. Il francese Desprez, a Roma a sue spese perché aveva mancato più volte di ottenere il Grand Prix presso l'Académie royale d'Architecture, proponeva quanto di più aggiornato si progettava allora a Parigi<sup>32</sup>. Il livornese Bargigli era andato anche oltre (fig. 36): il montaggio paratattico della pianta, il tempio classico proposto in facciata e l'astratta semplificazione delle forme, finanche nell'impaginato dei disegni e delle loro didascalie ne facevano un manifesto neoclassico. Unico tra i sei, Bargigli si era formato nell'atelier di Michelangelo Simonetti,

<sup>32</sup> Oechslin 1971 (sezione: *Les Français à Rome*); Consoli 2016.



36 Paolo Bargigli, *Nobile e magnifico Palazzo, per comodo della Giudicatura*, prospetto, Concorso Clementino 1783, primo premio *ex-aequo*. AASL, *Disegni di architettura*, n. 832.

celebre per l'innovativa scala da lui progettata entro il Museo Pio-Clementino (1776); anni dopo Bargigli avrebbe raggiunto la notorietà, grazie alla sua successiva adesione agli ideali rivoluzionari di fine secolo<sup>33</sup>.

### Un apparato funebre, 1785

Sull'esito delle prove di Cantoregi, il ministro Valperga non si era mostrato ottimista; al proposito, scriveva nel maggio 1783: «Egli è un giovane savio, ed applicato allo studio della sua professione, sebben da quanto ho potuto conoscere, parmi, che non corrispondano i suoi talenti all'applicazione, che impiega per un'ottima riuscita, onde dubito, che non sia per ottenerla quale se la è prefissa[ta]». Due anni dopo aveva sicuramente cambiato idea sul giovane architetto, perché quando dovette organizzare i riti funebri in memoria della moglie del re di Savoia, Maria Antonietta di Borbone Spagna (settembre 1785), aveva addirittura pensato di potergliene affidare l'incarico. Dichiarava infatti di aver fiducia «specialmente del giovane Cantoregi, che avrei certamente tra gli altri prescelto se, oltre alla sua abilità nell'immaginarli, non avessi temuto della sua inesperienza nel farli eseguire con quella economia, che si conviene».

Tutte le celebrazioni funebri promosse dal Regno di Sardegna in Roma erano organizzate nella piccola chiesa dell'Arciconfraternita dei savoardi e piemontesi, dedicata al Santissimo Sudario<sup>34</sup>. Durante il Settecento, vi erano stati allestiti i riti per la morte di Vittorio Amedeo

<sup>33</sup> Grassi 2007.

<sup>34</sup> Croset Mouchet 1870; una pianta è pubblicata in: SS. *Sudario* 1957. Studi più recenti hanno indagato sugli architetti coinvolti nella sua fabbrica.



37 Carlo Marchionni, *Allestimento per i funerali di Carlo Emanuele III di Savoia nella chiesa del SS. Sudario*, Roma 1773. New York, Cooper Hewitt Museum, inv. 1901-39-1551.

II (1732) e di Carlo Emanuele III (1773): in entrambe le celebrazioni, il catafalco era stato progettato dall'architetto Carlo Marchionni (1702-1786) (fig. 37)<sup>35</sup>, su probabile consiglio del cardinale Alessandro Albani che per decenni era stato, al tempo stesso, sia il rappresentante degli interessi della corte di Torino a Roma, che il maggior promotore di questo artista. Nel 1785 Marchionni aveva però più di ottanta anni e, a quanto riferiva il conte Valperga, era ormai cieco; venne quindi incaricato degli allestimenti provvisori Nicola Giansimoni, che fu invitato dal ministro Valperga a coinvolgere comunque anche tutti i giovani artisti del Regno suoi allievi. Il disegno del catafalco è perduto, ma l'apparato allestito nel febbraio 1786 è noto attraverso una dettagliata descrizione, pubblicata nella stampa dell'epoca, di cui si trascrive qui la sezione centrale:

«Sopra un gran dado quadrato non molto alto, finto di granito bigio, e decorato nella faccia anteriore di un leone di metallo dorato, una delle imprese delle armi Reali, sedevano due virtù negli angoli davanti, rappresentanti la Religione, e la Carità, e nella parte posteriore sedeva l'Istoria nell'atto di scrivere il nome della Regina nei fasti dell'immortalità, assistita da un Genio, che scherzando con alcuni volumi, empiva a meraviglia quel lato. Tra mezzo alle due Virtù sopra una coltre leggiadramente scherzata [screziata] era collocata la corona reale posta in un gran cuscino. Sopra questo dado sorgeva un sarcofago di porfido verde di figura rotonda, istoriato con un bel bassorilievo allusivo alla Regina, che aveva per base un gran plinto quadrato ornato di festoni dorati, e per coperchio un altro plinto simile, ma più piccolo, che formava un piano, su cui sorgeva un'altra piccola base, con due putti con le faci al lato, e sopra questa la statua della Regina in piedi nell'atto di rimirare il cielo»<sup>36</sup>.

Nessuna descrizione verbale è in grado di restituire un disegno perduto, ma almeno due elementi emergono dalla lettura dell'intero testo. La dimensione, assai limitata, della navata unica della chiesa non consentiva l'allestimento di un apparato ingombrante, di tipo architettonico, perché avrebbe nascosto ai partecipanti l'altare. Per questo motivo è stato scelto da Giansimoni di privilegiare soprattutto l'aspetto figurativo, in continuità con quelli già proposti da Marchionni: quattro virtù e una statua rappresentante la stessa regina, realizzate in stucco dai maggiori artisti del momento, Agostino Penna e Vincenzo Pacetti, entrambi accademici di San Luca. Resta tuttavia da notare che difficilmente un progetto simile, facendo ricorso all'espressività del tutto teatrale di una statua della defunta rivolta verso il cielo, poteva far ascrivere in questo caso Giansimoni nel partito degli innovatori. L'allestimento era quindi un compromesso tra apparati tradizionali e innovazione: quella stessa instabile miscela di cui ha dunque partecipato Cantoregi tra il 1782 e almeno sino al 1785. Tre anni dopo, quando Francesco Milizia ebbe occasione di rinnovare decisamente il genere degli apparati funebri a Roma, proponendo, quale cenotafio per Carlo III di Spagna, un semplice tempio dorico<sup>37</sup>, Cantoregi era ancora a Roma, ma – come s'è detto – il suo soggiorno volgeva alla fine e la sua più tarda attività a Roma è scarsamente documentata.

<sup>35</sup> È noto il disegno autografo di Marchionni: Cooper Hewitt Museum, New York, inv. 1901-39-1551 (cfr. *Corpus delle feste* 1997, pp. 205-206).

<sup>36</sup> *Memorie per le belle arti* 1786, pp. XLI-XLIII (cfr. *Corpus delle feste* 1997, p. 234).

<sup>37</sup> Pasquali 1989 (cfr. *Corpus delle feste* 1997, pp. 241-243).

# LA BELLE ENDORMIE<sup>1</sup>: SUR UNE VUE CAVALIÈRE DE CIVITAVECCHIA PAR CANTOREGI (1782)

*Martin Motte, École Pratique des Hautes Études – PSL*

En 1782, l'architecte piémontais Pietro Maria Cantoregi, actif entre 1775 et 1804, s'installait à Rome pour y parfaire sa formation artistique. Son premier souci fut d'obtenir une bourse de son souverain, le roi de Sardaigne Victor-Amédée III: à cet effet, il lui envoya peu après son arrivée un ensemble de dessins comprenant notamment une vue de Civitavecchia aujourd'hui conservée aux Archivio di Stato de Turin (tav. XXXI). Comme ce port était un fleuron des États pontificaux, et comme Cantoregi remporta en 1783 le prix de l'Accademia di San Luca, dont le pape était le protecteur, on peut se demander si le dessin de 1782 n'était pas une discrète façon de préparer sa candidature. Plus précisément, il importe de savoir ce que l'artiste voulait montrer à travers sa vue de Civitavecchia: la puissance temporelle de la Papauté ou autre chose? Une étude ordonnée présentant d'abord la ville et l'œuvre, puis s'attachant aux bâtiments, aux personnages et aux bateaux nous permettra de proposer une réponse.

## **Le site et l'œuvre**

Civitavecchia (fig. 38) se trouve à quelque 70 km au Nord-Ouest de Rome, en face de la Corse (tav. XXXII), sur un littoral fréquenté dès le Néolithique et où abondent les vestiges étrusques. Elle occupe l'emplacement de l'antique Centumcellae, fondée au début du II<sup>e</sup> siècle pour pallier l'ensablement d'Ostie, le port de Rome, et l'inadaptation croissante des ports de substitution établis au voisinage. La signification du nom Centumcellae est incertaine: désigne-t-il les «cent criques» d'une côte très indentée, les «cent pièces» du palais que l'empereur Trajan s'y était fait construire ou les «cent entrepôts» d'un port dynamique, servi à la fois par la richesse agricole de son arrière-pays et par sa position d'escale entre Rome et Marseille? Ces trois hypothèses illustrent de toute façon la valeur du site, car si ses criques se prêtaient bien à la création d'un port, il fallait que ses perspectives de développement fussent exceptionnelles pour que Trajan y implantât un palais.

La valeur économique et stratégique de Centumcellae attisa bien évidemment les convoitises. Conquis par les Goths au V<sup>e</sup> siècle, le port fut repris par les Byzantins lors de la reconquête justinienne des années 530 et joua un important rôle logistique dans les opérations de Bélisaire. Plus tard, il fut la cible de raids sarrasins qui amenèrent sa destruction au début du IX<sup>e</sup> siècle; ses habitants se réfugièrent alors dans l'arrière-pays, où ils fondèrent une ville nouvelle. Aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, le site initial fut réoccupé par une

---

<sup>1</sup> Précisons pour les lecteurs italiens que le terme de «belle endormie» désigne en France une ville en état de sous-activité prolongée.



38 Girolamo Frezza, *Delineatio Urbis ac Portus Centum Cellarum*, gravure, 1699.

forteresse autour de laquelle se reconstitua un bourg; on lui donna tout naturellement le nom de «vienne ville» (Civitavecchia) par opposition au nouveau site. Mais c'est dans les dernières décennies du XV<sup>e</sup> siècle que Civitavecchia prit son essor grâce à l'exportation de l'alun, un minerai utilisé pour dégraisser les laines et y fixer les teintures, dont on avait découvert de très importants gisements dans les montagnes avoisinantes en 1461. Aussi le pape Jules II, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, entreprit-il de parfaire les défenses de la ville en la dotant d'une forteresse dont la construction fut poursuivie par ses successeurs. Paul III, en particulier, aurait sollicité pour ce faire les services de Michel-Ange dans les années 1530<sup>2</sup>. Ce point a si peu échappé à Cantoregi qu'il a intitulé son dessin *Carte montrant le fort et le port de Civitavecchia, œuvre du fameux Michel-Ange Buonarroti*.

L'œuvre mesure 75,5 x 82 centimètres. Elle est exécutée à la plume et à l'encre noire, avec lavis gris dominant mais aussi utilisation d'un bistre et d'un rose légers pour mettre en valeur les quais et les toits. Le coin supérieur gauche correspond *grosso modo* au Nord, comme l'indique la rose des vents située en bas du dessin. L'artiste a opté pour la perspective cavalière, mais on verra qu'il en fait un usage très particulier. D'autre part, il ne montre que la façade portuaire de Civitavecchia, non la ville entière, dont seule la partie la plus proche du port apparaît en haut du dessin. La comparaison avec une carte de l'époque moderne permet de voir quels autres éléments Cantoregi a choisi d'omettre: au Sud, la majeure partie du môle extérieur protégeant l'entrée du port; au Nord, la majeure partie de la darse; au Nord-Est, la majeure partie de l'arsenal édifié

<sup>2</sup> Voir Toti 1988-2007.



39 *Le Port et la Citadelle de Civita Vecchia* [L'Arsenal du Bernin], gravure, in Alexandre de Rogissart, *Les Délices de l'Italie*, Pierre Van der Aa, Leide 1706.

par le Bernin dans les années 1660 (fig. 39); du Nord à l'Est enfin, les fortifications défendant Civitavecchia du côté de la terre. Réalisées par Antonio da Sangallo le Jeune dans les premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, ces fortifications ont marqué les débuts de la fortification bastionnée. Il nous faudra bien évidemment comprendre la raison de ces omissions. La comparaison montre aussi que le dessin n'est pas parfaitement fidèle à la topographie: il fait le port plus allongé qu'il n'est en réalité, notamment parce qu'il agrandit indûment le môle Sud.

#### Bâtiments et personnages

La légende accompagnant le titre mentionne six points notés de A à F. Les deux premiers, en haut de l'image, concernent la zone de contact entre le port et l'enceinte urbaine. En A se trouve la «porte d'entrée en ville», en B la «porte du magasin de bois pour la construction des navires et galères pontificales». Il s'agit en fait de l'arsenal du Bernin, dont Cantoregi donne une interprétation tout-à-fait fantaisiste: ce bâtiment ultramoderne, détruit pendant la Seconde Guerre mondiale mais connu par de nombreux plans, dessins et photographies, comptait en effet six grands portiques donnant directement sur le port. L'inexactitude de la représentation incite à douter que l'artiste ait vraiment



40 Pietro Maria Cantoregi, *Carta dimostrante il Forte, e Porto di Civitavecchia*, détail de soldat avec pipe devant la tour octogonale, ou *maschio*, du fort, 1783. ASTo, *Carte topografiche e disegni, Carte topografiche per A e B*, Civitavecchia.

vu les lieux; peut-être les a-t-il imaginés à partir de plans et d'images réalisées par d'autres, comme le faisaient couramment les architectes de ce temps<sup>3</sup>.

En C (coin supérieur gauche) s'ouvre la «darse pour les navires et galères du pape». Au passage, les termes employés par Cantoregi à propos des points A, B et C attestent la circulation du vocabulaire nautique: «magasin» vient de l'arabe «*makhzen*» qui, désignant à la fois l'entrepôt, le bureau et l'administration, rappelle combien une marine digne de ce nom exige de ressources matérielles et de compétences gestionnaires; «*darsena*», mot italien pour «darse», présent dans l'ancien français sous la forme «darsine», provient de «*dar as-sinâ*», c'est-à-dire «maison de commerce» ou «maison de fabrication» (d'où également «arsenal»). Ces emprunts à l'arabe illustrent le rôle que les marins musulmans du Moyen-Âge ont joué dans le développement du commerce méditerranéen<sup>4</sup>. Quant au terme italien désignant le bois, «*legname*», du latin «*lignamen*», il est avéré dans le vocabulaire nautique de l'ancien français sous la forme «*ligname*»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Nous remercions le Professeur Edoardo Piccoli d'avoir attiré notre attention sur cette pratique.

<sup>4</sup> Rôle jadis sous-estimé et aujourd'hui réévalué: cfr. Pirenne 1937; Picard 2015.

<sup>5</sup> Pour tous ces mots et leurs équivalents dans les autres langues latines, voir Jal 1848.

Le point D est le «*cortile du fort*»; juste derrière, le point E, ou «*plage romaine*», a pour seul intérêt de rappeler les origines antiques de Civitavecchia. Le fort, en revanche, s'impose d'emblée comme le motif le plus soigné du dessin: la vigueur du trait, l'emploi simultané du gris, du bistre et du rose, la qualité d'un ombrage mettant particulièrement en valeur les volumes, la maçonnerie et la modénature, autant d'éléments qui le singularisent et peuvent sans doute être rattachés à l'influence de Nicolas Buchotte, éminent théoricien de ces techniques picturales<sup>6</sup>. La comparaison avec l'enceinte urbaine à l'arrière-plan est éloquente, car bâtiments et personnages y apparaissent beaucoup plus petits: Cantoregi n'abandonne pas la perspective cavalière pour la perspective linéaire – il suffit de regarder le toit du magasin situé derrière la porte B pour voir qu'il n'y a pas de point de fuite –, mais il change délibérément d'échelle. Tout cet arrière-plan est de surcroît estompé et décoloré pour accentuer l'effet d'éloignement. En somme, l'artiste juxtapose deux perspectives cavalières distinctes et recourt à la perspective atmosphérique pour reléguer la zone urbaine dans une position subalterne par rapport au fort. Dans la même logique, les personnages représentés dans ce bâtiment ou aux alentours sont plus grands que ceux qui se trouvent sur le quai de la darse, dans les fortins aux extrémités des môles ou à bord des bateaux.

L'œuvre gravite donc autour du fort. De forme rectangulaire, il compte à chaque angle une grosse tour d'artillerie ronde, ou *torrione*, avec des embrasures de tir par lesquels on voit poindre les canons. Au milieu de la courtine faisant face au port se trouve un *maschio*, ou tour principale, de forme polygonale. Les *torrioni* comme le *maschio* sont trapus et s'épaississent par la base pour résister aux tirs d'artillerie, en quoi ils illustrent bien la transition entre les fortifications médiévales et le «tracé à l'italienne». Mais le *maschio* est plus spectaculaire que les *torrioni*, parce qu'il fait davantage saillie, qu'il est plus haut et que Cantoregi a souligné sa structure polygonale par un ombrage appuyé (fig. 40).

La finesse des détails confirme le soin apporté au rendu de ce fort. Ainsi les armoiries pontificales y apparaissent-elles trois fois: on devine les clés de saint Pierre sur l'étendard qui flotte au sommet du *maschio*; juste en dessous, sur la pointe du *maschio* tournée vers le port, se trouve un blason sculpté duquel se détache la tiare; enfin, clés et tiare sont bien visibles sur un autre blason sculpté qui orne le milieu de la courtine faisant face au spectateur. Le fort réunit aussi les figurines les plus habilement réalisées du dessin. Mention spéciale doit être faite du factionnaire posté au pied du *maschio*, car Cantoregi a réussi à mettre entre les dents de ce personnage lilliputien – moins d'un centimètre – une pipe d'où s'échappe de la fumée. On songe aux *Avant-postes de cavalerie légère*, un classique militaire publié en 1831 par Fortuné de Brack: «Il faut tâcher de donner le goût de la pipe» au soldat, écrit-il, car elle lui rend son service «moins pénible»<sup>7</sup>. Elle est excellente en particulier pour les hommes chargés de monter la garde: «Là, le sommeil vous est interdit. De quelle ressource n'est pas alors la pipe qui chasse ce sommeil, hâte les heures, rend la pluie moins

<sup>6</sup> Son livre *Les Règles du Dessin et du Lavis pour les Plans particuliers des Ouvrages & des Bâtimens [...]*, par M. Buchotte, *Ingénieur ordinaire du Roy*, à Paris, chez Claude Jombert, 1722, a durablement marqué les architectes et dessinateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>7</sup> Brack 1831, p. 151.



41 Jacques Callot, *Le Siège de La Rochelle*, gravure, pl. 11, détail, 1628-1631.

froide, la faim, la soif moins poignantes, etc.»<sup>8</sup>. Et Brack de conclure en citant approximativement Molière: «Quoi qu'en disent Aristote et sa docte cabale, fumez et faites fumer»<sup>9</sup>!

Reste que soldats et fort ne sont pas représentés à la même échelle: les hommes qui se trouvent dans le *cortile*, par exemple, sont plus hauts que le rez-de-chaussée des bâtiments intérieurs. Maladresse? Certes non, car le même procédé s'observe chez des artistes de tout premier plan, par exemple Jacques Callot dans ses grandes compositions militaires comme *Le siège de la Rochelle* (fig. 41). Adopter deux échelles différentes pour les bâtiments et les soldats permet en effet de représenter avec précision ces derniers sans pour autant avoir à augmenter démesurément le format du dessin ou de l'estampe. L'alternative serait de réduire les personnages à de simples silhouettes, mais alors on perdrait le plaisir esthétique particulier qui s'attache à «l'imagination miniaturante», pour reprendre une heureuse expression de Bachelard<sup>10</sup>. Ce plaisir vient entre autres du sentiment de maîtriser

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 152. Cfr. *l'incipit* du *Don Juan* (1665): «Quoi que puisse dire Aristote et toute la philosophie, il n'est rien d'égal au tabac; c'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre».

<sup>10</sup> Bachelard 1957, p. 221.

42 Pietro Maria Cantoregi, *Porto di Civitavecchia*, détail du fort. ASTo, *Carte topografiche e disegni, Carte topografiche per A e B, Civitavecchia*.



le monde: «Le philosophe de la domination miniaturise l'univers. Tout est petit parce qu'il est haut. Il est haut, donc il est grand»<sup>11</sup>.

Ainsi la différence d'échelles relève-t-elle ici d'un choix assumé. En revanche, le dessin du fort (fig. 42) est lourdement fautif, ainsi dans la représentation des bâtiments intérieurs du *cortile*: celui qui s'adosse à la muraille de droite est particulièrement raté, puisque les lignes marquant le rebord du toit et la base du bâtiment ne sont pas parallèles. Le *cortile* semble par ailleurs s'élargir du Sud-Ouest au Nord-Est alors qu'en réalité, il est parfaitement rectangulaire. Le *torrione* inférieur droit, quant à lui, est dissymétrique: à droite, sa base semble couler sur elle-même. Enfin, un détail de quelque importance manque sur le *maschio*: il n'a pas d'embrasures de tir et ne sert donc à rien! On objectera qu'un canon fait feu sur sa plate-forme sommitale, mais il s'agit d'une pièce chargée de saluer un bâtiment étranger entrant dans le port et non d'un engin de combat. Bien évidemment, le véritable *maschio* a des embrasures de tir toujours visibles aujourd'hui...

Même maladresse et même inexactitude dans le traitement du phare situé en bas à gauche, à l'extrémité du môle avancé, d'ailleurs non référencé dans la légende: la perspective est

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 247.

tellement fausse qu'à mi-hauteur, on a l'impression de voir une rampe de pierre s'enrouler autour du monument comme autour de quelque étrange minaret alors que l'artiste a seulement voulu dessiner un chemin de ronde. D'autre part, le phare de Cantoregi ne peut pas plus signaler l'entrée du port que son *maschio* ne peut combattre, car si celui-ci n'a pas de canons, celui-là n'a pas de foyer! La comparaison entre cet édifice de papier et l'original détruit pendant la Seconde Guerre mondiale donne à penser que notre architecte n'a jamais vu le second, ou du moins ne lui a prêté qu'une attention distraite. Il se trouvait d'ailleurs à l'autre extrémité du môle (fig. 44). Au demeurant, le fait que le cadrage retenu escamote la majeure partie de ce môle extérieur suggère que Cantoregi ne s'intéressait pas aux caractéristiques hydrographiques de Civitavecchia; tout au plus a-t-il indiqué au point F – dédoublé – les «deux entrées du port».

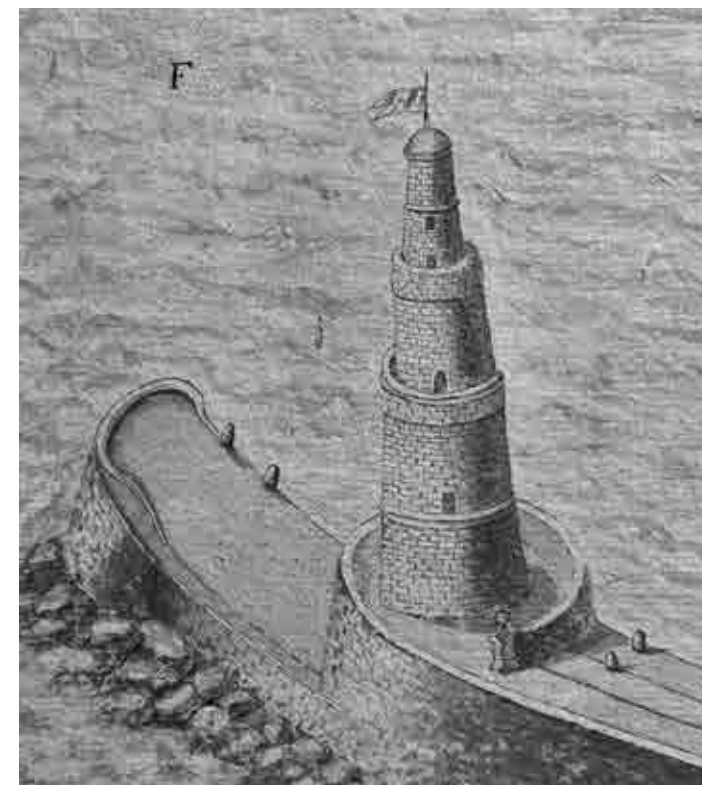
### Les bateaux

En contraste avec ce qui précède, le traitement des bateaux ne manque pas de verve: sans doute ont-ils stimulé le penchant miniaturiste de Cantoregi et fasciné le pur continental qu'il était. Né dans le Milanais et installé dans un royaume de Piémont dont Nice était alors le seul accès à la Méditerranée, il semble avoir découvert la mer tardivement, peut-être à l'occasion de sa venue à Rome, car la traversée depuis Gênes était la façon la plus rapide et la plus économique de s'y rendre pour un Turinois de ce temps<sup>12</sup>. On peut d'ailleurs imaginer une escale à Civitavecchia qui lui aurait permis de prendre une connaissance sommaire des lieux, ce qui expliquerait que sa vue soit juste dans l'ensemble mais fautive dans les détails.

Au centre du port se trouve une galère à la poupe de laquelle flotte fièrement le pavillon pontifical. Il a longtemps semblé étrange aux historiens que ce bâtiment multimillénaire se soit survécu en Méditerranée bien après que la bataille de Lépante, en 1571, eut avéré son obsolescence tactique face aux grands navires porte-canons; la raison profonde en est qu'il répondait bien aux spécificités stratégiques d'un théâtre où l'interpénétration de la terre et de la mer favorisait les opérations amphibies. En effet, le faible tirant d'eau de la galère et la facilité avec laquelle on pouvait l'échouer sur une plage en faisaient un excellent bâtiment de débarquement. De surcroît, elle coûtait bien moins cher qu'un vaisseau de ligne ou même une simple frégate<sup>13</sup>; c'était un atout non-négligeable vu le déclin économique de la Méditerranée à l'ère moderne, conséquence du redéploiement du grand commerce maritime vers l'Atlantique et l'océan Indien depuis les grands voyages de Christophe Colomb et Vasco de Gama<sup>14</sup>.

La place d'honneur faite à la galère dans ce dessin est d'autant moins étonnante que ses lignes élancées ont séduit plus d'un artiste (ainsi Puget au XVII<sup>e</sup> siècle et Ozanne au XVIII<sup>e</sup>). Deux autres galères dégrées et bâchées sont à l'ancre dans la darse, point corroboré par le père Guglielmotti: dans sa monumentale histoire de la marine pontificale parue entre 1886 et 1893, ce savant dominicain note que Civitavecchia, durant la seconde moitié du

43 Pietro Maria Cantoregi, *Porto di Civitavecchia*, détail du phare à l'extrémité nord du môle extérieur. ASTO, *Carte topografiche e disegni, Carte topografiche per A e B, Civitavecchia*.



XVIII<sup>e</sup> siècle, avait deux galères en réserve et trois en activité<sup>15</sup>. Une seule de ces dernières figurant sur le dessin, les deux autres doivent se trouver en patrouille le long d'un littoral toujours menacé par les incursions barbaresques.

Mais si l'historicité du propos n'est pas contestable, il n'en va pas de même du traitement: en effet la galère représentée par Cantoregi n'a que 14 rames de chaque bord alors que le chiffre normal au XVIII<sup>e</sup> siècle s'établissait aux environs de 30<sup>16</sup>. L'artiste s'est ici simplifié la tâche, car dessiner 30 rames à cette échelle eût été difficile et d'un rendu médiocre. D'autre part, que fait cette galère au beau milieu du port? Est-elle en train d'appareiller? Mais alors sa proue serait tournée vers le chenal, non vers le môle Nord. Est-elle en faction, prête à sortir s'il se présentait une menace au large? En ce cas, elle devrait stationner près du môle Sud, juste en face du chenal. Il est donc probable que Cantoregi l'a placée au centre de sa composition pour une raison purement esthétique.

Outre les galères, la flotte pontificale comptait alors deux corvettes, le *San Pio* et le *San Gio-*

<sup>12</sup> Nous remercions le Professeur Edoardo Piccoli d'avoir attiré notre attention sur ce point.

<sup>13</sup> Un vaisseau a plusieurs batteries de canons superposées; une frégate n'en a qu'une.

<sup>14</sup> Nous résumons ici l'ouvrage classique: Guilmartin 1974.

<sup>15</sup> Guglielmotti 1893, p. 160 (état de la flotte en 1755) et pp. 234 et ss. (état de la flotte en 1793).

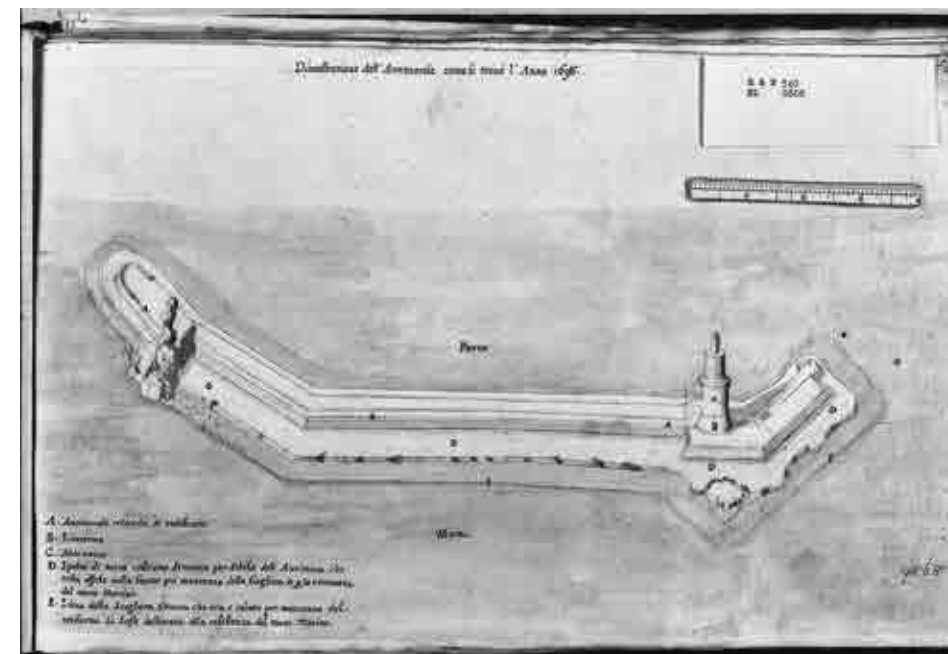
<sup>16</sup> Même les deux demi-galères dont se dota la marine pontificale en 1796 en avaient encore 20 (*ivi*, pp. 276-278).

vanni, construites à Civitavecchia même et lancées en 1779<sup>17</sup>. Or, les deux bâtiments aux sabords ouverts que Cantoregi a représentés à l'extrémité du môle Sud sont précisément des corvettes. Il est d'autant plus tentant d'y voir le *San Pio* et le *San Giovanni* que ce môle est relié au fort et que son entrée est contrôlée par une grille, signes probables qu'il s'agit d'une zone réservée aux navires du pape. Dans cette perspective, le bâtiment plus grand mouillé derrière les deux corvettes pourrait bien être l'ex-frégate pontificale *San Carlo*, désarmée en 1777 avant d'être vendue en 1782<sup>18</sup>; de fait, ses sabords sont fermés, ses voiles carguées et il n'arbore pas de pavillon.

Deux détails contredisent certes ces hypothèses, mais ils ne sont pas rédhibitoires. D'abord, le *San Pio* et le *San Giovanni* portaient 20 canons alors que les corvettes représentées sur le dessin n'en ont que 14 (7 sur chaque bord); mais peut-être ont-elles par ailleurs 6 pièces de chasse et de fuite non visibles sous l'angle adopté<sup>19</sup>, ou plus probablement l'artiste s'est-il là encore simplifié l'existence. Quant au *San Carlo*, il mesurait une cinquantaine de mètres, soit deux fois plus que le *San Pio* et le *San Giovanni*, différence que l'on ne perçoit pas sous la plume de Cantoregi; mais il a pu l'omettre pour mieux mettre en valeur les corvettes. On note d'ailleurs le caractère estompé de la frégate, traitée en somme comme l'arrière-plan urbain. Plus généralement, il est vain de chercher dans ce dessin une exactitude dont nous avons déjà constaté qu'il est dépourvu, alors que ses grandes lignes sont correctes. Aussi reste-t-il probable qu'on a bien affaire à une représentation des principales unités pontificales (à quoi d'autre, sinon?).

En négligeant les petits bateaux amarrés le long du môle Sud, trois autres bâtiments méritent commentaire. Par ordre d'importance décroissante, le premier est le trois-mâts à voiles carrées qui entre dans le port, arborant à la proue comme à la poupe et au grand mât les couleurs piémontaises<sup>20</sup>. Il ressemble aux deux corvettes susmentionnées, mais en un peu plus gros; son flanc présente en effet 9 canons, soit 18 en comptant les deux bords et peut-être une grosse vingtaine si l'on ajoute des pièces de chasse et de fuite. On peut donc y voir une frégate légère<sup>21</sup>.

Le deuxième bâtiment est la petite unité qui défile entre le phare et l'extrémité du môle Sud. Il s'agit d'une tartane, navire très courant dans la Méditerranée occidentale de cette époque, reconnaissable à ses deux voiles latines, dont une sur trinquet ou mât incliné vers l'avant<sup>22</sup>, et à sa forte tonture<sup>23</sup>. Les tartanes étaient surtout utilisées pour le commerce,



44 Carlo Fontana, *Dimostrazione dell'antimurale come si trovò l'Anno 1696*, détail. Windsor, Royal Collection Trust, RCIN 909868, © His Majesty King Charles III 2023.

mais pouvaient aussi servir à la pêche voire être armées en guerre. Celle qu'a représentée Cantoregi a 3 canons apparents, soit 6 en tout, mais cela ne signifie pas nécessairement qu'il s'agisse d'un bâtiment militaire, car beaucoup de marchands étaient armés. Son pavillon porte une grande croix et peut donc être indifféremment génois ou sicilien.

Le troisième bâtiment se trouve au fond du port, derrière la galère; c'est également une tartane, mais il est impossible d'en dire davantage, sinon qu'elle permet à Cantoregi de varier les plaisirs en montrant un navire de trois quarts avant là où les autres apparaissent par le travers.

### La signification de l'œuvre

Est-ce le pouvoir séculier du pape que Cantoregi a voulu représenter? Plusieurs éléments donneraient à le penser de prime abord. L'insistance mise sur la galère rappelle la geste héroïque de la flotte pontificale, qui en a engagé 12 à la Lépante; cette grande victoire sur les Turcs eût en outre été impossible si l'autorité du saint pape Pie V n'avait poussé les puissances chrétiennes à surmonter leurs rivalités. Les deux corvettes, quant à elles, prouvent que la marine pontificale n'a pas manqué le saut technologique des galères aux voiliers porte-canons. Elle contribue pleinement à la défense du commerce chrétien contre les Barbaresques, protégeant même les navires de puissances protestantes, ce dont le grand

<sup>17</sup> La corvette est un bâtiment à une seule batterie, comme la frégate, mais comptant moins de canons que cette dernière. Sur le *San Pio* et le *San Giovanni*, voir Guglielmotti 1893, pp. 205 et ss.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 195-201; c'est donc *in extremis* que Cantoregi a pu voir ce navire à Civitavecchia.

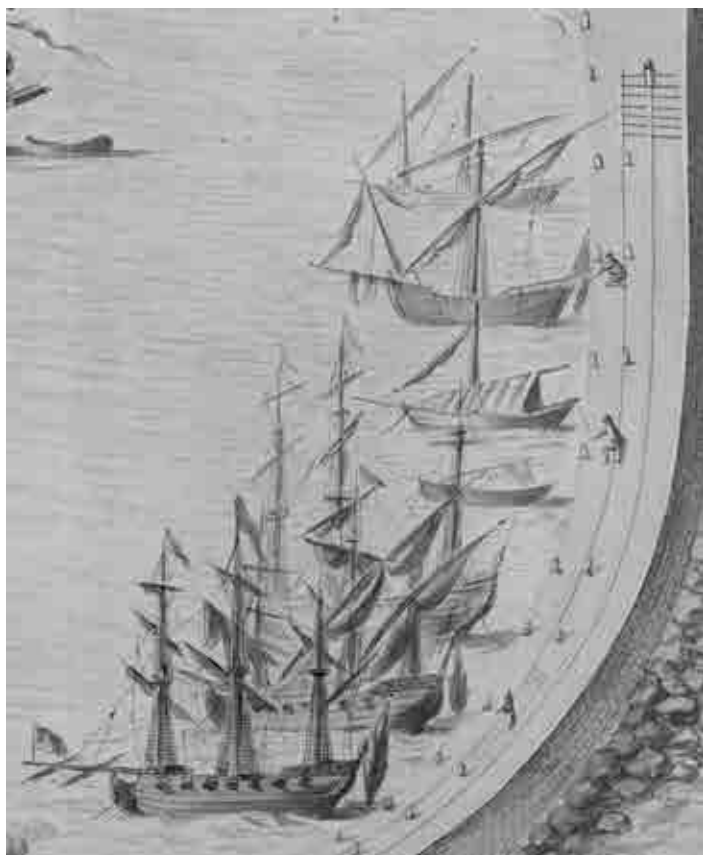
<sup>19</sup> Les pièces de chasse tirent depuis la proue pour atteindre un fuyard, les pièces de fuite depuis la poupe pour atteindre un poursuivant.

<sup>20</sup> D'azur à un canton de gueules portant une croix d'argent; le canton et la croix sont bien visibles sur le dessin.

<sup>21</sup> Le seuil séparant les corvettes des frégates est variable dans l'espace et dans le temps. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, certains auteurs parlent de «frégates légères» à partir de 16 ou 18 canons et de frégates tout court à partir de 24 ou 26 canons (Jal 1848, article «Frégate»).

<sup>22</sup> Toutefois, beaucoup de tartanes n'avaient pas de trinquet et ne portaient qu'un mât.

<sup>23</sup> Relèvement des extrémités d'un bateau.



45 Pietro Maria Cantoregi, *Porto di Civitavecchia*, détail de corvettes et autres bateaux au môle Sud. ASTo, *Carte topografiche e disegni*, *Carte topografiche per A e B*, Civitavecchia.

juriste suisse Vattel a loué le pape en 1755<sup>24</sup>.

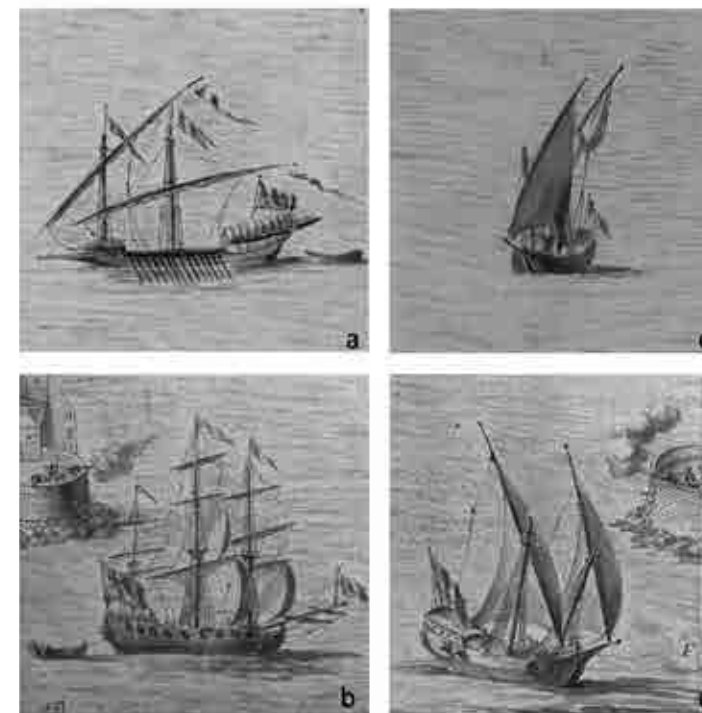
Outre son rôle de base navale, Civitavecchia occupe une place éminente au sein des États pontificaux. C'est de là qu'est exporté l'alun d'où ils tirent une bonne partie de leurs revenus. C'est là qu'arrive le blé consommé à Rome. La neutralité observée par le Saint-Siège dans les guerres européennes en a fait un port ouvert à tous et dont le tribunal des prises est réputé pour son impartialité<sup>25</sup>. Les papes y ont employé de prestigieux architectes, Michel-Ange, Antonio da Sangallo le Jeune, le Bernin, ce qui explique que Civitavecchia ait par la suite inspiré de nombreux artistes. Carlo Fontana, élève et assistant du Bernin, a notamment dessiné un plan de l'arsenal et une vue générale de la ville (fig. 44); ces œuvres ont été copiées par l'architecte turinois Bernardo Vittone, dont la trajectoire annonce celle de Cantoregi puisqu'il remporta le premier prix de l'Accademia di San Luca en 1732<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Vattel, cité par Guglielmotti 1893, p. 168.

<sup>25</sup> Cette juridiction statue sur la validité des captures faites en mer.

<sup>26</sup> Nous remercions le Professeur Edoardo Piccoli de nous avoir signalé ces plans et dessins.

46 Pietro Maria Cantoregi, *Porto di Civitavecchia*, détails de bateaux: Galère pontificale (A), trois-mâts avec drapeau Sarde (B), tartanes (C-D). ASTo, *Carte topografiche e disegni*, *Carte topografiche per A e B*, Civitavecchia.



Mais aussitôt surgissent de fortes objections. La première est que la flotte pontificale de 1782 est clairement sur le déclin. Au milieu du siècle, ses deux unités principales étaient des frégates construites à Londres et portant 30 canons à platines<sup>27</sup>, ce qui était alors le *nec plus ultra* de l'armement naval. Leur avaient succédé dans les années 1760 deux frégates de 32 canons construites à Civitavecchia, «plus grandes, plus fortes et plus guerrières», écrit le père Guglielmotti, au point qu'elles avaient même été qualifiées de *navi*, «synonyme alors de vaisseaux»<sup>28</sup>. Avec ces fières unités, dont le susmentionné *San Carlo*, les marins du pape pouvaient opérer au large et protéger des convois importants; mais elles avaient été désarmées à la fin des années 1770. Par comparaison, les deux corvettes dessinées par Cantoregi font triste figure (fig. 45): le père Guglielmotti les qualifie de bâtiments «sans luxe, sans allure, sans grandeur, dont la mission se bornait à courir sus aux Barbaresques devant le littoral romain et à relâcher exclusivement dans ses ports»<sup>29</sup>. Il n'est pas anodin que le plus puissant bâtiment représenté par Cantoregi soit une frégate sarde, détail plus propre à séduire le roi Victor-Amédée III, destinataire du dessin, qu'à réjouir le pape Pie VI...

Ce déclin naval reflète l'appauvrissement des États pontificaux à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les

<sup>27</sup> Percuteurs mécaniques analogues à ceux des fusils ou des pistolets et provoquant une mise à feu instantanée. Cela permettait de tirer au moment précis où le canon se trouvait pointé sur l'objectif, avant que le roulis du navire modifiât l'angle de tir.

<sup>28</sup> Guglielmotti 1893, p. 177. Cette dénomination montre que les petites marines méditerranéennes n'avaient pas les mêmes critères d'évaluation de la puissance que les grandes marines d'Europe du Nord.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 205.

mines d'alun étant en voie d'épuisement, les exportations de ce produit ne représentent plus que le tiers de celles de 1600<sup>30</sup>. La flotte marchande du pape n'aligne que 19 bâtiments de plus de 100 tonnes et figure au 5<sup>e</sup> rang de la péninsule derrière celles de Naples, Venise, Trieste et Gênes<sup>31</sup>. De fait, on ne voit pas de grands navires dans le dessin de Cantoregi: il ne montre pas un port grouillant de vie, mais une belle endormie. Sans doute y a-t-il des raisons culturelles à cet assoupissement, car les élites italiennes du temps méprisent de plus en plus le commerce<sup>32</sup>. Mais l'Italie compte quand même des ports dynamiques, ainsi Livourne, en Toscane, dont les Médicis ont fait un port franc; c'est la plaque tournante du commerce anglais et hollandais entre le Ponant et le Levant. Sur l'Adriatique, Ancône, ville pontificale elle aussi érigée en port franc, connaît un vif essor; si Cantoregi avait voulu dépeindre la prospérité des États du pape, c'est elle et non Civitavecchia qu'il aurait dû représenter.

Plus généralement, la Papauté est sur le repli face au jansénisme, au gallicanisme et au philosophisme qui, depuis la France, ont gagné une grande partie du monde catholique, frayant la voie à la Révolution. Les jésuites, défenseurs du pape s'il en fût, en savent quelque chose: ils ont été expulsés du Portugal en 1759, de France en 1764, des États espagnols en 1767 et de Toscane en 1768 avant que le pape Clément XIV, cédant aux pressions des puissances civiles, ne supprime la Compagnie de Jésus en 1773. Au-delà des critiques religieuses ou philosophiques, on reproche à la Papauté la gestion archaïque de son domaine temporel<sup>33</sup>.

Comme Cantoregi ne peut ignorer ce contexte, il ne s'est certainement pas proposé de représenter le pouvoir temporel du pape. Ce qui achève de le prouver, c'est le cadrage de son dessin: comme on l'a vu, il ignore presque totalement les deux symboles de puissance que sont l'arsenal du Bernin et surtout les fortifications d'Antonio da Sangallo le Jeune. Aux bastions novateurs de ce dernier, qui s'inscrivent de plain-pied dans la révolution militaire des temps modernes<sup>34</sup>, Cantoregi a préféré l'archaïque fort dit de Michel-Ange, et en particulier le *maschione*, c'est-à-dire précisément la partie que la tradition attribue à l'illustre Florentin.

Là est sans doute la clé de l'œuvre. Cantoregi a vu Civitavecchia – s'il l'a vue – en touriste amusé par les bateaux (fig. 46), mais indifférent au fonctionnement concret d'un port comme aux modalités pratiques de sa défense. En revanche, le nom de Michel-Ange dut exercer un effet magique sur sa sensibilité d'artiste. Le titre du dessin l'indique assez: à ses yeux, Civitavecchia fut avant tout «*l'opera del famoso Michelangelo Buonarroti*».

L'époque était à la redécouverte du grand homme, comme en a témoigné Alfieri en racontant qu'un de ses oncles ôtait toujours son chapeau lorsqu'il prononçait son nom<sup>35</sup>. Mais pour Cantoregi, qui évoluait en marge du monde des ingénieurs militaires, Michel-Ange devait surtout évoquer l'ère fabuleuse où l'on pouvait simultanément être ar-



47 Le «forte Michelangelo» reconstruit après les bombardements de 1943-1945 (photographie de Raffaele Ballirano, 2020).

tiste et homme de guerre: chargé des fortifications de Florence en 1529, n'avait-il pas héroïquement défendu la colline de San Miniato lors du siège de la ville par les Médicis? Et n'en avait-il pas tiré fierté dans ses entretiens avec le peintre Francisco d'Olanda<sup>36</sup>? Vasari s'en souvint lorsqu'il organisa les obsèques de Michel-Ange en 1564, puisqu'il fit peindre sur son catafalque un tableau le représentant en défenseur de San Miniato<sup>37</sup>. En réalité, Michel-Ange n'avait nullement empêché la chute de Florence et Antonio da Sangallo le Jeune n'hésitait pas à déclarer «qu'il n'entendait rien aux fortifications»<sup>38</sup>. Ses dessins en la matière étaient «des visions fantastiques» plus que des projets réalisables<sup>39</sup>, confirme James S. Ackerman, sur ce point toujours actuel, car leurs saillants spectaculaires eussent été très vulnérables aux boulets ennemis. Mais cela importait peu à Vasari qui, lors des funérailles de 1564, instrumentalisa la gloire de Michel-Ange pour exalter l'Académie de Florence<sup>40</sup>. Préparant sa candidature à celle de Rome, Cantoregi avait probablement cet épisode en tête lorsqu'il travaillait à sa vue de Civitavecchia. Sans prétention à l'exactitude, donc sans valeur utilitaire, elle est moins une représentation du port pontifical qu'un hommage à une époque fondatrice de l'histoire de l'art (fig. 47).

<sup>30</sup> Delumeau 1974, p. 236.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 298 (chiffres de 1786-1787).

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 237.

<sup>33</sup> Bruley 2011, pp. 139-144.

<sup>34</sup> Parker 1988.

<sup>35</sup> Nous remercions le Professeur Edoardo Piccoli de nous avoir fait connaître ce fait.

<sup>36</sup> Lucas Fiorato 2010.

<sup>37</sup> Vasari 1568, tome V, p. 233.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>39</sup> Ackerman 1961, p. 108.

<sup>40</sup> Pommier 2007, pp. 430 et ss.

L'ARSENALE, UN CANTIERE EUROPEO

# NUOVE INDAGINI SUL REGIO ARSENALE DI TORINO SOTTO ANTONIO MARIA FELICE DE VINCENTI (1736-FINE XVIII SEC.)

Valentina Burgassi, Politecnico di Torino

## Antefatto: il cantiere dal 1730 al 1736

Le vicende del cantiere dell'arsenale di Torino sotto Filippo Juvarra sono state già oggetto di approfondimenti per quanto riguarda l'impostazione urbana e territoriale<sup>1</sup>: relativamente alle diverse fasi progettuali e costruttive restano, tuttavia, molte questioni aperte.

In primo luogo, va ricordato che la cospicua documentazione grafica e contrattuale che caratterizza altri cantieri di corte sabaudi non trova qui riscontro; la storia della realizzazione dell'arsenale, almeno fino alla metà del secolo XVIII, risulta incompleta a causa della perdita della maggior parte dei contratti e delle istruzioni e della mancanza quasi assoluta di testimonianze grafiche<sup>2</sup>. Queste lacune sono particolarmente penalizzanti per quanto riguarda la fase seicentesca, ma riguardano anche il cantiere juvarriano: Borasi<sup>3</sup>, ad esempio, attribuisce a Juvarra un disegno conservato in un archivio romano, e da lui identificato con il progetto del 1728 citato nel *Catalogo* del Sacchetti<sup>4</sup>. I documenti nel fondo dell'archivio *Fabbriche e fortificazioni*, però, anche ammettendo che un progetto sia stato effettivamente redatto in quell'anno, non registrano alcun avvio effettivo dei lavori, il che fa supporre che questa prima proposta sia rimasta ad uno stadio progettuale, almeno fino alla sua sostituzione, nel 1730, con un secondo progetto anch'esso documentato da un solo disegno (fig. 48).

Un secondo punto su cui fare chiarezza riguarda l'esistenza, intorno al 1730, di più sale d'armi. Secondo le fonti, infatti, Juvarra avrebbe concepito e avviato il cantiere di una nuova "sala d'armi". Se la sua progettazione risulta documentata in vari fondi archivistici, l'identificazione di questo corpo di fabbrica appare complessa<sup>5</sup>. Le sale d'armi cui fanno riferimento i documenti in questi anni sono, in effetti, almeno tre, di cui due di impianto seicentesco. La prima, detta di San Carlo, era affacciata a sud, e ne conosciamo l'esistenza grazie a dei cenni esistenti nella documentazione. La seconda, del Beato Amedeo, affacciava a sud-est, in direzione del bastione omonimo. Un dise-

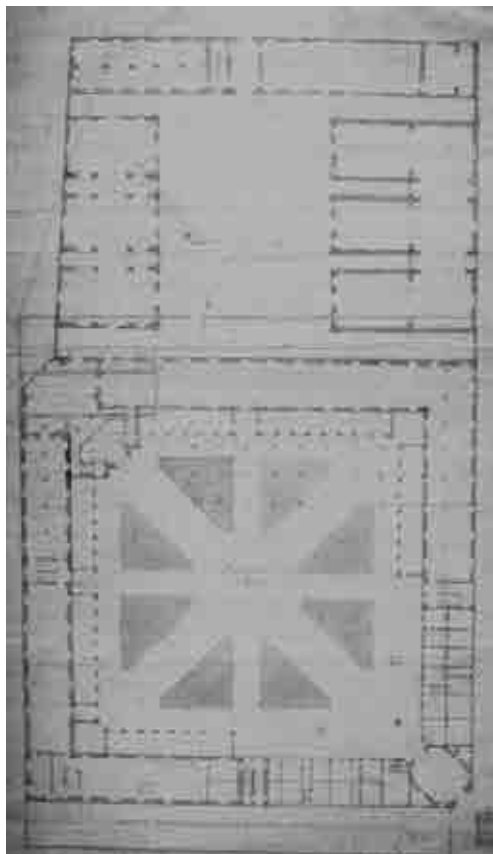
<sup>1</sup> Gianasso, Devoti 2021; Gianasso 2018; Borasi 1995.

<sup>2</sup> Si rimanda qui al saggio di Daniela Cereia in questo stesso volume.

<sup>3</sup> Borasi 1995, pp. 62-63.

<sup>4</sup> Gritella 1992.

<sup>5</sup> Si riscontra, del resto, una certa ambiguità nell'uso del termine "sala d'arme", talvolta adoperato per indicare l'intera nuova costruzione, e non soltanto la galleria destinata a sala d'armi al primo piano. ASTO, *Sezioni riunite, Ministero della Guerra, Azienda generale di fabbriche e fortificazioni (1733-1797)* già *Azienda generale d'artiglieria, fabbriche e fortificazioni (1717-1733)* [d'ora in poi ASTO, AGFF], *Contratti fortificazioni*, vol. 19, anno 1730, c. 229r, c. 232r, 15 luglio 1730. Nell'istruzione, Juvarra prescriveva inferriate per «le fenestre della sala d'armi nel piano terreno», un possibile riferimento non alla nuova sala, ma a uno degli ambienti già esistenti adibiti a questa funzione.

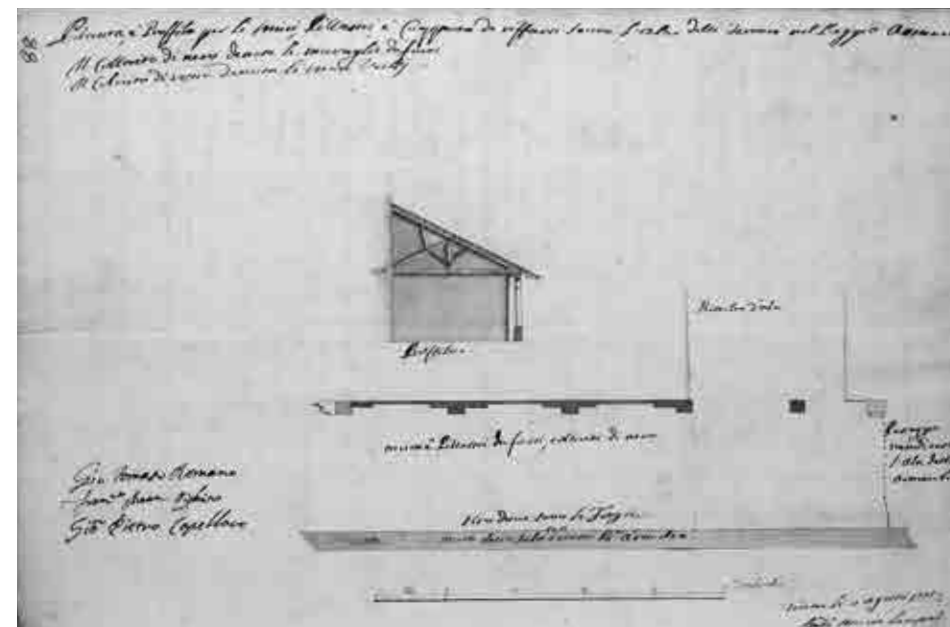


48 Filippo Juvarra (?), *Progetto per il Regio arsenale di Torino*, 1730 circa. Non rintracciabile (secondo BORASI 1995 conservato a Roma, Biblioteca di Artiglieria e Genio).

gno del 1735<sup>6</sup>, allegato all'istruzione redatta in quell'anno (16 agosto) dall'architetto Antonio Maria Lampo, che aveva sostituito Juvarra alla sua partenza per Madrid, la raffigura in sezione e in pianta, evidenziandola in rosso (fig. 49) e specificando che era in adiacenza ad un'ala detta dei «ferrari»<sup>7</sup>. La terza sala, più tardi detta «di Don Filippo», era verosimilmente la «nuova sala d'armi» cui si riferiscono i documenti del cantiere juvarriano. Collocata al centro del complesso, tra il cortile d'onore e la zona produttiva, avrebbe dovuto essere servita dalla grande scala a tenaglia, mai conclusa; è probabile che presentasse un impianto a «L», con il braccio principale affacciato sui due cortili, e un braccio minore affacciato verso l'attuale via Arcivescovado. La sua sagoma è ben distinguibile nel disegno planimetrico attribuito anch'esso da Borasi a Juvarra e da lui datato al 1730, mentre la sua sezione è allegata alle istruzioni juvarriane del 1731.

<sup>6</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 54, vol. 33, anni 1734-1735, cc. 89r-90r, «Istruzione per il rifacimento del Cuoperto dell'ala inserviente per li ferrari esistente incontro la sala d'arme del Beato Amedeo nel Regio Arsenale», 16 agosto 1735, firmata da Antonio Maria Lampo.

<sup>7</sup> Di tale manica potrebbe far già fede la *Perspective de l'Arseal de Turin* (in ASCTo, Simeom D452), una prospettiva cavaliere dell'arsenale all'inizio del XVIII secolo, che illustra uno stato di fatto probabilmente a cavallo tra il progetto castellamontiano e quello juvarriano.



49 Antonio Maria Lampo, *Pianta o profilo per li muri, pilastri e coperto da ruffarsi sopra l'ala delli ferrari nel Regio Arsenale*, 2 agosto 1735. ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 53, vol. 4, n. 33, c. 88r.

Una terza questione riguarda l'andamento irregolare del cantiere juvarriano. La prima istruzione di Juvarra per la nuova sala d'armi è del 13 aprile 1730<sup>8</sup>; tuttavia, dalla documentazione successiva, si intuisce che ben poco dell'edificio era stato costruito prima del 1736. Del perché la costruzione si fosse arrestata non vi è molta traccia, anche se può essere stato decisivo un incendio scoppiato nel 1733<sup>9</sup>, che aveva danneggiato parte della fabbrica in costruzione rovinando la volta sotto una delle sale d'armi, come pure le officine degli armaioli, i locali delle mole e i magazzini del legname. Dai documenti si evince, però, che il cantiere si era fermato anche per «ordine regio»<sup>10</sup>: forse perché il re Carlo Emanuele III, che aveva preso le redini del cantiere dopo la morte del padre nel 1730, fu in grado di dedicare fondi cospicui (e attenzioni) all'arsenale soltanto dal 1733-34, alla fine della guerra di secessione polacca, che l'aveva visto coinvolto in prima persona. Fatto sta che, soltanto nel maggio del 1736, pochi mesi cioè dopo la morte di Juvarra a Madrid, Lampo redigeva nuove istruzioni per «terminar la parte di fabbrica già incominciata alla sala d'armi nel Regio Arsenale»<sup>11</sup>: in queste si specificavano i danni causati dall'inattività

<sup>8</sup> ASTo, AGFF, *Contratti fortificazioni*, vol. 19, anno 1730, cc. 117r-119r.

<sup>9</sup> ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1731-44, m. 3, c. 59r, 7 ottobre 1733.

<sup>10</sup> «a causa della sospensione di detta fabbrica» in ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 53, vol. 5, anno 1736, c. 167r, 4 settembre 1736; si veda anche: «Ad ognun sia manifesto che d'ordine Regio sia rimasta sospesa la costruzione della fabbrica della nuova sala d'armi nel Regio Arsenale di questa città» in *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ivi*, cc. 70r-72r, «Istruzione per terminar la parte di Fabbrica già ricominciata alla sala d'armi nel Regio Arsenale», 31 maggio 1736, Antonio Maria Lampo.

del cantiere, che richiedeva, prima di proseguire, la demolizione delle «muraglie danegiate dal gielo»<sup>12</sup> ed il rinforzo delle murature con un «muro di mattoni alle muraglie di facciata, d'once quattro»<sup>13</sup> al piano terreno ed al primo piano, per un totale di 24 oncie alla base [circa 1 m]. Inoltre, «per render effettivamente la fabbrica soda e sicura»<sup>14</sup>, Lampo prescriveva l'uso di lame in ferro, e «radici» di rovere rosso<sup>15</sup>. Le istruzioni di Lampo sembrano rimandare a una costruzione che procedeva per sezioni successive: la copertura, infatti, doveva essere già stata almeno parzialmente realizzata, dato che per la sua continuazione si rimandava alle istruzioni juvarriane del 27 aprile 1730<sup>16</sup>, il che ugualmente avveniva per la realizzazione delle volte leggere di copertura della sala. Trattandosi di lavori in continuità con opere già eseguite, Lampo si raccomandava che il tutto dovesse «correre a perfetta linea, e livello, senza [...] alcuna deformità all'altro lavoro»<sup>17</sup>. Ma la sala «di Don Filippo» non era l'unico corpo di fabbrica cui si metteva mano in quell'anno. Sempre nel luglio 1736, Lampo predisponendo l'area della spianata a ovest della sala d'armi per la costruzione del Laboratorio dell'Artiglieria<sup>18</sup> e di quello dei Bombisti<sup>19</sup>, quest'ultimo situato all'esterno dell'arsenale e verso la cittadella<sup>20</sup>.

### 1736-1740. L'avvio del progetto di De Vincenti

L'interregno dopo la morte di Juvarra ebbe, nel caso dell'arsenale, breve durata. L'incarico per riprogettare e portare a termine la costruzione veniva affidato al De Vincenti<sup>21</sup> il 23 agosto 1736 tramite un Regio biglietto, nel quale il re Carlo Emanuele III ordinava all'Intendente generale delle fabbriche e delle fortificazioni, Miglina, di intraprendere i lavori in conformità della «nuova pianta generale»<sup>22</sup> fornita dal capitano d'artiglieria, in cui si evidenziava la presenza di «Magazini, Fonderia, Porticate, ed altri commodi necessarij per la riposizione e custodia d'essi, munizioni di guerra ed altri attrezzi»<sup>23</sup>.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ivi*, c. 70v.

<sup>15</sup> Carocci, Macca, Tocci 2021.

<sup>16</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 53, vol. 5, anno 1736, cc. 70r-72r, «Istruzione per terminar la parte di Fabbrica già ricominciata alla sala d'armi nel Reggio Arsenale», 31 maggio 1736, Antonio Maria Lampo, c. 71v: «rispetto poi alla costruzione del cuoperto trattandosi di lavori in continuazione del già fatto, mi rassorto all'istruzione del fu Illustrissimo Signor Cavaliere Primo Architetto di SM Juvara in data delli 27 Aprile 1730».

<sup>17</sup> La costruzione effettiva della sala d'armi è databile al 1736, quando «si diede principio alla costruzione della gran sala d'armi nel Regio Arsenale [...] con lesene ed ornati» in ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Materie militari per categorie, Intendenza generale delle fabbriche e fortificazioni*, 3, prima addizione, fasc. 20.

<sup>18</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 53, vol. 5, anno 1736, c. 132r, «Istruzione per la formazione della parte di Fabbrica che SM ha comandato presentemente farsi sopra la spianata della Cittadella da servire per il Laboratorio a beneficio dell'Artiglieria», 8 luglio 1732.

<sup>19</sup> *Ivi*, cc. 126r-129r, «Sottomissione di Antonio Gatto per diversi travaglij in costruzione del Laboratorio de Bombisti sopra la spianata della Cittadella di questa Città», 11 luglio 1732.

<sup>20</sup> *Ivi*, cc. 130r-131r.

<sup>21</sup> Cfr. Brayda, Coli, Sesia 1963. De Vincenti nacque a Torino probabilmente nel 1690 ed ebbe un ruolo importante come soldato nel battaglione dei cannonieri in Sicilia e poi in Sardegna; nel 1774 venne nominato Luogotenente generale di Fanteria e Capo del Corpo reale di Artiglieria, come riporta anche l'annotazione sul suo decesso, avvenuto a Torino il 12 settembre 1778 in ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1777-1779, m. 10, c. 99r. Per una nota biografica si faccia riferimento a Pescarmona 1991.

<sup>22</sup> ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1731-44, m. 3, c. 134r, 23 agosto 1736.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

Oltre alla planimetria d'insieme, De Vincenti doveva aver redatto una serie di disegni, che ad oggi non sono stati rintracciati, ma la cui effettiva realizzazione era indicata nel Regio biglietto:

«veduta verso il Cortile, ed in faccia al Levante di detto Arsenale colli profili in testa delli due latti, uno verso mezzogiorno, e l'altro verso tramontana rappresentanti il di dentro, ed in largo le sale d'armi, e magazini coll'alzamento de Paviglioni, e finalmente la Pianta della Sala d'Armi che in parte deve costruersi nel corrente anno»<sup>24</sup>.

Saranno, verosimilmente, queste tavole grafiche – tavole che più volte si trovano rammentate nei documenti con l'ordine di aderirvi per ogni trasformazione in atto o nuova costruzione – il punto di partenza per l'operazione di «riduzione e delineazione dell'Arsenale» in «diverse carte dimostranti li piani, profili, e facciate»<sup>25</sup> realizzata dall'architetto Pietro Maria Cantoreggi nel 1779.

Come si dirà più avanti, il progetto devincentiano del 1736, rivisto nel 1737 anche con la consulenza del primo ingegnere Antonio Bertola, giunse fino al 1778-79 sostanzialmente invariato nella sua impostazione generale. Questa riprendeva alcuni tratti fondamentali dello schema juvarriano, come la divisione degli spazi produttivi da quelli aulici, e la presenza di un impianto quadrilatero simmetrico con un cortile centrale. Del tutto originale, invece, era l'articolazione della fabbrica principale in profonde maniche dall'impianto modulare, scandite da padiglioni. L'aspetto monumentale era esaltato dal padiglione dello scalone, ovale e a doppia rampa (evoluzione del disegno di Juvarra del 1730), situato sulla diagonale est-ovest dell'ingresso. La decorazione era degna di un grande palazzo regio: basti ricordare, qui, le lesene e i bugnati delle facciate, gli elementi decorativi del cortile e quelli (mai realizzati) del nuovo portale, e le imponenti sequenze di volte a catino, impostate su vigorose cornici, dei saloni al primo piano.

Quanto all'avvio effettivo del cantiere, pur nelle incertezze che permangono sull'identificazione dei corpi di fabbrica antichi e di quelli juvarriani interrotti, si possono fare alcune considerazioni.

La prima è che già nell'agosto del 1736, il cantiere avviato da Lampo pochi mesi innanzi sulla base del progetto di Juvarra veniva interrotto<sup>26</sup> per dare seguito al nuovo disegno di De Vincenti,<sup>27</sup> «nonostante [...] [la pianta] che ne fu formata nell'anno 1730»<sup>28</sup>, pre-

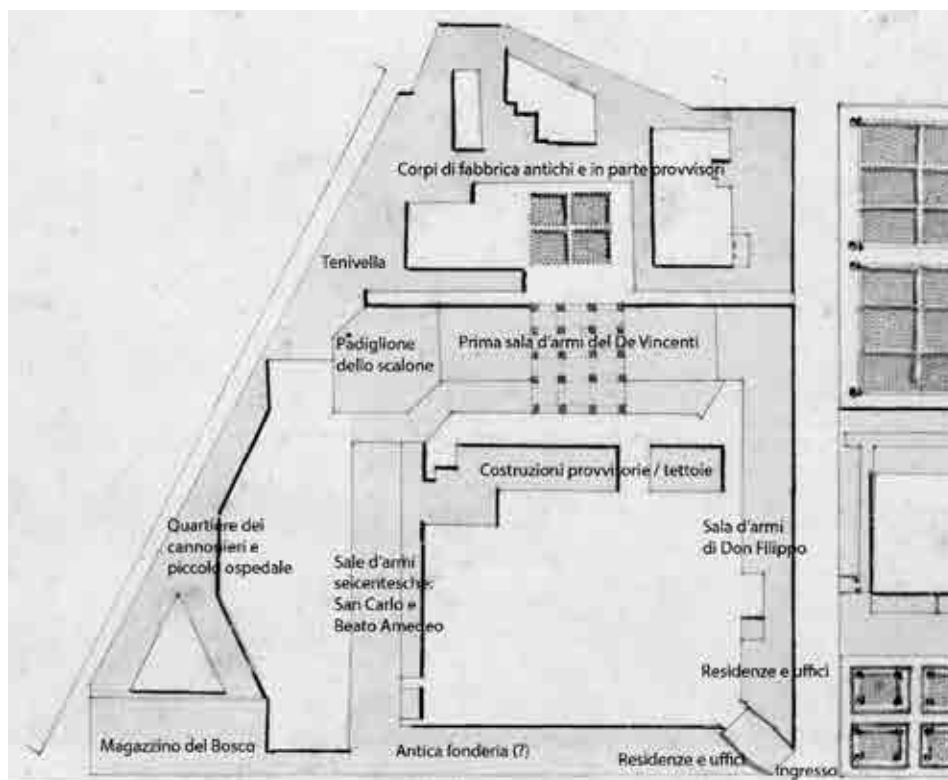
<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> ASTo, *AGFF, Relazioni a Sua Maestà*, vol. 64, anno 1795, c. 147r-v. Sulla figura di Cantoreggi si veda il saggio di Edoardo Piccoli in questo stesso volume.

<sup>26</sup> Il progetto di De Vincenti aveva persuaso il re a tal punto da far interrompere il progetto precedente, condotto dagli impresari Francesco Maria Righino e Domenico Ermoglio, che avevano continuato a lavorare sino alla variazione del disegno: «pur essendo piaciuto a Sua Maestà di far formare un nuovo disegno [...] qual quindi informato dal Signor Capitano d'Artiglieria De Vincenti [...] sij stato trasmesso a quest'Ufficio, e siasi la Maestà Sua degnata d'ordinare che si riassuma, e proseguisca ancor nel corrente anno, se per il tempo favorirà la costruzione di detta fabbrica in conformità di detto disegno [...]» in ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 53, vol. 5, anno 1736, c. 167r.

<sup>27</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 53, vol. 5, anno 1736, c. 167r, 6 settembre 1736.

<sup>28</sup> ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1731-44, m. 3, c. 134r, 23 agosto 1736. Si ritiene verosimile l'affermazione di Fara 2014, p. 39, che riteneva verosimile l'attribuzione a Juvarra di un solo disegno in pianta.



50 Rielaborazione della planimetria dell'Arsenale dalla *Carta dell'interno della città di Torino che comprende ancora il Borgo di Po*, circa 1765. ASTo, *Corte, Carte topografiche per A e B*, Torino 16.

vedendo «aggiunte e ramodernazioni dalle fondamenta sino al primo piano»<sup>29</sup>, per le quali si rendevano necessarie demolizioni delle «muraglie vecchie».

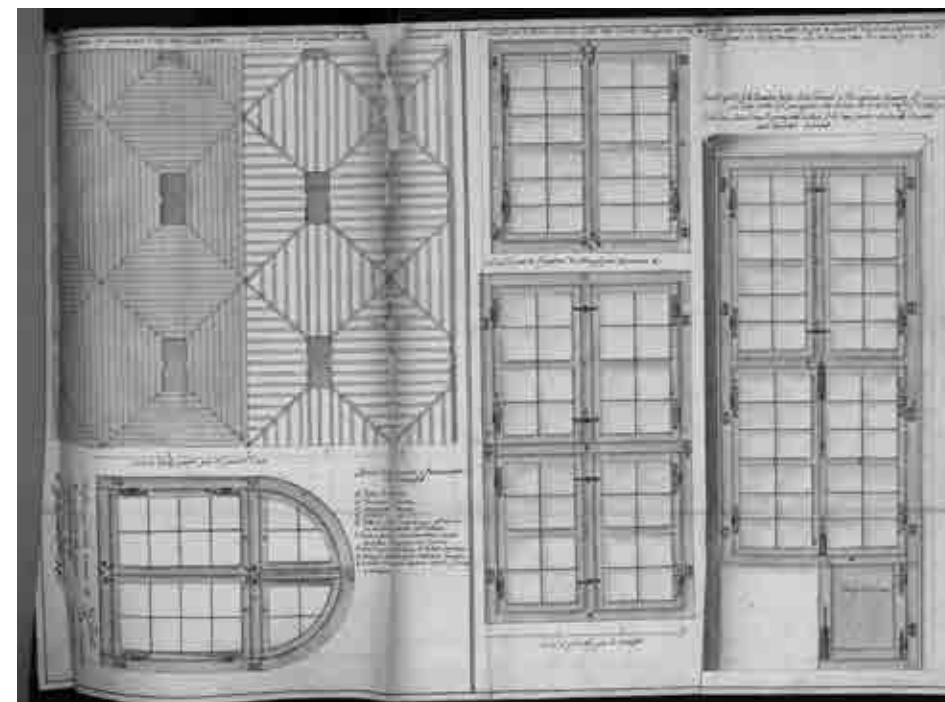
Una seconda considerazione, relativa al progetto di De Vincenti, poi aggiornato nel 1737 con «l'aggiunta de'sotterranei [...] alzamento del Paviglione, e variazioni alla veduta verso il Cortile»<sup>30</sup>, è che il cantiere veniva avviato con la costruzione di un'ala della nuova sala d'armi, più massiccia di quella juvarriana e dotata di volte del piano terreno «alla prova»<sup>31</sup>, carattere costruttivo fedelmente registrato anche nelle tavole del Cantoregi<sup>32</sup>. Si tratta dell'ala tra i due cortili, che, in effetti, è raffigurata come l'unica già eseguita nella

<sup>29</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 5, anno 1736, cc. 171r-173r, «Istruzione da osservarsi per rendere la fabbrica della Nuova Sala d'armi nel reggio Arsenale, con le aggiunte e ramodernazioni dalle fondamenta sino al Primo Piano, o sia per tutta l'altezza del Piano di terra, e nell'anno corrente», 23 agosto 1736, Antonio Maria Lampo.

<sup>30</sup> ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1731-44, m. 3, c. 153r, 18 giugno 1737.

<sup>31</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Materie militari per categorie, Intendenza generale delle fabbriche e fortificazioni*, 3, prima addizione, fasc. 20, anno 1738, «Nuova sala d'armi nel Regio Arsenale di Torino».

<sup>32</sup> «le volte del Piano Terreno e Piano dell'Armeria sono fatte a prova di Bomba» in Ms. Vincennes, «Pianta del piano superiore di detto Arsenale dimostrante la grande armeria ed il restante degli altri membri», c. 2.



51 Antonio Felice De Vincenti e collaboratori, *Dimostrazioni del pavimento della Sala d'Armi più chiassili di finestre per la sala d'armi ed il magazzino*. ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 54, vol. 6, anno 1739, c. 304r.

planimetria dell'*Interno della città*, realizzata negli anni 1760<sup>33</sup> (fig. 50). Disegni di De Vincenti del 18 marzo 1738<sup>34</sup> definivano le finiture di questa sala d'armi: pavimento, finestre, oltre alle porte «che danno l'ingresso alle Terrasse laterali»<sup>35</sup>, ovvero le terrazze del primo piano indicate con il numero 4 nella pianta del Cantoregi<sup>36</sup>. I telai delle finestre dovevano essere dipinti con «colore a oglio a due mani con terra gialla di Roma, e Biacca»<sup>37</sup>, e gli elementi in ferro con «color griggio o negro a due mani»<sup>38</sup>. Del 25 aprile 1739 è l'istruzione per la realizzazione di «solari» in travi di rovere sopra la sala d'armi<sup>39</sup>, mentre il 5 maggio, sempre a firma da De Vincenti, si prescriveva l'uso della pietra di Barge per

<sup>33</sup> *Carta dell'interno della città di Torino che comprende ancora il Borgo di Po* (1760), in ASTo, *Corte, Carte topografiche per A e B*, Torino 16.

<sup>34</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 54, vol. 11, c. 301r.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Ms. Vincennes, «Pianta del piano superiore di detto Arsenale dimostrante la grande armeria ed il restante degli altri membri», c. 2.

<sup>37</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 54, vol. 7, anno 1740, c. 297r, «Calcolo della spesa da farsi per il colore a oglio da darsi alle ferrate della sala d'armi del Regio Arsenale e chiassili, e chiassiloni delle finestre nel corrente anno 1740», 1 settembre 1740.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ivi*, vol. 6, anno 1739, c. 169r, «Istruzione da osservarsi per la costruzione de solari sovra la Sala d'armi e Padiglione nel Reggio Arsenale», 25 aprile 1739, firmata da De Vincenti.

i pavimenti<sup>40</sup> e del serizzo per i gradini delle scale<sup>41</sup> che conducevano alla sala (fig. 51). Entro il 1740 viene inoltre impostata la costruzione del «padiglione della scala grande»<sup>42</sup>, nonché di «tutti li ornamenti contenuti nel corpo de fabbrica già fatti per la sala d'armi [...] nelle pilastrate, termini, basi, cimasi, capiteli, archi, cornicci, corniccioni»<sup>43</sup>. È in questa fase di lavori che si cita una delle caratteristiche più originali dell'edificio, ovvero «la mettitura in opera de' cannoni di pietra scorcenti a scaricar l'acqua dal terrazo»<sup>44</sup> in pietra di Gassino<sup>45</sup>. Nello stesso anno venivano date istruzioni per le scale a chiocciola a fianco dello scalone: un disegno<sup>46</sup> di De Vincenti allegato al *Calcolo e nota di quanto resta necessario provvedersi per la nuova sala d'armi* del 30 luglio 1740<sup>47</sup> rappresenta una di queste scale «a lomaca» (di cui ai nn. 8-9 nelle piante del Cantoregi<sup>48</sup>).

A ridosso del 1740 si ha infine notizia di lavori al magazzino del legname, a cui è riferita l'istruzione di De Vincenti al mastro da bosco dell'8 marzo 1738 per la «costruzione del coperto da farsi al magazzino del bosco nel regio Arsenale»<sup>49</sup> (trattandosi di una manica a tre campate, si direbbe essere parte dell'ala est)<sup>50</sup>. Nell'istruzione sono descritte le varietà di legno, rovere e *malegine* (larice), la messa in opera delle capriate con «caviglie in ferro»<sup>51</sup>, e la posa del manto in coppi di Moncalieri. A questo documento è allegato il *Taglio in largo del nuovo magazzino da bosco da costruirsi nel Reggio arsenale di Torino* (tavv. XL-XLI)<sup>52</sup>, dove si intravede di profilo il disegno del fronte est dell'arsenale secondo il nuovo progetto, con coppie di lesene fasciate, «dadi, bugne, e cornicione»<sup>53</sup>.

#### 1740-1778. Dall'interruzione dei lavori al nuovo impulso dato al cantiere negli anni 1760

Nel 1740, il cantiere del palazzo entra in una fase di stasi. Proprio in quell'anno i finanziamenti venivano interrotti, come si desume dallo *Stato dei diversi pagamenti fatti*

<sup>40</sup> *Ivi*, c. 205r, «Istruzione da osservarsi dall'Impresaro per il sternito de lose di Barge da farsi nella nuova sala d'armi del Reggio Arsenale e gradini da mettersi alle finestre della medesima», 5 maggio 1739, di De Vincenti.

<sup>41</sup> *Ivi*, cc. 201r-203v, «Sottomissione di Gio Battista Besso, Cristodoro Borgogno, Gio Constando Giandri e Stefano Antonio Manero per provvisione di lose, e gradini per la nuova sala d'armi del Regio Arsenale», 25 maggio 1739.

<sup>42</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Materie militari per categorie, Intendenza generale delle fabbriche e fortificazioni*, 3, prima addizione, fasc. 20. Cfr. anche l'istruzione della formazione del padiglione in ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 54, vol. 7, anno 1740, cc. 46r-50r, «Istruzione all'Impresaro della Fabbrica da farsi nel corrente anno 1740 in proseguimento della nuova sala d'armi e formazione del Paviglione del Regio Arsenale in Torino», 3 febbraio 1740, De Vincenti.

<sup>43</sup> *Ivi*, c. 48v.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ivi*, c. 223r, «Calcolo e Nota di quanto resta necessario provvedersi presentemente per servizio della Fabbrica della nuova sala d'armi del reggio Arsenale», 30 luglio 1740.

<sup>46</sup> *Ivi*, c. 224r.

<sup>47</sup> *Ivi*, c. 223r.

<sup>48</sup> Ms. Vincennes, c. 1.

<sup>49</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 54, vol. 11, cc.147r-148r.

<sup>50</sup> La «Pianta del Magazzino del Bosco da costruirsi nel Regio Arsenale» del 2 marzo 1739, firmata da De Vincenti, corrisponde allo spazio della pianta del piano terreno del Ms. Vincennes, c. 1r, al numero 23 («Magazzino di Boscamì d'Opera»).

<sup>51</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 54, vol. 11, cc.147r-148r.

<sup>52</sup> *Ivi*, c. 129r. Disegno eseguito da De Vincenti il 2 marzo 1739 e sottoscritto dai mastri il 14 marzo 1739.

<sup>53</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Materie militari per categorie, Intendenza generale delle fabbriche e fortificazioni*, 3, prima addizione, fasc. 20, anno 1738, «Nuova sala d'armi nel Regio Arsenale di Torino».

dal 1730 al 1774 inclusivamente per le nuove fabbriche del Regio arsenale<sup>54</sup>. Anche se lo spoglio dei contratti, in realtà, restituisce una situazione di non completo arresto dei lavori, negli anni Quaranta e Cinquanta il cantiere vede impostare soltanto pochi interventi e di minor ampiezza, di servizio alle attività già in corso. Tra questi, l'edificazione di un muro di cinta verso la cittadella<sup>55</sup> con due aperture per il passaggio «nel sito che presentemente ritrovasi una palissata», secondo l'istruzione dell'architetto Tommaso Prunotto del 3 marzo 1750<sup>56</sup>. E ancora, alcune riparazioni all'edificio del *Molaggio*<sup>57</sup>, che «minaccia ruina et che resta necessario il pontellamento delle muraglie»<sup>58</sup>, con l'inserimento di catene in ferro d'Aosta. I tetti del *Molaggio* venivano poi ammodernati nel 1757, con il rifacimento del tavolato in legno per il solaio del piano superiore, dove abitavano i fonditori Bianco: nell'*Album Cantoregi* l'area verrà indicata con il n. 34 e con la dicitura di *Diverse abitazioni per gli impiegati nel Regio arsenale*<sup>59</sup>. Con Regio biglietto del 1 aprile 1752 veniva inoltre reso noto l'acquisto «della Casa attinente all'Arsenale»<sup>60</sup> con lo scopo di collocarvi la Scuola di Metallurgia, il Museo dei Minerali ed il Laboratorio di Mineralogia, istituti sanciti con il regolamento del 13 aprile dello stesso anno. I calcoli per i lavori di adattamento dell'edificio vennero redatti da Feroggio sotto la supervisione dell'ingegnere Bertola, con una spesa preventivata di £ 5045<sup>61</sup>. Di poi, nel marzo del 1754, si discuteva dell'inserimento di tre pompe a mano nei palazzi reali e di una nel Regio arsenale, dove sì una pompa era già presente, ma da rifare<sup>62</sup>: del resto, il problema incendi era molto sentito a Torino, forse anche in seguito al fuoco che aveva rovinato parte dell'arsenale nel 1733.

Come confermato dal già citato *Stato dei diversi pagamenti*, il progetto devincentiano fu rilanciato in grande stile negli anni Sessanta. Del 25 febbraio 1760<sup>63</sup> è la determina per la costruzione della *Tenivella*, cioè un nuovo corpo di fabbrica per la formazione delle bocche da fuoco dei cannoni, di cui De Vincenti era stato incaricato di «formare il disegno, calcolo ed istruzione»<sup>64</sup> per la spesa di £ 29.416 e soldi 10. Il misuratore generale Giovanni Battista Ravelli aveva previsto a questo scopo un quantitativo di

<sup>54</sup> *Ivi*, 1, prima addizione, fasc. 16.

<sup>55</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 55, vol. 11, cc. 45r-46r, «Istruzione per li lavori da farsi nel Regio Arsenale di Torino» redatta da Tommaso Prunotto (3 marzo 1750). Il muro era di mattoni posti alla distanza l'uno dall'altro di *oncie* 10, cioè circa 0,42 m, e in altezza 5 piedi dal piano di terra, cioè circa 2,5 m, con posizionamento di coppi in cima a copertura, con sporto pari a *oncie* 3 per lato, cioè circa 0,12 m.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Il «Molaggio» è identificato con il n. 47 del disegno del Ms. Vincennes, c. 1, con l'indicazione di «Luogo ove cuociono le forme de' Cannoni volgarmente detto Molaggio» e come anche riportato nel disegno dell'ISCAG, FT XXXVIII 2516B.

<sup>58</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 55, vol. 11, cc. 45r-46r.

<sup>59</sup> Ms. Vincennes, c. 2.

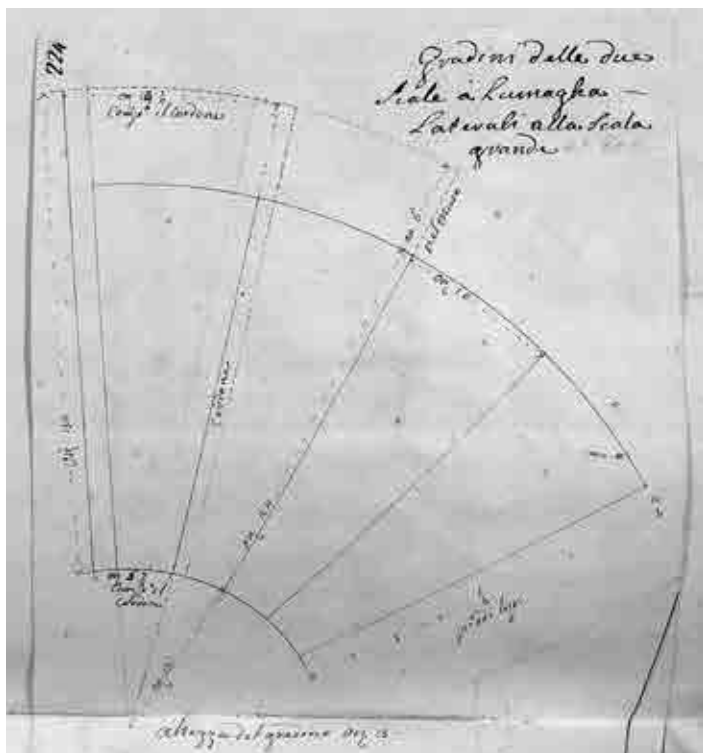
<sup>60</sup> ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1745-1754, m. 52, vol. 4, c. 171r, 17 aprile 1752. Qui si fa riferimento al biglietto datato 1 aprile dello stesso anno, con la nota d'acquisto.

<sup>61</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, m. 52, vol. 12, anno 1752, cc. 126-132.

<sup>62</sup> ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1745-1754, m. 4, c. 216r, 30 marzo 1754, «Memoria delle disposizioni necessarie per il servizio delle tre Pompe destinate per il Palazzo di SM e Fabbriche Regie». Cfr. anche *Ivi*, c. 215r, 30 marzo 1754 e ASTo, *AGFF, Regi biglietti e dispacci*, vol. 6, 1758-1773, c. 215r.

<sup>63</sup> ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1755-60, m. 5, c. 167r, 25 Febbraio 1760.

<sup>64</sup> *Ibidem*.



52 Antonio Felice De Vincenti e collaboratori, *Gradini delle due scale a lumagha laterali alla scala grande*, n. 80, 30 luglio 1740. ASTo, Corte, *Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 54, vol. 7, anno 1740, c. 224r.

500.000 mattoni, provvisti dall'impresario Guglielmo Belli al prezzo di £ 8.918 e soldi 15. L'11 giugno 1761<sup>65</sup> si deliberava l'ampliamento del canale verso la cortina di Santa Barbara ed in prossimità dell'allea per le carrozze sino al convento seicentesco della Madonna degli Angeli. Tra il 1762 e 1763 proseguivano i lavori per la Tenivella e per la «formazione de' Magazzini, e Quartieri sopra di essi per alloggio de' Soldati Cannonieri in continuità del Magazzino del bosco già esistente fabbricato in faccia della Cortina di Santa Barbara, come altresì per il prosieguimento de' Magazzini, e Sala d'Armi già fondati»<sup>66</sup>, per cui si rendevano necessari «trabucchi 100 cubi cavi di terra e materiali»<sup>67</sup>, poi trasportati fuori dalla città, nella «solita discarica nella bassa del Reale Valentino»<sup>68</sup>. I calcoli del 19 novembre 1762 per i lavori attestavano anche il «compiimento della Sala d'Armi ed Alzamento del Padiglione della Scala Grande»<sup>69</sup>, oltre alla provvisione di 76 gradini per le scale a lumaca, la cui costruzione era stata avviata intorno al 1740 (fig. 52).

<sup>65</sup> ASTo, AGFF, *Relazioni a Sua Maestà*, vol. 13 anno 1761, cc. 208r-209r.

<sup>66</sup> ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1760-1765, m. 6, cc. 61r-v, 62r-v, 19 novembre 1762.

<sup>67</sup> ASTo, Corte, *Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 59, anno 1762, c. 181r, «Nel calcolo de lavori, e riparazioni necessarie da farsi in quest'anno attorno il Regio Arsenale, e Quartiere de Cannonieri della presente Città», anno 1762.

<sup>68</sup> *Ibidem*. Cfr. anche ASTo, AGFF, *Relazioni a Sua Maestà*, vol. 14 anno 1762, cc. 237r-238r, 27 agosto 1762.

<sup>69</sup> ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1760-1765, m. 6, cc. 61r-v, 62r-v, 19 novembre 1762.

Ulteriori lavori sono avviati nel 1763 per la continuazione «della fabbrica [...] in faccia alla cortina di Santa Barbara»<sup>70</sup> al fine di costruire gli appartamenti dei battaglioni del Reggimento di Artiglieria e di ampliare le sale d'armi: dal documento si evince che il magazzino del bosco era stato già ultimato, mentre l'edificio della *Tenivella* era ancora in costruzione. Si doveva poi proseguire, intorno al cortile quadrato, un «Padiglione già fondatosi, e destinato ad uso d'altri Magazini, e di Sala d'armi»<sup>71</sup>. Si definiva inoltre l'avvio del «cavo e [del] trasporto delle altre terre da estrarsi per le fondamenta, e sotterranei»<sup>72</sup>. Nel documento si annotava la somma dei lavori, pari a £ 172.089, soldi 1 e denari 7<sup>73</sup>.

Il Regio biglietto del 28 novembre 1763 era dedicato alla finitura della sala d'armi e del padiglione della scala (tavv. XLV-XLVI); era inoltre previsto il completamento della manica triangolare «in faccia alla cortina di Santa Barbara, con elevarsi sino all'altezza del Magazzino del Bosco [...] per unirsi colla Fabbrica della Tinivella»<sup>74</sup>. Nel dicembre dell'anno successivo (Regio biglietto dell'11 dicembre 1764), mentre i lavori al padiglione dello scalone erano ancora in corso, si ordinava la «fondazione dell'altra Manica di sale d'armi dalla detta gran scala protendente verso Levante, compreso il Suo Paviglione di mezzo»<sup>75</sup> sempre secondo il disegno di De Vincenti e «mediante la demolizione delle vecchie sale d'armi denominate di San Carlo e del Beato Amedeo»<sup>76</sup>. Si tratta delle antiche sale d'armi seicentesche, localizzate qui senza alcuna ambiguità nella manica perpendicolare alla scala e un tempo affacciata sui bastioni.

Nel dicembre 1765, in effetti, i lavori della manica dal «Padiglione della gran scala verso mezzo giorno sin contro la Funderia de Cannoni [...] fino al piano delle sale d'armi»<sup>77</sup> risultavano in corso: si noti che la «vecchia fonderia» dei cannoni era allora collocata a est, sull'odierna via dell'Arsenale. Di qui verrà demolita e spostata, assieme a parte delle abitazioni contigue, nei cortili a ovest, con decisione del Regio biglietto dell'11 gennaio 1777<sup>78</sup>.

A inizio dell'anno successivo (1766), De Vincenti redigeva un'istruzione per il proseguimento dei lavori, incluso «il cavo per l'abbassamento d'una parte del gran cortile

<sup>70</sup> ASTo, Corte, *Miscellanea Quirinale, Materie militari, Materie militari per categorie, Intendenza generale delle fabbriche e fortificazioni*, 1, prima addizione, fasc. 29, «Copia di Regio Biglietto diretto al Conte di Castelmagno» datato 10 gennaio 1763.

<sup>71</sup> ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1760-1765, m. 6, cc. 59r-60r, 10 gennaio 1763.

<sup>72</sup> *Ibidem*. La relazione del 18 gennaio dello stesso anno si annotavano i calcoli per il cavo di terra di 375 trabucchi cubi da trasportarsi, come detto nell'istruzione, nelle «basse del Reale Valentino» in ASTo, AGFF, *Relazioni a Sua Maestà*, vol. 15 anno 1763, c. 13r.

<sup>73</sup> Una parte della somma era da ricavarsi dalla vendita delle palle di cannone fuori servizio esistenti nell'arsenale in ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1760-1765, m. 6, cc. 59r-60r, 10 gennaio 1763.

<sup>74</sup> *Ivi*, cc. 113r-113v, 28 novembre 1763.

<sup>75</sup> *Ivi*, cc. 139r-139v, 11 dicembre 1764.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1766-1769, m. 8, cc. 52r-52v, Regio biglietto del 4 dicembre 1765.

<sup>78</sup> «S'intraprenda in quest'anno la demolizione della vecchia fonderia, e di parte delle abitazioni ad essa contigue, per dar luogo nella principal Corte dell'Arsenale verso Levante, ed in faccia al Monastero della Visitazione, alla costruzione dei due Padiglioni, e della manica dove al piano di terra hanno da continuarsi i magazzini, e superiormente le sale d'armi» in ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1777-1779, m. 10, c. 1r, Regio biglietto dell'11 gennaio 1777.

[...] pel proseguimento delle fondamenta de' muri»<sup>79</sup> specificando che le «muraglie di fondamenta della vecchia fabbrica»<sup>80</sup> erano da demolirsi per mano della «Maestranza d'Artiglieria». Si allude qui alla partecipazione delle maestranze e dei soldati al cantiere. La demolizione progressiva di parti della vecchia fabbrica dell'arsenale restava un elemento costante all'interno del cantiere devincentiano.

Nel mese di marzo 1766, l'impresario Pietro Andreotti sottometteva un contratto per la provvisione di «balaustrata con basi, cimasi, pilastrini e colonnetta di pietra di Frabosa»<sup>81</sup>, verosimilmente destinati agli elementi decorativi del cortile grande. Intanto si pensava alla copertura della manica e del padiglione verso mezzogiorno<sup>82</sup>, cui era riferita la sottomissione dell'impresario Giuseppe Corte del 31 gennaio 1767 per la provvisione e condotta di legname di rovere<sup>83</sup>.

Con la fine degli anni Sessanta, il disegno della gran corte poteva dirsi abbozzato almeno per tre lati. Il re Carlo Emanuele III decretava, con Regio biglietto del 3 gennaio 1769, di procedere con la «stabilitura della facciata delle tre maniche, e due padiglioni dell'arsenale verso la gran corte, all'alzamento del campanile per l'orologio (sul padiglione dell'angolo occidentale) ed al compimento delle terrazze»<sup>84</sup>. Fondi erano ancora stanziati verso fine anno per la formazione dei padiglioni intermedi nelle maniche di sud-ovest e nord-ovest<sup>85</sup>. L'ultima delle maniche verso la corte principale, quella verso «la contrada a mezzanotte»<sup>86</sup>, l'odierna via dell'Arcivescovado, veniva fondata con Regio biglietto del 4 dicembre 1771, non senza demolire «muraglie, volte, plafoni, e sterniti [del]la vecchia armeria detta di Don Filippo»<sup>87</sup>, cioè dell'antica sala d'armi progettata da Filippo Juvarra. I lavori procedettero a rilento: di questa manica, nel 1777 non vi erano che le fondazioni e se ne prospettava l'elevazione «in rustico»<sup>88</sup>, con l'intenzione per l'anno successivo di costruire «due piani di volte a prova [...] gli archi delle sale d'armi»<sup>89</sup> e la relativa copertura. Per quanto riguarda l'area produttiva, nel 1773 veniva fondato il nuovo «Molaggio» attraverso la «demolizione [...] delle fabbriche esistenti in essi siti»<sup>90</sup>, cioè nell'area verso la

<sup>79</sup> ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 59, anno 1766, cc. 5r-7v, «Istruzione da osservarsi nella formazione de cavi e trasporti delle terre e materiali da proseguirsi nella seguente primavera in questo Regi Arsenale per la continuazione della nuova Fabbrica del medesimo», 24 gennaio 1766.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> *Ivi*, c. 17r-v. Sottomissione di Pietro Andreotti «per provvisione di Balaustrata con basi, cimasi, pilastrini e colonnetta di pietra di Frabosa per la nuova Fabbrica nel Regio Arsenale», 22 marzo 1766.

<sup>82</sup> «si porti al Coperto la Manica della nuova Fabbrica del Nostro Arsenale, che già si trova alzata fino al Piano delle Sale d'Armi, dappoi il Padiglione della gran Sala fin contro la vecchia Fonderia de' Cannoni con eseguirsi tale lavoro sotto la direzione del Brigadiere d'Armata, e Colonnello d'Artiglieria Commendatore De Vincenti» in ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1766-1769, m. 8, c. 13r, 16 novembre 1766. Cfr. il «Calcolo istruttivo de materiali necessari a provvedersi per l'alzamento e mettere a coperto tutto il lato della Sala d'Armi e Paviglione riguardante mezzogiorno della fabbrica del Regio Arsenale nella prossima campagna dell'anno 1767» in ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 60, anno 1767, c. 3r.

<sup>83</sup> ASTo, *AGFF, Relazioni a Sua Maestà*, vol. 19, anno 1767, cc. 17r-18r, Relazione a Sua Maestà del 4 febbraio 1767.

<sup>84</sup> ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1766-1769, m. 8, c. 66r-v, Regio biglietto del 3 gennaio 1769.

<sup>85</sup> *Ivi*, c. 83r, Regio biglietto del 2 dicembre 1769.

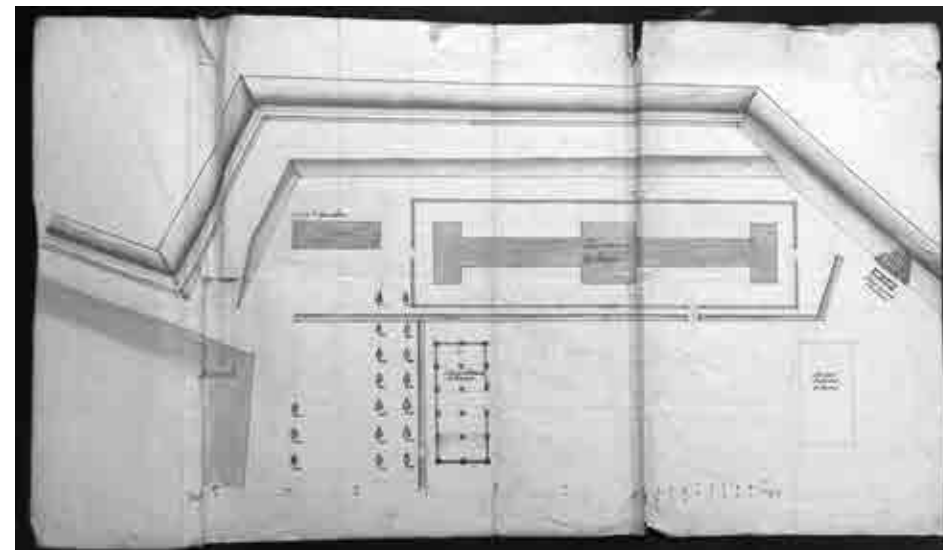
<sup>86</sup> *Ivi*, c. 109r, Regio biglietto del 4 dicembre 1771.

<sup>87</sup> *Ivi*, c. 97r, Regio biglietto dell'8 dicembre 1770.

<sup>88</sup> ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1777-1779, m. 10, c. 60r, Regio biglietto del 20 dicembre 1777.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1766-1769, m. 8, c. 192r, Regio biglietto del 17 novembre 1773.



53 Disegnato dell'Azienda fabbriche e fortificazioni, *Pianta del Laboratorio de' Bombisti, e Baracone per li Boscamani d'Artiglieria costruito in Giugno 1776*. CFSAE, Archivio storico, Collezione Quaglia, c. 89.

spianata. Sopra tale edificio venivano costruite le abitazioni «per gli impiegati del Regio Arsenale»<sup>91</sup>, così come indicato nelle tavole del Cantoregi al n. 34. I lavori per il «Molaggio», del «corpo di fabbrica della fonderia, e degli altri membri alla medesima appartenenti»<sup>92</sup> venivano proseguiti a fine 1775 e in tutto l'anno successivo, mentre si dava principio alle fondamenta per un'altra parte del laboratorio e alla formazione dei forni.

Nel 1776 si prospettava la costruzione di una nuova ala per il ricovero del legname non stagionato: De Vincenti, in una delle sue relazioni al re, proponeva di collocarlo all'esterno del perimetro dell'arsenale e a poca distanza dal Laboratorio dei Bombisti, verso la cittadella<sup>93</sup> (fig. 53).

Antonio Maria Felice De Vincenti morì il 9 settembre 1778. Appena tre giorni dopo, il 12 settembre, veniva comunicata, con Regio biglietto, la decisione della sua sostituzione con il conte Ignazio Renato Camillo Birago di Borgaro<sup>94</sup> sia nel ruolo di comandante d'artiglieria, sia come direttore dei lavori al palazzo dell'arsenale:

«Nella circostanza, che per il seguito decesso del Commendatore De Vincenti, Luogotenente generale di Fanteria nelle nostre Armate, e Capo del Corpo Reale d'Artiglieria, viene il Maggiore Generale Conte di Borgaro, come Colonnello Coman-

<sup>91</sup> Ms. Vincennes, c. 2r.

<sup>92</sup> ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1774-1776, m. 9, c. 143r, Regio biglietto dell'8 dicembre 1775.

<sup>93</sup> ASTo, *AGFF, Relazioni a Sua Maestà*, vol. 27 anno 1776, c. 54r, lettera di De Vincenti del 23 gennaio 1776.

<sup>94</sup> Originario di Torino (n. 1721-m. 1783), seguì la carriera militare sino a diventare capo del Corpo reale di Artiglieria nel 1781, mentre la sua attività di architetto risulta documentata dal 1767. Sulla figura del Borgaro si faccia riferimento a Carboneri 1968.



54 Stato attuale della scala (fotografia di Edoardo Piccoli, 2022).

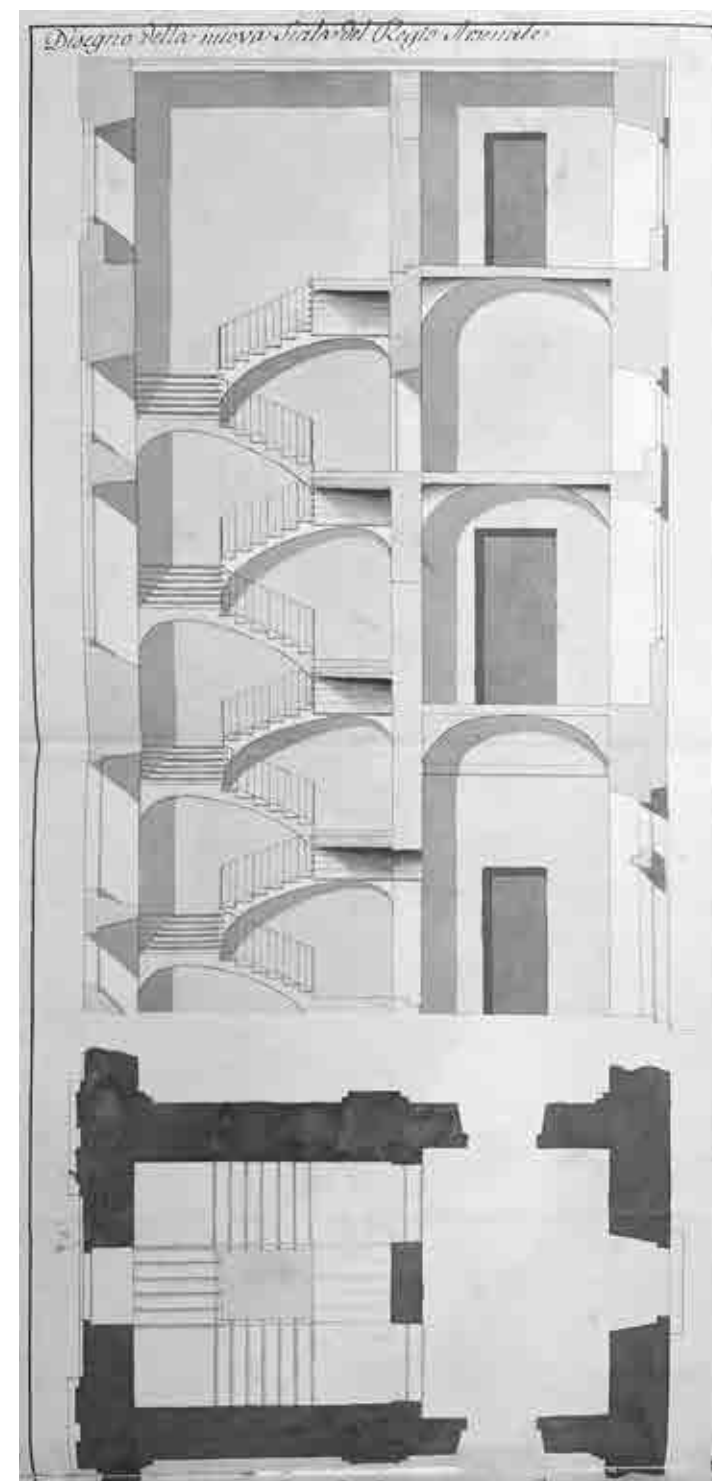
dante d'esso Corpo, ad assumerne il comando volendo che provvisoriamente egli supplisca altresì alla direzione della fabbrica del nostro Arsenale, che dal Regio Biglietto dei 10 gennajo 1763 era stata appoggiata al prefato Commendatore De Vincenti, per essere questa proseguita esattamente, secondo i di lui disegni»<sup>95</sup>.

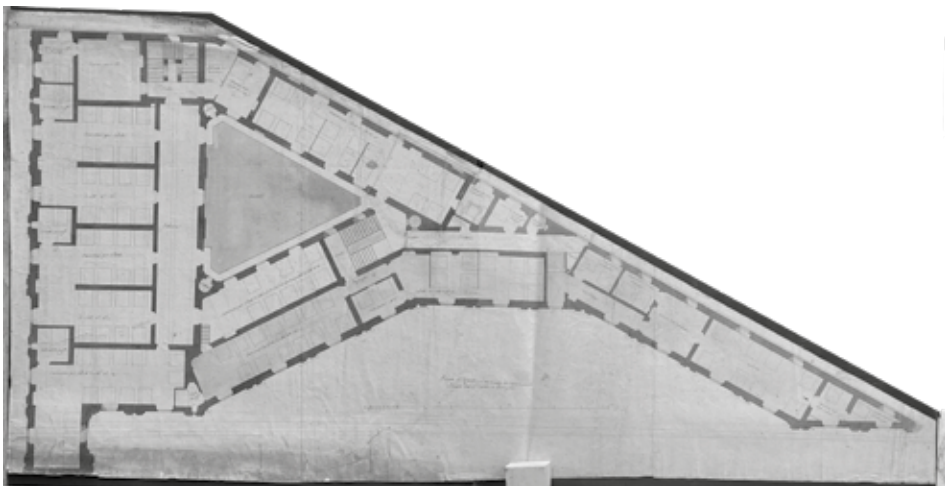
**1778-1783. Con l'osservarsi i disegni del fu Devincenti: l'arsenale di Ignazio Renato Birago di Borgaro**

Alla morte di De Vincenti, Birago di Borgaro proseguì i lavori innanzitutto portando a compimento i due padiglioni e la manica già avviata dal suo predecessore. Altre operazioni, pur ricalcando le linee guida del progetto devincentiano, introducono alcune modifiche rispetto al disegno approvato. Molti degli interventi del Borgaro erano rivolti alla definizione esecutiva di spazi e strutture già prefigurate, o già in uso: le «undici arcate del Padiglione di mezzo prospiciente verso il laboratorio de' costruttori delle

<sup>95</sup> ASTo, AGFF, Regi biglietti, 1777-1779, m. 10, c. 99r, Regio biglietto del 12 settembre 1778.

55 Ignazio Renato Birago di Borgaro e collaboratori, *Scala cadente nella porzione di fabbrica del Regio Arsenale [...] diversa da quella stata progettata dal fu commendatore De Vincenti*. AGFF, Regi biglietti, 1777-1779, m. 10, c. 158r, Regio biglietto del 17 luglio 1779.





56 Ignazio Renato Birago di Borgaro e collaboratori, *Pianta del Quartiere ed ospedale de Cannonieri ideato dal Sr. Conte di Borgaro*, 1781. ISCAG, EM IX A 00780.

piastre», ad esempio<sup>96</sup>, cambiarono di destinazione d'uso a botteghe per i laboratori dei montatori d'arme. Analogamente, «otto arcate nel cortile della maestranza»<sup>97</sup> vennero adattate a laboratori per i falegnami. Un'operazione di maggior respiro è avviata nel 1779<sup>98</sup>, per aumentare l'alloggio del Corpo Reale di Artiglieria, fondato nel 1774, nel corpo a forma triangolare compreso tra la corte quadrata e i bastioni. Tale modifica richiedeva la parziale demolizione di quanto era stato realizzato da De Vincenti in modo che l'edificio fosse portato alla stessa altezza dei padiglioni esistenti, «non solamente per procurare il necessario alloggio alle predette due compagnie, ma altresì per rendere anche da quella parte intieramente simetrica una così cospicua fabbrica»<sup>99</sup>. Risulta interessante che in quest'occasione si facesse cenno al fatto che tale variante non fosse compresa nel «modello» dell'arsenale<sup>100</sup>; si tratta del primo riferimento esplicito al modello ligneo tutt'ora presente *in situ*, benché probabilmente modificato nel tempo. Il Borgaro dette in questi anni anche il disegno per una nuova scala a pozzo, testimoniata da uno dei rari disegni rimasti<sup>101</sup>: anch'essa modificava l'originale disegno devincentiano, e si tratta della scala ancora ad oggi esistente nel padiglione sull'angolo sud-est del cortile<sup>102</sup> (figg. 54-55).

Il progetto del Borgaro prevedeva pure la ridefinizione ed ultimazione degli spazi del laboratorio metallurgico, del museo e del laboratorio delle maestranze del legno, cui si

arrivava tramite due scale simmetriche e speculari<sup>103</sup>. Come già segnalato da Olivero<sup>104</sup>, il Borgaro avrebbe fatto allestire una magnifica sala d'armi antiche e fuori uso, documentata anche dalle fonti. Il Regio biglietto del 29 maggio 1782 decretava infatti che il signor Machetta, maggiore del Forte di Bardo, cercasse e si impossessasse di armi antiche per «ornamento del Regio Arsenale»<sup>105</sup>, con la sola esclusione di «falci manicate alla rovescia, le quali facendo parte della dotazione delle munizioni da guerra del Forte debbono ivi rimanere»<sup>106</sup>.

Anche se fu alla direzione del cantiere soltanto per cinque anni, Birago di Borgaro finì col dedicarsi ad una varietà di operazioni: oltre a quanto già segnalato, si occupò di intonacature esterne ed interne<sup>107</sup>, della costruzione di nuovi laboratori nel secondo cortile<sup>108</sup>, e di numerose pavimentazioni, tra cui quella, in «pietra riccia»<sup>109</sup>, della corte dei Cannonieri, quella dell'atrio e quelle dei porticati dell'ultimo padiglione affacciato verso nord. L'iniziativa più rilevante del quinquennio, in ogni caso, fu probabilmente la definizione esecutiva del quartiere triangolare dei Cannonieri e dell'annesso piccolo ospedale militare secondo quanto riscontrato da un disegno superstite conservato all'ISCAG<sup>110</sup> e databile al 1781, anno del Regio biglietto in cui si ordinava, per l'appunto, di ampliare il quartiere dei Cannonieri<sup>111</sup> (fig. 56).

### 1783-1787. Epilogo. Papacino D'Antonj e il cavaliere di Salmor

Con il decesso del conte di Borgaro, il 29 novembre 1783 il re conferiva l'incarico di terminare i lavori all'arsenale al commendatore Alessandro Vittorio Papacino d'Antonj<sup>112</sup>, Maggiore generale di Fanteria delle Armate reali e Capo del Corpo reale di Artiglieria. Nel medesimo Regio biglietto, il re lo incaricava di diverse opere, alcune anche nella zona di Porta Nuova e alla polveriera di Valdocco:

«si facciano nell'anno prossimo i fondamenti sino a conveniente altezza della fabbrica verso levante attigua alla Tinivella, che deve servire per un officina dei ferraj a soffieria, ed i fornelli nel vaso già esistente, e destinato pure per un officina dei ferraj, con abolirsene l'uso attuale; che si aprano inoltre nel magazzino della boscamenta in vicinanza di porta nuova parecchie finestre finte, giacché attesa la mancanza d'aria vi regna molto umido [...]; e che si ristabiliscano nella Regia polveriera le tre porte state distrutte nel 1782 dall'incendio eccitatosi in tempo della battitura»<sup>113</sup>.

<sup>103</sup> Barberis 2021. Su questo tema si faccia inoltre riferimento al saggio di Paola Bianchi nel presente volume.

<sup>104</sup> Olivero 1942, p. 113.

<sup>105</sup> ASTo, AGFF, *Regi biglietti e dispacci*, vol. 8, 1774-1777, c. 350r, Regio biglietto del 29 maggio 1782.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1777-1779, m. 10, cc. 115r-115v, Regio biglietto del 10 dicembre 1778.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> *Ivi*, cc. 170r-170v, Regio biglietto del 23 dicembre 1779.

<sup>110</sup> ISCAG, EM IX A 00780, «Pianta del Quartiere, ed Ospedale de' Cannonieri ideato dal Sig[no]r Conte Da Borgaro».

<sup>111</sup> ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1780-1783, m. 11, cc. 71r-71v, Regio biglietto del 22 dicembre 1781.

<sup>112</sup> Per una nota biografica si faccia riferimento a Bianchi 2014b.

<sup>113</sup> Si specifica che la Regia Polveriera era verosimilmente quella di Valdocco. Cfr. ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1780-1783, m. 11, c. 220r-v, Regio biglietto del 29 novembre 1783.

<sup>96</sup> *Ivi*, c. 170r-170v, Regio biglietto del 23 dicembre 1779.

<sup>97</sup> ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1780-1783, m. 11, cc. 37r-37v, Regio biglietto del 23 dicembre 1779.

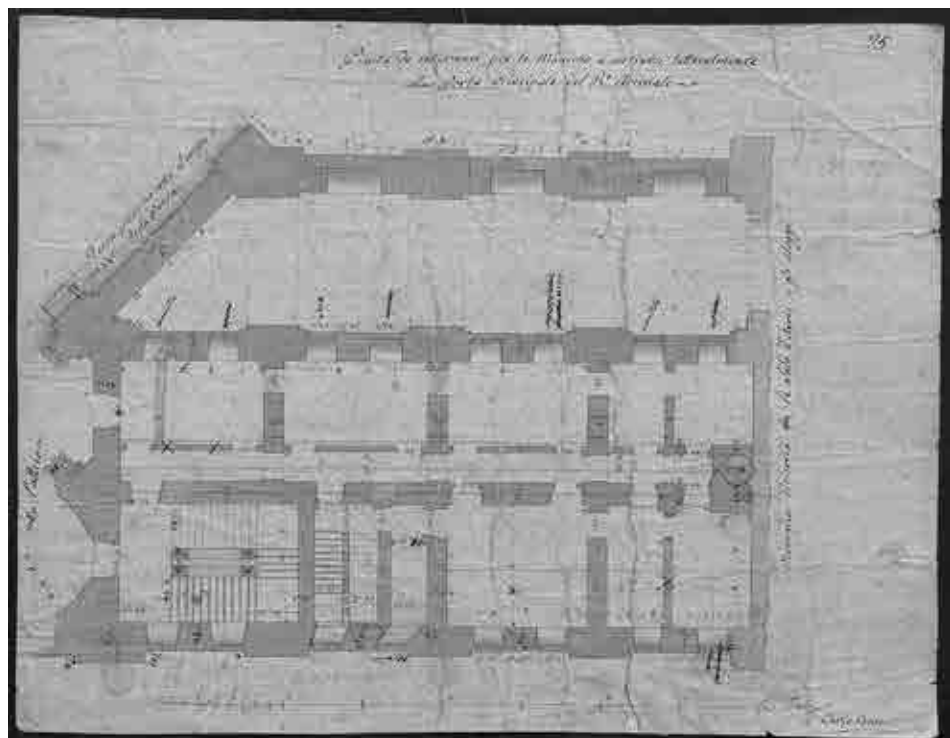
<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1780-1783, m. 11, c. 39r, Regio biglietto del 13 marzo 1781.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1777-1779, m. 10, c. 157r, Regio biglietto del 17 luglio 1779.

<sup>102</sup> *Ibidem*.



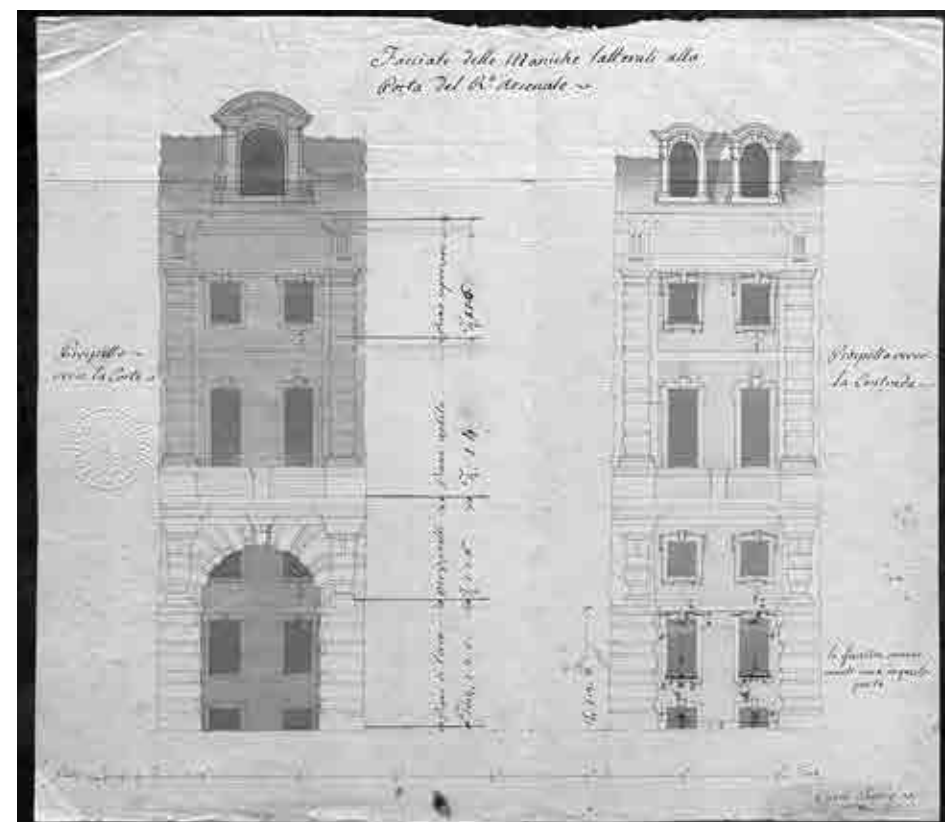
57 Carlo Bosio, *Pianta de' sotterranei per le maniche a costruirsi lateralmente alla Porta Principale del Regio Arsenal.* ISCAG, ED697, c. 25r.

Cuore dell'intervento di Papacino D'Antonj sul sito dell'arsenale sarebbe stata l'ultima- zione del laboratorio di chimica e del museo, con la definizione delle abitazioni sopra di esso, oltre alla formazione della «gran porta d'entrata a meza notte, ed a levante»<sup>114</sup>; il riferimento è all'ingresso seicentesco, che viene descritto come danneggiato da infil- trazioni di acque pluviali.

D'Antonj, che muore nel dicembre nel 1786, ebbe soltanto per tre anni la direzione dei lavori. Quando gli succedette il cavaliere Ruggiero Gabaleone conte di Salmour soltan- to una parte delle opere auspicate erano state completate e alcune, come la ricostruzio- ne del portale, non sembrano neppure essere state messe in opera. Con Regio biglietto del 15 novembre 1787 si elencavano le opere che il Gabaleone doveva portare a termi- ne, tra cui il «coperto della fabbrica costruttasi nel corrente anno sopra il Laboratorio de' Falegnami, e di una parte della Galleria de' Modelli; l'ultimazione delle abitazioni sopra il Museo Metallurgico; ed il compimento sino alla somità della muraglia dalla parte di Levante chiudente il cortile rustico avanti il laboratorio della Tinivella, e de Ferraj»<sup>115</sup>: è da notare che i disegni di De Vincenti, citati dai Regi biglietti, costituisco-

<sup>114</sup> ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1784-1788, m. 12, c. 138r, Regio biglietto del 12 novembre 1785.

<sup>115</sup> *Ivi*, c. 192r, Regio biglietto del 15 novembre 1787.



58 Carlo Bosio, *Facciate delle maniche laterali alla Porta del Regio Arsenal.* CFSAE, Archivio storico, *Collezione Quaglia*, c. 88.

no ancora oggi il riferimento ufficiale. Il Gabaleone fu anche incaricato, nel settembre del 1789, della costruzione di parte della manica «lateralmente alla Porta principale del Regio Arsenal»<sup>116</sup>, con l'aggiunta di «otto ferrate»<sup>117</sup> alle finestre del piano terreno rivolte a nord, cioè sull'odierna via dell'Arcivescovado. L'ala, già sede dell'appartamento del Comandante del Corpo reale di Artiglieria era da ricostruirsi integralmente, ancora una volta assecondando le direttive del progetto De Vincenti. Di questa fase esecuti- va sono testimonianza due disegni, entrambi riferibili all'architetto Carlo Bosio (che, con Ignazio Gavuzzi, era stato promosso a disegnatore delle Reali Aziende il 26 marzo 1777)<sup>118</sup>, e conservati rispettivamente a Roma<sup>119</sup> (fig. 57) e presso la Scuola di applica- zione di Torino<sup>120</sup> (fig. 58). Il Regio biglietto dell'8 dicembre 1789 prevedeva, pertanto,

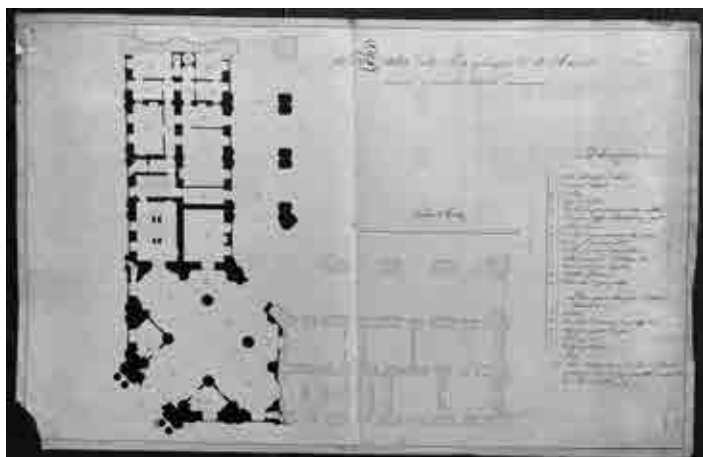
<sup>116</sup> ASTo, AGFF, *Relazioni a Sua Maestà*, vol. 54, anno 1789, c. 170r, Regio biglietto del 7 settembre 1789.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> Fasoli 1995.

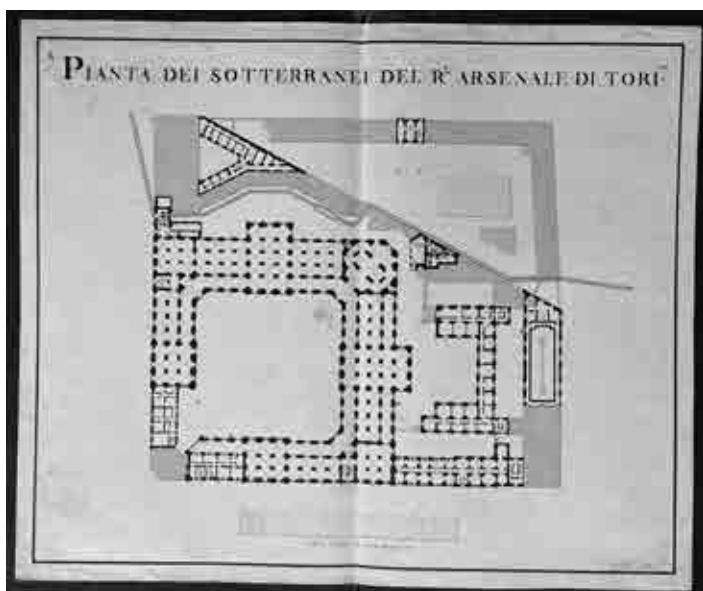
<sup>119</sup> ISCAG, ED697, c. 25r, «Pianta de' sotterranei per le maniche a costruirsi lateralmente alla Porta Principale del R[egio] Arsenal».

<sup>120</sup> CFSAE, Archivio storico, *Collezione Quaglia*, c. 88, «Facciate delle maniche laterali alla Porta del R.º Arsenal».



59 *Pianta della Porta principale del Regio Arsenale e maniche laterali*, “NB. Il disegnato in rosso indica il fabbricato esistente, ed il nero la porzione progettata, già approvata da S.M. li 16 febbraio 1789”, XIX secolo. ISCAG, EM 009 D 693.

60 Giuseppe Beltrami, *Pianta dei sotterranei del Regio Arsenale di Torino*, 10 settembre 1842. ISCAG, EM 009 C690.



la provvisione di «sarizzi, la boscamenta e ferramenta necessaria per la costruzione delle muraglie, volte delle crotte, volte ed arconi del porticato della stessa fabbrica»<sup>121</sup>. Siamo ormai agli ultimi anni di attività del cantiere, che entrerà in una nuova e prolungata fase di quiete nei primi anni Novanta, così che una parte dei lavori deliberati negli anni 1790-91 non risulta essere stata eseguita: tra questi, le operazioni di demolizione e ricostruzione della parte di manica est più prossima al portone di ingresso. Quest'area era da sempre «inserviente d'alloggio all'Intendente Generale d'Artiglieria ed all'Ufficio

dell'Intendenza Generale della medesima»<sup>122</sup> e anche se i suoi appartamenti venivano definiti con il massimo della cura nel 1791, con tanto di «finestre, chiassili con loro voletti, porte volanti e porte a pogiolo colle rispettive ferramenta»<sup>123</sup>, e con nuove «boscamenta, affinché vi escano di maggiore durata»<sup>124</sup>, non risulta, dalle planimetrie ottocentesche (figg. 59-60) che siano mai stati realizzati; altrettanto accadde per il portale, oggetto di nuove attenzioni soltanto dopo il 1842, come mostrato da altri disegni dell'ISCAG<sup>125</sup> (fig. 59).

<sup>122</sup> *Ivi*, c. 85r, Regio biglietto del 23 novembre 1790.

<sup>123</sup> ASTo, AGFF, *Relazioni a Sua Maestà*, vol. 58, anno 1791, c. 50r-v, Relazione a Sua Maestà del 1 agosto 1791.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> ISCAG, EM 009 C690, *Corpo reale del Genio di Torino*, «Pianta dei sotterranei del R.° Arsenale di Torino».

<sup>121</sup> ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1789-1791, m. 13, c. 58r, Regio biglietto dell'8 dicembre 1789.

## LA DIMENSIONE INTERNAZIONALE DEL “MILITARE” NELLA TORINO DEL SETTECENTO

*Paola Bianchi*, Università degli Studi di Torino

Seguire le vicende di una struttura come l'arsenale di Torino significa interrogarsi sulle ragioni della lunga costruzione di questo edificio e del succedersi di fasi diverse di progettazione e infine recupero, in un contesto urbano oggi profondamente trasformato rispetto alla sede delle origini. Di quelle vicende, inoltre, difficilmente si comprende l'importanza se non le si mette in dialogo con la storia europea e con la dimensione internazionale che Torino consolidò nel Settecento.

È significativo, del resto, che alcune voci enciclopediche, nel passare in rassegna i principali arsenali europei per eserciti di terra (escludendo cioè tutta quella serie di arsenali marittimi cui il termine può far pure riferimento con esempi ancor più diffusi e assai più antichi), citino il caso torinese mettendolo a confronto con un'analoga struttura sorta a Berlino. Nella città prussiana il *Zeughaus* era stato progettato nel XVII secolo, ma realizzato tra il 1694 e il 1706 per volere dell'ultimo elettore, che dal 1701 ottenne la corona reale sul Brandeburgo. Il grandioso edificio tedesco, considerato una delle opere più interessanti dell'architettura dell'epoca e uno degli esempi più caratteristici di questo genere di fabbricati, sarebbe stato terminato con l'abbellimento della facciata solo nel 1890 venendo infine destinato, dopo le pesanti vicende dell'ultimo conflitto mondiale, a Museo storico, oggi parzialmente chiuso per riallestimento.

Il paragone è utile per uscire dagli spazi della penisola italiana e per riflettere sull'importanza di uno snodo di anni che segnarono tanto per la Prussia quanto per i domini di casa Savoia (due realtà di medie dimensioni, ma strategiche dal punto di vista della posizione geografica) l'ascesa al rango di regno, e quindi un maggior peso fra gli Stati del continente. Erano due Stati fortemente coinvolti nei conflitti e nelle alleanze che segnarono la fine del Seicento e la prima metà del Settecento, due Stati in cui la formazione degli eserciti aveva attinto a un mercenariato internazionale favorendo, per suo tramite, una circolazione di saperi tecnici risultati poi fondamentali nei decenni a venire.

Le cronologie non sono mai perfettamente in linea, ma possono suggerire analogie. I cantieri per il nuovo arsenale torinese furono avviati più tardi rispetto al caso berlinese: alla fine degli anni Trenta del Settecento, e quindi al termine della guerra di successione polacca, cui il Regno di Sardegna aveva preso parte. A Torino l'arsenale nasceva dunque sotto gli auspici dei decreti di Carlo Emanuele III che, dopo l'energica stagione di riforme volute dal padre Vittorio Amedeo II, mirò a consolidare e completare quanto era stato già realizzato nei primi due decenni del Settecento<sup>1</sup>.

Altri in questo volume toccano dal punto di vista tecnico e architettonico gli aspetti salienti

---

<sup>1</sup> Bianchi 2002b; Bianchi 2012.



61 *Carte générale des Etats du Roy de Sardaigne*, in *A Chorographical Map of the King of Sardinia's Dominions on Twelve Sheets, Taken from the Famous Map of Borgonio [...] Printed for and Sold by A. Dury*, in Duke's-court, St. Martin's Lane, London 1765. BRT, N.95.19 (fotografia di Dino Jasarevich).

che consentirono di accrescere il complesso dell'arsenale. Lo scopo di queste pagine è, piuttosto, mostrare come il "militare" (in un'accezione ampia, sociale e culturale oltre che politica)<sup>2</sup> avesse contribuito tra fine Sei e tutto il Settecento a rendere Torino una città più internazionale, prima che, dall'Ottocento, l'uso pubblico della storia si servisse della rappresentazione dell'esercito "piemontese" per diffondere l'immagine di una precoce, addirittura originaria, eccezione sabauda in chiave nazionale.

Il richiamo internazionale nel Ducato di Savoia aveva già mosso importanti passi nella seconda metà del Seicento. Risaliva a circa metà secolo l'inizio dei lavori per la pubblicazione del *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis*, l'imponente opera composta da preziose vedute e descrizioni dei luoghi del Ducato di Savoia, voluta dai duchi per raggiungere le principali corti e famiglie nobili europee<sup>3</sup>. A dispetto dell'originaria carenza di basi geodetiche (superata dai tecnici solo nei primi decenni del XIX secolo), la rivisitazione dell'opera secentesca da parte dei regi ingegneri topografi non cessò nel secolo seguente, fino alla riedizione del 1772, distribuita a vari principi, ai funzionari delle Segreterie di Stato, a ministri, magistrati, intendenti, ma anche alle nuove scuole per i cadetti d'artiglieria e ad

alcune figure di spicco del mondo scientifico subalpino<sup>4</sup>. Fra questi, il fisico Giambattista Beccaria e l'ingegnere militare, matematico e fisico Alessandro Vittorio Papacino d'Antoni<sup>5</sup>. Nel 1784 il conte Angelo Saluzzo ne otteneva ben sei esemplari per le dotazioni dell'Accademia delle Scienze di Torino, il cenacolo scientifico che era nato per iniziativa di singoli studiosi alcuni decenni prima e che dal 1783 era stata infine riconosciuta come Regia Accademia, sancendo una nuova funzione pubblica.

La diffusione all'estero di esemplari di carte ispirate all'impresa secentesca non si era infatti esaurita nel corso del XVIII secolo, che pure leggeva ormai il *Theatrum* con altre finalità. Nel 1765 Andrew Dury, a Londra, per esempio, ne pubblicava una riedizione corredandola di limitati aggiornamenti (fig. 61), mentre le incisioni rettificata a Torino dal Regio Ufficio Topografico sarebbero state utilizzate fino alle campagne militari del periodo napoleonico. Il *Theatrum* era stato, così, uno degli strumenti che avevano contribuito a mettere in contatto non solo gli ambienti della diplomazia e delle corti, ma anche importanti figure destinate a costruire la fortuna d'innovative istituzioni culturali con effetti sulla società civile e militare. Molto era dunque cambiato fra Sei e Settecento.

Risalendo a un confronto con il XVI secolo, la città aveva visto modificare non poco il proprio assetto. La difficile coesistenza fra vescovo, duca e municipalità aveva condizionato fino al Seicento l'inizio dei cantieri per la costruzione del Palazzo sede della corte. E l'attuale piazza Castello aveva dunque accolto per un certo periodo attività molto eterogenee. Basti ricordare che già nel 1570 Emanuele Filiberto aveva disposto la creazione, nella parte centrale, di un arsenale dotato di fonderia, poi trasferito, nel 1615, nell'isolato prossimo alla galleria che univa l'attuale Palazzo Madama (il Castello) al Palazzo del duca (poi Palazzo Reale), presso il quartiere della Guardia svizzera, verso il lato sud-orientale della piazzetta Reale.

Nel 1659 Carlo Emanuele II, per lasciar spazio al nuovo padiglione destinato alle ostensioni della Sindone, aveva poi ordinato la demolizione dei due isolati già occupati dall'arsenale, disponendo che esso fosse eretto, dietro progetto dell'ingegnere Carlo Morello, sul lato occidentale del primo ampliamento della città, a ovest di Porta Nuova. La nuova "fabbrica" si sarebbe sviluppata sull'isola di Santa Barbara, un'area che fiancheggiava le mura della città affacciandosi, su un lato, sulla cittadella cinquecentesca, da cui era separata da una spianata destinata alle esercitazioni delle maestranze d'artiglieria (non ancora militarizzate e cioè non ancora inserite nei ranghi e agli stipendi del duca come corpi armati). L'arsenale così collocato compariva già in un'incisione di Tommaso Borgonio nel *Theatrum Sabaudiae*. Alla fine dello stesso anno questa nuova struttura accoglieva la fonderia<sup>6</sup>.

L'esigenza, dunque, di qualificare il personale rendendolo adatto alle innovazioni tecnologiche che a fine Seicento avevano trovato largo impiego nei principali eserciti europei, divenuti ormai permanenti, aveva spinto già Vittorio Amedeo II a dare un inquadramento agli artiglieri. Cannonieri, bombardieri, petardieri, minatori, artificieri

<sup>4</sup> Bianchi 2002a.

<sup>5</sup> Pace 1970; Bianchi 2014b; Ciardi 2017.

<sup>6</sup> Marchis 2002, in partic. pp. 737-738.

<sup>2</sup> Donati 1982; Donati 1996; *Eserciti e carriere* 1998.

<sup>3</sup> Se ne veda l'edizione *Theatrum Sabaudiae* 2000. Cfr. Bianchi 2007.

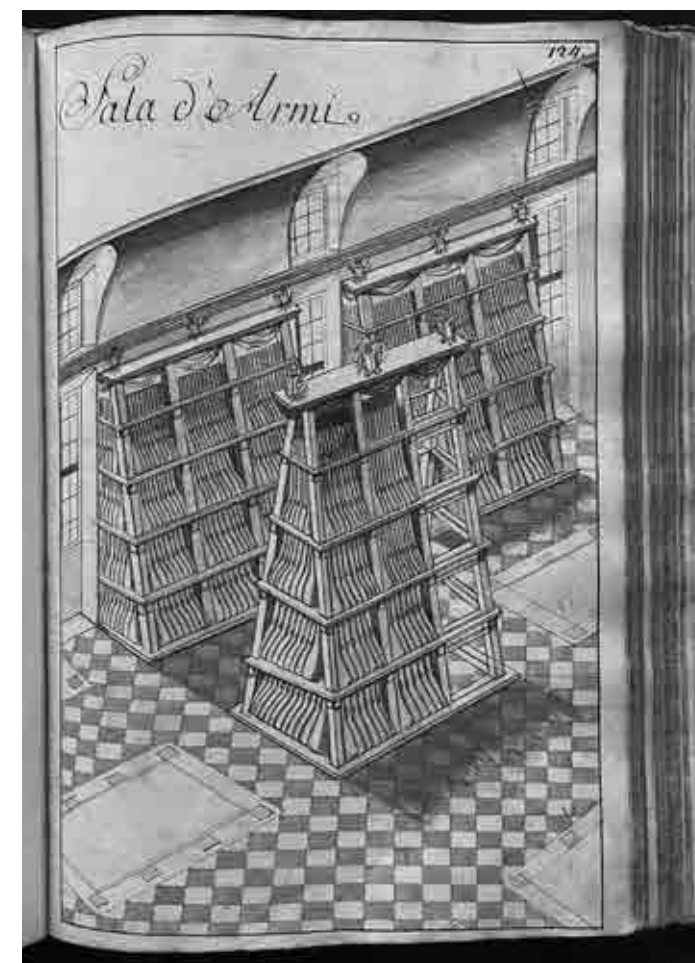


62 Filippo Juvarra, *Memoria sepolcrale per il generale di battaglia e colonello d'artiglieria Giovanni Battista D'Embser*, dalle *Memorie sepolcrali dell'Homini più insigne di q.° secolo conosciuti da Me Cav.r D: Filippo Juvara Architetto*, Torino 1735. MRT, 2172/DS.

ricevettero così un definitivo *status* di soldati, mentre l'accesso a posti di comando nel rango degli ufficiali si aprì a soggetti non nobili, appartenenti a famiglie "borghesi" o per lo più iscritte a quel ceto "civile" che rimaneva escluso dai titoli nobiliari. Nel 1726, a seguito di alcuni provvedimenti già emanati fra il 1711 e il 1717, Vittorio Amedeo II militarizzava l'artiglieria costituendo il battaglione dei cannonieri. Lo stesso anno un paio di editti stabilivano la necessità d'istituire apposite scuole per artiglieri e ingegneri, prevedendo di farli accedere a uno stato maggiore, con i gradi da maggiore a sottoluogotenente. S'imponivano, perciò, la riorganizzazione del sistema produttivo, il censimento delle attrezzature a disposizione e l'adeguamento della terminologia tecnica.

Carlo Emanuele III proseguì quindi sulla via aperta dal padre promuovendo tempestivamente una raccolta di disegni e una collezione di modelli che confluì nell'opera di un ufficiale di origini triestine, Giovanni Battista d'Embser, entrato al servizio sabauda come capitano comandante d'artiglieria nella cittadella di Torino durante l'assedio del 1706 e infine promosso colonnello comandante del reggimento d'artiglieria (fig. 62). In un *Dizionario istruttivo di*

63 Giovanni Battista D'Embser, *Sala d'armi*, dai *Disegni d'ogni sorta de cannoni, et mortari con tutte le pezze, stromenti et utigli appartenenti all'artiglieria*, 1735, c. 124. BSA.



*tutte le robbe appartenenti all'artiglieria* (1732) e in *Disegni di ogni sorta de cannoni e mortai* (1732) (fig. 63) Embser consegnò preziose testimonianze sul materiale e sulle tecniche di lavorazione in uso a Torino<sup>7</sup>. Nel 1739 il battaglione degli artiglieri riceveva per la prima volta *drapeaux* propri, vedendosi riconosciuta l'anzianità a partire dal 1695. Nel 1752 gli ingegneri, considerati ormai anch'essi a tutti gli effetti un corpo militare affiancato all'artiglieria e dotato di onori analoghi a quelli degli ufficiali di fanteria, formarono un'unità autonoma.

Mentre le riforme militari di Carlo Emanuele III rinnovavano le dotazioni di armi e divise, stabilivano l'allestimento di zone per l'accasermamento e l'organizzazione di periodiche ispezioni, nascevano i primi veri corsi teorici destinati agli ufficiali d'artiglieria e genio<sup>8</sup>.

Dal 1739 a Torino le Reali scuole teorico-pratiche d'artiglieria e genio (fig. 64) offrirono

<sup>7</sup> Per un'analisi tecnica di queste opere cfr. Amoretti 1971, pp. 215 e ss.

<sup>8</sup> Bianchi 2002b, pp. 110-152, ma anche, in generale: Ferrone 1988; Barberis 1988.

infatti agli allievi, tutti sudditi dei Savoia destinati a percorrere la carriera nelle cosiddette "armi dotte", un'istruzione tecnica in grado di entrare in competizione con i principali circuiti scientifici europei, anticipando in molti casi la nascita di analoghe scuole in altri Stati. Gli ufficiali dei corpi di fanteria e cavalleria continuavano, invece, a formarsi sul campo, con garanzie di progressioni di carriera, assai più fondate, assicurate dalla provenienza da un ceto privilegiato.

Le Reali scuole teorico-pratiche costituivano parte integrante del battaglione (poi reggimento, infine corpo) d'artiglieria, che iniziò a vantare un numero di graduati ridotto, ma istruito ormai attraverso esami e precise prove di ammissione: una sorta di élite tecnocratica, come è stata definita, perfettamente in grado di dialogare con gli ambienti più colti del mondo militare internazionale. La posizione di marginalità in cui era stata mantenuta l'artiglieria per la sua consuetudine a svolgere attività materiali era stata, così, superata non tanto da svolte improvvise, quanto da una concomitanza di situazioni favorevoli.

L'organizzazione di quel corpo comportava strutture e rapporti con ambienti scientifici e militari di altri paesi, e veniva a situarsi in un contesto di scambi culturali e politici che aveva bisogno di rinnovarsi. In questo senso, è interessante non trascurare il peso delle premesse che erano state poste a Torino a fine Seicento dal rafforzamento dei collegi nobiliari, in particolare dall'inaugurazione dell'Accademia Reale, tipico esempio di accademia cavalleresca che seppe attrarre, sull'onda del costume del grand tour, una popolazione di gentiluomini stranieri e una nutrita squadra di tutor al loro seguito, destinati, nel corso del Settecento, a conoscere e frequentare anche gli ambienti della cultura più aggiornata<sup>9</sup>.

Il vicino ateneo torinese, riformato negli anni Venti, posto come l'Accademia Reale e l'originaria sede delle Reali scuole d'artiglieria lungo via della Zecca, aveva garantito la nascita di laboratori dedicati allo studio dei fenomeni del vuoto, dell'elettricità e dell'ottica. Un contributo essenziale a questa nuova stagione fu dato dal padre scolio di origini monregalesi Giambattista Beccaria, chiamato nel 1748 come titolare della cattedra di fisica sperimentale presso l'università. Grazie a lui l'ateneo poté giovare di un primo, anche se ridotto, centro di ricerca superando la fase di pura diffusione della conoscenza. Dal 1739 le vicine Reali scuole d'artiglieria e genio, a lungo considerate come una realtà a sé stante, ma in realtà, come è emerso da studi recenti, sempre più connesse a un "distretto" per la formazione dei ceti dirigenti (che comprendeva il non lontano Collegio dei Nobili, e, in asse, praticamente senza soluzione di continuità, l'ateneo, la paggeria, l'Accademia Reale e la Cavallerizza) che aveva la caratteristica di scambiarsi materiali didattici e docenti, costituirono un elemento chiave. Anche a Torino, in pieno Settecento, i circuiti culturali, attraverso i salotti, le conversazioni, le società letterarie e scientifiche, erano intanto entrati in dialogo con importanti studiosi stranieri. E via della Zecca aveva davvero polarizzato una assai più ricca offerta formativa rispetto al secolo precedente, configurandosi come una sorta

<sup>9</sup> Sulla fondazione dell'Accademia Reale e sugli effetti di questa istituzione nell'incrementare la presenza straniera a Torino: Bianchi 2003; Bianchi 2010; Bianchi 2014a; Bianchi 2021. Per una ricostruzione a più voci su questi temi: *Turin and the British* 2017.

di volano e di laboratorio per la definizione di istituti più specializzati, fra cui l'arsenale.

In questo ambito, mentre il nome di padre Beccaria si legò ai vivaci dibattiti sulla fisica sperimentale, quello di Ignazio Bertola rese celebri i cenacoli culturali torinesi per aver fortemente voluto e diretto per primo le scuole d'artiglieria e genio, dove si formò, fra altri noti allievi, il futuro presidente dell'Accademia delle Scienze, Carlo Lodovico Morozzo della Rocca. Ingegneri e artiglieri al servizio del Regno di Sardegna avevano così iniziato a giovare della presenza di figure di docenti di livello universitario: Francesco Domenico Michelotti e Carlo Andrea Rana, più tardi Luigi Lagrange.

Il secondo ciclo di corsi dall'apertura delle scuole d'artiglieria e genio, quello che inaugurò le lezioni nel 1745, segnò una svolta. Accanto a docenti militari maturi come Felice De Vincenti, Gasparo Tignola, Ignazio Andrea Bassolino, Carlo Andrea Rana, esperti di architettura, fortificazioni e idraulica, cominciarono a operare insegnanti civili, fra i quali il giovanissimo Lagrange e Francesco Michelotti, destinato a dirigere un grande laboratorio d'idraulica costruito nel 1763 vicino alla cascina Parella alla periferia di Torino<sup>10</sup>. S'inaugurarono anche corsi avanzati di chimica, mineralogia, metallurgia, tenuti da specialisti cresciuti all'interno dello stesso istituto come Angelo Saluzzo, Benedetto Spirito Nicolis di Robilant, Carlo Antonio Galeani Napione.

In pochi anni negli ampi ambienti dell'arsenale, ricostruito dal 1738, furono realizzati un laboratorio di chimica, un museo di mineralogia, uno studio di meccanica e una ricca biblioteca con testi dedicati a studi compiuti in tutta Europa che colpirono i visitatori, come testimonia il *Voyage en Italie* (1786<sup>2</sup>, I, pp. 190-200) del noto astronomo Lalande. Un *Inventario* della biblioteca compilato nel 1780 ci restituisce l'entità di quel patrimonio librario<sup>11</sup>. Era un elenco di oltre trecento volumi scientifici, ma anche di cultura generale, di storia e di diritto pubblico: la *Storia d'Italia* di Guicciardini (Venezia 1563), l'*Histoire ancienne* di Rollin (Paris 1743-1748), *Le droit de la nature et des gens* di Pufendorf (in edizione tarda, s. l. 1750), le *Institutions politiques* di Bielfeld (La Haye 1760).

Gli acquisti per i corsi delle Reali scuole si erano interrotti negli anni della guerra di Successione austriaca, dal 1742 al 1748, tranne che per l'acquisizione, nel 1745, dei *Mémoires pour servir d'instruction dans la conduit des sièges et dans la défense des places* del grande ingegnere militare francese Vauban (nell'edizione di Leida 1740). L'arte militare e la scienza della fortificazione erano documentate da trattati dedicati alle strutture difensive in Francia, Svezia, Prussia e nei Paesi Bassi. Diversi erano i testi sulla Repubblica di Venezia o stampati in area veneta. Dal 1740 al 1759 era stata incamerata, infatti, una buona collezione di cinquecentine e secentine veneziane, mentre già dal 1760 fu messo a disposizione dei frequentatori delle scuole di Torino il *Dizionario militare storico critico* del conte modenese Antonio Soliani Raschini, il primo dizionario militare in lingua italiana, pubblicato a Venezia nel 1759<sup>12</sup>.

Interessante seguire le fasi di accrescimento della biblioteca. Dagli anni Quaranta ai Sessanta

<sup>10</sup> Olivero 1942.

<sup>11</sup> ASTO, *Ministero della Guerra, Azienda d'Artiglieria*, «Inventario dei libri esistenti nelle Reali Scuole tecniche d'artiglieria», 5 dicembre 1780.

<sup>12</sup> Del Negro 2003.

si arricchì il fondo dei classici di architettura civile e militare, dall'antichità agli autori del primo Settecento: Vitruvio, Vegezio Renato, Rossetti, Vignola, Palladio, Gualdo Priorato, Montecuccoli, Vauban, Folard, Vittone. La sezione scientifica annoverava, tra la fine degli anni Cinquanta e metà degli anni Sessanta, non solo preziosi trattati come la *Pirotecnica* di Biringuccio (s.l. 1558), le *Opere* di Galilei (in edizione padovana 1744, 4 tomi), diversi scritti di Leibniz e Boyle, ma i testi che, a Torino, la Società privata, il cenacolo nato nel 1757 dagli incontri inaugurati dieci anni prima in casa Garro, discuteva alla presenza di cultori di questioni matematiche, chimiche, naturalistiche e filosofiche<sup>13</sup>. Gli studi di Boerhaave, Euler, Gravesande, Nollet, Bernoulli, d'Alembert, gli immancabili lavori di Newton, le indagini sull'elettricità condotte del fisico monregalese Gian Battista Beccaria, lo stesso organo della Società privata, i *Mélanges de philosophie et de mathématique*, costituivano il tramite fra le scuole d'artiglieria, l'orto botanico, la scuola di chirurgia e l'università, che già, tuttavia, stava scientificamente arretrando rispetto a queste scuole tecniche.

L'aggiornamento delle Reali scuole è dimostrato anche dal fatto che già nel 1759 esse avevano acquistato l'edizione parigina dell'*Encyclopédie* (1751) cui si aggiunse nel 1764 il *Recueil des planches sur les sciences et les arts* (Paris 1762-1763, 3 tomi). Tra il 1759 e il 1770 si tornava a incrementare la trattatistica tattica, con le *Réflexions militaires* del nobile asturiano Alvaro de Navia Osorio marchese di Santa Cruz<sup>14</sup> e le *Rêveries ou notes et commentaires sur les parties sublimes de l'art de la guerre*<sup>15</sup> del conte Maurizio di Sassonia, opera scritta nel 1732, ma pubblicata postuma nel 1756, quando i dibattiti sugli schieramenti in file o in colonne erano all'attenzione anche dei militari sabaudi.

Nell'arsenale torinese uno spazio rilevante fu dato non solo alla ricerca teorica, ma alla sperimentazione tecnologica, allo studio e alla fabbricazione di macchinari per la lavorazione delle leghe, con grande attenzione ai bisogni della nascente manifattura metallurgica e chimica. Fra le *Carte antiche d'artiglieria* conservate nell'Archivio di Stato di Torino è possibile leggere le numerose relazioni sulla lavorazione della ghisa e del bronzo per la fabbricazione di cannoni, sui risultati e sulle procedure in base a modelli inglesi e svedesi<sup>16</sup>. L'organizzazione e i controlli scientifici della complessa vita amministrativa dell'Azienda economica delle Fabbriche e fortificazioni si collocava in una dimensione tutt'altro che locale. Gli obiettivi del secondo Settecento, anche in Piemonte, guardavano, infatti, alla realizzazione di una produzione autosufficiente di armamenti, non senza promuovere visite e relazioni da parte di esperti su quanto si verificava nella penisola e all'estero. Era nata grazie a iniziative di questo tipo la Reale fonderia di Valdocco, resa funzionante dagli anni Quaranta<sup>17</sup>. Mentre nel grande edificio dell'arsenale avvenivano i controlli, le analisi chimiche delle leghe e le lavorazioni finali, al monte dei Cappuccini si eseguivano le prove di tiro<sup>18</sup>.

Questi investimenti di fondi destinati alle scuole d'artiglieria e ai laboratori ebbero un



64 Carlo Emanuele La Marchia?, *L'architettura militare ad uso delle Regie Scuole d'artiglieria, e fortificazione*, corso manoscritto, 1756. BSA.



65 Alessandro Vittorio Papacino D'Antoni, *Esame della polvere dedicato a Sua Sacra Reale Maestà*, Stamperia reale, Torino 1765, frontespizio. BSA.

chiaro riflesso su altre istituzioni: l'Università, come si è detto, ma anche l'Accademia Reale, via via svecchiata dai primi regolamenti tardo barocchi e progressivamente inserita nel nuovo contesto culturale della città. Dal 1769, infatti, fu permesso ai giovani e aristocratici "accademisti" del secondo appartamento dell'Accademia (quelli che seguivano anche i corsi in ateneo) di uscire dall'edificio per assistere alle lezioni nelle scuole d'artiglieria, frequentate da allievi di una diversa estrazione sociale.

La pubblicazione di trattati in forma di manuali rappresentò, in tal senso, un'altra notevole novità scaturita dai corsi degli artiglieri e ingegneri militari e uno strumento di mediazione culturale importante. Testi molto lontani dall'antico uso, praticato nelle università, di dettare a lezione. Nel 1765 Alessandro Vittorio Papacino d'Antoni licenziava, per esempio, il suo celebre *Esame della polvere* (fig. 65), opera presto tradotta in francese, tedesco e inglese. Stessa sorte toccò alle *Istituzioni fisico-meccaniche per le Regie Scuole d'Artiglieria e di Fortificazione*, già completate nel 1765 per illustrare proprio le esperienze scientifiche realizzate nell'arsenale di Torino, ma apparse tra il 1773 e il 1774 e dopo pochi anni tradotte in francese e in tedesco. Dai torchi della Stamperia Reale uscirono ancora tra il 1774 e il 1775 il primo e il secondo volume dell'*Artiglieria pratica*, opera scritta da Papacino d'Antoni a quattro mani con Gaspare Tignola e presto volta anche in francese; nel 1780 *Dell'uso delle armi da fuoco*, tradotto in inglese e in francese; nel 1782 *Il maneggiamento delle macchine d'artiglieria*. In circolazione dagli anni Settanta, a breve

<sup>13</sup> Ferrone 1988, pp. 69-105.

<sup>14</sup> Su questa figura segnalo una tesi di dottorato: Fernández García 2023.

<sup>15</sup> S.l. 1763.

<sup>16</sup> ASTo, *Ministero della Guerra, Carte antiche d'artiglieria*, registri I, II e III.

<sup>17</sup> *Ivi*, registri I e II.

<sup>18</sup> *Ivi*, registro XIV.

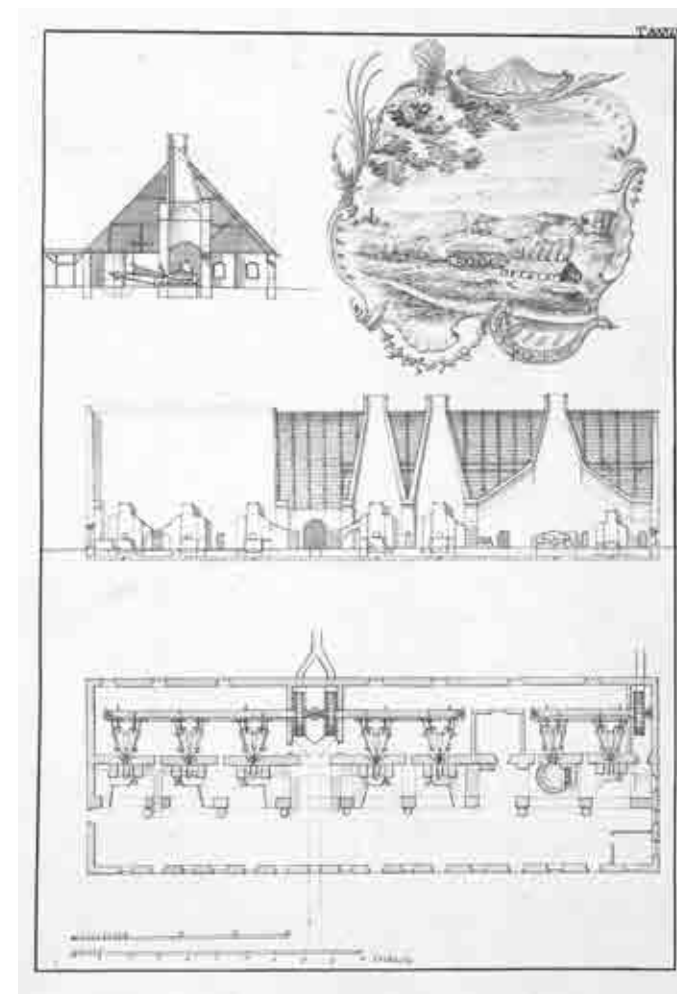
intervallo l'uno dall'altro, i sei ricchi volumi dell'*Architettura militare* si giovarono, poi, di un traduttore d'eccezione quale Jacques-Antoine de Barathier marchese di Saint Auban, ispettore generale dell'artiglieria di Luigi XV e amico personale dell'artigliere piemontese. Nominato a pieno titolo nel 1765 direttore delle Reali scuole, Papacino d'Antoni fu testimone e interprete dell'inserimento del mondo scientifico torinese in un ampio panorama europeo, contribuendo a preparare i migliori ufficiali dell'artiglieria sabauda e molti membri delle accademie scientifiche e letterarie sorte a Torino. Anche Vittorio Amedeo III aveva appreso da lui, insieme con il fratellastro Benedetto Maurizio, duca del Chiabrese, i primi rudimenti delle scienze e delle tecniche militari; e così avrebbero fatto quattro dei suoi figli: i principi Vittorio Emanuele, duca d'Aosta, Giuseppe Maurizio, duca di Monferrato, Carlo Felice, duca del Genevese, e Giuseppe Placido, conte di Moriana. Entrato come volontario in artiglieria, dove uno zio paterno era già presente in qualità di capitano, Papacino ottenne le promozioni di maggior rilievo sotto Vittorio Amedeo III, quando era ormai più che avviata quell'internazionale degli artiglieri che, dalle scuole militari venete e torinesi, lambiva Parigi, Berlino, Pietroburgo. Ne sono prova le lettere che si scambiarono Papacino e il matematico Lorgna, scrivendo l'uno da Torino, l'altro da Verona<sup>19</sup>. Entrambe le città accoglievano allora scuole militari (le Reali scuole d'artiglieria e genio di Torino, il Collegio Militare a Verona) che erano riuscite ad attirare intorno a sé spiriti riformatori meglio di quanto non facessero, negli stessi anni, gli atenei rispettivamente di Torino e di Padova<sup>20</sup>.

Ed è interessante che, scrivendo all'amico matematico Anton Maria Lorgna, con il quale intrattenne un intenso scambio culturale, Papacino facesse notare che i propri trattati d'artiglieria erano presi a Torino ormai come modello anche per la scuola dei paggi d'onore, quella costola della corte che dagli anni Trenta era stata inserita negli spazi dell'Accademia Reale: «Essendomi stato ordinato di dare alle stampe il libro 1° dell'*Architettura militare* che s'insegna nelle nostre scuole, affinché serva anche per gli studi de' nostri paggi d'onore e degli allievi dell'Accademia nostra Reale, ne spedisco una copia coll'involto indirizzato a Vostra Signoria Illustrissima, affinché alla prima occasione le venga trasmesso costi senza costo di spesa»<sup>21</sup>.

Questa circolazione di testi, diramati da un precoce mercato editoriale di traduzioni, ci dice molto sui riflessi che ebbe la cultura tecnica generata dal corpo più recente dell'esercito sabauda settecentesco. La stampa e la promozione di quei trattati non dipendeva dall'iniziativa privata, ma era sempre controllata e approvata dalla corte. Lo precisava ancora Papacino d'Antoni, quando nel 1781 raccontava all'amico Lorgna che il re del Portogallo aveva scelto le sue opere per l'istruzione militare del principe Giuseppe di Braganza presentando, a tal fine, una pubblica richiesta al re di Sardegna<sup>22</sup>.

Sono, però, forse i viaggi d'esplorazione condotti in tutta Europa a offrirci l'immagine più eloquente di quell'internazionalizzazione che era stata costruita intorno ai frequentatori

66 Benedetto Spirito Nicolis di Robilant, *La fonderia di Halsbrück in Freyberg*, dai *Viaggi mineralogici...*, 1788, tav. XXXIX. BRT, DC varia 489.



dell'arsenale e delle Reali scuole non solo di facciata, ma calata in un patrimonio tecnico e scientifico destinato a riverberarsi, nei decenni successivi, sulla vita economica subalpina. La figura del capitano Benedetto Spirito Nicolis di Robilant, protagonista, a partire dal 1749, in compagnia di quattro giovani cadetti, di un itinerario in Sassonia, e poi in Austria, Boemia e Ungheria per studiare l'organizzazione e la produzione nelle miniere locali (fig. 66), documenta bene il delicato passaggio da una stagione caratterizzata da iniziative autonome al tentativo di un controllo culturale ed economico complessivo<sup>23</sup>. Con le miniere gli artiglieri piemontesi analizzarono grandi saline, manifatture di porcellane, fonderie, zecche, prendendo appunti, annotando dettagli sulla lavorazione, restituendo attraverso preziosi disegni quello che ancor oggi stupisce il visitatore che frequenti i fondi librari e archivistici sopravvissuti.

<sup>23</sup> Ferrone 1988, pp. 59-68.

<sup>19</sup> Bianchi 1996.

<sup>20</sup> Su Lorgna come organizzatore di cultura e scienziato restano fondamentali: Farinella 1986; Farinella 1993.

<sup>21</sup> BCV, *Carteggio Lorgna*, busta 12, lettera di Papacino a Lorgna, 12 settembre 1778.

<sup>22</sup> «Non so se io abbia mai scritto [...] che i trattati distesi per l'ammaestramento dei nostri allievi sono sempre stati pubblicati per supremo comando, [...] essendone la stampa seguita [...] col denaro regio e diretta da altra persona». ASTO, *Corte, Materie militari, Intendenza generale d'artiglieria*, mazzo 2 d'addizione, n. 21, «Registro di varie lettere scritte o ricevute dal commendatore De Antonj direttore generale delle Scuole d'Artiglieria» (1761-1785), lettera da Torino, 19 dicembre 1781.

# LES ARSENAUX DE TERRE ET DE MER EN EUROPE. FONCTIONS, FORMES ET CIRCULATIONS INTERNATIONALES, XVI<sup>E</sup>-XIX<sup>E</sup> SIÈCLES

*David Plouviez, Nantes Université*

Depuis les travaux de Michael Roberts qui énoncent pour la première fois le paradigme d'une «Révolution militaire» des temps modernes<sup>1</sup>, de nombreuses analyses ont été engagées pour caractériser la manière de faire la guerre à partir de la Renaissance. Si cette «Révolution» a été largement débattue sans faire consensus, il n'en demeure pas moins que la création d'armées permanentes – de terre comme de mer –, l'usage des armes à feu et l'invention du vaisseau de ligne sont des éléments qui singularisent l'histoire militaire de l'époque moderne. De ces aspects découlent la volonté progressive des États de contrôler et d'uniformiser la fabrication de leurs armes et de leurs navires qui se traduit, entre autres *artefacts*, par la création d'arsenaux terrestre et maritime à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. De prime abord, si ces deux types d'infrastructures militaires se distinguent autant par leurs objets que par leurs formes, il reste qu'elles ont en commun de représenter des pôles de concentration de la force, souvent à la frontière maritime ou terrestre d'un territoire, des points d'appui à partir desquels les États ont la possibilité de projeter une offensive contre l'ennemi.

## **Dynamiques de construction et rôles des arsenaux**

L'avènement de la puissance de feu sur les champs de bataille terrestre et maritime représente un facteur décisif à la construction et à la multiplication des arsenaux. L'usage générique du terme «arsenal» pour désigner indistinctement des infrastructures destinées à l'armée de terre et à la marine résulte toutefois d'un glissement terminologique récent puisqu'il qualifie à l'origine les seuls établissements littoraux. Son étymologie est à rattacher au mot arabe *dâr as sinâ'a* qui signifie «la maison où l'on construit» ou «la manufacture», et qui a été adopté ensuite par toutes les langues européennes du bassin méditerranéen pour caractériser une structure portuaire destinée à construire, entretenir et armer des navires (*tersane, dressane, darsena, arsenale, arsenal*, etc.). Il faut cependant attendre la fin du XV<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle pour que le terme «arsenal» soit compris comme un équipement militaire au service de l'État, sans doute à partir du moment où l'arsenal de Venise devient lui-même un espace exclusivement destiné à construire des galères de combat<sup>2</sup>. Pour un contemporain des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, il est d'ailleurs peu probable que le mot «arsenal» désigne autre chose que Venise, le seul exemple d'établis-

<sup>1</sup> Le concept de «Révolution militaire» est élaboré par Michael Roberts à l'occasion d'une conférence qu'il prononce le 21 janvier 1955 à la Queen's University de Belfast et transcrite bien plus tard en 1967. Depuis, de très nombreux essais ont éprouvé, adapté et transformé ce concept, en particulier Geoffrey Parker qui relança la discussion académique autour de l'existence d'une «Révolution militaire» propre à l'époque moderne dans: Parker 1988.

<sup>2</sup> Concina 1987.



67 Plan-relief de Namur, détail de le bâtiment de l'Arsenal, 1747. Musée des Beaux-Arts de Lille (photographie de Philippe Bragard, 2013).

sement de cette ampleur à l'époque. Les archives des armées de terre européennes et les traités de fortifications de l'époque moderne font un usage très limité du terme «arsenal» au profit de «magasins», de «hangars», «de halles» ou, dans le cas français, de «couverts pour l'artillerie». Dans ses instructions du 25 août 1692 pour la construction de l'arsenal de Namur (fig. 67), l'ingénieur des fortifications Vauban estime «nécessaire de faire un hangar ou grande halle de 50 toises de long et 8 de large couvert d'ardoises avec plusieurs planchers pour mettre les affûts, outils, etc. à couvert»<sup>3</sup>. En dépit de sa tendance à devenir un terme générique au XVIII<sup>e</sup> siècle, «arsenal» reste tout au long de l'époque moderne en concurrence avec un très riche champ lexical lorsqu'il s'agit de désigner les établissements terrestres destinés à conserver et entretenir l'artillerie. Ainsi, dans la correspondance militaire française sous l'Empire, c'est surtout avec l'expression de «place de dépôt» que Napoléon et ses officiers évoquent l'armature d'arsenaux installés en Europe<sup>4</sup>.

Au-delà de ces aspects terminologiques, l'aménagement d'un espace dédié au matériel de guerre représente une rupture avec le Moyen-Âge, époque pendant laquelle les bâtiments militaires n'ont pas vocation à durer, conçus surtout pour assurer transitoirement le soutien à une armée en campagne, sauf rares exceptions<sup>5</sup>. L'entretien d'armées permanentes

dotées de matériel de plus en plus spécialisés contraints les États à disposer d'un bâti militaire spécifique destiné à centraliser la gestion de l'armement, de surcroît quand la poudre devient un privilège de la puissance publique. Le contrôle et l'uniformisation du matériel de guerre constituent de puissants moteurs à l'origine de la construction des arsenaux, autant terrestres que maritimes. Dans le domaine de l'artillerie, des administrations dédiées à la surveillance de sa production se développent en Europe, sous Maximilien de Habsbourg et Henri VIII Tudor par exemple qui font figures de précurseurs dans ce domaine. En France, François I<sup>er</sup> nourrit les mêmes objectifs lorsqu'il crée la charge de Grand Maître de l'artillerie de France – charge attachée à l'arsenal de Paris en 1572 – et décrète la création des «magasins d'artillerie» qui donnent lieu à une première nomenclature des calibres des armes portatives sous Henri II. Dans le domaine naval, à Venise, c'est le même souci d'obtenir une flotte de galères permanente et uniforme qui accélère la militarisation définitive de l'arsenal au cours de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Néanmoins, si un contrôle étatique des armées, notamment par la création d'un appareil administratif spécifique, est avéré dès le XVI<sup>e</sup> siècle, celui-ci n'entraîne pas immédiatement une vague de construction d'arsenaux en Europe. Seule l'Espagne est contrainte de disposer d'une série d'étapes dans le contexte de sa guerre contre la province insurgée des Pays-Bas de 1568 à 1648. Ce déploiement lointain conduit à l'organisation d'une logistique complexe qui passe par la projection de casernes et d'arsenaux terrestres sur le «chemin espagnol» à partir des années 1590, à Perpignan, Milan et Bruxelles par exemple<sup>6</sup>. Les autres puissances remanient des infrastructures héritées de l'époque médiévale, à l'exemple de l'arsenal de Paris qui est entièrement reconstruit par Charles IX à la suite d'un incendie, ou érigent ponctuellement des «magasins», à l'exemple de celui aux blés de la citadelle de Metz à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ou du magasin aux vivres de Brouage en 1640 pour la France<sup>7</sup>, mais le véritable décollage dans la construction des arsenaux terrestres a lieu au XVII<sup>e</sup> siècle. La chronologie est assez similaire pour les infrastructures maritimes. La militarisation de l'arsenal de Venise est très progressive et s'inscrit dans le troisième programme d'agrandissement du site – *arsenal Novissimo* – débuté en 1473 mais qui ne s'achève qu'à la toute fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Le Tersane-I amiré d'Istanbul, dont la construction débute à partir de 1513-1514, brûle en 1539 et est totalement refondé en 1547 pour devenir le principal arsenal maritime de la Sublime Porte<sup>8</sup>. C'est également à cette époque que l'Angleterre pose les premiers jalons de son armature d'arsenaux. Le souhait d'Henri VII de disposer d'une flotte se manifeste par la construction d'une cale sèche à Portsmouth dès 1495. Ensuite, la politique volontariste d'Henri VIII en matière maritime donne lieu au développement d'infrastructures portuaires militaires avec l'établissement de docks et de magasins à proximité de Londres (Erith, Deptford, Woolwich, Limehouse, etc.) et sur la Manche, à Portsmouth essentiellement<sup>9</sup>. Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, Deptford est sans doute le site le plus important d'Angleterre, mais il s'agit encore d'une infrastructure composite qui ne possède pas toutes les fonctions d'un arsenal maritime. L'intensification des rivalités économiques

<sup>3</sup> SHD, *Bibliothèque, Génie*, in Folio 19, article 270, cité par Jacquet 1982, p. 7.

<sup>4</sup> SHD, GR 1VD 2, pièce 26, Note dictée par l'Empereur sur les projets d'Alexandrie, 24 mars 1806, cité par Prost 1991, p. 180.

<sup>5</sup> Au Moyen-Âge, il existe des «chambres d'armes» qui n'ont pas la vocation d'être des soutiens logistiques à une armée à la différence des arsenaux de l'époque moderne: *Das Zeughaus* 1991, p. 182.

<sup>6</sup> Parker 1972.

<sup>7</sup> Goenaga 1988, p. 65.

<sup>8</sup> Cizakça 1981.

<sup>9</sup> Loads 1992, pp. 74 et ss.

et coloniales au XVII<sup>e</sup> siècle, notamment entre l'Espagne, les Provinces-Unies, l'Angleterre et la France, accélère la construction d'arsenaux maritimes transformés à partir de sites existants ou fondés ex-nihilo, essentiellement entre les années 1630 et 1680.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la multiplication des arsenaux correspond à un moment de fixation de leurs fonctions. À terre, la vocation de base logistique destinée à alimenter en armement de petit et gros calibre les armées en campagne se traduit par la nécessité de stocker, d'entretenir et de réparer l'artillerie. Ces fonctions primaires sont également partagées par les arsenaux maritimes qui servent de relâche aux navires de guerre préparés pour une nouvelle mission. Initialement seuls les aspects de production distinguent les deux types d'infrastructures. Les arsenaux de terre sont d'abord conçus comme des immenses magasins associés à de petits ateliers et quelques forges qui ne suffisent généralement pas à produire une artillerie neuve et en série. L'objectif est alors de disposer d'espaces suffisamment grands et organisés rationnellement afin de faciliter les entrées et les sorties de matériel. La fonte de l'artillerie est confiée à des manufactures extérieures, installées sur des sites éloignés des lieux potentiels d'affrontement et à proximité des matières premières nécessaires à une production de masse. Ces considérations générales souffrent néanmoins de nombreuses exceptions dès le XVII<sup>e</sup> siècle, et l'installation d'une fonderie dans plusieurs sites vient brouiller un peu plus la distinction qui pouvait exister entre les arsenaux terrestres et les manufactures d'armes. En France, l'arsenal de Paris est un lieu de production de l'artillerie dès le règne de François I<sup>er</sup> et jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. La récurrence des combats à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle engage les puissances européennes à disposer d'arsenaux plus complets et autonomes jusqu'à créer une industrie de guerre dans des villes qui ne servaient jusque-là que de places de dépôt<sup>10</sup>. Ainsi, sous l'Empire napoléonien, les arsenaux de Strasbourg, Mayence, Wesel, Alessandria et Zara possèdent des fonderies pour produire un armement diversifié, de l'arme portative à la pièce d'artillerie. Cette première armature est doublée par des arsenaux secondaires tels Coblenze, Cologne, Lille, Luxembourg ou Metz par exemple qui se contentent d'assumer le rôle initial dévolu à ce type de bâti militaire, à savoir le stockage et l'entretien de l'artillerie.

Dans le cas des arsenaux maritimes, ces distinctions ne sont pas pertinentes puisqu'il s'agit d'en faire immédiatement des lieux permettant la construction des navires. Dès l'origine, il faut stocker une quantité innombrable et variée de matières premières dans le but d'alimenter les chantiers de construction et toutes les unités de production indispensables à un navire (corderies, manufactures de toiles à voiles, forges et fonderies). Les arsenaux maritimes sont donc conçus pour être autonomes. Les États qui en disposent de plusieurs ont alors la faculté de répartir la charge des constructions neuves et des réparations sur un site plutôt qu'un autre en tenant compte de l'état des stocks de matières premières ou de la situation internationale. Le blocus des arsenaux londoniens par les Hollandais – avec l'irruption de l'amiral Ruyter dans la Tamise et la Medway en juin 1667 – et l'importance stratégique que revêt désormais la Manche et l'Atlantique à partir des années 1670-1680 contribuent au développement de Portsmouth et Plymouth (tav. XXXIX) au détriment du pôle londonien – arsenaux de Chatham, Deptford, Woolwich et Sheerness – qui conserve néanmoins un rôle majeur pour la

réparation des navires. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, le blocus de Brest au cours des guerres de la Révolution et de l'Empire déporte la construction des navires neufs à Rochefort et à Anvers quand l'arsenal breton est temporairement chargé des réparations. Toutefois, au moment où les arsenaux terrestres se renforcent d'une capacité de production au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, on constate une tendance inverse pour les arsenaux maritimes qui confient une partie de leurs besoins à des établissements industriels extérieurs. La course aux armement navals dans un contexte d'augmentation du tonnage des navires de guerre représente un défi logistique pour les arsenaux et une charge financière difficilement supportable pour les États. L'externalisation de certaines productions, les canons de gros calibre ou les toiles à voiles par exemple, est une solution envisagée pour alléger la mobilisation de l'arsenal, notamment en période de conflit, et baisser les coûts de production des navires.

### Caractéristiques architecturales et empreintes spatiales

Toutes les fonctions des arsenaux se traduisent par l'existence d'un bâti spécifique, inhérent à chaque site, mais dont l'organisation générale suit une diversité de modèles (formes, matériaux, etc.) qui évoluent dans le temps. Les arsenaux s'adaptent notamment aux changements de normes techniques qui conduisent à la transformation de l'existant ou la destruction de bâtiments devenus désuets au profit de nouveaux.

Ce phénomène est particulièrement perceptible pour les arsenaux maritimes qui suivent l'évolution des tonnages des navires et la progressive mécanisation des ateliers. Toutes les puissances navales européennes lancent des programmes de restructuration de leurs arsenaux maritimes au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle qui impliquent une modification profonde des plans hérités du siècle précédent. En Angleterre, la modernisation des chantiers suit une planification rigoureuse qui s'étend de 1763 à 1800 et qui élimine du paysage de nombreuses infrastructures des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. En France, le processus est similaire et se concrétise par les plans-projets d'aménagement des années 1784-1785 destinés à adapter les bâtiments et l'ordonnancement interne des arsenaux aux nouveaux modèles de navires de guerre qui sont mis au point à cette époque<sup>12</sup>. Pour les arsenaux terrestres, les principales modifications résident dans la nature des matériaux utilisés pour les construire. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les fortifications sont l'objet de l'attention des ingénieurs militaires au détriment des casernes, hôpitaux et arsenaux dont l'emplacement n'est pas toujours prévu en amont et qui sont bâtis avec des matériaux de moindre résistance. Le cas de l'arsenal de Longwy est révélateur du faible intérêt initial porté à sa construction comme en témoigne l'un des ingénieurs en charge de sa rénovation:

«[L'arsenal de Longwy] a été fait d'une manière fort extraordinaire et qui ne convient nullement à un bâtiment fait pour mettre les munitions à couvert vu que le corps du grand couvert et les deux hangars d'à côté sont bâtis à claire-voie comme des cages à poulets [...]. On a été contraint de couvrir ces grandes ouvertures de planches qui ayant été employées vertes se sont tellement déjetées qu'elles laissent encore beaucoup de passage à la pluie et

<sup>10</sup> Prost 1991, p. 82.

<sup>11</sup> Coad 1989.

<sup>12</sup> Acerra 1992.

encore plus à la neige [...]. Il n'y a point d'autre party à prendre que de défaire toutes les claires-voies et murer leur ouverture par de bonnes et solides maçonneries»<sup>13</sup>.

En outre, dans les villes déjà fortifiées, où l'espace est contraint, l'installation d'un arsenal est souvent précédée d'expropriations afin de disposer de la place nécessaire mais ce processus long et pénible ne conduit pas toujours à des constructions pérennes. Dans les cas où il s'agit d'appliquer la fortification bastionnée à un espace urbain, qui nécessite de déborder l'enceinte médiévale d'origine, les espaces gagnés à l'intérieur du nouveau tracé polygonal sont alors mis à profit pour accueillir les bâtiments militaires, dont les arsenaux. Au-delà de ces évolutions, les arsenaux possèdent dès l'origine une série d'infrastructures et d'outils inscrits dans un espace de plus en plus rationalisé. Les arsenaux maritimes se distinguent d'emblée par leur taille et la concentration de main d'œuvre qu'impose la construction navale, des éléments qui en font les premiers ensembles industriels de l'époque moderne. Quelle que soit la configuration de leur site, ils sont toujours organisés autour des cales de lancement qui incarnent leur fonction de construction et qui peuvent être considérées comme les pièces maîtresses des arsenaux maritimes. Ces cales, couvertes ou non, sont des pentes inclinées obtenues à la suite d'un remblai de terre stabilisé par des «grillages» en bois sur la partie plane – qui reçoit le navire en construction – et un système de «chapeau» en bois maintenu par des pieux en bout de cale afin d'éviter que la terre ne se dérobe dans le fleuve ou la mer, notamment en cas de fortes pluies. Au début de l'époque moderne, les arsenaux méditerranéens possèdent de très nombreuses cales permettant la mise en chantier simultanée de plusieurs dizaines de galères. Avant son incendie de 1539, le Tersane-I amir d'Istanbul compte une centaine de cales couvertes par des toits d'ardoise puis 135 en 1579 et 154 en 1636-1641. À proximité des cales de construction les puissances navales d'Europe du Nord-Ouest établissent les premières des bassins de radoub destinés prioritairement à entretenir et réparer les navires même si ces *artefacts* peuvent aussi accueillir de nouvelles constructions. Si la France inaugure sa première forme à Rochefort en 1671, l'Angleterre suit très rapidement pour devenir le pays qui en possède le plus au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans le cas des arsenaux méditerranéens, l'absence de marée rend difficile l'installation de tels bassins qui ne se multiplient qu'à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le premier est construit à Carthagène en Espagne entre 1755 et 1758 puis à Toulon (fig. 68) dont les travaux s'étendent de 1773 à 1777. L'ingénieur qui en a la charge, Antoine Grognard, est approché à la fin du siècle par l'Empire ottoman pour reproduire un tel bassin à Istanbul mais, faute d'un devis acceptable, c'est le suédois Rhodé qui est responsable du chantier entre 1797 et 1800. C'est à partir des cales et des bassins que s'organisent les lieux de stockage et de transformation des matières premières. Les parcs et hangars à bois ainsi que les fosses immergées, pour conserver les résineux employés à la réalisation des mâts, représentent une emprise au sol très importante et l'objet d'un soin particulier à la hauteur du caractère stratégique de cette matière première. Suivant l'exemple vénitien, qui achève de mettre ses bois à l'abri dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les arsenaux européens s'engagent dans la construction de halles et de hangars, notamment à l'occasion de leur restructuration au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Plusieurs autres bâtiments sont des marqueurs de l'espace mais il est difficile



68 Balthasar Firedrich Leizelt (graveur), *Le Port neuf ou l'arsenal de Toulon*, Augsburg 1780.

de faire la distinction entre les magasins et les ateliers – forges, voileries, poulie, etc. – dans la mesure où les deux fonctions se confondent le plus souvent. La corderie est sans doute l'exemple le plus emblématique de ce type de bâtiment, de loin celui qui s'impose dans l'espace de l'arsenal, où le chanvre est stocké et transformé en cordage. C'est à partir de la grande corderie d'État de la Tana à Venise, en activité dès 1320-1325, que l'arsenal de la ville se développe progressivement. De même, la corderie de Rochefort est le premier bâtiment à être édifié à partir de février 1666 sur les plans de l'architecte François Blondel.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, les arsenaux maritimes sont conçus sans véritable plan conducteur d'où il résulte une prolifération incontrôlée de bâtiments à la fonctionnalité médiocre. Toutes les puissances maritimes engagent alors une réflexion sur les fonctions théoriques d'un arsenal complet et ce que ça suppose au regard de la nature et de la distribution des infrastructures. Par ailleurs, l'une des obsessions des autorités maritimes européennes est le contrôle de la main d'œuvre qui s'avère très nombreuse, notamment au moment des conflits. Il faut alors pouvoir dénombrer et surveiller ce monde ouvrier et veiller à limiter autant que faire se peut le vol de matières premières. Venise sert de modèle puisque les travaux de l'arsenal Novissimo n'ont pas pour seul objet l'agrandissement du site et la multiplication des cales. Une certaine rationalisation de l'espace est entreprise avec la mise en place d'un circuit au cours duquel les galères sont progressivement

<sup>13</sup> SHD, *Département, Génie*, Atlas 159, cité par Jacquet 1982, p. 7.

montées et dotées de leur armement à partir d'un matériel préalablement façonné et numéroté<sup>14</sup>. D'autres arsenaux méditerranéens s'inspirent de ce mode d'organisation du travail (Malte, Messine, Barcelone et Istanbul)<sup>15</sup>. Ce modèle est d'autant plus observé que les arsenaux d'Europe du nord-ouest montrent de sérieuses limites lorsque la mer devient un enjeu stratégique à part entière, notamment à partir des guerres anglo-hollandaises de 1652-1654 et 1665-1667. En France, les difficultés d'organisation des arsenaux entraînent une remise en question des plans de toutes les bases navales. Les informations glanées à l'occasion des visites en Hollande, en Angleterre et en Italie permettent à Colbert de rédiger un *Mémoire sur tout ce qui doit s'observer pour former les magasins des arsenaux de marine du Roy* en 1670<sup>16</sup>. La projection des cales de construction et des quais doit être en rapport avec la taille des navires et les lieux de stockage suffisamment grands et à proximité des chantiers. Le mémoire fait également l'inventaire de bâtiments obligatoires, telle que la corderie et les étuves à bois, mais également toute une série de magasins généraux destinés à entreposer les rechanges du navire. Fonderies et poudrières sont désormais à l'écart de la zone de construction. Ce mémoire sert de plan-guide pour la restructuration des arsenaux français, à commencer par celui de Toulon dont la réorganisation est confiée au sculpteur Pierre Puget (tav. XXXVIII). Les plans qu'il propose à Colbert entre 1671 et 1676 témoignent d'une évidente volonté de rationalisation de l'espace en concentrant les bâtiments par pôle de service, mais le souci de l'esthétique l'emporte encore sur la fonctionnalité de l'ensemble<sup>17</sup>. Or, la guerre de Hollande, qui débute à partir de 1672, vient rappeler la nécessité de disposer d'infrastructures en adéquation avec les fonctions militaires de ces bases. Signe des temps, Pierre Puget est renvoyé en 1676 et c'est finalement Vauban qui sera en charge des travaux de restructuration de l'arsenal en 1682 avec la création de deux vastes darses séparées les unes des autres par des zones de stockage et des bâtiments de transformation organisés de manière symétrique autour des chantiers. L'ingénieur des fortifications a pris la place de l'artiste. Plus d'un siècle plus tard, la volonté de rationalisation des arsenaux demeure vivace, à la hauteur de ce que sont devenus ces espaces militaires dans le contexte de la mondialisation des conflits et de l'industrialisation naissante, jusqu'à déboucher sur des utopies. Les expérimentations autour du «panoptique» des frères Jeremy et Samuel Bentham s'inscrivent dans une tentative de résolution des problèmes de surveillance posés par la main d'œuvre des arsenaux britanniques. Cette idée naît de l'expérience de Samuel qui fit son apprentissage auprès d'un charpentier de l'arsenal de Woolwich (fig. 69) à partir de 1770 avant de s'en détourner pour se former aux mathématiques et à la mécanique, encouragé par son frère Jérémy. Le principe du panoptique, associée aujourd'hui à l'architecture carcérale, est expérimenté par les Bentham en Russie puis popularisé en Angleterre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle comme un moyen d'améliorer le processus de construction navale en établissant un contrôle beaucoup plus strict des flux de main d'œuvre<sup>18</sup>. Les idées des frères Bentham provoquent un intérêt évident et en 1795, l'Amirauté britannique nomme Samuel inspecteur général des arsenaux. En pratique, le panoptique n'est jamais adapté aux plans des différents arsenaux anglais, mais la rationalisation de l'espace productif qu'il incarne permet des transformations



69 A Perspective View of the Royal Laboratory at Woolwich, dessin, première moitié XVIII<sup>e</sup> siècle. London, National Maritime Museum, Greenwich, PAF5733.

profondes, notamment par un meilleur agencement des bâtiments dans le contexte des débuts de la mécanisation. Les Portsmouth Block Mills, des usines destinées à fabriquer mécaniquement les poulies des navires, symbolisent cette entrée des arsenaux britanniques dans l'industrialisation en permettant une production de masse et en série<sup>19</sup>.

La rationalisation des arsenaux terrestres est également l'objet d'une réflexion mais celle-ci ne recouvre pas les mêmes enjeux dès lors qu'il s'agit de bâtiments à l'emprise spatiale plus modeste. Au reste, avant de se soucier d'améliorer leur fonctionnement, l'objectif initial consiste à les insérer dans une armature offensive et défensive susceptible d'évoluer, notamment en fonction des alliances. En dehors des grands arsenaux de capitales européennes, ces infrastructures sont implantées sur les frontières et sont autant de points d'appui pour les armées en campagne. Le choix du site est donc crucial mais procède d'un pari comme le développe Napoléon lorsqu'il s'agit de faire d'Alessandria, dans la plaine du Pô, le principal arsenal de l'armée française:

«Une place de dépôt doit être autant que possible imprenable, et l'on doit l'augmenter chaque année, y travailler pendant soixante ans et en faire une place telle que l'ennemi n'ait point envie de l'assiéger et qu'ils se contentent de la bloquer. [...] Il faut qu'elle ne soit placée sous aucune artère de grande communication, qu'on puisse reconquérir l'Italie et marcher sur Palmanova sans que ni les corps de l'armée, ni l'artillerie, ni les approvisionnements n'approchent de sa sphère d'activité. On n'a pas voulu que Plaisance fût une grande place forte [...] si elle venait à être prise, on ne pourrait pas raisonnablement faire un mouvement sans l'avoir reprise,

<sup>14</sup> Lane 1965, pp. 81-92; Bellavitis 1983, pp. 121 et ss.; Concina 1984.

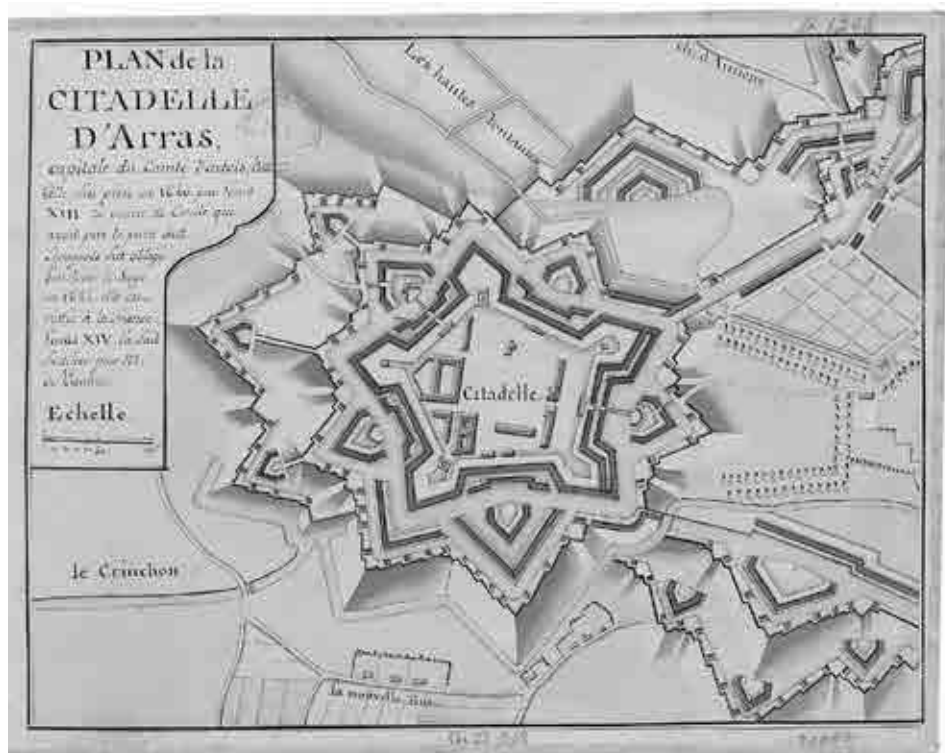
<sup>15</sup> Gugliuzzo 2012.

<sup>16</sup> Colbert 1670, tome 3, pp. 290 et ss.

<sup>17</sup> Acerra 1998, pp. 1-13.

<sup>18</sup> Linebaugh 1993.

<sup>19</sup> Cooper 1984; Coad 2005.



70 La citadelle d'Arras avec l'îlot de l'arsenal sur l'axe de l'entrée, dessin, XVIII<sup>e</sup> siècle. BNF, Gallica.

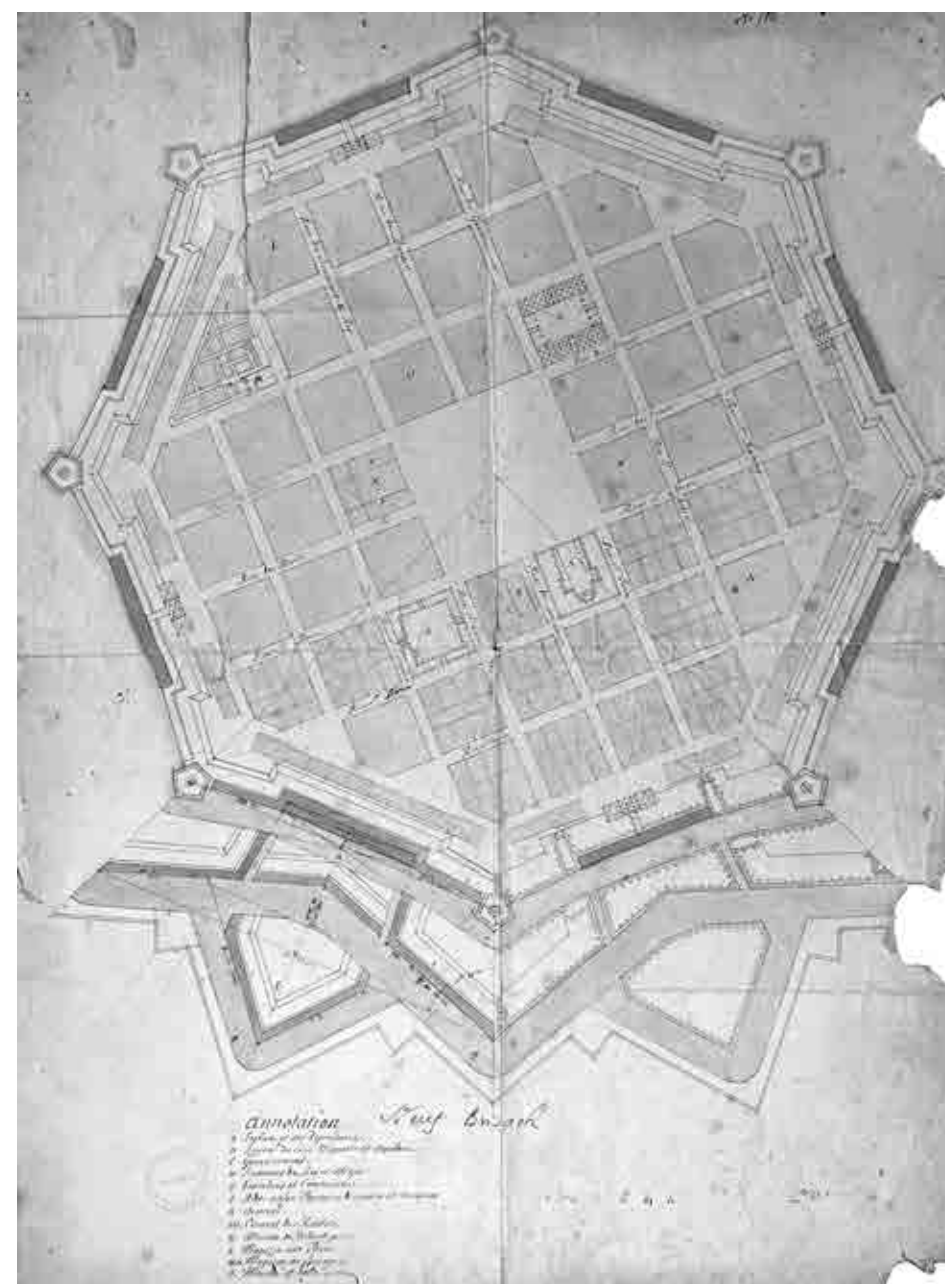
Turin même était hors de ce système. Enfin, il convient de choisir une position inutile à la défensive, et utile à l'offensive, celle d'Alexandrie a paru réunir tous ces ouvrages»<sup>20</sup>.

Une fois le choix de la ville arrêté, la contrainte est d'insérer l'arsenal dans un plan urbain contraint, ce qui conduit à une variété d'emplacements d'une place à l'autre. Ces infrastructures se retrouvent alors dans des situations plus ou moins excentriques, installées dans un bastion – cas de Phalsbourg – ou le long d'une courtine comme à Sarrelouis par exemple. Les rares architectes et ingénieurs qui théorisent le fonctionnement des arsenaux terrestres préconisent une installation près d'un cours d'eau. Dans son traité de 1729, Bélidor indique qu'il

«faut qu'un arsenal de conséquence soit bâti si cela se peut, dans le voisinage d'une rivière capable de porter batteaux, et qu'un bras de cette rivière réponde à un bassin dans l'enceinte de l'arsenal même pour y charger trois ou quatre batteaux à la fois, de manière que les habitants ne puissent être instruits de la quantité de munitions dont le convoi est composé, non plus que de leurs qualités»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> SHD, GR 1VD 2, pièce 26, Note dictée par l'Empereur sur les projets d'Alexandrie, 24 mars 1806, cité par Prost 1991, p. 180.

<sup>21</sup> Bélidor 1729, livre quatrième, p. 70.



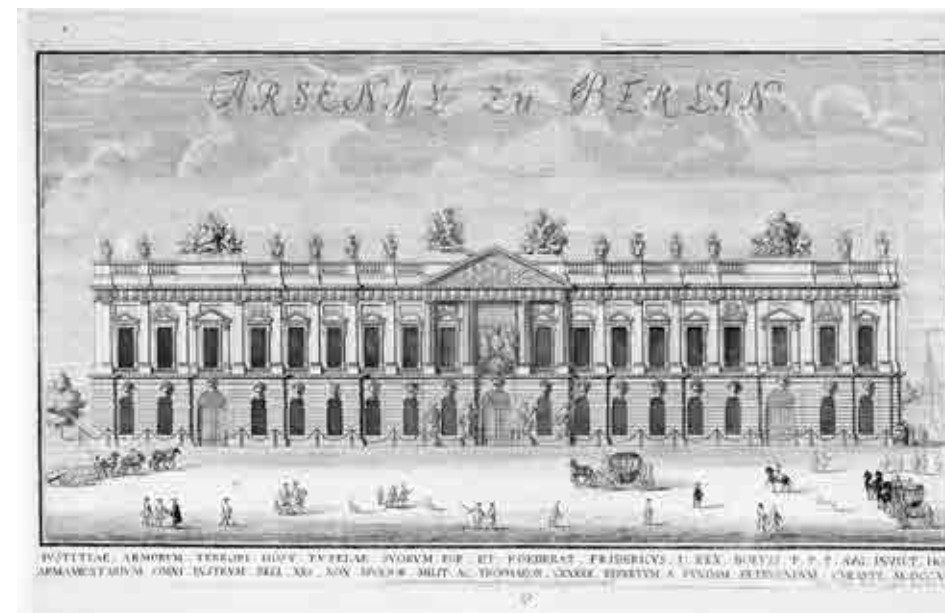
71 La citadelle de Neuf-Brisach, plan général et détail de la place d'Armes avec un plan (G) d'Arsenal, dessin, XVIII<sup>e</sup> siècle. BSA, Collezione Paravia, n. 112.

Dans les faits, si beaucoup d'arsenaux sont bien au bord d'une rivière – L'Escaut pour Tournai, l'ill pour Strasbourg, la Saône pour Auxonne, etc. – il ne s'agit pas pour autant d'une règle. Dans les villes nouvelles, architectes et ingénieurs s'émancipent de cette contingence pour intégrer les

arsenaux dans des situations plus centrales, généralement à proximité des pouvoirs militaire, politique et spirituel. Ainsi, à Lille la place centrale, composée d'une étoile à cinq branches, place en vis-à-vis l'église, le logement du roi, la maison du gouverneur de la place et celle des officiers ainsi que l'arsenal. La configuration est identique dans plusieurs villes fortifiées par Vauban, comme Arras (fig. 70), Longwy, Neuf-Brisach (fig. 71) ou encore Huningue par exemple, bien que dans ce dernier cas l'ouverture de l'arsenal est à l'opposé de la place centrale.

Il existe une grande variété de modèles architecturaux d'arsenaux à l'époque moderne mais il est possible d'isoler deux grandes configurations. La plus courante consiste en un grand bâtiment central à étages au milieu d'une cour, ouverte ou non sur l'extérieure, autour de laquelle s'alignent des magasins, des ateliers pour l'entretien, la réparation et, éventuellement, la production d'artillerie et, enfin des logements pour les officiers et le personnel de l'arsenal. Dans d'autres cas, il n'y a pas de bâtiment central et l'ensemble est distribué autour d'une cour pour former un rectangle ou un carré fermé comme c'est le cas à Arras ou à Turin par exemple. Construit entre 1695 et 1706, l'arsenal de Berlin (fig. 72) est sans aucun doute un modèle du genre puisqu'il présente un plan carré avec quatre ailes massives de 90 mètres de côté, l'une des infrastructures les plus imposantes de ce type au XVIII<sup>e</sup> siècle. Plus exceptionnellement on rencontre des formes en «U» quand l'un des côtés est absent (Lille), voire en «L» (Montdauphin). La fonctionnalité de l'ensemble est garantie par le percement de deux portes qui permettent une circulation à sens unique des différents transports de marchandises dans l'enceinte de l'arsenal. Il existe une diversité de manière de placer ces portes qui peuvent couper une aile de l'arsenal ou s'inscrire dans un ou plusieurs de ses angles. À l'intérieur, ses étages sont d'abord de vastes espaces de rangement. Les armes portatives sont engerbées sur des râteliers et les canons disposés verticalement ou horizontalement en fonction de la place disponible. Initialement, l'importance stratégique de la place se mesure à la capacité de stockage de son arsenal. Ainsi, celui de Lille est de loin l'un des plus importants du début du XVIII<sup>e</sup> siècle puisqu'il est susceptible de contenir près de 18000 fusils, de nombreux outils et le bois nécessaire à une trentaine de plateformes à canon. Si les arsenaux ont tendance à glisser vers le cœur des villes au XVIII<sup>e</sup> siècle, les magasins à poudre restent installés dans les bastions pour des raisons de sécurité. La forme de ces infrastructures n'évolue guère sur l'ensemble de l'époque moderne puisqu'il s'agit d'un bâtiment carré ou rectangulaire dont la salle principale est généralement voûtée et recouverte de terre afin de contenir «l'épreuve de la bombe», c'est-à-dire la propagation d'une éventuelle explosion de la poudre à l'ensemble de la place.

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, de nombreux arsenaux sont l'objet de projets architecturaux élaborés afin de s'intégrer plus harmonieusement à un ensemble urbain, comme en témoigne le travail de l'ingénieur Felice de Vicenti à Turin planifié en 1736, dont le manuscrit de Pietro Maria Cantoregi, auquel est consacré ce volume, rend compte en détail. Si le style initial de ces constructions, essentiellement martial et fonctionnaliste, s'inscrit dans un néoclassicisme austère, il reste que l'affirmation de la puissance politique et militaire de son commanditaire passe souvent par la mise en œuvre d'un programme iconographique et symbolique porté par des éléments esthétiques, notamment pour les portes d'entrée<sup>22</sup>.



72 Georg Paul Busch, *Arsenal zu Berlin*, gravure, 1737-1756. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, GPBusch AB 2.14.

Ainsi, le portail de l'arsenal de Berlin illustre très bien la puissance et l'ambition européenne de Frédéric I<sup>er</sup> de Prusse, le commanditaire du bâtiment. Confié au sculpteur français Guillaume Hulo, le portail met en scène quatre figures allégoriques symbolisant les sciences utiles à la conduite de la guerre (Physique, Mécanique, Mathématiques et Pyrotechnique), le portrait de Frédéric I<sup>er</sup> de Prusse surmonté de personnifications de la Gloire et de la Renommée et, enfin, un tympan triangulaire représentant la déesse Minerve et les forges de Vulcain où sont fabriqués les armes. S'il s'agit d'un portail exceptionnel, tous les arsenaux, y compris maritimes, présentent des portes d'entrée à l'esthétique plus ou moins travaillée.

À l'issue d'un long processus qui coïncide avec l'époque moderne et la mise en œuvre des armées permanentes, les arsenaux terrestre et maritime s'inscrivent dans l'organisation militaire de toutes les puissances européennes. Il s'agit désormais d'infrastructures incontournables pour la projection de force qui, indépendamment de formes qui peuvent varier d'une période et d'un espace à l'autre, présentent des caractéristiques fonctionnelles récurrentes à l'aube de l'ère industrielle. Les installations sommaires du XVI<sup>e</sup> et de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle ont souvent laissé la place à de véritables ensembles industriels. De nombreux arsenaux terrestres cessent d'être de simples lieux de stockage pour produire une artillerie diversifiée tandis que les arsenaux maritimes s'inscrivent dans une armature productive les liant à un dense et complexe réseau de manufactures. Mais si les arsenaux témoignent des préoccupations et des formes de la guerre à l'époque moderne, ils sont aussi la manifestation de la puissance de leur commanditaire en portant un programme iconographique et symbolique spécifique.

<sup>22</sup> *Das Zeughaus* 1991, pp. 182-183.

# COSTRUIRE L'IMMAGINE MODERNA DELL'ARSENALE

*Pino Dell'Aquila, Edoardo Piccoli*

Pino Dell'Aquila, fotografo e architetto, ha realizzato nel 2020 il primo servizio fotografico moderno dedicato all'architettura dell'arsenale di Torino (figg. 74-76)<sup>1</sup>. Concepito come una sequenza che alterna vedute degli spazi esterni e interni, il reportage di Dell'Aquila presenta forti analogie con l'album di Cantoregi, ed è stato un materiale di studio essenziale per gli autori di questo libro. Abbiamo incontrato Dell'Aquila nel suo studio di Torino, per una conversazione intorno al ruolo e all'evoluzione della fotografia di architettura come strumento di analisi e di narrazione.

**Che cosa ha voluto dire per te costruire l'immagine di un edificio di cui nella cultura architettonica non esisteva alcuna rappresentazione, anche per via della riservatezza associata, fino ad anni molto recenti, alla sua funzione militare?**

In sintesi, ti direi che quelli che erano i limiti di questo luogo ne sono diventati i punti di forza. Ricordo il mio primo sopralluogo, il giorno dell'inaugurazione dell'anno accademico, di mattina presto, prima che si attivassero tutte le limitazioni e i percorsi obbligati legati alla cerimonia. Era un momento ideale non solo per le condizioni perfette dell'edificio in quel momento, ma anche perché lo vedevo come una cosa nuova, con occhi voraci. Mi ero portato una macchina fotografica da usare come un block notes, per annotare con immediatezza soprattutto sensazioni ambientali, spaziali, cromatiche. Ecco, anche soltanto qualche anno fa questo non si poteva fare con la stessa facilità, nel senso che senza un'attrezzatura adeguata e senza un'illuminazione di supporto, la pellicola non consentiva, in ambienti poco illuminati come le sale o i corridoi, di realizzare appunti fotografici subito fedeli allo spirito del luogo. All'arsenale, invece, quei primi momenti sono stati decisivi.

**Ti era già capitato altre volte?**

Mi ricordo che anche la copertina del libro sui Sassi di Matera (fig. 73)<sup>2</sup> è venuta fuori il primo giorno, che è un momento irripetibile, perché vedi le cose per la prima volta, con uno sguardo incontaminato. Ma andò così anche qualche anno fa per le foto sul Lingotto di Renzo Piano. Italo Lupi, direttore di «Abitare», mi aveva detto: «Senti Pino, noi dobbiamo fare un servizio sul Lingotto, la Pinacoteca Agnelli, il nuovo Politecnico. Abbiamo le foto che ci ha mandato Renzo Piano, ma secondo noi può venire un'altra cosa, una lettura diversa; ti incontri con Fulvio Irace, e...». Ecco, quel primo sopralluogo fu a

<sup>1</sup> Pubblicato in *Palazzo Arsenale* 2021.

<sup>2</sup> Restucci 1991.



73 Immagine di copertina da Amerigo Restucci, *Matera, i Sassi*, Einaudi, Torino 1991 (fotografia di Pino Dell'Aquila).

sua volta determinante. Nota che persone del calibro di Irace, Paolo Fossati o Salvatore Settis non stanno lì a puntare il dito, a dirti «fai questo», «guarda quello», ma fanno un discorso generale, parlando di spazio, volumi, trasparenze, materia.

La stessa cosa è successa all'arsenale, anche se questa volta non c'era nessuno con cui confrontarmi, e per certi versi non ci poteva essere: si può dire che l'arsenale non l'avesse visto nessuno prima di me, con la necessaria intensità e, se posso dirlo, in questa fase in cui l'offerta tecnologica in fotografia ha raggiunto livelli impensabili prima.

Oggi, quindi, si può lavorare già in prima battuta e in fase di sopralluogo, annotando "al volo" con una fotocamera tascabile; e può capitare di realizzare, anche in condizioni di scarsa luminosità, uno scatto non più possibile in seguito. Questa è stata una delle lezioni del lavoro in arsenale. D'altro lato, è un lavoro per il quale ho anche avuto molto tempo a disposizione. Però il tempo l'ho usato per perfezionare, tornando a cercare un singolo scatto o aspettando che ci fossero le condizioni giuste di luce in un dato ambiente, anche perché in nessuna delle foto è stata usata l'illuminazione artificiale. Anche questo è un pregio, un lusso che una volta non ci si poteva permettere; grazie al digitale oggi si può veramente simulare la visione, l'esperienza dell'occhio umano.

Considera che anche per quanto riguarda gli esterni, le condizioni sono state favorevoli. L'edificio si trova in un luogo che il sabato e la domenica praticamente si trasforma in un'isola deserta. C'è anche stato il Covid, è vero, ma lì, la domenica è comunque come se ci fosse il Covid. E dato che il parcheggio sui lati è proibito, perché è un edificio militare, non ho avuto tanti dei problemi di ripresa delle facciate che ho con altri edifici. Anche sotto questo

aspetto, quello che era un problema iniziale di accessibilità si è trasformato in un'inaspettata libertà di movimento.

**L'edificio è davvero complesso, oltre che di grandi dimensioni. Puoi dirci qualcosa sui criteri con cui hai affrontato il lavoro?**

Mi era stata richiesta un po' genericamente una serie di immagini da inserire a corredo dei testi dei vari autori: «qualche prospetto», delle vedute di tre quarti, interno cortile, sale... Io ho cercato da subito di sviluppare un dialogo su più piani: con i prospetti – che considero riuscitissimi, di uno stile severo e allo stesso tempo potente, barocco –, con gli elementi decorativi e con gli spazi interni, saloni, gallerie, androni, logge e scaloni. Ho cercato di smontare tutti questi elementi isolandoli, osservandoli da prospettive diverse per angolazione e luce e riconoscendone, oltre ai ruoli compositivi, quelli funzionali, per poi ricomporre il tutto in visioni complessive; ricomponendo prospetti e portali, ma anche collazionando gli elementi che si ripetono con variazioni, come i fregi e le panoplie (tavv. XLII-XLIV).

Soltanto con un lavoro di questo respiro, che a mio avviso solo l'immagine fotografica può consentire, si riesce a collegare l'esperienza del visitare gli spazi con la loro collocazione precisa, e con il loro funzionamento. In un certo senso, considero questo lavoro come una traduzione in immagini di quanto il Cantoreggi ha cercato di fare nel suo album di disegni, abbinando piante, sezioni e rappresentazioni di dettaglio (e anche utilizzando le didascalie, che sono davvero parlanti, evocatrici).

**Sei a tuo agio sia nella città, sia nella fotografia di interni. La tua opera si iscrive in una "scuola italiana" della fotografia di architettura?**

Io non credo. Secondo me non ne faccio parte, ma per un motivo, perché rispetto all'architettura credo di non essere un fotografo, ma un cartografo. Se un professionista della fotografia dovesse ragionare come faccio io non potrebbe tanto campare. Certo, se necessario riesco anche a fornire un lavoro in brevissimo tempo, però se ho carta bianca ritorno sul posto più volte, per perfezionare delle cose, ed è per questo che, alla fine, certe foto diventano un po' degli assoluti, come se fossero delle foto manifesto.

**Un'architettura come l'arsenale richiede il controllo della grande scala, ma anche dei dettagli. Come ti poni di fronte ai salti di scala?**

Ricordo che Paolo Fossati, che era responsabile di alcune fondamentali collane d'arte e architettura per Einaudi, ed era abituato a reinquadrare le immagini, soprattutto quando sarebbero state usate per la loro valenza illustrativa e didascalica, osservando le mie diceva: «Le tue foto no, è impossibile tagliarle». Questo è perché io dialogo anche con elementi accessori e ragiono molto sulla cornice: mi allontano, mi avvicino, magari cambio obiettivo ma cerco in ogni modo di trovare la posizione esatta. Poi, è chiaro, se c'è una cosa che dà fastidio cerco di risolverla: per esempio, all'arsenale per fare una foto del cortile ho fatto un buco in una rete, perché si doveva fare proprio quella foto lì, strategica, in asse con lo stemma della Scuola. Mi accorgo in questo di anticipare delle questioni che sorgono durante la pubblicazione, e di ragionare più da grafico che da fotografo.



74 Palazzo Arsenale. Tradizione, modernità e futuro, a cura di Walter Barberis, Sagep, Genova 2021, copertina (fotografia di Pino Dell'Aquila).

Una cosa che secondo me illustra bene il mio modo di lavorare ha a che fare con questi pannelli [indica un pannello appeso nell'ingresso del suo studio, n.d.r.] di una mostra sulla Bottega d'Erasmus di Gabetti e Isola (fig. 77), sempre a cura di Paolo Fossati. Carlo Olmo mi aveva chiesto di partecipare a una nuova edizione dei quaderni della Cassa di Risparmio di Torino, diretta da Walter Barberis. Io gli dissi: «Ma no, la Bottega non mi piace, facciamo un'altra cosa...», poi invece ho cominciato, e mi sono innamorato in maniera folle di quest'architettura.

Pubblicato il servizio, Fossati mi chiese di presentare il lavoro in una mostra presso la Libreria Campus. Avevo stampato io stesso le foto in bianco e nero; erano dei 30/40 e avrei dovuto appenderle con dei gancetti a una griglia nei locali della mostra, un po' come panni al vento. La soluzione non mi piaceva, così ho montato io stesso le immagini su dei pannelli. Vedi, a questo punto non c'è più "la veduta" singola: l'immagine è la composizione d'insieme. Nelle foto della Bottega d'Erasmus avevo anche lasciato questa cornicetta nera "à la Bresson", che nel mio caso testimonia semplicemente che la foto non è stata tagliata. La mia più bella soddisfazione la ebbi all'inaugurazione. Avevo un certo timore che Gabetti e Isola mi facessero notare che sì, le foto erano belle, ma che la loro opera era diventata solo un pretesto. Loro le guardarono – e io, un po' timoroso, guardavo loro, li vedevo discuterne –, poi mi raccontarono che secondo il progetto iniziale l'edificio avrebbe dovuto essere di tre piani più basso, per via di un piccolo corpo di fabbrica antistante. Di questo edificio era stato decretato l'abbattimento solo in corso d'opera, e così la sopraelevazione fu concessa a cantiere già iniziato, costringendo loro a produrre schizzi e disegni direttamente sul posto. La conclusione di Gabetti fu che «queste foto coincidono con quei disegni di cantiere che non abbiamo più». Per me fu una vera consacrazione.

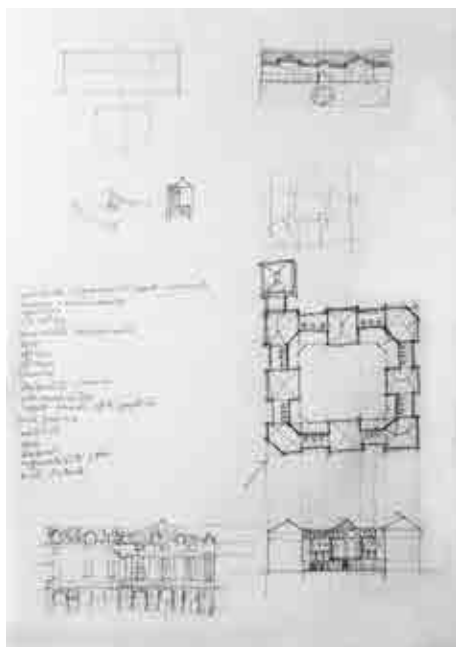


75 Palazzo Arsenale. Tradizione, modernità e futuro, a cura di Walter Barberis, Sagep, Genova 2021, pagine interne (fotografie di Pino Dell'Aquila).

Ecco, l'arsenale è stato concepito esattamente in questa maniera, per immagini al plurale. Le immagini diventano testimonianze di un percorso, non si possono più distribuire qua e là tra le pagine, a occupare ogni spazio libero. Tanto che quando mostrai le prime fotografie, commentandole, in una riunione con tutti gli autori, Walter Barberis, che del volume era il curatore, disse: «A questo punto continua così: tu devi fare un saggio per immagini, corredato dal testo delle cose che ci stai dicendo».

**Questo tema delle immagini di accompagnamento che diventano un saggio fotografico è stata la grande sorpresa dei libri sull'architettura del Barocco a Torino a cui hai partecipato, come *Sperimentare l'architettura*, o *Guarino Guarini*, o ancora, l'edizione italiana di *Open Architecture* di Pommer. Il fascicolo centrale a colori, che prima raccoglieva un po' di tutto, da necessità editoriale legata alla separazione del colore e del bianco e nero è diventato il luogo di un discorso per immagini, legato alla tesi che si voleva sostenere nel volume.**

Una delle mie ambizioni è di non fare libri esclusivamente iconografici né libri autoriali. Il desiderio di pensare qualcosa di integrato però risale almeno a Bruno Zevi. Quando lavorai per lui a *Comunicare l'architettura*, la serie pubblicata dalla Seat, lui aveva dovuto farne un uso un po' più convenzionale, ma anche lì, le fotografie erano assemblate in una specie di patchwork, aperto a molti sguardi, come dire: «Le immagini sono qua sceglietele voi»; una montagna di fotografie, come queste foto adesso buttate sul nostro tavolo. Io ho fotografato per lui le architetture olivettiane a Ivrea, la Sacra di San Michele (fig.



76 Pino Dell'Aquila, *Appunti di analisi compositiva per "Palazzo Arsenale"*, 2020.

78), il Forte di Quezzi, la Reggia di Caserta; sono risultati acerbi, di cui oggi non sono tanto soddisfatto, non tanto in sé ma per come avrebbero potuto essere... Il fatto è che si sarebbe dovuto avere più tempo, e invece sai quanto ho avuto per fare tutta la Reggia di Caserta? Un giorno. Non ti davano altri permessi, e si poteva solo quel giorno lì. Questa è secondo me la tara, il limite di molti progetti. Quest'anno ho rifotografato parti della stessa Reggia, non più in pellicola, con gli stessi tempi. Ma se allora tutto terminava con lo sviluppo delle diapositive, oggi il lavoro si protrae in studio per altri due, tre giorni!

**All'interno dei tuoi racconti, o saggi fotografici si coglie un rapporto molto forte con il progetto di architettura.**

Sai, questo oltre che dalla mia formazione viene dalle mie esperienze di lavoro con architetti molto esigenti.

Prendiamo uno come Toni Cordero (fig. 79): figurati se uno come lui, che faceva rifare tavoli, o anche interi scaloni – ho assistito una volta a una litigata feroce per una scala a forbice – si accontentava del primo venuto. L'ho incontrato per la prima volta all'Esploratore Azzurro, il negozio davanti all'albergo Principe di Piemonte: mi aveva mandato «Gran Bazaar», rivista diretta da Barbara Nerozzi, bravissima, che prima era a «Casa Vogue» con Isa Vercelloni; io avevo già fatto dei lavori con lei che mi accompagnava e mi diceva cosa voleva, ma quella volta mi aveva detto: «Senti Pino, adesso a fare questa cosa ci vai da solo». Era il primo di agosto e Torino si svuotava. C'era Cordero, con la Thema col motore Ferrari, con le ruote sul marciapiedi in piena via Roma. C'era un bar lì vicino e arrivo all'appuntamento: «E tu chi sei che Barbara Nerozzi si permette di mandarti così!?».



77 Pino Dell'Aquila, *Composit 2*, pannello per la mostra sulla Bottega d'Erasmus di Roberto Gabetti e Aimaro Isola, a cura di Paolo Fossati, Torino 1990.

Lui era abituato ai più celebrati fotografi milanesi che si muovevano con tanto di assistenti, attrezzature infinite. Insomma, io mi gestisco da solo quel negozio, lo smonto tutto, viene un servizio molto bello. Finisce che lui mi dice: «Vabbè tu da oggi in avanti...», e così da un negozio all'altro, da una casa di Armani, ai negozi di Kenzo, a quelli all'estero (dove sai, devi pure fidarti a mandare uno che sei sicuro che torna con il servizio fatto), e alla fine lui non mi ha mai detto: «Questa foto la rifai».

Ecco, io con lui mi sono fatto l'idea – ma con Jaretti e Gabetti mi è accaduto più o meno lo stesso – che il progetto di architettura giunge a compimento con la fotografia, grazie al quale l'architetto esce dal progetto, diventandone di fatto il primo spettatore.

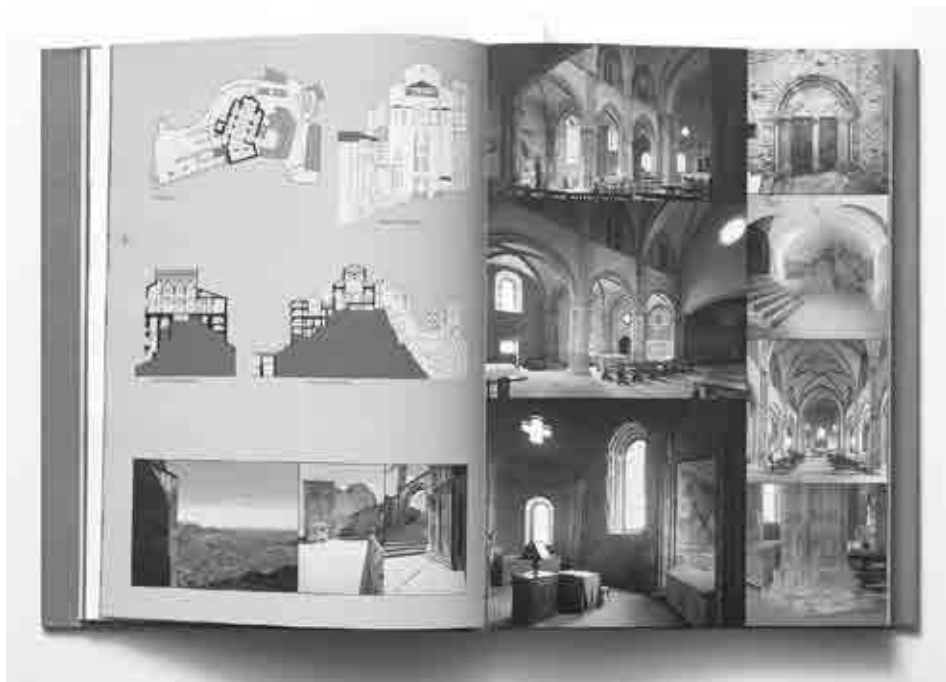
**Dal punto di vista tecnico come affrontavi questi lavori?**

Quando lavoravo per le riviste utilizzavo il grande formato, però puntavo all'agilità, al massimo mi portavo un'assistente, per via dei pesi da trasportare, e poi per controllare il posizionamento delle luci, il che, allora, era inevitabile.

Adesso col digitale si possono unire le due cose: la snellezza del "piccolo formato", che ti permette di saltellare da un posto all'altro – tutt'al più c'è un cavalletto quando devi fare un certo tipo di fotografie – e la qualità del grande formato, perché con le più esposizioni che si possono fare puoi controllare meglio le ombre e le luci, renderle operative. Prima, invece, le dovevi schiarire e non annullare perché la gamma tonale dalla pellicola non ti consentiva altrimenti.

**Tu hai studiato Architettura a Torino, hai iniziato subito a occuparti di fotografia?**

Dovevo dare l'esame di Disegno e rilievo con Mario Passanti sulla chiesa di Nichelino, pro-



78 Doppia pagina dedicata alla Sacra di San Michele, in *Comunicare l'Architettura. Venti monumenti italiani*, a cura di Bruno Zevi, Carmine Benincasa, Seat, Torino 1984 (fotografie di Pino Dell'Aquila).

gettata nel Settecento dal direttore dei lavori di Stupinigi, Prinotto; mi servivano le foto e chiamo un fotografo del posto, il quale dopo un'ora che gli giravo intorno e gli davo indicazioni, mi dice un po' seccato: «Senti, perché non te le fai tu?». Va a finire, così, che un prete mi presta una macchina fotografica, e io mi sviluppavo i negativi la sera nella vasca da bagno quando tutti dormivano. Poi mi compro una prima macchina fotografica a rate, una Exakta a fine serie – quando la Nikon costava 180 mila lire quella ne costava 45, e per di più la vendevano a rate. Dato che io, per come sono fatto, devo andare fino in fondo, da allora la fotografia diventa per me una necessità anche per altri esami, per esempio Psicologia sociale, Geografia urbana, e così via. Insomma, nei lavori di gruppo divento un po' l'uomo della fotografia per cui la faccio entrare in qualsiasi cosa. Così per un esame di Urbanistica sulla collina di Torino prima mi sono costruito il plastico con il polistirolo, e poi ho fatto lo studio del soleggiamento fotografandolo con le luci, per dimostrare, alla fine, che soltanto le vecchie costruzioni si trovavano in posti giusti. Attenzione, quando lavori così non sei mica fotografo, però usi la fotografia come strumento per fare determinate cose.

Anche la tesi di laurea, che era in Urbanistica, sul decentramento e la partecipazione urbana, l'ho fatta fotograficamente, non tanto per fare vedere come erano fatti i singoli quartieri, ma per coinvolgere e far capire veramente cosa voleva dire il degrado, cosa volevano dire periferia, luoghi centrali, ecc.

È in quel periodo che fui coinvolto da Giulio Macchi per un servizio su via Artom. Casati, che allora era il vicedirettore di «Domus», mi aveva incontrato alla Fondazione Agnelli,



79 Libreria Bloomsbury di Toni Cordero, Torino (fotografia di Pino Dell'Aquila, 1992).

dove collaboravo a un gruppo di studio sulla città. Sapendo di cosa mi interessavo, mi chiede di fare un reportage su via Artom. Quello è stato il mio primo servizio, per «Domus»! Mi sono fatto pagare con una Nikon F, e fu così che all'ultimo anno di Architettura ebbi la prima macchina seria.

#### **L'incontro con il mondo dell'arte come è avvenuto?**

Quando sono tornato a Torino, dopo il militare, era il 1973-74, e mi sono posto il problema di lavorare con la fotografia. Avevo da poco dato l'esame di Stato, ed ero andato a lavorare dall'architetto Gualtiero Casalegno. Lì, vedendo i servizi fotografici delle molte opere dello studio Casalegno, che aveva utilizzato importanti studi di Torino, Bologna, Milano, mi sono detto: «Ma io voglio imparare a usare bene la fotografia per il mio lavoro di architetto». Casalegno era un vero regista, teneva molto ai materiali, li usava molto bene... Ora, lui voleva rifotografare le sue architetture, quelle delle banche, o i condomini di corso Massimo e di via Genova, a distanza di anni per vedere come i materiali messi in opera si comportavano nel tempo. Naturale è sorta per me la domanda: «chi è che mi può insegnare?», ed era un problema, perché all'inizio degli anni '70 non c'era mica il «fotografo di architettura»... Ricordo che Gabetti parlava sempre di editori classici come Morancé, io vedevo i libri di Wright, ma poco altro, erano anni ancora molto severi. Allora comincio a pensare ai pittori, al Rinascimento, a Piero della Francesca.

**In effetti, nelle tue scelte di inquadratura, dove la foto orizzontale si alterna a quella rasante, o a quella zenitale, si coglie un rapporto con la tradizione classica, sia della proiezione ortogonale, sia della prospettiva...**

La mia fortuna è che intanto avevo conosciuto Teresa, mia moglie. Suo zio era professore al liceo scientifico di Teramo dove insegnava disegno, ed era molto preparato sulla prospettiva. Le mie vacanze estive le passavo a Castelli – lavoravo fino all'ultimo giorno di luglio per poi stare 10-15 giorni in Abruzzo – parlando con lui di arte, punto di vista, resa prospettica. Venne da sé che la precisa identificabilità del punto di vista, e quindi il fondamentale ruolo dell'osservatore, nelle opere di Piero della Francesca diventarono per me una fonte di riflessione per le foto d'architettura; e poi anche Vermeer e la scuola degli olandesi del Seicento, fino a David Hockney.

Ecco, tutta la letteratura su questi artisti e su chi li ha studiati ho incominciato a leggerla allora. Intanto avevo cominciato a lavorare con la galleria Martano e quindi a fotografare l'arte contemporanea. Lì è venuto fuori che gli artisti avevano esigenze molto precise, non volevano "la foto del quadro", e così anche i loro critici e gli studiosi, primo tra tutti Paolo Fossati. Per esempio, vedi, queste sono opere di Ruggeri: quando io facevo queste foto, Fossati magari mi diceva: «Pino senti, la foto è bella, però vedi quella cosa che galleggia? Quella è una ferita, valla a tirar fuori...». Allora era questa la scommessa, e poi con quadri grandi, mica dei quadretti piccoli.

Erano avventure: soprattutto quando lui, non soddisfatto delle riproduzioni delle opere di artisti di cui doveva scrivere, mi chiedeva di proporre un'altra visione... Con Fossati ho girato musei di mezza Europa, si andava a vedere Grünewald a Colmar, Paul Klee a Berna, le architetture di Le Corbusier, e chiaramente in macchina si parlava, prima e dopo.

Un altro momento decisivo fu quello del lavoro per i cataloghi della mostra del 1980 sugli Stati del Re di Sardegna, con Enrico Castelnuovo e Marco Rosci. Io avevo il tempo e anche la disponibilità a lavorare molto, magari stando per due settimane tutti i giorni nella Reggia a Racconigi a riprodurre le opere. Fu un'esperienza fondante per la mole e la varietà di lavoro, a fianco di una schiera di giovani studiosi, che poi sono diventati importanti storici dell'arte.

Insomma, mi specializzo in questo genere di lavoro che richiede capacità di dialogo con lo studioso, e disponibilità di attrezzature altamente professionali (banco ottico di grande formato, stativi, luci e accessori di vario tipo). Si va così dalla Valsesia con Rosci, fino all'Abruzzo con Ferdinando Bologna e con Antonio Giuliano, per cui realizzo i corpus iconografici di volumi sul patrimonio artistico di quei territori.

**Hai sempre sottolineato l'importanza della lezione di rigore che hai avuto lavorando, oltre che con Fossati, con gli altri storici dell'arte della Normale. Come li hai conosciuti?**

È andata che io, tra l'altro, documentavo sempre come lavoravo attraverso grafici, schemi e fotografie, anche perché illuminare un grande polittico, un coro, un ciclo di affreschi o un ambone romanico era il risultato di una ingegnerizzazione, che andava a sua volta registrata.



80 Pino Dell'Aquila, backstage delle riprese fotografiche alla *Pala di Brera* di Piero Della Francesca, per conto della Scuola Normale Superiore di Pisa, 1992.



81 *Laocoonte*, da una serie di quindici fotografie per Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Donzelli, Roma 2006 (fotografia di Pino Dell'Aquila).

Nella mostra degli Stati del Re di Sardegna c'era Mimita Lamberti, ed è lei che mi fa conoscere Fossati. Lui, vedendo questi backstage del lavoro in Abruzzo per i libri di De Luca editore, suggerisce di farmi invitare alla Scuola Normale di Pisa, dove in quel periodo si presentavano i lavori di alcuni fotografi, come Arno Hammacher, attivi nella rappresentazione del patrimonio artistico. Invitarono anche me.

A quel primo incontro-lezione proiettai in multivisione (carousel a registro e centralina per dissolvenza) i backstage e i risultati delle mie campagne fotografiche, con anche le fasi di prova colori delle foto e stampa dei cataloghi che seguivo personalmente. Paola Barocchi, direttore della Classe di Lettere, mi invitò a tenere un seminario per l'anno successivo. Ero loro ospite due, tre giorni al mese, dormivo nella foresteria della Normale, frequentavo la loro mensa; il bello è che al ritorno in auto davo un passaggio ad Enrico Castelnuovo, e nelle tre ore e mezza da Pisa a Torino, a puntate, mi parlava di Cavalcaselle, Morelli, Crowe, Venturi e poi Berenson, Longhi, Toesca, ecc.

**Con la Normale, hai avuto modo di lavorare direttamente sulla pittura di Piero...**

Con loro in effetti ho lavorato molto. A un certo punto la Comunità europea chiede



82 Lo scalone di Guarino Guarini a Palazzo Carignano, Torino (fotografia di Pino dell'Aquila, 2002).

alla Normale di produrre una campagna fotografica sistematica sulle opere di Piero della Francesca (fig. 80), per il cinquecentenario della sua morte. A Sansepolcro stavano restaurando la casa di Piero, per farne un centro di ricerca e documentazione, e siccome la Comunità europea voleva qualche cosa di un po' speciale, non solo per addetti ai lavori, si pensò di realizzare, oltre alle immagini in bianco nero e colori per l'archivio, le riproduzioni delle opere in grandezza naturale.

Tu immagina la difficoltà di stampare con la dovuta qualità opere come la *Pala di Brera*, di circa 2x2,5 m! Fu necessario lavorare con il formato 20x25 cm, oltre che con il consueto 10x12 cm. Feci delle prove, e a quel punto cominciammo. Il primo passo fu un audiovisivo sul polittico della Misericordia, con Mimita Lamberti e Barbara Cinelli della Normale, dove ho fatto sia le fotografie che il montaggio. È un polittico complicato, quello, perché devi fare il totale e anche tutte le parti, e poi c'è roba aggettante: insomma tecnicamente non è uno scherzo, e infatti io per questi lavori mi sono man mano attrezzato con scale fotografiche per andare in alto, oltre alle luci e il resto. Del resto, il lavoro era basato sulla scelta del giusto punto di vista e quindi di ripresa, che per le opere dall'impostazione prospettica rigorosa, assoluta, come la *Flagellazione*, si determina ponendo la fotocamera in coincidenza di quello voluto dall'autore (corrispondente per il centraggio sulla tavola al punto di fuga, e per quanto riguarda la distanza, determinandola geometricamente in base alla stessa costruzione prospettica); assicurando, infine, il parallelismo tra piano della pellicola e superficie dell'opera, per garantire la sua precisa forma geometrica.

Dopo la *Misericordia*, passammo proprio alla *Flagellazione* a Urbino. Si doveva fare sol-

tanto il totale, però, come limitarsi una volta che si è lì davanti... Mi piazzò lì e, con la mia voracità, mentre guardo, vedo cose nuove, una dopo l'altra; e così prima faccio un particolare, poi un altro... per cui oltre al totale, ho ripreso i particolari per mio conto. Il fatto è che ero lì con la migliore macchina fotografica in assoluto per allora, la Sinar, l'unica con le regolazioni micrometriche, e poi le ottiche specifiche per riproduzione apocromatiche, e la stessa partita di pellicole, in modo che avessero tutte la stessa resa cromatica. E infine lo stesso tipo di illuminazione, che erano i flash, perché con le lampade se non c'è la tensione giusta rischi di non avere la temperatura di colore (basta che il custode, per dire, accenda una stufa nel suo appartamento sopra al museo: la tensione si abbassa, e quando fai la foto non hai i 220 V, e quindi non hai la giusta temperatura di colore). Con i flash, invece, magari il generatore carica per un secondo di più, però quando scatta ti dà sempre la luce perfetta. E così con la stessa illuminazione, le stesse ottiche, la stessa pellicola ho fotografato tutte le opere, compresi anche i particolari.

Questi, tra l'altro, sono gli anni del canto del cigno della pellicola. Guarda, questo è un 20/25, ed è un particolare della *Pala di Brera*, e quando la stampi così è in scala 1:1, non devi neppure ingrandire troppo.

Successe che poi io nei miei seminari alla Normale feci subito vedere le immagini della *Flagellazione*: prima il totale, portandomi il tavolo luminoso tarato a 5000 K, poi i 20/25 dei dettagli che avevo fatto a parte. Eravamo forse una trentina di persone, e li vedo che iniziano a osservare, e confabulare tra loro: «Guarda qua, si vede questo...». Io allora mi sono reso conto che lo studioso, che di norma guardava le foto Scala, o le Alinari, in genere guardava immagini belle, ma che spesso erano il duplicato del duplicato del duplicato, per cui certi dettagli, certe finezze, alla fine non si vedono più.

**Quello che dici sui colori di Piero della Francesca lo riporto al lavoro che hai fatto a Torino, questa volta in parallelo con gli studi di Dardanello, sui colori del Barocco. Nell'architettura di età barocca il colore è stato a lungo considerato come un qualcosa di impressionistico, quasi di superfluo rispetto ai valori dello spazio, del movimento...**

Quando il Centro Palladio nel 2005 ha finanziato la monografia su Guarini, io e Dardanello abbiamo girato insieme una decina di giorni tra Modena, Verona e Vicenza; lui scriveva, studiava e discutevamo delle cose, mentre io osservavo e fotografavo. Quello è di nuovo stato un altro momento importante. Soprattutto con Guarini la necessità di dialogare con la luce in architettura si pone prepotentemente (fig. 82). L'idea che mi sono fatta è che, come si vede anche all'arsenale, quello del Barocco è un colore che non è assoluto, ma vive dei momenti della luce (tavv. XLV-XLVI). In San Lorenzo, così come nella Cappella della Sindone, gli spazi, le parti strutturali, le aperture, gli elementi decorativi si fondono e concorrono in un unico sforzo espressivo, che però è mutevole nelle varie ore. I materiali, le superfici, le forme ora si appiattiscono ora si modellano, si riflettono, e i colori si saturano oppure si fanno trasparenti. Il mio compito è stato di cogliere queste situazioni, farle scorrere in sequenze, collazionandole come in un abaco insieme ai campionari dei materiali e delle forme strutturali. È come fotografare, dall'interno, una sorgente luminosa in forma di architettura monumentale.

**Nell'evoluzione tecnologica molto rapida di oggi come vedi la questione della stampa? E il passaggio al libro, all'editoria?**

Io ho cercato di non parlarti quasi mai della tecnica, ma in effetti oggi ci sono delle possibilità incredibili. Guarda, ce l'ho da 20 giorni, è uno zoom per macchina di grosso formato con una qualità straordinaria. È per questa macchina piccola da 100 megapixel, che è l'equivalente delle fotocamere folding 10x12. Ci sarebbe molto da fare, per sfruttare queste nuove possibilità anche in architettura. Ma tu mi chiedi della stampa. Noi ormai stampiamo per conto nostro. Lo fa mio figlio Nicola, soprattutto con il bianco e nero, e mi fa piacere che lui, che non ha vissuto l'esperienza della fotografia analogica, si sia posto l'obiettivo di portare l'atmosfera e il carattere del bianco e nero di un tempo nella stampa a getto d'inchiostro, a cui peraltro riconosco alcuni grandi vantaggi. Quando si stampa un libro il problema è diverso; è necessario capire quali sono i mezzi tecnici che usa lo stampatore, e bisogna essere disposti a seguire il processo fino in fondo. Quando consegno le fotografie su file devo conoscere a menadito i flussi di lavoro che seguono le immagini. Considera che nella stampa tipografica si passa dalle tricromie alle quadricromie, e già qui i colori, toni e brillantezza un po' si modificano; bisogna quindi ottimizzare prima delle lastre definitive per la stampa in offset, tenendo conto anche del tipo di carta della pubblicazione. Ecco, con uno dei miei editori piemontesi questa osmosi c'è, perché passo attraverso un bravissimo grafico, con cui ci capiamo al volo. Ma anche se so benissimo come stampano, quel che segue è comunque un lavoro meticoloso di verifica, osservazione, prove.

## APPENDICI E TAVOLE A COLORI

### SCHEDE

#### I. DISEGNI DI PIETRO MARIA CANTOREGI

Si presentano qui i disegni autografi noti di Pietro Maria Cantoregi. Fanno eccezione i disegni per il concorso clementino del 1783 per i quali si rimanda, oltre che al testo di Susanna Pasquali in questo volume, alla notizia di Gian Paolo Consoli (2016, pp. 207-210) e alle schede del catalogo *Lineamenta*, a cura della Biblioteca Hertziana. Altri due disegni individuati nel corso della presente ricerca, e citati nel volume, non sono qui schedati in quanto irreperibili in originale: la planimetria di un terreno a Pollenzo, del 1775 (già nell'Archivio Romagnano di Pollenzo; Brussino, Molino 2003, tav. IV; e qui, fig. 16), e il progetto per la bussola in legno della chiesa parrocchiale di Verrua, del 1796 (fig. 22): abbiamo consultato una riproduzione fotografica di grande formato di quest'ultimo disegno nell'archivio della parrocchiale di Verrua Savoia, senza che ci sia stato possibile individuare l'originale. Segnaliamo, inoltre, che fino almeno agli anni '80 del secolo scorso esisteva all'Archivio di Stato di Torino una copia dei disegni del concorso Clementino per il Palazzo di Giudicatura, verosimilmente inviati da Cantoregi a Torino negli anni 1783-89. Questi cinque fogli, pur presenti ancora nel catalogo dell'archivio, risultano da tempo irreperibili. Per completezza, infine, segnaliamo l'esistenza di due elementari schizzi di Cantoregi in altrettante lettere del fondo *Divisione di Torino* dell'Archivio fabbriche e fortificazioni (8 settembre 1793; 20 ottobre 1796): si tratta della sezione di una baracca per soldati al Col Barant (fig. 20), e della sommaria rappresentazione in elevato del "rocco" appuntito e strapiombante alla fortezza di Verrua.

*Edoardo Piccoli*

### I.1 L'album di Vincennes (1779)

Si tratta di un album di undici disegni di architettura, di cui otto dedicati all'arsenale di Torino e tre al progetto di una residenza di campagna, annunciati da una pagina di titolo calligrafata. Anche se soltanto l'ultimo disegno è firmato, i riscontri documentari d'archivio (appendice documentaria, n. 1) e la stessa omogeneità grafica consentono di attribuire l'intera serie di disegni, esclusa solo la pagina di titolo, a Pietro Maria Cantoregi. La doppia indicazione di scala, in piedi milanesi oltre che in trabucchi, potrebbe, del resto, costituire una sorta di firma criptata dell'autore, originario dello Stato di Milano.

La legatura in marocchino rosso, alle armi reali di Savoia, trova riscontri in altre legature degli stessi anni in collezioni piemontesi (Malaguzzi 2011, nn. 181, 204, 218) ed è possibile dimostrare, ricorrendo a repertori (*Armi e monogrammi* 1992, E.6; *Legature sabaude* 2008, n. 314), che i ferri utilizzati, sia per le armi reali sia per le cornici, sono quelli dei legatori dei Regi archivi di Torino. Non vi sono motivi, quindi, per dubitare che la rilegatura sia stata realizzata a corte, e grosso modo contestualmente al completamento dei disegni, intorno al 1779. La pagina di titolo calligrafata è sicuramente contemporanea alla legatura, di cui annuncia il caratteristico e raro formato oblungo e verticale, ma è comunque probabile che già l'autore dei disegni avesse previsto la rilegatura delle tavole. Il loro formato evoca una composizione anticipata, confermata dalle tavole "doppie", esattamente ripiegate al loro centro. Sia la legatura, sia il formato inabituale rendono, così, conto dello statuto elegante e prezioso dell'opera, suscettibile di essere presentata nel corso di visite ufficiali o di delegazioni straniere.

Come si è accennato sopra, la pagina di titolo non va attribuita alla mano di Cantoregi ma a quella di un calligrafo specializzato: la qualità della grafia è di gran lunga superiore a quella di titoli e legende dei disegni, mediocre e caratterizzata da uno scarso controllo dell'inchiostrostratura. I titoli delle tavole, oltretutto, mostrano il segno di un pentimento generalizzato: dopo una prima redazione, sono stati cancellati e riscritti. Il tempo ha fatto riemergere il testo cancellato, che differisce per grafia e per le abbreviazioni adottate da quello ad esso sovrapposto. Anche nella tavola dedicata al portale d'ingresso è possibile che sia intervenuta un'altra mano, di disegnatore esperto di disegno di figura: la rifinitura dello stemma, degli atlanti e dei leoni mostra una fluidità e una delicatezza non evidenti nelle altre tavole. Al di là di queste eccezioni i disegni mostrano, nell'insieme, un pieno controllo dei codici del disegno architettonico contemporaneo. Le tonalità di colore (rosa per le coperture, bruno per i serramenti, grigio per la pietra, ecc.) e le ombreggiature corrispondono alle convenzioni correnti, così come l'applicazione delle norme per le indicazioni di scala e la squadratura. Questa perizia permetterà a Cantoregi, di lì a poco (1783), di ottenere il primo premio al concorso clementino dell'Accademia di San Luca.

Per comprendere come l'album è stato realizzato, occorre riflettere su ciò che viene effettivamente rappresentato nelle otto tavole dedicate all'arsenale. È chiaro che i disegni non rappresentano uno stato di fatto: anche se alcune parti rappresentano ciò che era stato effettivamente costruito, parti consistenti del complesso raffigurato non erano ancora state eseguite nel 1779 (si veda il saggio di Valentina Burgassi) e alcune, tra cui il portale, non lo furono mai. Ne consegue che Cantoregi deve avere composto le tavole a partire da altri disegni dell'arsenale, forse proprio quelli redatti dal De Vincenti, approvati dal Re negli anni 1730, e poi andati perduti. L'architetto potrebbe anche avere avuto la possibilità di osservare e misurare il modello ligneo dell'edificio (vedi *Infra*, III). Non è probabile, invece, che per disegnare l'arsenale a questa scala, Cantoregi abbia dovuto rilevarne direttamente delle parti, anche se una sua frequentazione del sito può avergli consentito di "animare" i disegni con soldati e cannoni realistici, e di aggiungere, come nota di contesto urbano, il viale alberato verso la cittadella. Il disegno preciso di pezzi antichi di artiglieria pesante del XVI secolo, collocati nel sottosuolo, così come quello di una macchina di sollevamento dei cannoni tende, in effetti, a far pensare che Cantoregi avesse avuto il permesso di percorrere il sito in lungo e in largo. Lo stesso vale per la collocazione di mortai, con le loro bombe, negli angoli della corte d'onore (tav. 5): collocazione strategica che avrebbe consentito una loro messa in azione rapida in caso di necessità.

Naturalmente, nel suo lavoro al tavolo da disegno, Cantoregi potrebbe anche avere attinto all'iconografia contenuta nei manoscritti conservati presso le Scuole di applicazione, tra cui il libro del d'Embser, del 1732 (Giovanni Battista d'Embser, *Disegni dogni sorta de cannoni, e mortari...*, 1732: BSA; rist. an.

d'Embser 1981), che disegna una macchina di sollevamento per i cannoni (tavv. 205, 206) e propone esempi di affusti e armi. Anche la sontuosa tavola dedicata dal Cantoregi al portale d'ingresso può essere meglio compresa alla luce del confronto con un altro disegno. Il portale, infatti, corrisponde punto per punto a quello rappresentato in una veduta prospettica, attribuibile a un disegnatore viennese e datata 1759, recentemente apparsa sul mercato antiquario (Parigi, Artvalorem, 30 novembre 2016, lotto 178 e fig. 4 in questo volume). Dato che il portale non fu mai eseguito in questa forma, e che i due disegni non possono essere stati copiati l'uno dall'altro, dobbiamo pensare che esistesse, a corte o all'arsenale stesso, un modello comune da cui entrambi sono stati tratti.

Il secondo disegno in grande, dedicato all'allestimento della sala d'armi, potrebbe invece essere legato a quanto era già stato realizzato nel 1779: anche se solo un'ala della sala d'armi era stata completata all'epoca, non possiamo escludere che fosse stata già allestita sontuosamente, come modello per ciò che doveva seguire. La raccolta di disegni del d'Embser del 1732, qui, non può essere servita, dato che mostra un allestimento più semplice, sempre caratterizzato da "castelli" di pistole e fucili (fig. 63), ma non coincidente con quello di Cantoregi-De Vincenti, in cui i pilastri vengono fasciati da scaffalature lignee a piramide su cui le armi riposavano, protette dalla polvere da scenografici tendaggi.

Cantoregi, in definitiva, sembra svolgere un ruolo di copista e narratore più che di inventore, pur navigando tra questi diversi stati con una certa opacità: da un lato, riferisce onestamente della destinazione incerta di alcuni ambienti (tav. 1, legenda), dall'altro dà per finito l'allora inesistente portale d'ingresso, di cui "esplode" i dettagli quasi a una scala esecutiva, alludendo forse al suo desiderio di governarne una futura realizzazione. Al di là del ruolo autopromozionale che i disegni possono avere avuto per il loro autore, l'obiettivo di questa opera è di esaltare la coerenza e completezza del grande disegno devincentiano, e forse anche di proteggerne l'integrità. Si consideri che i disegni del De Vincenti su cui Cantoregi ha lavorato, a quarant'anni dalla loro stesura, potevano presentare lacune, o discordanze, ed essere in precarie condizioni di conservazione. La realizzazione dell'album si inquadra, inoltre, in una strategia di lungo periodo della corte sabauda, che consisteva nel riprodurre in uno stato irrealistico di completezza i grandi progetti degli edifici per lo Stato, piagati, quasi sempre, da una realizzazione lunghissima e faticosa. Era dai tempi del *Theatrum Sabaudiae* (1683) che palazzi, castelli, edifici pubblici e religiosi ricevevano questo trattamento e il Settecento aveva visto continuare la tradizione; Juvarra, che non si accontentava dei soli disegni architettonici, aveva fatto realizzare vedute a olio di Rivoli dal Pannini, e ai quadri e disegni aveva talvolta associato grandiosi modelli lignei, collocati nei pressi dei cantieri delle sue opere e visibili da parte di un pubblico qualificato. Alfieri aveva proseguito su questa linea, come dimostrano ancora oggi la raccolta di disegni, e poi incisioni, del Teatro regio, il modello in legno del Palazzo del Senato e il celebre Album dei «palazzi reali», del 1763. Con l'avanzare del secolo, la confezione di album non si interrompeva, e beneficiava, anzi, del prestigio crescente del disegno acquerellato di architettura. Nel 1779, proprio mentre Cantoregi attendeva ai disegni dell'arsenale, Mario Ludovico Quarini faceva copiare e riunire in album i suoi disegni per il Duomo nuovo di Fossano, approvati dal Sovrano, per farne dono al vescovo (Dardanella 1993), all'avvio di un processo di costruzione che poteva rivelarsi, e infatti si rivelò, di lunghezza indefinita. L'album dell'arsenale si inseriva, infine (cfr. il saggio di Émilie d'Orgeix in questo volume), nella tradizione degli atlanti e delle raccolte di architettura militare e fortificazioni, di cui abbondavano le collezioni di corte.

Il luogo di conservazione dell'album tra la sua produzione nel 1779 e l'arrivo alla biblioteca di Vincennes non ci è noto. Le ricerche di Daniela Cereia presentate in questo volume suggeriscono la possibilità di una conservazione all'arsenale stesso, nella biblioteca o nell'archivio disegni delle scuole di Artiglierie a Genio; Martin Barros, d'altra parte, colloca l'album nel contesto di altri volumi della collezione di Vincennes provenienti dalla biblioteca reale torinese, ovvero il «cabinet du Roi», altro possibile luogo di conservazione. Entrambi gli autori concordano nel collocare l'album nel flusso di migliaia di documenti, disegni, volumi, che hanno viaggiato tra Torino e Parigi durante il periodo francese, nel bagaglio di individui altolocati, o in carri e casse stracolme di materiali destinate alle istituzioni della capitale imperiale.

Edoardo Piccoli, Émilie d'Orgeix

**Libro dei disegni del Regio arsenale di Torino**SHD, *Bibliothèque*, Gb 26-RES

Dimensioni: 69,8x31,2 cm.

Descrizione: Album di formato oblungo, rilegato in marocchino rosso; dopo la pagina di frontespizio, gli undici disegni, alcuni dei quali pieghevoli, sono applicati "sur onglets". Firma sull'ultima tavola «Pietro M. Cantoreggi Archit.o». Annotazioni relative ad antiche collocazioni d'archivio sul frontespizio, in parte barrate o cancellate. Timbri di possesso: al verso di tutti i fogli, timbro a inchiostro rosso «Ministère de la Guerre / Bibliothèque / Dépôt de la Guerre»; al frontespizio e all'ultimo foglio (c. 11), timbro a inchiostro nero del «Dépôt Général de la Guerre».

Bibliografia: Aiello, Borasi 2002.



[Legatori di corte e dei Regi archivi a Torino]

Legatura alle armi reali di Savoia

[s.d. ma 1779]

Dimensioni: 69,8x31,2 cm.

Note: Legatura in marocchino rosso, alle armi reali di Savoia (Vittorio Amedeo III) decorata con ferri della bottega dei Regi archivi (armi al recto e al verso: *Armi e monogrammi* 1992, E.6; ferri: *Legature sabaude* 2008, n. 314).



[Calligrafo attivo a Torino]

Frontespizio. Libro dei Disegni del R[eg]io Arsenale di Torino

[s.d. ma 1779]

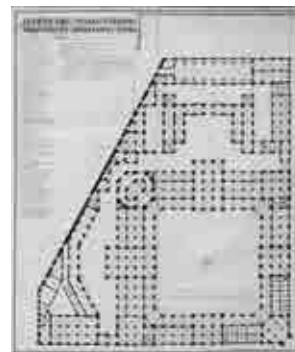
Dimensioni: 69x30 cm.

Pagina di titolo calligrafata, inchiostro nero su carta.

Iscrizioni: Libro dei Disegni del R[eg]io Arsenale di Torino, consistenti in due Pianta, tre spaccati interni, una facciata esterna, e due altri spezzati disegnati in grande,

rappresentanti uno, la Porta principale con li suoi ornati, e l'altro il modo con cui è distribuito l'interno dell'armeria, e Magazzini. Inoltre li disegni d'una R[eg]ia Palazzina di Campagna consistenti in una Pianta generale del primo Piano, una facciata dell'esterno di tutta essa Palazzina, e tre altri spaccati dimostranti la disposizione dell'Architettura della medesima.

Note: Il foglio è punteggiato da annotazioni a matita e inchiostro, in parte barrate o cancellate, relative ad antiche collocazioni o numeri di inventario; timbro del Dépôt Général de la Guerre.



Pietro Maria Cantoreggi

Pianta del Piano Terreno del Nuovo R[eg]io Arsenale di Torino

[s.d. ma 1779]

c. 1r

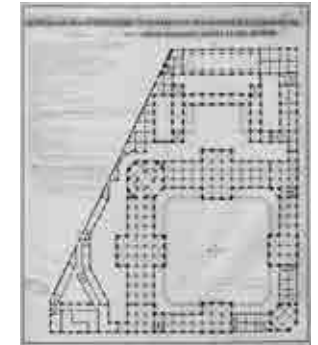
Scala di trabucchi 16 / Scala di piedi milanesi 85.

Dimensioni: 69x58 cm.

Inchiostro su carta (nero), su preparazione a matita.

Iscrizioni: N°1 [in alto a dx.] / Indice / N 1 Porta Principale / 2 atrio nel quale vi sia un Corpo di Guardie d'Artiglieria / 3 Porticato attorno al Cortile / 4 Cortile Civile / 5 n.2 Porta d'ingresso al Cortile / 6 Scale private dell'Armeria / 7 n.2 Scaloni con passaggio ai sotterranei, cioè dalla parte A.A. si sale al piano dell'Armeria e dalla parte B.B. si discende ne sotterranei sudetti / 8 Sito nel mezzo di due Scaloni / 9 n.2 Scalette Secrete / 10 Portici destinati per lavorarvi entro li Artefici di diverse Professioni / 11. Magazzino per sacheggi, e cordaggi d'ogni qualità / 12 Magazzino di ferramenta da Cannone / 13 Magazzino di Minerali / 14 Magazzino di Ferramenta da Mortaro, e da Carraggi / 15 Segreteria del Colonnello d'Artiglieria / 16 Segreteria dell'Intendente d'Artiglieria / 17 Scaletto d'aleo in basso / 18 Luoghi comuni / 19 Magazzino per ricevere diversi generi da colaudarsi / 20 Magazzino di diversi generi / 21 Magazzino / 22 Magazzino di Boscami d'Opera / 24 Passaggio, Porta, e Scala ivi per il Quartiere delle Truppe d'Artiglieria / 25 Cortili di d[ett]o Quartiere / 26 Vivandierie diverse / 27 Luoghi Comuni / 28 Altra Scala per d[ett]o Quartiere / 29 Corridore / 30 Portici, o sian Boteghe per gli artefici delle arme / 31 n.2 Porte con piccolo vestibolo per passare in tutti li Cortili 32 / 32 Cortili sud[ett]i / 33 Scaletta con Luogo Comune per servizio dello Spedale de' Soldati / 34 Piccolo ripostiglio / 35 Nicchione di Prospettiva alla Porta Principale / 36 Scaletta / 37 Membri per servizio del Martinetto / 38 Ordigno per il foraggio de'

Cannoni / 39 Scaletta, che discende sotteraneam[en]te ne siti di d[ett]o Ordigno / 40 Laboratorio de' Ferrari / 41 Portico di Disgaggio / 42 Scale diverse con Luoghi comuni per servizio di diversi Impiegati che abitano nell'Arsenale / 43 n.2 Membri aggregati alla Fonderia de' Cannoni / 44 Sito per riporvi Bosco per detta Fonderia / 45 Fonderia de' Cannoni in cui vi è Diversi Ordigni per facilitare il maneggio de' Cannoni / 46 Pilastrate con Pogioli superiormente al Piano Terreno Longo detta Fonderia / 47 Luogo ove cuociono le forme de Cannoni volgarmente detto Molaggio / 48 Magazzino di Boscami d'Opera / 49 Sito per lavorare altri Artefici di diverse Professioni / 50 Chimica / 51 Alee di passeggiata pubblica / 52 Stradone nel mezo di dette Alee per il corso delle Carrozze / 53 Cannale d'acqua scoperto, che conduce l'acqua nel sito 38 e lungo il cortile 32 ne siti & cioè nel sito 38 per far girare la ruota del già nominato Ordigno e nel Cortile & per somministrare l'acqua commodamente allo Spedale, ed Artefici, che stanno ivi travagliando / 54 Colonnate di pietra per impedire l'introduzione nel Canalotto coperto dimostrato col ponteggiamento S / 56 Cannalotto, che conduce in parte dell'acqua, che fa girare la sudetta Ruota nella fossa della fortificazione / 56 Fortificazione / 57 Gareta D'una Sentinella alla Fortificazione.



Pietro Maria Cantoreggi

Pianta del Piano Superiore di d[ett]o Arsenale dimostrante la grande Armeria, ed il restante degli altri membri

[s.d. ma 1779]

c. 2r

Scala di trabucchi 16 / Scala di piedi milanesi 85.

Dimensioni: 69x58 cm.

Inchiostro su carta (nero), su preparazione a matita.

Iscrizioni: N°2 [in alto a dx.] / Indice / N 1 Scaloni, e Scalette Secrete nominati al n.7 e 9 della prima Pianta del piano terreno / 2 Grande Vestibolo alla cima de' due Scaloni sudetti, che da la comunicazione all'Armeria / 3 Armeria di ogni sorte d'arme colle rispettive piante de Castelli contro a Pilastrati / 4 Terrazza riguardante verso il Cortile civile / 5 Cannalotto di detta Terrazza per condurre l'acqua nel Cortile / 6 Parapetto della Terrazza sopra cui esistono Mortari, e Bombe / 7 Scalino di pietra, che riceve le aque pluviali del Coperto / 8 Vestibolo in forma di Salone tramediante li infrascritti Appartamenti / 9 Abitazione dell'Intendente dell'Artiglieria / 10 Abitazione del Colonnello, o sia Gran Mastro d'Artiglieria / 11 Scalette nominate al n. 17 della pianta del piano terreno

/ 12 Luoghi Comuni / 13 Scale private dell'Armeria / 14 n.2 Nicchioni per cui si ha l'accesso alla Terrazza / 15 Cortile civile / 16 Membri attinenti all'armeria / 17 Membri diversi per la Scuola de' Cadeti / 18 Scale diverse con Luoghi comuni / 19 Membri non ancora destinati per qual uso servir debbano / 20 Terrazze simili a quella sovra descritta al n.4 / 21 Museo / 22 Cortili / 23 Cameroni del Quartiere per l'alloggio dei Soldati / 24 Scale di detto Quartiere / 25 Corridore, e Pogiolo del Quartiere con Luoghi comuni ivi / 26 Cortili del Quartiere / 27 Altro Corridore / 28 Corridore per portarsi all'Ospedale / 29 Membri per servizio dell'Ospedale / 30 Ospedale / Stala, e Luogo comune / 32 Camera per riporre i Cadaveri / 33 Nicchione, e Scaletta ivi / 34 Diverse abitazioni per gli impiegati nel Regio Arsenale / 35 Fonderia / 36 Pogiolo lungo la detta Fonderia / Le volte del Piano Terreno, e Piano dell'Armeria sono fatte a prova di Bomba / Som[m]ario de' Fucili ricavato dal Disegno n. 8 / Castelli applicati a Pilastrì Isolati n. 72 a Fucili 966 cad[uno] 69552. Mezzi Castelli applicati contro le Muraglie ne sporgimenti delle Lezzene corrispondenti ai sud[et]ti Pilastrì n. 124 raguagliati a Fucili n. 350 cad[uno] 43400. / Piramidi per le Pistole n. 18 a Pistole n. 800 cad[uno] totale n. 14400 Le sudette Piramidi sono segnate col n. 3 nel centro, e nello spaccato n. 5 colla lettera Q. / Totale de Fucili n. 112952.



Pietro Maria Cantoregi

**Porta principale d'ingresso al R[egi]o Arsenale disegnata in grande**

[s.d. ma 1779]

c. 3r

Scala di trab[ucchi]i 5 Piemontesi / Scala di piedi 30 Milanese.

Dimensioni: 69x57,5 cm.

Inchostro su carta (grigio, nero, rosa), su preparazione a matita.

Iscrizioni: N°3 [in alto a dx.] / Porta principale d'ingresso al R[egi]o Arsenale disegnata in grande.



Pietro Maria Cantoregi

**Facciata esterna del R[egi]o Arsenale verso Settentrione**

[s.d. ma 1779]

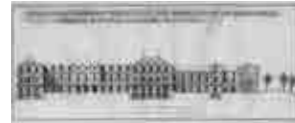
c. 4r

Scala di trab[ucchi]i 16 Piemontesi / Scala di piedi 85 Milanese.

Dimensioni: 69x30,5 cm.

Inchostro su carta (grigio, marrone, nero, rosa), tracce di preparazione a matita.

Iscrizioni: N°4 [in alto a sin.] / Facciata esterna del R[egi]o Arsenale verso Settentrione.



Pietro Maria Cantoregi

**Spaccato considerato sulla linea A.B. dimostrante una parte di fabbriche in profilo, e li cortili in facciata**

[s.d. ma 1779]

c. 5r

Scala di trab[ucchi]i 16 Piemontesi / Scala di piedi 85 Milanese.

Dimensioni: 69x30,5 cm.

Inchostro su carta (blu, grigio, marrone, nero, rosa, verde), tracce di preparazione a matita.

Iscrizioni: N°5 [in alto a sin.] / Spaccato considerato sulla linea A.B. dimostrante una parte di fabbriche in profilo, e li cortili in facciata.



Pietro Maria Cantoregi

**Spaccato considerato sulla linea C.D. attraversante li cortili e fortificazione**

[s.d. ma 1779]

c. 6r

Scala di trab[ucchi]i 16 Piemontesi / Scala di piedi 85 Milanese

Dimensioni: 69x30,5 cm.

Inchostro su carta (blu, grigio, marrone, nero, rosa,), tracce di preparazione a matita

Iscrizioni: N°6 [in alto a sin.] / Spaccato considerato sulla linea C.D. attraversante li cortili e fortificazione / A Piano della Somità della Cornice dell'Atico De' Padiglioni / B Piano delle Soffitte, nelle quali vi ripongono li Arnesi di Cavalleria / C Piano dell'Armeria / D Piano de' Magazeni del Piano Terreno / E Piano d'una Fascia, su cui in tempo di guerra vi ripongono Travettoni con assi per fare due Piani d'Alloggi per le Truppe ne' Sotterranei / F Piano de' Sotterranei.



Pietro Maria Cantoregi

**Spezzato preso sulle linee E.E.F.F. dimostrante l'interno de' sotterranei, magazzeni, armeria, scalone, e fortificazione**

[s.d. ma 1779]

c. 7r

Scala di trab[ucchi]i 16 Piemontesi / Scala di piedi 85 Milanese.

Dimensioni: 69x30,5 cm.

Inchostro su carta (blu, grigio, marrone, nero, rosa), tracce di preparazione a matita.

Annotazioni: N°7 [in alto a sin.] / Spezzato preso sulle linee E.E.F.F. dimostrante l'interno de' sotterranei,

magazzeni, armeria, scalone, e fortificazione / A Piano della somità della Cornice dell'Atico de' Padiglioni / B Piano delle Soffitte, nelle quali vi ripongono li Arnesi di Cavalleria / C Piano dell'Armeria / Piano de' Magazeni del Piano Terreno / E Piano d'una Fascia su cui in tempo di Guerra vi ripongono Travettoni con Assi per fare due Piani d'alloggi per le Truppe ne' Sotterranei / F Piano de' Sotterranei.



Pietro Maria Cantoregi

**Spezzato in grande di due arcate dimostranti la positura, e regolamento de castelli dell'Armeria, e Magazzeni**

[s.d. ma 1779]

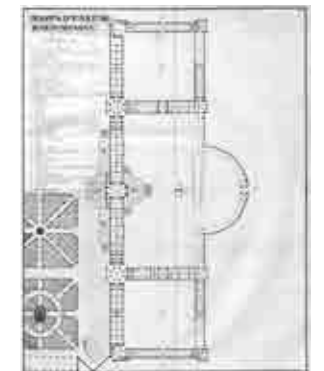
c. 8r

Scala di trab[ucchi]i 3 di Piemonte / Scala di Braccia 20 Milanese.

Dimensioni: 69x30,5 cm.

Inchostro su carta (blu, grigio, marrone, nero, rosa, rosso), tracce di preparazione a matita.

Iscrizioni: N°8 [in alto a dx.] / [a sinistra, in verticale] Profilo d'uno de' Castelli dell'Armeria / [a destra, in verticale] Metà d'uno de' Castelli coperto co' suoi tendoni / [al centro] Spezzato in grande di due arcate di=mostranti la positura, e regolamento de castelli dell'Armeria, e Magazzeni / ½ Pianta del Piano D / ½ Pianta del Piano C / ½ Pianta del Piano B / ½ Pianta del Piano A sovra cui vi esistono Fucili n. 256 / N. totale de Fucili di cadun Castello n. 966 come si scorge dal presente Disegno / ½ Pianta del Piano E sovra cui esistono Fucili n. 360 / ½ Pianta del Piano G sovra cui esistono Fucili n. 176 / ½ Pianta del Piano F sovra cui esistono Fucili n. 176.



Pietro Maria Cantoregi

**Pianta d'una Casa R[eal]e di Campagna**

[s.d. ma 1779]

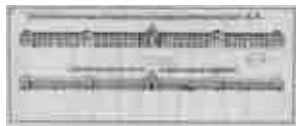
c. 9r

Scala di Trab[ucchi]i 16 / Scala di piedi Milanese 85.

Dimensioni: 69x56 cm. Inchostro su carta (grigio,

marrone, nero, rosa, verde chiaro, verde scuro), tracce di preparazione a matita.

Iscrizioni: N°9 [in alto a dx.] / Pianta d'una Casa R[eal] e di Campagna / Indice / N.1 Ingresso nel gran Cortile civile / 2 Porticato a Colonne che da l'accesso ai Corpi di Guardia / 3 Gran Cortile civile / 4 Terrazza con Scaloni / Ornati detti Scaloni con Balaustrata, e Statua / 5 Scalone di Comunicazione ai 2 Appartamenti Reali / 6 grandi Anticamere / 7 Altra Anticamera / 8 Terza Camera d'Udienza / 9 Gran Camere d'Udienza / 10 Camere d'Appartamento / 11 Camere cubiculari / 12 Appartamenti di sfogo con Scalette, che tendono al Piano Superiore / 13 Vestiboli / 14 Scale diverse / 15 Galleria / 16 Scaloni / 17 Gran Terrazza verso li Giardino / 18 Atrij che danno l'accesso agli Appartamenti, e Giardini / 19 Corpi di Fabbrica a due piani destinati per abitazione / della Famiglia / 20 Cappella Reale / 21 Tribuna Reale / 22 Abitazione de' Capellani / 23 Teatro / 24 Loggie Reali / 25 Porticate di sfogo a Cortili rustici / 26 Cortili / 27 Gran Scuderie / 28 Rimessa / 29 Scale, che danno l'accesso alle abitazioni sopra le Scuderie / 30 Vestiboli, o sian Atrij / 31 Abitazioni destinate per due Corpi di Guardie / 32 Scuderie per le dette Guardie / 33 Anditi / 34 Giardino supposto.



**Pietro Maria Cantoregi**

**Spaccato per lungo della R[egi] a Palazzina di campagna considerato sulla linea A.B.**

[s.d. ma 1779]

c. 10r

Scala di Trabucchi 16 / Scala di piedi Milanesi 85.

Dimensioni: 69x30,5 cm.

Inchiostro su carta (grigio, nero, rosa, marrone), tracce di preparazione a matita.

Iscrizioni: N°10 [in alto a sin.] Spaccato per lungo della R[egi]a Palazzina di campagna considerato sulla linea A.B. / Facciata esterna di tutta la Regia Casa di Campagna.



**Pietro Maria Cantoregi**

**Spaccato preso sulla linea C.D. attraversante il salone, terrazze, e cortile civile**

[s.d. ma 1779]

c. 11r

Scala di Trabucchi 16 / Scala di piedi Milanesi 85.

Dimensioni: 69x30,5 cm.

Inchiostro su carta (grigio, nero, rosa, marrone), tracce di preparazione a matita.

Iscrizioni: N°11 [in alto a sin.] / Spaccato preso sulla linea C.D. attraversante il salone, terrazze, e cortile civile / Facciate dei tre cortili col profilo delle quattro d[ett]e fabbriche che cingono d[ett]i cortili visto sulla linea E.F. / [firma] Pietro M[ari]a Cantoreggi Arch[itett]o.

Note: al centro, in basso, timbro del Dépôt Général de la Guerre.

## I.2 Il porto di Civitavecchia (1782)

Dobbiamo l'identificazione delle circostanze che portano alla creazione di questo disegno al suo accidentale smarrimento nel viaggio da Roma a Torino. Il disegno era parte del primo e strategico *envoi de Rome* del giovane Cantoregi, che comprendeva anche alcuni disegni del Palazzo ducale di Genova e un progetto di "tempio ideale". Alla fine del 1782, Cantoregi aveva riunito i disegni, che in un certo senso testimoniavano del suo itinerario alla volta della capitale pontificia, e li aveva sigillati in una cassetta in legno avvolta in una tela cerata: spediti per via postale a Sua Maestà a Torino, i disegni furono perduti nei meandri della corte torinese, e ritrovati soltanto dopo una ricerca *ad hoc*, sollecitata dal ministro piemontese a Roma (cfr. appendice documentaria, n. 2).

La veduta è analizzata in questo volume da Martin Motte, che ne decodifica il contenuto. Tra navi, soldati, pipe e pennoni, la scena è di grande vivacità e di una innegabile efficacia narrativa, ma dal punto di vista grafico il disegno dichiara un limite tecnico importante. L'architetto si rivela un disegnatore prospettico inesperto (al *recto* del foglio si legge una nota di altra mano, «plan en demi perspective», che allude a un sistema tradizionale, e ormai superato a fine secolo XVIII, di disegno topografico, ibrido tra pianta e veduta), e non è forse un caso, quindi, che con questa sola eccezione non possediamo di lui se non rappresentazioni in proiezioni ortogonali: Cantoregi non sarebbe stato in grado di affiancare alle sue tavole in pianta e prospetto dell'arsenale una *veduta* di qualità comparabile.

Quasi certamente il disegno non è stato realizzato in presa diretta, ma a tavolino, e largamente attingendo da vedute preesistenti. Benché Cantoregi fosse quasi certamente approdato a Civitavecchia via mare (il disegno faceva da *pendant* ad alcuni fogli genovesi, poi andati perduti, che testimoniavano del suo porto d'imbarco), non è possibile pensare che il giovane avesse potuto liberamente disegnare sul posto, e in grande, le fortificazioni e installazioni militari della città. Giunto a Roma, quindi, Cantoregi si sarebbe procurato delle vedute incise del porto laziale che, combinate con i suoi schizzi e taccuini di viaggio, può avere usato per realizzare il disegno da inviare in omaggio al sovrano. Solo così, a nostro parere, si può spiegare l'assenza dell'arsenale marittimo berniniano. È un paradosso, dato il tema del suo album del 1779, che Cantoregi abbia ommesso di disegnare, almeno a grandi linee, un altro arsenale moderno di grande prestigio; ma evidentemente il ricorso a incisioni datate, che ancora non rappresentavano quell'opera, e il riferimento al «famoso Michelangiolo» – che gli permetteva di concentrare l'attenzione sul forte cinquecentesco – gli hanno consentito di sentirsi esonerato da una verosimiglianza con la situazione attuale.

E.P.



**Pietro Maria Cantoregi**

**Carta dimostrante il Forte e Porto di Civitavecchia opera del Famoso Michelangiolo Buonarroti**

[s.d., ma 1782]

ASTo, *Sezioni riunite, Carte topografiche e disegni, Carte topografiche per A e B*, Civitavecchia.

Senza indicazioni di scala.

Dimensioni: 75,7x82 cm.

Inchiostro su carta (rosa, bruno-giallastro, bruno-marrone) con rare tracce di matita; cornice di cara azzurrina (s=2,5 cm.) incollata sul foglio principale.

Iscrizioni: Carta dimostrante il Forte e Porto di Civitavecchia opera del Famoso Michelangiolo Buonarroti / A. Porta d'ingresso nella Città / B. porta del magazzino di legnami per la

costruzione delle navi e gallerie pontificie / C. darsena per le navi, e Gallerie del papa / D. Cortile del Forte / E. spiaggia Romana / F. Due ingressi nel porto / [firma] Pietro M[ari]a Cantoregi / [Al verso, di altra mano] Plan a demi perspective.

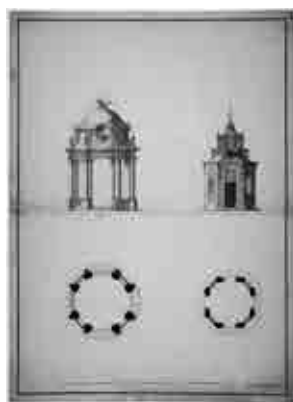
### I.3 Due fabbriche da giardino per un sito imprecisato (ante 1792)

Come molti architetti del suo tempo, Cantoregi dev'essersi misurato almeno una volta con il progetto di un giardino all'inglese punteggiato di padiglioni e *follies*, o per lo meno con il disegno di padiglioni da realizzare in un giardino esistente. Questo, almeno, suggerisce il foglio nella collezione dell'architetto Valizone di Alessandria, a cui non riusciamo ad associare, per il momento, né un sito né un committente. Il disegno non è datato ma proponiamo di collocarlo tra il 1778 e il 1792. Da un lato, la firma «Pietro Maria Cantoreggi» con due «g», è riscontrata soltanto su documenti anteriori al 1792 (a partire dai primi anni 1790 l'architetto si firma sempre, nelle lettere oltre che sui disegni, «Cantoregi»). Dall'altro lato, la presenza del titolo di architetto colloca il disegno dopo il conseguimento della patente, nel gennaio 1778.

Il disegno rappresenta due padiglioni, uno rotondo, dorico, l'altro ottagonale, di gusto cinese: la scarna notazione «A» e «B» che li contraddistingue potrebbe fare riferimento a una planimetria oppure a una nota esplicativa che li accompagnava e li presentava al committente. I due piccoli edifici, di dimensioni analoghe, potrebbero delineare disegni alternativi per lo stesso tema, o sito. Pur non costituendo una imitazione letterale di altri disegni noti, e neanche una piena comprensione degli «stili» imitati, i due padiglioni sono di un gusto che potremmo definire anglo-cinese, forse ispirati dalle incisioni di Le Rouge, Halfpenny e Chambers, che attraversavano l'Europa. Non è da escludere, dato il soggetto, che il disegno non corrisponda a una vera e propria commissione, ma sia un omaggio a un protettore altolocato.

L'architettura è resa con il tratto preciso che associamo ad altri disegni dell'autore. Cantoregi, tuttavia, è in difficoltà di fronte al disegno di figura, come mostrano le correzioni e cancellature che riguardano il leone accovacciato sulla cupola del tempietto.

E.P.



Inchiostro su carta (grigio, marrone, nero) su preparazione a matita.

Iscrizioni: A / B / [a matita] III / [firma] Pietro M.a Cantoreggi Archit.o.

Note: Le iscrizioni «A» e «B» sembrano rimandare a un altro disegno, oppure a una nota esplicativa perduta. Il numero romano «III» potrebbe essere pertinente alla collezione Valizone.

Bibliografia: Dameri 2002.

**Pietro Maria Cantoregi**

[Due fabbriche da giardino per un sito imprecisato]

[s.d., ma ante 1792]

ASA, *Raccolta Valizone*, n. 222.

Scala di trab[ucchi] 6 = 26,4 cm.

Dimensioni: 61x46,5 cm.

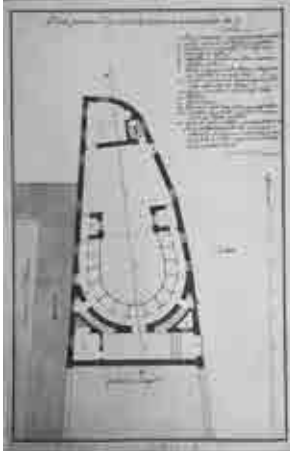
### I.4 Progetto per un teatro a Carignano (1792?-1798?)

Gli studi esemplari dedicati all'evoluzione urbana e architettonica di Carignano in età moderna condotti negli anni '70 hanno tentato in tutti i modi (si vedano i saggi di G. Gentile e L. Re in *Carignano* 1980) di precisare le condizioni di assegnazione al Cantoregi di un progetto di teatro, di cui sono testimonianza i due disegni qui presentati, e un terzo foglio, di mano di un misuratore locale, che presenta il rilievo del sito destinato alla sala teatrale (BCC, *Archivio Tappi*, B/1.1). La vicenda, in effetti, presenta ancora molti punti oscuri. È incerta la datazione, che resta compresa tra il 1792, data in cui il sito "a prua di nave", schiacciato tra la via maestra e il canale dei Molini, viene rilevato, e il 1798, quando si ha notizia della discussione del progetto di teatro in seno alla Confraternita dello Spirito Santo, che intendeva promuoverne la costruzione. Resta sconosciuta anche la ragione per l'assegnazione del progetto al Cantoregi, di cui non conosciamo alcun legame direttamente riconducibile a Carignano. La sua conoscenza diretta del sito, peraltro, non va data per scontata: Cantoregi potrebbe avere eseguito il disegno a tavolino, avvalendosi del rilievo, senza recarsi sul posto.

I caratteri tecnici, formali e decorativi del disegno non differiscono in modo significativo dagli altri fogli noti dell'architetto: il disegno è preciso negli aspetti geometrico-proiettivi, ma piuttosto sommario nella definizione delle soluzioni decorative e costruttive, il che è del resto compatibile con la scala e con il carattere preliminare della proposta. I colori, la legenda, le convenzioni grafiche sono del tutto coerenti con quelle dei coevi disegni di Verrua.

I festoni e i trofei che decorano i parapetti dei palchi collocano il progetto a fianco di altre manifestazioni di moderato neoclassicismo di quegli stessi anni. Gli ultimi decenni del secolo XVIII sono anni di grande sviluppo dell'architettura teatrale, e in Piemonte i progetti con cui poteva confrontarsi il teatro carignanese sono numerosi. Il teatro progettato da Cantoregi è in ogni caso di impianto piuttosto convenzionale: sala a ferro di cavallo, scale angolari, struttura leggera in carpenteria per i palchi e la volta a calotta, ordine gigante ai fianchi del boccascena. Nel 1796 veniva interamente ricostruito il teatro Carignano a Torino e anche se non vi è nulla, se non il nome, a collegare la sala dei principi di Carignano all'iniziativa della confraternita di cui al disegno di Cantoregi, per dovere di cronaca va rilevato, che almeno questo precedente cantiere torinese non poteva essere passato inosservato al nostro architetto.

E.P.



**Pietro Maria Cantoregi**

**Pianta geometrica d'un Teatro da costruirsi in un determinato sito**

[s.d., 1792?-1798?]

BCC, *Archivio Tappi*, B/1.2.

Scala di trab[ucchi]i 8 = 21,9 cm.

Dimensioni: 44,8x29,4 cm.

Inchiostro su carta (celesti, giallo, grigio, nero, rosso per le linee di

sezione), segni visibili di matita. Filigrana, «D&G Blauw».

Iscrizioni: Pianta geometrica d'un Teatro da costruirsi in un determinato sito / Indice / 1 Porta principale d'ingresso verso la contrada / 2 Andito avanti del Teatro, o sia vestibolo / 3 Gabinetto per la distribuz[io]ne de' biglietti / 4 Bottega di caffè / 5 Scalette che portano ai Piani Superiori / 6 Luoghi comuni / 7 Porta d'ingresso nella Platea, nella quale vi si collocherà una Bussola / 8 Corridori che danno la comunicazione alle loge attorno della Platea / 9 Loge per comodo e riposo degli attori / 10 Platea / 11 Palco Scenico / 12 Camera destinata pel servizio degli attori / 13 Scaletta che porta sul palco scenico, e camera sudetta del n. 12 / 14 L'ingresso nel gabinetto n. 3, si ricaverà mediante un'apertura sotto la finestra segnata E con altra apertura nel stibio della scaletta n. 5 ivi. / [firma] Pietro M[ari]a Cantoregi Arch[it]et[ist]o / [a sinistra] Monastero di S[an]ta Chiara / [a destra] Contrada / [in basso] Giardino di Lavagnino.

Bibliografia: *Carignano* 1980.



**Pietro Maria Cantoregi**

**Spaccato corrispondente alla linea segnata in Pianta A B**

[s.d., 1792?-1798?]

BCC, *Archivio Tappi*, B/1.3.

Scala di trab[ucchi]i 8 = 21,9 cm.

Dimensioni: 30x45 cm.

Inchiostro su carta (grigio, marrone, nero, rosa) su preparazione a matita.

Iscrizioni: Spaccato corrispondente alla linea segnata in Pianta A B / Piano del primo piano delle Logge / Piano della Platea / Piano del Palco Scenico / Piano della Contrada / [firma] Pietro M[ari]a Cantoregi Arch[it]et[ist]o.

Bibliografia: *Carignano* 1980.

**I.5 Tre disegni per la rocca di Verrua (1796-1799)**

I tre disegni di rilievo della rocca di Verrua sono verosimilmente realizzati dal Cantoregi tra il 1796 e il 1799. L'architetto deve avere effettuato un rilievo preciso dell'area durante una delle sue permanenze alla fortezza, ma i disegni in bella potrebbero essere stati eseguiti, o per lo meno finiti, in uno degli inverni passati a Torino. Così, infatti, si esprimeva l'architetto nell'ottobre 1798 a proposito della richiesta di una planimetria da parte della direzione dell'Azienda fabbriche e fortificazioni: «un simile lavoro [...] esige un certo tempo, e una non interrotta applicazione [...] e perciò penso [...] di procurarmi pendente gli attuali lavori tutte le necessarie dimensioni, e memorie per formare poi detti disegni nel corso della prossima Invernata» (Cantoregi alla Direzione dell'Azienda, dal Forte di Verrua, 28 ottobre 1798; ASTo, *Sezioni riunite, Ministero della Guerra, Azienda generale di fabbriche e fortificazioni* [d'ora in poi ASTo, *AGFF*], *Divisione di Torino*, m. 124). L'architetto era affascinato dall'inusuale topografia della fortezza: già nel 1796, una delle sue prime lettere da Verrua (20 ottobre 1796) conteneva uno schizzo del "rocco", cioè del masso appuntito, svettante sugli edifici e in alcuni punti pericolante.

Cantoregi utilizza i codici grafici già sperimentati nei suoi disegni precedenti per l'arsenale e per il Palazzo di Giudicatura del concorso clementino: ombre leggere, sfumature di grigio per distinguere i piani arretrati, nero per le murature sezionate in pianta, rosa per le sezioni murarie in elevato e, per la sezione del colle, un colore bruno piuttosto carico; sottili righe rosse continue segnano sulla pianta le linee di sezione. La perizia del disegnatore è messa alla prova dalla complicata geometria della fortezza, ma Cantoregi dà prova di sapersi destreggiare nel disegno in proiezioni ortogonali di un sito davvero complesso. Le prime due tavole si segnalano per l'anomala rilevanza data all'elemento naturale: i fianchi collinari intorno ai bastioni sono minuziosamente rappresentati; la pianta seziona il volume della rupe che emerge all'interno del forte, scavata da una grotta e da un pozzo, e un'attenzione peculiare è data, nel prospetto, al "rocco" coperto di vegetazione, vero e proprio *landmark* (scomparso nel 1957 a seguito di una disastrosa frana). Nella pianta, attingendo alle sue esperienze di disegnatore di fondi rurali (di cui testimonia il suo disegno di un fondo di campagna presso Pollenzo del 1775; fig. 16), Cantoregi raffigura in modo ben identificabile i campi arati, le aree incolte, e quelle coltivate ad altopiano, spingendosi fino a una rappresentazione minuziosa della vegetazione che si aggrappa al "rocco". Nel prospetto fanno la loro comparsa le rovine della fortezza seicentesca, che emergono di tanto in tanto tra la vegetazione, e si stagliano contro il cielo in prossimità del margine sinistro del foglio, con arcate che evocano un acquedotto antico.

La sezione trasversale appare di qualità inferiore, forse per via di una esecuzione affrettata, evidente nella mancanza di una indicazione di scala, oltre che nella resa sommaria della muratura della torre e del fianco collinare sulla destra; il colore è steso con scarsa perizia e in modo non uniforme sia sulle murature sia nella sezione del colle. Nonostante queste cadute di livello, e nonostante la sensazione di non finito che emana anche dalla sezione longitudinale, di cui soltanto alcune parti sono rifinite ad acquerello, tutti e tre i disegni sono firmati, a significare il loro completamente e la consegna all'amministrazione.

*E.P.*



**Pietro Maria Cantoregi**

**Pianta del Forte di Verrua**

[s.d. ma 1796-1799]

ASTo, *Sezioni riunite, Carte topografiche e disegni*, Verrua 8 A VII rosso, m. 1, n. 140.

Scala di 20 trabucchi = 35,8 cm.

Dimensioni: 64,5x100 cm.

Inchiostro su carta (azzurro, giallo, marrone, nero, rosso) su preparazione a matita e stilo. Filigrana «J. Honig & Zoonen».

Iscrizioni: Pianta del Forte di Verrua / La linea colorita di Rosso indica l'andamento della / Strada, cioè dalla Lettera A. Sino alla B. dimostra una parte della strada montuosa che dal Borgo conduce alla Porta principale d'ingresso di detto Forte, indi da B, sino a C.

Si giunge nel primo / Cortile, il quale si protende quasi in piano dalle parti C D, C E; e per le vie F G salendo, si passa in altro Cortile da cui mediante / la Rampa H I, si salisce sopra l'ultimo Piano del Donggione / come pure dalla parte L M al Quartiere degli Invalidi, e a detto Donggione / Indice N.I Due Barriere avanti la Porta; 2 Ponte Levatojo; 3. Terrazza con parapetti, e Barchetta; 4. Garitta; 5. Piaforma de' cannoni / 6. Due Cisterne una delle quali resta disegnata nel Rocco, e serve pel Quartiere degli Invalidi situato superiormente; 7. Magazzino di polvere / 8. Piaforma con Banchetta e Piazzale all'intorno del magazzino; 9. Scala che dal Piano D. discende al Piano N. 8 del magazzino sud[ett]o / 10. Sperone formato a guisa di Bastione per sostenere il masso di Rocco ivi al n. 11, che minacciava di cadere sopra la fabbrica del magazzino di polvere / 12. Cortile dell'alimentazione del Sig[no]r Governatore; 13. Scala che discende alla Porta di soccorso notata col n. 14; 15. Luoghi comuni; 16 Garitta / 17. Cappella; 18. Scala che discende al Forno, ed altri luoghi sotterranei; 19. Pozzo di profondità Trab[ucchi] 32 circa, e di diametro piedi sette / 20. Scaletta che porta alla cappella; 21. Scaletta che porta al Piano del Donggione, e Quartiere; 22 Palizzate; 23. Piano del Donggione / 24. Magazzino per gli atrezzi d'artiglieria; 25 andito con scaletta che discende alla Porta di soccorso, ivi; 26. Piazzale con Banchetta / 27. Altra Porta di Soccorso; 28. Terreni coltivati; 29. Rippe; 30. Vigna; 31 Rocca con scarpa; 32. Bosco; 33. Avanzi di Fortificazione antica. / [notazioni nel disegno] Terrapieno, e Rocca su cui ivi è fabbricato il Quartiere dell'ultimo Piano / Crotta incavata nella Rocca / Spezie di cortina / [firma in basso a dx] Cantoregi Arch[itet]to.

Bibliografia: Peyrot 1987; Ogliaro 1999; *La piazzaforte* 2001; Cattaneo 2018.



**Pietro Maria Cantoregi**

**Prospetto del Forte di Verrua corrispondente alla Linea segnata in Pianta A B verso mezza notte**

[s.d. ma 1796-1799]

ASTo, *Sezioni riunite, Carte topografiche e disegni*, Verrua 8 A VII rosso, n. 141.

Scala di 18 trabucchi = 30,2 cm.

Dimensioni: 64,5x100 cm.

Inchiostro su carta (giallo, marrone, nero, grigio), segni visibili di matita. Filigrana «J. Honig & Zoonen».

Iscrizioni: Prospetto del Forte di Verrua corrispondente alla Linea segnata / in Pianta A B verso mezza notte / N. 1 Strada che dal Borgo conduce alla Porta segnata C. / 2. Rippe con alcuni campi coltivati / 3. Avanzi di fabbrica dell'antico Forte / 4. Donggione / 5. Magazzino degli atrezzi d'artiglieria / 6. Bastione lateralmente al Donggione / 7. Quartiere dei Soldati, ed abitazione del Sig[no]r Maggiore / 8. Bastione laterale alla Porta principale segnata C. / 9. Muraglione in forma di Bastione sostenente la Rampa / che porta sul Piano del Donggione, e Quartieri ivi / 10. Scaletta che porta sul piano del quartiere, e Donggione / 11. Fabbriche destinate per l'abitazione del Sig[no]r Governatore / Copitono degli Invalidi, e Quartiere degli Invalidi / 12. Torre antica formata di grosse pietre con fabbrica ivi per l'arsenale, ed alloggio degli artiglieri / 13. Porta che conduce nel Cortile del Sig[no]r Governatore / 14. Repostiglio in cui vi esiste un Pozzo di profondità trab[ucchi] i / 33 e di diametro piedi sette circa / 15. Cappella, e Sacrestia / 16 N.2 Garite 17. Collombajo / 18. Scala

che porta sulla cima del Rocco E / 19. Scala che dal Piano superiore discende sul Piano D del / magazzino a polvere ivi segnato F / 20. Porta di soccorso detta calcina / 21. Prati, e Boschi assai montuosi, al piè de' quali vi / esiste ancora molti avanzi dell'antica Fortificaz[ion]e. / [firma in basso a dx] Cantoregi Arch[itet]to.

Bibliografia: Peyrot 1987; Ogliaro 1999; *La piazzaforte* 2001; Cattaneo 2018.



**Pietro Maria Cantoregi**

**Spaccato corrispondente alla Linea segnata in Pianta C D**

[s.d. ma 1796-1799]

ASTo, *Sezioni riunite, Carte topografiche e disegni*, Verrua 8 A VII rosso, n. 142.

Senza indicazione di scala.

Dimensioni: 50,5x65,5 cm.

Inchiostro su carta (giallo, marrone, nero, grigio), segni visibili di matita. Filigrana «J. Honig & Zoonen».

Iscrizioni: Spaccato corrispondente alla Linea segnata in Pianta C D / [firma in basso a dx] Cantoregi Arch[itet]to.

Bibliografia: Peyrot 1987.

## II. L'ARSENALE 1739-1799: DISEGNI PER IL CANTIERE

Il presente catalogo riunisce per la prima volta una serie di disegni dell'arsenale conservati in diverse biblioteche e archivi tra Torino e Roma. La scelta dei disegni si è attestata a partire dall'anno 1735-36, quando la fabbrica passava dalla direzione di Antonio Maria Lampo ad Antonio Maria Felice De Vincenti, e sino alla fine del XVIII secolo, con un ultimo sguardo ai disegni di metà Ottocento che ancora, per certi versi, gettano una luce indiretta sulla fase settecentesca. La dispersione in più sedi di documenti e disegni originariamente uniti ha ostacolato a lungo la comprensione delle trasformazioni architettoniche dell'arsenale, portando a lacune particolarmente penalizzanti per il cantiere del Sei e Settecento. I disegni qui selezionati colmano solo in parte queste lacune. Una parte di essi proviene dall'Archivio di Stato di Torino dove, grazie alla serie dei *Minutari contratti*, si sono riscontrate nuove testimonianze relative al cantiere, nonché documenti con istruzioni degli architetti, pagamenti e lettere. Le informazioni provenienti da tali testimonianze si sono intrecciate a un fondo poco conosciuto, la *Raccolta Quaglia*, conservato presso l'Archivio storico del Comando per la formazione e Scuola di applicazione dell'esercito. Fondamentale per la ricerca è stato, inoltre, il fondo miscelaneo di disegni presso l'Istituto storico e di cultura dell'Arma del Genio (ISCAG) a Roma, che ha portato ad intuire le fasi di costruzione dell'arsenale specialmente negli anni '70 e '80 del Settecento. Infine, la serie di tavole di rilievo realizzate da Giuseppe Beltrami nel 1842 e anch'esse conservate presso l'ISCAG, ha permesso di completare la lettura diacronica, risalendo ad alcune fasi costruttive poco chiarite di fine secolo XVIII.

Valentina Burgassi

### II.1-2 L'avvio sotto Antonio Maria Lampo

Ai disegni firmati da Antonio Maria Lampo e conservati all'Archivio di Stato di Torino sono allegati le istruzioni di cantiere, cioè quei documenti in cui l'architetto spiegava con esattezza il progetto da realizzarsi e distingueva le varie fasi progettuali: alla partenza di Juvarrà per Madrid nel 1735, l'incarico di portare a compimento il progetto dell'arsenale era stato affidato proprio a lui. I disegni di Lampo portano allo stato esecutivo alcune parti del progetto juvarriano, come si evince dalla demolizione di alcune partiture murarie e dalla nuova costruzione di pilastri sopra la manica dei ferrari, così come dalla realizzazione di una nuova sala d'armi, poi denominata nei documenti di «Don Filippo», che andava ad aggiungersi a quelle già esistenti di San Carlo e del Beato Amedeo, come dal primo disegno (II.1). Il secondo disegno (II.2) rappresenta la nuova manica per il laboratorio dei Bombisti, da realizzarsi sopra la spianata della Cittadella, verso il Bastione di Santa Barbara: il disegno non è firmato da Lampo ma è da attribuirsi a lui su un piano ideativo poiché si riferisce all'istruzione dello stesso e alla sottomissione sottoscritta da Antonio Gatto, in cui si cita «l'istruzione dell'estimatore generale della Maestà Sua Lampo sotto li otto correnti, unitamente alla pianta dal medesimo formata» (ASTo, *Corte, Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti* [d'ora in poi ASTo, *Minutari contratti*], 53, vol. 5, anno 1736, cc. 126r-129r).

V.B.



## II.1

Antonio Maria Lampo

**Pianta o profilo per li muri, pillastri e coperto da riffsarsi sovra l'ala delli ferrari nel Reggio Arsenale**

1735, 2 agosto

ASTo, *Minutari contratti*, 53, vol. 4, n. 33, c. 88r.

Scala grafica di 5 trabucchi = 21,40 cm.

Dimensioni: 34x22 cm.

Inchiostro su carta (grigio, marrone, nero, rosa), tracce di matita.

Iscrizioni: Pianta, e profilo per li muri, pillastri e cuopperto da riffsarsi sovra l'ala delli ferrari nel Reggio Arsenale / Il collarito di nero denota le muraglie da farsi. Il colorito di rosso denota li muri vecchij / Profilo / rientro d'ala / muro è pillastri da farsi, collariti di nero / sito dove sono le Forgie / muro della sala d'armi B[eat]o Amedeo / Passaggio tramediante sala delli armaroli / [firme, a sx] Gio Tomaso Romano / Fran[ces]co Rana? Righino / Gio[vanni] Pietro Capellaro / Torino li 2 agosto 1735 / [firma] Anto[nio] Maria Lampo.

Bibliografia: Gritella 1992; Borasi 1995; Fara 2014.



## II.2

s.a. [ma Antonio Maria Lampo]

**Pianta del Pezzo di Fabbrica per il Laboratorio per la parte che si progetta di fare presentemente quell'è e collaritta di nero**

1736, 24 luglio

ASTo, *Minutari contratti*, 53, vol. 5, anno 1736, c. 131r.

Scala grafica di 5 trabucchi = 21,40 cm.

Dimensioni: 34x48 cm.

Inchiostro su carta (grigio, nero), segni visibili di matita. Foglio rovinato da gora di umido.

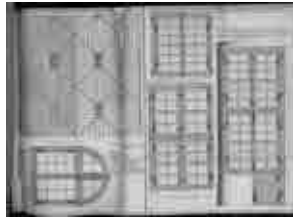
Iscrizioni: Pianta del Pezzo di Fabbrica per il Laboratorio per la parte che si progetta di fare presentemente quell'è e collaritta di nero / [firme] Anverio Gatto / Giuseppe Gatto / Domenico Fontana / [quote in trabucchi, piedi, once, annotate in più parti del disegno].

## II.3-8 Il cantiere di Antonio De Vincenti

I primi quattro disegni presentati qui di seguito sono testimonianza dell'avvio del cantiere devincentiano a partire dall'anno 1736. Purtroppo, nulla è rimasto della «pianta generale di tutta l'isola» formata dal De Vincenti, ripetutamente citata negli atti di sottomissione e nelle lettere indirizzate al re (ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1731-44, m. 3, c. 134r, 23 agosto 1736). Eppure, la sua serie di tavole descrittive del progetto dell'arsenale è rammentata sovente nei documenti, sempre unitamente all'indicazione di farvi riferimento per ogni modifica o nuova costruzione. La pianta generale di De Vincenti restava il punto di partenza per qualsiasi intervento sulla fabbrica: dalla realizzazione della nuova pavimentazione in lose di Barge, alla costruzione dei telai in legno per porte e finestre di una delle sale d'armi (II.3), sino all'edificazione di nuovi corpi di fabbrica, come il magazzino del bosco (II.4, II.5), con capriate in legno di pioppo e travetti in rovere ben visibili, «appoggiate su ivi delle finestre, senza fissazione di distanze precise» (ASTo, *Minutari contratti*, 54, vol. 6, anno 1739, c. 67v). Il disegno del «taglio del magazzino del bosco» mette in evidenza anche la decorazione delle facciate esterne, degne di un palazzo regio in grado di celebrare il potere militare e politico: nel tratto del prospetto su strada rappresentato, si intuiscono importanti elementi decorativi quali lesene fasciate, bugnato e cornici aggettanti al piano alto. L'ultimo disegno (II.6), datato 1740, rappresenta la fase di costruzione delle scale a lumaca laterali alla grande scala collocata nel padiglione, e segna la chiusura della prima fase del cantiere devincentiano. In quegli anni, i finanziamenti venivano interrotti, come riporta lo «Stato dei diversi pagamenti fatti dal 1730 al 1774 inclusivamente per le nuove fabbriche del regio Arsenale» (ASTo, *AGFF*, 1, prima addizione, fasc. 1); negli anni a seguire, tra il 1740 e il 1770, il cantiere procedeva principalmente con operazioni minori, di completamento di corpi di fabbrica già avviati. Gli ultimi due disegni, infatti (II.7, II.8), testimoniano di una attività edilizia esterna al perimetro del blocco devincentiano.

La prima carta (II.7) è probabilmente da datarsi intorno al 1761 quando, all'11 giugno, si deliberava l'ampliamento del canale esistente verso la cortina di Santa Barbara e in prossimità dell'allea per le carrozze (ASTo, *AGFF, Relazioni a Sua Maestà*, vol. 13 anno 1761, c. 208r-209r). Obiettivo della carta è, in effetti, una variante del nuovo progetto di allea dalla Porta della Cittadella sino alla Porta Nuova, da eseguirsi insieme a un rialzo del bastione, per meglio proteggere – lo si legge nel titolo – l'edificio dell'arsenale in costruzione. Il progetto è rappresentato nel suo contesto urbano, mostrando l'arsenale in rosa, ed evidenziando in grigio la cortina fortificata, una parte della cittadella e, in verde, l'aperta campagna. L'arsenale qui viene (ingannevolmente) rappresentato come completato e nella forma unitaria dettata dal progetto di De Vincenti: un tratteggio nero mostra, tuttavia, il perimetro reale della fabbrica al momento dell'esecuzione del disegno. L'area del «Bastione del Tevenó» oggetto del disegno successivo, è mostrata ancora in via di definizione.

Il disegno II.8, del 1776 (data riportata da una iscrizione antica, a penna, al verso, commentata da una nota del 1979, a matita, di Guido Amoretti), è incentrato sull'area produttiva tra l'arsenale e la cittadella. Vi si individua il sito per una nuova tettoia per il ricovero del legname, con l'ipotesi di formare anche un secondo baraccone, il cui ingombro è indicato con un semplice tratteggio. Il laboratorio dei bombisti e il corpo di guardia risultano già essere stati completati. Quest'ultimo disegno fa parte della *Raccolta Quaglia*, conservata presso l'Archivio storico del Comando per la formazione e Scuola di applicazione dell'esercito di Torino, che raccoglie testimonianze grafiche relative all'artiglieria e alle fortificazioni, insieme ad altri due disegni relativi all'arsenale torinese: una planimetria generale (II.14), e una proposta per la facciata (II.10).  
V.B.



## II.3

Antonio Maria Felice De Vincenti

**Dimostrazione del pavimento d'assi della sala d'armi / [...] Chiassili per le finestre superiori della sala d'armi e Paviglione**

1738, 28 marzo

ASTo, *Minutari contratti*, 54, vol. 6, anno 1739, c. 304r.

Scala di trab[ucchi] 4 per il pavimento d'assi / scala di piedi trè per li chiassili.

Dimensioni: 47x65 cm.

Inchiostro su carta (azzurro, grigio, marrone, nero, rosa), segni visibili di matita.

Iscrizioni: Dimostrazione del pavimento d'assi della sala d'armi / Disposizione del piantam[en]to delle [lacuna] pavimento / Chiassili per le finestre superiori della sala d'armi e Paviglione n. 18, de quali ve ne richiedono altri 20 per le finestre del piano superiore di d[et]to / Paviglione, con la differenza che dovranno esser tre oncie più alte / Chiassili grandi per le Finestre della sala d'armi e Paviglione numero 16 – compreso / sei delle teste del paviglione che saranno sei oncie di mag[gi]o larg[hez]za ed altezza. Altri due simili con li parapetti di bosco per le due porte che danno l'ingresso alle Terrasse laterali / Chiassili per le finestre de Magazeni numero 8 / Indice de boscami e ferramenta de' chiassili A Telari di rovere B Traverse di Rovere

C Montanti di rovere D noce E Patte di ferro da incastrarsi nel muro in mantenimento del tellaro F Ficie [...], et a ciarniera, con suo marchio incastrato nel Tellaro G [...] Per chiudere li voletti superiori H mezze [...] Per chiudere comes[ur]a J criche con suoi botoni anelli, plache, e camere / Scala di trab[ucchi] quattro per i pavim[en]ti d'assi / [in verticale, a sx] Chiassili per li luselli numero otto / Ce ne vogliono solo quattro / [firme] Pietro Massarolo / Giò Gilardi / Pietro Badarello / Giorgio Goituo.



## II.4

Antonio Maria Felice De Vincenti

**Pianta del Magazeno del Bosco da costruirsi nel Reggio Arsenale di Torino**

1739, 2 marzo

ASTo, *Minutari contratti*, 54, vol. 6, c. 70r.

Scala grafica di 5 trabucchi = 21,40 cm.

Dimensioni: 66x45 cm.

Inchiostro su carta (nero, ocra), segni visibili di matita

Iscrizioni: Pianta del Magazeno del Bosco / da costruirsi nel Reggio Arsenale / di Torino li 2 marzo 1739 / [firma] De Vincenti / [in basso al centro] Torino li 14 Marzo 1739 / [firme] Giò Tomaso Romano / Gio' Tomaso Bianco / Gio. Batt.a Piazza / Michel Antonio Falchero / Pietro Chianale.

Note: allegato alla «Sottomissione [...] per diversi travaglij in costruzione della nuova Fabbrica del Magazeno del Bosco in attinenza della sala d'armi nel Regio Arsenale di questa Città [...] Invitati li vollenti attendere agl'infrascritti travaglij [...] doppo aver avute in comunicazione le istruzioni formato dall'Illustrissimo Signor Capitano d'Artiglieria De Vincenti in data de trenta uno gennaio sudetto unitamente alla pianta e disegno formati dallo stesso signor capitano [...] 14 marzo 1739».



## II.5

Antonio Maria Felice De Vincenti

**Taglio in largo del nuovo magazzino da bosco da costruirsi nel Reggio Arsenale di Torino**

1739, 14 marzo

ASTo, *Minutari contratti*, 54, vol. 6, anno 1739, c. 149r.

Scala grafica di 8 trabucchi = 29,6 cm.

Dimensioni: 24x33 cm.

Inchiostro su carta (giallo, marrone, nero, grigio), segni visibili di matita.



## II.7

[s.a.]

**Pianta nella quale si dimostra la disposizione del Reggio Arsenale di Torino, novamente progettato [...]**

[circa 1761?]

ISCAG, FT XXXVIII 2516B.

Scala grafica di 80 trabucchi.

Dimensioni: 45x117,5 cm.

Carta incollata su tela, bordino in nastro verde lungo il perimetro. Disegno a inchiostro acquerellato (grigio, marrone, nero, rosa, verde), su preparazione a matita.

Iscrizioni: N.3 [in alto a sinistra], 7 [in alto a destra] / Pianta nella quale si dimostra la disposizione del Reggio / Arsenale di Torino, novamente progettato, con una seconda cortina / qual lo copre dalla veduta della campagna: et il modo, in cui potrebbesi / disporre il piantamento delli Alberi per la formazione delle Allee, dalla / Porta Nuova, passando tra le due cortine per insino ad incontrare quella / dell'entrata della Cittadella. / [seguono indicazioni dei principali luoghi, per es. «sito dell'allea esistente in oggi», e delle chiese di questa parte di città].

Nota. L'Arsenale è rappresentato e acquerellato in rosa secondo il progetto De Vincenti: tuttavia, con un tratto puntinato soggiacente, in nero, si indica un diverso perimetro dei corpi di fabbrica, corrispondente alla fabbrica realmente esistente al momento del disegno.

Iscrizioni: Taglio in largo del nuovo magazzino da bosco da costruirsi / nel Reggio Arsenale di Torino / [firme, in alto a sx] Giuseppe Cantone / Franc[es]co Aprile / Carlo Maffé / Torino, adi 14 marzo 1739 / [firme in alto a dx, in verticale] Gio Tomaso Romano / Gio Batt[is]ta P / Michel Antonio Falchero / Pietro Chianale / [in basso] Torino, li 2 Marzo 1739 / De Vincenti.

Bibliografia: Gritella 1992; Borasi 1995; Filippo Juvarrà 2020.



## II.6

Antonio Maria Felice De Vincenti

**Gradini delle due scale a lumagha laterali alla scala grande**

1740, 30 luglio

ASTo, *Minutari contratti*, 54, vol. 7, c. 224r.

Scala grafica di 2 piedi liprandi = 9,1 cm.

Dimensioni: 20x16 cm.

Inchiostro nero su carta, tracce di matita.

Iscrizioni: Gradini delle due / scale a lumagha - / laterali alla scala grande / [a matita] n. 80 / [inoltre: indicazioni dimensionali e di elementi della scala: «cordone» «nel muro», etc.].



## II.8

[s.a.]

**Pianta del Laboratorio de' Bombisti e Baracone per li Boscami d'Artiglieria costruito in Giugno 1776**

1776

CFSAE, Archivio storico, *Raccolta Quaglia*, RQ 89.

Scala grafica di 30 trabucchi = 28,4 cm.

Dimensioni: 34x61 cm.

Inchiostro su carta (grigio, nero, rosa, verde), su preparazione a matita.

Iscrizioni: [al verso, a penna] Pianta del laboratorio de Bombisti, / e Baracone per li Boscami / d'Artiglieria costruito in / Giugno 1776 / [nota in grafia moderna, a matita] R. ARSENALE – TORINO / Ricavato nello spazio / interno / del B.ne di / S. Barbara poi / detto Thevenot / prossimo alla / cittadella (spianata / d'artiglieria) / [firma] G Amoretti giugno 1979 / [al recto] / Arsenale / Corpo di Guardia / Labortorio de' Bombisti / Sito per il Baracone de' Boscami [due] / Sito per la prova delle canne.

## II.9-14 Le direzioni Borgaro, Papacino, Salmor (dal 1778)

Alla morte di De Vincenti, avvenuta il 9 settembre 1778, il cantiere passava sotto la direzione del conte Ignazio Renato Birago di Borgaro. Gran parte dei lavori del Birago di Borgaro erano finalizzati al completamento del progetto devincentiano, *in primis* dei due padiglioni e della manica già in costruzione. Il completamento prevedeva, tuttavia, anche la ridefinizione di alcune parti del progetto in base a nuove esigenze. Tra le modifiche apportate al disegno del De Vincenti si annovera il corpo scala a pozzo realizzato sul lato est dell'edificio principale, verso l'attuale via dell'Arsenale, in sostituzione della scala a rampe parallele disegnata dal De Vincenti per il medesimo sito. Il disegno II.9 mostra la sezione su tale scala, tuttora esistente. Il Birago di Borgaro era stato anche incaricato della risistemazione del quartiere dei Cannonieri, nonché della costruzione di una nuova ala destinata a ospedale militare, come previsto dal Regio biglietto del 22 dicembre 1781 (ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1780-1781, m. 11, c. 71r-v). Il progetto di cui al II.10 mostra a una scala pressoché esecutiva il quartiere ed ospedale dei Cannonieri: il foglio è di grandi dimensioni e segue la forma trapezoidale del lotto, che qui corre parallelo ai bastioni. Il progetto del quartiere con l'ospedale era già negli intenti di De Vincenti, ma soltanto con Birago di Borgaro quest'area fu definita in dettaglio: analizzando il disegno si vedono, attorno al cortile triangolare, le lunghe maniche dell'ospedale adibite a camere comuni voltate, e separate da lunghi corridoi dalle camere per «li rognosi» e per «il rimedio», e intervallate da aree di servizio. Il progetto di un altro ospedale, destinato a rimanere sulla carta, con annessi forni per il pane e «case mercantili» anche utilizzabili come caserma («quartiere») per la truppa, veniva redatto nel 1791 da Giuseppe Viana (II.11). L'ospedale sarebbe dovuto sorgere nell'area del giardino dell'ex complesso religioso della Missione (che si era spostato nel 1776 nell'ex collegio dei gesuiti), situato a nord dell'arsenale e nei pressi della fonderia. Le annotazioni di Viana denotano la ricerca di una coerenza con gli allineamenti definiti dalle facciate e dai partiti decorativi dell'arsenale: nel disegno è difatti sottolineata la necessità «per la maggior venustà di alzare dal pian nobile in su oncie 30, ma romperebbe il livello del Cornicione dell'Arsenale», mentre si segnala una «cinta che deve demolirsi per ricercar la quadratura delle facciate». Il prospetto verso la spianata della cittadella, disegnato su un'alletta sollevabile che copre parte della sezione, mostra un disegno dalle proporzioni e dai dettagli decorativi che imitano quelli dei palazzi porticati sulle piazze cittadine.

Alla morte del Birago di Borgaro, il cantiere passava al commendatore Alessandro Vittorio Papacino d'Antoni, la cui direzione ebbe però breve durata, dal 1783 al 1786, per poi passare al cavaliere Ruggiero Gabaleone conte di Salmor, incaricato tra l'altro della risistemazione degli appartamenti del Comandante del Corpo Reale di Artiglieria. Gli appartamenti nordoccidentali, situati nell'ala accanto al portale di accesso, venivano allora interamente riplasmati. Nel settembre del 1789 si avviava la costruzione di parte della manica «lateralmente alla Porta principale del Regio Arsenale», verso l'attuale via Arcivescovado. Di questa fase sono testimonianza due disegni, entrambi riferibili all'architetto Carlo Bosio (attivo come disegnatore all'arsenale dal 1777) e conservati rispettivamente a Roma (ISCAG) e presso la Scuola di applicazione di Torino. Il disegno del piano interrato (II.12) presenta una serie di misure interne ed esterne relative ai lavori di rifacimento. Le numerose correzioni, sia delle misure, sia delle murature, alludono a un uso prolungato del disegno, tra il progetto e il cantiere. Il secondo disegno (II.13) presenta due stralci dei prospetti delle maniche «lateralmente al portale», su strada e su corte. I prospetti presentano ancora tutti i tratti caratteristici del progetto devincentiano del 1739, di cui viene rimodulata, rispetto alle esigenze distributive della manica, la facciata esterna. La monumentalità è sottolineata dalla coppia di lesene fasciate, dai dadi, dalle bugne e dal cornicione aggettante: elementi che concorrono a definire i caratteri sobriamente militari, ma al tempo stesso degni di un edificio regio, dell'intero arsenale.

Nella carta II.14, infine, abbiamo una rappresentazione di progetto dell'intero complesso, in cui compare una configurazione dell'area produttiva alternativa a quella dell'album Cantoregi, e non eseguita (la si distingue a colpo d'occhio, per la presenza di un «dente» angolare verso i bastioni). Una iscrizione al verso del generale Guido Amoretti, studioso responsabile del primo riordino delle carte e disegni nella sede della Scuola di applicazione negli anni '70 e '80 del secolo XX, data il disegno al 1785 circa. Tale data, così come l'autore dell'ipotesi progettuale, resta un'ipotesi da verificare.

V.B.



II.9

**Ignazio Renato Birago di Borgaro**

**Disegno della nuova Scala del Regio Arsenale**

[1779, 2 Luglio]

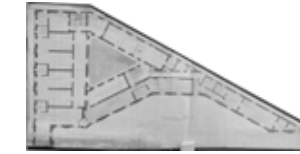
ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1777-1779, m. 10, c. 158r, Regio biglietto del 17 luglio 1779.

Scala grafica di 3 trabucchi = 9,7 cm.

Dimensioni: 48x18 cm.

Inchiostro su carta (grigio, nero, rosa), segni visibili di matita.

Iscrizioni: Disegno della nuova Scala del Regio Arsenale / Torino li 2 Luglio 1779 / Torino li 17 Luglio 1779 / V.a Coconito / Pinto / Birago di Borgaro.



II.10

**S.a. [ma Ignazio Renato Birago di Borgaro]**

**Pianta del Quartiere, ed Ospedale de' Cannonieri ideato dal Sig.r Conte Di Borgaro**

[s.d., ma 1781]

ISCAG, EM 009 A780.

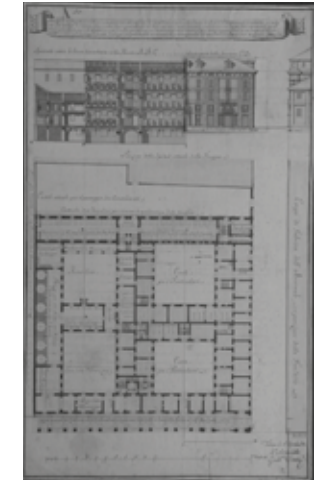
Scala grafica di 8 trabucchi = 28,8 cm.

Dimensioni: 27 cm (base minore) x 126,2 cm (base maggiore) x 62 cm (altezza) x 112,7 cm (diagonale) x 8,9 cm (punta trapezio).

Inchiostro su carta (nero, grigio), su preparazione a matita (sono ben visibili le linee a matita di costruzione ma anche altri particolari, come alcune proiezioni di volte).

Iscrizioni: Pianta del Quartiere, ed Ospedale de' Cannonieri / ideato dal Sig[no]r Conte Di Borgaro / [numerose notazioni sulle funzioni dei diversi vani].

Note: Il foglio presenta strappi ed è interessato al verso da numerose riparazioni moderne oltre che da una tassellatura, quest'ultima coeva al disegno stesso.



II.11

**Giuseppe Viana**

**Sbozzo di un Progetto in esata misura per fabricare il sito del Giardino [...] uno Spedale di riserva**

16 aprile 1781

ISCAG, EM 009 D698.

Scala grafica di 20 trabucchi = 21,4 cm.

Dimensioni: 48,2x24,3 cm.

Inchiostro su carta (grigio, rosa, nero), segni visibili di matita.

Iscrizioni: A 40 / Sbozzo di un Progetto in esata misura per fabricare nel sito del Giardino proprio altre volte de RRPP Missionarij ricavando in detto sito uno Spedale di riserva, una nuova munizione Reale del Pane con tutti i suoi accessorj, e nel rimanente corpo case mercantili, quali servir potrebbero pure di Quartiere, e si è ricercato in tutte tre dette Categorie il disimpegno senza suggezione da un Corpo all'altro sarebbe necessario per la maggior venustà di alzare dal piano nobile in su oncie 30, ma romperebbe il livello del cornicione dell'Arsenale

/ Spaccato sopra la linea dimostrata nella Pianta A B C ed una parte della facciata C D / C altro progetto con due piani nobili mezzanelli, e soffitte D Arsenale / Porzione dello Spedale attuale della Truppa / Cortile attuale per il passeggio dei Convalescenti / Cinta che deve demolirsi per ricercar la quadratura delle facciate / (in basso a destra) Torino li 16 Aprile 1781 R[egi]o Architetto Giuse[pp]e Viana.



## II.12

Carlo Bosio

**Pianta de' sotterranei per le maniche a costruirsi lateralmente alla Porta Principale del R[egi]o Arsenale**

[s.d., ma 1789(?)]

ISCAG, EM 009 D697.

Scala grafica di 6 trabucchi = 31,9 cm.

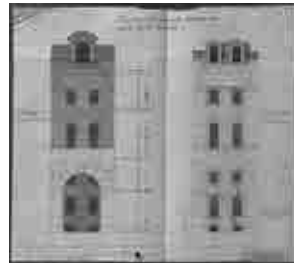
Dimensioni: 33x42,5 cm.

Inchiostro su carta (rosa, nero), segni visibili di matita, in parte sovrapposti ai tratti a china.

Annotazioni: 25 / Pianta de' sotterranei per le maniche a costruirsi lateralmente / alla Porta Principale del R[egi]o Arsenale / Terra pieno sotto il corpo di / mezzo della Porta / sotto l'atrio / muraglia divisoria fra le sale d'armi, e gli alloggi / [firma] Carlo Bosio.

Note: il disegno finito è stato

utilizzato come base per appunti di rilievo e veloci riflessioni, che hanno portato a stratificarsi numerose correzioni a penna (cancellature, croci) e a matita (abbozzi di porte chiuse, tramezzi, ecc.).



## II.13

Carlo Bosio

**Facciata delle maniche laterali alla Porta del R[egi]o Arsenale**

[s.d. ma 1789(?)]

CFSAE, Archivio storico, *Raccolta Quaglia*, RQ 88.

Scala di 6 trabucchi = 31,9 cm.

Dimensioni: 30,8x34,6 cm.

Inchiostro su carta (grigio, nero), tracce di matita.

Annotazioni: Facciata delle maniche laterali alla Porta del R[egi]o Arsenale / Prospetto verso la Corte / Piano di terra Trab[ucchi] 1.2.0 Mezzanelli Tr[abucchi] 1.0.6 Piano Nobile Tr[abucchi] 1.4 Piano Superiore Tr[abucchi] 1.1.6 / Tr[abucchi] 1.2.1/4 / Prospetto verso la Contrada / le fenestre saranno ornate come da questa parte / [firma] Carlo Bosio.

Note: come per il II.12, il disegno finito è stato utilizzato come base per appunti di rilievo, correzioni e cancellature a penna. Il piano del disegno è formato unendo due fogli incollati.



## II.14

S.a.

**Pianta del nuovo Regio Arsenale**

[s.d., ma datato dal generale Amoretti con nota ms. al verso al 1785 circa]

CFSAE, Archivio storico, *Raccolta Quaglia*, RQ 87.

Scala di 10 trabucchi = 7,2 cm.

Dimensioni: 41,5x50,3 cm.

Inchiostro su carta (nero, rosa), su costruzione e con annotazioni a matita.

Annotazioni: [recto] Pianta del Nuovo Regio Arsenale / [altre annotazioni sparse a matita leggera] / [verso] Arsenale di Torino [a penna] / [annotazioni sparse a matita tra cui la seguente nota, firmata da G. Amoretti:] Torino, giugno 1972 / Epoca presumibile 1785, in quanto il / locale "Fonderia" presenta si i 3 forni, ma / il forno maggiore è stato spostato contro / la parete meridionale dell'ala della costruzione / (confrontare il modello del R Arsenale esistente / in Biblioteca, aggiornato al 1773), appartamenti modificati / [firma] G Amoretti.

Nota: sotto la zona della fonderia, che qui compare in una variante di progetto rispetto al disegno dell'album Cantoregì, è riportato con tratto puntinato nero un perimetro irregolare, verosimilmente lo stato di fatto.

## II.15-18 L'arsenale del Settecento in alcuni documenti del sec. XIX

Le vicende ottocentesche del cantiere dell'arsenale sono state a grandi linee chiarite da studi recenti (Devoti, Gianasso 2021) e non è nostra intenzione affrontarle qui. I disegni del XIX secolo che presentiamo, tuttavia, si sono rivelati essenziali per chiarire alcuni dubbi e punti oscuri relativi a ciò che effettivamente fu (o non fu) realizzato nei cantieri del secolo precedente.

Nella carta II.15 compare lo stato ancora incompiuto della zona di ingresso, con le modifiche deliberate nel 1789 ma mai eseguite. Con la campitura rosa è tracciata la parte già costruita (di cui al II.12), mentre in nero si evidenzia il progetto per l'ala est e per il portale, che soltanto dopo la metà dell'Ottocento sarebbe stata oggetto di una sistemazione definitiva; è probabilmente la prospettiva di questi lavori, del resto, che ha spinto l'anonimo autore (certo un tecnico dell'amministrazione militare) all'esecuzione del disegno, sulla base di elaborati tardo-settecenteschi oggi perduti. Non datato né firmato, il disegno dovrebbe essere attribuito alla Restaurazione sulla base della scala, ancora in trabucchi.

I disegni realizzati tra il 1842 e il 1843 da Giuseppe Beltrami (II.16-18) fanno parte di una serie conservata, in doppia copia e con leggere varianti, presso l'Istituto storico e di cultura dell'Arma del genio di Roma; a Torino presso la Biblioteca della Scuola di applicazione ne è conservata una stampa fotografica in grande formato. La serie rappresenta l'arsenale nel suo stato di massima estensione, con le maniche industriali aggiunte sui siti dei bastioni demoliti, e prima della ricostruzione dell'angolo nord-est e del portale. I disegni sono da considerarsi delle rappresentazioni di uno stato di fatto, anche se la pianta del piano terreno integra delle previsioni progettuali (rappresentate con il consueto codice dei «gialli e rossi»), consistenti nella sistemazione della attuale via dell'Arsenale, aperta e reintegrata nella viabilità ordinaria cittadina. Ai fini di questa pubblicazione, tuttavia, è particolarmente interessante la rappresentazione del frammento superstite di arsenale seicentesco, consistente nel padiglione di ingresso e di parte della manica verso via Arsenale. Sappiamo che i lavori di ricostruzione di questa manica antica non presero avvio prima del 1860, quando se ne notificava la demolizione secondo la direzione di Giovanni Castellazzi; i lavori di ammodernamento del padiglione di ingresso vennero avviati ancora più avanti, nel 1886, sotto la direzione del capitano Eugenio Bella e secondo le direttive stabilite dal cavalier Emilio Marullier (Devoti, Gianasso 2021). In questa occasione l'idea di De Vincenti, che fino ad allora aveva bene o male accompagnato i successivi progetti di completamento, veniva radicalmente modificata: il nuovo portale principale si componeva sì di un'arcata incorniciata da colonne binate cinghiate, con un imponente bugnato, e dominata da un coronamento scolpito, ma si inseriva in uno spazio maggiore, determinato dall'arrestamento del filo del portale e della facciata d'ingresso a 45° rispetto alla maglia stradale, la cui estensione raggiungeva ora le tre campate. I lavori vennero conclusi nel 1889, come attesta l'iscrizione sul portale di accesso, oltre che la ricca documentazione studiata da Devoti e Gianasso.

La serie si rivela particolarmente preziosa per ricostruire l'assetto dell'arsenale e la disposizione dei suoi ambienti interni nella prima metà dell'Ottocento, anche se non è stata per ora rinvenuta la legenda dei disegni.

V.B.



## II.15

S.a.

**Pianta della Porta principale del R[egi]o Arsenale e maniche laterali**

[s.d., ma prima metà XIX secolo (1815-1842?)]

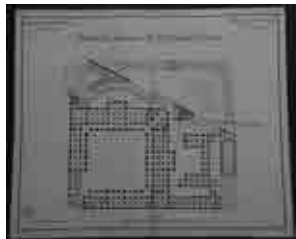
ISCAG, EM 009 D693.

Scala grafica di 6 trabucchi = 21,9 cm.

Dimensioni: 60,5x93,5 cm.

Inchiostro su carta (nero, rosa); bordo azzurrino esterno alla squadratura.

Annotazioni: A 40 / V / Pianta della Porta principale del R[egi]o o Arsenale / e maniche laterali / Indicazione / 1. Atrio della porta d'entrata / 2. Camerini laterali / 3. Scalone / 4. Corpo di Guardia / 5. Corridojo di comunicazione alla scaletta / 6. Scala per l'Ufficio dell'Intendenza Gen[er]ale / 7. Latrine diverse / 9. Camere per gli Impiegati / 10. Entrata, e camere degli Invalidi / 11. Altre camere per l'Intendenza Gener[al]e / 12. Camere pel primo Segretario / 13. Scaletta Interna / 14. Portico come il già costruito / Piano superiore alla porta d'entrata delineata in rosso / A. Vestiboli / B. gran Sala d'adunanza per gli Ufficiali / C. Sala per i consigli di guerra / D. Archivij per essi / E. Passaggi particolari / N.B. il Disegnato in rosso indica il fabbricato / esistente, ed il nero la porzione progettata, già approvata / da S[ua] M[ajestà] li 16 febbrajo 1789.



II.16

Giuseppe Beltrami

Pianta dei sotterranei del R[egi]o o Arsenale di Tori[no]

1842, 10 settembre

ISCAG, EM 009 C690.

Scala metrica di 1:400.

Dimensioni: 63,5x76,5 cm.

Inchiostro su carta (grigio, celeste, nero).

Iscrizioni: A 43 / Corpo Reale del genio / Direzione di Torino / Pianta dei sotterranei del R[egi]o

Arsenale di Tori[no] / Beltrami G Dis[egnatore] 1842 / Torino addi 10 settembre 1842.

Note: una versione di poco precedente (denominata «Pianta dei sotterranei del R[egi]o Arsenale di Torino») redatta da Beltrami in data 6 luglio 1842 è presente presso l'ISCAG, EM 009 D690.



II.17

Giuseppe Beltrami

Pianta del piano terreno del Regio Arsenale

1842, 12 settembre

ISCAG, EM 009 C691.

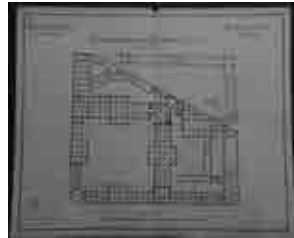
Scala metrica di 1:400.

Dimensioni: 77,5x65 cm.

Inchiostro su carta (grigio, celeste, nero, giallo, rosso).

Iscrizioni: A 44/ Corpo Reale del genio / Direzione di Torino / Pianta del piano terreno del Regio Arsenale / Beltrami Giuseppe Dis[egnatore] 1842 / Torino addi 12 7bre 1842.

Note: una versione di poco precedente (denominata «Incografia del piano terreno dell'Arsenale»), redatta da Beltrami in data 10 agosto 1842, è presente presso l'ISCAG, EM 009 D694.



II.18

Giuseppe Beltrami

Pianta del primo piano del Regio Arsenale di Torino

1843, 10 febbraio

ISCAG, EM 009 D695.

Scala metrica di 1:400.

Dimensioni: 63,5x77 cm.

China su carta. Disegno a china acquerellato a colori (beige, nero).

Annotazioni: A 45 / Corpo Reale del Genio / Direzione di Torino / Pianta del primo piano del R[egi]o o Arsenale di Torino / Torino addi 10 febbraio 1843 / Beltrami Gius[eppe] Dis[egnato]re.

Note: una seconda versione del disegno (denominata «Pianta per I piano del R[egi]o Arsenale di Torino») redatta da Beltrami in data 26 marzo 1843 è presente presso l'ISCAG, ED 009 C692.

### III. IL MODELLO LIGNEO SETTECENTESCO DELL'ARSENALE

Un grande modello ligneo dell'arsenale di Torino è conservato oggi presso la Scuola di applicazione di Torino, nell'atrio della gran scala al primo piano, dopo aver trovato collocazione per molto tempo presso il Museo storico nazionale dell'artiglieria nel Maschio della Cittadella. Una teca moderna, vetrata e con struttura lignea, posata su un basamento, lo protegge (come è necessario, data la sua collocazione in un ambiente di passaggio) ma ne ostacola, d'altra parte, lo studio e ne impedisce l'esame interno; esame al quale il modello, diviso in parti e apribile, è predisposto. La breve descrizione che segue ha quindi l'obiettivo sollecitare una nuova attenzione per questo straordinario oggetto, da affiancare ad altri importanti modelli di architettura dello stesso periodo: ad esempio, quello del progetto juvarriano per il castello di Rivoli realizzato dal minustiere Carlo Maria Ugliengo e conservato a Palazzo Madama; o il modello del santuario di Bonaria, progettato dallo stesso capitano De Vincenti, databile al 1722 e oggi al Dipartimento di Ingegneria civile, ambientale ed architettura dell'Università di Cagliari (Schirru 2022).

Come emerge sia dalle nostre osservazioni, sia dalle parole di Guido Amoretti, a cui si deve l'individuazione e la valorizzazione del modello negli anni '70 (Amoretti 1971), il modello ha subito consistenti (e, per i nostri attuali criteri, assai pesanti) restauri tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 del Novecento. Nell'attesa di nuovi dati documentari sull'argomento, seguiamo Amoretti, che afferma che il restauro fu eseguito «a cura» della stessa Scuola di applicazione d'Arma, dopo il suo trasferimento dal Museo di artiglieria: nelle targhette oggi applicate al modello, è inoltre citato come autore o coautore dell'intervento il «cavaliere Giovanni Visone». L'aspetto moderno del grande plastico, comunicato dai colori sgargianti e da alcuni materiali di finitura poco coerenti con un modello storico, è ingannevole. Anche se non sono finora emerse indicazioni certe sulla sua data di costruzione, depongono a favore di una sua esecuzione nei decenni centrali del Settecento sia dei dati documentari d'archivio, sia la testimonianza di Guido Amoretti, che poté smontarlo apprezzandone la fattura anche nella resa degli interni (caratterizzati da volte intagliate, pilastri, e arredi o macchinari selezionati) e ritrovandovi «date e firme degli artigiani che – attraverso quasi 60 anni (cioè fino all'occupazione francese del 1798) – apportarono all'originale plastico le variazioni di struttura, le sopraelevazioni, le modifiche di destinazione di locali che venivano effettuate all'edificio» (Amoretti 1971, p. 233).

Le osservazioni di Amoretti collimano con quanto si può apprezzare alla luce di un confronto con l'album di Vincennes: se nelle sue linee generali il modello rappresenta il «progetto De Vincenti», esso comprende sia alcune parti mai eseguite – tra cui il portale, che corrisponde a quello disegnato da Cantoregi – sia delle parti realizzate in aggiornamento del progetto devincentiano nel corso dell'ultimo quarto del secolo XVIII. In effetti, l'uso evolutivo del modello, come «gemello» (un *wooden twin*, equivalente fisico dei «gemelli digitali» oggi così di attualità) dell'edificio in cantiere è confermato da alcuni riferimenti d'archivio, emersi da un primo sondaggio sul tema. Il 13 marzo 1781, ad esempio, quando il cantiere era ormai passato sotto la direzione del Birago di Borgaro, si annota la necessità di aggiornare sia il progetto devincentiano sia il relativo modello ligneo con le modifiche per il compimento dei due padiglioni e della manica già avviata: «trattandosi di un'opera che non resta compresa nel modello del mentovato Arsenale, e ne' disegni lasciatine dal fu Commendatore De Vincenti» (ASTo, AGFF, *Regi biglietti*, 1780-1783, m. 11, c. 39r). In altri documenti il termine «modello» è riferito all'aggiornamento della disposizione interna del Laboratorio di chimica e del Museo. Nella «Memoria sulle variazioni seguite nel proseguimento della Fabbrica del Regio Arsenale negli scorsi anni 1781 e 1782» (ASTo, AGFF, *Relazioni a Sua Maestà*, vol. 41, anno 1783, cc. 3 primo r, 3 primo v) si sottolinea la necessità di aggiungere, nel «modello», nuove camere al piano terreno in continuità con la Fonderia, non presenti nel precedente progetto ma fatte aggiungere dal Birago di Borgaro («ha pur fatto alzare nel detto modello le Camere in continuazione delle due teste di detta Fonderia al medesimo piano, cioè parte sul vivo della Facciata»), così come si trova l'indicazione di altre modifiche, «quali però erano neppure portati dal modello, e Disegno del fu Signor Commendatore Devincenti». Il modello, in sintesi, dovendo riferirsi a un organismo in costruzione, partecipa delle medesime ambiguità e corrispondenze, in rapporto alla fabbrica, dell'album esaminato in questo volume: con la differenza che, rispetto ai di-

segni acquerellati, in quanto oggetto tridimensionale e lavoro di ebanisteria, poteva essere aggiornato e modificato a piacere.

Dov'era conservata in origine la grande *maquette*? Pur senza certezze documentarie, pare ragionevole che potesse trovarsi proprio all'arsenale, vicino al cantiere e a disposizione degli allievi delle scuole, delle autorità in visita, e degli stessi tecnici, civili e militari, al lavoro nel grande edificio. La guida di Onorato Derossi (1781), d'altra parte, accennava alla «magnifica sala d'armi antiche, [...] modelli sì antichi che moderni dell'Artiglieria» posta nell'arsenale (Derossi 1781, pp. 87-88), il che trova conferma nelle carte d'archivio dell'anno 1787, quando il Gabaleone predispose la copertura della manica con il «laboratorio de Falegnami, e di una parte della Galleria de' Modelli» (ASTo, *AGFF, Regi biglietti*, 1784-1788, m. 12, c. 192r). Una Galleria dei modelli è ancora citata dal Regio biglietto del 31 dicembre 1792 a proposito di altri lavori da eseguirsi all'arsenale: la galleria ospitava allora prototipi di armi, modelli in scala di artiglierie e anche modelli di edifici e fortificazioni, oltre ad armi antiche, alcune delle quali provenienti dal forte di Bard (queste ultime descritte nel Regio biglietto del 29 maggio 1782, che ne decretava lo spostamento per «l'ornamento del regio arsenale»: ASTo, *AGFF, Regi biglietti e dispacci*, vol. 8, 1774-1777, c. 350r).

Come anticipato nel testo di Daniela Cereia in questo volume, nel 1798 l'armata di Francia si impadronì dell'arsenale e i generali francesi furono liberi di trasferire in patria una parte delle pregiate collezioni militari conservate nella fabbrica. Nel 1815 si chiese la restituzione di molti degli oggetti portati in Francia e, come afferma Melano (2011), è stata ritrovata la documentazione del rientro di alcuni modelli. Non riteniamo probabile tuttavia che questo modello dell'edificio abbia mai preso la strada di Parigi: la sua scarsa rilevanza strategica e la sua utilità nei confronti della gestione del sito e del cantiere ancora incompiuto, potrebbero averne assicurato il mantenimento *in loco*.

Nel 1842-43 venne fondato il Museo dell'artiglieria, che originariamente aveva sede presso l'arsenale, dove rimase fino al 1885. Nel nuovo museo entrarono gli oggetti che nel Settecento erano presenti nell'arsenale, e che erano sopravvissuti alle depredazioni francesi. Una delle proposte di collocazione del Museo d'artiglieria, secondo una litografia degli anni '50 dell'Ottocento, era proprio l'area del padiglione della gran scala, dove oggi è conservato il modello ligneo (cfr. Melano 2011, litografia all'inventario n. MA14.03.0038).

Indagini sul modello sono tuttora in corso – sotto la direzione della Scuola di applicazione e a cura del laboratorio di restauro di Venaria Reale, è stata realizzata nel 2022 una prima ispezione visiva dell'interno del modello, documentata, nell'occasione, da Giuseppe Dell'Aquila – e ci si riserva di approfondirle in una sede successiva.

Valentina Burgassi, Edoardo Piccoli



[Ebanisti e modellisti militari del XVIII sec.; ed *équipes* attive alla Scuola di applicazione del Genio negli anni 1960-1980 (diretti da Giovanni Visone?)]

Modello ligneo dell'arsenale di Torino

s.d., ma XVIII sec. (1740?-1770?) e modifiche successive, su piedestallo e in teca vetrata del 1990 circa.

Scuola di applicazione di Torino, scalone.

Dimensioni:  
154x310x276x30x256 cm. [teca vetrata].

Modello in legno intagliato (XVIII-XX secc.), con elementi in cartone (coperture a falde) e finiture in stucco, verniciato internamente ed esternamente, apribile e smontabile. Su basamento in legno, apribile



insieme al modello.  
Bibliografia: Amoretti 1971; Vichi, Zambrano 1993; Melano 2011.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

### 1. La carriera di Cantoregi riassunta nel 1795 per Vittorio Amedeo III

«Relazione fatta a Sua Maestà adi 23 di febbraio 1795.

S.A.R. il Signor Duca d'Aosta ha fatta rimettere al Rifferente coll'annotazione S.A.R. Monseigneur le Duc D'Aoste recommande vivement la requise ci jointe a M.r le Comandeur et Intendant Général Burzio de Roburent P. Ecuyer una supplica statale sporta dall'Architetto Cantoregi in cui espone:

Che nel 1779 sia stato occupato alla riduzione, e delineazione dell'Arsenale, di cui formò diverse carte dimostranti li piani, profili, e facciate, che furono gradite da Vostra Maestà.

Dal 1782 sino al 1789 sia stato per Sovrana disposizione destinato a perfezionarsi nella sua arte in Roma, dove ha riportato un primo premio nell'Accademia di S. Luca.

Abbia indi lavorato per qualche anno sotto gl'insegnamenti dell'Architetto Rana, e nelle due passate Campagne sia stato interinalmente impiegato alla direzione delle opere di fortificazione nelle Valli di Lucerna, e S. Martino sotto gli ordini di detta S.A.R.

Supplica in oggi di ottenere uno stabile impiego, facendo presente potergli convenire di avere la sopravvivenza al Misuratore generale Fenocchio in Pinerolo, o quell'altro impiego, che sarà più benevisio.

Tanto è vero che l'azienda già aveva presente il sudetto Cantoregi, che lo avea proposto per qualche attendenza alle nuove fortificazioni di Cuneo, ma il Maggiore Ingegnere Marciot, Direttore di que' lavori con sua lettera delli 20 corrente ha fatto sentire, che non occorreva il bisogno d'alcun soggetto, sendone sufficientemente provvista quella piazza.

[a margine:] S.M. trova meritevole l'architetto Cantoregi, che venga assicurato fin d'ora di succedere, quando vaccherà, al posto di misuratore a Pinerolo; e che intanto si abbia presente per procurargli, eziandio con preferenza ad altri postulanti, del lavoro all'occorrenza: ciocché avendo poi riferito al signor Duca d'Aosta, S.A.R. si è compiaciuta di mostrarne gradimento. 23 febbraio 1795».

ASTo, *Sezioni Riunite, Azienda Fabbriche e fortificazioni, Relazioni a Sua Maestà*, 1795, c. 147.

## 2. Antologia di lettere relative al soggiorno romano di Cantoregi (1782-1789), dagli archivi dell'amministrazione sabauda

### Avvertenza

L'antologia è composta di brani da lettere originali raccolte in faldoni o registri, o da copialettere. In alcuni casi per brevità si è soltanto accennato al contenuto. Il percorso delle lettere è sempre da Roma a Torino o viceversa. I nomi dei corrispondenti sono abbreviati, così come i riferimenti ai fondi d'archivio.

### Identificazione dei corrispondenti

*Bonsignore*: Ferdinando Bonsignore (Torino 1760-1843), a Roma dai primi mesi del 1783 fino al 1798.

*Cantoregi*: Pietro Maria Cantoregi (Varese 1750-?), a Roma dagli ultimi mesi del 1782, fino alla primavera del 1789.

*Priocca*: Conte Clemente Damiano di Priocca (1749-1813), Ministro plenipotenziario del Re di Sardegna presso la Santa Sede, a Roma dall'ottobre del 1787.

*Hauteville*: Joseph-François-Jérôme Perret conte di Hauteville (1731-1810). «Vittorio Amedeo III lo nominò nel 1780 "primo ufficiale" della segreteria di Stato agli Affari esteri, facendone il numero due del ministro, il conte Baldassarre Perrone di San Martino. Inoltre l'H. venne gratificato del titolo di consigliere di Stato» (A. Merlotti, in DBI, *ad vocem*).

*Perrone*: Conte Carlo Baldassarre Perrone di San Martino (1718-1802), primo segretario di stato per gli affari esteri. «[D]urante il regno di Vittorio Amedeo III (1773-96) Perrone toccò l'apice del suo cursus honorum, segnato dalla carica di ministro e reggente "provvisoriale" della Segreteria di Stato per gli Affari esteri (1777), dalla nomina a primo segretario di Stato per gli Affari esteri (1779) e generale di cavalleria (1780)» (P. Bianchi, in DBI, *ad vocem*).

*Talpone*: Conte Luigi Amedeo Talpone di Montariolo, a Torino, Sovrintendente alla cassa delle Regie pensioni e trattenimenti dall'anno dell'istituzione della cassa stessa nel 1777 e fino al 1791.

*Valperga*: Conte Alessandro Valperga di Maglione, Ministro di S.M. il Re di Sardegna presso la Santa Sede, a Roma dal 1783 al 1787.

### Identificazione dei riferimenti di archivio

SG 86-88: ASTo, *Corte, Segreteria di Gabinetto*, mazzi 86-88.

LM 290-295: ASTo, *Corte, Lettere Ministri, Roma*, mazzi 290-295.

DBI = *Dizionario biografico degli italiani*

11 gennaio 1783, Valperga a Perrone.

«Da questo Regio ufficio della posta da me interpellato intorno alla consaputa cassetta di disegni dell'Architetto Sig. Cantoreggi; ho inteso, che allorché la portò al sudetto ufficio essendo stato avvertito di coprirlo con tela cerata [...] tralasciò di far sopra di essa altro indirizzo, contentandosi di quello soltanto [...] a S.M. [...] potrebbe adesso cercarsene conto oppur farne ricerca nella Dogana».

LM 290.

1 febbraio 1783, Valperga a Perrone.

«Perché possa più facilmente rinvenirsi, se non si è rinvenuta a quest'ora costi la cassetta contenente i disegni dell'Architetto sig.r Cantoreggi, acchiudo a V.E. un di lui foglio, con cui indica la forma, e misure della medesima, non meno che le carte, che vi sono contenute».

Nota di mano di Pietro Maria Cantoregi allegata alla lettera del Valperga: «Una cassetta di lunghezza once 21 larga once 5 circa, con coperechio inchiodato, sovra del quale sul proprio legno, vi è scritto per S.R.M. e detta cassetta resta coperta tutta di tela incerata, entro cui vi è N°5 carte attorniate un legno in forma di cilindro, quali carte tre rappresentano la nuova sala della Repubblica di Genova, una dimostrante il Porto, e Forte di Civitavecchia, e la quinta il prospetto d'un Tempio Antico ideale».

LM 290.

8 febbraio 1783, Valperga a Perrone.

«Quanto contento si è mostrato il sig.r Cantoreggi del ritrovamento costi della cassetta contenente i noti suoi disegni, d'altrettanta consolazione gli è stato il riscontro, che in seguito ad una delle [...] di codesta segreteria di V.E. dei 29 del caduto ho avuto a dargli dell'approvazione benignissima, colla quale si è degnata S.M. di rimirare il saggio, che le ha umiliato della sua applicazione allo studio dell'Architettura».

LM 290.

12 febbraio 1783, Hauteville a Valperga.

«[...] nulla più accade soggiungerle intorno ai disegni del Cantoreggi, oltre il cenno, che le ho dato col passato corriere della degnazione, con cui li ha S.M. riguardati».

LM 290.

29 marzo 1783, Talpone a Cantoregi.

«Non sono punto informato né ho mai avuto alcuna notizia delle carte da Vostra signoria trasmesse a Sua Maestà e alla medesima gradite, non ha pertanto, che indirizzarsi a quelle persone, a cui ha consegnate le carte succennate, acciò sieno in grado di procurarle dalla M.S. quei soccorsi, che elle desidera, non essendo punto codesto affare di mio dicasterio, questo è quanto devo significarle in riscontro alla stimatissima sua delli 22 corrente».

SG 96.

12 aprile 1783, Valperga a Perrone.

Sull'arrivo di Bonsignore a Roma. Valperga promette di «raccomandarli alla direzione di qualcuno di questi più abili professori d'Architettura, ho pregato anche i nipoti di sua S.tà d'ottenergli l'accesso allo studio dell'Architetto Pontificio».

LM 290.

10 maggio 1783, Valperga a Perrone.

«Questo Architetto Sig.r Cantoreggi essendogli lusingato inutilmente sin'ora di godere [...] le Regie Beneficenze, che gli furono fatte sperare, viene di rappresentarmi le sue angustie, richiedendomi di qualche anticipazione di denaro [...] per prepararsi al pubblico concorso dei premi, che si distribuiscono annualmente da quest'Accademia di S. Luca [...]. Non ho io potuto ricusarmi alle di lui domande, e gli ho somministrati dieci zecchini sulla persuasione d'esserne rimborsato mediante il sussidio, che aspetta dalle Sovrane grazie, il ritardo delle quali [...] lo attribuisce lo stesso Sig. Cantoreggi all'aver egli indirizzati ultimamente a V.E. perché si degnasse d'umiliarli a S.M., i consaputi disegni, in luogo di dirigerli a codesto sig.r Conte Talpone, il quale essendosene offeso, né volendo prestarsi alle sincerazioni, che glie ne ha passate, e fatte passar anche dal Sig. Conte di Lagnasco dei Primi Scudieri della M.S., gli ha risposto in modo da fargli comprendere, che più non volesse ingerirsi di lui, né delle cose sue per il che trovasi egli nella maggior desolazione. Gli ho io però fatto coraggio [...]. Egli è un giovane savio, ed applicato allo studio della sua professione, sebben da quanto ho potuto conoscere, parmi, che non corrispondano i suoi talenti all'applicazione».

LM 290.

14 maggio 1783, Hauteville a Valperga.  
«Gioverà molto sicuramente all'Architetto Bonsignore l'accesso da lei procuratogli a cotest'Accademia delle Belle Arti della Corte di Francia, per avanzarsi con profitto nella sua carriera, e S.M., che lo degna di sua clemente protezione ha rilevata con gradimento nel da lei ottenutogli favore l'attenzione colla quale V.S. Ill.ma l'assistete».  
LM290.

21 maggio 1783, Hauteville a Valperga.  
«L'architetto Cantoreggi, di cui V.S. Ill.ma mi parla nella 3za sua, già avendomi direttamente avanzate egli stesso le medesime rappresentanze ora a lei fatte, gli ho replicato, che né alcuna cosa mi era a notizia di quanto egli esponeva di ricevute speranze di soccorso pel suo mantenimento costi, né S.M. pure aveva mostrato di averne conto, e che perciò non toccando a tale riguardo alcun pensiero fuorché a chi ne ebbe il primo impegno, non aveva egli quindi, che a richiamare le sue speranze per lo stesso canale, d'onde gli sono esse provenute. Eguale risposta devo ripetere a V.S. Ill.ma, alla quale per altro non tacerò il poco, che mi risulta di probabilità degli allegati sospetti del detto Cantoreggi di gelosia insorta a di lui danno, Comunque però sia di ciò, per quanto è della somma stata da V. S. Ill.ma al medesimo esposta, non ha mostrata difficoltà la M.S. acché le si corrisponda il rimborso, per cui io quindi aspetterò, ch'ella mi accenni il modo, che più le sia grato per eseguirlo, sebbene del resto sarà bene in avvenire, ch'ella in simili casi di certezza, che non abbia di quanto le si espone, o di avviso, che le ne manchi da me, usi di maggiore riserva nell'avanzare il suo danaro, per non avventurarlo alle volte all'altrui inganno».  
LM 290.

28 maggio 1783, Hauteville a Valperga.  
«Le unisco pure una cambiale di L. 400 state da S.M. graziosamente poi accordate per soccorso all'Architetto Cantoreggi. Essa cambiale è a lei diretta, ond'ella possa rimborsarsi di quanto ha somministrato al medesimo, e rimettere poi ad esso la restante somma».  
LM 290.

31 maggio 1783, Valperga a Perrone.  
«Da una delle [...] di codesta segreteria di V.E. dei 21 ho osservato quanto mi viene significato riguardo all'Architetto sig. Cantoreggi, intorno al

quale sebben debba riportarmi a quanto sul di lui particolare mi trovo d'averle riferito rispetto massimamente ai di lui talenti, non devo però tacerle, che nel concorso di quest'Accademia di S. Luca ha il suo esperimento ottenuto il premio, a cui aspirava. Per procurargli questo vantaggio gli feci l'anticipazione dei dieci zecchini, dei quali le acchiudo la di lui ricevuta, onde potesse essere al caso di supplire a quelle piccole spese, che per ciò gli occorrevano, e che annoterò in mio rimborso nella lista delle spese straordinarie fatte per Regio servizio. Intanto, l'ho avvisato per sua regola di quanto al di lui proposito le ha piaciuto di scrivermi. Mi permetterà però, che qui le aggiunga solamente, che per la sua applicazione, e saviezza parmi, che meritar possa le grazie di S.M., ed il padrocinio dell'E.V., onde si animi vieppiù a farsi onore nell'intrapresa sua carriera; Per l'avvenire poi mi regolerò rispetto alle somministrazioni di sussidi [...] a seconda dei suggerimenti dell'E.V. [...]».  
Con foglietto allegato, firmato dal Cantoreggi: «Io sottoscritto ho ricevuto da S.E. il Signor Conte Valperga zecchini numero dieci ossia scudi romani venti e baiocchi cinquanta a titolo di grazioso prestito in fede Roma li 29 Maggio 1783, Pietro Maria Cantoreggi».  
LM 290.

7 giugno 1783, Valperga a Perrone.  
«Ho girata, e rimessa all'Architetto Cantoreggi sommamente penetrato dalle Regie grazie, la cambiale, che mi è stata per esso trasmessa delle lire 400 stategli da S.M. benignamente accordate per suo soccorso; Ritirerò pertanto ora dal medesimo quanto gli ho somministrato in prestito, continuando a rendergli presso V.E. la giustizia, che è dovuta alla di lui applicazione, della quale molto si lodano questi primari Architetti, alla direzione de' quali è appoggiato».  
LM 291.

11 giugno 1783, Talpone a Cantoreggi.  
«Nel tempo stesso, che le fo le mie più che sensibili congratulazioni, le dirò, che non solo avrò l'onore di metter sotto gli occhi di S.M. l'autentica testimonianza del premio da V.S. M.to Ill.re ottenuto da codesta insigne Accademia, ma altresì avrò quello, allorquando mi farà pervenire il lavoro, che sta per perfezionare. Mi protesto intanto con particolare devozione».  
SG 96.

11 giugno 1783, Hauteville a Valperga.  
«Ho avuto ben piacere di rassegnare a S.M. gli ottimi riscontri da lei dati dell'attenzione, colla quale il Sig.r Architetto Cantoreggi sta costì applicando a perfezionarsi nella sua professione, e di aver potuto con tale onorevole testimonianza rappresentare alla M.S. il di lui merito alle sovranie sue beneficenze, che degnò essa appunto ultimamente fargli sentire col grazioso soccorso, che ebbi io a far passare a lei per il medesimo colle già sovraccitate mie dei 28 cad.o. Ora poi V.S. Ill.ma potrà sulla ricevuta somma di detto soccorso rimborsarsi del da lei esposto, senza che più altrimenti le occorra portare la partita nella solita lista delle spese straordinarie di Regio servizio».  
LM 291.

15 ottobre 1783, Talpone a Cantoreggi.  
«Nell'atto che ho avuto l'onore di presentare a S.M. li disegni, e libri che ho ricevuti col pregiatissimo di lei foglio del 27 settembre or scorso unitamente alle altre carte che le ho di già riscontrata colla precedente mia, nell'averli la M.S. benignamente accolti, in vista non solo del particolar suo gradimento ma altresì per animare V.S. M.to Ill.re vieppiù nella già intrapresa sua carriera si è degnata di accordarle una gratificazione per una sol volta tanto di L. 500 [...]. Ho pure rimessi li libri destinati a S.E. il sig.r Conte di Perrone, ed al Sig.r Conte di Lagnasco, e nel porgerle li miei più che sincieri ringraziamenti per quello che mi ha favorito, con pienezza di stima ho il vantaggio di protestarmi».  
SG 96.

31 dicembre 1783, Talpone a Cantoreggi.  
«Nel mentre, che le accuso la ricevuta delle due carte stampate, una delle quali avrò l'onore di presentare a S.M. in nome suo, sono vivamente tenuto &c».  
SG 96.

3 marzo 1784, Talpone a Cantoreggi.  
«S.M. nell'essersi degnata di accordarle un prolungo ancora per un anno alla sua dimora in codesta Metropoli, ed anche fuori di Roma, qualora sia per perfezionarsi nell'arte sua, mi è altresì parsa molto propensa a continuarle le sue Reali grazie; gli ne porgo perciò l'avviso, acciò sia in caso d'uniformarvisi; l'esecuzione di questo nuovo Reale comando mi procura il vantaggio di rinnovarle la mia perfetta stima».  
SG 96.

13 marzo 1784, Valperga a Perrone.  
Alla richiesta di notizie su Biancone, «suddito del luogo di Barge» che studierebbe l'architettura civile a Roma, il Ministro risponde che «non si è a me mai presentato, né avevo sentito neppure, che qui esistesse l'Innocenzo Biancone per applicare allo studio d'architettura civile. Ne ho cercato conto da questi regi sudditi e specialmente della stesso professione, ma non prima di questa mattina ho sentito dal S.r Cantoreggi, che dopo molte ricerche aveva verificato, che effettivamente trovavasi in Roma attendendo ai suoi studi, senz'acché si sapesse fin'ora sotto qual direzione. Io non so se la di lui ritiratezza derivi da volontà d'applicare, o da altro motivo; so bene, che avendo fatta correr voce tra i nostri nazionali addetti alla pittura, ed all'architettura, che nella domenica specialmente li riceverei tutti per sentire se occorresse ad essi qualche cosa, in cui potessi per loro impiegarmi [...] solo il Biancone non si è lasciato vedere».  
LM 292.

14 aprile 1784, Perrone a Valperga.  
«Pure ho ricevuto la Cassetta da lei additatami [...] contenente disegni del giovane Architetto Bonsignore, qual Cassetta ho io fatta rimettere al Padre del med.°, che manda qui persona a ritirarla, non avendo intanto lasciato di render conto a S.M. delle buone informazioni da lei date dell'applicazione [...]».  
LM 293.

28 aprile 1784, Talpone a Cantoreggi.  
«Nel tempo stesso, che trasmetto a V.S. molto illustre in una cambiale di scudi 88.88 [...] le L. 400 da S.M. graziatele, ho altresì il contento di protestarmi».  
SG 96.

29 settembre 1784, Talpone a Cantoreggi.  
Accusa ricevuta di nove carte di disegni per Sua Maestà.  
SG 97.

6 ottobre 1784, Talpone a Cantoreggi.  
Graditi i disegni, si inviano L. 350.  
SG 97.

5 gennaio 1785, Talpone a Cantoreggi.  
Ricevuto il disegno via corriere per Sua Maestà.  
SG 97.

15 gennaio 1785, Valperga a Perrone.  
«In aggiunta di quanto ebbi a parteciparle relativamente alla condotta dell'architetto Biancone, posso ora dirle, che avendone prese nuove informazioni dall'Architetto Sig.r Asprucci, nel di cui studio va esercitandosi, le ho trovate pienamente uniformi a quelle, che le ho comunicate, lodandosi egli moltissimo così della saviezza, come dell'applicazione e profitto del sud.o giovane».  
LM 293.

26 gennaio 1785, Talpone a Cantoreggi.  
Gradito il disegno, L. 400 inviati con la solita lettera di cambio.  
SG 97.

5 febbraio 1785, Valperga a Perrone.  
«Spero, che V.E. mi permetterà, che le indirizzi in una cassetta a parte alcuni disegni d'architettura ideati da questo giovane architetto Bonsignore, il di cui padre si farà l'onore di presentarsi a V.E. per ritirarli, e per umiliarli quindi a S.M. Avanzandosi il sud.o giovane moltissimo nell'intrapresa professione sotto la direzione di questo celebre suo maestro il Sig.r Nicola Giansimoni [...]».  
LM 293.

26 febbraio 1785, Talpone a Cantoreggi.  
Ricevuta la lettera e tre disegni, «reale propensione» a sostenere l'architetto.  
SG 97.

9 marzo 1785, Talpone a Bonsignore.  
Gli viene accordato un altro anno a Roma; istruzioni per disegnare la scala a lumaca di Palazzo Barberini, la scala Regia al Palazzo Vaticano, e sei cappelle «delle più belle»; disegni da ombreggiare «dolcemente» e da inviare a Torino.  
SG 97.

29 giugno 1785, Talpone a Cantoreggi.  
Accusa ricevuta di lettera e disegni, che si presenteranno a Sua Maestà.  
SG 97.

20 luglio 1785, Talpone a Cantoreggi.  
Si inviano altre L. 400.  
SG 97.

27 luglio 1785, Talpone a Cantoreggi.  
Accusa ricevuta del «Pacchetto de' disegni».  
SG 97.

12 ottobre 1785, Perrone a Valperga.  
Istruzioni per gli apparati funebri per la regina di Sardegna. Il ministro approva «tutto ciò chella ha preso di riferirmi di aver fatto», tra cui la scelta del Giansimoni come progettista degli apparati funebri e il coinvolgimento degli architetti «nazionali» «come ben penso possa già fra gli altri meritarme [...] il giovane Cantoreggi».  
LM 294.

22 ottobre 1785, Valperga a Perrone.  
«Intorno ai funerali da farsi in questa Chiesa nostra Nazionale, dei di cui disegni ho incaricato appunto il Sig.r Nicola Giansimoni, che vi sta applicando, con intelligenza, che per l'esecuzione dei medesimi si serva in suo aiuto degli architetti nostri Nazionali, e specialmente del giovane Cantoreggi, che avrei certamente tra gli altri prescelto se oltre alla sua abilità nell'immaginarli, non avessi temuto della sua inesperienza nel farli eseguire con quella economia, che si conviene».  
LM 294.

12 novembre 1785, Valperga a Perrone.  
Ancora sulla preparazione dei funerali. Si promette l'invio a Torino dei disegni.  
LM 294.

12 dicembre 1785, Talpone a Cantoreggi.  
Accusa ricevuta di «tre carte di disegni, che alla prima occasione, che sarò a Reali Piedi avrò l'onore presentarle a S.M.».  
SG 97.

27 dicembre 1785, Talpone a Cantoreggi.  
«Ho avuto l'onore di rassegnare a S.M. li disegni da lei ultimamente inviati, e nel averli trovati assai belli, e fatti, si è pure degnata d'aggradirli. Avendo pertanto V.S. M.to Ill.e ricevute nel corrente anno L. 800, non ho ardito supplicare la sudetta M.S. per ottenerle le varie volte sperimentate R.li grazie, qualora per altro nel venturo 1786 desidererò umiliare al R.º trono sue dimande, non avrà che procurarmi uno de' suoi fogli, che mi farà una piacevole premura d'obbligarla».  
SG 97.

31 gennaio 1786, Talpone a Cantoreggi.  
Vengono inviate altre L. 400 con lettera di cambio.  
SG 97.

4 febbraio 1786, Valperga a Perrone.  
Resoconto dei funerali «che si celebrarono ieri in questa Chiesa nostra nazionale [...] per la Maestà della Regina ultimamente defonta»; e nella stessa data, invio di quattro esemplari dell'ultimo tomo del Winckelmann «dato alla luce dal s.r Abb.e Fea, che prega V.E. d'umiliarne uno a S.M., l'altro a S.A.R. il S.r Principe di Piemonte, di gradir ella il terzo, e di compiacersi di far rimettere il quarto a codesto sig.r Conte di Lagnasco».  
LM 295.

10 maggio 1786, Perrone a Valperga.  
Cenno di lode all'arch. Giansimoni per i disegni degli apparati funebri, e «anche poi specialmente per riguardo all'assistenza che presta egli à R. Sudditi nello studio dell'Architettura».  
LM 295.

14 giugno 1786, Talpone a Cantoreggi.  
Ricevute «tre carte di disegni».  
SG 97.

28 giugno 1786, Talpone a Cantoreggi.  
Viene inviata una «gratificazione di lire quattrocen- to di Piemonte» con lettera di cambio.  
SG 97.

11 luglio 1786, Talpone a Bonsignore.  
Si concede un ulteriore anno ricevuti i disegni delle cappelle; si inviano L. 400 annunciando che si tratta dell'ultima volta, dopodiché Sua Maestà concederà soltanto L. 200 per il viaggio di ritorno.  
SG 97.

10 gennaio 1787, Talpone a Cantoreggi.  
Sono state presentate a S.M. le sette carte di disegni: nuova gratificazione di L. 400 con lettera di cambio presso il sig. Gerolamo Belloni.  
SG 97.

4 luglio 1787, Talpone a Cantoreggi.  
Ricevuti i disegni, saranno presentati a Sua Maestà.  
SG 97.

11 luglio 1787, Talpone a Cantoreggi.

Viene inviata un'altra lettera di cambio per la solita somma di Lire 400.  
SG 97.

11 luglio 1787, Talpone al Bonsignore.  
Si ringrazia per i due disegni e la veduta di Monte Cavallo, altra gratificazione una tantum di L. 400.  
SG 97.

1 gennaio 1788, Talpone a Cantoreggi.  
Ricevute 4 carte di disegni.  
SG 98.

27 febbraio 1788, Talpone a Cantoreggi.  
Invio di L. 400.  
SG 98.

16 luglio 1788, Talpone a Cantoreggi.  
Ricevuti 4 disegni.  
SG 98.

28 agosto 1788, Talpone a Cantoreggi.  
Si annuncia un ultimo invio di L. 350, specificando che non si è mai parlato di «pensione». «Se S.M. in seguito a' diversi disegni inviatigli si è compiaciuta volta per volta farle sentire gli effetti delle sue Reali grazie con L. 400 in cadun tempo, non si è con questo mai intesa fissarle alcuna pensione, o annuo soccorso per gli disegni inviatigli come intendo dalla sua delli 16 corrente, è però nell'accordarle gli sudetti stata nella benigna intenzione di somministrarglieli a titolo di puro riguardo per renderlo abile nella sua professione, acciò con questa ella sia poi in grado di procurarsi la dovuta sussistenza, e non essere poi sempre a carico delle Reali sue finanze; onde che se mandando de' disegni che S.M. non avendone bisogno, né mai avendogliene ordinato alcuno sia in obbligo di pagarglieli a sì caro prezzo può ella lasciar di mandarne, mentre non servono a cosa alcuna alla M.S. Tuttavia avendo avuto l'onore di porre a Reali piedi l'ultimo suo inviatomi disegno si è la M.S. degnata di accordarle per questa volta tanto un soccorso di lire trecento cinquanta di questa moneta, che riceverà in una cambiale qui unita».  
SG 98.

25 novembre 1788, Talpone a Priocca.  
Sulla decisione di sospendere i sussidi a Canto-

regi, con spiegazione della motivazione per cui la domanda, sostenuta dall'ambasciatore, non viene accolta.

«Ho avuto l'onore di rassegnare a S.M. le dimande di cotesto sig.r architetto Cantoreggi contenute nel pregiatissimo foglio di V.S. Ill.ma del primo corrente, alle quali la M.S. non è entrata in senso di aderirvi. Lessersi costì portato sulle semplici raccomandazioni del fù signor Conte di Lagnasco, ha mosso l'animo generoso di S. M. di ricompensarlo di qualche gratificazione per li lavori di tempo in tempo fattili presentare, e ciò a solo fine di facilitarle il mezzo onde abilitarlo alla sua professione, non indifferenti perciò sarebbero le conseguenze che derivare ne potrebbero per moltissimi altri soggetti, che ritrovansi nel paese a quali sarebbe in obbligo provvedere, acciò non avessero occasione di giustamente lagnarsi. Tuttavia, prendendo la M.S. in considerazione le raccomandazioni di V.S. Ill.ma, e memore sempre di quelle statele rassegnate dal sudetto fù signor Conte di Lagnasco, ove sii nella determinazione di ripatriarsi, si è mostrata molto propensa di concederle un nuovo aiuto onde supplire alle spese del viaggio».

SG 98.

7 gennaio 1789, Talpone a Cantoreggi. Nonostante quanto affermato in precedenza circa l'interruzione dei sussidi, si accusa la ricevuta di altri disegni, e si invia «per una volta tanto una nuova gratificazione di L. 400».

SG 98.

7 gennaio 1789, Talpone a Priocca.

Nello stesso giorno della lettera precedente, si informa il Priocca della gratificazione inviata al Cantoreggi, e si ribadisce la disponibilità a contribuire alle spese del suo ritorno in Piemonte.

SG 98.

11 marzo 1789, Talpone a Cantoreggi.

Sul sussidio per il viaggio di ritorno. «Ho avuto onore d'umiliare a S.M. la di lei dimanda... riguardo al sussidio, che nella circostanza di sua partenza da codeste città ne è stata V.S. Ill.ma dalla M.S. speranzata si è perciò la medesima in continuazione di sue Reali grazie degnata accordarle la somma di L. 300, delle quali glie ne debba trasmettere L. 200 al presente, e le altre L. 100 pagargliele giunta che sarà in Torino».

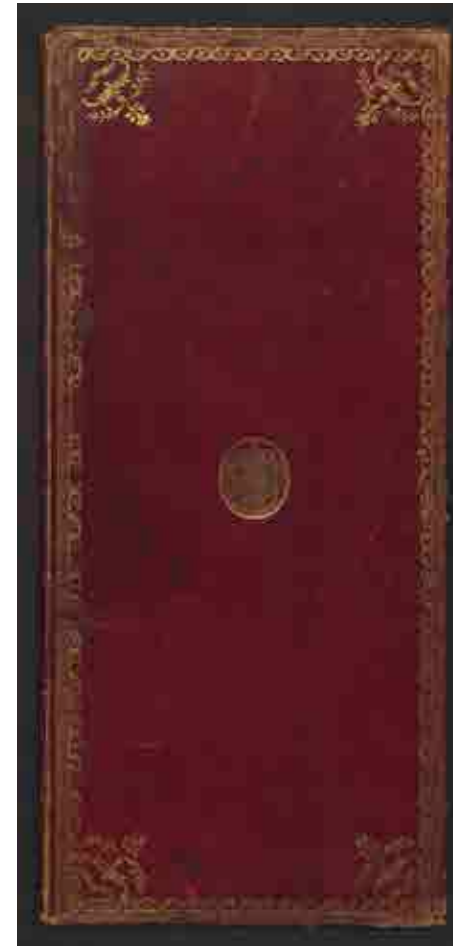
SG 98.

27 maggio 1789, Talpone a Priocca.

Lo assicura che avrà cura di Cantoreggi al suo ritorno a Torino. «Per rendere la dovuta giustizia al particolar merito del da lei raccomandato Signor Architetto Cantoreggi, mi recherò a vero piacere d'aver per esso tutti que' riguardi, e sollecitudini che da me potranno dipendere».

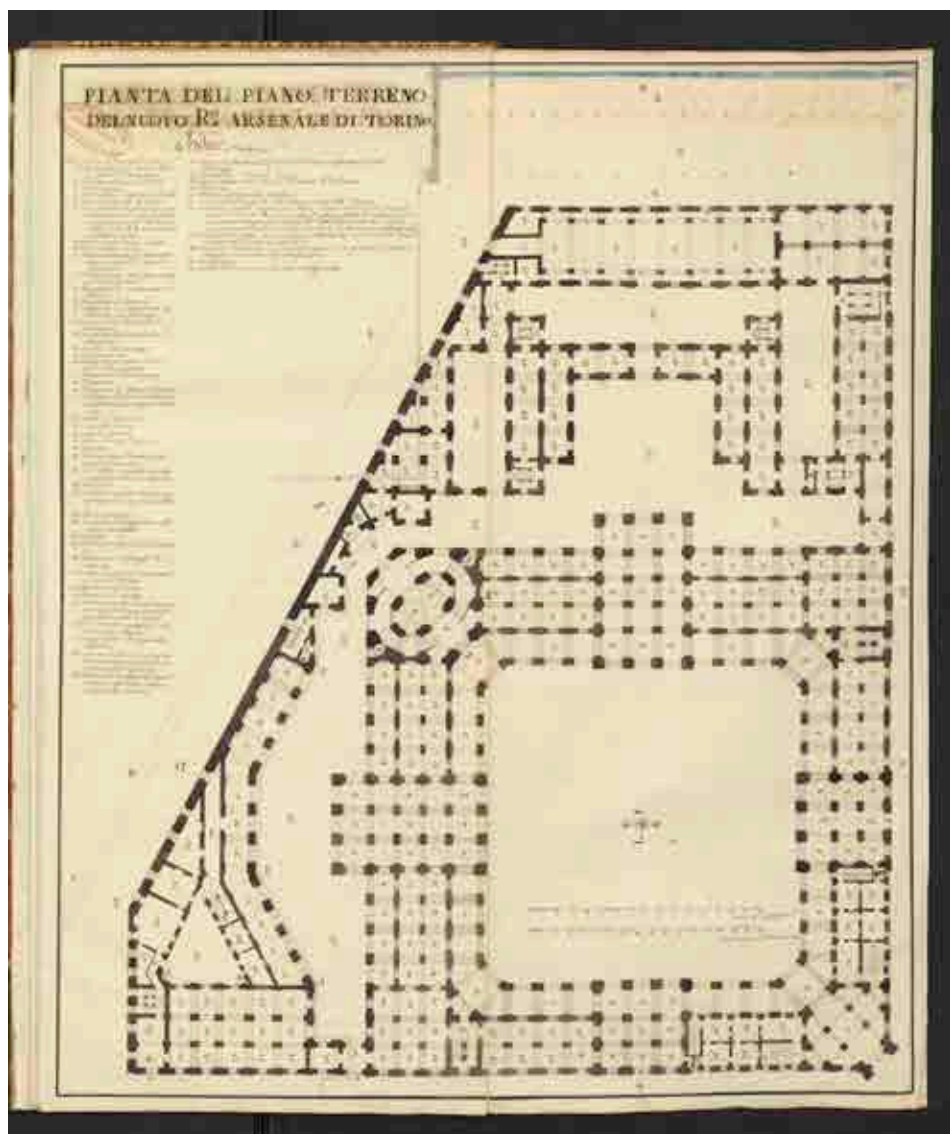
SG 98.

## TAVOLE A COLORI

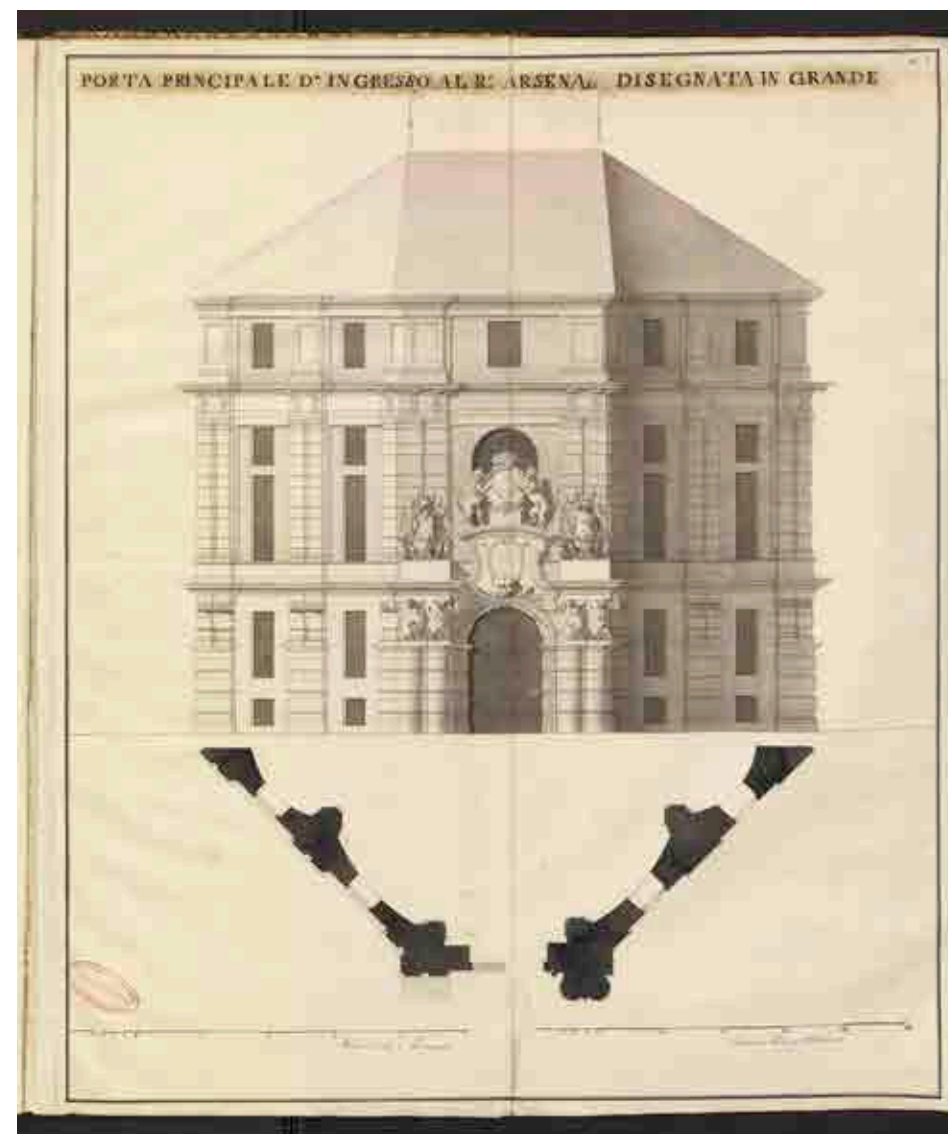


### Tavv. I-II

*Libro dei disegni del Regio arsenale di Torino*, legatura alle armi sabaude decorata con ferri dei Regi archivi e frontespizio calligrafato. SHD, *Bibliothèque*, Gb 26-RES.



Tav. III  
Pietro Maria Cantoregi, *Pianta del piano terreno del nuovo Regio Arsenale di Torino*, dal *Libro dei disegni del Regio arsenale di Torino*. SHD, Gb 26-RES, tav. 1.



Tav. IV  
Pietro Maria Cantoregi, *Porta principale di ingresso al Regio Arsenale disegnata in grande*, dal *Libro dei disegni del Regio arsenale di Torino*. SHD, Gb 26-RES, tav. 3.

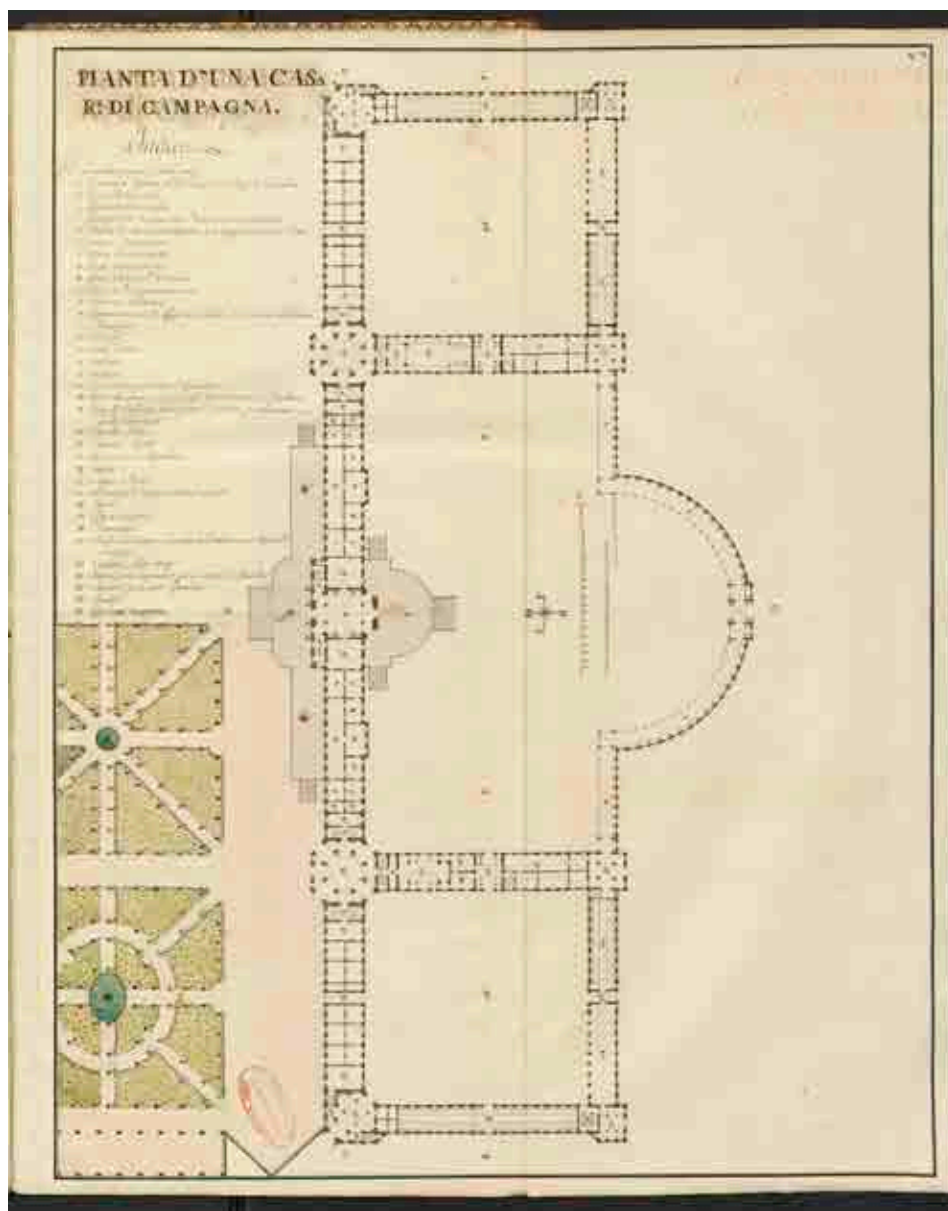


**Tavv. VIII-IX**

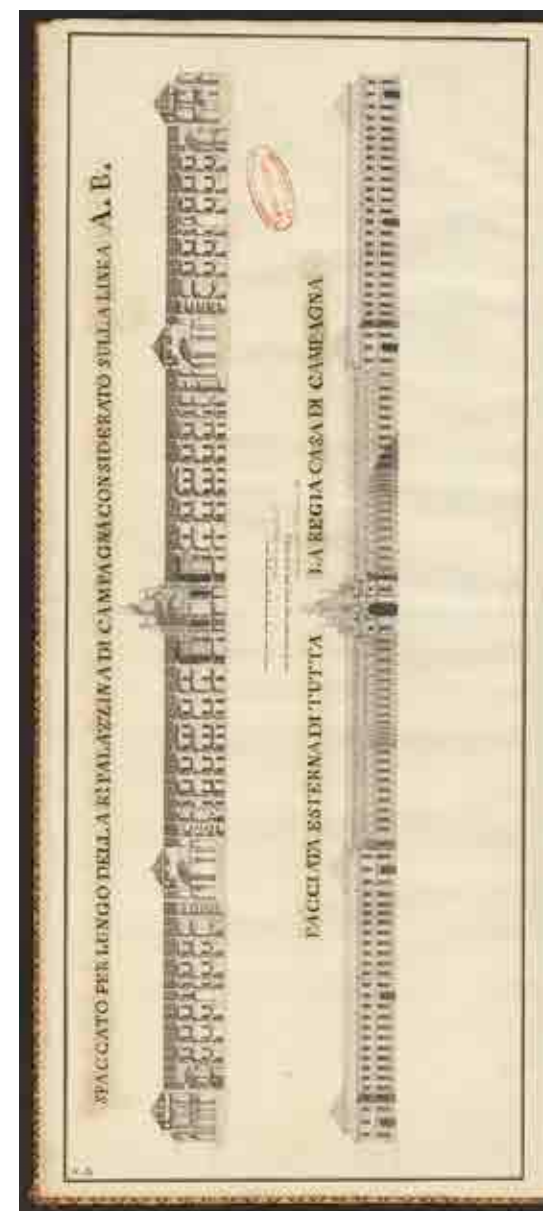
Pietro Maria Cantoregi, *Spaccato considerato sulla linea CD attraversante li cortili, e fortificazione e Spezzato preso sulle linee EFEF dimostrante l'interno de' sotterranei, magazzeni, armeria, scalone, e fortificazione*, dal Libro dei disegni del Regio arsenale di Torino. SHD, Gb 26-RES, tavv. 6-7.

**Tav. X**

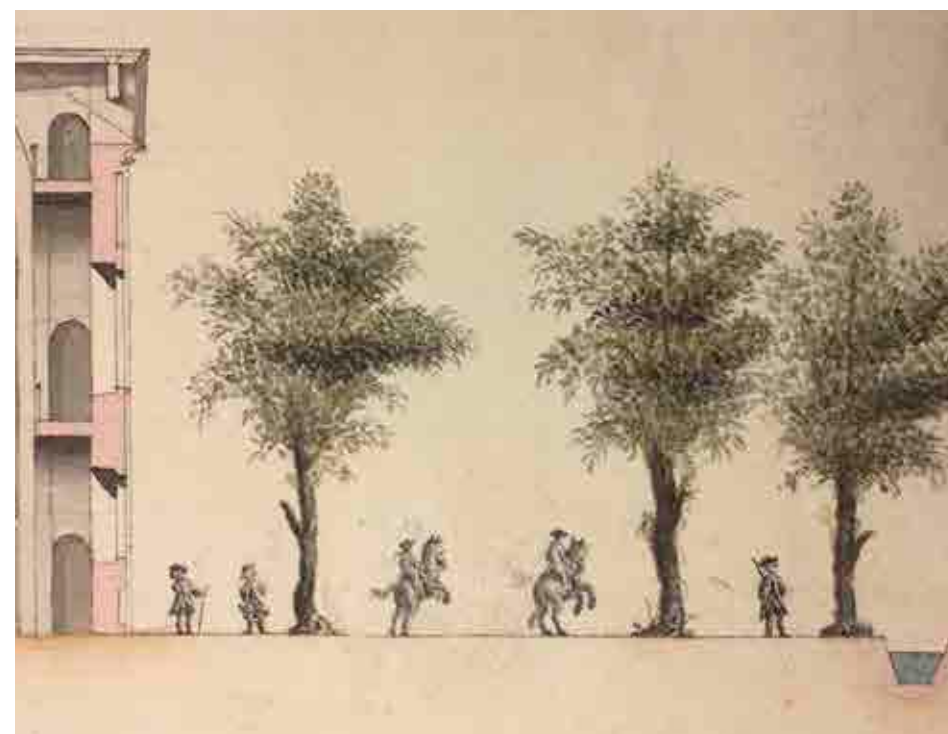
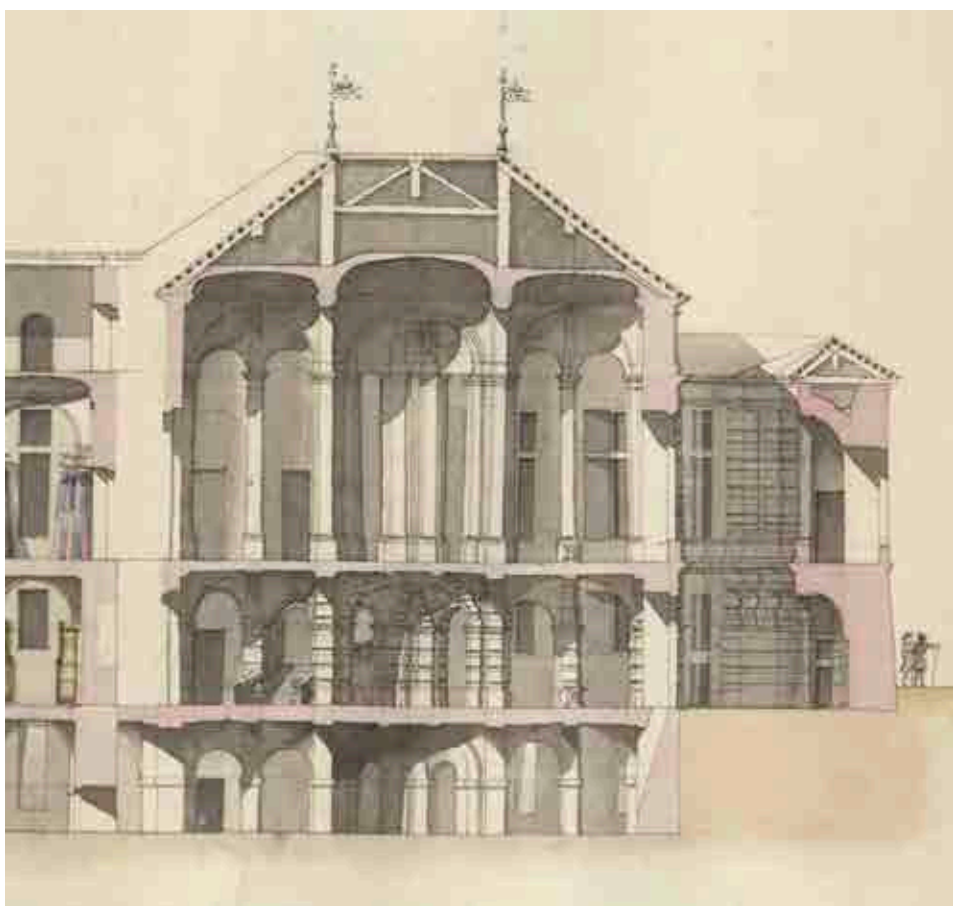
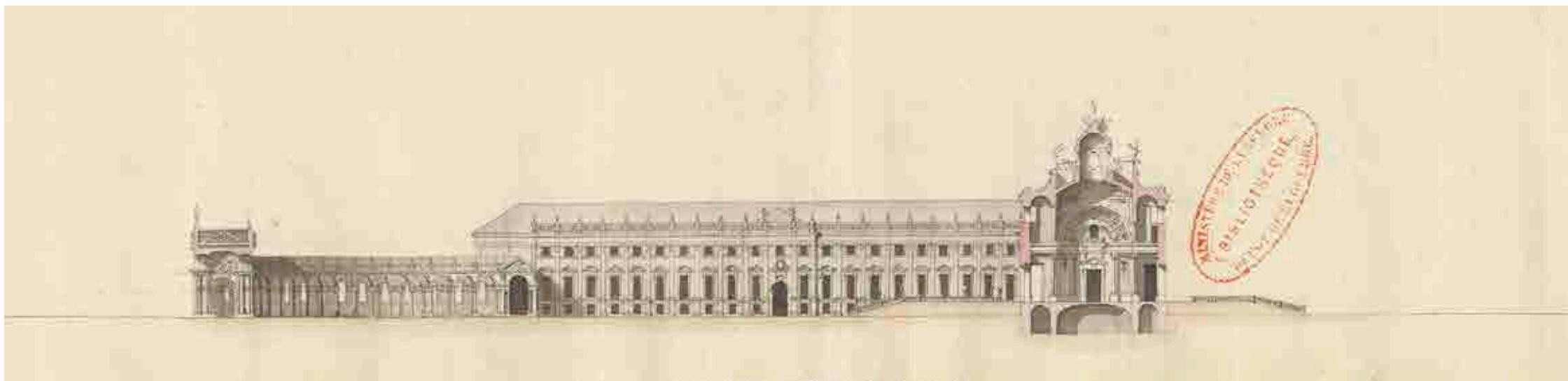
Pietro Maria Cantoregi, *Spezzato in grande di due arcate dimostranti la positura, e regolamento de' castelli dell'armeria, e magazzeni*, dal Libro dei disegni del Regio arsenale di Torino. SHD, Gb 26-RES, tav. 8.



Tav. XI Pietro Maria Cantoregi, *Pianta d'una casa Reale di campagna*, dal *Libro dei disegni del Regio arsenale di Torino*. SHD, Gb 26-RES, tav. 9.



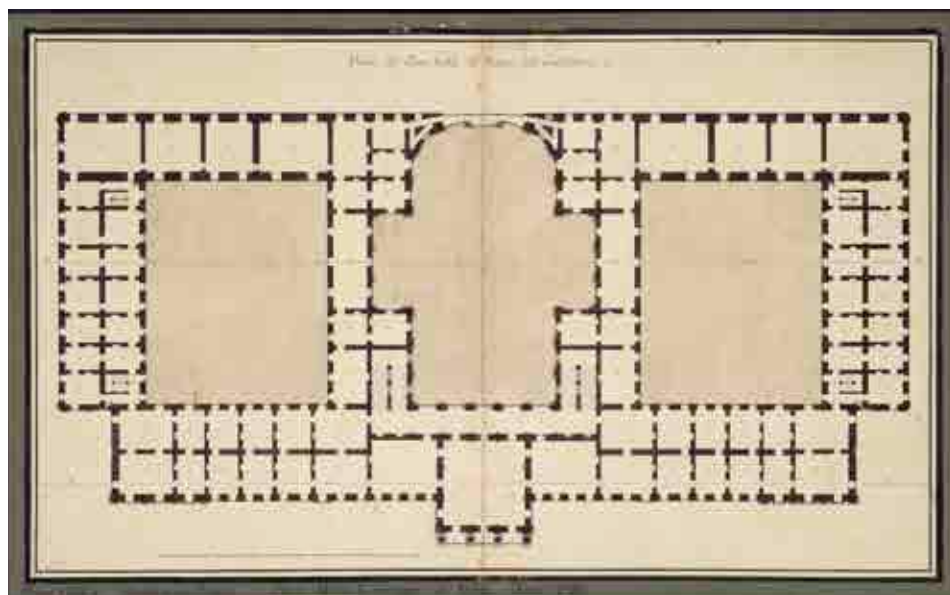
Tavv. XII-XIII Pietro Maria Cantoregi, *Spaccato per lungo della Regia palazzina di campagna considerato sulla linea AB* e *Facciata esterna di tutta la Regia casa di campagna*, dal *Libro dei disegni del Regio arsenale di Torino*. SHD, Gb 26-RES, tav. 10; Pietro Maria Cantoregi, *Facciate dei tre cortili col profilo delle quattro dette fabbriche che cingono detti cortili visto sulla linea EF*. SHD, Gb 26-RES, tav. 11, dettaglio.



**Tav. XIV** Pietro Maria Cantoregi, *Regia casa di campagna*, Spaccato preso sulla linea CD attraversante il salone, terrazze, e cortile civile. SHD, Gb 26-RES, tav. 11, dettaglio.

**Tav. XV** Pietro Maria Cantoregi, Sezione sul padiglione dello scalone del Regio arsenale di Torino, dettaglio della tav. IX.

**Tav. XVI** Pietro Maria Cantoregi, Sezione sul viale della Cittadella; a sinistra, il fabbricato delle fonderie dell'Arsenale, dettaglio della tav. VII.



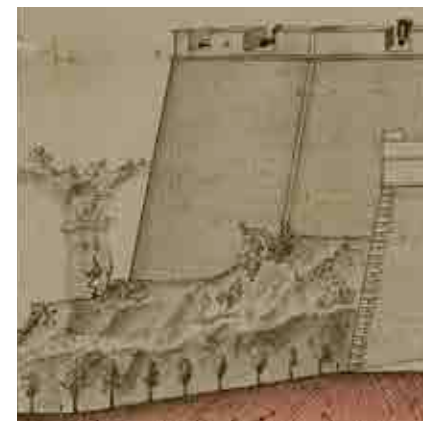
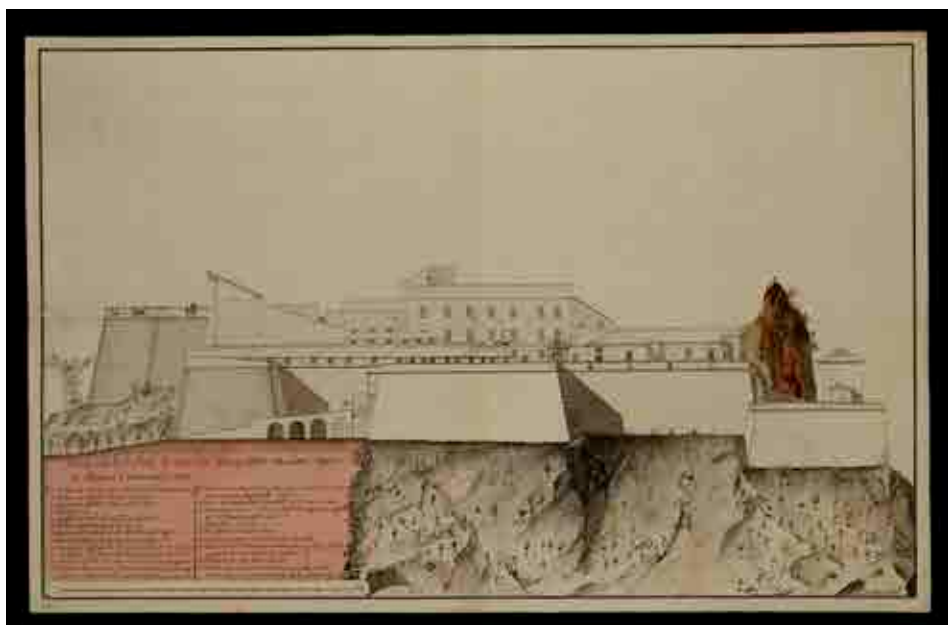
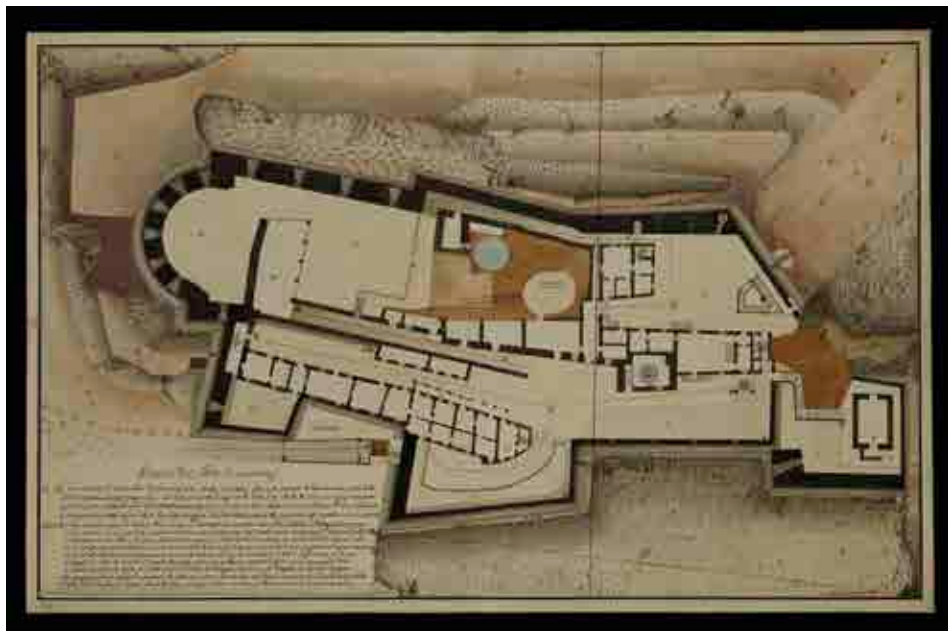
Tavv. XVII-XIX Pietro Maria Cantoregi, *Palazzo di Giudicatura*, tavole del Secondo primo premio al concorso Clementino di prima classe presso l'Accademia di San Luca, 1783. Dall'alto: *Spaccato per lungo li Cortili* corrispondente all'idea del Palazzo della Giudicatura nel taglio della linea rossa segnata BB. AASL, 0823; *Pianta del Piano Nobile del Palazzo della Giudicatura*. AASL, 0820; *Prospetto principale verso la Piazza del Palazzo della Curia*. AASL, 0821.



Tav. XX Pietro Maria Cantoregi, *Prospetto principale* del Palazzo di Giudicatura, avancorpo, dettaglio della tav. XIX.



**Tav. XXI** Pietro Maria Cantoregi, *Spaccato per largo corrispondente all'idea del Palazzo della Giudicatura sul taglio della linea rossa segnata in pianta CC*, dalle tavole del Secondo primo premio al concorso Clementino di prima classe presso l'Accademia di San Luca, 1783. AASL, 0822, dettaglio.

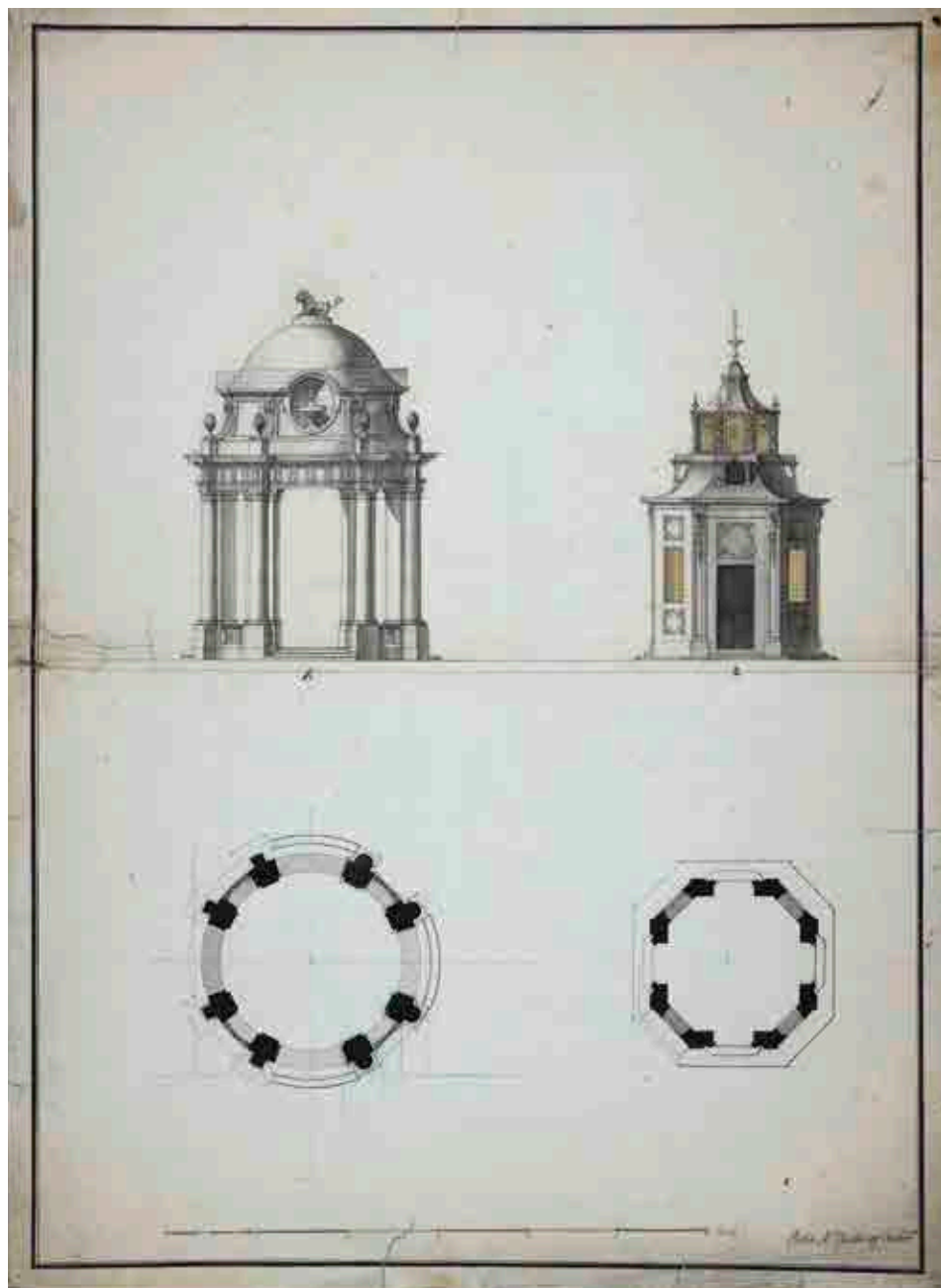


Tavv. XXII-XXIII Pietro Maria Cantoregi, *Pianta del Forte di Verrua*, e *Prospetto del Forte di Verrua* Corrisponde[n]te alla Linea Segnata in Pianta A B verso mezza notte. ASTo, *Sezioni riunite, Carte topografiche e disegni*, Verrua 8 A VII rosso, m. 1, nn. 140-141.

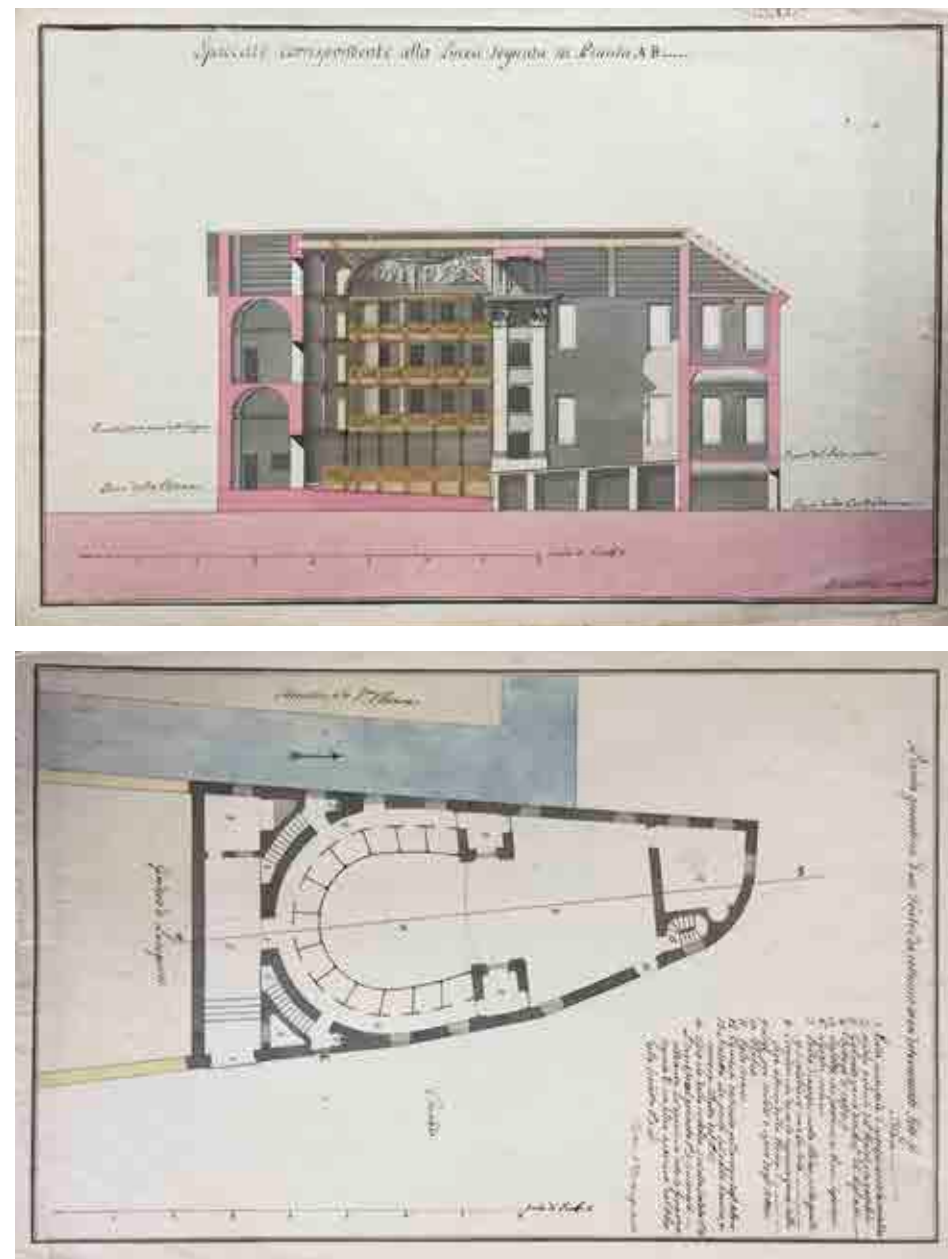
Tav. XXIV Pietro Maria Cantoregi, *Pianta del Forte di Verrua*, sezione sul bastione e la cisterna, e veduta dall'alto delle coltivazioni intorno alla fortezza, dettaglio della tav. XXII.

Tavv. XXV-XXVI Pietro Maria Cantoregi, *Prospetto del Forte di Verrua*, particolari: la rupe emergente all'interno del forte, contraffortata da una spina muraria; bastioni con arcate in rovina sullo sfondo, dettagli della tav. XXIII.

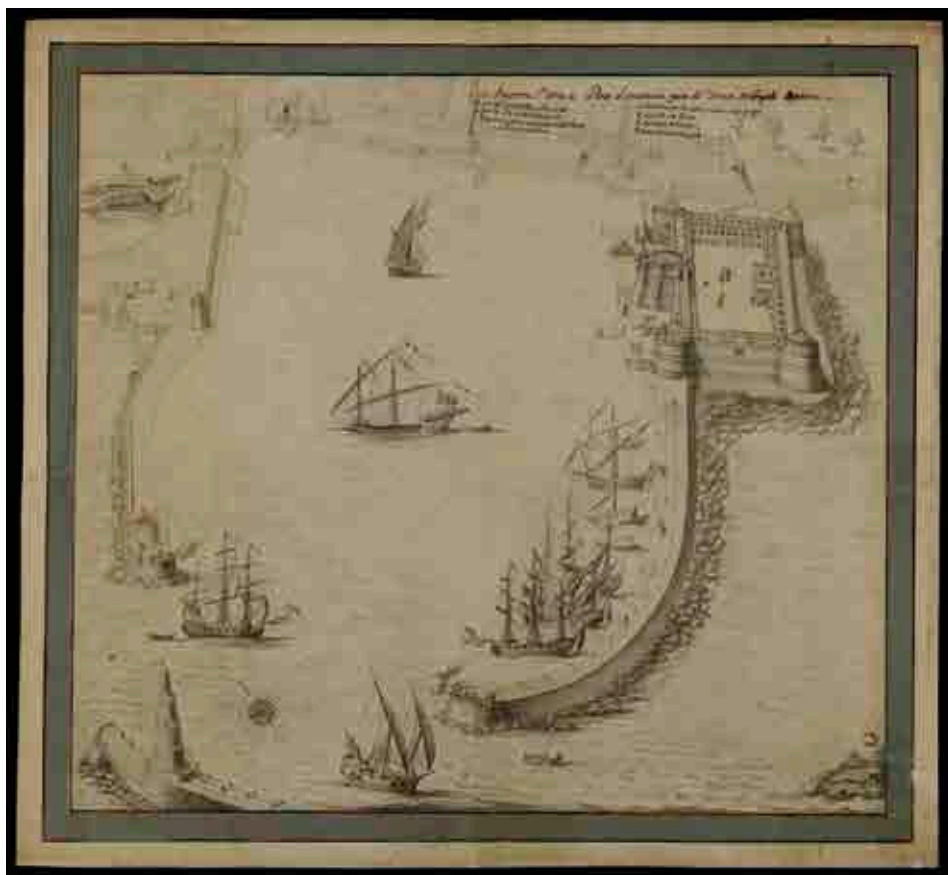
Tav. XXVII Pietro Maria Cantoregi, *Spaccato corrispondente alla Linea segnata in Pianta C D*, dettaglio della sezione sul forte. ASTo, *Sezioni riunite, Carte topografiche e disegni*, Verrua 8 A VII rosso, m. 1, n. 142.



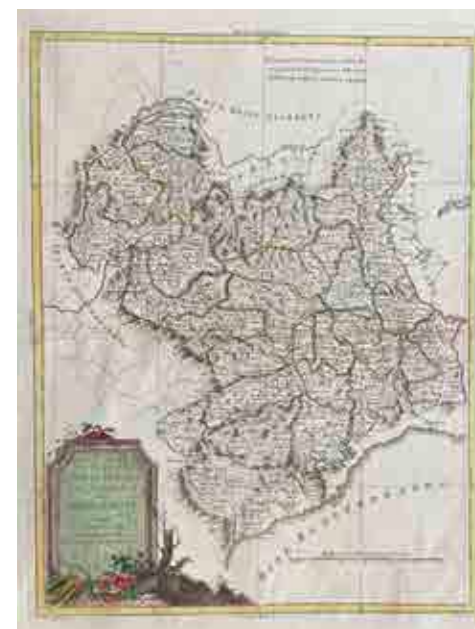
Tav. XXVIII Pietro Maria Cantoregi, Due fabbriche da giardino per un sito imprecisato. ASAL, Raccolta Valizone, n. 222.



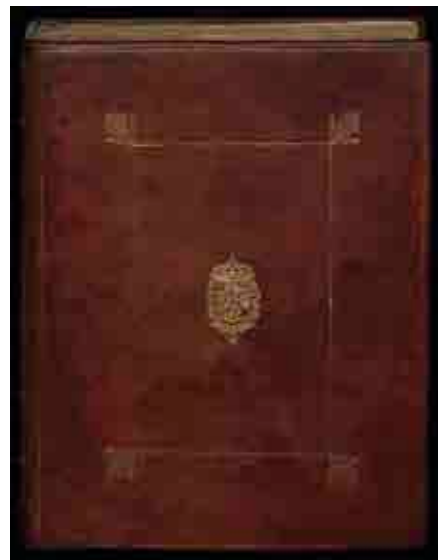
Tavv. XXIX-XXX Pietro Maria Cantoregi, Pianta geometrica d'un Teatro da costruirsi in un determinato sito [a Carignano] e Spaccato corrispondente alla linea segnata in Pianta A B. Carignano, Archivio storico del Comune, Fondo Tappi, B/1.2-B/1.3.



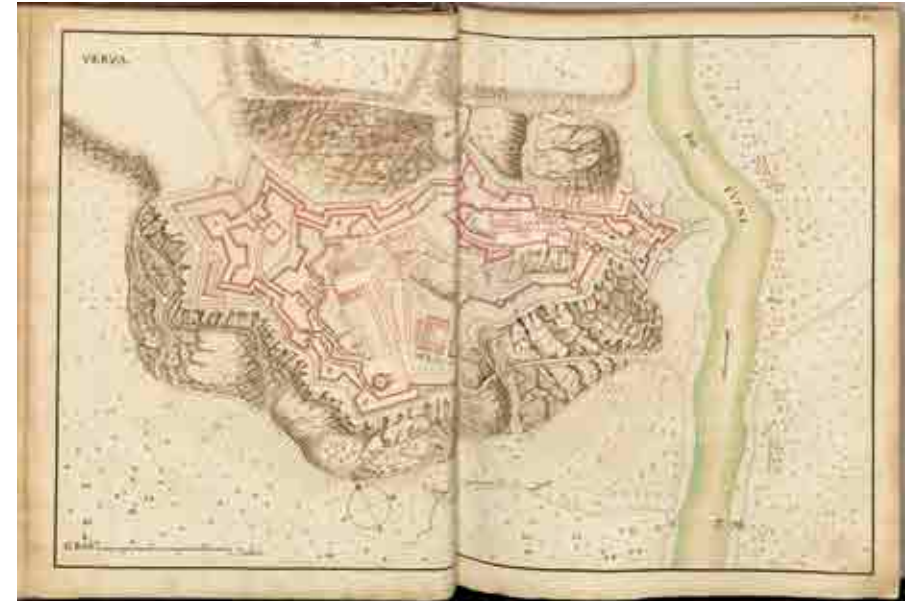
Tav. XXXI Pietro Maria Cantoregi, *Carta dimostrante il Forte e Porto di Civitavecchia opera del Famoso Michelangiolo Buonarroti*. ASTo, *Sezioni riunite, Carte topografiche e disegni, Carte topografiche per A e B*, Civitavecchia.



Tav. XXXII Nicolas de Fer, Guillaume Danet, *L'Italie divisée en ses Etats*, 1729. Collezione privata.  
Tav. XXXIII Giuliano Zuliani, Marco Alvisè Pitteri, *Gli Stati del Piemonte e Savoia con strade e poste*, 1786. CFSAE, *Biblioteca, Fondo Paravia*.



**Tav. XXXIV** Christoph Cellarius, *Geographia antiqua in compendium redacta*, premier plat aux grandes armes du roi de Sardaigne, Roma 1774. SHD, *Bibliothèque*, D1c 39-RES.  
**Tav. XXXV** *Plans des places et estats de S.A.R., avec des discours militaires sur les mesmes places*, premier plat aux armes du duc de Savoie. SHD, *Bibliothèque*, Génie, Atlas 110-RES.

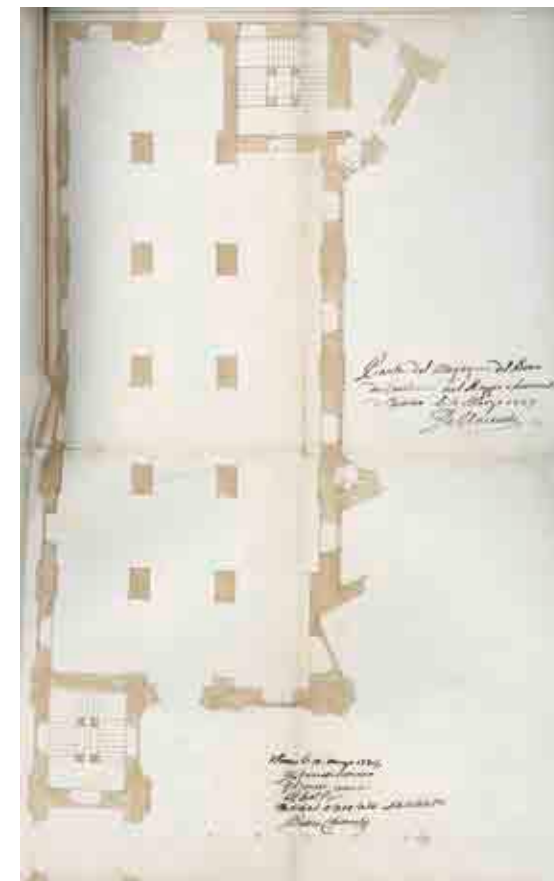
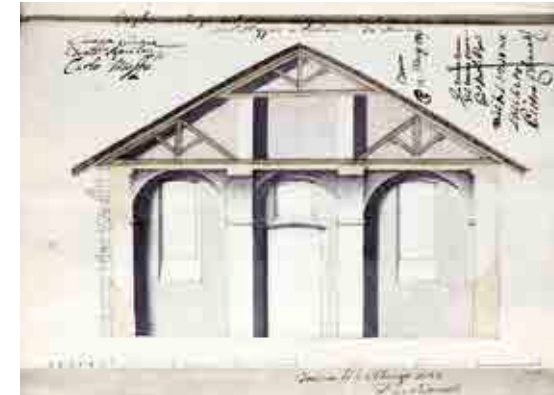


**Tav. XXXVI** Plan de la place forte de Verua, extrait des *Plans des places et estats de S.A.R., avec des discours militaires sur les mesmes places*. SHD, *Bibliothèque*, Génie, Atlas 110-RES.  
**Tav. XXXVII** Carte représentant les environs de Nice et de Villefranche, extraite de *Disegni e piani de campamenti, ordini di battaglia, trinceramenti, e tabelle per l'istoria militare nelle campagne degli anni 1745, 1746, 1747*. SHD, *Bibliothèque*, Génie, Atlas 138-RES.



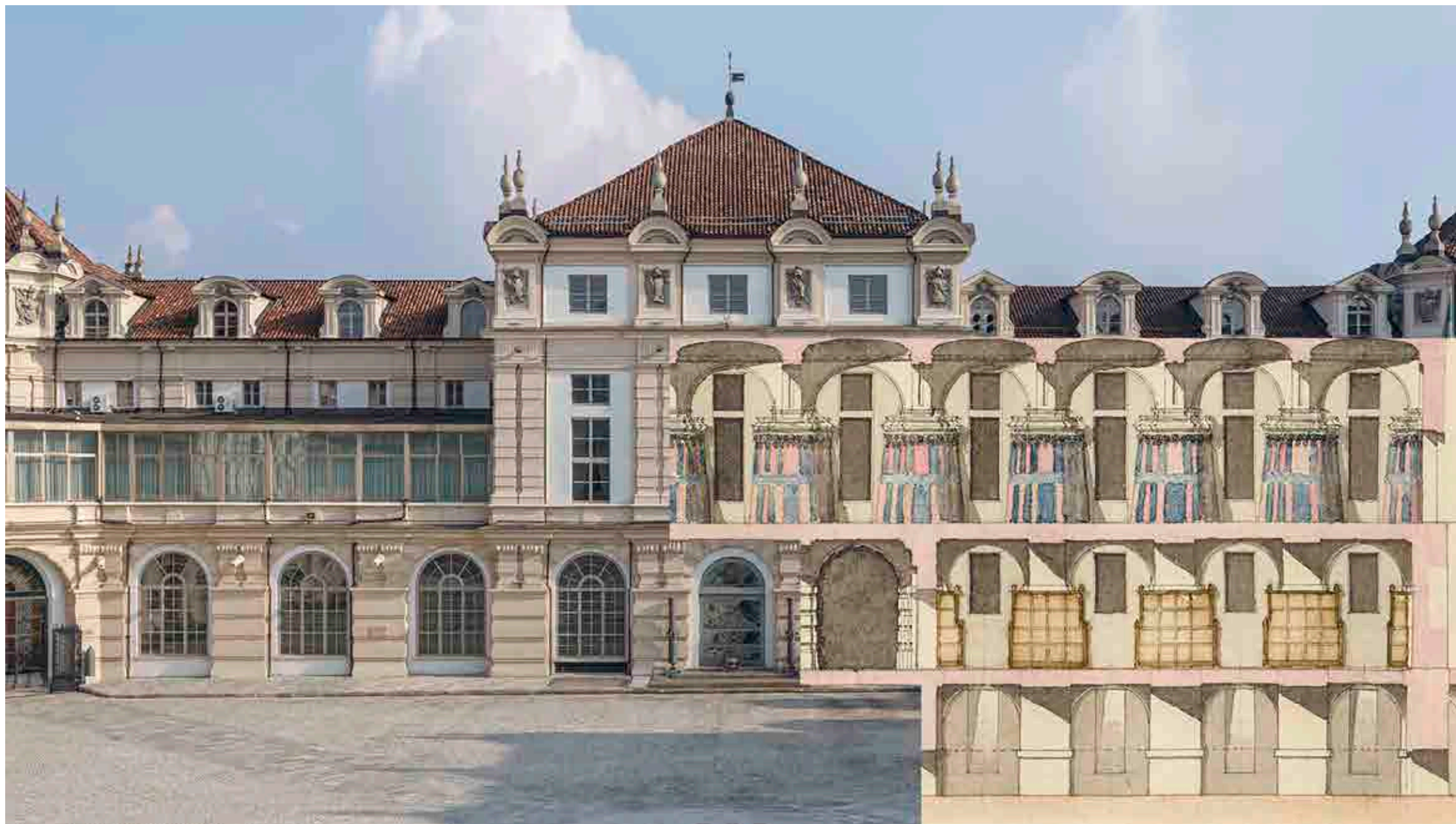
**Tav. XXXVIII** Pierre Puget, *Dessein de la ville de Toulon, et partie de son Arsenal, du costé du Levant*, 1676. BNF, Département Cartes et Plans, GE SH Arch-24.

**Tav. XXXIX** Nicholas Pocock, *Plymouth Dockyard*, 1798. Greenwich, National Maritime Museum, *Greenwich Hospital Collection*, BHC 1914.

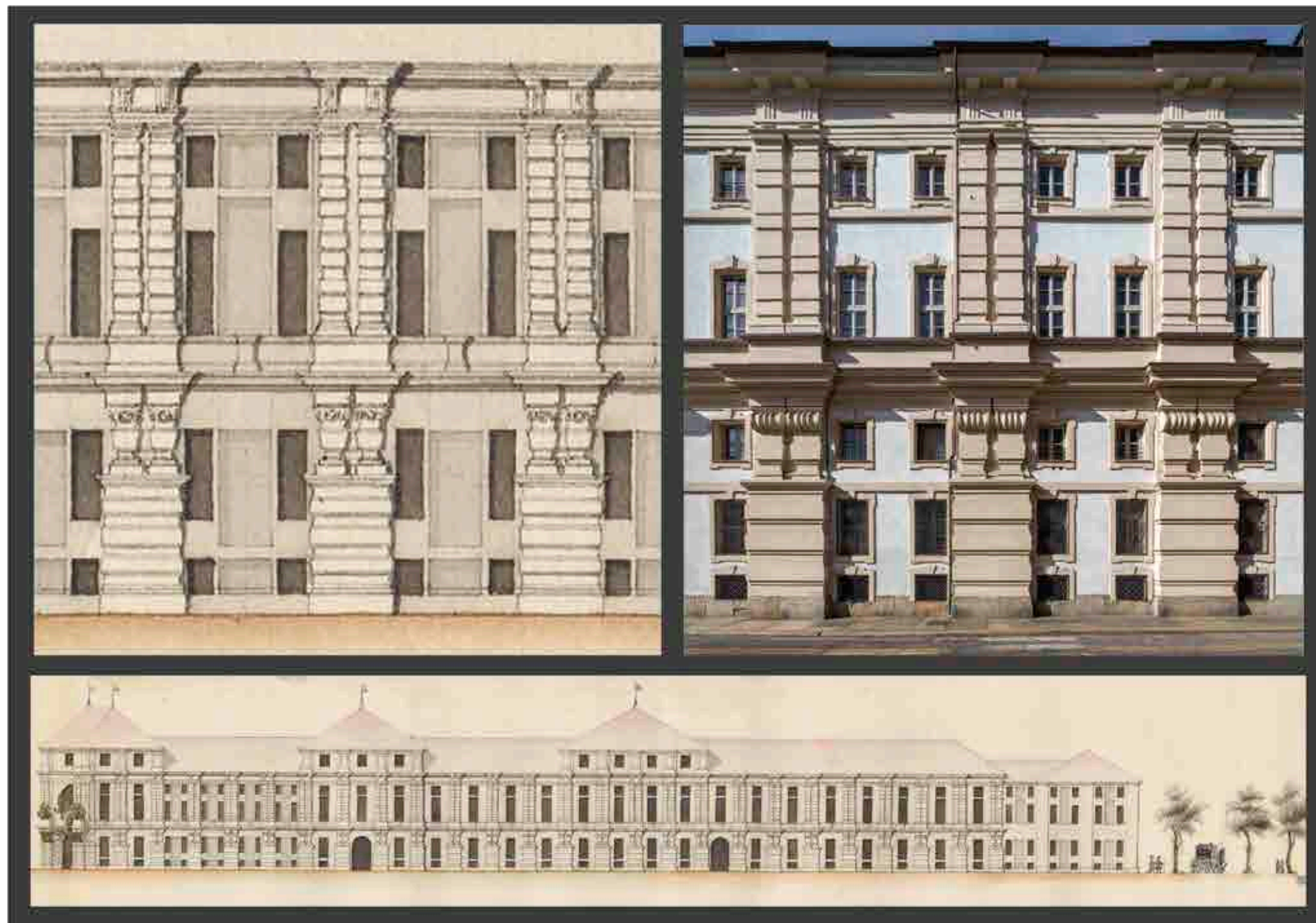


**Tav. XL** Antonio Felice De Vincenti e collaboratori, *Taglio in largo del nuovo magazzino da bosco da costruirsi nel Reggio Arsenal di Torino*, 14 marzo 1739. ASTo, Corte, *Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 54, vol. 6.

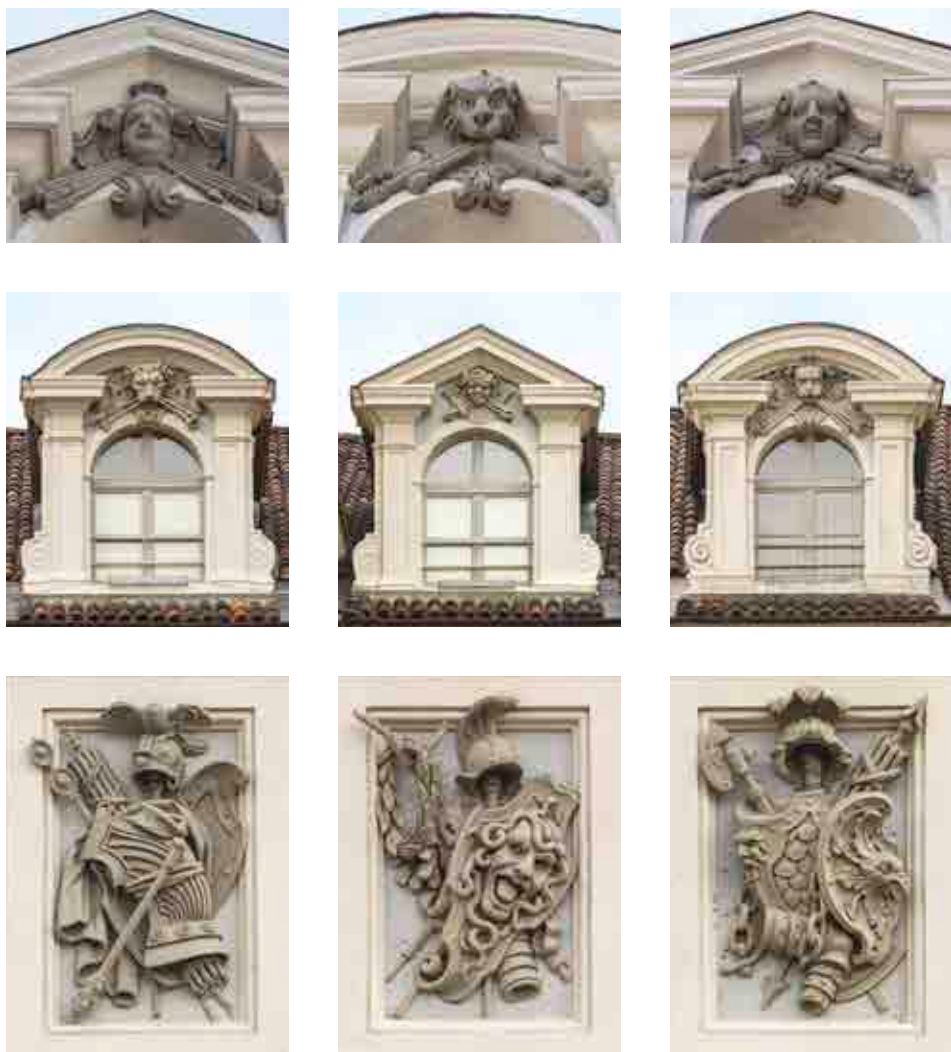
**Tav. XLI** Antonio Felice De Vincenti e collaboratori, *Pianta del Magazeno del Bosco da Costruirsi nel Reggio Arsenal di Torino*, 2 marzo 1739. ASTo, Corte, *Miscellanea Quirinale, Materie militari, Minutari contratti*, 54, vol. 6.



**Tav. XLII** La facciata verso la corte dell'Arsenale a confronto con la sezione della sala d'armi dell'album di Vincennes, montaggio fotografico, 2023 (fotografia di Pino Dell'Aquila e particolari della tav. IX).



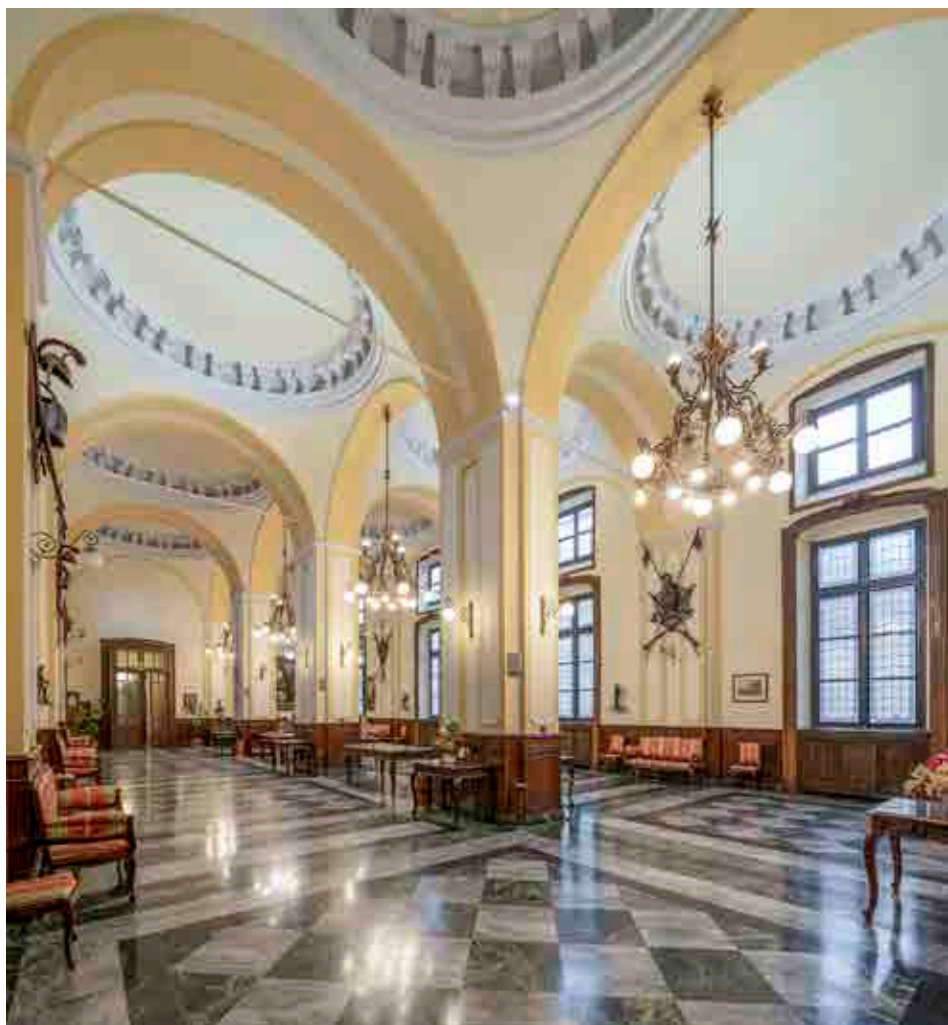
**Tav. XLIII** L'articolazione delle facciate di palazzo Arsenale a confronto con i disegni dell'album di Vincennes, montaggio fotografico, 2023 (fotografia di Pino Dell'Aquila e particolari della tav. VI).



**Tav. XLIV** Sequenza di trofei e abbaini allegorici delle facciate verso il cortile di palazzo Arsenale (fotografia di Pino Dell'Aquila, 2021).



**Tavv. XLV-XLVI** Il padiglione dello scalone a palazzo Arsenale, piano terreno e piano nobile (fotografie di Pino Dell'Aquila, 2021).



## APPARATI

**Tav. XLVII** La struttura modulare di una delle maniche settecentesche del palazzo Arsenale, al piano nobile (fotografia di Pino Dell'Aquila, 2021).

## ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

### Abbreviazioni

AASL = Archivio dell'Accademia di San Luca, Roma

ASA = Archivio di Stato di Alessandria

ASTo = Archivio di Stato di Torino

ASCTo = Archivio storico della Città di Torino

ASUT = Archivio storico dell'Università di Torino

BCC = Biblioteca civica di Carignano

BCV = Biblioteca civica di Verona

BCX = Bibliothèque centrale de l'École Polytechnique, Palaiseau

BNF = Bibliothèque nationale de France, Parigi

BRT = Biblioteca Reale, Torino

BSA = Biblioteca della Scuola di applicazione, Torino

CFSAE = Comando per la formazione e Scuola di applicazione dell'esercito, Torino

ISCAG = Istituto storico e di cultura dell'Arma del Genio, Roma

MRT = Musei Reali di Torino

SHD = Service historique de la Défense, Vincennes

### Bibliografia

100 trésors 2019  
100 trésors des bibliothèques militaires, Editions Pierre de Taillac, Paris 2019.

Ackerman 1961  
J.S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo* (1961), trad. fr. *L'architecture de Michel-Ange*, Macula, Paris 1991.

Acerra 1992  
M. Acerra, *Les arsenaux français de marine à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Fleurieu et la Marine de son temps*, a cura di U. Bonnel, Economica, Paris 1992, pp. 179-189.

Acerra 1998  
M. Acerra, *Les projets d'arsenaux de Pierre Puget, 1671 et 1676*, in *État, marine et société*, a cura di M. Acerra, J.P. Poussou, M. Vergé-Franceschi, A. Zysberg, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, Paris 1998, pp. 1-13.

Aiello, Borasi 2002  
M. Aiello, V. Borasi, *La concezione strutturale a castello del nuovo arsenale di Torino (1736) come novità edilizia rivoluzionaria e, dopo tre secoli, ancora oggi modello per gli edifici industriali di tutto il mondo*, in *Castelli in terra, in acqua e... in aria*, a cura di G. Croatto (atti del convegno internazionale, Pisa, maggio 2001), Università di Pisa-Dipartimento di Ingegneria civile, Pisa 2002, pp. 6-13.

Amoretti 1971  
G. Amoretti, *La fusione e la barenatura delle artiglierie presso il Regio Arsenale di Torino nel XVIII secolo. Da manoscritti e disegni inediti e da modelli dell'epoca*, in «Rivista militare», XXVII, 2, 1971, pp. 215-241.

Archivi sul confine 2019  
Archivi sul confine. Cessioni territoriali e trasferimenti documentari a 70 anni dal Trattato di Parigi del 1947, a cura di M. Gattullo, Direzione generale Archivi, Roma 2019.

Architetti e ingegneri 2006-2008  
Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII, a cura di E. Debenedetti, 3 voll., Bonsignori, Roma 2006-2008.

Armi e monogrammi 1992  
Armi e monogrammi dei Savoia. Mostra di legature dal XV al XVIII secolo, a cura di M.L. Sebastiani, A. Giac-

caria (catalogo della mostra, Torino 1992), Biblioteca nazionale universitaria, Torino 1992.

Bachelard 1957  
G. Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), Presses universitaires de France, Paris 2020.

Barberis 1988  
W. Barberis, *Le armi del Principe. La tradizione militare sabauda*, Einaudi, Torino 1988 (ried. 2003).

Barberis 2021  
W. Barberis, *Una finestra sul mondo. Le Regie scuole di artiglieria e fortificazione*, in *Palazzo Arsenale. Tradizione, modernità e futuro*, a cura di W. Barberis, Sagep, Genova 2021, pp. 19-42.

Barbier 2020.  
F. Barbier, *L'Ancien Régime: formes de l'imprimé*, in *Histoire du livre en Occident*, a cura di F. Barbier, Armand Colin, Paris 2020, pp. 239-257.

Barghini 1994  
A. Barghini, *Juvarra a Roma: disegni dall'atelier di Carlo Fontana*, Rosenberg et Sellier, Torino 1994.

Barrera 2002  
F. Barrera, *I sette forti di Exilles. Metamorfosi architettonica di un complesso fortificato*, Museo nazionale della Montagna, Torino 2002.

Bâtir une ville 1986  
Bâtir une ville au siècle des lumières. Carouge: modèles et réalités, a cura di B. Bertini Casadio (catalogo della mostra, Carouge 1986), Archivio di Stato di Torino, Torino 1986.

Baudez 2021.  
B. Baudez, *Inessential Colors. Architecture on Paper in Early Modern Europe*, Princeton University Press, Princeton 2021.

Beck-Saiello 2016  
É. Beck-Saiello, *La vue topographique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle: éclat et mésétime d'un genre*, in «Itinéraires», 2015-2, 2016.

Belidor 1729  
B. Forest de Belidor, *La science des ingénieurs dans la conduite des travaux de fortification et d'architecture civile...*, Chez Claude Jombert, Paris 1729.

Bellavitis 1983  
G. Bellavitis, *L'Arsenale di Venezia*, Marsilio, Venezia 1983.

Berthaut 1902  
H. Berthaut, *Les ingénieurs-géographes militaires*, tomes 1-2, Service géographique de l'Armée, Paris 1902.

Bianchi 1996  
P. Bianchi, *Un artigliero nel circuito delle accademie*

*scientifiche europee: Alessandro Vittorio Papacino d'Antoni (1714-1786) e la corrispondenza con Antonio Maria Lorgna (1735-1796)*, in *Anton Maria Lorgna scienziato ed accademico del XVIII secolo tra conservazione e novità*, Accademia nazionale delle Scienze detta dei XL (Tipografia della Pace), Roma-Verona 1996, pp. 275-298.

Bianchi 2002a  
P. Bianchi, *Il potere e la frontiera nello Stato sabauda. Alcune riflessioni sugli spazi alpini nel Settecento*, in «Società e storia», 96, 2002, pp. 221-239.

Bianchi 2002b  
P. Bianchi, *Onore e mestiere. Le riforme militari nel Piemonte del Settecento*, Zamorani, Torino 2002.

Bianchi 2003  
P. Bianchi, *In cerca del moderno. Studenti e viaggiatori inglesi a Torino nel Settecento*, in «Rivista storica italiana», CXV, III, 2003, pp. 1021-1051.

Bianchi 2007  
P. Bianchi, «Descrizioni», «corone», «teatri» degli Stati sabaudi. La rappresentazione del territorio ad usum regni (sec. XVI-XVII), in *L'Italia dell'Inquisitore. Storia e geografia dell'Italia del Cinquecento nella "Descrittione" di Leandro Alberti*, a cura di M. Donattini, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 507-529.

Bianchi 2010  
P. Bianchi, *Una palestra di arti cavalleresche e di politica. Presenze austro-tedesche all'Accademia Reale di Torino nel Settecento*, in *Le corti come luogo di comunicazione. Gli Asburgo e l'Italia (secoli XVI-XIX). Höfe als Orte der Kommunikation. Die Habsburger und Italien (16. Bis 19. Jh.)*, a cura di M. Bellabarba, J.P. Niederkorn, il Mulino-Dunker & Humblot, Bologna-Berlin 2010, pp. 135-153.

Bianchi 2012  
P. Bianchi, *Sotto diverse bandiere. L'internazionale militare nello Stato sabauda d'antico regime*, Franco Angeli, Milano 2012.

Bianchi 2014a  
P. Bianchi, *Conservazione e modernità: il binomio corte-città attraverso il prisma dell'Accademia Reale di Torino*, in *La città nel Settecento. Saperi e forme di rappresentazione*, a cura di M. Formica, A. Merlotti, A.M. Rao, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, pp. 107-123.

Bianchi 2014b  
P. Bianchi, *Papacino d'Antoni Alessandro Vittorio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 81, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2014.

Bianchi 2021  
P. Bianchi, *Educare a corte: paggeria ed Accademia Re-*

- ale fra Sei e Settecento, in *Paggi e paggerie nelle corti italiane. Educare al comando*, a cura di A. Merlotti, Olschki, Firenze 2021, pp. 45-70.
- Binaghi 1995  
R. Binaghi, *Fea Giuseppe Carlo Maria*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 45, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1995.
- Binaghi 2001  
R. Binaghi, *Architetti e ingegneri tra mestieri e arte*, in «Quaderni di Storia dell'Università di Torino», 5, 2001, pp. 143-241.
- Bonaccorso 2000  
G. Bonaccorso, *Giansimoni Nicola*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 54, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2000.
- Bonaccorso 2006  
G. Bonaccorso, *Giansimoni Nicola*, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, vol. 1, Bonsignorini, Roma 2006, pp. 313-317.
- Borasi 1995  
V. Borasi, *Filippo Juvarra, ingegnere militare sabauda, all'arsenale di Torino*, in *Itinerari Juvarriani*, a cura di V. Comoli Mandracci, Agit, Beinasco 1995, pp. 58-65.
- Borra 1749  
G.B. Borra, *Vedute principali di Torino disegnate in prospettiva, ed intagliate in rame. Prima parte*, s.e., Torino 1749.
- Brack 1831  
F. de Brack, *Avant-postes de cavalerie légère*, Anselin, Paris 1831.
- Brayda, Coli, Sesia 1963  
C. Brayda, L. Coli, D. Sesia, *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, in «Atti e rassegna tecnica della Società ingegneri e architetti in Torino», XVII, 3, 1963, pp. 73-173.
- Bruley 2011  
Y. Bruley, *Histoire de la Papauté*, Perrin, Paris 2011.
- Brussino, Molino 2003  
D. Brussino, B. Molino, *Pollenzo. Da contea a frazione lungo un millennio*, L'Artistica editrice, Savigliano 2003.
- Buchotte 1722  
N. Buchotte, *Les règles du dessin et du lavis*, Jombert, Paris 1722.
- Canavesio 1993  
W. Canavesio, *Dal bello matematico al bello ideale. Percorsi della teoria architettonica piemontese nel declino del Settecento*, in «Studi piemontesi», 2, 1993, pp. 315-327.
- Cantelmo 2006  
V. Cantelmo, *Ferrarese Vincenzo*, in *in Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, vol. 1, Bonsignorini, Roma 2006, pp. 276-278.
- Carassi 1989  
M. Carassi, *Archives et administration en Piémont à l'époque révolutionnaire et napoléonienne: un rapport difficile*, in «La Gazette des archives», 146-147 (*Archives et révolution: création ou destruction?*, atti del convegno organizzato dall'AAF, Groupe régional Provence-Alpes-Côte-d'Azur, Châteauevallon, 10-11 marzo 1988), 1989, pp. 281-289.
- Carboneri 1968  
N. Carboneri, *Birago Ignazio Renato Camillo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 10, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1968.
- Carignano 1980  
*Carignano: appunti per una lettura della città. Territorio, città e storia attraverso la forma urbana, l'architettura e le arti figurative*, 4 voll., Alzani, Pinerolo 1980.
- Carocci, Macca, Tocci 2021  
C. Carocci, V. Macca, C. Tocci, *The Roots of the 18th Century Turning Point in Earthquake-Resistant Building*, in *History of Construction Cultures*, a cura di J. Mascarenhas-Mateus, A.P. Pires (atti del 7th International Congress on Construction History, Lisbona, 12-16 luglio 2021), vol. 2, CRC, London 2021, pp. 623-630.
- Cattaneo 2018  
M.V. Cattaneo, *La dismissione delle fortificazioni urbane: testimonianze superstiti delle strutture difensive sabauda*, in «Storia dell'urbanistica», 10, 2018, pp. 107-173.
- Ciardi 2017  
M. Ciardi, *Saluzzo di Monesiglio Giuseppe Angelo conte*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 89, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2017.
- Cizakça 1981  
M. Cizakça, *Ottomans in the Mediterranean: an Analysis of the Shipbuilding Industry as Reflected by the Arsenal Registers of Istanbul 1529-1650*, in *Le genti del mare Mediterraneo*, a cura di R. Ragosta (atti del Colloquio International d'Histoire Maritime, 1980), Pironti, Napoli 1981, pp. 773-787.
- Coad 1989  
J. Coad, *The Royal Dockyards (1690-1850). Architecture and Engineering Works of the Sailing Navy*, Scholar Press, Aldershot 1989.
- Coad 2005  
J. Coad, *The Portsmouth Block Mills: Bentham, Brunel and the Start of the Royal Navy's Industrial Revolution*, English Heritage, Swindon 2005.
- Colbert 1670  
J.B. Colbert, *Mémoire sur tout ce qui doit s'observer pour former les magasins des arsenaux de marine du Roy (1670)*, in *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, a cura di P. Clément, Impr. Impériale, Paris 1861-1882.
- Concina 1984  
E. Concina, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, Electa, Milano 1984.
- Concina 1987  
E. Concina, *Venezia: arsenale, spazio urbano, spazio marittimo. Letà del primato e letà del confronto*, in *Arsenali e città nell'Occidente europeo*, a cura di E. Concina, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1987, pp. 11-32.
- Consoli 2016  
G.P. Consoli, *Verso una nuova architettura: Académie Royale d'Architecture e Accademia di San Luca, 1750-1800*, in *Roma-Parigi. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi*, a cura di C. Brook, E. Camboni, G.P. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali, Accademia nazionale di San Luca, Roma 2016, pp. 81-104.
- Contro il Barocco 2007  
*Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia (1780-1820)*, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali (catalogo della mostra, Roma 2007), Campisano, Roma 2007.
- Cooper 1984  
C.C. Cooper, *The Portsmouth System of Manufacture*, in «Technology and Culture», 25, 1984, pp. 182-225.
- Corino 1985  
P.G. Corino, *Prestigio e cultura militare alla Corte Sabauda nel 700. I plastici del Principe*, in «Studi piemontesi», XIV, 2, 1985, pp. 295-301.
- Cornaglia 2012  
P. Cornaglia, *Giuseppe Battista Piacenza e Carlo Randoni. I reali palazzi tra Torino e Genova (1773-1831)*, Celid, Torino 2012.
- Corpus delle feste 1997  
*Corpus delle feste a Roma. Il Settecento e l'Ottocento*, a cura di M. Fagiolo, De Luca, Roma 1997.
- Costa de Beauregard 1817  
M. Costa de Beauregard, *Mélanges tirés d'un portefeuille militaire*, tomes 1-2, Pierre Joseph Pic, Torino 1817.
- Croset-Mouchet 1870  
J. Croset-Mouchet, *La Chiesa ed Arciconfraternita del SS. Sudario dei piemontesi in Roma. Cenni storici*, Lobetti-Bodoni, Pinerolo 1870.
- Cultura architettonica 1980  
*Cultura architettonica e figurativa negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, a cura di E. Castelnuovo, M. Rosci (catalogo della mostra, Torino 1980), 3 voll., Stamperia artistica nazionale, Torino 1980.
- Curcio 1999  
G. Curcio, *La casa studio di Carlo Maderno*, in *Il giovane Borromini dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, a cura di M. Kahn Rossi, M. Fanciulli (catalogo della mostra, Lugano 1999), Skira, Milano 1999, pp. 287-292.
- d'Embser 1981  
G.B. d'Embser, *Il Regio arsenale di Torino nel '700. Lavoro e tecnica. Ristampa anastatica dei "Disegni d'ogni sorte de cannoni, et mortari" del Commendator d'Embser (1732)*, E.D.A., Torino 1981.
- d'Orgeix, Warmoes 2017  
É. d'Orgeix, I. Warmoes, *Atlas militaires manuscrits. Villes et territoires des ingénieurs du roi (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, B.N.F./D.M.P.A., Paris 2017.
- Dameri 2002  
A. Dameri, *Leopoldo Valizone. Un architetto per la città negli anni della Restaurazione*, Celid, Torino 2002.
- Dardanello 1993  
G. Dardanello, *L'architetto Mario Ludovico Quarini e la nuova Cattedrale di Fossano*, in *La Cattedrale di Fossano*, a cura di G. Romano, Cassa di Risparmio di Fossano, Fossano 1993, pp. 121-234.
- Dardanello 2012  
G. Dardanello, *Di modello, di intaglio e di cesello. Scultori e incisori dai Ladatte ai Collino*, Editris, Torino 2012.
- Darnton 1982  
R. Darnton, *The Literary Underground of the Old Regime*, Harvard University Press, Cambridge-London 1982.
- Del Negro 2003.  
P. Del Negro, *Rappresentazioni e pratica della guerra in Italia tra Illuminismo e Romanticismo*, in *Letteratura italiana e cultura europea fra Illuminismo e Romanticismo*, a cura di G. Santato, Droz, Genève 2003, pp. 132-160.
- Delumeau 1974  
J. Delumeau, *L'Italie de Botticelli à Bonaparte*, Armand Colin, Paris 1974.

- Derossi 1781  
O. Derossi, *Nuova guida per la città di Torino*, Stamperia reale, Torino 1781.
- Donati 1982  
C. Donati, *Esercito e società civile nella Lombardia del secolo XVIII: dagli inizi della dominazione austriaca alla metà degli anni sessanta*, in «Società e storia», 17, 1982, pp. 527-554.
- Donati 1996  
C. Donati, *Organizzazione militare e carriera delle armi nell'Italia d'antico regime: qualche riflessione, in Ricerche di storia in onore di Franco Della Peruta. Politica e istituzioni*, a cura di M.L. Betri, D. Bigazzi, Franco Angeli, Milano 1996, pp. 9-39.
- Donato 2019  
M.P. Donato, *L'archivio del mondo. Quando Napoleone confiscò la storia*, Laterza, Bari 2019.
- Eserciti e carriere 1998  
*Eserciti e carriere militari nell'Italia moderna*, a cura di C. Donati, Unicopli, Milano 1998.
- Fara 2014  
A. Fara, *L'arte della scienza. Architettura e cultura militare a Torino e nello Stato Sabauda 1673-1859*, Olshki, Firenze 2014.
- Farinella 1986  
C. Farinella, *Un matematico genovese del XVIII secolo. Lettere di F. Pezzi ad A.M. Lorgna e S. Canterzani*, in «Miscellanea storica ligure», XVIII, 2 (*Studi in onore di L. Bulferetti*), 1986, pp. 765-881.
- Farinella 1993  
C. Farinella, *L'Accademia repubblicana. La Società dei Quaranta e Anton Mario Lorgna*, Franco Angeli, Milano 1993.
- Fasoli 1995  
V. Fasoli, *Regolamenti edilizi e legislazione urbanistica dall'Antico Regime al periodo unitario. Il caso Piemonte*, in «Storia dell'urbanistica», 1, 1995, pp. 7-16.
- Fassino, Rapelli 2009  
G. Fassino, G. Rapelli, *La fortezza di Verrua Savoia e la prigionia degli ecclesiastici giacobini (1799-1800)*, in *Una barriera per il Vendôme*, a cura di M. Ogliaro (atti del convegno storico sul terzo centenario dell'assedio di Verrua, Verrua Savoia, 1 ottobre 2005), Bruzzi, Crescentino 2009, pp. 175-222.
- Fea 1850  
G. Fea, *Cenno storico sui Regi Archivi di Corte (1850)*, a cura degli Archivistici di Stato di Torino, Torino 2006.
- Fernández García 2023  
P. Fernández García, *El marqués de Santa Cruz de*
- Marcenado: cultura, milicia y redes sociales*, tesi di dottorato, Università di Oviedo, 2023.
- Ferraresi 2004  
A. Ferraresi, *Stato, scienza, amministrazione, saperi. La formazione degli ingegneri in Piemonte dall'antico regime all'Unità d'Italia*, Il Mulino, Bologna 2004.
- Ferrone 1988  
V. Ferrone, *La Nuova Atlantide e i Lumi. Scienza e politica nel Piemonte di Vittorio Amedeo III*, Meynier, Torino 1988.
- Figure humaine 2017  
*Figure humaine et architecture. Dessins du XVIII au XX siècle*, a cura di S. Grandesso, C. Virgilio, Galleria Carlo Virgilio, Roma 2017.
- Filippo Juvarra 2020  
*Filippo Juvarra regista di Corti e Capitali dalla Sicilia al Piemonte*, a cura di F. Porticelli, C. Roggero, C. Devoti, G. Mola di Nomaglio, Centro studi piemontesi, Torino 2020.
- Galli 1797  
P.G. Galli, *Dignità e cariche negli stati della Real casa di Savoia con altre notizie relative alla medesima e suoi domini*, 3 voll., Derossi, Torino 1797.
- Gianarda 1999  
P. Gianarda, *Il calendario rituale contadino. Il ciclo della vita in una località del Monferrato: Verrua Savoia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a.a. 1998-1999.
- Gianasso 2018  
E. Gianasso, *Il Corpo del Genio Militare. Gli spazi per la formazione degli ufficiali a Torino*, in *Gli spazi dei militari e l'urbanistica della città L'Italia del Nord-Ovest (1815-1918)*, a cura di C. Devoti, Edizioni Kappa, Roma 2018, pp. 428-447.
- Gianasso, Devoti 2021  
E. Gianasso, C. Devoti, *La scuola di Applicazione e l'esercito: architettura e città*, in *Palazzo Arsenale. Tradizione, modernità e futuro*, a cura di W. Barberis, Sagep, Genova 2021, pp. 19-42.
- Giuseppe Maria Soli (in corso di stampa)  
*Giuseppe Maria Soli. Un architetto modenese tra Antico Regime e Restaurazione*, a cura di S. Cavicchioli, C. Mambriani, V. Vandelli (atti del convegno, Modena, 20-21 ottobre 2022), in corso di stampa.
- Goenaga 1988  
J.M. Goenaga, *Arsenaux de terre*, in *Dictionnaire d'art et d'histoire militaire*, a cura di A. Corvisier, Presses universitaires de France, Paris 1988, pp. 64-66.
- Grassi 2007  
R. Grassi, *Paolo Bargigli (1763-1818ca)*, in *Contro il*
- Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia (1780-1820)*, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali (catalogo della mostra, Roma 2007), Campisano, Roma 2007, pp. 387-394.
- Gritella 1992  
G. Gritella, *Il progetto per il nuovo arsenale di Torino e la costruzione della prima "sala d'armi", 1728*, in Id., *Juvarra. L'architettura*, vol. 2, Franco Cosimo Panini, Modena 1992, pp. 163-165.
- Guglielmotti 1893  
P.A. Guglielmotti, *Storia della Marina pontificia*, vol. 9, *Gli ultimi fatti, da Corfù all'Egitto (1700-1807)*, Tipografia vaticana, Roma 1893.
- Gugliuzzo 2012  
C. Gugliuzzo, *Factories of Galleys. Mediterranean Arsenals in the Early Modern Age*, Armando Siciliano Editore, Messina 2012.
- Guilmartin 1974  
J.F. Guilmartin, *Gunpowder and Galleys: Changing Technology and Mediterranean Warfare at Sea in the 16th Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1974.
- Jacquet 1982  
P. Jacquet, *Namur, un arsenal parmi tant d'autres?*, catalogo della mostra, Département d'Histoire, Namur 1982.
- Jal 1848  
A. Jal, *Glossaire nautique (1848)*, ed. *Nouveau glossaire nautique*, C.N.R.S. éditions, Paris 2022.
- Lane 1965  
F.C. Lane, *Navires et Constructeurs à Venise pendant la Renaissance*, S.E.V.P.E.N., Paris 1965.
- Legature sabaude 2008  
*Legature sabaude. I ferri della Bottega dei Regi Archivi (1719-1847)*, a cura di F. Malaguzzi, Associazione Bibliofili Subalpini, Torino 2008.
- Lenza 2015  
C. Lenza, *Per comodo degli architetti studiosi: la bibliografia architettonica di Angelo Comolli*, in «Scholion», 9, 2015, pp. 156-179.
- Lever 2003  
J. Lever, *Catalogue of the Drawings of George Dance the Younger (1741-1825) and of George Dance the Elder (1695-1768) from the Collection of sir John Soane Museum*, Azimuth Editions, Oxford 2003.
- Linebaugh 1993  
P. Linebaugh, *The London Hanged. Crime and Civil Society in the Eighteenth Century*, Penguin Books, London 1993.
- Loads 1992  
D. Loads, *The Tudor Navy. An Administrative, Political and Military History*, Scholar Press, Aldershot 1992.
- Loukomski 1928  
G.K. Loukomski, *Giacomo Quarenghi*, in «Architettura e arti decorative», 7, 1928, pp. 481-495.
- Lucas Fiorato 2010  
C. Lucas Fiorato, *L'art et la guerre en Italie à la Renaissance*, in «Littératures classiques», 73, 3, 2010, pp. 79-94.
- Malaguzzi 2011  
F. Malaguzzi, *Collezioni del Museo civico d'arte antica di Torino. Legature*, L'Artistica editrice, Savigliano 2011.
- Mambriani 2007  
C. Mambriani, *Concorrenti ai premi d'architettura dell'Accademia di Parma dal 1780 al 1796*, in *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia (1780-1820)*, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali (catalogo della mostra, Roma 2007), Campisano, Roma 2007, pp. 118-132.
- Marchis 2002  
V. Marchis, *Ingegneri e soldati: l'Arsenale di Torino come baricentro di uno Stato tecnocratico*, in *Storia di Torino*, vol. 5, *Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'antico regime (1730-1798)*, Einaudi, Torino 2002, pp. 737-754.
- Marconi 2007  
S. Marconi, *Giacomo Patocchi*, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, vol. 2, Bonsignori, Roma 2007, pp. 308-312.
- Marconi, Cipriani, Valeriani 1974  
P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, De Luca, Roma 1974.
- Melano 2011  
G. Melano, *Testimone del Risorgimento. Il Museo storico nazionale d'artiglieria di Torino*, Centro studi piemontesi, Torino 2011.
- Memorie per le belle arti 1786  
*Memorie per le belle arti*, vol. 2, Pagliarini, Roma 1786.
- Le meraviglie 2016  
*Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di A.M. Bava, E. Pagella (catalogo della mostra, Torino 2016-2017), Sagep, Genova 2016.
- Merlotti 2011  
A. Merlotti, *Il Gran cacciatore di Savoia nel XVIII secolo*, in *La caccia nello Stato sabauda*, a cura di P. Bian-

- chi, P. Passerin d'Entrèves (atti del convegno, Reggia di Venaria, 11-12 settembre 2009), vol. 1, Zamorani, Torino 2010, pp. 79-96.
- Merlotti 2012  
A. Merlotti, *Una corte itinerante. Tempi e luoghi della corte sabauda da Vittorio Amedeo II a Carlo Alberto (1713-1831)*, in *Architettura e città negli Stati sabaudi*, a cura di F. De Pieri, E. Piccoli, Quodlibet, Torino 2012, pp. 59-83.
- Merlotti 2019  
A. Merlotti, *I Taparelli di Lagnasco nel Settecento tra Stati Sabaudi ed Europa*, in «*Une très-ancienne famille piémontaise*» *I Taparelli negli Stati sabaudi (XVII-XIX secolo)*, a cura di E. Genta, A. Pennini, D. De Franco, Ledizioni, Milano 2019, pp. 37-58.
- Ministère 1861  
Ministère de la Guerre, *Catalogue de la bibliothèque du dépôt de la Guerre*, tomes 1-2, Dumaine, Paris 1861.
- Ministère 1883-1896  
Ministère de la Guerre, *Bibliothèque du dépôt de la Guerre. Catalogue*, tomes 1-9, Imprimerie nationale, Paris 1883-1896.
- Moleon Gavilanes 2003  
P. Moleon Gavilanes, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour (1746-1795)*, Abada, Madrid 2003.
- Montalembert 1776-1784  
M.R. de Montalembert, *La fortification perpendiculaire, ou Essai sur plusieurs manières de fortifier la ligne droite, le triangle, le carré & tous les polygones*, P. D. Pierres, Paris 1776-1784.
- Naudé 1627  
G. Naudé, *Advis pour dresser une bibliothèque*, François Targan, Paris 1627.
- Oechslin 1971  
W. Oechslin, *Pyramide et sphère. Notes sur l'architecture révolutionnaire du XVIIIème siècle et ses sources italiennes*, in «*Gazette des beaux arts*», LXXVII, 113, 1971, pp. 201-238.
- Ogliario 1999  
M. Ogliario, *La fortezza di Verrua Savoia nella storia del Piemonte*, Libreria Mongiano, Crescentino 1999.
- Olivero 1942  
E. Olivero, *Il Regio Arsenale di Torino ed il suo architetto capitano Antonio Felice De Vincenti*, in «*Bollettino del Centro studi archeologici ed artistici del Piemonte*», 2, 1942, pp. 111-133.
- Pace 1970  
A. Pace, *Beccaria Giambattista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 7, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1970.
- Palazzo Arsenale 2021  
Palazzo Arsenale. *Tradizione, modernità e futuro*, a cura di W. Barberis, Sagep, Genova 2021.
- Parker 1972  
G. Parker, *The Army of Flanders and the Spanish Main Road (1517-1659)*, Cambridge University Press, Cambridge 1972.
- Parker 1988  
G. Parker, *The Military Revolution, Military Innovation and the Rise of the West (1500-1800)*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- Pasquali 2002  
S. Pasquali, *Scrivere di architettura intorno al 1780: Andrea Memmo e Francesco Milizia tra il Veneto e Roma*, in «*Arte veneta*», 59, 2002 (2004), pp. 168-185.
- Pasquali 1989  
S. Pasquali, *Milizia, una lettera e l'apparato funebre per Carlo III di Spagna*, in «*Il disegno di architettura*», 1989, pp. 15-16.
- Pescarmona 1991  
D. Pescarmona, *De Vincenti Antonio Felice*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 39, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1991.
- Peyrot 1987  
A. Peyrot, *Asti e l'astigiano: vedute e piante dal XIV al XIX secolo*, Tipografia torinese, Torino 1987.
- La piazzaforte 2001  
La piazzaforte di Verrua, a cura di M. Viglino Davico, Omega, Torino 2001.
- Picard 2015  
C. Picard, *La Mer des Califes. Une histoire de la Méditerranée musulmane, VII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle*, Seuil, Paris 2015.
- Pirenne 1937  
H. Pirenne, *Mahomet et Charlemagne*, Presses universitaires de France, Paris 1937.
- Pommier 2007  
E. Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Paris 2007.
- I pregi delle belle arti 1783  
I pregi delle belle arti celebrati in Campidoglio pel solenne concorso tenuto dall'insigne Accademia del disegno di S. Luca li 2 giugno 1783, Casaletti, Roma 1783.
- Prost 1991  
P. Prost, *Les forteresses de l'Empire. Fortifications, ville de guerre et arsenaux napoléoniens*, Édition du Moniteur, Paris 1991.
- Puca 2007  
F. Puca, *Martinucci Vincenzo*, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, vol. 2, Bonsignori, Roma 2007, pp. 177-180.
- Rappresentare uno Stato 2002  
Rappresentare uno Stato: carte e cartografi degli stati sabaudi dal 16° al 18° secolo, a cura di R. Comba, P. Sereno, 2 voll., Allemandi, Torino 2002.
- Re 1980  
L. Re, *Note sul «teatro da costruirsi in un determinato sito» di Pietro Maria Cantoregi*, in *Carignano: appunti per una lettura della città. Territorio, città e storia attraverso la forma urbana, l'architettura e le arti figurative*, vol. 4, Alzani, Pinerolo 1980, pp. 73-77.
- Restucci 1991  
A. Restucci, *Matera, i Sassi*, Einaudi, Torino 1991.
- Schirru 2022  
M. Schirru, *Dalla carta al legno: Antonio Felice de Vincenti e il progetto irrealizzato del nuovo santuario di Nostra Signora di Bonaria a Cagliari (1722)*, in «*Abside. Rivista di storia dell'arte*», 4, 2022, pp. 31-50.
- Sitzia 1989  
G. e P. Sitzia, *La parrocchiale di Grignasco: documenti e cronaca del cantiere. II parte*, in «*Bollettino d'arte*», 54, 1989, pp. 63-136.
- SS. Sudario 1957  
SS. *Sudario dei Piemontesi*, a cura dell'Istituto di studi romani, Panetto & Petrelli, Spoleto 1957.
- Stroud 1971  
D. Stroud, *George Dance Architect, 1741-1825*, Faber & Faber, London 1971.
- Tassi 1793  
F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, 2 voll., Locatelli, Bergamo 1793.
- Theatrum Sabaudiae 2000  
Theatrum Sabaudiae: teatro degli Stati del Duca di Savoia, 2 voll., a cura di R. Rocca, Archivio Storico Città di Torino, Torino 2000.
- Toti 1988-2006  
O. Toti, *Storia di Civitavecchia*, 6 voll., s.n., s.l. 1988-2007.
- Turin and the British 2017  
Turin and the British in the Age of the Grand Tour, a cura di P. Bianchi, K. Wolfe, Cambridge University Press, Cambridge 2017.
- Vasari 1568  
G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1568), trad. fr. *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, Just Tessier, Paris 1839.
- Viale Ferrero 2005  
M. Viale Ferrero, *La Cina in palcoscenico*, in *Villa della Regina, Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, a cura di L. Caterina, C. Mossetti, Allemandi, Torino 2005, pp. 45-52.
- Vichi, Zambrano 1993  
V. Vichi, D. Zambrano, *La Scuola di applicazione. La storia e la sede*, Camedda, Torino 1993.
- Viglieno Cossalino 1969  
F. Viglieno Cossalino, *Carlo Andrea Rana architetto in Piemonte*, Fratelli Enrico, Ivrea 1969.
- Viglino Davico 1989  
M. Viglino Davico, *Fortezze sulle Alpi. Difese dei Savoia nella Valle Stura di Demonte*, L'Arciere, Cuneo 1989.
- Das Zeughaus 1991  
Das Zeughaus, a cura di H. Neumann, Bernard & Graefe, Koblenz 1991.

## INDICE DEI NOMI

- Ackerman, James S., 97  
 Albani, Alessandro, 81  
 Alembert, Jean-Baptiste Le Rond d', 130  
 Alfieri, Benedetto, 12, 19, 50, 96, 167  
 Amedeo VI, conte di Savoia, 36  
 Amoretti, Guido, 181, 183-184, 186, 189-190  
 Antonini, Carlo, 65-66  
 Antonio da Sangallo il Giovane (Cordini), 85, 94, 96-97  
 Andreetti, Pietro, 112  
 Arçon, Jean Claude Le Michaud d' *vedi* Michaud d'Arçon, Jean Claude Le  
 Aristotele, 88  
 Armani, Giorgio, 155  
 Asprucci, Antonio, 74-75n, 196  
 Audé, Jacques, 44n  
 Audé, Joseph, 44n  
 Avelli, collaboratore di Perini, 32  
 Azara, José Nicolas de, 71  
  
 Bachelard, Gaston, 88  
 Bagetti, Giuseppe Pietro, 43n-44n, 59  
 Baietto, Battista, 30  
 Baldi, Luigi, 75  
 Barathier, Jacques-Antoine de, 132  
 Barberis, Walter, 3, 5, 152-153  
 Bargigli, Paolo, 75, 77n-79  
 Barocchi, Paola, 160  
 Barros, Martin, 167  
 Bassolino, Ignazio Andrea, 129  
 Beauregard, Henry-Joseph Costa de *vedi* Costa de Beauregard, Henry-Joseph  
 Beccaria, Giambattista, 125, 128-130  
 Béliador, Bernard Forest, 144  
 Belisario, Flavio, 83  
 Bella, Eugenio, 187  
 Belli, Guglielmo, 110  
 Belloni, Gerolamo, 197  
 Beltrami, Giuseppe, 120, 179, 187-188  
 Benedetti, Domenico, 43n-44n  
 Benedetto Maurizio, duca del Chiabrese, 132  
 Bentham, Jeremy, 142  
 Bentham, Samuel, 142  
 Berenson, Bernard, 160  
 Bernini, Gian Lorenzo, 85, 94, 96  
 Bernoulli, Daniel, 130  
 Bertola, Antonio, 105, 109  
 Bertola, Ignazio Giuseppe, 9, 129  
 Bertolino, Giuseppe Maria, 27n, 31n  
  
 Bertolotti, Giacomo Pio, 27-28  
 Bianconi, Innocenzo, 70, 73-74  
 Bielfeld, Jakob Friedrich, 129  
 Birago di Borgaro, Ignazio Renato Camillo, 17, 49, 53n, 113-117, 184-185, 189  
 Biringuccio, Vannoccio, 130  
 Blondel, François, 141  
 Bo, Ludovico, 28  
 Boerhaave, Herman, 130  
 Bologna, Ferdinando, 158  
 Bonaparte, Napoleone *vedi* Napoleone  
 Bonsignore, Ferdinando, 63, 71-72, 74, 192-197  
 Borasi, Vincenzo, 101-102  
 Borgaro, Ignazio Renato Camillo Birago di *vedi* Birago di Borgaro, Ignazio Renato Camillo  
 Borghese, famiglia, 74-75n  
 Borghese, Camillo, 44  
 Borgonio, Giovanni Tommaso, 43n-44, 124-125  
 Borra, Giovanni Battista, 17  
 Boscovich, Roger Joseph, 37  
 Bosio, Carlo, 53, 118-119, 184, 186  
 Bourcet, Pierre-Joseph de, 43  
 Boyle, Robert, 130  
 Brack, Fortuné de, 87-88  
 Brambilla, Vincenzo, 43n-44n  
 Brossier, Simon, 44  
 Brucco di Ceresole, Giuseppe, 30  
 Buonarroti, Michelangelo *vedi* Michelangelo  
 Burgassi, Valentina, 69  
 Burzio, intendente generale, 191  
 Busch, Georg Paul, 147  
  
 Callot, Jacques, 88  
 Cantone, Giuseppe, 183  
 Cantoni, Simone, 62, 76  
 Cantoregì, Giovanni Antonio, 51n  
 Cantoregì, Maria, 51n  
 Cantoregì, Pietro Maria, *passim*  
 Carlo III, duca di Savoia detto il Buono, 36  
 Carlo III, re di Spagna, 81  
 Carlo IX, re di Francia, 137  
 Carlo Emanuele II, duca di Savoia, 125  
 Carlo Emanuele III, duca di Savoia, VIII, 9, 15, 37, 41, 80-81, 103-104, 112, 123, 126-127  
 Carlo Emanuele IV, duca di Savoia, 57n  
 Carlo Felice, duca del Genevese, 132  
 Carnot, Lazare, 44  
 Casalegno, Gualtiero, 157  
 Casaletti, Arcangelo, 37  
  
 Casati, Cesare Maria, 156  
 Castellazzi, Giovanni, 187  
 Castellino, Giuseppe, 43n-44n  
 Castelnuovo, Enrico, 158, 160  
 Cavalcaselle, Giovanni Battista, 160  
 Cavigiolo, parroco di Verrua, 61  
 Cellarius, Christoph, 37, 40, 45, 220  
 Cereia, Daniela, 167, 190  
 Ceresole, Giuseppe Brucco di *vedi* Brucco di Ceresole, Giuseppe  
 Chambers, William, 65, 174  
 Cinelli, Barbara, 161  
 Clemente XIV, papa, 96  
 Colbert, Jean-Baptiste, 142  
 Collino, Filippo, 54n  
 Collino, Ignazio, 54n  
 Colombo, Cristoforo, 90  
 Comolli, Angelo, 71  
 Cordero, Toni, 154, 157  
 Corte, Giuseppe, 112  
 Costa de Beauregard, Henry-Joseph, 35n, 42, 45  
 Cotti, Corrado, 60n  
 Cravanzana, Giovanni Battista Fontana di *vedi* Fontana di Cravanzana, Giovanni Battista  
 Crowe, Joseph Archer, 160  
  
 Damiano di Priocca, Clemente *vedi* Priocca, Clemente Damiano di  
 Dance, George, 73, 75n  
 Dardanella, Giuseppe, 162  
 De Margherita, Giovanni, 27-30  
 De Vincenti, Antonio Maria Felice, V, VIII, 2, 4, 9-11, 17, 19, 21, 49, 62, 65, 101-121, 129, 166-167, 179, 181-184, 187, 189, 223  
 Dell'Aquila, Pino, 3, 4, 149-163, 190, 224-230  
 Derizet, Antoine, 73  
 Derossi, Onorato, 26, 190  
 Desprez, Michel Richard, 75, 78  
 Dury, Andrew, 124-125  
  
 Emanuele Filiberto, duca di Savoia, 125  
 Embser, Giovanni Battista d', 126-127, 166-167  
 Enrico II, re di Francia, 137  
 Enrico VII, re d'Inghilterra, 137  
 Enrico VIII, re d'Inghilterra, 137  
 Ermoglio, Domenico, 105n  
 Euler, Leonhard, 130  
  
 Falconetto, Giovanni Battista, 40  
 Fara, Amelio, 21, 105n  
 Fea, Carlo, 71, 197  
 Fea, Giuseppe, 25-27, 32  
 Federico I, re di Prussia, 147  
 Fenocchio, misuratore generale, 191  
 Feroggio, Benedetto, 64n, 109  
 Ferrarese, Vincenzo, 75  
 Ferrero d'Ormea, Carlo Francesco Vincenzo *vedi* Ormea, Carlo Francesco Vincenzo Ferrero d'  
 Filippis, Cesare, 52n  
 Fiorella, Pasquale Antonio, 42, 45  
  
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard, 19, 62  
 Folard, Jean-Charles, 130  
 Fontana, Carlo, 93-94  
 Fontana, Domenico, 180  
 Fontana di Cravanzana, Giovanni Battista, 27n, 31n  
 Fossati, Paolo, 150-152, 155, 158, 160  
 Francesco I, re di Francia, 137-138  
 Francesco III d'Este, 19  
 Francisco de Hollanda, 97  
  
 Gabaleone di Salmour, Ruggero, 118-119, 184, 190  
 Gabetti, Roberto, 152, 155, 157  
 Galeani Napione, Carlo Antonio, 129  
 Galilei, Galileo, 130  
 Gallizia, Antonio, 51n  
 Gatto, Antonio, 104n, 179-180  
 Gatto, Giuseppe, 180  
 Gavuzzi, Ignazio, 119  
 Ghisio, Joanne Baptista, 37  
 Giansimoni, Nicola, 63, 72-75, 81, 196-197  
 Giuliano, Antonio, 158  
 Giulio II, papa, 84  
 Giuseppe, duca di Braganza, 132  
 Giuseppe Maurizio, duca di Monferrato, 132  
 Giuseppe Placido, conte di Moriana, 132  
 Gravesande, Willem-Jacob, 130  
 Groignard, Antoine, 140  
 Grünewald, Matthias, 158  
 Gualdo Priorato, Galeazzo, 130  
 Guarini, Guarino, 153, 161-162  
 Guglielmotti, Alberto, 90, 95  
 Guicciardini, Francesco, 129  
  
 Halfpenny, Joseph, 174  
 Hamerani, Giovanni, 72n  
 Hammacher, Arno, 160  
 Hauteville, Joseph-François-Jerôme Perret di, 192-195  
 Hockney, David, 158  
 Hulot, Guillaume, 147  
  
 Irace, Fulvio, 149-150  
 Isola, Aimaro, 152, 155  
  
 Jacquier, François, 37  
 Jaretti, Sergio, 155  
 Juarra, Filippo, VIII, 9, 16, 19, 21, 38, 45, 50, 101-105, 112, 126, 167, 179  
  
 Kenzo (Kenzo Takada), 155  
 Klee, Paul, 158  
  
 Lagnasco, Carlo Roberto Tapparelli di *vedi* Tapparelli di Lagnasco, Carlo Roberto  
 Lagrange, Luigi, 129  
 Lalande, Joseph-Jérôme, 129  
 Lamberti, Mimita, 160-161  
 Lampo, Antonio Maria, 102-106n, 179-180  
 Lavy, Amedeo, 53n  
 Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret Gris), 158

- Le Rouge, Georges-Louis, 65, 174  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 130  
 Lodoli, Carlo, 71  
 Longhi, Roberto, 160  
 Lorgna, Anton Maria, 132  
 Lucchi, Domenico, 72n-73  
 Luigi XIV, re di Francia, VII  
 Luigi XV, re di Francia, 132  
 Lupi, Italo, 149
- Macchi, Giulio, 156  
 Machetta, maggiore del Forte di Bard, 117  
 Maggi, Pietro, 72n-73  
 Maglione, Alessandro Bonifacio Valperga di *vedi* Valperga di Maglione, Alessandro Bonifacio  
 Manera, Innocenzo, 55n, 71, 74-75  
 Marchesi, Luigi, 73n  
 Marchionni, Carlo, 77n, 80-81  
 Marciot, maggiore ingegnere, 191  
 Maria Antonietta di Borbone Spagna, 79  
 Martinel, Joseph de, 43n-44  
 Martinucci, Vincenzo, 75, 77  
 Marullier, Emilio, 187  
 Masetti, Antonio, 51n  
 Masetti, Lisabetta, 51n  
 Masetti, Michele, 51n  
 Massieu, Jean-Baptiste, 39  
 Massimiliano I d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, 137  
 Maurizio, conte di Sassonia, 130  
 Medici, famiglia, 96-97  
 Memmo, Andrea, 71  
 Menou, Jacques François, 27n, 31  
 Meunier, Hugues, 43-44  
 Michaud d'Arçon, Jean Claude Le, 43  
 Michelangelo, 84, 94, 96-97, 173, 218  
 Michelotti, Francesco Domenico, 52, 129  
 Miglina, Paolo, 104  
 Milizia, Francesco, 71, 74, 81  
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 88  
 Montalembert, Marc René de, 20  
 Montariolo, Luigi Amedeo Talpone di *vedi* Talpone di Montariolo, Luigi Amedeo  
 Monge, Gaspard, 37  
 Montecuccoli, Raimondo, 130  
 Morancé, Albert, 157  
 Morelli, Cosimo, 71n  
 Morelli, Giovanni, 160  
 Morello, Carlo, 9, 125  
 Morozzo della Rocca, Carlo Lodovico, 129  
 Motte, Martin, 173
- Napoleone, 3, 5, 26, 31-32, 38-39, 43-44, 136, 143  
 Naudé, Gabriel, 13  
 Navia Osorio, Alvaro de, 130  
 Negri, Marco Antonio, 52n  
 Nerozzi, Barbara, 154  
 Newton, Isaac, 130  
 Nicolis di Robilant, Spirito Benedetto, 64-65, 129, 133  
 Nolin, Jean Baptiste, 40
- Nollet, Jean Antoine, 130
- Olmo, Carlo, 152  
 Oppezi, Pietro, 44n  
 Orgeix, Émilie d', V, 2, 4, 65  
 Origone, Pietro, 52n  
 Origone, Stefano, 52n  
 Ormea, Carlo Francesco Vincenzo Ferrero d', 54n
- Pacetti, Vincenzo, 81  
 Palladio (Andrea di Pietro della Gondola), 130  
 Pannini, Giovanni Paolo, 167  
 Paolo III, papa, 84  
 Papacino d'Antoni, Alessandro Vittorio, 2, 4, 117-118, 125, 131-132, 184  
 Parker, Geoffrey, 135n  
 Pasquali, Susanna, 63, 165  
 Passanti, Mario, 155  
 Patichi, Giacomo, 75, 77  
 Penna, Agostino, 81  
 Peyroleri, Pietro, 65n  
 Perini, Nepomuceno, 32  
 Perona, Carlo Mauritio, 40-41  
 Perret di Hauteville, Joseph-François-Jerôme *vedi* Hauteville, Joseph-François-Jerôme Perret di  
 Perrin, Claude-Victor, 60n  
 Perrone di San Martino, Carlo Baldassarre, 192-197  
 Petiet, Claude, 43  
 Piano, Renzo, 149  
 Piacenza, Giovanni Battista, 53, 74n  
 Piccoli, Edoardo, V, 2, 4, 69, 74n, 86n, 90n, 94n, 96n, 114  
 Piero della Francesca, 157-162  
 Pinto, Lorenzo Bernardino, 66n  
 Pio V, papa, 93  
 Pio VI, papa, 37, 71n, 95  
 Pommer, Richard, 153  
 Poroli, Virgilio, 50n  
 Porro, Ignazio, 57n  
 Posi, Paolo, 73  
 Prato, Philippe, 44n  
 Pregliasco, Giacomo, 65n  
 Prinotto, Luigi, 156  
 Priocca, Clemente Damiano di, 55, 69n, 192, 197-198  
 Prunotto, Tommaso, 109  
 Pufendorf, Samuel, 129  
 Puget, Pierre Paul, 90, 142, 222
- Quarenghi, Giacomo, 73  
 Quarini, Mario Ludovico, 167
- Raffaello, 73  
 Rana, Carlo Andrea, 20n, 53n, 56, 63, 66n, 129, 191  
 Ravelli, Giovanni Battista, 109  
 Restucci, Amerigo, 150  
 Righino, Francesco Maria, 105n, 180  
 Roberts, Michael, 135  
 Robilant, Spirito Benedetto Nicolis di *vedi* Nicolis di  
 Robilant, Spirito Benedetto  
 Rolando, Charles Félix, 42
- Rollin, Charles, 129  
 Rosci, Marco, 158  
 Rossetti, Biagio, 130  
 Ruggeri, Piero, 158
- Sacchetti, Giovanni Battista, 101  
 Salmour, Ruggero Gabaleone di *vedi* Gabaleone di Salmour, Ruggero  
 Saluzzo, Angelo, 125, 129  
 San Martino, Carlo Baldassarre Perrone di *vedi* Perrone di San Martino, Carlo Baldassarre  
 Sanson, Nicolas (geografo), 40  
 Sanson, Nicolas Antoine (generale), 44  
 Sanzio, Raffaello *vedi* Raffaello  
 Scanzio, Saverio, 30  
 Schwartz, Johann Conrad, 37  
 Settis, Salvatore, 150, 160  
 Simondi, Luigi, 44n  
 Simonetti, Michelangelo, 78  
 Soliani Raschini, Antonio, 129  
 Suvorov, Alexandre, 42  
 Stadler, Joseph, 16-17  
 Stern, Giovanni, 75n  
 Stoppani, Giovanni Francesco, 73
- Taglioretti, Pietro, 72n  
 Talpone di Montariolo, Luigi Amedeo, 54-55, 192-198  
 Tapparelli di Lagnasco, Carlo Roberto, 2, 4, 55, 193, 195, 197-198  
 Tibell, Gustav, 44  
 Tignola, Gasparo, 129, 131  
 Tirolio, Francisco, 37  
 Toesca, Pietro, 160  
 Traiano, Marco Ulpio Nerva, 83  
 Trémel, Louis, 42
- Ugliengo, Carlo Maria, 189
- Valadier, Giuseppe, 71n  
 Valizone, Leopoldo, 61n, 174  
 Valperga di Maglione, Alessandro Bonifacio, 55, 69n, 71, 79, 81, 192-197  
 Vanvitelli, Luigi, 63  
 Vasari, Giorgio, 97  
 Vasco da Gama, 90  
 Vattel, Emmeric, 94  
 Vauban, Sébastien Le Prestre, 13n, 129-130, 136, 142, 146  
 Vegezio Renato, Publio Flavio, 130  
 Velasco, Cesare, 44n  
 Venturi, Adolfo, 160  
 Vercelloni, Isa, 154  
 Vermeer, Johannes, 158  
 Viana, Giuseppe, 184-186  
 Vignola, Iacopo Barozzi, 130  
 Visone, Giovanni, 189-190  
 Vittone, Bernardo Antonio, 54n, 94, 130  
 Vittorio Amedeo II, duca di Savoia, 9, 37, 39-40, 79, 123, 125-126
- Vittorio Amedeo III, duca di Savoia, 2, 4, 9, 37, 49, 58, 63, 83, 95, 132, 168, 191-192  
 Vittorio Emanuele, duca di Savoia, 57n, 132  
 Vitruvio Pollione, Marco, 130
- Winckelmann, Johann Joachim, 71, 197  
 Wright, Frank Lloyd, 157
- Zevi, Bruno, 153, 156

## INDICE DEI LUOGHI

- Abruzzo, 158, 160  
 Ajaccio, 42  
 Alessandria, 40-41, 61, 65, 136n, 144, 174  
   Archivio di Stato, 61n, 65n  
   arsenale, 138, 143  
 Alpi, 39-40, 42-43, 45  
 Ancona, 96  
 Anfo, 42  
 Antibes, 39, 41  
 Anversa, 139  
 Arras  
   arsenale, 144, 146  
 Arrona, 40  
 Assia, 44  
 Asti, 41  
 Austria, 41, 133  
 Auxonne, 146  
  
 Barant, colle, 57, 165  
 Barcellona, 142  
 Bard, 39, 117, 190  
 Bassignana, 41  
 Belfast, 135n  
 Belgio, 44-45  
 Berlino, 37n, 132  
   arsenale, 123, 146-147  
 Berna, 158  
 Boemia, 133  
 Bologna, 37n, 72n, 157  
 Brest, 139  
 Briançon, 39  
 Brouage, 137  
 Bruxelles, 137  
  
 Cagliari  
   santuario di Bonaria, 189  
   università, 189  
 Carignano, 51n, 64, 175, 217  
 Carmagnola, 39  
 Carouge, 50n, 74n  
 Cartagena, 140  
 Casale Monferrato, 41  
 Caserta  
   reggia, 62-63, 154  
 Ceva, 39  
 Chambéry, 74n  
 Chatham  
   arsenale, 138  
  
 Cherasco, 35n, 58  
 Chivasso, 58n  
 Città del Vaticano  
   museo Pio-Clementino, 79  
 Civitavecchia, 70, 76  
   porto, 11, 22, 62, 83-97, 173, 193, 218  
 Coblenza  
   arsenale, 138  
 Colmar, 158  
 Colonia  
   arsenale, 138  
 Cremona, 40  
 Crescentino, 58n, 61  
 Cuneo, 191  
  
 Dalmazia, 44  
 Demonte, 39  
 Deptford, 137  
   arsenale, 138  
  
 Egitto, 38  
 Embrun, 39  
 Erith, 137  
 Escaut, fiume, 146  
 Exilles, 39, 66n  
  
 Finale, 40  
 Firenze, 97  
   Accademia, 97  
 Fossano  
   duomo, 167  
  
 Genova, 41, 70, 76, 90, 96, 193  
   forte Quezzi, 154  
   palazzo ducale, 62, 76, 173  
 Germanasca, valle, 57  
 Ghigo, 57n  
 Ginevra, 39-40  
 Giura, 43  
 Grignasco, 52n  
  
 Halle  
   università, 37n  
 Huningue, 146  
  
 Ill, fiume, 146  
 India, 38  
 Indostan, 37, 45  
  
 Inghilterra, 137-140, 142  
 Istanbul, 140, 142  
 Ivrea, 39, 153  
  
 Lecco, 40  
 Lepanto, 90, 93  
 Liguria, 45  
 Lille  
   arsenale, 138, 146  
 Limehouse, 137  
 Livorno  
   porto, 96  
 Lodi, 40  
 Lombardia, V, 11, 43n, 45, 50  
 Lomellina, 53n  
 Londra, 37n, 95, 125, 137  
 Longwy  
   arsenale, 139, 146  
 Lugano, 53  
  
 Madrid, 9, 102-103, 179  
 Malta, 142  
 Marsiglia, 83  
 Masnago, 50-51n  
   cascina dei Miogni, 51n  
   chiesa dei Santi Pietro e Paolo, 50n  
 Matera  
   Sassi, 149-150  
 Mayence  
   arsenale, 138  
 Medway, fiume, 138  
 Messina, 142  
 Metz  
   arsenale, 137-138  
 Milano, 40, 44, 53n, 61n-62, 76, 137, 157, 166  
 Mirabocco, forte, 56-57  
 Modena, 69n, 162  
 Monaco, 39  
 Mont-Dauphin, 39-40  
 Montmélan, 39  
 Mortara, 40  
  
 Namur  
   arsenale, 136  
 Napoli, 96  
 Neuf-Brisach  
   arsenale, 145-146  
 Nichelino  
  
 chiesa, 155  
 Nizza, 39, 41, 90, 221  
 Novara, 40  
  
 Olanda, 45, 142  
 Oltrepò pavese, 53n  
 Ostia, 83  
  
 Paesi Bassi, 129, 137  
 Palmanova, 143  
 Parigi, 3, 5, 25-27, 31-32, 37n, 44-45, 58, 78, 132, 167, 190  
   Académie royale d'Architecture, 78  
   Archives Nationales, VIII  
   arsenale, 39, 137-138  
   Bibliothèque de l'École polytechnique, 37  
   École Militaire, 3, 5  
   École Pratique des Hautes Études, V, 3, 5  
 Parma, 44  
   Accademia, 73, 75  
 Pavia, 40  
 Perpignano, 137  
 Phalsbourg, 144  
 Piacenza, 41, 44, 61n, 143  
 Piemonte, *passim*  
 Pinerolo, 39, 57-58, 191  
 Pisa, 160  
   Scuola Normale Superiore, 158-162  
 Pizzighettone, 40  
 Po, fiume, 59, 143  
 Pollenzo, 11, 51, 165, 177  
 Polonia, 45  
 Porto d'Ercole, 40  
 Portogallo, 96  
 Portsmouth, 137-138  
   Block Mills, 143  
 Provenza, 43n  
 Prussia, 45, 123, 129  
  
 Racconigi  
   reggia, 158  
 Rivoli  
   castello, 19, 167, 189  
 Rochefort, 139-141  
 Roma, *passim*  
   Académie de France, 70-71  
   Accademia della Pace, 74  
   Accademia di San Luca, V, 5, 20, 54-55, 63, 69-75, 83, 94, 166, 210, 212  
   Archivio di Stato, 72n  
   Campidoglio, 69, 72, 75  
   chiesa del Santissimo Sudario dei Piemontesi, 79  
   Collegio romano, 37n  
   Istituto storico e di cultura dell'Arma del Genio, 179  
   palazzo Mancini, 71  
   palazzo Vidoni-Caffarelli, 73  
  
 Russia, VII, 73n, 142  
  
 Saint-Hospice, 39  
 San Martino, valle, 57  
 San Michele, Sacra, 153-154  
 San Miniato, 97  
 Sansepolcro, 161  
 Sant'Onorato, isola, 39  
 Santa Margherita, isola, 39  
 Saona, fiume, 146  
 Sassonia, 45, 133  
 Savona, 40-41  
 Serravalle, 41  
 Sheerness  
   arsenale, 138  
 Sisteron, 39  
 Spagna, 137-138, 140  
 Strasburgo, 146  
   arsenale, 138  
 Stupinigi  
   palazzina di caccia, 19, 62, 156  
 Susa, valle, 57  
 Suze, 39  
 Svezia, 129  
  
 Tamigi, fiume, 138  
 Teramo  
   liceo scientifico, 158  
 Tolone, 45  
   arsenale, 140-142, 222  
 Torino, *passim*  
   Accademia delle Scienze, V, 125, 129  
   Accademia reale, 26  
   albergo Principe di Piemonte, 154  
   Archivio di Stato, 3, 5, 25, 33, 51n, 60n-61n, 63n, 67n, 83, 130, 165, 177  
   Archivio storico dell'università, 53n  
   arsenale, *passim*  
   Biblioteca nazionale universitaria, 37, 53n  
   Borgo di Po, 26, 106-107n  
   Bottega d'Erasmo, 152, 155  
   cappella della Sacra Sindone, 125  
   cascina Parella, 129  
   Cavallerizza, 128  
   chiesa di San Lorenzo, 162  
   cittadella, 104, 109, 113, 125-126, 166, 179, 181, 183-184, 189, 209  
   Collegio dei Nobili, 128  
   corso Massimo, 157  
   Fondazione Agnelli, 156  
   galleria Martano, 158  
   libreria Campus, 152  
   Lingotto, 149  
   Maison Cavour, 31  
   Ordine Mauriziano, 32  
   palazzo Carignano, 161  
   palazzo Madama, 56n, 125, 189  
   palazzo reale, 26, 125  
  
 piazza Castello, 125  
 pinacoteca Agnelli, 149  
 Politecnico, V, 3, 5, 149  
 Porta Nuova, 117, 125, 181, 183  
 Reali scuole d'artiglieria, 127-130, 132-133  
   Regio ufficio topografico, 125  
   Santa Barbara, bastione, 21, 110-111, 179, 181  
   Scuola di Applicazione, V, 2-3, 119, 179, 181, 184, 187, 189-190  
   studio Casalegno, 157  
   teatro Carignano, 64n, 175  
   università, 11, 50, 52-53n, 128, 130-131  
   Valdocco, 117, 130  
   via Arcivescovado, 102, 112, 118, 184  
   via Artom, 156-157  
   via della Zecca, 128  
   via Genova, 157  
 Tortona, 40-41  
 Toscana, 96  
 Tournai, 146  
 Trieste, 96  
  
 Ungheria, 133  
 Urbino, 161  
  
 Valenza, 40-41  
 Valsesia, 158  
 Vaud, 39  
 Varese, 11, 19, 49-50, 52, 56, 62, 192  
 Venaria  
   reggia, 19, 190  
 Venezia, 17-18, 44, 96, 129  
   arsenale, 135, 137, 141  
 Vercelli, 39  
 Verona, 132, 162  
   Collegio militare, 132  
 Verrua Savoia, 31, 60-61, 67, 175  
   archivio parrocchiale, 60n, 165  
   chiesa, 59-60, 64-66, 165  
   fortezza, 58-59, 67, 165, 177-178, 214-215  
 Vestfalia, 44  
 Vicenza, 162  
 Vienna, 25  
   casa imperiale degli orfani, 16  
   scuderie imperiali, 62  
 Villafranca, 39, 41, 221  
 Vincennes  
   Service historique de la Défense, V, VII, 2-5, 11, 25, 35-45, 61, 75n, 166-167, 189  
  
 Woolwich  
   arsenale, 137-138, 142-143  
  
 Zara, 138

Finito di stampare nel mese di dicembre 2023  
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)  
per Sagep Editori Srl, Genova