

BERNARDO VITTORE E L'ARCHITETTURA GUARINIANA

Bernardo Antonio Vitto ne nacque in Torino, da famiglia orinda di Mathi nel Canavese, presumibilmente verso il 1702, e compì gli studi di architetto in Roma, sotto la protezione della Corte piemontese, poiché l'istruzione tecnico-artistica in Piemonte era in quell'epoca alquanto limitata, nonostante i miglioramenti introdotti dalla Casa di Savoia.

Nell'anno 1732, il Vitto ne partecipò presso l'Accademia di S. Luca al concorso Clementino di architettura e lo vinse. L'anno seguente ritornò in Piemonte e si fissò stabilmente in Torino, nel palazzo d'Ormea. Non si hanno notizie di viaggi fuori della regione, dopo il ritorno da Roma. La morte lo colse nell'anno 1770, dopo una vita calma e serena.

Le sue opere sono molto numerose, e sparse un po' dappertutto in Piemonte, anche nei centri più piccoli, nei paesi più dimenticati. Egli non ebbe la fortuna di porsi al servizio della Casa di Savoia, che l'aveva bensì favorito durante gli studi, ma che in seguito non gli fu larga di commissioni. Neppure fra la nobiltà poté il Vitto ne annoverare i suoi clienti abituali, mentre invece ebbe grandi aderenze nel clero e nelle comunità religiose. Così in special modo nelle chiese egli può dispiegare le risorse della sua personalità e darci l'adeguata misura del suo valore. Sperduto nella folla dei invarieschi Vitto ne è stato, fino a non molti anni fa, una figura secondaria nell'Arte piemontese. Fu soltanto in seguito alla pregevole illustrazione che delle sue opere venne fatta da E. Olivero (1), il quale può considerarsi tuttora come il suo scopritore e delle cui ricerche abbiamo fatto tesoro nelle considerazioni del presente articolo, che Vitto ne ebbe diritto ad una posizione più degna.

Dopo il libro dell'Olivero, altri studiosi, come il Briccarelli (2) e il Tellucini (3) se ne sono occupati, molto di passaggio è vero, ma dimostrando un interesse che ci convince delle qualità singolari del nostro artista. Più recentemente uno studioso tedesco, A. E. Brinckmann (4), cultore valente dell'architettura barocca, e in special modo di quella piemontese, dava una posizione tale al Vitto ne, da superare le più rosee speranze del suo scopritore.

Bernardo Vitto ne vive e svolge la sua attività nel Settecento, e precisamente nel periodo immediatamente successivo alla scomparsa del Juvara. Egli ha dietro di sé due grandi maestri, il Guarini e il Juvara, dei quali non è stato allievo diretto, ma sulle cui orme non può fare a meno di muoversi. Essi sono sempre la sua guida e la sua costante fonte ispiratrice, che l'accompagna in tutte le sue opere. Occorre quindi vedere il Vitto ne su di un piano di-

verso da quello sul quale sono i suoi due maestri, e ciò specialmente per il suo eclettismo, come del resto aveva già notato G. C. Argan nella sua recensione all'opera del Brinckmann (5).

Ma l'eclettismo vittoniano va basato soprattutto sull'opera del Guarini. Infatti Vitto ne, fin dalle prime opere, a quest'artista si rifà continuamente. A lui dedica uno studio accurato, ne comprende le forme e riesce ad assimilarlo come nessun altro degli architetti piemontesi. Prima di esaminare le opere architettoniche nelle quali quest'influsso è più palese, basti ricordare, a testimonianza dell'amore per il maestro, che Vitto ne curò l'edizione dell'Architettura civile guariniana, apparsa in Torino nel 1737, il più conosciuto degli scritti dell'architetto modenese.

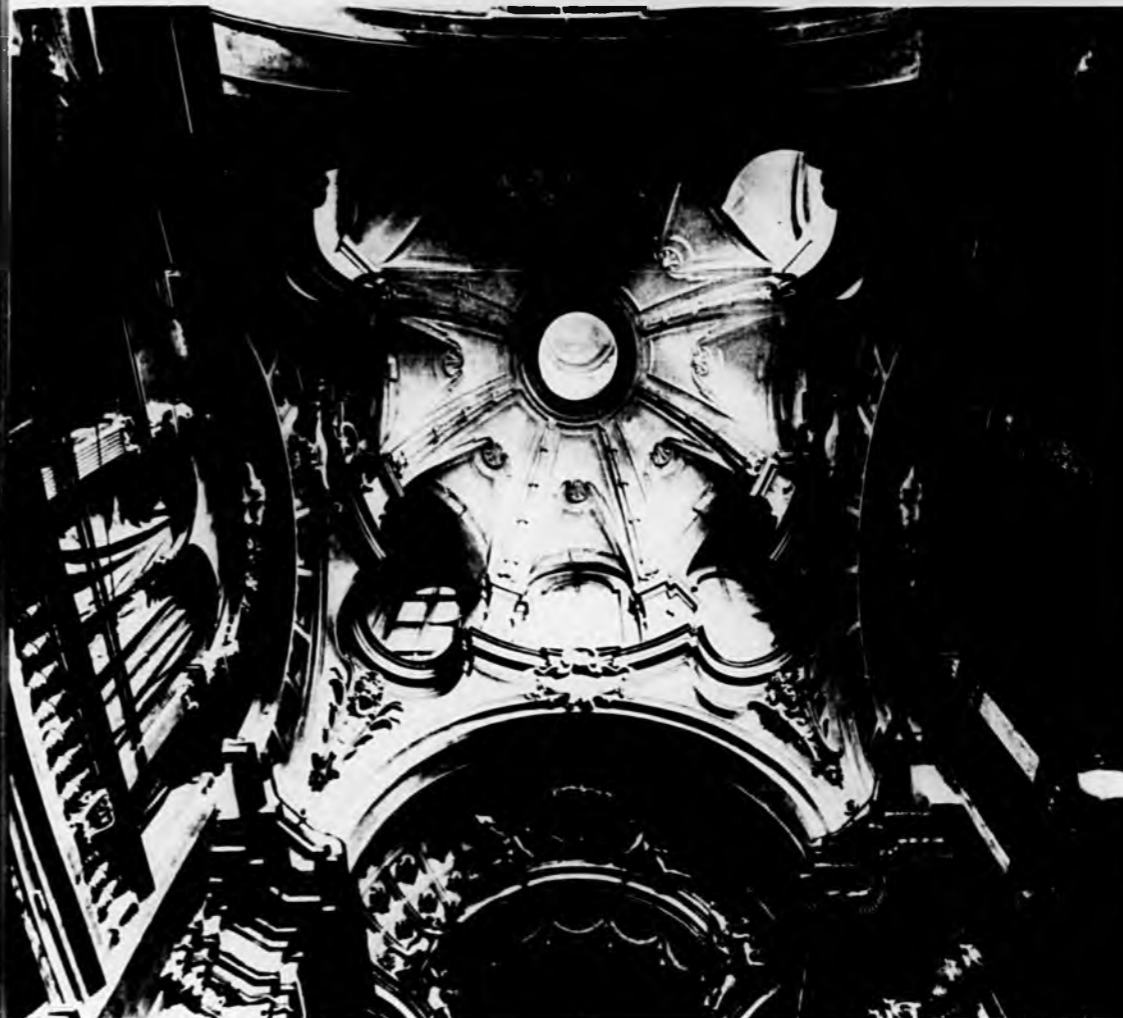
La figura di Guarino Guarini, ancor oggi a torto poco conosciuta, è quella di un artista tipicamente barocco. Molto spesso lo si è posto accanto al Borromini, sia per il gusto del bizzarro comune ad entrambi, sia per le forme costruttive e decorative che possono essere avvicinate. Ma lo spirito nei due artisti è ben diverso, malgrado certe rassomiglianze esteriori.

Questa diversità era già stata accennata dall'Argan (6) nella citata recensione, ma si può aggiungere di più. Per il Borromini l'arte è continua ricerca e continuo tormento, ma se in lui c'è tutto un dramma che giustifica le sue apparenti stranezze, in Guarini non c'è neppure l'ombra di questo dramma. La prova migliore di ciò è che egli si ispira al Borromini fantastico, e non avverte il Borromini delicato, dagli accenni sommessi, forse, a dire il vero, un po' meno conosciuto.

Guarini non cerca dunque l'evasione romantica, non si abbandona ai voli di un sentimento, sia pure di un sentimento esasperato. Il bizzarro dell'architetto romano è preso a pretesto per mettere in pratica il delirio matematico, il capriccio ragionato, le forme sublimi ma gelide come tutto ciò che è numero senza essere bellezza.

A questo proposito giustamente (e l'esattezza dell'affermazione va riferita non all'arte, ma a questa posizione negativa dell'arte) il Brinckmann ha scritto che ben gli si addice la frase leonardesca: «Chi non è matematico non mi legga» (7). In un altro scritto sempre lo stesso Brinckmann ha sostenuto che «è necessario possedere una preparazione matematica per giungere alla comprensione di queste altissime concezioni artistiche» (8). È facile rispondere che l'arte può essere anche matematica, ma che è soprattutto e soltanto bellezza.

Ma di fronte al Guarini matematico ci deve pur



Torino - S. Maria di Piazza - Cupola del presbiterio

essere un Guarini artista, e artista di fantasia veramente straordinaria, che gli fa approfondire una ricchezza enorme di motivi. Molto spesso gli manca il gusto di disporli convenientemente, di dar loro il valore opportuno e, in una parola, di dosarli. Ma la genialità in questo campo esiste, ed è grande, poiché egli fa uso, come il Borromini, della «contaminatio» più fantasiosa dei diversi stili.

C'è poi in lui una particolare sensibilità per certi effetti di luce e di colore: è facile rilevare la sua predilezione per certi ambienti cupi, in cui riesce a parlare un linguaggio veramente avvincente. Chi non ricorda nella Cappella della S. Sindone il cono d'ombra pesante del vano sottostante e i marmi scuri che commentano l'arcano significato della costruzione? Ai marmi cupi si sposa l'oro morto delle decorazioni, dando a tutto l'insieme l'aspetto di un fimbri tappeto. E nell'alto, dalle aperture invisibili della cupola, una luce verdastra incombe sul vano tenebroso. Tutta la perizia meccanica delle sue arate non vale quell'effetto luminoso, quel pulviscolo d'oro antico sospeso sulle profondità lucide della cappella.

I suoi accordi di nero e oro, il suo gusto per i contrasti cromatici, la sua interpretazione tragica della luce, sono note tutte sue personali e originalissime. Si può ricordare ancora la luce dorata della cupola di S. Lorenzo, bella soltanto per questo, e non per l'inutile arabesco dei suoi archi; si ricordi l'abside della stessa chiesa, con quella luce veramente sepolcrale, isolata dalla vasta sala della chiesa, che par quasi un'altra costruzione. Si pensi a quegli sbattimenti di luce livida sui marmi oscuri e lucidi, e lo si riconosca maestro nella sensibilità luministica e cromatica, specie per quello che l'effetto luminoso ha di misterioso, di irreali, di arcano.

Dopo questa rapida e sintetica interpretazione guariniana veniamo ad esaminare qualche opera di Leonardo Vitto ne, per scoprire le affinità e le differenze dalle concezioni del maestro.

Innanzitutto occorre tener presente una predilezione comune ad entrambi, quella delle costruzioni a sistema centrale. Non si può concepire l'incatenarsi delle ovali guariniane se non in dipendenza da un asse centrale, e allo stesso modo non si può pensare ad una chiesa del Vitto ne che sfugga a questo con-