



**POLITECNICO  
DI TORINO**



BIBLIOTHECA HERTZIANA  
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE

 **La Venaria Reale**

**BENEDETTO ALFIERI (1699-1767)  
ARCHITETTO DI  
CARLO EMANUELE III**

**14 - 16 ottobre 2010**

*Reggia di Venaria*

*Aula magna della Fondazione Centro Conservazione e Restauro*

§

*Castello del Valentino*

*Salone d'onore*

## **Amedeo Bellini**

Politecnico di Milano

### ***Benedetto Alfieri: una personalità da definire.***

Il compito di introdurre un convegno su Benedetto Alfieri mi crea qualche imbarazzo, perché diviene inevitabilmente il momento di rivisitazione di un lavoro lontano nel tempo, di riflessione sui suoi esiti, del senso che ha assunto in un panorama più ampio, dei contributi dati alla sua formazione, che, ovviamente io non posso giudicare. Un primo punto che può introdurre i successivi, è il significato che poteva assumere allora la scelta monografica, a fronte della presenza di ricerche che assumevano una forma già più complessa, come quelle di Pommer, senza rinunciare a dare contributi ampi e rilevanti sul piano dell'accertamento dei fatti. Oppure a fronte del breve articolo dedicato ad Alfieri da Giulio Carlo Argan su di un quotidiano, che ebbi a conoscere a lavoro finito, che in poche righe dava un contributo critico di impressionante precisione. L'orientamento era nato fundamentalmente dalla insoddisfazione per i contributi di carattere generale, esemplare prima fra tutti il testo di Wittkower sull'architettura italiana di quel periodo, fondati spesso su attribuzioni largamente erranee quando vi si tratta di personaggi "minori", il che non può far nascere interrogativi sulla fondatezza dei giudizi, in quel caso in effetti talora assai approssimativi. L'altro stimolo, non meno banale del primo, nasceva da alcune considerazioni: un architetto di fama europea e comunque in posizione di rilievo all'interno di uno stato rigidamente organizzato e ritenuto provinciale, ma anche con una sapienza politica non sempre riconosciuta, era sostanzialmente stato dimenticato. Certamente la causa principale era costituita dalla vicenda temporale che vede la sua scomparsa nel momento della diffusione di una cultura neoclassica in varie e complesse versioni, tanto che lo si ignora in dizionari apparsi poco dopo senza una riflessione neppure su quelle opere come il teatro regio che aveva trovato così larga illustrazione nell'Encyclopédie, o su quella fronte del Duomo di Ginevra che non può trovare censure anche dal più rigido classicista e precedente di orientamenti successivi rilevanti. Lo studio di Alfieri, anche nei suoi errori attributivi, ciascuno dei quali ha una propria storia, e nelle lacune, credo abbia contribuito a definire con una certa ampiezza di dati la sua produzione, l'ambiente nel quale ha operato, alcune delle vicende di vita che lo hanno portato in una posizione che lo rendeva idoneo ad assumere un incarico di grandissimo prestigio che sarebbe incomprendibile se si ponessero a base di un giudizio le qualità artistiche. Egli, invece, univa alle competenze tecniche quelle amministrative ed aveva soprattutto quella condizione sociale, quell'insieme di relazioni che gli consentivano di essere integrato nella corte. E poiché la figura di Alfieri è il tema che viene proposto è su questo aspetto

che intendo soffermarmi preliminarmente. Non sappiamo nulla della sua formazione specifica, poche le informazioni sul carattere, insufficienti a definirne la personalità e filtrati da quella dirompente del pronipote Vittorio, nessuna informazione ci è pervenuta delle sue relazioni sociali, ci mancano del tutto scritti se non alcune lettere di circostanza. Queste poche informazioni ci conducono a ipotesi, sulla cui attendibilità bisogna mantenere molti dubbi, che ci mostrano un uomo inserito nel suo ambiente, privo di conflitti interiori, con scarsi interessi al di fuori di ciò che riguardava la sua professione. Non è mancato chi, da questi pochi elementi, ne ha tratto un giudizio di conformismo, di un'assenza di slancio che la sua architettura rifletterebbe. Questo è un aspetto, che, come ogni medaglia, ha il suo rovescio, che potrebbe essere quello di un funzionario conscio del suo ruolo, convinto della necessità di contribuire a quella corretta amministrazione, a quel funzionamento complessivo della struttura statale che è di grande rilevanza nel Piemonte di quel tempo, ne costituisce la modernità, pur nei limiti che la storiografia ha già messo in luce, fermo rimanendo il fatto che la mancanza di disegni grandiosi può anche essere coscienza dei propri limiti. La comprensione della funzione dello studio regio di architettura nell'organizzazione dello stato, una verifica contestuale della sua attività con quella di altri uffici è strada già in parte percorsa ma da completare. Deve essere anche ricordato che la figura dell'architetto "demiurgo" che interpreta i valori di vita sociale e individuale, che disegna le forme in cui si svolgono le funzioni, o meglio dà alle funzioni una forma, con la pretesa di insegnarne il corretto svolgimento, di dare sostanza materiale ad un disegno di vita di cui è più messaggero interprete privilegiato, è invenzione moderna (purtroppo non del tutto scomparsa, anzi svilita a fenomeno di moda) con la quale qualcuno interpreta la figura degli architetti del passato, i quali invece spesso hanno dichiarato che la loro funzione era quella di servire correttamente la committenza, pubblica o privata che fosse, e anche qui si potrebbe aprire un vasto discorso. Un'altro aspetto che va sottolineato, a mio parere, è quello dell'eclettismo di Alfieri. La sua architettura ha accenti di classicismo barocco nelle opere più rappresentative, quelle non realizzate come il Duomo, di raffinato classicismo neocinquecentesco in taluni interni, specialmente negli scaloni, di austero razionalismo nelle segreteria di stato e nel seminario di Asti, di compostezza piena di grazia settecentesca negli esterni di riplasmazione della città, anch'essi in gran parte sulla carta, di un rococò sfavillante negli interni privati, e quelli dell'Accademia Filarmonica, tra i più belli d'Europa, meriterebbero di essere meglio conosciuti. In questo caso un giudizio ricorrente, che non riguarda soltanto la sua figura, è quella che rileva una sostanziale assenza di quella sintesi che, secondo un altro stereotipo, dovrebbe concludere un percorso artistico che muove verso l'ineffabile perfezione dell'opera d'arte. Uno stereotipo che si accompagna all'altro, quello della successione degli stili e del loro nascere, declinare e scomparire, unito all'altro ancora che vuole degno di considerazione soltanto quanto rappresenta le qualità eccelsa di un'epoca.

Una volontà di comprensione del processo storico che ha i suoi fondamenti in uno storicismo positivista, talora evoluzionista, del tutto superato ma pur sempre presente nella pubblicistica, specialmente in quella destinata ai giovani liceali. L'uso di questi schemi oggi è una inaccettabile semplificazione: in ogni momento storico la complessità e la varietà dei comportamenti e degli atteggiamenti è l'elemento che va messo in luce, e ciò richiede una base analitica di conoscenze dettagliata. Nessuno studio da solo potrà rendere un quadro completo, essere esaustivo, ma questo significa anche affermare che è del tutto vano chiedersi quale sia la prospettiva storiografica, il punto di vista interpretativo corretto, quello che supera gli schemi precedenti, quello che riflette le più aggiornate tendenze in forma compiuta. Quando la mia ricerca venne giudicata qualcuno scrisse, con intenzioni limitative, che era il frutto di un atteggiamento empirico, ovvero non fondato su una visione ideologica: mai ci fu migliore elogio e una così perfetta giustificazione dei limiti dell'opera. E quindi, tornando ad Alfieri, non vi è alcun giudizio di merito da dare al suo atteggiamento, che semplicemente deve essere messo in luce come uno degli elementi che compongono il quadro della cultura architettonica del Piemonte del XVIII secolo, in rapporto anche al quel principio di convenienza alle circostanze ed al luogo ed che sembra essere una delle poche costanti del tempo e che sembra essere un dato sostanziale dell'architettura di Alfieri, anche nel suo essere talora "usuale", modesta ma realizzabile da maestranze locali, e si tratta di un altro aspetto che, pur indagato in parte non ha trovato posto nel mio volume, e comprensibile e adatta, nel pieno senso del termine, ai suoi fruitori.

## **Elisabeth Kieven**

Bibliotheca Hertziana

Max Planck Institut für Kunstgeschichte, Roma

### ***L'architettura a Roma negli anni del giovane Benedetto Alfieri***

Benedetto Alfieri trascorse i primi quindici anni della sua vita a Roma. Egli era nato in questa città nel 1699 e aveva frequentato il Collegio Romano; ma sebbene qui non avesse ricevuto una formazione come architetto, gli straordinari edifici della città eterna devono aver esercitato su di lui una profonda influenza. Alfieri poté esperire in quel periodo l'aspetto di una città che era il risultato di eccellenti interventi da parte dei più grandi maestri del Seicento – Bernini, Borromini, Pietro da Cortona – ma anche assistere agli ultimi anni di attività del famoso architetto Carlo Fontana (1638-1713). Inoltre, sotto il pontificato di Clemente XI Albani (1700-1721), l'Accademia di San Luca riceveva nuovi impulsi: nel 1705, ad esempio, – col successo conseguito con il Concorso Clementino – aveva inizio la carriera di Filippo Juvarra, che a Roma poté realizzare solamente la cappella Antamoro, ma che godeva di una fama sempre crescente grazie ai suoi progetti per scenografie teatrali e ai suoi disegni. Durante il soggiorno di Alfieri a Roma si lavorava per costruire il Porto di Ripetta e la chiesa dei Santi Apostoli, si iniziava la progettazione della facciata di San Giovanni in Laterano, della Fontana di Trevi, della Scalinata di Piazza di Spagna e della Sacrestia Nuova di San Pietro. Anche se questi progetti furono realizzati soltanto negli anni successivi, essi documentano il momento di fervida produzione artistica e soprattutto l'importanza rivestita dal ruolo dell'architetto in quegli anni, particolarmente in seno all'Accademia di San Luca, importanza che portò anche alla creazione di una collezione di modelli ospitata nel Belvedere vaticano. Le esperienze di *Roma antica* e di *Roma moderna* fornirono ad Alfieri un inestimabile repertorio di modelli, dal quale egli poté in seguito attingere durante tutta la sua carriera di architetto.

## **Jorg Garms**

Vienna

### ***Luigi Vanvitelli architetto di corte***

Tramite una rilettura parallela delle lettere dell'architetto al fratello a Roma e del ministro Tanucci a Carlo III a Madrid (tutte a due fin al 1768) si cerca d'inquadrare con più precisione la posizione istituzionale e psicologica, pratica e morale di Luigi Vanvitelli come Primo architetto del re di Napoli dal 1751; e ciò prima e dopo la partenza del re, al quale lo legò un reciproco affetto, per la Spagna nel 1759 e l'istituzione di un consiglio di Reggenza a Napoli, svolta che si rilevò per lui drammatica.

## **Oronzo Brunetti**

Università di Firenze

### ***Al seguito della Maison Lorraine. La tappa fiorentina di Jean-Nicolas Jadot***

Secondo le logiche di equilibrio politico fra le potenze europee e in base agli accordi diplomatici firmati a Vienna nel 1736, toccò alla dinastia lorenese succedere all'estinguenda casa Medici sul Granducato di Toscana. Poco prima della morte di Giangastone (luglio 1737), l'arrivo a Firenze di ministri, di militari, di *savants* e di artisti, fra i quali Jadot, costituì il primo atto di presa di possesso della nuova corte destinata a rimanere priva del sovrano residente se si trascura la visita di tre mesi dal gennaio all'aprile del 1739. Fra gli interessi di Francesco Stefano di Lorena, austriaco per formazione e per destino politico (marito di Maria Teresa d'Austria e futuro imperatore), la Toscana non fu al primo posto; la poca cura unita alla fase di crisi economica attraversata dal Granducato non facilitavano il compito dei ministri destinati a governare e degli artisti che avrebbero dovuto indicare le linee del mecenatismo lorenese. Questi ultimi, in particolare, dovettero inoltre confrontarsi con la tradizione artistica e culturale, rispettata quale preziosa eredità e considerata orgogliosamente alla stregua di linguaggio nazionale, e con l'ostilità aperta dei fiorentini ai cui occhi i lorenese apparivano sprovvisti di un apparato culturale all'altezza. Mancando il granduca, Diodato Emanuele di Nay e di Richecourt divenne l'ago della bilancia del governo toscano; durante i primi anni di Reggenza inviava a Vienna rapporti suggerendo la promozione di interventi architettonici per Firenze (oltre ai necessari adeguamenti di palazzo Pitti, le trasformazioni del Casino di San Marco in Accademia dei Nobili e dell'Ospedale di San Bonifacio in Ospedale dei Poveri) e per altri centri (come la creazione di un "Hotel des Invalides", da costruire a Livorno, Portoferraio o Prato, e l'ampliamento dei Bagni di San Giuliano a Pisa). Tutte iniziative ambiziose che documentano il tentativo di introdurre a Firenze nuovi riferimenti culturali insieme a quelle strutture moderne di cui andavano dotandosi le principali capitali europee. Se le contingenze lo avessero consentito, in veste di architetto di corte (dal 1739) Jadot sarebbe stato il protagonista di quegli episodi; nella realtà, l'architetto lorenese riuscì a realizzare a Firenze solamente un'opera duratura: l'Arco di trionfo per l'ingresso dei granduchi Francesco Stefano e Maria Teresa. Per quanto l'episodio offrisse limitate possibilità di espressione, l'analisi dell'Arco fa emergere almeno tre aspetti perseguiti da Jadot: il distacco dalla tradizione locale, l'interesse per la cultura artistica francese, l'attenzione alla sensibilità neoclassica; tendenze, soprattutto le ultime due, che avrebbe avuto modo di praticare con maggiore agio nell'attività successiva. Per quanto breve e scarsamente documentata (poco si conosce della

sua formazione e ancor meno dei rapporti con i principali centri di produzione artistica europea), l'intera carriera professionale di Jadot fu esercitata al servizio della casa di Lorena; restò fedele a Francesco Stefano e decise di condividere i destini del sovrano seguendone gli spostamenti da Luneville a Firenze, a Vienna; fedeltà riconosciuta e ricambiata venendo investito di ruoli di primo piano (architetto di corte dal 1739, *inspecteur et contrôleur des bâtiments* dal 1750).



## Carlo Mambriani

Università degli studi di Parma

### ***Un eclettismo programmatico: il caso di Ennemond Alexandre Petitot a Parma***

Benché più giovane rispetto ad Alfieri di una generazione, Ennemond-Alexandre Petitot (1727-1801), architetto di corte dei duchi di Parma dal 1753, può essergli avvicinato utilmente. Oltre al soggiorno di formazione romano, all'ammirazione per Michelangelo e Bernini, al ruolo ufficiale ricoperto lungamente e alla propensione per elaborazioni progettuali utopiche, li accomuna la ricercata contaminazione tra forme barocche, tardobarocche, *rocaille* e classiciste, che colpisce a maggior ragione nel caso di Petitot, dalla carriera tutta compresa nella seconda metà del secolo. Tali componenti eclettiche si trovano nella produzione dell'architetto francese sovente dosate in maniera variabile a seconda della natura del progetto di cui era incaricato, dall'opera pubblica su scala territoriale all'elemento d'arredo arredo, dalla residenza di corte all'apparato effimero. Rendono interessante un *focus* sul caso parmense anche alcune analogie tra i due architetti rispetto al dibattito illuministico sulle arti e sull'architettura teatrale, così come i vincoli tra le due capitali padane: a livello dinastico (nel 1750 divenne principessa di Piemonte Maria Antonia di Borbone-Spagna, sorella del duca di Parma, don Filippo), artistico e culturale (diversi furono gli scambi tra le due corti e dal 1761 divenne bibliotecario dei Borbone il torinese Paolo Maria Paciaudi) e accademico (diversi furono gli iscritti torinesi legati alla corte ai concorsi parmensi di architettura, tra i quali, nel 1768 e nel 1770, un allievo di Alfieri, Giuseppe Viana).

**Alexandre Gady**

Université de Nantes

***Jules Hardouin-Mansart e Robert de Cotte, architetti del «secolo di Luigi XIV»***

La «réduction en politique»des arts, opérée par Louis XIV pour servir sa gloire et la suprématie française, a conduit à l'émergence, à la fin du XVIIe siècle, d'une véritable agence d'architecture centralisée. Incarnée dans les figures de Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) et de son successeur et élève, Robert de Cotte (1656-1735), elle a produit une architecture-image de la France royale; depuis Paris et Versailles, cette machine identitaire a rayonné non seulement dans tout le pays, mais encore, pour la première fois, hors des frontières du royaume. Par delà les lectures nationalistes des années 1950, cette histoire doit être aujourd'hui réexaminée en s'interrogeant sur la place réelle de l'architecture française dans l'Europe du début du XVIIIe siècle

## **José Luis Souto - José Luis Sancho**

Patrimonio Nacional, Madrid

### ***Hacia una reconsideración crítica de Ventura Rodríguez***

Entre los arquitectos españoles contemporáneos de Alfieri y con una ejecutoria profesional igualmente expresiva de las inquietudes culturales y de la mentalidad de su época destaca sin duda Ventura Rodríguez (1717-1785), discípulo de Juvarrá y Sacchetti, activo a las órdenes de éste en la vasta obra del Palacio Real Nuevo en Madrid, arquitecto de corte al servicio sobre todo de Fernando VI -puesto que Carlos III lo postergó en favor de Sabatini, discípulo y yerno de Vanvitelli-, personalidad dominante en la Real Academia de Madrid y en las obras encargadas por los círculos ilustrados madrileños tanto estatales y municipales como nobiliarios y religiosos. Sin embargo la ubicación historiográfica de su figura exige ahora un debate: la interpretación académica tradicional española, desde Llaguno, lo ha valorado ampliamente como neoclásico, y coincide en esa dirección la principal revisión científica elaborada por Reese que insiste en sus aspectos avanzados y en su competente relectura sincrética de las corrientes estilísticas tanto italianas como francesas. Consideramos, sin embargo, que una reconsideración crítica de sus creaciones muestra que no supera el tardobarroco cortesano academici-sta ni, por tanto, alcanza el umbral del neoclásico.

**Daniel Rabreau**

Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne

***Expériences théâtrales comparées, d'Alfieri à Soufflot: l'identité architecturale en cause (1750-1770)***

On aborde ici le jugement que des Français, inspireurs ou créateurs de nouvelles salles de spectacle sous le règne de Louis XV, ont formulé sur le théâtre royal d'Alfieri. Les relevés diffusés par la gravure (Dumont, *Encyclopédie*, P. Patte), la description des *Voyages* à Turin (Cochin, Lalande) et les analyses théoriques (Soufflot) du célèbre édifice, donné en modèle de la *salle à l'italienne*, ont surtout été abordés selon les critiques qu'inspiraient aux observateurs certains traits structurels et esthétiques réputés incompatibles avec les mœurs françaises et les ambitions des architectes réformateurs. Mais les premiers essais de ces derniers (Soufflot, Moreau, Gabriel), entre 1753 et 1770, montrent l'influence du plan de l'opéra de Turin, non sans innover dans l'élévation des loges et la conception du rapport salle / scène. Ensuite, une nouvelle interprétation de l'architecture savante grecque (Herculanum) révolutionnera la *salle à la française* qui incorpore un grand ordre de colonnade, non seulement à l'extérieur de l'édifice, devenu isolé, mais à l'intérieur, en partage avec les balcons et l'encadrement de scène. Sur ce point les Français, qui n'ignorent pas la *manière* des Bibiena, même s'ils la récusent, s'inspirent surtout de Palladio qui leur paraît le premier *imitateur* des Grecs en son temps : il n'est alors plus question du chef-d'œuvre d'Alfieri. Les trois séquences d'espaces dévolus, d'abord au public citoyen-citadin dès l'extérieur, ensuite aux spectateurs hiérarchiquement placés à l'intérieur de la salle et, enfin, au lieu du spectacle (scène et dépendances où évoluent les comédiens et machinistes), ont été l'objet d'une recherche d'innovation et d'équilibre dans leurs rapports fonctionnels, mais aussi d'harmonie dans l'appropriation d'un *caractère* expressif incorporant l'architecture savante illusionniste de la scène à la salle elle-même d'où rayonnera l'apparence monumentale de l'édifice public. La fusion structurelle et symbolique des trois espaces était nécessaire à la mise en œuvre du monument; elle se fit par étapes successives dont on retrace ici les principaux enjeux.

## **Anna Marotta – Mauro Fassino**

Politecnico di Torino

### ***Nuove letture per il teatro alfieriano: analisi e modelli immateriali***

Il Teatro Regio di Torino, nella veste realizzata per Carlo Emanuele III, si configura come un tassello (monumentale) del più vasto complesso della Zona di Comando nella capitale, la cui realizzazione era già stata prevista da Amedeo di Castellamonte prima e da Filippo Juvarra poi, quest'ultimo nel 1730 lo aveva collocato, nel piano urbanistico, all'incrocio tra l'Accademia Militare, il palazzo degli Archivi di Corte e quello delle Segreterie di Stato e di Guerra. A causa delle vicissitudini storiche, la partenza di Juvarra per Madrid e la sua morte nel 1736, il progetto fu poi realizzato da Benedetto Alfieri tra il 1738 e il 1740. Un limite allo studio dell'opera è rappresentato dalla sua scomparsa: l'edificio – con la sola eccezione della facciata – venne completamente devastato da un incendio nel 1936. L'originalità del paper consiste nello sperimentare e utilizzare come strumento di studio dell'edificio antico la sua ricostruzione virtuale. Questo *modus operandi* è finalizzato ad una lettura critica dei documenti superstiti relativi al teatro alfieriano quali *L'Encyclopédie* Diderot e d'Alembert, le rappresentazioni pittoriche, gli apparati fotografici e iconografici conservati presso l'Archivio del Teatro Regio, l'album *Il nuovo Teatro Regio di Torino apertosi nell'anno MDCCXL del Conte Benedetto Alfieri* realizzato nel 1761 dallo stesso progettista. La realizzazione di un simile intervento, e la sua attendibilità, si fondano principalmente su quest'ultima fonte, l'importanza e la validità di questa raccolta di disegni consiste nell'essere stata composta 21 anni dopo l'ultimazione del teatro; essa è dunque un'opera divulgativa ex-post e non un insieme d'elaborati di progetto. Pertanto descrive, con ogni probabilità, l'aspetto dell'opera realizzata e fornisce anche indicazioni relative alla decorazione pittorica del plafone. Quest'album è comunque il documento più rappresentativo dell'idea alfieriana per l'edificio. La seconda parte del saggio è dedicata ad un'analisi critica del modello immateriale e alle problematiche che la sua realizzazione ha sollevato senza pretendere di averle risolte, ma almeno di averle delineate chiaramente. Una possibile ulteriore implementazione del modello e della ricerca valuterà la possibilità di ricostruire il sistema dei collegamenti interni al complesso palatino.

## **Paolo Cornaglia**

Politecnico di Torino

### ***La messa a regime delle sedi del potere e delle residenze di corte: Zona di Comando, Venaria Reale, Stupinigi. Architettura, distribuzione e confort***

«Ha saputo, il conte Benedetto Alfieri, con la sua applicazione e con l'esercizio di quel talento di cui è stato particolarmente dotato dalla natura, acquistarsi una distinta capacità nell'architettura civile, onde ... ne siamo invitati a dare una pubblica dimostrazione della stima che facciamo della di lui persona ... con eleggerlo nostro Primo Architetto Civile. Torino, 10 Giugno, l'anno del Signore 1739 e del Regno nostro il decimo». Alfieri assurge alla carica che fu di Filippo Juvarra – nel contesto, quindi, di una complessa e ingombrante eredità – grazie ai meriti raggiunti dalla progettazione e realizzazione (siamo in pieno cantiere) del Teatro Regio. Abbiamo così i due parametri in cui si muove l'architetto: l'operatività principale nell'ambito di un sistema di residenze ed edifici di corte e di Stato, spesso solo da completare e da mettere a regime, perché frutto di decenni di attività pregressa, e il continuo confronto con il famoso predecessore, di cui frequentemente porta a compimento o ingrandisce opere, subendone a volte l'ombra. Nella storiografia critica degli anni '60, ad esempio, il Belvedere di Venaria Reale era attribuito con certezza al messinese. In realtà l'intervento di Alfieri, seppur a volte nascosto, anche fisicamente, in una trama di preesistenze, o incompiuto, ha un carattere che spicca nel suo al contempo attento alla funzionalità e alla monumentalità. Nella «zona di comando» incrementa inesorabilmente i volumi e le altezze: il Teatro Regio ingloba il porticato seicentesco, le sue Segreterie portano a manica tripla il progetto di Juvarra, e aggiungono un piano – come nel fabbricato del Teatro Regio – al volume sulla piazza, peraltro seguendo il salto di scala già operato dallo stesso Juvarra con la costruzione degli Archivi di Corte. Nell'area delle scuderie introduce l'imperiosa Cavallerizza, che scompagina le volumetrie seicentesche di Castellamonte. A Stupinigi trasforma in residenza abitabile il padiglione di caccia, trasformando porticati in gallerie, incrementando gli appartamenti con i bracci radiali che moltiplicano l'irraggiarsi dell'edificio nel territorio e dotando il corpo centrale di una copertura alla tedesca, un profilo centro-europeo nei campi piemontesi. A Venaria Reale abbandona definitivamente il progetto garoviano ancora idealmente mantenuto da Juvarra, preferendo l'asimmetria di un palazzo rivolto tutto a sud, ai giardini, costruendo la manica destinata ai duchi di Savoia, inglobando il sant'Uberto del predecessore tra due finti campanili destinati a Belvedere e moltiplicando scuderie dai fronti ritmati da un ordine potente di

lesene. I preziosi e contemporanei decori alla cinese dei gabinetti da lui progettati per i duchi non sono antitetici, sono invece emblema della giusta risposta, in ogni diverso contesto, alle necessità formali e funzionali. Un eclettismo razionale, proprio del suo tempo, già a suo tempo individuato da Roberto Gabetti.

**Silvia Beltramo**

Politecnico di Torino

***Il cantiere storico di Benedetto Alfieri a Venaria Reale (1739-67): tecniche costruttive, materiali e maestranze***

Il contributo, partendo dalle conoscenze acquisite e maturate nell'ambito della Struttura di Monitoraggio dei Cantieri della Venaria Reale, intende indagare gli aspetti dell'attività di Benedetto Alfieri legati al cantiere della Reggia di Venaria Reale, dove la presenza dell'architetto di corte si manifesta compiutamente a partire dagli anni '50 del XVIII secolo. I cantieri delle scuderie e delle gallerie di collegamento tra le architetture juvarriane e garoviane, costituiscono un significativo momento di trasformazione della reggia sabauda. La ricca documentazione scritta e la conoscenza dell'architettura acquisita durante il recente cantiere di restauro, hanno costituito l'opportunità per approfondire le tematiche legate all'organizzazione del cantiere alfieriano. In particolare, in questa occasione, si presentano alcune riflessioni legate, da un lato, ai temi compositivi delle architetture, quali l'impiego di ordini e di moduli costruttivi, riscontrati nelle facciate delle gallerie e delle scuderie alfieriane, e dall'altro, ai temi di organizzazione e di sviluppo del cantiere architettonico. Il rilievo puntuale delle aperture e dell'ordine impiegato nelle facciate (maniche di collegamento e gallerie), ha permesso la comprensione delle scelte progettuali operate da Alfieri e il riscontro operativo dell'andamento del cantiere. Un altro aspetto strettamente connesso con lo studio del cantiere storico alfieriano a Venaria, è l'analisi dei materiali, la loro provenienza, lavorazione e relativa posa in opera. La ricerca sulle tecniche costruttive impiegate nel cantiere di metà Settecento prevede il riscontro tra la documentazione conservata nei fondi archivistici e l'analisi del costruito, con una particolare attenzione rivolta alle altre esperienze maturate da Alfieri come architetto della corte sabauda. La conoscenza dell'organizzazione del cantiere e delle maestranze attive nella fabbrica alfieriana, costituisce un tema di interesse per comprendere una parte significativa dell'attività professionale dell'architetto.



**Tiziana Malandrino**

Politecnico di Torino

***Benedetto Alfieri e il nuovo progetto per il palazzo del Real Senato: continuità localizzative e innovazioni compositive***

Nel 1739 il conte Benedetto Alfieri riceve l'incarico dal re Carlo Emanuele III del completamento del palazzo destinato alla Regia Camera dei Conti e al Real Senato di Piemonte, già cominciato nel 1720 da Filippo Juvarra. Come afferma, tuttavia, lo stesso Alfieri, non si tratta del completamento di un preesistente edificio, quanto della sua "riedificazione", essendo l'innalzata manica juvarriana di dimensioni contenute rispetto al progetto complessivo. Questo atteggiamento nei confronti delle preesistenze mostra, tuttavia, la volontà dell'architetto di distaccarsi dalle scelte compositive adottate dal suo predecessore: pur dichiarando così una propria autonomia intellettuale, egli conferma un intento di continuità costruttiva, a livello urbano, attraverso il mantenimento dell'impianto complessivo del palazzo. Benedetto Alfieri, tuttavia, non limita il proprio intervento alla costruzione di questo edificio, poiché propone un completamento urbano dell'ambito attraverso l'edificazione delle attigue carceri senatorie: la struttura già esistente, collocata nello stesso isolato del tribunale, si presenta, infatti, obsoleta e fatiscente e perciò inadatta ad assolvere convenientemente alle funzioni detentive. L'architetto propone, pertanto, la costruzione di un nuovo edificio all'uopo progettato e collocato in un altro isolato – prossimo a quello su cui sorge il palazzo del Senato – risolvendo contestualmente sia i problemi legati al controllo dei prigionieri, sia all'ampliamento dello spazio destinato ai magistrati, attraverso lo studio di una sorta di "moderna" cittadella giudiziaria. Se la chiave di lettura del complessivo intervento urbano pianificato da Alfieri evidenzia l'unitarietà del progetto, altrettanto non si può dire per le scelte compositive adottate per i due edifici: connotate da soluzioni architettoniche assai differenti – soprattutto per gli apparati decorativi – le due strutture testimoniano le diverse destinazioni d'uso a cui sono destinate.

## **Beatrice Maria Fracchia**

Politecnico di Torino

### ***L'architettura di Benedetto Alfieri attraverso le Istruzioni: indicazioni progettuali, metodologie di intervento e figure professionali***

L'intervento proposto intende mettere in luce le indicazioni fornite da Benedetto Alfieri, architetto di Corte per Carlo Emanuele III, attraverso le Istruzioni, che costituiscono una testimonianza di una cultura tecnologica che si è sviluppata nel XVIII secolo e ha fornito un grosso contributo all'organizzazione del cantiere architettonico. Questo cospicuo materiale archivistico è conservato principalmente presso l'Archivio di Stato di Torino : si farà riferimento in particolare ai fondi ASTo, Camerale, Contratti seguiti avanti il Consiglio delle Fabbriche e delle Fortificazioni; ASTo, Camerale, Ministero della Guerra, Contratti Fortificazioni; ASTo, Corte, Miscellanea Quirinale, Minutari Contratti Fabbriche; ASTo, Corte, Partiti Fabbriche; ASTo Corte, Materie Militari, Intendenza Generale delle Fabbriche e delle Fortificazioni. Benedetto Alfieri coordina l'operato di varie figure professionali impegnate nei cantieri, indicando loro metodologie e prassi di intervento sulle architetture in cui è chiamato a operare (in particolare si prenderanno in esame le Istruzioni relative agli anni tra il 1739 e il 1767). L'individuazione, la catalogazione e lo studio di queste fonti primarie consentono di analizzare quelle che sono le reali pratiche di cantiere del XVIII secolo, fornendo agli studiosi una definizione di saperi utili per delineare la figura di Benedetto Alfieri, architetto di Corte per Carlo Emanuele III.

**Annalisa Dameri**

Politecnico di Torino

***Palazzo Ghilini in Alessandria: cantiere e maestranze***

Un giovane Benedetto Alfieri, alla ricerca forse dell'occasione che lo metta in luce con committenze ambite, è impegnato a partire dal 1732 ad Alessandria, nel cantiere di palazzo Ghilini, in affaccio sulla platea major. L'eccezionalità del palazzo e l'originalità dell'impianto distributivo sono già state messe in evidenza (Norberg Shulz, Bellini): la vicenda progettuale è estranea alle comuni circostanze che segnano la costruzione dei palazzi settecenteschi alessandrini; il cantiere si discosta per dimensioni, lessico architettonico, maestranze e architetti coinvolti. Inoltre, il palazzo testimonia la costante ricerca da parte della famiglia della propria affermazione sociale. La lenta acquisizione, durata quasi un secolo, di lotti contigui in affaccio sulla piazza principale alle spalle delle absidi del duomo, trova la sua realizzazione nel corso di una stagione di intenso dinamismo architettonico all'interno del nucleo urbano da poco annesso al Regno Sardo. Il cantiere di palazzo Ghilini ben presto si trasforma per maestranze e capi-mastri locali nell'occasione formativa e professionalizzante di entrare in contatto con la cultura architettonica di più ampi riferimenti. Si forma una generazione di professionisti locali che collaboreranno con Benedetto Alfieri in più occasioni, non solo ad Alessandria ma anche nella capitale; molti dei capo-mastri e impresari attivi a palazzo Ghilini saranno, subito in anni successivi, attivi al fianco di Alfieri nel grande cantiere del teatro Regio e delle Regie Segreterie. La circolazione di maestranze e architetti tra Torino e Alessandria permette l'introduzione nella città di lessici aggiornati e riferimenti colti di cui Benedetto Alfieri si fa interprete e tramite. Nel cantiere di palazzo Ghilini si trovano a lavorare Domenico Caselli e Francesco Trolli (esponenti di famiglie di origine luganese attive ad Alessandria per tutto il 700); con Giovanni Battista Gianotti (anch'egli chiamato a collaborare nel cantiere dei Ghilini) saranno i protagonisti del grande momento di fervore architettonico a cavallo della metà del Settecento in Alessandria.

## **Maurizio Gomez Serito**

Politecnico di Torino

### ***I marmi colorati di Benedetto Alfieri: nuove concezioni nella tradizione***

Il contributo inquadra l'attività di Benedetto Alfieri come architetto di Corte progettista di architetture e decorazioni architettoniche in marmi colorati. Vengono descritte le novità progettuali e i materiali impiegati nelle più note opere a carattere religioso, prevalentemente altari e apparati all'interno di chiese (Chiesa del Carmine a Torino, duomo di Vercelli, parrocchiale di Ghemme) insieme a interventi integrativi "mimetici" (Cappella di Sant'Uberto a Venaria, Chiesa di San Lorenzo a Torino) per giungere agli esempi "civili" di palazzo Reale e Venaria con gli esiti eccezionali della Galleria Beaumont mediati attraverso l'importante precedente dello Scalone delle Segreterie e le decorazioni delle gallerie della reggia suburbana nella scia di Juvarra. Si analizzano i diversi modi di operare prima e dopo l'istituzione del "Laboratorio di Scultura" e del "Magazzino dei Marmi". Tale cambiamento, avvenuto tra la fine degli anni '30 e gli anni '40, rappresenta una vera e propria rivoluzione nel modo di trattare il marmo in Piemonte, iter che entra in tutte le sue fasi, sotto il controllo diretto dell'amministrazione centrale. Il lavoro, che in precedenza era sempre stato appaltato a ditte esterne che operavano sotto lo strumento di controllo delle istruzioni del progettista regio, trova così una nuova organizzazione per mezzo del coordinamento di un'equipe, magistralmente guidata da Alfieri. Egli si dimostra realmente capace di delegare e di controllare le diverse competenze in gioco, portando al perfetto rodaggio una macchina operativa che giungerà a svariati esiti tra cui uno dei più significativi fu la scoperta e l'avviamento delle ultime importanti cave settecentesche a Valdieri e a Limone. Esse, le sole sconosciute a Juvarra, produssero preziosi marmi che ricalibrarono in maniera significativa la gamma dei materiali juvarriani secondo un gusto e una tendenza di attenuazione dei contrasti come è possibile osservare nelle più coerenti opere torinesi e piemontesi della seconda metà del secolo.

**Roberta Spallone**

Politecnico di Torino

***L'intervento di Benedetto Alfieri in Contrada e Piazza Palazzo di Città: le interrelazioni fra tessuto urbano e architettonico e le attività di mercato.***

Nel 1756, nell'ambito del vasto progetto di ristrutturazioni urbanistiche settecentesche venne decretata la ricostruzione di Contrada e Piazza Palazzo di Città, affidata all'intervento di Benedetto Alfieri. Come ricorda Vera Comoli Mandracci, nel Regio Biglietto relativo si sottolineava l'obiettivo "non solamente [...] d'una buona simmetria[...], ma ancora il vantaggio di vedere ridotta la suddetta piazza d'erbe dalla forma men regolare, nella quale è, a quel migliore adattamento e struttura, che al comodo dello pubblico concorso, essendo, la medesima principalmente destinata al provvedimento de' comestibili, può essere più convenevole". L'intervento comportò la costruzione di edifici porticati a cortina omogenea lungo la piazza ed il tratto di via fino alla piazza Corpus Domini. Il progetto, di impostazione unitaria, considerò con attenzione la vocazione commerciale dell'area, predisponendo fra i pilastri binati coperture di pietra sotto le quali si potevano insediare gli ambulanti, progressivamente sostituiti, alla cessazione del mercato, dalle strutture di bacheche e vetrine. Come osservano Daniela Grogardi e Germano Tagliasacchi "la riplasmazione alfieriana destinando la piazza ad una funzione più marcatamente residenziale comincia ad incrinare il primato cittadino del mercato delle Erbe, tuttavia nei primi decenni dell'Ottocento, esso conserva ancora intatta la primitiva vivacità sottolineata puntualmente dall'iconografia coeva". Il mercato delle Erbe rimase attivo fino al 1835, per oltre sessant'anni dopo il completamento dei lavori; nell'anno successivo le sue funzioni furono trasferite in piazza Emanuele Filiberto a costituire il mercato di Porta Palazzo. Come è possibile osservare, confrontando disegni d'archivio precedenti, coevi e posteriori all'intervento, la regolarizzazione del sistema architettonico influì sulla progressiva razionalizzazione nella disposizione degli stalli dei banchi. Sulla base delle fonti documentarie bibliografiche e archivistiche e del rilevamento metrico, sono stati predisposti, in un precedente studio svolto da chi scrive, modelli digitali di sintesi dell'invaso urbano, simulandone anche le strutture temporanee di mercato. Lo studio proposto per il presente Convegno intende confrontare i differenti effetti percettivi generati degli spazi riplasmati da Alfieri nei momenti di attività commerciale ed in quelli in cui essa non era presente. La ricerca di particolari punti di vista, anche in rapporto a quelli della vedutistica storica, consentirà di fruire di inedite immagini di luoghi, la cui connotazione risultava fortemente determinata dalle attività che vi si svolgevano.

## **Maria Vittoria Cattaneo**

Politecnico di Torino

### ***Il «dirizzamento» di via Dora Grossa: norme, cantieri e maestranze***

Benedetto Alfieri, Primo Architetto regio dal 1739, svolge un ruolo determinante in uno degli episodi più significativi del programma di ristrutturazioni urbanistiche della Torino del XVIII secolo: il “dirizzamento” di contrada di Dora Grossa. L’intervento di rettifica, stabilito con Regio Editto del 1736 e maturato nel segno di quella continuità programmatica con l’opera riformista di Vittorio Amedeo II che caratterizza il regno di Carlo Emanuele III, è dettato – oltre che da motivazioni politiche e di decoro urbano – da una nuova attenzione alle pubbliche necessità e a una specializzazione funzionale commerciale e terziaria dei palazzi voluta entro la città. Nel grande cantiere per la ristrutturazione della via – destinato a durare per tutto il Settecento – è l’Architetto Regio a dettare le norme cui dovranno attenersi i protagonisti della riedificazione, stabilendo soprattutto gli elementi di misura e scansione delle facciate. Nella documentazione d’archivio inerente i cantieri aperti per riorganizzare le cellule edilizie secondo il nuovo schema mercantile delle case da reddito multipiano con botteghe emergono i rapporti – spesso conflittuali – tra coloro che sono direttamente coinvolti nei lavori di ristrutturazione della via: architetti, committenti, impresari e maestranze. In questo quadro un ruolo di particolare rilievo è rivestito dai più stretti collaboratori di Alfieri, come ad esempio Luigi Michele Barberis – che gestiscono a livello esecutivo le sue disposizioni –, e dalle maestranze specializzate che operano nei singoli cantieri. Spesso infatti i mastri – perlopiù di origine lombardo-ticinese – non sono solo meri esecutori del disegno alfieriano, ma emergono come veri e propri impresari che acquistano proprietà in via Dora Grossa, prendendo parte al processo di rendita fondiaria. Il sapere degli architetti che operano con Alfieri all’interno dello studio di architettura si confronta con il sapere tecnico dei mastri attivi in cantiere e lo regola al tempo stesso, in un dibattito altamente costruttivo e di grande interesse.

## Luciano Re

Politecnico di Torino

### ***Alfieri e il «ristaurare cose che ruinino»***

La perizia di B.Alfieri nell'arte del costruire si applicò anche al consolidamento, integrando le tematiche definite dal Serlio, del restaurare "cose che ruinino" e "case vecchie", per trarre dall'intervento sulla struttura l'occasione per innovare, o meglio restituire alla contemporaneità le costruzioni su cui si interviene. Ciò che differenzia queste realizzazioni dalla concezione moderna del restauro è ovviamente la fusione tra rimedio tecnico e invenzione spaziale e plastica, che tuttavia non si estende di là dalle parti necessariamente coinvolte dal consolidamento fino a divenire occasione di riplasmazione dell'architettura, e si propone di suturare alla preesistenza le nuove consistenze. I due casi, illustrati nella monografia di Amedeo Bellini sono accomunati dall'implicita adesione di Alfieri al principio del Vignola, che le fabbriche non si abbiano a reggere con le briglie, e quindi le spinte delle volte sono contrastate non per mezzo di tiranti, bensì per masse di contrafforti, quale si evince in particolare nell'invenzione della Cavallerizza reale di Torino (1740). E' il caso del pronao classico per mezzo del quale Alfieri attesta la serie delle volte ogivali della cattedrale di Ginevra (1752) e la definizione del tipo strutturale definito per impedire il ribaltamento dei portici e delle cortine castellamontiane della Piazza Reale, oggi San Carlo, di Torino (1753, 1764). In questo caso, l'integrazione dei binati di colonne in pilastri ha risolto l'avanzato stato di rotazione rigida dovuta alla spinta delle volte alleviando al tempo stesso la compressione dei fusti e rafforzando con sottarchi le volte secentesche variamente deformate dopo l'assestamento, comportando per la varietà delle situazioni da risolvere una significativa variazione al progetto approvato, anche nelle estensioni delle fondazioni recentemente poste in luce dal recente scavo del parcheggio interrato sotto la piazza.

## **Maria Carla Visconti**

Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Torino, Asti, Biella, Cuneo e Vercelli

### ***Interventi nel Convento di Sant'Anna e Santo Spirito in Asti: prime opere del giovane Alfieri.***

Nel 1724 troviamo Benedetto Alfieri, appena venticinquenne, già impegnato nella costruzione del campanile, coro e sacrestia del Convento di Sant'Anna e Santo Spirito in Asti, di cui si può presumere una fase progettuale di poco precedente. La paternità dell'opera - già tradizionalmente attribuita da storici locali e non - era stata confermata da Amedeo Bellini (1978) e ancor meglio dettagliata, successivamente, dalla scoperta di un ulteriore documento che attesta lo stato dei lavori al 1726 ed assegna indubabilmente all'architetto artigiano anche il disegno del coro ligneo, poi trasportato nella Chiesa della Consolata di Asti. Nel precoce insieme di stucchi - purtroppo oggi ancora in attesa di un intervento di restauro che li restituisca nel pieno della loro dignità originale - e di arredi sono già ben delineati gli indirizzi artistici che caratterizzeranno la ricca e qualificata produzione alfieriana, dispiegata poi nelle varie Residenze sabaude come nei suoi palazzi nobiliari e nelle chiese.



## **Alberto Bologna – Mauro Bonetti – Gabriele Neri**

Politecnico di Torino

### ***Il corpus grafico della parrocchiale di Carignano***

Lo studio prende in considerazione i disegni relativi alla parrocchiale di Carignano (1758-63) come corpus. Si tratta dei 19 grafici oggi alla Biblioteca Comunale di Carignano, già noti a Pommer (1967), che utilizzò e catalogò quelli fondamentali alla restituzione della storia dell'edificio, e delle copie del progetto completo di Benedetto Alfieri, non altrimenti attestato, redatte dall'architetto vercellese Edoardo Arborio Mella nel 1870 e in parte pubblicate solo nel 1978 da Amedeo Bellini. Per tipologia dei disegni il corpus comprende una varietà che spazia dal progetto completo (copia di Arborio Mella) – nella sequenza di pianta, alzato e due sezioni –, allo studio di soluzioni per porzioni specifiche della pianta e della facciata, sino ai profili a grandezza naturale dei dettagli delle cornici. Anche la destinazione e le competenze implicite nei grafici sono diversificate: mancano attestazioni della fase d'ideazione dell'impianto, ma ci sono le varianti di prova su porzioni della pianta, probabilmente eseguite dallo studio di Alfieri, disegni per il cantiere, una restituzione del campanile da parte di un capomastro, la copia del progetto completo eseguita dall'architetto-storico ottocentesco. I disegni sono stati sottoposti a digitalizzazione, schedatura e confronto, nonché ad elaborazioni combinatorie con l'ausilio di diversi software. Nello spazio "virtuale" digitale è possibile restituirli in scala in sequenze e giustapposizioni giustificate non solo cronologicamente dai dati documentari, ma anche da quelli tecnico-realizzativi, che attengono cioè alla pratica del disegno. Il procedimento consente la loro effettiva confrontabilità, e di apprezzare, da un lato, le modalità con le quali il disegnatore si muove dal "campo lungo" della pianta completa sino al "primo piano" dei dettagli, dall'altro, come questi ultimi, disegni in scala maggiore di parti di una pianta complessa poiché costruita su radiali, possono essere coordinati e controllati.

## **Cecilia Castiglioni**

Politecnico di Torino

### ***Benedetto Alfieri e il progetto per la facciata della Cattedrale di Vercelli***

La cattedrale di Sant'Eusebio a Vercelli è costruita a partire dal IV secolo nelle forme di una grande basilica a cinque navate. Nella seconda metà del XVI secolo “contro ogni humano pensamento”, essa è abbattuta a iniziare dal presbiterio e dal coro per volere del cardinal Guido Ferrero, vescovo di Vercelli. All’immenso e complesso cantiere moderno contribuiscono nomi importanti come Pellegrino Tibaldi, Michelangelo Garove, Maurizio Valperga, Benedetto Alfieri, Luigi Michele Barberis, Giovanni Battista Ferroggio, Edoardo Arborio Mella. L’avvocato-architetto Benedetto Alfieri, qui sempre coadiuvato da Barberis, interviene a più riprese per il completamento della cattedrale tra il 1756 e il 1767 e in particolare conclude la fabbrica con la giustapposizione all’aula di un grande nartece di ingresso caratterizzato da un’imponente facciata dai chiari riferimenti all’architettura romana. Grazie all’esperienza acquisita negli anni nel trattamento di ambienti aulici, alla metà del Settecento Alfieri è ormai interlocutore privilegiato per la costruzione o il riadattamento delle cattedrali: oltre che a Vercelli infatti, lavora in altre sedi vescovili della provincia quali Mondovì, Novara e Fossano, inoltre è impegnato allo studio dei progetti per il nuovo duomo di Torino. Il contributo qui proposto intende chiarire, a partire dalle interessanti fonti disponibili conservate presso l’Archivio Capitolare del duomo, non solo come si colloca il cantiere alfieriano rispetto alla ripresa settecentesca dei lavori sulla fabbrica, ma anche come la proposta progettuale elaborata dall’architetto si inserisce nel dibattito coevo sul tema della cattedrale inserita nel tessuto urbano delle città. Alfieri si esprime con un linguaggio architettonico estremamente chiaro che, guardando ad un classicismo rinnovato e aggiornato nel gusto, conferisce robustezza, precisione e solenne grandiosità alle opere realizzate; quanto progettato per il duomo di Vercelli ne è un valido esempio.

## **Marika Mangosio – Caterina Mele – Paolo Piantanida**

Politecnico di Torino

### ***Il cantiere alfieriano del campanile della Basilica di san Gaudenzio a Novara***

A metà Settecento la Fabbrica Lapidea della Basilica di San Gaudenzio a Novara stabilisce di procedere alla sostituzione della torretta campanaria esistente con un nuovo campanile, a completamento dell'edificio religioso. Il tema progettuale si presenta complesso, perché si tratta di intervenire su un basamento disegnato da Pellegrino Tibaldi, realizzato nel Seicento e abbandonato a se stesso per mancanza di fondi. Dato il recente passaggio di Novara allo Stato Sabauda, i fabbricieri, esponenti della nobiltà cittadina, si rivolgono all'architetto regio Benedetto Alfieri, affidandogli l'incarico per un nuovo progetto. Tale decisione può essere intesa come formale atto di sottomissione della cittadinanza novarese all'autorità del nuovo sovrano. La costruzione alfieriana si caratterizza non solo per la peculiare reinterpretazione del tema della torre campanaria come punto privilegiato di osservazione del territorio, ma soprattutto per la brillante soluzione di raccordo con la preesistenza tibaldiana, che testimonia l'evoluzione dei valori formali e tecnici della cultura del tempo. Di questo è testimone anche la vicenda del cantiere, che risulterà eccezionale sia per gli esiti formali, sia per la qualità tecnologica del manufatto che per le risorse economiche necessarie. Il contributo intende delineare la storia della costruzione del campanile, illustrandone le complesse vicende progettuali e valorizzando la fisionomia del cantiere alfieriano mettendo anche in luce le soluzioni tecniche di dettaglio adottate.

## **Maria Grazia Vinardi**

Politecnico di Torino

### ***Le trasformazioni alfieriane della chiesa Parrocchiale di Maria Vergine a Venaria Reale.***

Nella vasta attività di Benedetto Alfieri risulta anche connessa agli interventi di ampliamento e trasformazione di alcuni edifici religiosi preesistenti, quali i progetti per la cattedrale di Vercelli (attuato) e quelli per Novara e Torino, e la ricostruzione della Parrocchiale di Venaria che, sita nella piazza quadrat'ovale del borgo, si distingue ma si correla agli interventi sulla Reggia. Il 12 febbraio 1753 la chiesa rovinò al suolo, a causa della sua cattiva costruzione e il 28 aprile 1753 furono subito presentato alla Comunità il disegno della nuova chiesa su progetto di Alfieri. La costruzione, diretta dall'Ing. Giacinto Baijs, fu consacrata il 16 dicembre 1755. Il saggio intende evidenziare le qualità architettoniche dell'innesto tra preesistenza e nuove consistenze, espressione di grande perizia tecnica e compositiva, in particolare nella connessione del campanile, a canna poligonale, che si congiunge tra il presbiterio con le strutture del transetto. Alfieri venne anche chiamato per fornire pareri circa costruzioni intraprese da altri architetti, risolvendo problematiche statiche e di completamento (le volte della Cattedrale di Mondovì), dove dimostra competenze scaturite dalle esperienze dell'avere operato in continuità in cantieri già avviati, nella loro più impegnativa fase di determinazione strutturale. Nelle sue integrazioni si riconoscono disinvoltura di innesti, aggiornamenti della composizione, rispondenza alle capacità tecniche di mastri e di macchine, che hanno reso possibile una rapida e sicura esecuzione nel momento in cui si precisavano condizioni economiche e volontà della committenza. Le esperienze alfieriane tracciarono un percorso poi seguito dai suoi collaboratori e avviarono dalla capitale alle provincie un rinnovamento che si protrasse sia nelle scelte sia nei progetti successivi, quali quelli di Quarini, Castelli, Ferruccio, fino alla realizzazione del coro della cattedrale di Novara opera di Ignazio Stefano Melchioni ad inizio Ottocento.