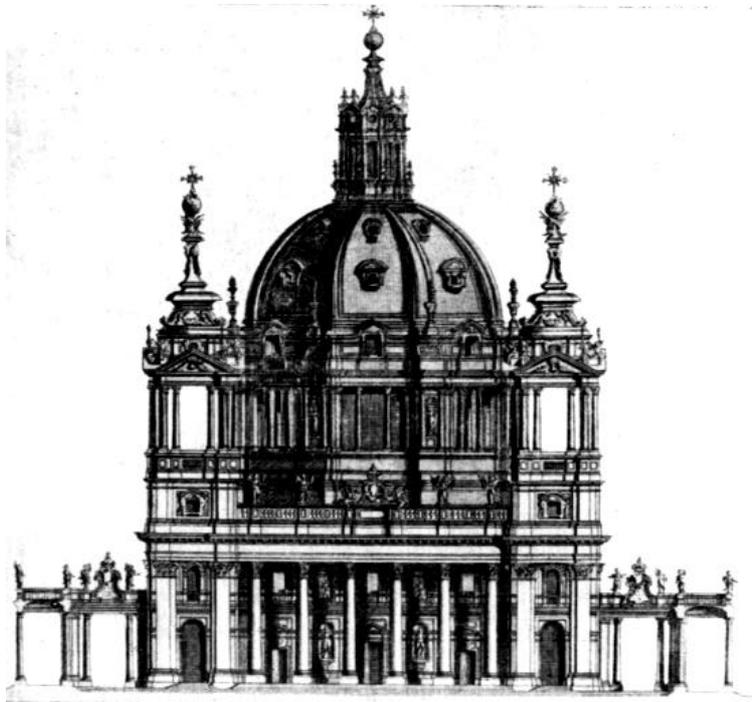


Il Duomo – Chiesa parrocchiale dei SS. Giovanni Battista e Remigio

(Piazza San Giovanni)

1. I progetti per il Duomo Nuovo di Carignano.



Il progetto per il "Duomo nuovo" di Bernardo Antonio Vittone

Verso la metà del 1755, l'architetto Bernardo Antonio Vittone elaborò la pianta, il profilo longitudinale, il profilo trasversale e il prospetto per una Chiesa di dimensioni ragguardevoli. Ancora non è certo se il progetto riguardasse il nuovo tempio carignanese. Secondo lo storico carignanese Rodolfo, l'architetto avrebbe avuto notizia della necessità di una nuova chiesa, con l'abbattimento dell'antico edificio, da un suo allievo carignanese, l'architetto Gian Battista Galletto¹. Secondo il progetto vittoniano, la Chiesa era a croce latina, con tre navate, una gran cupola su ottagono e due campanili ai lati della facciata. Mentre la facciata e la cupola ricordano S. Pietro di Roma, i campanili ci riportano a quelli juvarriani di Superga. Oggi, la maggior parte degli storici dell'Arte tende ad attribuire il progetto vittoniano al Nuovo Duomo di Torino, che in quegli anni si pensava di ricostruire.

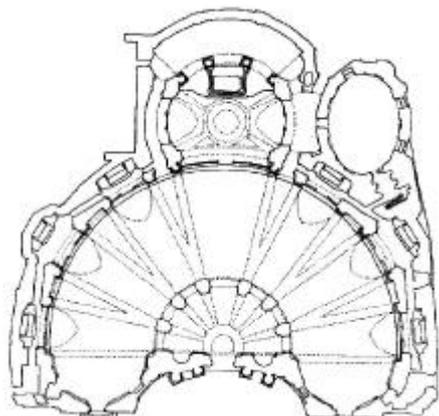
Uno dei *fabbricieri*, il marchese Giuseppe Ottavio San Martino della Morra, ottenne dall'architetto di Sua Maestà, Benedetto Alfieri, un progetto per il Duomo. Secondo lo scrittore Vittorio Alfieri, suo parente, l'architetto era solito donare progetti e consigli ai nobili della corte: in un passo della "Vita, epoca seconda", *Benedetto tutti compiacentemente e gratuitamente soddisfaceva e massimamente quei tanti signori, che volevano rabberciare un poco le loro case e farle assomigliar ai palazzi; opere futili, in cui gratuitamente per amicizia quell'ottimo uomo buttava la metà del suo tempo, compiacendo ad altrui e spiacendo, come gli sentii dire tante volte, a se stesso ed all'arte.*

Il nuovo Duomo. Vicende costruttive.

All'inizio del 1756, l'Alfieri presentò un primo disegno, prodotto dai suoi allievi. Il sito su cui doveva costruirsi la nuova parrocchiale fu oggetto di notevoli contrasti tra il parroco Francesco Benedetto Ceresia, la Comunità e il Principe Luigi di Savoia-Carignano. Infatti, mentre il parroco avrebbe preferito edificare il duomo in piazza del Ballo (oggi Piazza Carlo Alberto), nella regione dei Botti o dei

¹ Nato in Carignano nel 1712, per lunghi anni attese alla redazione dei due volumi d'architettura del Vittone.

Romagnano, di fronte alla Chiesa di N.S. delle Grazie, il Principe pretese che si erigesse di fronte al castello, con accesso dal medesimo.



Pianta del Duomo

Prevalse l'intransigenza del Principe; la Comunità chiese all'abate commendatario di San Michele della Chiusa, il cardinale Millio, il permesso di abbattere la vecchia parrocchiale per erigere la nuova. Si scelse come parrocchia provvisoria la Chiesa della Misericordia, e l'antica parrocchiale fu demolita gradatamente, recuperandone per quanto possibile i mattoni per la nuova fabbrica. Il vecchio duomo poteva considerarsi abbattuto completamente forse nel 1756, e buona parte del materiale di costruzione servì per le fondamenta.

Benefattore dell'opera fu il notaio Giuseppe Sebastiano Frichieri², che cominciò ad acquistare tutte le case poste nel sito designato, spesso fatiscenti resti del borgo medioevale.

Nel 1757, l'abate Emanuele Solaro del Borgo pose la prima pietra, nell'angolo a mezzanotte del battistero. Si costruì una fornace presso la cappella di San Rocco, per fabbricare mattoni, e si abbattono numerose roveri dei dintorni per fare le capriate. Capomastro dell'impresa fu Cesare Filippi, assistente ai lavori Lodovico Perrucchetti.



A Carignano l'architetto soddisfò appieno un tema funzionale, architettonico ed urbanistico. La chiesa viene infatti posta al centro della cittadina, verso lo spazio pubblico più rappresentativo per la Comunità (l'antica Piazza del Mercato, su cui prospettava anche il Palazzo Civico), ma esigenze legate alla presenza del vecchio edificio religioso ed in parte all'uso razionale del lotto, richiedono una planimetria con il lato maggiore a fronte della piazza. Non sarebbe stato impossibile utilizzare la superficie in profondità, ma l'architetto pare accettare la sfida, creando uno spazio nuovo ampliando la piazza, con un intervento tipico dell'arte del XVIII secolo.

Appena concluse le fondamenta del coro e della sacrestia, nel settembre 1757, l'Alfieri si portò in Carignano, presentando un nuovo progetto, che prevedeva un ampliamento della fabbrica, basandosi però sul primo disegno: le modifiche strutturali proposte, oltre ad ottenere un risparmio in

² Nato in Carignano nel 1702, nella via che oggi porta il suo nome, S. Frichieri fu notaio come il padre; passò poi al servizio del banchiere Antonio Faccio, suo lontano parente. Istituito suo erede universale, provvide a far costruire l'Ospizio di Carità, sostenne buona parte delle spese per il nuovo duomo, e si ridusse a vivere da povero nell'Ospizio, sino al 1772, data della sua morte.

tempo e denaro, avrebbero permesso una migliore fruizione dell'edificio. In mancanza del primo progetto, si possono solo fare supposizioni; pare che la modificazione riguardasse il peristilio, che inizialmente doveva essere esterno; inoltre il popolo avrebbe ottenuto una migliore visione dell'altare maggiore³

Se la modificazione riguardava il peristilio, come pensò lo storico Rodolfo, il nuovo progetto introduceva variazioni rilevanti. Innanzi tutto, la facciata da convessa diventava concava; e, al di fuori del presbiterio del coro, cambiava il sistema di copertura delle volte. Esse, infatti, sono senza tiranti, hanno due soli speroni, che ne bilanciano l'enorme spinta, si sostengono sia per la disposizione dei muri di facciata sia per la mutua spinta che esercitano tra loro. La volta veloidica al centro, oltre che contro l'arco trionfale, e da due lati contro la volta anulare, spinge contro il peristilio: cambiando la posizione di questo, verrebbe a mancare il sapiente gioco delle volte esercitato tra loro.

Il Duomo di Carignano rovescia gli schemi fino ad allora seguiti in architettura: chi entra dalla porta principale può osservare contemporaneamente tutti gli altari; inoltre la scenografia barocca, che vede nell'altare maggiore il centro della teatralità architettonica, è ribaltata, per cui è il celebrante a percepire il peristilio come fondale di un teatro.

Un ambulatorio gira attorno al presbiterio, e la parte centrale di esso serve da coro. Sulla navata si aprono sei cappelle, tre per parte del presbiterio; le due centrali sono più sfondate rispetto a quelle laterali, per sopportare ciascuna due speroni, che dall'esterno controbilanciano la spinta della volta anulare della navata. Alla parte destra del presbiterio è la sacrestia⁴, di forma ellittica; nel vano determinato dalla sacrestia e dalla cappella centrale si innalza il campanile. La luce è fornita da numerose finestre, delle quali alcune si aprono sulla facciata, le altre sulla navata e sul presbiterio, al di sopra della trabeazione. Colonne, semicolonne, semipilastri, a capitelli corinzi, si alternano lungo la navata e sostengono la trabeazione, sulla quale si imposta la volta. Copre il peristilio una calotta a quarto di sfera, che spinge verso la facciata, la quale con la sua convessità ne controbilancia la spinta.

Se lo schema del teatro è invertito, non è dall'altare che si può godere appieno della architettura della chiesa, anche se è possibile ammirare l'ingresso della luce dal finestrone ovale del centro. È l'atrio il punto privilegiato di visione. L'ingresso della chiesa, una pianta centrale divisa a metà, porta il visitatore direttamente all'interno dello spazio, con una lettura simultanea in più direttrici, fatto che sarebbe negato dalla pianta centrale o della chiesa a navate. Il Duomo di Carignano è stato definito uno spazio in tensione: la copertura pare tendersi, attraverso le forcelle che segnano la calotta, dall'atrio verso le cappelle; l'atrio, visto dall'abside, appare come un unico grandioso pilastro.

Attorno al 1761, erano conclusi i lavori sino all'imposta delle volte, e fu posto il coperchio, per il quale l'Alfieri volle le migliori rovere per le capriate. Nel 1761 morì il parroco Ceresia; S. Frichieri dichiarò di non poter più finanziare l'opera. I lavori, pertanto, rallentarono, per fermarsi del tutto poco dopo, per mancanza totale di fondi. Il Comune richiese l'intervento del re Carlo Emanuele III, per paura di dover completare la fabbrica con un'asta pubblica e quindi di dover erigere l'opera in economia, affidandola a persona non esperta. Il re intervenne direttamente, visitando il cantiere e donando i marmi preziosi dell'altare maggiore; inoltre detassò le contribuzioni spontanee dei cittadini, favorendo la conclusione dell'edificio. Nel 1762 furono costruite le volte, sotto la direzione dell'architetto Giovan Battista Ferroggio di Camburzano⁵.

³ Un disegno dell'architetto Arborio Mella, copiato nel 1870 da un disegno dell'Alfieri viene ritenuto da alcuni studiosi come la prima versione del Duomo, che si presenta senza campanile, con due calotte pari a un quarto di sfera emergenti dalla muratura all'estremità della facciata. Viene scartata perciò l'ipotesi che il primo progetto avesse un portico esterno, e che l'Alfieri avesse ripiegato sul peristilio interno dopo un crollo. In un altro disegno invece compare il campanile.

⁴ Sulla volta un affresco assai malconcio con Gesù nell'Orto (opera di Paolo Gaidano)

⁵ Giovan Battista Ferroggio, (1723-1797), fu architetto e misuratore. A Torino disegnò la sacrestia della Basilica Mauriziana, il

Il Duomo fu consacrato nel settembre 1764 dal cardinale Carlo Vittorio Amedeo delle Lanze, arcivescovo titolare di Nicosia ed Elemosiniere del Re: egli consacrò l'altare maggiore, assistito da Monsignor Carlo Giuseppe Morozzo, vescovo di Fossano, che consacrò i tre altari dalla parte del vangelo, e da Francesco Lucerna Rorengo dei marchesi di Rorà, che consacrò i tre altari dalla parte dell'epistola. Otto giorni prima della consacrazione, il Consiglio Comunale ringraziò pubblicamente l'Alfieri, donandogli una raccolta di sonetti con dedica al re, con delega al sindaco a presentare la raccolta al Re, e ad un consigliere per presentarla al principe di Carignano. Fu posta una lapide marmorea per celebrare la consacrazione. Nel 1774 la parrocchia passò alle dipendenze dell'arcivescovo di Torino, dopo la secolare amministrazione della parrocchia di Carignano dipendente dall'Abbazia di San Michele della Chiusa in Val di Susa⁶

Arredi

Mentre il Duomo era ancora in costruzione, si attese alle ornamentazioni interne. Nella parrocchiale, operarono vari artisti già impiegati da Alfieri nei cantieri di corte a Torino. I capitelli corinzi, le decorazioni delle finestre, i fiononi negli archi delle finestre furono eseguiti dallo stuccatore luganese Carlo Giuseppe Bollina⁷ (tra il 1762 e il 1763), secondo il disegno alfieriano.

Le cappelle furono assegnate dal Comune nel 1763, facendo carico ai titolari di ornarle e di far costruire l'altare secondo i disegni dell'Alfieri; cappelle e battistero furono ornati dal Bollina; parte degli ovoli del cornicione furono eseguiti dallo stuccatore Sant Bartolomeo⁸.

L'**altare maggiore** fu realizzato dai capimastri scalpellini Andrea Rossi di Arisio e Francesco Bottinelli di Viggiù; essi operarono sul progetto dell'Alfieri. Il manufatto fu realizzato con marmi pregiati: il bigio di Frabosa, il bardiglio di Valdieri (donato da Carlo Emanuele III in visita al Duomo nel 1763), il marmo persichino, l'alabastro di Busca, la seravezza di Firenze, il verde di Susa, il giallo di Verona; la balaustra fu realizzata in bardiglio.

Nel 1764, furono realizzate le due orchestre, secondo il disegno dell'Alfieri. Sempre in quell'anno, Bollina formò le quattro grandi **statue** in stucco dei Dottori della Chiesa (S. Atanasio, S. Agostino, S. Ambrogio, S. Giovanni Crisostomo), poste nei nicchioni praticati nel muro di navata tra cappella e cappella.

Sulla sommità della facciata, si pose una croce in ferro, secondo il disegno dell'arch. Luigi Barberis, che seguiva il cantiere a nome dell'Alfieri.

progetto per la chiesa dello Spirito Santo e le modifiche apportate ai disegni dell'Alfieri per Piazza Carignano. Altre opere: il campanile di Poirino (1778-79)

⁶ Che sino ad allora pretendeva ancora il pagamento delle decime, aveva il reddito sulla pesca di alcune sponde e lanche del Po.

⁷ Carlo Giuseppe Bollina, fu uno stuccatore e pittore, attivo nella seconda metà del '700. Lavorò alla Sala da Ballo e alla Sala di Diana al Castello di Racconigi e a Palazzo Cavour a Santena

⁸ Sant Bartolomeo, apprezzatissimo dall'Alfieri, collaborò con l'architetto a Palazzo Chiabrese e al Corpus Domini



L'altare maggiore



Due delle statue in stucco dei Padri della Chiesa



Due delle statue in stucco dei Padri della Chiesa

Altri arredi posti dopo la consacrazione.

Dopo la consacrazione del Duomo, furono posti nell'edificio numerosi altri arredi ed ornamentazioni. Nel 1771 fu posta una **lapide** marmorea, a memoria della consacrazione, sopra la porta mediana della Chiesa. Nel 1765, l'intagliatore carignanese Giuseppe Antonio Riva intagliò le parti ornamentali dell'altare maggiore (in legno e non in bronzo come voleva l'Alfieri), le ornamentazioni dell'orchestra e della cassa dell'organo.

L'arch. Barberis progettò di porre un grande **altorilievo** dietro l'altare maggiore, al posto dell'ancona d'altare che sarebbe parsa inadatta alla grandiosità dell'architettura. L'opera doveva essere in marmo, e visibile in alto sulla parte del coro, in modo da apparire ai fedeli nella navata, tra le due colonne del presbiterio. Per esprimere un giudizio sul posto ove porre l'opera, fu invitato in Carignano (1770) Ignazio Collino⁹, scultore del Re. L'altorilievo fu poi eseguito da Giovanni Battista Bernero¹⁰, secondo il bozzetto da lui presentato al Consiglio Comunale, in gesso e calce invece che in marmo, per risparmiare. Il bozzetto, conservato al Museo Civico, pare databile dopo il 1765: l'altorilievo fu posto entro il 1772. Nell'altorilievo sono raffigurati: in alto il Padreterno benedicente, in basso i Santi Patroni, San Remigio e San Giovanni Battista, attornati ed assistiti dagli Angeli. La cornice marmorea fu realizzata sul progetto

⁹ Ignazio Collino (1724-1793), allievo di Ladatte e di Beaumont, scultore di Sua Maestà dal 1767, dopo il pensionamento del Martinez

¹⁰ Giovan Battista Bernero (1736-1796), nato a Cavallerleone (Cuneo) da famiglia saviglianese, entrò nel 1757 nella scuola del Beaumont. Seguì lo scultore Collino a Roma, entrando in contatto con l'Accademia romana influenzata dall'arte francese e dal classicismo. Nel 1770 fu confratello della Compagnia di S. Luca in Torino, avviando una intensa attività di scultore di marmo, cartapesta (macchine processionali), pietra, stucco per la corte, palazzi e chiese della capitale. Nel 1774 diventò scultore di corte e nel 1778 professore alla Reale Accademia di Torino. Sue alcune opere decorative alla Armeria Reale, i bassorilievi in stucco colorato del salone di Palazzo Solaro del Borgo in piazza san Carlo a Torino, le statue della tomba di Vittorio Amedeo II a Superga, bozzetti ed opere per il Duomo di Casale Monferrato.

del Barberis (1771), mentre gli ornati furono intagliati da Bartolomeo Manghetto (1772) e dorati dal pittore Vittorio Blanserj¹¹. Gli angeli reggitorcia sono opera di Stefano Maria Clemente¹².



A sinistra, l'altorilevo di Bernero; a destra, il bozzetto

Le **porte d'ingresso** furono scolpite in noce dal minusiere carignanese Nicolao Peretto: sopra la porta principale, in facciata, fu posto uno stemma di Carignano, abbattuto dai Giacobini carignanese nel 1799. Le seconde porte interne (**bussola**), furono preparate nel 1813 dal minusiere carignanese Carlo Sacco. Il coro ligneo fu scolpito dal minusiere Nicolao Peretto, su disegni dell'architetto Barberis e dell'Alfieri. La disposizione dei **banchi** - molti dei quali conservano stemmi e titoli nobiliari¹³, pare sia stata dettata dal progettista della chiesa. Di gran pregio è l'**organo**, che fu posto nel 1764, e che fu rifatto con l'aggiunta di registri da Giovanni Bossi nel 1863.

L'ovale della sacrestia era occupato dalle **guardarobe** disegnate dall'architetto Barberis dietro indicazioni dell'Alfieri. Di queste ne resta una sola, verso la porta d'accesso al campanile. Le rimanenti provengono dal soppresso convento della Pace dei Minori Riformati o Zoccolanti di San Francesco di Chieri. Furono scolpite da fra Ottavio Zoppi di Torino nella seconda metà del XVIII secolo e furono acquistate nel 1807 dall'Amministrazione Comunale di Carignano; la parte scolpita raffigura scene di

¹¹ Vittorio Blanserj o Blancheri (1735-1775), nato a Torino, allievo del Beaumont. Tra le sue opere conservate: le pale d'altare in S. Pelagia a Torino; il quadro con la Vergine e le anime purganti alla parrocchia di S. Maria a Racconigi; il quadro con S. Antonio in gloria alla chiesa di S. Antonio di Chieri

¹² Stefano Maria Clemente (1719-1794), di Torino, grande scultore e soprattutto intagliatore di gusto ancora secentesco ma già immerso nel barocchetto; contrariamente al Plura e al Bernero, si limitò all'impiego di legno e cartapesta, poi dorati, dipinti o laccati. Trattò il tutto tondo, il bassorilievo e fu apprezzato intagliatore di coretti e tribune d'organo. Sue sono le statue che ornano la parrocchiale di Collegno, quelle della cappella del Crocifisso nel Duomo di Torino; la macchina processionale della Pietà alla SS. Annunziata a Torino.

¹³ Conti Provana del Sabbione, marchesa di Pamparato, casa Vivalda, Vacchetta, Pelleri... Alcuni stemmi furono scalpellati durante la Rivoluzione

vita francescana e di santi, beati e missionari dell'Ordine.



Interno del Duomo, in una cartolina degli anni '50 del XX secolo

Gli arredi dispersi o recuperati della vecchia parrocchiale.

Quasi tutti gli arredi della vecchia parrocchiale andarono dispersi. Tra le poche opere che si salvarono, vanno annoverati due quadri, oggi posti nelle cappelle. I marmi dell'altare, progettato da Garove, furono donati alla chiesa di N.S. delle Grazie e ricomposti. Il tabernacolo, pare già in cattive condizioni e restaurato nei putti e nel Redentore nel 1755, è andato perduto. Quattro **statue** in legno dorato, in stile barocchetto, furono recuperate e poste sull'altare maggiore; esse rappresentano S. Giovanni Battista, S. Defendente, S. Francesco di Sales (?); S. Remigio.

Il **contraltare**, oggi all'altare del Duomo, in legno dorato ed argentato, è datato 1756 e fu donato al vecchio duomo dal parroco Ceresia: esso raffigura la Madonna con il Bambino, con ai lati i SS. Protettori di Carignano Remigio e Giovanni Battista; sullo sfondo uno scorcio della città in cui spicca la facciata dell'antica parrocchiale, con fronte a capanna, e il castello. Un **busto** di marmo, con iscrizione, del senatore Bernardino Perachino, fu posto nel 1666 su una parete della vecchia chiesa ed oggi si trova in una nicchia dell'andito che dalla sacrestia porta al campanile.

Nel 1729 il luganese Carlo Giuseppe Plura¹⁴ scolpì una pregevole statua della **Madonna del Rosario**,

¹⁴ Carlo Giuseppe Plura (1655?-1737), nato nel Canton Ticino, fu scultore ed intagliatore. Nel 1709 era priore della Compagnia di S. Luca a Torino, dal 1717 collaborò con Juvarra; entrò poi alla corte e ottenne la nomina di intagliatore di macchine processionali. Lavorò sia a Torino sia a Savigliano. La sua opera si bilanciò sempre tra la tradizione aulica e quella popolare. Molti suoi lavori sono andati perduti (tra cui la cantoria e gli altari della Venaria Reale, Crocifisso di Superga). Tra le opere rimaste, il Crocifisso ligneo di Palazzo Reale a Torino; la Resurrezione (cartapesta dipinta) della Basilica Mauriziana di Torino; il S. Giovanni

oggi in altro luogo per ragioni di sicurezza. Il **pulpito** fu donato al Frichieri e trasferito alla Chiesa di Nostra Signora delle Grazie. Furono recuperati anche alcuni confessionali.

Affreschi



Paolo Gaidano - Gesù incontra la Samaritana

L'interno della chiesa fu totalmente imbiancato nel 1776. Nel 1879, il parroco Edoardo Capriolo, d'accordo con la Compagnia del Sacramento, deliberò di far decorare a fresco gli interni. Nacque una intensa polemica con artisti locali e non, che ritenevano inadatta qualsiasi decorazione: infatti, l'intonacatura esaltava le fughe delle volte e gli splendidi interni. Nonostante l'opposizione al progetto, i lavori furono affidati al pittore Emanuele Appendini di Carmagnola¹⁵, che poté dipingere soltanto il grande affresco del presbiterio, prima che la morte lo cogliesse nel 1879. Alla sua morte, fu chiamato il giovanissimo Paolo Gaidano di Poirino¹⁶, che in soli sei anni (1879/1885) portò a

termine il suo capolavoro. Tuttavia, nonostante il pittore volesse decorare con sobrietà l'interno della Chiesa, l'eccessiva ornamentazione richiesta e di cui fu sovraccaricata la volta, ha nuociuto sia agli affreschi che alla struttura architettonica. Gli affreschi del Gaidano sono:

1. nella volta della navata in cornu evangelii, scene della vita di San Giovanni Battista (nascita; rimprovero ad Erode; decollazione)
2. sulla volta della navata in cornu epistulae, tre scene della vita dell'altro santo titolare della chiesa, S. Remigio (il santo ferma miracolosamente un incendio appiccato dai Franchi; San Remigio intento a scrivere le sue opere; morte del vescovo, compianta dal Re Clodoveo e dalla corte)
3. nella parte centrale della volta, i due santi patroni di Carignano con santi e sante di casa Savoia (tra cui la Beata Margherita e il Beato Amedeo IX)
4. nella calotta sopra il battistero, l'incontro di Gesù con la Samaritana al pozzo di Sicar
5. nella calotta all'ingresso di destra, la caduta di Lucifero e degli angeli ribelli
6. nel coro, la predicazione di S. Giovanni Battista nel deserto e il Battesimo di Clodoveo re dei Franchi ad opera di S. Remigio, assistito dalla regina Clotilde (in alto la colomba che porta nel becco l'ampolla dell'olio del crisma, come descritto dalla tradizione)
7. nella sacrestia, Gesù nell'orto di Getsemani

Crisostomo (legno verniciato) della cappella dei Mercanti e Banchieri di Torino.

¹⁵ Nato nel 1831 nel Borgo Salsasio di Carmagnola, fu allievo di Gaetano Ferri. Morì in Carignano nel 1879.

¹⁶ Nato a Poirino nel 1861, fu allievo d'Andrea Gastaldi. Lasciò varie opere in Carignano, tra cui alcuni ritratti recentemente rubati all'Ospedale Civile, un quadro di S. Agata alla Chiesa della Misericordia, e affreschi sulle volte di Villa Peliti. Morì nel 1916.



Paolo Gaidano - Caduta di Lucifero

Le cappelle e i loro arredi

- Fianco sinistro:

1. cappella dedicata originariamente all'Angelo Custode e ai Santi Crispino e Crispiniano (assegnata ai Calzolai o Callegari); detta anche della Madonna Consolata: ancona con S. Crispino e Crispiniano e S. Francesco di Sales (pittore Pietro Paolo Operti¹⁷ di Bra, 1786); quadro della Madonna Consolata (1904)
2. Cappella dedicata originariamente all'Assunzione di Maria in cielo (assegnata ai poveri dell'Ospizio di Carità¹⁸); detta anche del Sacro Cuore di Gesù: ancona con l'Assunzione di Maria (XVIII secolo); quadro con il Sacro Cuore di Gesù (XX secolo)
3. Cappella dedicata originariamente a San Defendente (assegnata ai massari di campagna¹⁹); detta anche di S. Luigi Gonzaga; ancona con il Martirio della Legione Tebea (opera attribuita al pittore Beaumont²⁰ o alla sua Scuola, XVIII secolo); affreschi con il Martirio di S. Stefano; Santi della Legione Tebea (S. Alessandro; S. Valentino), di cui si conservano le reliquie all'altare maggiore;

¹⁷ Pietro Paolo Operti (1704-1793), di Bra; fu pittore assai apprezzato. Tra le sue opere: quadro della cappella del Cristo Risorto, nella chiesa dei Disciplinanti a Bra; il quadro titolare in S. Pietro a Cherasco; i quadri coi Santi Domenicani e con la Beata Maddalena di Trino alla Chiesa di San Domenico a Trino Vercellese.

¹⁸ La cappella dell'Assunzione di Maria fu affidata al Frichieri per l'impegno finanziario. Egli rifiutò l'assegnazione, ribadendo il suo intento di povertà: richiese tuttavia di riservare la cappella ai poveri dell'Ospizio, affinché potessero seguire la messa.

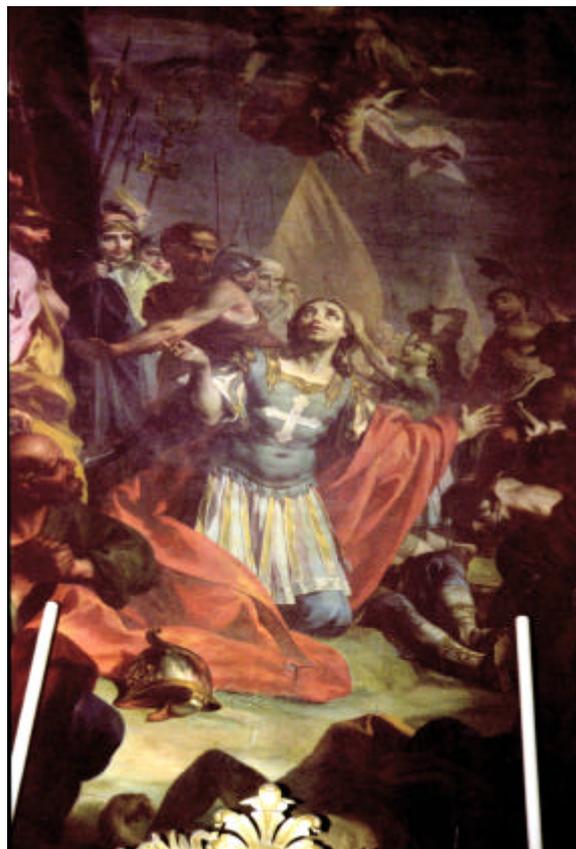
¹⁹ Per l'impegno svolto negli scavi per le fondamenta della Chiesa, trasporto della terra, scavo dei sotterranei

²⁰ Claudio Beaumont (1694-1766), nato a Torino, il più noto tra i pittori di corte del XVIII secolo; assai apprezzato da Vittorio Amedeo II, diventò Primo Pittore di Gabinetto sotto Carlo Emanuele III. Lasciò numerose opere, tra cui: numerose tele ed affreschi a Palazzo Reale e all'Armeria Reale di Torino; la pala dell'altare maggiore alla Madonna del Carmine di Torino; il quadro con S. Pietro che riceve le chiavi alla Chiesa di S. Francesco in Torino; i quadri con la Beata Margherita di Savoia e S. Carlo Borromeo che comunica gli appestati a Superga; la pala dell'altare maggiore della Chiesa di S. Maria della Scala a Moncalieri.

quadro con S. Luigi Gonzaga.

- Fianco destro:
 1. Cappella dedicata originariamente a S. Maria degli Angeli e a Sant'Anna (assegnata alla compagnia delle Umiliate di S. Anna); ancona con S. Elisabetta regina d'Ungheria, S. Anna, S. Gioachino e la Madonna bambina (opera del Manuero, 1861); quadro con la Madonna che regge il Bambin Gesù (XX secolo)
 2. Cappella dedicata originariamente a San Filippo Neri (assegnata alla Compagnia dei Sacerdoti); detta anche di S. Francesco; ancona con S. Filippo Neri ai piedi della Madonna (opera di Amedeo Augero di Verolengo²¹, 1840); quadro di S. Francesco d'Assisi (XX secolo)
 3. Cappella dedicata originariamente a Santa Caterina d'Alessandria (assegnata alla compagnia delle Figlie di Maria); ancona di S. Caterina e S. Orsola (proveniente dalla vecchia parrocchiale, ritoccata dal pittore Ambrogio Galimberti).

Gli Ordinati del Comune, nell'assegnazione delle cappelle, rammentavano come altari e decorazioni dovessero essere conformi al disegno dell'Alfieri. Le cappelle sono pertanto uguali per la scelta dei marmi. Variano solo la cappella dell'Assunta e quella di S. Filippo, le quali sono maggiormente sfondate, e con l'icona a forma ovale.



Il martirio di San Defendente

Alcune note sulle compagnie e Associazioni cui furono assegnate le cappelle.

1. Compagnia delle Figlie di Maria: deriva dalla Compagnia della Dottrina Cristiana, che aveva sede nella Chiesa dello Spirito Santo. Sono citate la prima volta in Carignano, in un atto del 1687, che le indica sotto la protezione delle Sante Orsola e Caterina. Gli Statuti precisano la funzione della Compagnia: imparare e divulgare il Catechismo. Nel 1748 trasferirono l'altare nella cappella di S. Biagio, nel vecchio Duomo. A loro fu poi assegnata un'altra cappella nel nuovo Duomo: sul disegno dell'Alfieri, assegnarono al luganese Andrea Rossi e a Francesco Bottinelli l'incarico di costruire l'altare; la balaustra fu eseguita da Andrea Rossi. La vecchia ancona d'altare, ivi trasportata dall'antica parrocchiale, fu adattata alla nuova cornice dal professore di pittura Ambrogio Galimberti, che ritoccò anche la tela.
2. Compagnia dei SS. Crispino e Crispiniano: la corporazione o Università dei Callegari difendeva gli interessi della categoria, tanto che nessuno poteva aprire bottega senza il suo benestare, e dirimeva le varie questioni che potevano nascere tra gli iscritti e i loro dipendenti. Possedevano un altare nella chiesa della Madonna delle Grazie sin dal 1605, e già nel 1620 aveva ottenuto un altare nella vecchia parrocchiale, con cappella ed annesso sepolcreto. La cappella loro assegnata nel nuovo Duomo era

²¹ Affrescò le volte della Cappella della Annunziata nella Certosa Reale di Collegno. Dipinse con modi ancora barocchi.

la prima a sinistra (cappella della Consolata): possedeva un quadro con S. Francesco di Sales, che il conte Giuseppe Maurizio Turinetti di Pertengo aveva tolto dalla Chiesa della Visitazione di Torino. Essendo il quadro rovinato dall'umidità, e inadatto alle linee alfieriane, fu sostituito con un'altro opera del pittore Pietro Paolo Operti di Bra, che raffigurava i Santi protettori dei calzolai, con S. Francesco di Sales in secondo piano. Per rimettere al suo posto la vecchia ancona, intervenne il Comune, contro cui si schierò il nuovo parroco, che non intendeva interferire con quanto permesso dal predecessore Pejretti, divenuto vescovo di Tortona. Il Comune portò la questione in tribunale e addirittura al Senato, e così fecero i calzolai. Si giunse ad un accomodamento, per cui il quadro rimase in situ. All'altare fu aggiunto nel 1904 un quadro rappresentante la Madonna Consolata

3. Compagnia di Sant'Anna: la compagnia nacque nella Chiesa di S. Chiara e gli Statuti furono approvati nel 1613 dal Vescovo di Vercelli. Fu trasferita alla vecchia parrocchiale nel 1621. Le iscritte si facevano chiamare anche Umiliate. Il visitatore Bogino trovò il loro altare in pessime condizioni nel 1744, ma lo tollerò visto che già si parlava della prossima ricostruzione della Chiesa. L'ancona, donata dal Fricchieri, raffigurava l'apparizione della Beata Vergine a S. Elisabetta regina d'Ungheria. Fu poi adattata alla cappella loro assegnata nella nuova chiesa, e fu ritoccata dal pittore Pietro Cuniberti di Racconigi. Ora all'altare c'è una tela del pittore Manuero (1861), che raffigura la regina d'Ungheria, Maria Vergine Bambina, S. Gioacchino e S. Anna.
4. Compagnia di San Filippo: nata nel 1673, aveva un altare già nella vecchia parrocchiale; nella nuova, l'ancona d'altare fu dipinta nel 1840 da Amedeo Augero di Verolengo
5. Compagnia di San Defendente: eretta nel 1676 nella Chiesa della Misericordia, con un altare in comune con la Compagnia di S. Antonio, raggruppava i padri di famiglia. L'ancona dell'altare, nella nuova parrocchiale, è attribuita dallo storico carignanese G. B. Lusso al pittore torinese Claudio Beaumont o alla sua scuola.
6. Compagnia del Sacro Cuore: eretta nella nuova parrocchiale nel 1813; ebbe l'altare dell'Assunta in Duomo.
7. Compagnia di San Luigi Gonzaga: eretta nel 1817, ed ebbe l'altare di S. Defendente.
8. Compagnia della Consolata: i primi accenni in Carignano risalgono al 1895. Il parroco Gambino fece sostituire il vecchio quadro della Madonna con un altro – opera del Clara - che riproduceva l'effigie della Consolata di Torino (1904)
9. Compagnia di Santa Lucia: eretta nel Duomo nel 1823, anno in cui fu scolpita anche la statua della Santa. Non trovandosi posto per la Compagnia nella parrocchia, si chiese uno spazio per riporre la statua nella Chiesa della Misericordia²², ma non fu concesso alcun altare. I Battuti Neri chiesero allora che la compagnia provvedesse ad erigere un altare, cosa che essa non poté fare, essendo vincolata dall'erezione in parrocchia. La statua fu poi riportata in Duomo dal parroco Gambino.

²² Era il primo altare a sinistra nella Chiesa dei Battuti Neri; nel 1912 la cappella originaria fu distrutta per far posto alla grotta della Madonna di Lourdes.

Il campanile

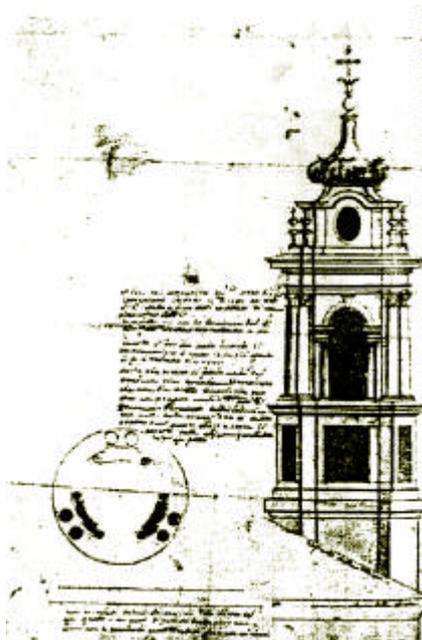


Dai disegni trascritti da Arborio Mella nel 1870 (da originali alfieriani) e dai disegni presenti nell'Archivio carignanese, si desume che un piccolo campanile doveva essere stato previsto dall'architetto, anche su sollecito del Consiglio Comunale.

La Comunità riuscì a far erigere un campanile mozzo su cui fu posta la campanella di segnalazione sino ad allora allocata sulla torre civica. Da una fotografia Alinari di fine XIX secolo, si rileva che sopra il campanile mozzo fu sistemata una struttura di ferro battuto con campanella.



Furono raccolti fondi nel 1833-34 per l'innalzamento, ma senza risultato. Fu soltanto nel 1932 che si attese all'erezione del campanile, senza che si conoscesse il disegno dell'Alfieri, perduti gli originali e senza tener conto "dell'abozzo di campanilio" del capomastro Francesco Perruchetti, assistente dell'Alfieri, che tentò di ricostruire a memoria l'opera probabilmente nel 1833, quando si pensò per la prima volta al completamento. Sul nuovo campanile, le campane furono offerte da varie compagnie religiose e fuse dai Mazzola di Valduggia; a queste sei, si aggiunse la vecchia campana dell'orologio (già sulla Torre civica)



Dall'alto: il campanile mozzo; la foto Alinari; il progetto di "campanilio"

L'architetto Benedetto Alfieri

Benedetto Alfieri nacque a Roma nel giugno 1699. Fu presto abbandonato dal padre che, diseredato a favore di un fratello cadetto, era rientrato ad Asti. Là il giovane ricevette là la prima educazione. Grazie a qualche sussidio, poté continuare a studiare presso il Collegio Reale di Torino. A 19 anni tornò ad Asti, tentando di giungere ad un accordo con lo zio riguardo ai beni di famiglia, ma senza esito. Nel 1721, ormai orfano, a Torino supplicò il Re perché fosse giudicata la legittimità della successione del nonno. La controversia pare risolversi nel 1724, tant'è che già nell'anno successivo Benedetto cominciò a qualificarsi come "conte". Con questo titolo rientrò nei ranghi della società astigiana, sostituendo il cugino nel Consiglio Comunale, e diventando Architetto della Città. Iniziò quindi ad avere contatti con l'ingegnere Bertola e con Filippo Juvarra, e con la corte – di passaggio ad Asti nel 1727. Sindaco d'Asti nel 1730, si sposò nel 1731, ed iniziò l'anno successivo la costruzione di Palazzo Ghilini ad Alessandria, considerato il suo capolavoro giovanile. Nel 1738 si trasferì definitivamente a Torino. Il 1° giugno 1739 fu nominato Primo Architetto Regio, carica già occupata da Juvarra (morto a Madrid il 31 gennaio 1736), e nel 1740 entrò nel Consiglio dei Decurioni, occupandosi del completamento delle case di Porta Palazzo, del raddrizzamento di Via Dora Grossa (oggi V. Garibaldi). Ottenne importanti cariche amministrative in Torino (Sindaco prima e clavario poi). Morì nel 1767 lasciando eredi universali i coniugi che da decenni lo servivano, e concedendo modesti lasciti alla numerosa servitù.

Tra le maggiori realizzazioni architettoniche di Benedetto Alfieri: Palazzo Ghilini a Alessandria; la Cavallerizza a Torino; il Teatro regio (Torino 1738-40); la Parrocchiale di Piovà Massaia; la Parrocchiale di Carignano; l'intervento su Palazzo Carignano (Torino), opera guariniana; l'intervento alla Venaria Reale, il Palazzo delle segreterie di Stato (Torino); il Campanile del duomo di S. Gaudenzio di Novara; la sistemazione di Palazzo Chiabrese, le varianti allo juvarriano Palazzo dei Magistrati di Torino, il Teatro dei Principi di Carignano (1755), la trasformazione di piazza S. Carlo a Torino (interventi a Palazzo Isnardi; inglobamento delle colonne binate castellamontiane, che non reggevano più, in un pilastro).

Il giudizio di Vittorio Alfieri sull'architetto

Secondo lo scrittore Vittorio Alfieri, suo parente, l'architetto era solito donare progetti e consigli ai nobili della corte: in un passo della "Vita, epoca seconda", Benedetto tutti compiacentemente e gratuitamente soddisfaceva *e massimamente quei tanti signori, che volevano rabberciare un poco le loro case e farle assomigliar ai palazzi; opere futili, in cui gratuitamente per amicizia quell'ottimo uomo buttava la metà del suo tempo, compiacendo ad altrui e spiacendo, come gli sentii dire tante volte, a se stesso ed all'arte. Onde molte e molte case dei primi di Torino, da lui abbellite e accresciute con atri e scale e portoni e comodi interni, resteranno un monumento della facile sua benignità nel servire gli amici, o quelli che se gli dicevano tali.* Questo giudizio negativo è ripreso al capo III della "Vita di Vittorio Alfieri": *Un cugino di mio padre mio semi-zio, chiamato il conte Benedetto Alfieri... primo architetto del Re un veramente degn'uomo, e ottimo di visceri... semplicissimo di carattere e digiuno di ogni altra cosa che non spettasse le belle arti. Tra le altre cose, quella sua passione smisurata per l'architettura dal parlarne spessissimo e con entusiasmo, a me ragazzaccio ignorante d'ogni arte ch'io mi era, del divino Michelangelo Buonaroti, ch'egli non nominava mai senza abbassare il capo o alzarsi la berretta, con un rispetto e una compunzione che non mi uscivano mai dalla mente. Egli aveva fatto gran parte della sua vita in Roma, era pieno del gusto del bello antico; ma pure poi alle volte nel suo architettare prevaricò dal buon gusto per*

adattarsi al moderno. E di ciò fa fede quella sua bizzarra chiesa di Carignano, fatta a foggia di ventaglio²³.

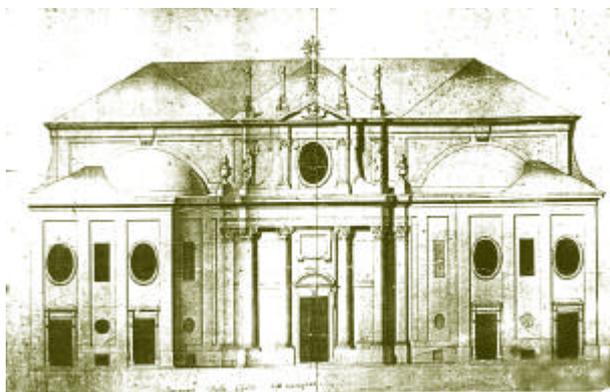
Il progetto definitivo della parrocchiale



Il 5 settembre 1757, la fabbriciera si riunì nel palazzo del conte San Martino della Morra per un motivo importantissimo. A lavori già avviati²⁴, il giorno precedente Alfieri era stato a Carignano per procedere a un nuovo tracciamento della chiesa (*per far procedere al trassamento della suddetta chiesa*) e in quell'occasione presentò un nuovo disegno che, senza modificare il già costruito, e sostanzialmente non dissimile dal precedente, ampliava la fabbrica, consentendo ai fedeli una miglior vista dell'altare maggiore e risparmiando diverse centinaia di "trabucchi" di muro (*un nuovo disegno uniforme però di idea al già formato, per cui viene ad ampliare la suddetta fabbrica, e risparmiar, nel tempo stesso,*

d'alcune centinaia di trabucchi di muraglia, con maggior visuale al popolo che sarà in detta chiesa radunato, alle funzioni che si celebreranno all'altar maggiore). L'architetto raccomanda che le sue istruzioni siano seguite con grande attenzione. Il progetto è accolto con gratitudine (Ordinati del 15 settembre). *Visto ... il suddetto nuovo disegno i fabbricieri hanno ... questo accettato, ed accettano mandando perciò eseguirsi intieramente le istruzioni che esso signor conte Alfieri vorrà favorire di*

dare, rendendo pur' al medesimo distintissime grazie per parte di questo pubblico della caritatevole attenzione che il medesimo s'è compiaciuto darsi in vantaggiare questo popolo con fare che il detto vaso di chiesa possa capire un maggior numero di persone, e maggior vista all'Altare Maggiore.



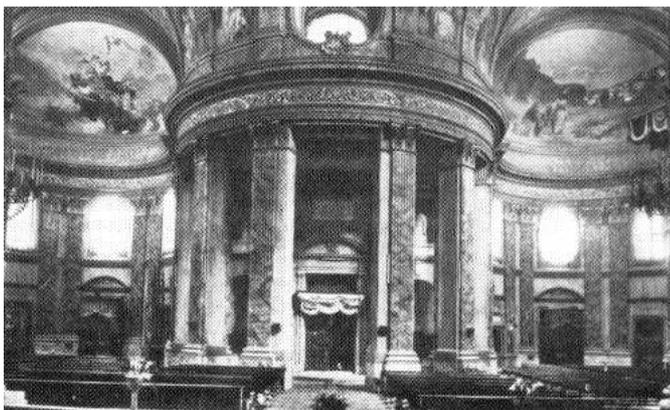
Uno dei progetti del fondo Arborio Mella

Questo documento chiarisce la data esatta del progetto definitivo, e dimostra una gran coscienza professionale dell'architetto, la sua concreta attenzione ai problemi della committenza. In cosa differisse il nuovo dal vecchio disegno, non è dato sapere, perché il progetto precedente è introvabile. Ma un disegno originale di

²³ Giacomo Rodolfo, nel suo ampio studio del 1933, riporta questa diceria popolare: ... *per chi ne osserva la pianta, può avere verisimiglianza il racconto che in proposito si spacciò. Corse dunque la voce che, trovandosi una sera a conversazione con cavalieri e dame, prese l'Alfieri, scherzando, a lodare la bellezza di un ricco ventaglio, che una delle dame, per la quale nutriva simpatia, teneva in mano. Appunto in quei giorni era stato pregato di preparare il disegno per la nuova chiesa parrocchiale di Carignano e, in omaggio alla dama, decise che il nuovo tempio avrebbe avuto la forma del di lei ventaglio. E a chi si affaccia alla porta mediana e si pone al centro del peristilio pare, infatti, ch'essa abbia somiglianza a un ventaglio spiegato, perché ha la vista dell'altar maggiore e delle sei cappelle, che s'aprono sui fianchi della navata circolare. ... Quanto vi sia di vero non si sa: probabilmente, di vero non v'è niente.*

²⁴ Erano già state gettate le fondamenta del coro e della sacrestia

Alfieri, che ha la stessa impostazione di quello definitivo, fu raccolto dall'arch. Arborio Mella nel 1871. In questa variante, la chiesa si presenta senza campanile, con due calotte pari a un quarto di sfera emergenti dalle murature alle estremità della facciata, esibizione esterna della parte terminale della copertura ad anello. Secondo alcuni studiosi, questa sarebbe la prima edizione del progetto. Si confermerebbe anche la tesi che il campanile, che non compare, fosse isolato, e forse non è disegnato per la decisione di non edificarlo. Non troverebbe quindi fondamento la tradizione locale che vuole che il primo progetto avesse un portico esterno (Rodolfo, 1933) e tanto meno che Alfieri avesse costruito una struttura ardita, trascurando gli avvertimenti di un vecchio capomastro e fosse poi ricorso al peristilio interno come ripiego dopo un crollo²⁵.



Il peristilio

È tradizione che il peristilio interno dovesse trovarsi esternamente. Se tale era il disegno, non solo era cambiata la facciata, ch  la parte centrale da concava diventava convessa, ma sarebbe, in conseguenza, anche stato cambiato, all'infuori che sul presbiterio e sul coro, tutto il sistema di copertura; infatti, le volte attuali, senza tiranti, con due soli speroni, che ne bilanciano l'enorme spinta, si sostengono e per l'opportuna disposizione dei muri perimetrali della facciata e dei fianchi e per la mutua spinta che esercitano fra loro; in modo speciale, la volta veloidica al centro, oltre che contro l'arco

trionfale e da due lati contro la volta anulare, spinge contro il peristilio; cambiata l'ubicazione a questo, il sapiente gioco delle volte esercitato fra loro verrebbe a mancare. [Giacomo Rodolfo, L'architettura barocca in Carignano, in "Atti e Memorie del II  Congresso della Societ  piemontese di Archeologia e Belle Arti"; Asti, 1-3 agosto 1933]

I disegni trascritti da Mella permettono d'analizzare, almeno in parte, le differenze tra i due progetti e tra quello definitivo e la sua realizzazione, che avvenne con alcune varianti secondarie. Ad esempio, fu omessa l'esecuzione dei capitelli delle lesene e delle colonne, fu semplificata la struttura delle mensole sotto il timpano. La motivazione dei costi, deve aver suggerito l'eliminazione di alcuni riquadri nella zona centrale della facciata²⁶. Alcune variazioni riguardano la cornice delle finestre della parte superiore del primo ordine, all'estremit  della facciata, anch'esse semplificate, ma l'aggiunta di una cimasa ne migliora il disegno. La cartella sotto l'architrave del primo ordine, in asse con l'ingresso, realizza quella prevista nel progetto abbandonato. Questo particolare rende credibile il fatto che ogni variazione sia stata approvata dall'architetto: d'altronde, i numerosi disegni preparatori e di dettaglio presenti nell'Archivio di Carignano documentano un'attenzione progettuale, un continuo controllo della forma di ogni parte dell'edificio.

²⁵ Tradizionalmente, si fa risalire la modificazione alla paura che molti architetti avevano in quel periodo per volte troppo ardite; era ancora vivo il ricordo del crollo della grandiosa cupola della chiesa di S. Filippo a Torino, progettata da Guarino Guarini.

²⁶ *Non si tratta di parti decorative da costruire con l'intonacatura, perch  tutto lascia credere che l'edificio dovesse rimanere in cotto a vista. Lo testimoniano gli spessori delle fasce, le modanature dell'architrave e della cornice, l'interasse fra le coppie di lesene. Certamente le semplificazioni non sono positive, perch  introducono una nota di secchezza, di eccessiva riduzione del valore dei particolari che   talora vizio d'origine dei progetti alfieriani che sembrava evitato a Carignano (Amedeo Bellini, "Benedetto Alfieri", 1978, p. 223)*



Se, come tutto lascia credere, il primo progetto in nostro possesso è quello sostituito dall'architetto per rendere più capace la chiesa e meglio visibile l'altare, non è facile individuare l'origine di tali felici conseguenze, che riguardano l'interno ma non il perimetro. E' possibile che la chiesa fosse concepita come aggregazione di più forme ovali, almeno quattro, con strutture di sostegno nei punti di intersezione, ... e con una più complessa copertura a calotte. In ogni caso le differenze tra i due progetti così come lo dimostrano gli alzati, è enorme. Quello non realizzato si presenta composto da due parti nettamente contrapposte. Un anello che costituisce la navata sembra uscire con due calotte emisferiche da un involucro semicircolare sul quale si addossano la fronte concava e due ali laterali scandite da riquadrature di una geometria estremamente elementare e razionale, di un'incredibile nettezza di linee, in taluni punti con un carattere di totale astrazione. La parte centrale dell'edificio, che da sola forma una completa facciata di una chiesa con tre possibili navate, si pone in totale contrasto.

La composizione, di normale repertorio, ma risolta con particolare eleganza, è ricca di episodi decorativi, festosamente e fastosamente animata da statue, non priva di qualche particolare licenzioso, come nei fastigi laterali al timpano o nelle lesene manieristiche. L'opposizione con lo schematico razionalistico delle parti laterali, accentuato dall'emergenza sferica della copertura, non potrebbe essere più deciso. Una interpretazione coloristica e leggera dell'architettura romana, senza cadere nel frivolo, accanto a superfici e volumi puri che sembrano preludere all'architettura di certo razionalismo di più tardo Settecento, ma che, mi pare, non ha affatto in questo caso un valore programmatico, essendo piuttosto frutto dello schematico di un progetto in maturazione. La soluzione realizzata supera questo schema, riunisce in un'unica partitura architettonica le due parti dell'edificio, elimina ogni contrasto tra parte centrale e laterali che sono espressione della stessa idea, sorpassa ogni separazione tra l'ordine inferiore e la parte superiore dell'edificio che è il completamento di un partito architettonico che si manifesta del tutto nel primo ordine. Non si tratta più di una facciata posta a designare con un linguaggio formale e noto la funzione di un involucro del tutto nuovo, ma di una nuova forma dell'organismo chiesa. Il carattere meno ricercato ed elegante di questa seconda soluzione, la prima è anche una bella sintesi di caratteri castellamontiani e romani, non è che un sacrificio ad una concezione unitaria della forma. Spesso si è segnalata l'originalità della pianta, rifiutata l'ipotesi fantasiosa più e più volte ripetuta che l'architetto abbia tratto motivo da una galante scommessa che vedeva protagonisti una dama ed un ventaglio, ma ben pochi sono gli approfondimenti critici, per i quali occorre attendere gli scritti più recenti.

Cavallari Murat, in due saggi ricchi di idee acute, ha indicato come precedente anche la chiesa di S. Croce in Gerusalemme del Gregorini, 1726, che presenta effettive analogie, ma dove è completamente diverso il rapporto tra le parti, non esistendo un atrio e dove eventualmente la connessione che si verifica nell'opera di Alfieri tra ingresso ed ingresso si verifica tra anello ed abside; la composizione generale è del tutto diversa negli esterni come negli interni, e nella risoluzione generale del volume. Tuttavia certamente l'opera del Gregorini, un edificio circolare con uno spazio anulare interrotto, è un precedente noto e ricordato dall'architetto, come fa credere anche il fastigio della fronte. Più

immediato il riferimento del Pommer ad un disegno di Juvarra per il duomo di Torino, certamente noti e studiati dall'Alfieri quei progetti anche per la stesura dei propri piani.

Le analogie riguardano gli schizzi indicati come quarta e terza idea, soprattutto quest'ultima, dove vi sono abbozzi per alcuni ambienti laterali a quello principale che ricordano Carignano. Si tratta sempre di architetture di limitate proporzioni, ma che costituiscono un effettivo punto di riferimento che mi pare confermato dal fatto che le cappelle laterali maggiori della parrocchiale abbiano la stessa pianta di quelle poste sulle direttrici di diagonali nei due progetti juvarriani. Ma va segnalato come precedente di Carignano anche la pianta di Superga, l'architettura il cui ricordo più appare nell'opera di Alfieri, dove, con esiti in alzato del tutto diversi, il rapporto tra le tre cappelle laterali, quella centrale più ampia ed accentuata, non manca di qualche somiglianza. Va segnalata ancora l'analogia, nella parte absidale, tra il S. Remigio, il S. Lorenzo del Guarini e la S. Trinità di Fossano, opera di F. Gallo.

Giustamente è stato scritto che Alfieri crea con questo edificio, l'unica grande opera di architettura religiosa realizzata, il limite estremo di una sperimentazione di forme e di congegni spaziali che non può quindi non avere precedenti e richiami, che sono del tutto superati perché l'esperimento planimetrico, fortemente motivato sul piano funzionale, è condotto ad esiti spaziali completamente nuovi. Le diverse e leggibili influenze che l'edificio offre, specialmente all'interno e nel distendersi della fronte, richiamano anche i nomi del Bernini, di Pietro da Cortona ed ancora di Juvarra nella chiesa di S. Uberto a Venaria.



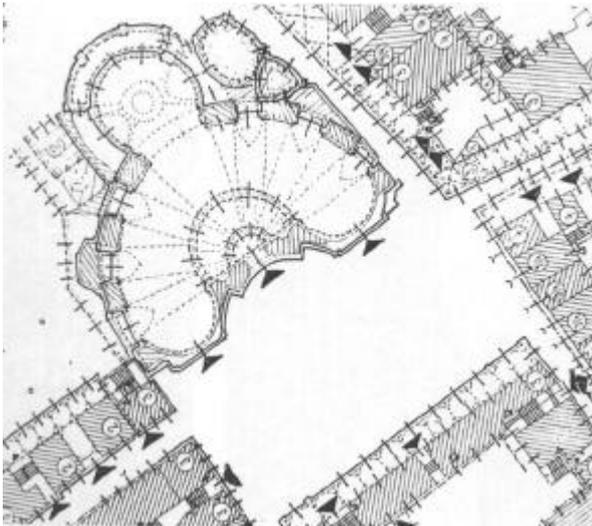
La facciata del Duomo, incorniciata da un'arcata dei portici del Palazzo Comunale

Alfieri crea qui il suo capolavoro, tacciato di modernismo dal nipote Vittorio, abbandonando gli schemi di una architettura aulica ed ufficiale, in cui è spesso impacciato e condizionato dai precedenti di Juvarra, che egli tende ad interpretare in termini accademici e di cui si pone come continuatore senza averne la fantasia, la leggerezza di concezione, quella capacità inventiva nella definizione dei particolari e nell'uso della luce gli permetteva di condizionare e sovvertire il significato della più classica e accademica delle forme. [Amedeo Bellini, "Benedetto Alfieri", 1978]

A Carignano l'architetto soddisfa appieno un tema funzionale, architettonico ed urbanistico. La chiesa viene infatti posta al centro della città, verso lo spazio pubblico più rappresentativo per la Comunità (l'antica Piazza del Mercato, su cui prospettava anche il Palazzo Civico), ma esigenze legate alla presenza della vecchia parrocchiale ed in parte all'uso razionale del lotto, richiedono una planimetria con il lato maggiore a fronte della piazza. Non sarebbe stato impossibile utilizzare la superficie in profondità, ma l'architetto pare accettare la sfida, creando uno spazio nuovo, ampliando la piazza, con un intervento

tipico dell'arte del XVIII secolo

... la preoccupazione fondamentale dell'architetto è in rapporto con la piazza, larga e poco profonda, che l'edificio abbraccia interamente. Risulta tuttavia espressa la realtà dello spazio interno per la sensazione che si ha di un corpo che si svolge dietro e attorno al centro della fronte, che corrisponde quindi in qualche modo all'atrio, senza però assumere la funzione di fulcro attivo, matrice della composizione, ma piuttosto quell di un perno sul quale la forma si modella. [Amedeo Bellini, "Benedetto Alfieri", 1978, p. 52]



Planimetria della Parrocchia e della Piazza

L'inserzione del tempio alfieriano nel contesto dell'edilizia antica di Carignano è nota. Alfieri lungamente esaminò l'utilizzazione del lato lungo della piazza rettangolare porticata perché tutta la piazza divenisse un idoneo sagrato e la facciata fosse opportunamente illuminata nel corso meridiano del sole. [Augusto Cavallari Murat, Lettura dell'alfieriana ideazione del duomo carignanese attraverso i disegni progettuali; in AA.VV. Carignano, Appunti per una lettura della Città]

La facciata si raccorda perfettamente con gli edifici che la circondano: il cornicione del primo ordine segue la linea delle *pantalere* (aggetti) dei palazzi circostanti. La parrocchiale pare possedere tre facciate distinte: a chi si approssima da verso il duomo da via Palazzo Civico o da via Savoia, percepisce le ali laterali come due facciatine di chiesa separate e distinte, con una porta d'ingresso e una finestra che la sovrasta.

Singolare appare ai più la facciata. Ideata e disegnata, oltre che secondo uno schema inusitato, essa è un'architettura d'involucro esterno singolarissima, in quanto ad hoc, ed irripetibile. Intendasi dire che non riprendendo alcuna nota usuale conformazione di facciate con frontone triangolare totale oppure di facciata con coppia simmetrica di celle campanarie, assume dalle preesistenze vincolari locali tutti i caposaldi compositivi da portare avanti progettualmente per una conclusione architettonica intimamente commessa con la composizione urbanistica. Utile sarebbe un raffronto con l'allungato fronte del duomo di Bassano, del Miazzi. ...

Speciale commento richiede la frazionatura della facciata sulla piazza in tre facciatine, strette, alte; come conviensi ai fondali delle anguste viuzze gotiche. ... Forse fu analoga l'ideazione di questa facciata carignanese (ondulata e tuttavia leggibile solo per pezzi isolati, isolati, conquistabili con la vista nelle sequenze di una carrellata itinerante e ricollegabili quali fotogrammi cronologici in una ricostruzione mnemonica) e la gestazione della facciata torinese del palazzo Carignano. Guarino Guarini la ideò proprio per una fruizione caleidoscopica, dovendosi ghermire prima la loggetta centrale con il frontoncino quale fondale di una assiale viuzza (che era prevista ove fu costruito il Teatro Carignano) ed in seguito si doveva vedere la sporgenza a pancia centrale e, infine, la degustazione architettonica riservata alle due ali angolari o padiglioni. [Augusto Cavallari Murat,

Lettura dell'alfieriana ideazione del duomo carignanese attraverso i disegni progettuali; in AA.VV. Carignano, Appunti per una lettura della Città]

Il Duomo di Carignano non è solo funzionale sotto l'aspetto della visibilità. Esso è anche uno spazio "teatrale". Ma lo schema fino ad allora seguito in architettura è rovesciato: chi entra dalla porta principale può vedere contemporaneamente tutti gli altari (fatto sino ad allora impedito dai canoni della Controriforma); inoltre la scenografia barocca, che vede nell'altare maggiore il centro della teatralità architettonica, è ribaltata, per cui è il celebrante a percepire il peristilio come fondale di un teatro.

...la posizione dell'officiante è quella da cui è esaltata al massimo la percezione del valore dell'atrio, come punto in cui si generano più che raccogliersi le forze, da cui, attraverso un canale prospettico preciso, si percepiscono certi valori ascensionali ed una visione dinamica e trionfalistica dell'architettura, esaltata dalla bellissima finestra ovale che diffonde una luce mediata di straordinaria intensità figurativa. Non è dall'altare che si ha la massima comprensione dell'ambiente, né la visibilità è veramente ottima verso l'altare maggiore, chiuso fra le pareti di un presbiterio piuttosto profondo in rapporto alla chiesa.

L'organismo che veramente si percepisce, da ogni punto e secondo qualsiasi direzione, è l'atrio, e con ciò la possibilità di afferrare da ogni punto di vista se non la totalità dello spazio certamente le sue generatrici, godere di una molteplicità di visione che dà immediato conto della sua natura, della qualità dell'involucro, del gioco intelligente delle strutture portanti e della composizione, che si spinge fino a fare dell'ingresso una forma che ripete in piccolo quella della chiesa, anche nei particolari delle absidiole della controfacciata. L'effetto complessivo è straordinario e veramente senza precedenti.

L'ingresso della chiesa, una pianta centrale tagliata a metà, porta il visitatore immediatamente al centro dello spazio (Brinckmann). Ciò porta a una lettura simultanea in più direzioni, all'apprezzamento su di un piano sostanzialmente frontale di quei valori che nella chiesa a navate o a pianta centrale si leggono in scorcio prospettico. Una lettura in diagonale, già progettata per il duomo di Torino, che è però l'opposto di una lettura dinamica. Il ritmo uniforme, classico, calmo, ripetibile all'infinito delle cappelle, che si aprono verso l'invaso con la stessa ampiezza e con gli stessi modi, la distribuzione uniforme della luce e soprattutto il valore di superficie realizzato dalle murature perimetrali, non definiscono né ambienti né punti di accentazione particolare, con la sola eccezione dell'atrio, luogo dal quale lo spazio nasce. Non mi pare che la prevista illuminazione dall'alto delle cappelle laterali maggiori, non realizzata per economia, potesse cambiare la situazione. Anche la visione lungo l'asse principale, che inquadra esattamente dall'ingresso l'altare ed il colonnato con l'architrave curvo, finalmente realizzato dopo tanti tentativi, non è mossa, e mette in rilievo una idea strutturale limpida, sottolineando la semplicità del rapporto tra le colonne e la calotta, disegnata con linee nette e con il consueto partito delle fasce raccordate con un anello al centro della volta.

La forma delle finestre, il rapporto con la luce, identico a quello dell'atrio, fanno sentire uno spazio che si percepisce come esterno all'atrio, come la proiezione di quello che si sente come interno. Il



La facciata del Duomo e la piazza, in un disegno di Clemente Rovere (1840)

percorso lungo l'anello e le visioni trasversali offrono esperienze sconcertanti e uniche. Sorprendono la pulitezza delle forme e dei particolari, i tagli rigidi e freddi, e si vedano per esempio i particolari dei capitelli, dell'architrave, questo particolarmente nelle esedre di controfacciata; si percepiscono curve e controcurve specialmente nel rapporto tra coperture e pareti che sembrano la reminiscenza letteraria di un antico portico urbano²⁷.

Giustamente si è scritto di uno spazio in tensione: la copertura sembra tendersi, attraverso le belle forcelle che segnano la calotta, dall'atrio verso le pareti, ma l'andamento delle curvature suggerisce invece un andamento contrario. I raccordi tra le varie parti della copertura sono sempre risolte con eleganza e naturalezza e, specialmente dall'altare, offrono singolari visioni geometriche, curiosi contrasti formali e di direzione, per concludersi poi su pareti assolutamente esenti da qualunque capriccio, da qualsiasi complicazione. L'atrio spesso appare dall'abside come un unico pilastro. Eppure il passaggio tra strutture perimetrali e copertura è naturale, vien fatto di dire evidente.

Esiste in questa chiesa uno spazio che modifica le sue caratterizzazioni in rapporto alla sua funzione, che non rifiuta ed anzi ricerca certi virtuosismi strutturali e formali, ma che tutto riconduce al naturale, leggibile razionalmente, che nega nel suo determinarsi l'eccezione senza scopo. La stessa classicità, lo stesso ordine, la stessa organica visione dell'assieme che si leggono nell'esterno si ritrovano all'interno, dove la perfetta esecuzione (salvo che in taluni particolari delle cappelle), i toni caldi dei colori, come nella cappella di S. Evasio di Casale, rendono perfettamente l'idea che Alfieri aveva della chiesa; la decorazione pittorica, accettabile nei toni dei colori, non lo è affatto nella forma e nel suo rapporto con l'architettura e costituisce una alterazione grave e irrimediabile.

Diverso il carattere complessivo dell'esterno, dove sono chiaramente distinti due volumi, quello absidale ed il corpo vero e proprio della chiesa, che emerge come un blocco ovale massiccio, fortemente disegnato dai grandi speroni che reggono la spinta delle volte mentre rimangono in subordine le cappelle. Queste ultime sono piccoli volumi addossati a quello principale, quasi confuse con i rustici che vi si addossano. Un motivo strutturale efficace che ha due precedenti ben precisi nella scuderia di Venaria e nel santuario di Vicoforte di Mondovì. Il carattere elementare della struttura e della forma, che non lascia intravedere le complicazioni interne, ripropone quel fare in grande che è proprio dell'Alfieri e che diviene veramente grandioso quando, come qui, non si perde nelle secche dell'accademismo e della retorica. (Amedeo Bellini, "Benedetto Alfieri", 1978, p. 226-230)

Un ambulatorio gira attorno al presbiterio, e la parte centrale di esso serve da coro. Sulla navata si aprono sei cappelle, tre per parte del presbiterio, le due centrali sono più sfondate che quelle laterali, per supportare ciascuna due speroni, che dall'esterno controbilanciano la spinta della volta anulare della navata. Alla parte destra del presbiterio è la sacrestia, di forma ellittica; nel vano determinato dalla sacrestia e dalla cappella centrale si innalza il campanile. La luce è data da numerose finestre, delle quali alcune si aprono sulla facciata, le altre sulla navata e il presbiterio, al di sopra della trabeazione. Colonne, semicolonne, semipilastri, a capitelli corinzi, si alternano lungo la navata e sostengono la trabeazione, sulla quale si imposta la volta. Copre il peristilio una calotta a quarto di sfera, che spinge verso la facciata, la quale con la sua convessità ne controbilancia la spinta.

Se ho azzardato chiamare navata curva il vano a ferro di cavallo sul quale si affacciano le cappelle

²⁷ Effettivamente, la piazza del Mercato era totalmente porticata: tradizionalmente, si pensa che l'architetto abbia voluto ricordare la parte demolita dell'isola di S. Giovanni, raccordando lo spazio interno del Duomo con la parte residua dei portici delle case e dei palazzi esterni (il Palazzo del Comune; il Palazzo Depinto oggi coi portici tamponati; la Casa dei Gianazio di Pamparato, i cui portici furono chiusi nel 1774; le case di V. Savoia, già Via al Castello)

delle compagnie con i relativi altari votivi, è perché questo vano a mezzaluna costituisce un luogo nel quale non solamente si sosta in preghiera ma anche si deambula alla ricerca della zona ove stare ed è perciò una delle più inedite navate ecclesiali. Nella navata a mezzaluna si entra dopo aver lasciati i portici della piazza e delle vie che adducono al Duomo e si potrebbe, dopo una visita peripatetica col rosario tra le mani recitando preghiere, uscire dalla porta opposta in facciata per riprendere la passeggiata nel labirinto porticato del borgo. Alfieri la valuta come una galleria coperta e raccordata alle vie. Ricorda chiostrini catalani, come il coperto sacro passeggio sul fianco della cattedrale di Barcellona lungo il quale si gettano sguardi e segni di croce ai santi che sono nelle pale degli altari schierati in bell'ordine o ritmati dalle volte stellari tipiche di quello stile gotico nel quale sono costruite anche le navate rettilinee della chiesa, incurvate a mezzaluna nella zona absidale. Alfieri, ch'è autore della rimodellazione della piazza delle erbe torinese e del piacevole risvolto dei portici di Via Palazzo di Città annodante le strade del vicinato attraverso quella piazza alla via Dora Grossa, era espertissimo in tale disciplina del traffico viario nei nodi di maggiore interesse sociale e politico: seppe ridurre la superba ed isolata lanfranchiana mole municipale in un palazzo cittadino inquadrato disciplinatamente con altre case patrizie ed abitazioni in affitto. L'architetto, quale partecipa al clima instaurato dal barocco piemontese, disdegnava gli agglomerati edilizi a carattere semplicemente additivo. ...

Le strutture delle comunicazioni interne delle case facevano tessuto urbano allacciandosi ed intrecciandosi con le vie tutte a cielo aperto e con le vie parzialmente porticate. Motivi architettonici d'allacciamento e di intreccio, solo suggeriti visivamente, erano i cornicioni sotto le sporgenze dei tetti e le cosiddette pantalere: specie di disegni spaziali tracciati contro la calotta celeste; skyline, come dicono gli americani e gli inglesi. ... [Augusto Cavallari Murat, Lettura dell'alfieriana ideazione del duomo carignanese attraverso i disegni progettuali; in AA.VV. Carignano, Appunti per una lettura della Città]



L'apparente capriccio, lo stesso percepirsi della copertura come seguito di curve e di controcurve, che terminano però su pareti semplicissime e sull'atrio che appare come un'unica struttura cilindrica, è più un modificarsi della materia secondo le funzioni che le sono assegnate che una manifestazione di dinamismo. In quest'opera, in termini del tutto convincenti, l'architetto dimostra con un linguaggio sintetico, non ridondante, la possibilità di realizzare più che di esprimere uno

spazio nuovo e come, senza uscire dalla naturalità, sia possibile rispondere alle esigenze della fantasia, del fasto, della complessità. Allo spazio infinito o illimitato di certo barocco egli contrappone uno spazio immediatamente comprensibile nella sua realtà e nelle sue tensioni, di uniforme potenzialità anche nel punto in cui la continuità della parete è interrotta per dar luogo all'abside, dove il risvolto avviene senza fratture persino nella copertura. Alfieri, venendo meno a principi enunciati nell'esame dei progetti del Gallo per Mondovì, segna la calotta con fasce non equidistanti, riprendendo il motivo



delle forcelle che coprono la navata e corrispondendo a quell'allargamento delle strutture portanti che permette l'inserimento dell'altare. La concezione formale dello spazio, come realizzazione delle possibilità lungo direzioni radiali, non trova in sostanza momenti di rottura nella profonda differenza delle aperture verso l'altare principale o verso le cappelle, chiuse nelle pareti e piuttosto oscure anche per la mancata realizzazione delle loro cupoline; si tratta invece dell'espressione di due diverse possibilità fra le molte realizzabili. Non manca nella chiesa un sapore berniniano, accentuato da talune consonanze con S. Andrea al Quirinale nel disegno degli elementi architettonici, e per il trattamento del colore, ma è in realtà del tutto diversa. La chiesa di Carignano non riproduce in nessun modo i valori della pianta centrale dove l'osservatore percepisce che il centro dello spazio è esterno alla sua persona, ma non accetta neppure i valori della pianta longitudinale dove la forma varia secondo il movimento dell'osservatore ed ha quindi un carattere provvisorio; non crea uno spazio barocco dove le letture sono multiple, allusive, suggerite, mai interamente percepibili e nelle

quali lo spazio è contemporaneamente qualcosa di diverso dalla realtà dell'osservatore ma che si presta a letture soggettive. A Carignano la realtà del soggetto che osserva lo spazio e la realtà dello spazio coincidono; la visione è immediata, naturale, frontale, perfettamente espressa dalla struttura che nasce dal punto di osservazione. Gli effetti di tensione della copertura si susseguono regolari, e, per chi si muove lungo il perimetro, come è istintivo fare, vari ma ciclici e, al termine dell'ambiente, sembrano tornare su se stessi. L'aspirazione rinascimentale di realizzare con l'architettura uno spazio prospettico uniforme ed equipotenziale, illimitato nella sua realtà, realizzato nel ritmo della struttura e delimitato dalla parte, è raggiunta da Alfieri in quest'opera in uno spazio curvo, che non dipende da una astratta formula di lettura di origine geometrica o matematica arbitrariamente considerata un mezzo di lettura o di traduzione sul piano bidimensionale, un metodo di indagine della realtà dello spazio, ma che si presenta nella sua realtà naturale, nei rapporti con il soggetto, esclusa ogni lettura metafisica. È stato più volte espressa, con svariate spiegazioni, la sensazione della irreligiosità di fondo di questa chiesa. Se ne è ricercata la ragione nella natura teatrale del suo organismo, che è fatto indubbiamente vero, ma mi pare di poter dire che la sensazione nasca soprattutto dall'assoluta assenza di un'idea dell'infinito nella concezione dell'edificio, e nello stesso tempo da una grande presa psicologica dovuta alla qualità dello spazio che non consente, come avverrebbe in un luogo amorfo, di dare la prevalenza alla percezione elementare della presenza dei segni della funzione religiosa. [Amedeo Bellini, "Benedetto Alfieri", 1978, p. 49-50]

Si lavorava ... nel classico problema estetico nel rapporto tra giusta dimensione reale e giusta dimensione apparente. Ed a proposito della dimensione reale, è stupefacente quanta abilità sia stata messa in atto perché le strutture reali fossero le più esigue compatibili con la tecnica e con la scienza. La pianta della conca terminale della navata a mezzaluna è in realtà contraffortata, senza ricorrere a tradizionali contrafforti, ma facendo tesoro delle alternate localizzazioni di spigoli angolari, giustamente distanziati per evitare i fenomeni pericolosi della instabilità laterale. [Augusto Cavallari Murat, Lettura dell'alfieriana ideazione del duomo carignanese attraverso i disegni progettuali; in

AA.VV. Carignano, Appunti per una lettura della Città]

La chiesa fu dotata di un sotterraneo o cripta, non utilizzato per funzioni, ma come sepolcreto, come attestato ancor oggi dalla lapide funeraria di un infante. Così descrive il suggestivo spazio Rodolfo nel suo studio del 1933: *Ma non meno interessanti sono il piano inferiore con una selva di pilastri, sfuggenti in curva, raccordati da archi circolari, e la copertura.*

Bibliografia

Per una bibliografia completa, si rimanda al libro “La parrocchia di Carignano”, di P. Castagno, in questo stesso CD, sez. Libri in formato PDF