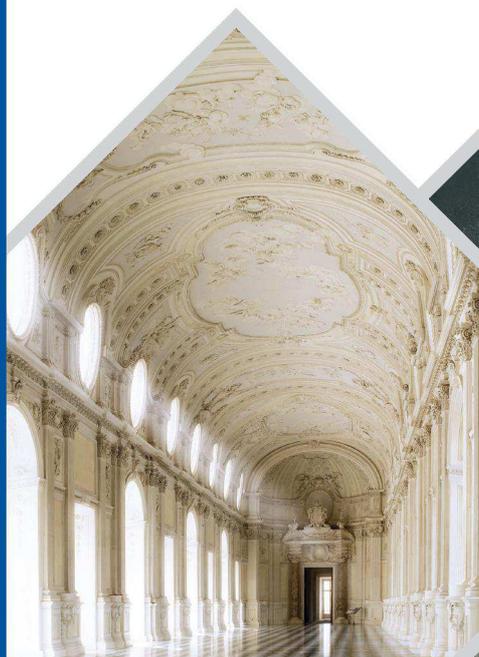


PER SAPERNE DI PIÙ

 | La Venaria Reale



La Cappella di Sant'Uberto

di Mauro Volpiano

Già nella fase castellamontiana (dal 1659) la Venaria Reale aveva potuto disporre di una cappella di palazzo, con il fronte aperto sul borgo. Ben presto, tuttavia, le demolizioni richieste dal progetto di ingrandimento coordinato da **Michelangelo Garove** ne avevano comportato la distruzione.

L'esigenza di un luogo ove officiare le funzioni religiose nei periodi di permanenza della corte a Venaria verrà definitivamente risolto, a partire dal 1716, con l'intervento di **Filippo Juvarra**.

E' infatti al Primo Architetto di Vittorio Amedeo II che si deve l'attuale cappella regia, intitolata a Sant'Uberto, patrono della caccia.

La regia juvarriana del cantiere si protrarrà sino al 1728, con precise disposizioni che investono anche gli apparati decorativi, decidono pitture e sculture, disegnano minutamente gli altari; dopo il 1739 l'edificio, incompiuto, sarà modificato ulteriormente da **Benedetto Alfieri** e dai suoi collaboratori.

Ulteriormente restaurata tra il 1824 e il 1826, pesantemente danneggiata dal degrado e dalle spoliazioni belliche, la chiesa sarà restaurata in occasione delle celebrazioni del 1961 e, successivamente, fatta oggetto di progressivi interventi di conservazione, tuttora in corso.

Il progetto di Filippo Juvarra

Il progetto di Filippo Juvarra per la cappella di Sant'Uberto si inserisce nel contesto di un complessivo ripensamento progettuale della Venaria Reale: i primi studi (1716) prefigurano infatti la realizzazione di una nuova piazza, destinata a elidere l'esedra castellamontiana ed enfatizzano nuovi assi compositivi, traslati di novanta gradi rispetto alla direttrice del complesso castellamontiano.

Juvarra ipotizza la realizzazione di un nuovo ampio spazio mistilineo (non realizzato), che avrebbe comportato la totale demolizione dell'esedra del **Castellamonte** e di parte del borgo seicentesco.

Su questo aulico spazio cerimoniale l'architetto messinese attesta la nuova cappella di palazzo, dotata di rilevante autonomia volumetrica; nei primi pensieri ed elaborati progettuali, conservati in parte presso istituzioni museali e archivistiche torinesi e in parte al Musée d'Arts Décoratifs di Parigi, la chiesa è collegata al padiglione garoviano attraverso un breve loggiato ad un piano.

Questo elemento architettonico non verrà eseguito, lasciando l'edificio isolato a levante del padiglione, sino al definitivo intervento di Benedetto Alfieri.

La chiesa costituisce una delle più rilevanti sperimentazioni juvarriane sul tema della pianta centrale: sulle diagonali dello spazio a croce greca, si articolano quattro cappelle circolari, ciascuna illuminata zenitalmente da una lanterna.

Juvarra rielabora in modo innovativo l'uso della luce, tema centrale del barocco romano che aveva ben conosciuto, luce che spiove indirettamente dall'alto delle cappelle, filtra attraverso le "camere di luce" con struttura lenticolare - come nella chiesa torinese del Carmine - dell'ordine superiore, passa radente alle colonne del coro, si staglia in controluce, con una valenza anche simbolica, alle spalle dell'altare maggiore e del tabernacolo, investe il finestrone absidale ellittico.

La chiesa è caratterizzata da ampi apparati decorativi in stucco, realizzati, così come i partiti architettonici, sotto lo stretto controllo dell'architetto regio da un'équipe specializzata di plasticatori, tra i quali Giacomo e Pietro Somasso e Giuseppe Muttoni.

La tribuna lignea e le balaustre in legno per i coretti dell'ordine superiore arricchiscono e completano l'immagine degli interni; per gli altari risultano pagamenti agli scultori Carlo Giuseppe Plura, Giuseppe Antonio Dubbè, Bartolomeo Morello, Carlo Giuseppe Valle.

L'attenzione per ogni singolo elemento progettuale è testimoniata dalla realizzazione preventiva dei modelli lignei di due degli altari laterali, in scala 1 a 1; uno di questi modelli, tuttora esistente, è conservato presso la parrocchiale di San Martino di Agliè.

Nella cappella di Sant'Uberto Juvarra sviluppa temi compositivi che devono molto al decennio di formazione trascorso a Roma tra il 1704 e il 1714, retaggio sia dell'esperienza svolta all'Accademia di San Luca - prima come vincitore del concorso clementino del 1705 e poi come professore - sia dell'apprendistato presso l'atelier di Carlo Fontana, tra i principali architetti romani del tempo.

Gli interventi di Benedetto Alfieri

La stagione di Benedetto Alfieri risulta decisiva anche per la chiesa di Sant'Uberto: l'edificio, sino a quel momento isolato, viene connesso al padiglione del Garove tramite una nuova manica.

Per il breve corpo di collegamento, Alfieri disegna una serrata successione di paraste sviluppate senza interruzioni dal basamento sino al cornicione e risolve il difficile raccordo tra la facciata curva della chiesa - ereditata da Juvarra - e il padiglione con la mediazione di un torrione angolare, sormontato dal belvedere che si apre sui giardini, sui territori di caccia, sullo scenario delle Alpi.

Oltre il padiglione, lungo la nuova galleria che conduce alla Citroniera, Alfieri realizza lo scalone monumentale - già previsto in forme diverse da Juvarra - che conduce ai matronei di Sant'Uberto, destinati al re e alla corte: la famiglia reale assiste alle funzioni dal piano superiore della chiesa, affacciandosi, come dal palco di un teatro, dalle tribune decorate di stucchi e di balaustre lignee, aperte sul grande vaso centrale.

Alfieri modifica inoltre l'assetto della facciata, rimaneggiandone le aperture e completando i locali annessi alla chiesa e il campanile.

Con il periodo francese, anche la cappella subisce il destino di spoliazione e degrado degli altri edifici. Persi o danneggiati arredi e apparati decorativi, Sant'Uberto verrà restaurata dallo stuccatore Paolo Cremona tra il 1824 e il 1826, subendo ulteriori interventi nei decenni successivi.

Già considerata nel XIX secolo come un momento significativo dell'architettura di corte sabauda, in anni a noi più prossimi l'architettura juvarriana è stata oggetto di sondaggi critici sempre più ravvicinati: Telluccini (1926), Brinckmann (1933, 1937), Viale (1937, 1963) e quindi, tra gli altri, gli studi di Pommer (1967), Griseri (1967, 1984, 1995), Cavallari Murat (1972), Di Macco (1981, 1995), Vinardi (1981, 1989, 1990), Dardanello (1989, 1999), Gritella (1992), Comoli (1995), hanno via via contribuito a chiarire le vicende costruttive dell'edificio e il ruolo della regia juvarriana, il contributo degli artisti e delle maestranze.