LE CHIESE DI DON BOSCO

a cura di
Federica Badino
Stefano Trucco



SEI



BICENTENARIO DELLA NASCITA
1815 • DON BOSCO • 2015

LE CHIESE DI DON BOSCO

a cura di
Federica Badino
Stefano Trucco

SOCIETÀ EDITRICE INTERNAZIONALE - TORINO

Copertina di P. Anselmo

© 2014 by SEI - Società Editrice Internazionale - Torino
www.seieditrice.com

Prima edizione: 2014

Ristampa
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
2014 2015 2016 2017 2018

Tutti i diritti sono riservati. È vietata la riproduzione dell'opera o di parti di essa con qualsiasi mezzo, compresa stampa, copia fotostatica, microfilm e memorizzazione elettronica, se non espressamente autorizzata per iscritto.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

L'Editore dichiara la propria disponibilità a regolarizzare errori di attribuzione o eventuali omissioni sui detentori di diritto di copyright non potuti reperire.

Bona - Torino

INDICE

VII Omaggio a Don Bosco
di *Sergio Giordani*

IX La misura della discrezione
di *Daniela Biancolini*

XI Una positiva collaborazione
di *Cristina Mossetti*

XIII Presentazione
di *Stefano Trucco*

Le chiese di Don Bosco

3 PARTE PRIMA
Don Bosco "costruttore di assistenza"
di *Annalisa Dameri*

5 In Valdocco
11 A San Salvario
17 A Roma

23 PARTE SECONDA
Le arti decorative nelle tre chiese di Don Bosco
di *Paola Traversi*

25 Torino. La Basilica di Maria Ausiliatrice: lettura storica degli apparati decorativi
35 Torino. La chiesa di San Giovanni Evangelista
41 Roma. Il Sacro Cuore di Gesù: l'ultima chiesa consacrata da Don Bosco

49 PARTE TERZA
Torino. La Basilica di Maria Ausiliatrice

53 Il restauro architettonico
di *Gianpiero Zoncu*

63 Il restauro dell'apparato decorativo
di *Barbara Rinetti*

71 Parte quarta
Torino. La chiesa di San Giovanni Evangelista

75 Il progetto e il cantiere
di *Fabrizio Vallero*

79 Il restauro di un restauro
di *Alina Pastorini*

91 Parte quinta
Roma. La Basilica del Sacro Cuore di Gesù

95 Restauro e manutenzione
di *Giorgio Villani*

107 L'apparato decorativo
di *Federica Badino*

119 Parte sesta
Gli interventi comuni

121 La risistemazione dei presbiteri
di *Roberto Vincenzi*

127 Il progetto d'illuminazione
di *Antonio Rovano*

135 *Gli Autori*

OMAGGIO A DON BOSCO

SIN DAGLI ESORDI, la Tipografia dell'Oratorio, fondata da Don Bosco, accanto alla produzione religiosa ed educativa, riservava uno spazio ai libri di istruzione. Un terzo del catalogo generale della Libreria Salesiana, pubblicato nel 1881, era occupato da manuali scolastici: una produzione che andrà crescendo nel tempo.

Nel febbraio del 1910, il Beato Michele Rua, primo successore di Don Bosco, cedeva alla Società Anonima Internazionale per la Diffusione della Buona Stampa (così si chiamava la Società Editrice Internazionale agli inizi della sua attività) la proprietà editoriale e i diritti di autore delle edizioni pubblicate dalle tipografie salesiane. Questa operazione assicurava alla neonata Editrice, fondata nel luglio del 1908, un patrimonio di diffusi manuali per la scuola, consentendole di avviare una strategia di espansione nel mercato scolastico.

L'acquisizione del mercato, del catalogo, degli autori, dell'organizzazione e della esperienza salesiana sono alla base dell'impegno della SEI a servizio della scuola. La ricca eredità, lasciata in dote dalla Tipografia dell'Oratorio fondata da Don Bosco, ha consentito alla SEI di avviare la sua attività editoriale con chiara visione e ben definiti principi didattici.

Nel mercato della editoria scolastica italiana, la SEI si colloca tra le prime case editrici per quote di mercato.

La SEI è consapevole di essere in debito con Don Bosco, educatore e imprenditore. Nel Bicentenario della sua nascita, gli rende riconoscente omaggio con questo libro, che racconta il restauro delle Chiese da lui costruite.

SERGIO GIORDANI
Vice Presidente SEI

LA MISURA DELLA DISCREZIONE

Il volume documenta tre interventi di restauro condotti nei primi dieci anni del terzo millennio tra Torino e Roma. Numerose le affinità tra di essi: gli edifici sono tutti di matrice salesiana, fondati da don Bosco nel suo lungo cammino di "santo del lavoro" concepito non già come condanna biblica per l'uomo, ma al contrario come occasione di riscatto, sociale e religioso al contempo. Gli edifici appartengono allo stesso momento culturale e si esprimono nel medesimo lessico eclettico, rassicurante nella forma, esaltante nella dimensione che programmaticamente ripropone il binomio tra la grandiosità di Dio e la grandiosità della chiesa. Gli edifici sono poi stati restaurati dalla stessa equipe di architetti che hanno saputo dare continuità ai loro interventi pur nel consapevole rispetto delle singole "anime" dei tre luoghi. Continuità – dunque – tra interventi di restauro e gli interventi fondanti dell'architettura. E ancora continuità nella progettazione delle più recenti opere di adeguamento liturgico, che spesso e non volentieri caratterizzano tanta parte delle azioni dei cosiddetti restauratori.

Che cos'è infatti il restauro? Un concetto tentatore che maschera sotto questo termine invasive operazioni di modifica all'opera storica, o una conservazione integralista che si spinge sin sulla soglia della irreversibile alterazione del bene? In questo dualismo si è consumata la querelle sul restauro dalla fine dell'Ottocento a oggi, rinnovandosi di tempo in tempo sulla spinta di interventi di particolare significato, dalla conservazione ad affascinante rudere della crollata Abbazia di S. Galgano presso Siena (Gino Chierici, 1939) all'impacchettamento dell'Ara Pacis di Roma (Richard Meier, 2004). La via italiana al restauro punta ora con chiarezza all'impegno prioritario verso la conservazione di ogni architettura tutelata che versi in stato di degrado, indipendentemente dalla sua data di costruzione, escludendo ogni deviante tentazione di ripristino. Se accogliamo la definizione di restauro avanzata a metà secolo scorso da Maria Carla Vergara Caffarelli nel *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica* diretto da Paolo Portoghesi ovvero di "Termine generico che designa il complesso degli interventi tecnici-scientifici intesi a garantire, nell'ambito di una metodologia critico-estetica, la continuità temporale di un'opera d'arte", allora è possibile affermare che gli esiti dei cantieri che vengono restituiti in questo volume appartengono a pieno titolo all'ortodossia del restauro. Con un non trascurabile valore aggiunto: laddove per ragioni di rinnovamento liturgico si è stati costretti a introdurre nuovi elementi compositivi, lo si è fatto con un approccio comunque conservativo, sovrapponendo con misura l'opera nuova all'opera antica, messa in penombra ma non rimossa, non dimenticata, non violentata. Sovrapposizioni come

quella del nuovo altare maggiore della Basilica di Maria Ausiliatrice di Torino, fatto con intelligenza nella sua raffinata discrezione.

Quale la misura di questa discrezione? Non ho trovato definizioni. Potremmo citare il "quanto basta" delle migliori ricette di cucina: una definizione infinitamente elastica per un valore non definibile. E proprio qui sta la differenza tra un architetto restauratore e un architetto e basta.

Daniela Biancolini
Soprintendenza per i Beni Architettonici
e Paesaggistici del Piemonte

UNA POSITIVA COLLABORAZIONE

I CANTIERI DI RESTAURO avviati dalla Proprietà Salesiana nelle due chiese torinesi avevano lo scopo di restituire dignità e buona conservazione ad importanti edifici progettati e modificati nel tempo per rispondere ad esigenze di culto e devozione.

La positiva collaborazione istituzionale avviata tra la Committenza e la Direzione lavori con le Soprintendenze piemontesi ha consentito di progettare e condurre i lavori nel rispetto delle esigenze di conoscenza e tutela che devono informare l'approccio all'attività di conservazione.

La consapevolezza della complessità e stratificazione di interventi, che nel corso di un secolo hanno inciso, in modi diversi, sui due edifici ed il loro apparato decorativo, oggi espliciti nei contributi raccolti in questo volume, ha guidato le fasi di avvio della progettazione dei lavori.

Come acquisito dalle linee della teoria del restauro, sviluppate ed aggiornate nel dibattito attuale a partire dal contributo di Cesare Brandi, e peraltro sancite anche dalla normativa vigente in materia di lavori pubblici e sui beni culturali, indispensabile fase propedeutica a qualunque intervento è costituita dall'indagine storica e tecnica. Una modalità di intervento che, a Torino, ha sotteso le complesse campagne di restauro coordinate dalle Soprintendenze negli ultimi due decenni permettendo di restituire identità a edifici e complessi decorativi civili ed ecclesiastici, come ricordato da ultimo nei recenti contributi sulla storia di Torino (*Torino Prima Capitale d'Italia*, a cura di Enrico Castelnuovo, Enrica Pagella, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 2010).

Con disponibilità, e in entrambi gli edifici, la Proprietà e la Direzione lavori hanno condotto, su indicazione degli Uffici di tutela, ampi cantieri di indagine preventiva che hanno individuato, nei dettagli materiali e tecnici, i noti interventi progettati di ampliamento e consistente modifica architettonica e decorativa (con approfondimenti storici ed archivistici mirati condotti in corso d'opera sulla scorta delle problematiche emerse in cantiere, in particolare a Maria Ausiliatrice) ma anche "ripensamenti tecnici" (in particolare a San Giovannino) e le diverse e successive manutenzioni. L'affinamento delle conoscenze tecniche, in propositivo confronto, ha condotto i diversi Laboratori incaricati dalla Committenza a riflettere ed indagare sulla successione di fasi realizzate con materiali diversi che avevano in qualche caso innescato, con il loro deterioramento,

ulteriori danni, intervenendo in modo consapevole sugli elementi dipinti, in stucco, infissi, e statuaria.

In entrambi gli edifici, la volontà di indagare e chiarire ragioni e tecniche delle diverse riprese ha portato quindi a mettere a punto procedure, in particolare di pulitura e consolidamento, finalizzate a restituire agli apparati decorativi l'unitarietà che l'ultimo assetto progettato aveva loro attribuito.

Cristina Mossetti
Soprintendenza per i Beni Storici Artistici
ed Etnoantropologici del Piemonte

PRESENTAZIONE

L'IDEA DI PUBBLICARE un volume sulle chiese che fece costruire Don Bosco ci è venuta in mente al termine delle opere e ci sembra un doveroso riconoscimento nei confronti di tutti coloro che hanno dato un contributo a questo grande lavoro di restauro.

La nostra collaborazione con la Famiglia Salesiana parte da un'operazione di riordino della Basilica Superiore del Colle Don Bosco nel lontano 1998.

L'economo generale di allora ci chiese di intervenire radicalmente su quella Basilica che, nata nel 1960, inizialmente era stata utilizzata impropriamente come palestra sino a quando fu riordinata per la visita del Papa negli anni Ottanta.

Il 24 gennaio 1999 il Consiglio Generale, presieduto dal Rettor Maggiore Don Juan Edmundo Vecchi ci diede il via per progettare esecutivamente e realizzare in 12 mesi l'idea che avevamo presentato poco più di un mese prima: una sorta di arca di legno che ammiccava al gesto delle mani unite in preghiera. 13.000 mq. di pannelli di legno hanno ridato alla chiesa un nuovo stile e una buona acustica; nuovo il presbiterio, nuovo l'organo e nuovi i banchi.

Il 31 gennaio 2000 la nuova Basilica è stata inaugurata.

Da quel giorno il rapporto con l'economato generale è diventato molto proficuo e importante per il nostro studio.

Il fatto di occuparci di restauro da tanti anni ci ha permesso di poter collaborare con la Congregazione in numerose iniziative di riordino e rifunzionalizzazione di immobili e soprattutto di restauro di beni vincolati; infatti il Codice di Beni Culturali ed ancor prima la legge 1089 del 1939 prescrivono che tutti i beni di proprietà di enti religiosi con più di 50 anni siano di fatto soggetti a vincolo o meglio possano essere di interesse del Ministero.

E quindi arriviamo ai lavori che tratteremo in questa pubblicazione.

Il Consiglio Generale, sotto la direzione del Rettor Maggiore Don Pascual Chávez, stabilì di porre mano alle tre Chiese che Don Bosco fece realizzare durante la sua vita: la Basilica di Maria Ausiliatrice, la Chiesa di San Giovanni Evangelista, entrambe a Torino, e la Basilica del Sacro Cuore a Roma.

Nelle pagine che seguono abbiamo voluto dare prima un inquadramento storico-architettonico e storico-artistico dei tre monumenti e poi abbiamo ritenuto corretto che tutti i colleghi che hanno contribuito ai restauri potessero far conoscere il proprio lavoro.

Il restauro di un edificio storico non è cosa semplice. Per prima cosa si deve impostare un lavoro di indagine che va dal rilievo dello stato di fatto alla mappatura del degrado, poi affrontare uno studio storico-architettonico e storico-artistico; inoltre la verifica strutturale e lo studio impiantistico comportano scelte architettoniche e di tutela sugli apparati decorativi.

Tutte e tre le Chiese hanno oltre 100 anni di vita ed hanno subito terremoti, scavi per le gallerie delle metropolitane, problematiche atmosferiche, l'usura del tempo e non ultimo restauri o meglio ridipinture, operate in altri tempi, senza un protocollo attento e studiato.

Il restauro di edifici di culto comporta inoltre anche problemi liturgici. Infatti in tutti e tre i casi ci siamo trovati di fronte a sistemazioni recenti delle aree presbiteriali conseguenti alle direttive del Concilio Vaticano II, ma a distanza di anni ancora provvisorie.

Il progetto di restauro deve poi essere condiviso, accettato e approvato dalle Soprintendenze, che solitamente sono due: la Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio che è quella che si occupa delle componenti architettoniche e strutturali e la Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico che invece si interessa degli aspetti decorativi. L'architetto Biancolini e la dottoressa Mossetti sono i funzionari che si sono occupati delle Chiese di Torino mentre l'architetto Giacomini ed il dottor Rossi si sono occupati della tutela per il Sacro Cuore di Roma.

Il rapporto con le Soprintendenze è un momento molto importante dell'operazione di restauro in quanto con esse si deve trovare l'equilibrio per il tipo di intervento da realizzare; un progetto studiato e condiviso conduce a risultati migliori.

Il lavoro preparatorio al riordino e restauro della Basilica di Maria Ausiliatrice era già stato fatto dal gruppo di colleghi che lavora all'interno dell'Ispettoria Torinese, in particolare nella persona di Gianpiero Zoncu.

Si è trattato però non soltanto di restauro artistico di superfici murarie, metalli e decorazioni ma anche di un restauro architettonico che ha toccato temi interessanti quali le coperture in lose, la struttura della cupola, l'accesso e l'ingresso alla cripta e, non ultima, la rifunzionalizzazione della sacrestia.

Ricordo ancora oggi l'immenso ponteggio della grande cupola che percorrevamo per andare a visionare i lavori; così pure ricordo con emozione il giorno in cui ricollocammo la corona dopo la sua ridoratura sulla sommità della cupola esterna.

L'impegno è stato grande e su tanti fronti ma la competenza sia dei restauratori sia di tutto il gruppo di progettazione e di Direzione lavori ha fatto sì che il risultato sia stato estremamente positivo.

Per la Basilica di Maria Ausiliatrice abbiamo progettato il nuovo presbiterio; mia la colpa o il merito di averlo voluto in vetro trasparente. Sono molto grato a Don Pascual Chávez che quando venne a Torino mentre divampava la diatriba sul vetro del presbiterio, dopo aver visto il risultato, mi disse: "architetto va bene così".



Basilica Superiore del Colle Don Bosco.

Alla Basilica del Sacro Cuore di Roma abbiamo sperimentato, con Roberto Vincenzi con cui ho condiviso anche il progetto di Torino della Basilica di Maria Ausiliatrice, una soluzione alternativa per il presbiterio: la base in marmo nero e solido con gli arredi sacri fatti con quel marmo caro a Don Bosco che già aveva voluto negli altari laterali al San Giovannino.

Insieme, con Giorgio Villani e Federica Badino, abbiamo restaurato prima di tutto l'esterno, il campanile, le coperture e poi l'interno. Al Sacro Cuore, nonostante fossimo "forestieri", abbiamo trovato un ambiente fortemente amichevole.

I lavori di restauro del San Giovanni Evangelista di Torino non sono ancora terminati del tutto ma l'economato generale ha dovuto affrontare, già all'inizio dei lavori, due grandi problemi: da un lato l'intervento di restauro è risultato molto più complesso del previsto e quindi più costoso, dall'altro la crisi economica che ha investito tutto il mondo.

Nella Chiesa di San Giovanni Evangelista erano già stati realizzati dei lavori nel passato: le coperture, le facciate e la rifunzionalizzazione di tutta la "casa". Con Fabrizio Vallero abbiamo dovuto affrontare, oltre alla problematica di puro restauro, anche un problema di umidità degli apparati decorativi e una situazione critica dell'impianto termico.

Anche qui, come a Roma e alla Basilica di Maria Ausiliatrice, ci hanno aiutato a risolvere i problemi sia strutturali che illuminotecnici Massimo Aimar e Antonio Rovano.

Roberto Mortarino ci ha dato il suo apporto professionale sulle problematiche amministrative e sulla sicurezza e Giorgio Formia sugli impianti termici.

Non voglio dilungarmi nella disamina di tutte le operazioni fatte in modo puntuale perché sarà oggetto delle relazioni dei miei colleghi. Il mio lavoro è stato soprattutto quello di condurre la barra del timone affinché le tre barche, nonostante le difficoltà incontrate, potessero arrivare in porto con soddisfazione, spero, di tutti.

Voglio ringraziare la Congregazione che ha creduto nel nostro lavoro e ringraziare tutti i salesiani con i quali abbiamo lavorato perché è stata un'esperienza professionale e umana molto importante.

Stefano Trucco
Progettista e D.L. delle tre Chiese

Le chiese di Don Bosco

RINGRAZIAMO
tutti gli autori del libro per la pazienza e il tempo dedicato,
tutti coloro che hanno collaborato alla redazione per il loro lavoro e
tutti coloro che hanno, in modi diversi, contribuito alla progettazione e alla realizzazione degli interventi di restauro, rendendo l'esperienza occasione di crescita professionale ed umana.

Stefano e Federica

Parte prima

DON BOSCO "COSTRUTTORE DI ASSISTENZA"

"Preservarli dai pericoli dell'immoralità ed avviarli a qualche arte o mestiere"[1]

di Annalisa Dameri

L'attività di Don Bosco "costruttore", attivo procacciatore di finanziamenti e donazioni, si sviluppa in città nelle quali la crescita demografica si fa sempre più frenetica sulla spinta di un inurbamento costante, il degrado sociale avanza di pari passo con l'aggravarsi della situazione igienico-sanitaria, il divario tra i ceti più poveri e quelli agiati è sempre più esasperato, e dove la miseria è sempre più vistosa e la criminalità diffusa. All'ombra dei pochi fortunati tirano a campare vagabondi, accattoni, bambini abbandonati, ragazzi che, in gruppo o isolati, vivono di espedienti e piccoli furti, ricettatori, contrabbandieri, disperati appena giunti in città.[2]

Ed è a questa pletora di disadattati ai margini della società che si rivolge il prete torinese, in particolare ai più giovani visti come il futuro della società e al contempo come un tramite per coinvolgere le famiglie di appartenenza, ove ancora esistano. Il *fil rouge* che accomuna molte delle costruzioni volute tenacemente da Don Bosco è, al di là della importante funzione religiosa e assistenziale svolta, la collocazione in quartieri "problematici", ai margini fisici e simbolici delle città in crescita sulla spinta dell'inurbamento. La costante preoccupazione di sapere gli abitanti di interi quartieri privi di chiese parrocchiali che svolgano una quotidiana azione di assistenza e proselitismo e la coscienza che le comunità protestanti sono molto più radicate e attive, spinge la Congregazione Salesiana ad avventurarsi in imprese spesso ardue ed economicamente rischiose. Pur di realizzare oratori, ospizi, chiese parrocchiali, aprire scuole e refettori Don Bosco sfrutta tutte le possibilità, le conoscenze, i mezzi a sua disposizione: contatta personalmente i vertici dello Stato, del clero, delle amministrazioni comunali, coinvolge i notabili delle città in una sorta di gara di donazioni e lasciti, organizza

lotterie, si cimenta, con l'esperienza del maturo imprenditore, in compravendite e permute di terreni fabbricabili.

In quella che si avvia ad essere la prima capitale del regno finalmente unito, e nella Roma capitale degli anni Ottanta del XIX secolo, Don Bosco si spenderà per riuscire a costruire chiese e complessi religiosi in quartieri all'epoca periferici, ma che necessitano più di altri della presenza efficace e fattiva della Congregazione Salesiana.

Note

1. Lettera di Don Bosco, 1870.
2. U. Levra, 1989.

IN VALDOCCO

Poco prima della metà del XIX secolo, Torino, se ci si allontana anche di poco dal centro monumentale, appare sporca, poco illuminata, maleodorante: le infrastrutture e l'edilizia diffusa sono inadeguate alle esigenze della cittadinanza. Sotto lo spettro del colera che serpeggia in Europa, solo la Piccola Casa della Divina Provvidenza in Borgo Dora non respinge nessuno. Ai disperati, a chi vive al margine della società e, soprattutto, ai giovani che facilmente possono intraprendere una strada che li porterà alla criminalità, si rivolge Don Bosco. La sua azione di "ortopedia morale"[1] vuole combattere il rischio che un giovane discolo, possa diventare un ladruncolo e degenerare in un criminale incallito: il prete vuole coinvolgere l'adolescenza raminga troppo facilmente esposta a pericoli e depravazioni. In quegli anni a Torino non esistono istituzioni specifiche che si dedichino ai giovani. Si tratta di un vuoto istituzionale che il prete cerca di sanare, ma per poter perseguire il proprio obiettivo Don Bosco necessita di spazi adeguati ove coinvolgere i giovani, strutture il più possibile vicine ai quartieri maggiormente degradati. Don Bosco si deve trasformare in costruttore e imprenditore, alla ricerca di finanziamenti, lasciti, sgravi fiscali. Lo slancio carismatico con cui entra in contatto con la popolazione, guardando contemporaneamente alle dimensioni pastorali e territoriali, fa sì che ben presto Don Bosco diventi un punto di riferimento sia per i più deboli sia per i benefattori.

Sin dal 1844 organizza un oratorio peregrinante dedicato a San Francesco di Sales,[2] attraverso il quale coinvolgere i giovani spesso condannati a vivere per strada la propria adolescenza, privi di assistenza e di alcuna possibilità di riscatto sociale. Ben presto una sede stabile da cui dare avvio a una serie di attività assistenziali e didattiche è individuata in casa Pinardi,[3] in Valdocco, quartiere all'epoca ancora in corso di lottizzazione e alla ricerca di una definitiva vocazione funzionale. Ai margini della città, come Borgo Dora, ha ospitato le prime strutture produttive e borgate residenziali extraurbane. Ora la volontà municipale, esplicitata dai diversi piani urbanistici, è l'agganciamento strutturale con la città antica e l'ampliamento del nucleo urbano verso mezzanotte:[4] in questo contesto la futura costruzione della cittadella salesiana si prefigurerà quale un importante tassello di riqualificazione urbana. In realtà la scelta è caduta su un sito poco appetibile: il terreno acquitrinoso, la vicinanza del manicomio e del Cottolengo, l'antica localizzazione della forca per le pene capitali non ne fanno un luogo su cui si concentrano le attenzioni dei molti imprenditori attivi in città. Ma proprio per questi motivi qui affluiscono diseredati, disoccupati, vagabondi. L'oratorio insediatosi in casa Pinardi si

adopera proprio nel recupero dei giovani in difficoltà e già nel 1851 le energie si concentrano nella costruzione di una nuova chiesa dedicata a San Francesco di Sales,[5] un nuovo polo assistenziale intorno al quale Don Bosco riesce a istituire scuole di lettura, scrittura e canto. Coinvolge volontari per il catechismo e avvia scuole diurne e serali; apre poi un convitto per i poveri e gli abbandonati. La vocazione assistenziale di Valdocco, perpetuata dall'insediamento della Congregazione Salesiana, era già stata ribadita dalla Piccola Casa della Divina Provvidenza ivi trasferita nel 1831. Ma qui, sin dal Cinquecento, era stato realizzato un ospedale per i lebbrosi e durante la terribile peste del 1630 altri ne erano stati costruiti. Senza dimenticare che nel 1854, a causa del colera, il comune aveva destinato a lazzaretto l'abitato di Borgo Dora.[6]

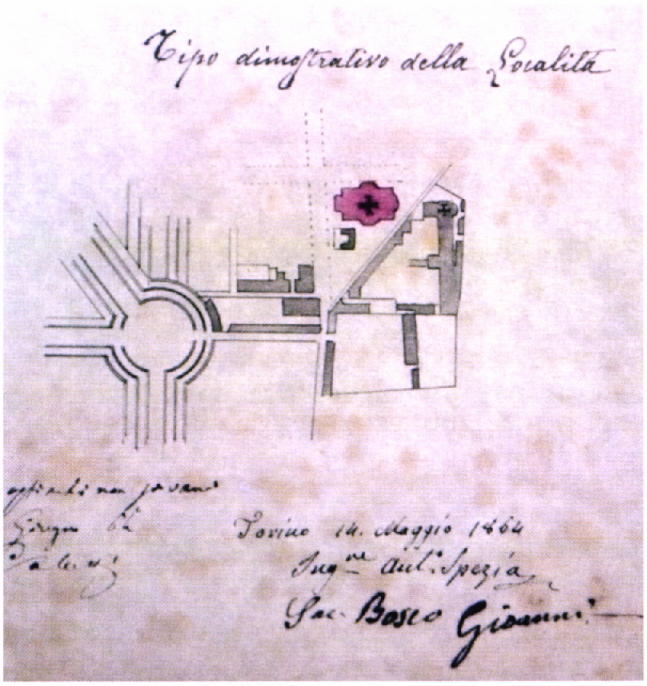
È necessario molto denaro per la manutenzione dei fabbricati e per garantire il vitto agli orfani e ai ricoverati. A questo scopo Don Bosco organizza diverse lotterie, strumento per ottenere denaro e coinvolgere un numero sempre maggiore di persone, costruendo una rete di relazioni fondamentali per perseguire il proprio obiettivo.

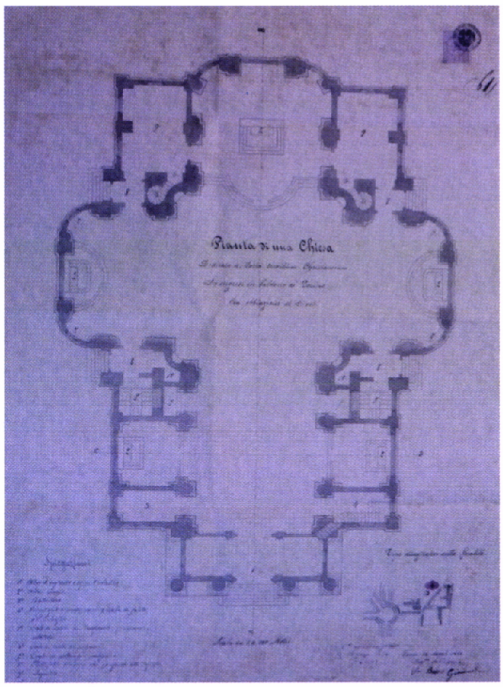
Nel 1851 la prima lotteria è organizzata proprio per la costruzione della chiesa di San Francesco di Sales: sono messi in palio 2678 premi (donati da molti benefattori) per 80.000 biglietti vendibili. A questa prima iniziativa ne seguiranno altre che permetteranno di costruire un considerevole patrimonio a sostegno delle sempre molte e diverse iniziative benefiche.[7]

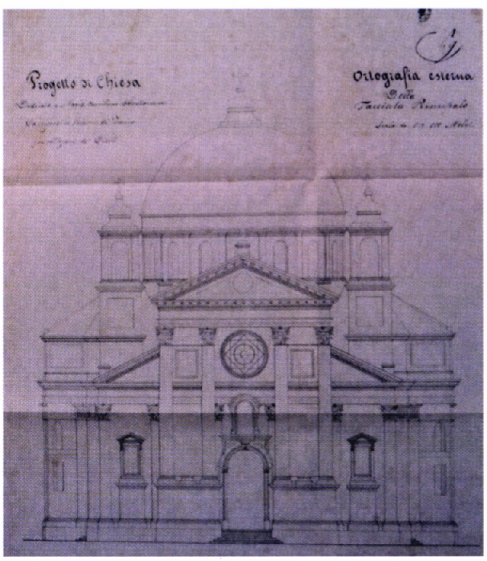
Nel 1859 è istituita la società salesiana (riconosciuta dalla Santa Sede nel 1865) e l'attività di Don Bosco non si arresta. Parallelamente il quartiere di Valdocco vede aumentare la popolazione e nel 1863 la chiesa di San Francesco di Sales si rivela troppo piccola e sottodimensionata.[8] Le altre chiese già in attività sono lontane e non facilmente raggiungibili; si rischia che la popolazione si allontani dalle istituzioni religiose, pericolo che Don Bosco (e le autorità cittadine) non vogliono correre. Si rende, quindi, necessario progettare una nuova chiesa, ben più ampia, che diventi il simbolo della presenza salesiana nel quartiere, fulcro delle molte attività e delle diverse strutture che ben presto incorporeranno la piccola chiesa dedicata a San Francesco di Sales.[9]

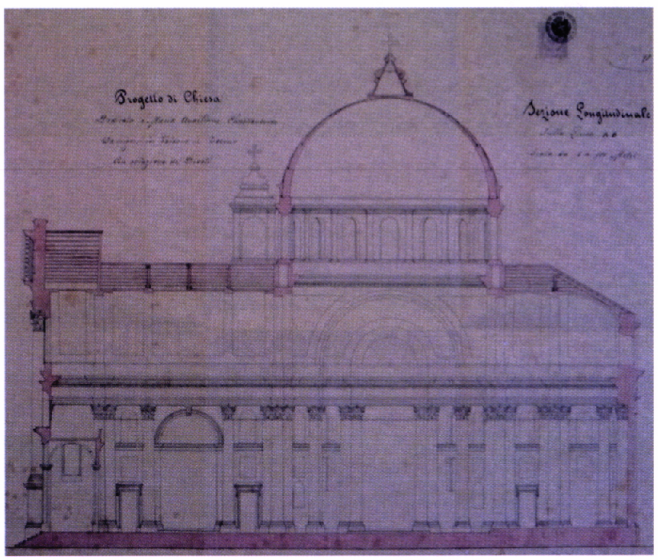
Alla sottoscrizione appositamente aperta partecipano molti benefattori e nel 1864, il 14 maggio, è presentato all'autorità municipale il "Progetto di Chiesa dedicata a *Maria Auxilium Christianorum* da erigersi in Valdocco di Torino con oblazione de' Divoti".[10] L'autore è Antonio Spezia, tecnico di fiducia di Don Bosco da diversi anni; si è infatti occupato di calcoli statici e perizie inerenti le molte acquisizioni e la realizzazione di piccoli fabbricati all'interno della cittadella salesiana: questo progetto rimarrà, tuttavia, il più impegnativo e monumentale di tutta la sua carriera.[11] Potrà in questa occasione spendere le conoscenze acquisite nel corso della formazione accademica e cimentarsi con scelte lessicali monumentali che devono amplificarne il valore simbolico.

Il tempio è destinato a diventare il baricentro simbolico e monumentale della cittadella salesiana che sta assumendo dimensioni considerevoli: infatti, una costante acquisizione di appezzamenti adiacenti, con continue permute e vendite, ha avuto lo scopo di consolidare il patrimonio della congregazione. Senza soluzione di continuità, a partire dal









In alto a sinistra: Tipo dimostrativo della Località. Stralcio di: Pianta di una Chiesa dedicata a *Maria Auxilium Christianorum* da erigersi in Valdocco di Torino con obblazioni de' Divoti, Torino 14 maggio 1864, Ing. Antonio Spezia Sac. Bosco Gioanni (ASCT, Progetti edilizi, 1864/110.5)
In alto a destra: Pianta di una Chiesa dedicata a *Maria Auxilium Christianorum* da erigersi in Valdocco di Torino con obblazioni de' Divoti, Torino 14 maggio 1864, Ing. Antonio Spezia Sac. Bosco Gioanni (ASCT, Progetti edilizi, 1864/110.5)
In basso a sinistra: Progetto di Chiesa dedicata a *Maria Auxilium Christianorum* da erigersi in Valdocco di Torino con obblazioni de' Divoti. Ortografia esterna della Facciata Principale, Torino 14 maggio 1864, Ing. Antonio Spezia Sac. Bosco Gioanni (ASCT, Progetti edilizi, 1864/110.3)
In basso a destra: Progetto di Chiesa dedicata a *Maria Auxilium Christianorum* da erigersi in Valdocco di Torino con obblazione de' Divoti. Sezione Longitudinale sulla Linea AB, Torino 14 maggio 1864, Ing. Antonio Spezia Sac. Gio. Bosco (ASCT, Progetti edilizi, 1864/110.1)

1849, terreni fabbricabili, orti e prati sono acquistati in modo da trasformare il "prato dei sogni" in un complesso tangibile e funzionante, la realizzazione di quanto, si dice, abbia visto in sogno il giovane Don Bosco. Il patrimonio della Congregazione Salesiana trae vantaggio anche dalla speculazione fondiaria scatenata in Valdocco a seguito dell'ipotesi, poi non realizzata, di costruzione della stazione ferroviaria Torino-Novara: Don Bosco vede crescere repentinamente il valore delle proprietà. Nel 1865 viene organizzata l'ultima grande lotteria torinese proprio per la costruzione della Basilica di Maria Ausiliatrice.[12]

Antonio Spezia sceglie per realizzare la chiesa in Valdocco un codice neoclassico che ben esprime la monumentalità ricercata. In passato si è evidenziato il richiamo alla chiesa di San Giorgio Maggiore di Venezia di Andrea Palladio, scelta dal progettista quale modello di riferimento. In realtà, se esiste una matrice palladiana (ma forse il rimando è alla trattatistica ottocentesca in cui il palladianesimo è solo uno dei codici) è stata trasfigurata nelle proporzioni e dalla giustapposizione di elementi fra loro anche discordanti. L'eclettismo imperante in quegli anni ha l'ardire di sommare due torri campanarie arretrate (sormontate dalle statue degli arcangeli Gabriele e Michele[13]), la licenza del rosone e un grande portale dalle forme non puramente rinascimentali. In fase realizzativa poi sono variate rispetto al "modello originale" le proporzioni, amplificandone la dimensione verticale e, successivamente, sono stati modificati i salienti laterali per collocarvi gli orologi. Certo è che il possente ordine architettonico su basamento si tramuta nell'orditura della facciata che si dipana attraverso il racconto della statuaria e dei bassorilievi. Oltre il timpano si intravede la grande cupola semisferica su tamburo interamente finestrato a illuminare l'interno; al di sopra svetta la statua dorata della Vergine Maria, alta 4 metri.[14]

Anche lo spazio interno, scandito da imponenti lesene corinzie, pare trovare un *incipit* nelle tavole del trattato palladiano, ma le prime assonanze presto lasciano spazio alle molte differenze: la pianta a croce latina centralizzata con transetto poco aggettante, il coro profondo ma non così esasperato; sono scomparse le navate laterali sostituite da profonde cappelle.

In realtà l'edificio che oggi possiamo visitare presenta notevoli differenze rispetto al progetto di Antonio Spezia: lavori svolti nella seconda metà degli anni Trenta del Novecento hanno in parte stravolto lo spazio interno originario. Un ampio presbiterio si spinge ben oltre i limiti della precedente abside, occupando lo spazio del coro fatto costruire da Don Bosco tra il 1869 e il 1870. Sono state anche ricavate due ampie cappelle laterali al presbiterio per accogliere giovani e pellegrini durante le funzioni. Colonne binate in marmo verde ne scandiscono il perimetro, individuando un corridoio che le collega passando alle spalle dell'altare maggiore. Alla prima cupola monumentale, all'incrocio tra nave e transetto, si è aggiunta, tra il 1935 e il 1938, una seconda cupola a copertura del presbiterio.

Sicuramente la monumentalità tanto ricercata dal progettista e dal committente doveva, all'epoca, ancora più stupire in un contesto di campi. Il lessico non proporzionato e le dimensioni eccessive devono aver comunque colpito l'immaginazione popolare sin dal

momento del grande cantiere. Attualmente la chiesa si affaccia su una piazzetta rettangolare, arretrata rispetto a corso Regina: spazio fortemente caratterizzato dalle quinte edilizie omogenee che ha assunto un valore ambientale solo grazie al rigoroso impianto planimetrico di fine Ottocento. In un primo momento si era prevista la costruzione di una lunga infilata di portici che dalla basilica avrebbero dovuto segnare l'intero perimetro della piazza quale elemento di unitarietà tra spazi differenti; ma il progetto naufraga entrando in conflitto con l'ampliamento della città.

Note

1. C. Felloni, R. Audisio, 1989.

2. G. Picco, 1989.

3. Ancora oggi visitabile all'interno del complesso in Valdocco.

4. V. Comoli Mandracci, 1983.

5. F. Blachier, *Progetto di costruzione di una Chiesa, e di ampliazione dei fabbricati del ricovero per la gioventù pericolante da erigersi in Valdocco, territorio di questa Città*, 12 giugno 1851 (ASCT, *Progetti edilizi*, 1851/79).

6. A. Bocco, 2004.

7. G. Bracco, 1989. Si veda inoltre: A. Giraudo, 2008.

8. Antonio Spezia, *Piano dell'Oratorio di S. Francesco di Sales in Valdocco e siti adiacenti*, 5 giugno 1863 (ASCT, *Progetti edilizi*, 1863/140-1).

9. Ancora oggi la chiesa è officiata all'interno della cittadella salesiana.

10. ASCT, *Progetti edilizi*, 1864/110-1,2,3,4.

11. Antonio Spezia (1814-1892). Ingegnere architetto approvato all'Università di Pavia (1840), architetto idraulico e civile, Università di Torino (1851). G.M. Lupo, 1990.

12. Nel 1878-79 sarà organizzata una piccola lotteria per finanziare i lavori di completamento del San Giovannino.

13. Commissionate ai Fratelli Brogli di Milano e all'indoratore Giuseppe Grassi, sono collocate nel 1869.

14. Modellata da Giosuè Argenti di Novara, eseguita dallo scultore Boggio, fu issata sulla cupola nel 1867.

A SAN SALVARIO

"UNA CURIOSA VICINANZA *cotesta... per dimostrare che in una città del dì d'oggi, a dispetto degli intolleranti, ognuno può adorar Dio a modo suo, in santa pace*".[1]

Nell'arco di circa un trentennio, in San Salvario, a pochi metri l'uno dagli altri sono costruiti tre luoghi di culto per differenti credi religiosi: il tempio valdese, la chiesa salesiana di San Giovannino e la sinagoga si ergono all'interno del quartiere che negli stessi anni sta ribadendo la propria vocazione residenziale e al contempo multiculturale. Le scelte formali operate dai progettisti e dalla committenza sono finalizzate a una differenziazione e a una rivedicazione di autonomia culturale.

Nel 1851 è presentato, all'interno del Piano di Ingrandimento della Capitale, il piano settoriale "fuori Porta Nuova":[2] prende corpo l'ampliamento normato della città verso sud, con la progettazione urbanistica del futuro quartiere San Salvario. In realtà, negli anni subito precedenti, in loco erano già confluite alcune attività industriali e le prime costruzioni residenziali attirate da questa nuova possibilità di sviluppo.

Valdocco e San Salvario: due quartieri scelti da Don Bosco non casualmente all'interno della città in crescita esponenziale; periferici all'epoca, con le prime strutture protoindustriali, popolati dai ceti sociali più bassi e oggetto, in quegli anni, di lottizzazioni e ambiziosi disegni urbanistici tesi alla ricucitura con la città storica. L'incalzante urbanizzazione prima del Borgo Nuovo, poi lungo il vialone del Re (l'attuale corso Vittorio) e l'arrivo della ferrovia allo scalo di Porta Nuova, fanno sì che San Salvario si prefiguri come quartiere popolare in cui l'attività assistenziale si rende urgentemente necessaria.

Sulla zona di nuovo ampliamento si è anche focalizzata l'attenzione della comunità valdese, che finalmente può affrontare la costruzione di un edificio per le proprie funzioni religiose. È la diretta conseguenza del Regio Decreto Carloalbertino del 19 giugno 1848 in cui si stabilisce l'eguaglianza, di fronte ai diritti civili e politici, di tutti i cittadini del Regno sardo indipendentemente dalla religione professata. Finalmente la comunità valdese (come d'altra parte quella ebraica) riacquista i diritti, non ultimo quello di professare il proprio credo non in luoghi occultati, ma liberamente in spazi appositamente progettati. Il futuro quartiere di San Salvario accoglie da subito il cantiere del tempio protestante, progettato da Luigi Formento, che verrà inaugurato nel 1851. San Salvario si va delineando sin dalla metà del XIX

secolo luogo multiculturale e aperto alle diverse religioni, vocazione che si consoliderà nel corso degli ultimi decenni: anche la comunità israelitica, dopo la non felice esperienza con Alessandro Antonelli, sceglierà un lotto nelle adiacenze dell'attuale corso Vittorio per la realizzazione della propria sinagoga. Fino agli inizi degli anni Ottanta, tuttavia, il nuovo quartiere, che nel mentre è diventato fra i più popolosi e popolari, è in "completa balia" della comunità valdese, che offre servizi assistenziali anche ai non protestanti.

Don Bosco non nasconde la sua preoccupazione e così scrive ancora nell'ottobre 1870:[3]

> "Nella città di Torino dalla Piazza d'Armi fino al Po avvi uno spazio popolatissimo di circa tre chilometri senza che tra quei' numerosi abitanti vi siano né scuole per fanciulli, né chiese pel culto religioso. E gli è nel mezzo di quella popolazione, come ognuno sa, che i Protestanti innalzarono il così detto loro tempio con ospizio, scuole ed asilo infantile. Quindi per quella deficienza deplorevole di vicine chiese e scuole cattoliche, e per la vicinanza altronde dello stabilimento eterodosso ne nasce pe' padri di famiglia un gravissimo ed efficacissimo cimento di mandare i loro figli e figlie misti a quelli dei protestanti alle loro scuole ed asili sotto allo specioso pretesto che la necessità non ha leggi. Esisteva bensì da molti anni l'Oratorio di San Luigi con scuola e giardino di ricreazione, ma nel prolungamento della via San Pio V questa località fu divisa in due parti e così resa inservibile allo scopo. A fine di provvedere in qualche modo alla gravità del bisogno, coll'aiuto di caritatevoli persone fu comperato un terreno compreso tra detta via San Pio V e via Madama Cristina con fronte sul viale del Re. L'intendimento è di edificare una chiesa, che possa servire anche per gli adulti, con fabbricato sufficiente per scuola, ospizio, giardino dove trattenere i ragazzi in ricreazione nel giorno festivo, preservarli dai pericoli dell'immoralità ed avviarli a qualche arte o mestiere".

La presenza salesiana nella zona sud della città non è esclusivamente riconducibile alla chiesa con convitto dedicati a San Giovanni Evangelista; infatti nella zona prossima a Porta Nuova, ma agli antipodi rispetto al quartiere di San Salvario, nel 1866 un comitato di cittadini chiede di poter costruire una chiesa parrocchiale dedicata a San Secondo.[4] Nel 1871 Don Bosco esprime la volontà di aprire, a sue spese, un oratorio festivo cintato nel cuore del nascente quartiere; poco dopo si assume la responsabilità di tutte le spese per la realizzazione della chiesa per la quale le offerte dei cittadini risultano insufficienti. In realtà il coinvolgimento del prete salesiano nel cantiere di San Secondo si esaurisce prematuramente e l'operazione verrà portata a termine senza la sua collaborazione. Ma anche questo obiettivo non raggiunto, è utile per capire la volontà di Don Bosco di essere presente nel territorio cittadino con strutture, oratori e affrontare i problemi con mezzi concreti, in particolare là dove i giovani possono essere maggiormente trascurati o abbandonati.

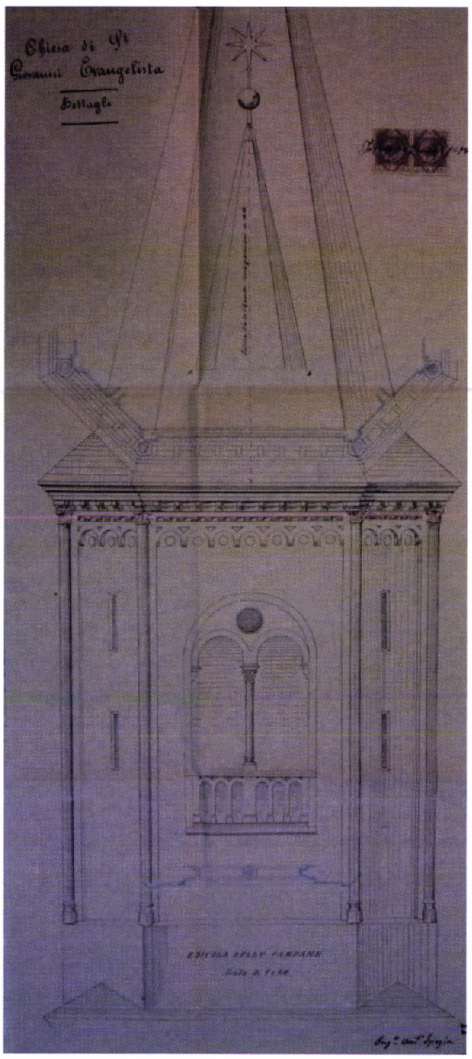
Sin dalla fine degli anni Quaranta esistevano nel nascente quartiere di San Salvario una cappella e un oratorio dedicati a San Luigi e una scuola destinata a contrastare l'azione di proselitismo della comunità valdese. Don Bosco vede il nuovo quartiere come zona di frontiera e teme di lasciare un consistente numero di anime in balia della comunità

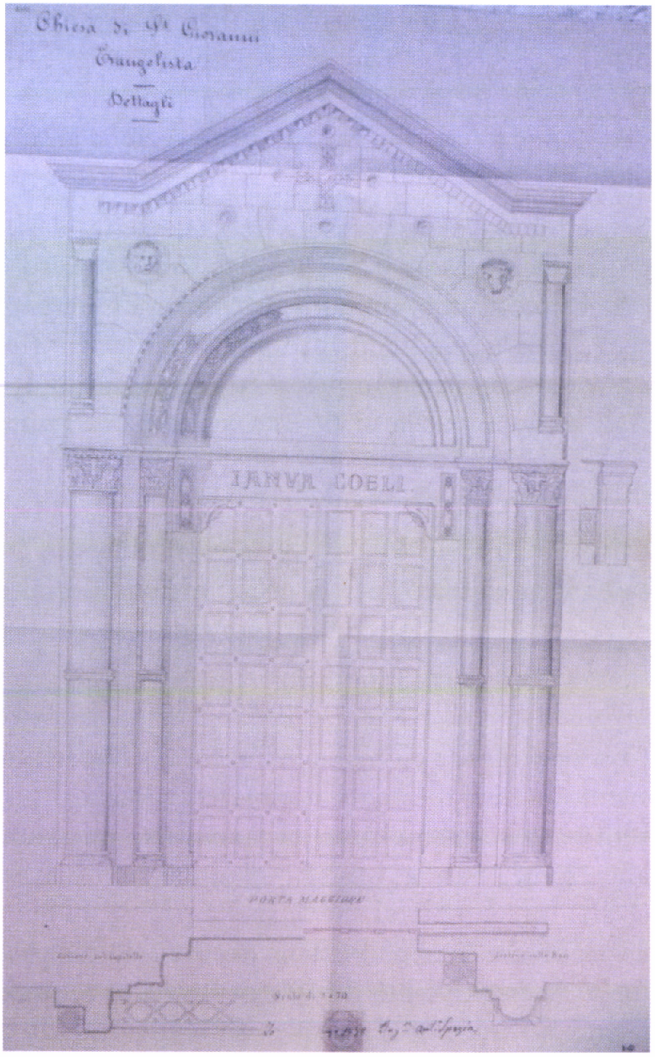
protestante. Si impegna tenacemente in una nuova sfida mirata a consolidare le proprietà della congregazione in San Salvario: acquisti, lasciti, permute. L'attenzione di Don Bosco si concentra su un isolato in affaccio sul vialone del Re, angolo con l'attuale via Madama Cristina, asse di penetrazione all'interno del nuovo quartiere, in prossimità di quella che diventerà un'importante zona mercatale.[5]

Se la presenza dell'oratorio è documentata sin dal 1847,[6] le acquisizioni diventano più numerose solo a partire dal 1870, ovvero da quando il complesso di Valdocco è concluso e si può, quindi, far convergere le energie verso un nuovo obiettivo. La presenza sino a quel momento precaria diventa stabile: si vuole inoltre sgravare il centro di Valdocco, ormai in piena attività e punto di riferimento dei forse troppi bisognosi. Agli antipodi della città è necessario realizzare un nuovo complesso che trovi nella chiesa l'edificio simbolico maggiormente rappresentativo, ma che deve dotarsi anche di strutture assistenziali.

Edoardo Arborio Mella[7] presta gratuitamente la propria opera e redige il progetto; non essendo architetto, per la presentazione dei disegni ai competenti uffici municipali, si deve avvalere della collaborazione di Antonio Spezia, che ha mantenuto stretti rapporti con la Congregazione Salesiana.[8] Nel 1881 si apre il cantiere del collegio (inaugurato nel 1884) su progetto dell'ingegnere Carlo Maurizio Vigna.

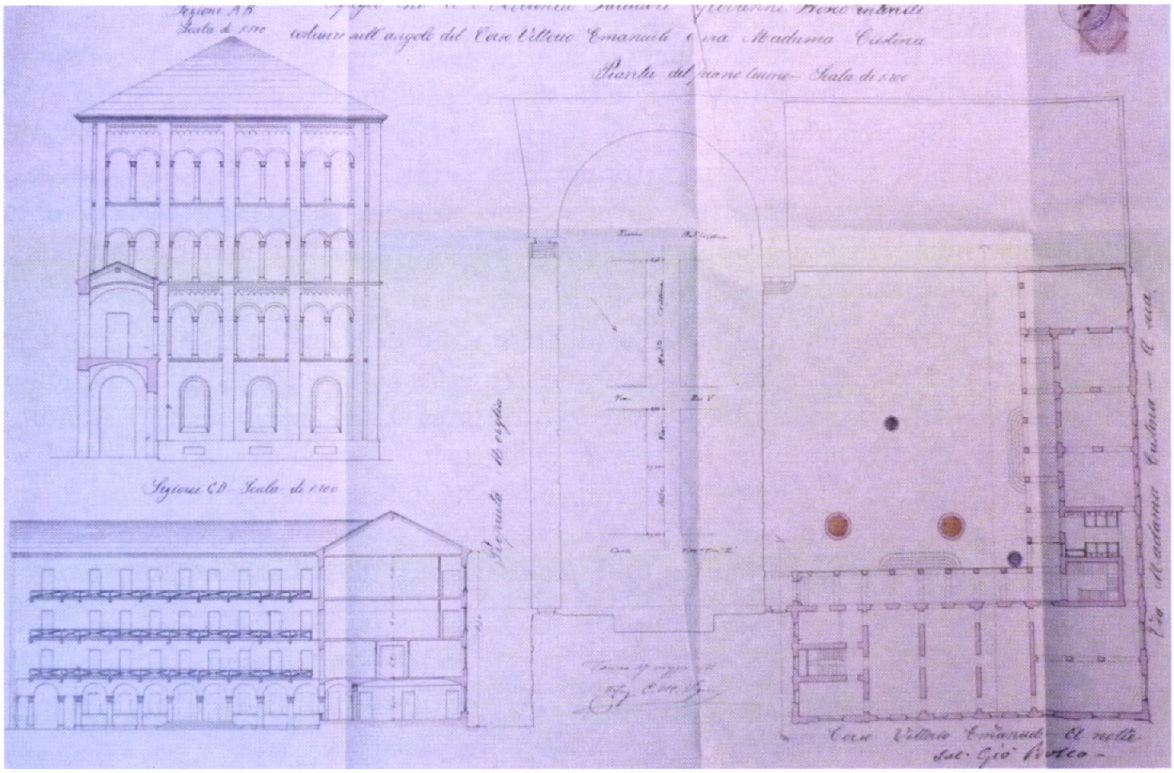
Con ogni probabilità Don Bosco si dimostra totalmente indifferente alle scelte lessicali e artistiche: con la concretezza che lo contraddistingue è sicuramente più attento al risultato ultimo, il manufatto che garantisce assistenza e soccorso ai corpi e alle anime. Lascia, quindi, ai progettisti e ai decoratori libertà di scelta di modelli e codici interpretativi. Se la scelta di Spezia per la chiesa in Valdocco si risolve in suggestioni che partendo dalla tradizione rinascimentale, ecletticamente si traducono in un decorativismo di differente matrice, a San Salvario Mella è garanzia di scelte legate al *revival* medievale. Lunghi anni di studi, viaggi e restauri al patrimonio medievale piemontese hanno fatto sì che egli diventasse uno dei maggiori esponenti del neomedievalismo della seconda metà del XIX secolo. Fervente cattolico, allineato alle dottrine del *Sillabo* di Pio IX, Mella è quasi alla fine della sua lunga e prolifica carriera: morirà nel 1884 e, nello stesso anno, all'interno dell'Esposizione allestita al Valentino, gli verrà dedicata una mostra delle sue opere scritte, progettate, restaurate. Come detto, Mella ha lungamente studiato l'architettura piemontese ed europea. Sino a pochi giorni prima della morte ha lavorato al suo studio intitolato *Elementi di architettura romano-bizantina detta lombarda*: e il *revival* medievalista è sicuramente la chiave di lettura delle scelte formali proprie della chiesa di San Giovannino (e dell'ospizio annesso). Edoardo Arborio Mella ha già collaborato con Giovanni Battista Ferrante per la costruzione (1862) di Santa Giulia, un'altra chiesa di matrice medievale; e gli anni in cui viene portata a termine la chiesa salesiana coincidono con un nuovo, o forse mai sopito, interesse per il *revival* medievalista. La chiesa di San Secondo, la più tarda chiesa di San Bernardino, ma soprattutto il Borgo Medievale al Valentino, e la cappella in esso progettata, sono opera di architetti diversi, ma ben esprimono il gusto dell'epoca.[9]

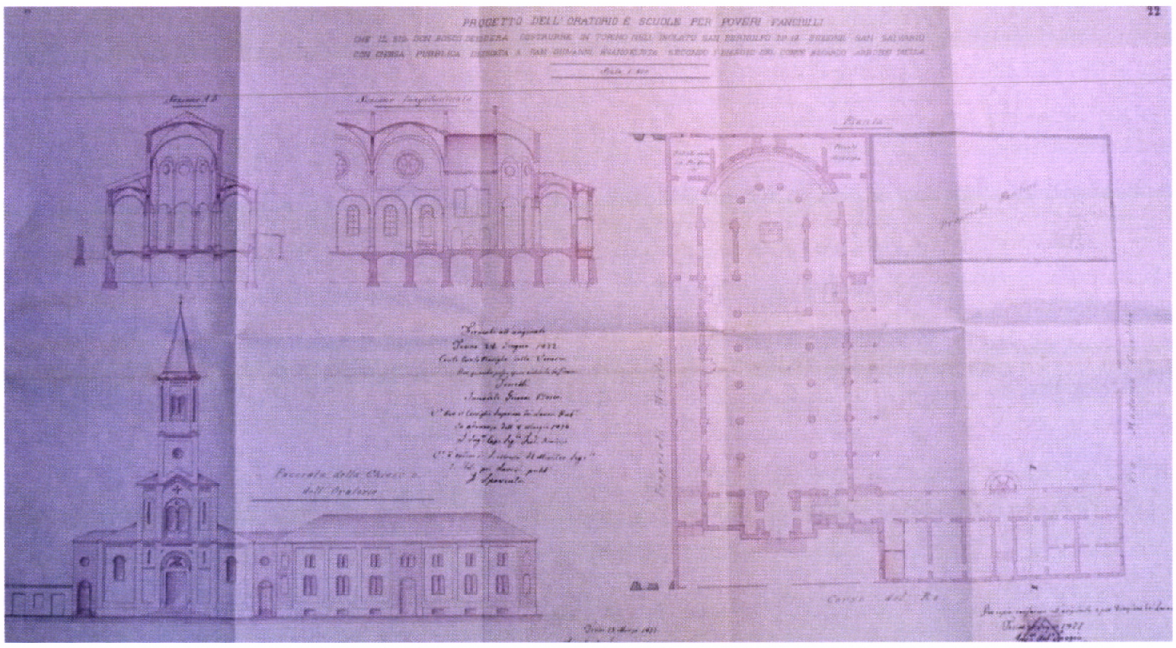




A sinistra: Chiesa di San Giovanni Evangelista. Dettagli. EDICOLA DELLE CAMPANE, Torino, 20 gennaio 1878, Ing. Antonio Spezia (ASCT, Progetti edilizi, 1878/19.3).
A destra: Chiesa di San Giovanni Evangelista. Dettagli. PORTA MAGGIORE, Torino, 20 gennaio 1878, Ing. Antonio Spezia (ASCT, Progetti edilizi, 1878/19.4).

Il 14 agosto 1878 è posata la prima pietra del cantiere e anche in questa occasione la capacità di coinvolgere istituzioni e persone dimostrata dal prete torinese è una garanzia per la raccolta di fondi.[10] L'edificio (22 metri di larghezza per 60 di lunghezza) è illustrato come "in stile romanico-lombardo del 1200". Sorge arretrato rispetto al rettilineo del corso Vittorio e il sagrato è chiuso fra due quinte architettoniche omogenee, di cui una segna il fianco dell'ospizio e l'altra è esclusivamente un simmetrico elemento scenografico. Il fronte svetta rispetto allo *skyline* grazie alla torre campanaria in asse con il portale di accesso. Il campanile (45 metri di altezza) è composto da due piani a pianta quadrata e da un terzo ottagonale. La bicromia del paramento murario è vivacizzata dall'inserimento del portale con piccolo protiro sormontato da lunetta con mosaico, e dalle aperture, bifore, trifore, quadrifore della torre.





In alto: ospizio che il Reverendo Sacerdote Giovanni Bosco intende costrurre sull'angolo del Corso Vittorio Emanuele e via Madama Cristina, Torino 27 maggio 1881, Ing. C. M. Vigna, Sac. Gioanni Bosco (ASCT, Progetti edilizi, 1881/198.2)
In basso: PROGETTO DELL'ORATORIO E SCUOLE PER POVERI FANCIULLI CHE IL SIGN. DON BOSCO DESIDERA COSTRURRE IN TORINO NELL'ISOLATO SAN BERNOLFO N° 19 SEZIONE SAN SALVARIO CON CHIESA PUBBLICA DEDICATA A SAN GIOVANNI EVANGELISTA SECONDO I DISEGNI DEL CONTE EDOARDO ARBORIO MELLA, Torino 28 Giugno 1872, Conte Carlo Reviglio della Veneria, Sacerdote Gioanni Bosco, per copia conforme 20 giugno 1877 Ing. Antonio Spezia (ASCT, Progetti edilizi, 1878/19.1).

La scelta del codice lessicale appare ancora più importante se letta in riferimento con i quasi coevi templi di culti non cattolici realizzati a pochi metri di distanza: il già citato tempio valdese (Luigi Formento, 1851) e la sinagoga, ultimata quasi negli stessi anni (Enrico Petiti, 1884) che la comunità ebraica ha fortemente voluto in forme neomoresche. Prende corpo in questo modo, fra pochi isolati del quartiere San Salvario, una sorta di *promenade* architetturale fra i diversi codici stilistici del repertorio eclettico: le differenti comunità religiose ribadiscono le proprie appartenenze culturali presentandosi sul palcoscenico urbano con "vesti" differenti.

In San Giovannino la scelta del modello di riferimento della pianta lascia trasparire i raffinati studi di Mella: le tre navate, prive di transetto, con deambulatorio biabsidato continuo, riprendono il modello della cattedrale di Ivrea.[11] Lo spazio interno è scandito da volte a crociera decorate. Nei sotterranei della chiesa trovano spazio i locali dell'oratorio per i giovani e un'aula per conferenze e riunioni; sempre nel piano cantinato trovava sede la caldaia destinata a riscaldare, in maniera innovativa per l'epoca, l'intero edificio grazie ad aria calda soffiata in tubi in ghisa al di sotto del pavimento.

Note

1. E. De Amicis, 2003.

2. V. Comoli Mandracci, V. Fasoli (a cura di), 1996.

3. Lettera pubblicata da M. Leva Pistoi, 1989.

4. F. Motto, 1989.

5. G. Picco, 1989.

6. L'8 dicembre 1847 è inaugurata una cappella intitolata a San Luigi Gonzaga, sorta sul sedime di una rimessa affittata da Don Bosco.

7. Edoardo Arborio Mella (1808-1884), conte, pur privo di titolo accademico, svolge la professione di "architetto", restauratore, insegnante privato di geometria e disegno. Erudito, studioso e autore di diversi testi sull'architettura medievale tedesca e italiana. F. Morgantini, 1988.

8. Antonio Spezia, Edoardo Arborio Mella, *Progetto dell'Oratorio e Scuole per poveri fanciulli che il sig. Don Bosco desidera costruire in Torino nell'isolato San Bernolfo n° 19, sezione San Salvario con Chiesa pubblica dedicata a San Giovanni Evangelista secondo i disegni del conte Edoardo Arborio Mella*, 28 giugno 1872 (ASCT, *Progetti edilizi*, 1878/19-1,2,3,4).

9. E. Dellapiana, C. Tosco, 1996. Si veda inoltre: A. Griseri e R. Gabetti, 1973.

10. A. Buffa, 1882. Si confronti inoltre: *Chiesa di San Giovanni,* 1982; E. Innaurato, 1982.

11. E. Dellapiana, C. Tosco, 1996.

A ROMA

Nella frenetica attività di persone e cose che contraddistingue il piazzale antistante la stazione di Roma Termini svetta, alle spalle dei resti delle antiche mura, una grande statua dorata a coronamento di un campanile. Sull'attuale via Marsala che costeggia lo scalo ferroviario, trafficata in ogni ora del giorno, si affaccia la chiesa del Sacro Cuore di Gesù con annesso l'ospizio salesiano.

La chiesa è stata consacrata nel 1887, poco prima della morte di Don Bosco (31 gennaio 1888) ed è tuttora retta dai salesiani. Il prete e l'intera congregazione hanno giocato un ruolo fondamentale nella realizzazione dell'edificio e nella raccolta dei fondi necessari, tuttavia la vicenda costruttiva del tempio ha preso avvio ben prima che il Pontefice decidesse di affidare la difficile impresa a Don Bosco.

Ancora prima della proclamazione della nuova capitale d'Italia, nel 1870 Pio IX fa acquistare un lotto all'Esquilino, una zona della città destinata ad accogliere l'ampliamento del quartiere Castro Pretorio.[1] Infatti l'apertura della via Nazionale, e la definizione del quartiere delle Terme (1867), è legata alle scelte per la localizzazione della nuova stazione ferroviaria e rappresenta l'esito naturale della politica urbanistica di Pio IX in una logica funzionale e speculativa.[2]

La nuova stazione Termini si prefigura fulcro di estrema importanza urbanistica, diventando di conseguenza baricentrica per ulteriori ampliamenti della città in costante crescita. Il nuovo quartiere si va a insediare in una zona dove i resti archeologici si alternano a ville suburbane con orti e giardini e già nel 1870 è ripristinato l'antico acquedotto dell'Acqua Marcia, rinominato Acqua Pia, a servizio delle nuove lottizzazioni. Dopo il 1870 il quartiere si sviluppa nei pressi della stazione e diventa ben presto il ritrovo di venditori ambulanti, immigrati in cerca di lavoro, ma anche nullafacenti e delinquenti.

Inoltre, altro elemento che sembra preoccupare la Santa Sede, la presenza protestante, con edicole, chiese e convitti, pare concentrarsi in questa nuova zona della città. Tra il 1873 e il 1888 è costruita la chiesa di San Paolo *within the walls* (entro le mura) in via Nazionale, chiesa episcopale americana, la prima non cattolica costruita a Roma dopo l'Unità d'Italia.[3]

Si sente la necessità di un centro di assistenza spirituale e materiale che coordini le attività delle parrocchie adiacenti, ma non così vicine, di Santa Maria degli Angeli, Santa Maria Maggiore, San Bernardo e San Lorenzo fuori le Mura, e, come sta accadendo a Torino, si teme di affidare le anime di un intero quartiere ai pastori protestanti.

Contemporaneamente si afferma il culto del Sacro Cuore di Gesù,[4] e nasce la volontà di dedicargli un nuovo tempio: la proposta è presentata a Pio IX che immediatamente destina a tale scopo l'area in precedenza acquistata all'Esquilino per costruirvi una chiesa dedicata a San Giuseppe, patrono della chiesa universale. Il Papa muore nel 1878 e gli succede Leone XIII, Gioacchino Pecci, uno tra i primi vescovi a consacrare la sua diocesi di Perugia al Sacro Cuore di Gesù. Il progetto è affidato all'architetto dei Sacri Palazzi Apostolici Francesco Vespignani ed è nominata un'apposita commissione che vigili sulla raccolta dei fondi.

Il 16 agosto 1879 viene posta la prima pietra dal cardinale La Valletta. I lavori sono subito interrotti per mancanza di fondi: le difficoltà paiono insormontabili. Il decennio che volge al termine, tra non pochi problemi economici, ha visto il trasferimento della capitale e la morte di Pio IX. Gli anni del pontificato di Leone XIII coincidono con lo sviluppo di Roma capitale e si assiste a un fiorire di nuovi edifici religiosi, molti dei quali con funzione parrocchiale nei quartieri di nuova costruzione. Altri sono realizzati su iniziativa di diversi ordini monastici mentre l'accrescersi delle comunità straniere intorno alle diverse ambasciate, unita alla libertà religiosa ostentata dal governo, fanno sì che siano realizzate chiese di rito non cattolico. Tra le altre la già menzionata chiesa di San Paolo in via Nazionale e la chiesa anglicana di *All Saints* in via del Babuino.[5]

Il rapido accrescersi della città, la lottizzazione e la costruzione di interi quartieri sulla spinta di un pressante incremento demografico procedono di pari passo con la preoccupazione da parte del clero che assiste alla crescita urbana senza che si provveda all'assistenza religiosa cattolica degli abitanti.

Ecco quindi che non può essere ignorato il cantiere interrotto del tempio dedicato al Sacro Cuore di Gesù nel nascente quartiere di Castro Pretorio, che già si dimostra problematico per la situazione sociale e la convivenza di culti diversi. È di massima urgenza trovare chi si occupi della raccolta dei fondi e possa portare a termine in tempi brevi un'opera così necessaria.

Don Bosco compie venti viaggi a Roma tra il 1858 (in tale occasione Pio IX lo incoraggia a fondare la Società Salesiana), il 1869 (quando il 19 febbraio viene approvata la Società Salesiana), e il 1887 anno della consacrazione del tempio: il 18 maggio dello stesso anno lascia Roma per sempre.

Il 5 aprile 1880 Leone XIII riceve in udienza Don Bosco, in quei giorni a Roma per discutere delle missioni salesiane in Patagonia, e lo invita ad adoperarsi per la costruzione del tempio dedicato al Sacro Cuore di Gesù al Castro Pretorio.[6]

Il Papa, e alcuni cardinali a lui vicini, vedono nel prete torinese, colui che con carisma e religiosità riuscirà a portare a termine un'impresa che al momento appare ardua: costruire un tempio dedicato al Sacro Cuore nel nuovo quartiere che già presenta una situazione sociale difficile.

Come impone la Regola della Congregazione, Don Bosco interpella, una volta tornato a Torino, i superiori del Consiglio della Società Salesiana e li rende partecipi del desiderio del Papa. Una lunga discussione fa emergere punti di vista differenti: la proposta dimo-

stra la fiducia della santa sede nei confronti della nuova congregazione religiosa, ma è al contempo impresa ardua e onerosa. Si corre inoltre il rischio di distogliere attenzioni ed energie (non solo economiche) da altre imprese ormai già avviate.

Si racconta che su sette votanti solo Don Bosco si sia dichiarato favorevole ma che la forza persuasiva del prete sia riuscita a coinvolgere i confratelli che, analizzato un primo disegno considerato angusto, chiedono al Santo Padre un nuovo progetto più grandioso.

Il primo progetto deve essere modificato poiché in seguito all'acquisto di una nuova area è deciso l'allungamento di 28 metri. Sono comprati 5500 metri quadrati per ampliare la chiesa e costruire un ospizio e un ricovero per giovani di ogni Paese.[7]

I salesiani "ereditano" un cantiere bloccato alle fondamenta, ma i problemi economici non li spaventano. La prima preoccupazione è creare un legame con il quartiere e i suoi abitanti, soprattutto i più giovani, consci che coinvolgendo i ragazzi in giochi e attività si arrivi alle singole famiglie. Fondando nei pressi un piccolo oratorio festivo si radicano nel quartiere.

L'11 dicembre 1880 è stipulata la convenzione che garantisce l'uso perpetuo della Basilica alla Congregazione Salesiana. Il secondo progetto prevede alla spalle dell'altare un ampio coro utilizzato anche per piccole manifestazioni religiose. Nel piano interrato è creato un ampio locale dove è allestito un piccolo teatro per i ragazzi.

L'affidamento dell'iniziativa a Don Bosco non tarda a far arrivare ottimi risultati; il prete torinese scrive una circolare ai cooperatori salesiani in Italia e nel mondo, agli arcivescovi, ai vescovi e a tutta la stampa cattolica, chiedendo aiuti economici per questa impresa. Un aiuto particolare giunge dalla Francia mentre al conte Cesare Balbo si deve l'idea di chiedere un contributo istituendo un voto dell'intera nazione al Sacro Cuore nella speranza di debellare l'epidemia di colera del 1884. Nonostante le difficoltà la raccolta di fondi procede e il cantiere non si interrompe più.

Già nel 1882 è inaugurata una cappella provvisoria dove si dice messa e l'anno dopo sono ultimati e aperti al culto il coro e il presbiterio. Quasi contemporaneamente sono iniziati i lavori per la costruzione dell'ospizio; per la raccolta di fondi è organizzata una lotteria con circa 8000 oggetti appositamente donati. Per la facciata della chiesa viene presentato un preventivo di 24.000 lire, che richiede l'apertura di un'apposita sottoscrizione.

Nel 1886 la chiesa è ultimata nonostante un incendio scoppiato l'anno precedente abbia ostacolato i lavori. Nel 1887 la chiesa è consacrata per festeggiare il giubileo sacerdotale di Leone XIII senza aspettare la conclusione dell'apparato decorativo interno.[8] Il 16 maggio 1887, finalmente, Don Bosco celebra messa presso l'altare di Maria Ausiliatrice (unica messa celebrata da lui nella Basilica) e la sua commozione, riportata dalla cronache, dimostra l'impegno profuso e le molte difficoltà superate.

Francesco Vespignani (1842-1899), il progettista, è figlio del più noto Virginio (1808-1882)[9] autore, fra i molti edifici, della porta di San Pancrazio, la facciata esterna di Porta Pia e l'ingresso del cimitero del Verano. Padre e figlio sono tra gli esponenti di maggior

spicco della cultura architettonica a Roma alle soglie del nuovo secolo; si esprimono attraverso un eclettismo elaborato e a volte ridondante. Spesso sono impegnati in restauri e ricostruzioni come nel caso dell'abside di San Giovanni in Laterano.

Sono anni caratterizzati dal dibattito scaturito dalla ricostruzione di San Paolo fuori le Mura distrutto da un incendio e in questo contesto viene rivolta nuova attenzione al modello della basilica paleocristiana da parte della cultura romana e internazionale.[10] E se interesse per l'organismo basilicale sarà sottolineato dall'opera di Luigi Canina, *Ricerche sull'architettura più propria dei tempi cristiani* (due edizioni nel 1843 e nel 1846), ancora negli anni Ottanta a Roma il modello paleocristiano è presente in molti nuovi edifici di culto.

Le scelte operate per la chiesa del Sacro Cuore di Gesù, in particolare per la formulazione dello spazio interno, risentono di questo dibattito: Vespignani sceglie di creare un'ampia navata centrale, affiancata dalle due laterali, coperta da un soffitto cassettonato e di attingere, nelle proporzioni e nei caratteri architettonici principali, al lessico messo in opera in alcune delle principali basiliche costantiniane.

L'edificio nasce su un lotto non perfettamente ortogonale alla strada; la facciata non è allineata con lo spazio interno ma con via Marsala, all'epoca via di Porta San Lorenzo. Il fronte, come del resto l'interno, sono un esempio della libera commistione di elementi architettonici di differente origine alla ricerca di un codice che esprima monumentalità e decoro. Il prospetto, in travertino di Tivoli alternato al rosso del laterizio, presenta tre portali con colonne in granito nero di Biella (fornito dalla ditta Matassolio di Biella) a sorreggere capitelli scolpiti da Gustavo Riboldi. Nelle lunette i mosaici sono dedicati al Sacro Cuore di Gesù, a San Giuseppe e a San Francesco di Sales. L'orditura della parte basamentale è scandita da lesene binate con capitelli corinzi a reggere un'architrave che sorregge agli estremi le statue di Sant'Agostino (opera di Adolfo Pantarese) e di San Francesco di Sales (di Costantino Baroni). Al di sopra l'imponente navata centrale prende luce sul fronte da una grande trifora a tutto sesto con vetrate policrome raffiguranti il Sacro Cuore di Gesù, San Pietro e San Paolo (L. Sereno, 1889). Chiude la facciata il timpano, nel cui centro è lo stemma papale.

All'interno si accede attraverso i grandi portali in legno intagliato dagli artigiani della casa madre di Torino, mentre gli stipiti in marmo di Carrara sono stati cesellati da Giovanni Zampa. Lo spazio è monumentale e articolato in una serie di volumi correlati: tre navate di cui la maggiore ben più ampia e alta, le navate laterali con altari lungo il perimetro, il transetto, la zona presbiterale coperta da cupola, il profondo coro alle spalle dell'altare maggiore. L'articolazione dei volumi, sottolineata da differenti sistemi di copertura, materiali e colori differenti, rientra nel lessico eclettico di Vespignani: modelli differenti assemblati con l'unico obiettivo di ottenere uno spazio monumentale che colpisca il visitatore. La navata centrale cassettonata è separata dalle navate laterali, coperte da cinque calotte decorate, da cinque archi a tutto sesto su colonne; il cleristorio finestrato introduce molta luce all'interno. Il grande blocco, destinato a ospitare l'ospizio e il convitto, si affaccia sulla via con un fronte compatto, in laterizio a vista, ritmato da lesene intonacate.

La chiesa a Roma in via Marsala è l'ultima delle opere fortemente volute da Don Bosco: insieme agli edifici torinesi segna l'inizio dell'intensa attività assistenziale che la Congregazione Salesiana svolgerà il tutto il mondo. Come detto, Don Bosco non pare interessato alla scelta di un particolare lessico architettonico, un modello, un riferimento, per interpretare gli ideali della sua comunità. È molto più preoccupato di essere presente dove vi sono giovani in difficoltà, famiglie bisognose, urgenza di una guida spirituale: l'impellenza è realizzare luoghi e ritrovi, certo non seguire un particolare gusto o avere una riconoscibilità formale.

Per motivi diversi, legati alla richiesta della committenza, alla scelta dei progettisti, al contesto urbano e alle scelte lessicali del periodo in questione, le chiese dei salesiani costruite nella seconda metà del secolo, sia a Torino sia a Roma, non si presentano come occasioni di particolare ricerca architettonica. A una innovazione lessicale e costruttiva, si preferisce una più rassicurante matrice tradizionale sia che i motivi di riferimento siano medievali o rinascimentali.

La chiesa deve richiamare i fedeli, accoglierli rassicurando, stupire con forme monumentali e a questo si presta il sapiente eclettismo dei progettisti che è ben disposto a essere forgiato, a seconda delle esigenze, motteggiando basiliche paleocristiane, medievali, rinascimentali, prevedendo, tuttavia, una serie di licenze formali.

Note

1. Zona del Castro Pretorio e delle Terme di Diocleziano (la grandiosa caserma delle guardie imperiali costruita sotto Tiberio e distrutta da Costantino, dopo la vittoria su Massenzio per punire i pretoriani). Rimasero in piedi solo le mura esterne che l'imperatore Aureliano aveva già incluso nella cinta muraria che da lui prende il nome. I. Insolera, 1985.

2. G. Spagnesi, 1978.

3. Il reverendo Robert J. Nevin, dopo aver comprato il terreno e ottenuto dal Governo italiano le necessarie autorizzazioni, fa costruire l'edificio dall'architetto inglese George Edmond Street come luogo di culto della comunità episcopale americana. La chiesa è edificata dal 1873 al 1880 in stile romanico-gotico, caratterizzata esternamente da mattoni rossi che si alternano al travertino. Nella facciata si trova un rosone con simboli degli Evangelisti.

4. A. Pedrini, 1987.

5. C. Ceschi, 1963.

6. Il 5 maggio 1886 mentre si trova a Barcellona Don Bosco viene invitato dalla Municipalità a costruire un tempio dedicato al Sacro Cuore sul Tibidabo di cui gli viene offerta la proprietà.

7. O. Iozzi, 1900b; M. Grechi e G. Scalisi, 1987.

8. Il suo successore beato Michele Rua completa l'ospizio annesso, la Pia Opera del Sacro Cuore già Opera della Divina Provvidenza.

9. C. Barucci, 2006.

10. C. Barucci, 2007.

Parte seconda

LE ARTI DECORATIVE NELLE TRE CHIESE DI DON BOSCO

di Paola Traversi

Le pitture, le sculture e gli apparati decorativi presenti nelle chiese analizzate in questo libro riflettono scelte maturate da Don Bosco, consapevole dell'efficacia delle arti come mezzo di comunicazione di massa, nella maturità del suo percorso di vita.[1] La consacrazione delle tre chiese nei contesti storici, culturali, sociali e urbanistici della Torino ottocentesca e della Roma umbertina avvenne tra gli anni Sessanta e Ottanta, cruciali per la storia dello Stato italiano e della Chiesa cattolica.[2] I tesi rapporti tra Stato e Chiesa erano segnati dai duri provvedimenti legislativi governativi e dalle disposizioni di Pio IX (Papa dal 1846 al 1878), come il *Sillabo* (1864) che condannava il razionalismo, il liberalismo e il materialismo, il Concilio ecumenico Vaticano I (aperto nel 1869), la *Legge delle Guarentigie* (1871) e il *Non expedit* (1874).

Nella popolazione nacquero nuove forme di spiritualità e si ripresero, rinnovandole, forme di devozione antiche, come ad esempio l'Immacolata Concezione (dogma nel 1854), il Sacro Cuore di Gesù, festività dal 1856 (cui nel 1875 fu consacrata tutta la Chiesa), la devozione a San Pietro (di cui nel 1867 si celebrò il diciottesimo centenario del martirio) e San Giuseppe (patrono della Chiesa universale dal 1870). Diffusi furono anche i richiami alle visioni mistiche della visitandina Margherita Alacoque (beatificata nel 1864) e alle apparizioni miracolose della Madonna a Lourdes e La Salette del 1858.

Dal punto di vista stilistico, la committenza religiosa assunse posizioni eclettiche. In pittura si assistette a ritorni al Seicento, al raffaellismo, accenni al neo-bizantinismo e ai "primitivi" in generale, con grande rifioritura del neogotico, caricato di valenze ideologiche e morali. Il gusto eclettico s'intrecciava all'interesse per le arti decorative, legato alla sperimentazione di nuovi materiali, allo sviluppo dei processi industriali e alle esposizioni locali, nazionali ed internazionali.[3] Il dibattito interno alla Chiesa, durante i Convegni Cattolici Italiani (il primo a Venezia nel 1874), sullo stile più adatto a esprime-

re il pensiero e il sentimento cristiano, sfociò nella Mostra internazionale di Arte Sacra organizzata a Roma nel 1887 e nell'Esposizione di Torino del 1898.

Si affermava intanto il principio cardine della coerenza tra arte e vita e si insisteva sulla necessità di un'educazione cristiana degli artisti, affinché fossero divulgatori di concetti e valori ortodossi. A tale principio si ispirò anche Don Bosco, che nei cantieri da lui avviati coinvolse maestranze costituite prevalentemente da ex allievi e artigiani dell'Oratorio, fedeli e cattolici militanti, impegnati in attività sociali. Scelte eccentriche si riscontrano soltanto in caso di opere offerte da donatori, frutto dell'instancabile attività di raccolta di oblazioni.

In campo artistico il programma di Don Bosco, modello di "santità operativa"[4] portato avanti dai successori, poneva l'attenzione sul messaggio di fede che si rivolgeva ai giovani e al popolo in senso lato, non tanto al pubblico borghese o aristocratico aggiornati ai percorsi figurativi del mondo artistico contemporaneo. Le immagini erano chiamate a raccontare il mondo celeste e le glorie di Santi, intrisi di senso di serenità, misticismo e amorevolezza.

Enrico Reffo,[5] professore della Scuola d'arte applicata nell'Istituto degli Artigianelli diretto da don Murialdo, e Giuseppe Rollini,[6] ex allievo dell'Oratorio perfezionatosi all'Accademia Albertina, furono i pittori di fiducia artefici delle principali campagne decorative e di numerosi dipinti commissionati dai salesiani per le chiese non soltanto torinesi. A proposito dell'opera di Reffo, Giovanni Angelo Reycend scrisse che l'obiettivo dell'artista era appagare il popolo, che "vuole quelle mistiche e serene immagini di Madonne e di Santi, che sembrano scese direttamente dal Cielo; vuole quelle dolcissime parvenze celesti, che fanno amare, che fanno credere e sospirare".[7]

Note

1. Don Bosco nel 1915 pubblica una *Storia sacra per uso delle scuole illustrata dai capolavori degli artisti più celebri.*

2. Sul tema cfr. R. Maggio Serra, 1989; C. Thellung, 1989; R. Maggio Serra, 1991.

3. Per un inquadramento sul tema cfr. A. Griseri e R. Gabetti, 1973.

4. E. Viganò, *Prefazione*, in A. Pedrini, 1987, p. 3.

5. Reffo (Torino 1831-1917), allievo dell'Accademia Albertina, dal 1865 è docente nell'Istituto degli Artigianelli, forse introdotto dal fratello Eugenio, sacerdote presso il collegio (P.L. Casaril, 1966). Legato all'ambiente cattolico, per un cinquantennio è impegnato in dipinti per chiese torinesi (San Dalmazzo, SS. Angeli Custodi, SS. Pietro e Paolo, San Tommaso, San Domenico, San Filippo, Santa Barbara, Santissima Trinità, Chiesa della Salute, San Francesco di Sales nel Collegio-Convitto di Valsalice...) e della provincia, oltre a oratori e cappelle privati. Cfr. G.C. Barbavara, 1898; *Augusta Taurinorum*, 1900, 216.

6. Rollini (Maggiate Inferiore di Gattico [NO] 1842 - Torino 1904) espone alla Promotrice dal 1867 al 1895 (E. Bellini, 1998, p. 358). È autore di cicli pittorici in sedi pubbliche, private e religiose, tra cui: Castello e Borgo medioevale di Torino, chiesa di San Gaetano di Thiene a Torino, Duomo di Pinerolo, Santuario di Cussanio presso Fossano. Attivo per i Salesiani dal 1865, sue opere sono in Valsalice, nel Sacro Cuore di Roma e in numerose chiese e istituti. Abile ritrattista, le sue effigi di Don Bosco (1888) e di Maria Mazzarello (1889) ne diventano i ritratti ufficiali. Cfr. C. Thellung, 1989, pp. 362-364; C. Thellung, 1993, pp. 282-283; M.P. Ruffino, 2006.

7. G.A. Reycend, 1918, p. 10.

TORINO. LA BASILICA DI MARIA AUSILIATRICE: LETTURA STORICA DEGLI APPARATI DECORATIVI

La chiesa edificata in Valdocco, nel cosiddetto "prato dei sogni", fu dedicata da Don Bosco a Maria Ausiliatrice, "protezione del Cielo" e "Madre comune" di tutti i cattolici, in un periodo in cui la Chiesa era "assalita nelle sue funzioni, nel suo Capo, nella sua dottrina, nella sua disciplina".[1]

La chiesa consacrata da Don Bosco

L'attuale grande complesso è frutto di lavori di riplasmazione condotti in epoche successive, ma la lettura delle fonti storiche permette di ricostruirne le diverse fasi realizzative. Le descrizioni dello stesso Don Bosco, pubblicate a cinque anni dall'inizio dei lavori da parte dell'impresario di fiducia Buzzetti, illustrano l'aspetto originario.[2] Nel 1868 risultavano compiuti il portale maggiore e il pulpito, scolpiti dagli artigiani dell'Oratorio, le acquasantiere e l'enorme cantoria. Le pareti erano bianche, con basamenti, nervature e cornicioni in granito, semplicemente tinteggiate, "pel timore che la recente costruzione delle mura potesse contraffare la specie dei colori",[3] Il pavimento era "alla veneziana" e gli altari in marmi policromi, completi di balaustre, erano cinque: quattro realizzati dal torinese Albino Gussoni mentre quello dedicato a Sant'Anna, lavorato da Luigi Medici, era "il più ricco, perché contiene verde antico, rosso di Spagna, alabastro orientale e del malachita".[4] Gli altari erano intitolati al Sacro Cuore di Gesù nella cappella a sinistra, a San Giuseppe[5] nel braccio sinistro del transetto, a Maria Ausiliatrice nel presbiterio, a San Pietro nel braccio destro del transetto e a Sant'Anna nella cappella a destra.

Don Bosco sottolineò che "il più glorioso monumento" era la pala dell'altar maggiore, unico dipinto già collocato,[6] affidata – come quella di San Giuseppe – a Tommaso Lorenzone, pittore specializzato in soggetti sacri di tipo devozionale.[7] Le restanti tre furono poi compiute da artisti minori o emergenti legati al mondo accademico. Attento committente, Don Bosco partecipava all'ideazione e alla realizzazione delle opere, suggerendo modifiche e verificando l'andamento dei lavori. Della pala maggiore, ordinata nel 1865, si conservano sia il disegno sia il bozzetto preparatorio mentre del San Giuseppe, commissionato nel 1868, terminato nel 1873 e inaugurato l'anno dopo, il bozzetto si trova in collezione privata.[8]

Per la tela dell'Ausiliatrice Don Bosco immaginò una complessa composizione, con la Madonna attorniata dagli Apostoli e i cori di Martiri, Profeti, Vergini e Confessori, gli emblemi delle vittorie della Vergine e una rappresentanza implorante di popoli delle varie parti del mondo. Il progetto fu poi ridimensionato ma le grandi dimensioni del dipinto indussero il pittore ad affittare "un altissimo salone del Palazzo Madama" per realizzarlo.[9] Don Bosco descrisse Maria Ausiliatrice, sotto l'occhio divino e la colomba dello Spirito Santo, contornata da angeli, con lo scettro "simbolo della sua potenza", la "corona con cui è proclamata Regina del cielo e della terra" e reggente il Bambino con "le braccia aperte offrendo così le sue grazie e la sua misericordia", tra gli Apostoli e gli Evangelisti. In basso sono raffigurati la chiesa in Valdocco e, in lontananza, la Basilica di Superga, particolari ripetuti nella pala di San Giuseppe.[10] Don Bosco giudicò il dipinto "bene espresso, proporzionato, naturale; ma il pregio che non mai perderà è l'idea religiosa che genera una divota impressione nel cuore di chiunque la rimiri".[11] Di Lorenzone scrisse che la sua "valentia [...] non abbisogna di parole per essere conosciuta. Amici e nemici del valoroso artista riconoscono del pari che in ciò che dicesi sentimento, ossia espressione d'affetto religioso, che parla all'anima, e che desta vivi e svariati affetti nel cuore di chiunque rimiri la pittura, egli non è secondo a veruno dei pittori dei nostri tempi".[12] Difese così la scelta di





A sinistra: Tommaso Lorenzone, pala d'altare raffigurante Maria Ausiliatrice tra Apostoli ed Evangelisti. Altare maggiore progettato da Crescentino Caselli (fotografia storica, Archivio del Santuario).
A destra: Pala raffigurante San Giuseppe con il Bambino e la Madonna, dipinta da Tommaso Lorenzone (fotografia storica, Archivio SEI).



Pala raffigurante la consegna delle chiavi a San Pietro, dipinta da Filippo Carcano (fotografia storica, Archivio SEI).

Lorenzone, non esente da critiche dei contemporanei, di creare un'immagine che suscitasse nel popolo la devozione alla Madonna, intesa come aiuto e madre dei cristiani, baluardo della fede contro le minacce eretiche e faro per l'evangelizzazione del mondo. La pala è stata definita un "caso a sé nella cultura artistica torinese", in cui si esprime una "attitudine per l'immagine iconica, frontale e ferma, facendo ricorso, con bella disinvoltura rispetto alle sofferte tendenze dell'arte sacra, ai grandi modelli rinascimentali e controriformati".[13]

La composizione della tela di San Giuseppe esprime un concetto per Don Bosco "semplice, ma divoto quanto mai": il Santo con la Vergine e il Bambino (la Sacra Famiglia) fa piovere rose, che "figurano le grazie" su Valdocco. Sottolineava inoltre l'atteggiamento del Bambino, che sorride al "Padre putativo [...] con infinita dolcezza. A quel divino sorriso sembra imparadisarsi il santo Patriarca", mentre la Vergine "rapita nella contemplazione di quel dolce scambio di ineffabile amorevolezza [...] sembra fuori di sé per l'infinita gioia".[14] La successiva descrizione del 1875 aggiunse dettagli sul progresso delle opere: la cantoria a due piani, realizzata da Giuseppe Gabotti, si era arricchita dell'organo e sull'altare nella cappella a destra fu collocato il dipinto di Sant'Anna e San Gioacchino "colla verginella Maria in atto di leggere", attribuito al "sig. Fino Tornielli" ora identificato con Giovanni Battista Fino.[15]

La cappella del Sacro Cuore era allora l'unica con decorazioni murali, affidate a Giuseppe Rollini. Don Bosco decise i soggetti per le pareti (poi ridipinte): "simboli, fatti

e parabole del Vangelo" illustranti "la bontà e la misericordia del Salvatore verso gli uomini", in sette scene tra ornati in chiaroscuro "eseguiti dal sig. Felli Costantino".[16] Nella volta, tuttora conservata con la firma "GR 1874", l'Eucarestia trionfa sul mondo e l'Arcangelo scaccia l'eresia (figura femminile allegorica della Riforma, con "la Bibbia adulterata" e in atto di abbandonare "la maschera dell'ipocrisia e le monete corruttrici") e il materialismo, che "stringendo una fiaccola accesa onde portare incendio e distruzione dovunque passa la Riforma, esso pure è rovesciato dall'angelo, e rotolando dall'alto sembra si stacchi dalla volta per piombare a capofitto sul pavimento". La pala d'altare (poi rimossa) di Giovanni Bonetti raffigurava i Sacri Cuori di Gesù e di Maria, lodata per "l'arte, la naturalezza, la vivacità dei colori e della espressione".[17]

L'altare di San Pietro acquisì "il quadro con gran cornice dorata e le armi del triregno" raffigurante Gesù "nell'atto di consegnare le chiavi del Regno de' Cieli al Principe degli apostoli", di Filippo Carcano, artista milanese emergente, contattato tramite il duca Gallarati Scotti.[18]

Un "monumento" a Don Bosco: il cantiere decorativo

Dopo la morte di Don Bosco, nel 1888, il successore Michele Rua aprì una sottoscrizione per un "monumento" da dedicargli in chiesa, ossia il cantiere decorativo, originariamente previsto ma rimasto incompiuto.[19] Il *Bollettino Salesiano* nel 1891 annunciò l'esito del primo lotto di lavori: "Qual tesoro di decorazioni è sparso per tutta la Chiesa! Non c'è un palmo del vasto edificio che non porti un fregio, un ornamento, una qualche pennellata".[20] Le pareti erano coperte di intonaci lavorati a finto marmo, dipinti murali e ornati in stucco, intercalati a simboli e scene religiosi, vetrate dipinte (distrutte tra il 1942 e il 1943) e statue.

Il progetto decorativo fu ideato da Carlo Costa, artista eclettico già attivo per la chiesa di San Giovanni Evangelista a Torino, celebrato per "aver saputo intrecciare con sapienza quanto poteva riuscire a gloria di questa gran Madre di Dio".[21] L'insieme, definito "vera enciclopedia Mariana", è ora difficilmente valutabile, a causa della foderatura in marmo e dei lavori novecenteschi. Le arcate erano dipinte a chiaroscuro su fondo dorato con candelabre e "angioletti diversamente atteggiati a sostegno di artistiche cartelle". Una *Via crucis* lignea, dell'intagliatore Giuseppe Erbetta ed eseguita nella scuola dell'Oratorio, ornava le lesene in stucco lavorate con simboli e soggetti allegorici dagli ex allievi Giovanni e Carlo Borgogno[22] mentre le colonne in stucco, imitanti il marmo di macchia antico, furono realizzate dai fratelli Passera.[23]

Il cantiere decorativo fu assegnato a Rollini, che sulla volta della navata dipinse l'Apoteosi di San Francesco di Sales, patrono della Congregazione Salesiana, e la sconfitta dell'eresia (rovesciata come nella cappella del Sacro Cuore),[24] contornata da cornice con



Giuseppe Rollini, dipinto murale raffigurante l'Apoteosi di Maria Ausiliatrice tra Santi e angeli. Cupola.

angeli, angioletti in preghiera, "ricche cartelle sopraornate da festoni e frutta" con iscrizioni, conchiglie, trofei e stemmi poi cancellati.

Nei peducci della cupola due Dottori della Chiesa latina e due della Chiesa greca proclamano "l'unità di spirito delle due Chiese nell'onorare la gran Madre di Dio". I Santi Atanasio, Ambrogio, Agostino e Giovanni Crisostomo sono effigiati con l'intenzione di esprimere "il carattere che ebbesi tra i vivi".[25] La cupola celebra l'Ausiliatrice, la storia e l'apostolato della Chiesa, con la missione catechizzante, e la sconfitta di nemici, scismi ed eresie.[26] La Vergine appare tra schiere di Santi, angeli e personaggi delineati con precisione e caratterizzati in pose, atteggiamenti, costumi e accessori. Disposti a gruppi, compaiono Santi cari a Don Bosco (Francesco di Sales, Filippo Neri, Luigi Gonzaga, Carlo Borromeo...), gli Ordini religiosi medievali dei Trinitari (fondati nel 1198) e Mercedari (1218), impegnati nel liberare i cristiani prigionieri dei musulmani. Due episodi cruciali per la storia della Chiesa e della civiltà europea – le battaglie di Lepanto, sotto la guida di Pio V nel 1571, e di Vienna, condotta dal re di Polonia Giovanni Sobieski e alleati nel 1683 – sono commemorate attraverso i protagonisti delle sconfitte dei Turchi.[27] Pio VII, liberato dall'esilio napoleonico, è ritratto presso una colonna incisa con la data 1815, a memoria della Bolla con cui decretò la festa di Maria Ausiliatrice. La Congregazione Salesiana, sotto il trono della Madonna, è rappresentata da Don Bosco, Mons. Cagliero, vicario apostolico della Patagonia, e dalle suore di Maria Ausiliatrice. La decorazione ha il carattere monumentale della tradizione, riproposta in chiave accessibile e popolare, e pone sullo stesso piano, in una contemporaneità d'intento didascalico, il Paradiso, la storia della Chiesa, il presente e l'umanità intera.

L'arredo marmoreo fu rinnovato: la pala dell'Ausiliatrice venne collocata in un maestoso altare progettato da Crescentino Caselli (poi smantellato e in parte reimpiegato nella cappella di San Pietro al piano inferiore), con timpano raffigurante l'Eterno, realizzato dalla Società Musiva Veneziana su disegno di Reffo.[28] Altri mosaici erano nelle nicchie delle statue, alcune (San Vincenzo de' Paoli e San Francesco di Sales) commissionate a Giacomo Ginotti, alunno di Vincenzo Vela.[29]

Gli altari di San Pietro e di San Giuseppe furono "elevati" tra il 1890 e il 1891 e mutò l'intitolazione delle cappelle del Sacro Cuore, ora consacrata a San Francesco di Sales, e di Sant'Anna, dedicata agli antichi Martiri torinesi.[30] Qui la volta raffigura la Gloria dei Santi Solutore, Avventore e Ottavio, "che salgono al Paradiso 'con segno di vittoria coronati'. Un angelo ne annunzia il loro ingresso in cielo", accompagnati dalle scene del martirio e del trasporto del corpo di Solutore da parte di Santa Giuliana (sulle pareti poi coperte).[31] Nella cappella di San Francesco di Sales, dove già aveva dipinto la volta, Rollini illustrò le scene della predicazione contro la dottrina calvinista e del Santo in un'officina di stamperia (firmate "G. Rollini 1894"). Tali aggiornamenti richiesero nuove ancóne, commissionate a Reffo per i Santi Martiri (poi spostata) e San Francesco di Sales (traslata nel Centro Salesiano di documentazione storica e popolare mariana).[32]

Le trasformazioni della chiesa dopo la canonizzazione di Don Bosco

A fine anni Venti Don Rinaldi ipotizzò l'ingrandimento della basilica in vista della canonizzazione di Don Bosco, beatificato nel 1929, portato a termine poi da Don Pietro Ricaldone. Scartato il progetto di Ceradini in favore di quello dell'architetto salesiano Valotti, nel 1935 cominciarono imponenti lavori. Realizzati nuovi spazi in presbiterio e area absidale, si procedette con l'allestimento interno, una campagna pittorica e il rinnovamento degli altari, creandone due nuovi per Don Bosco, canonizzato il 1° aprile 1934, e Maria Domenica Mazzarello, cofondatrice e prima Superiora generale dell'Istituto delle Figlie di Maria Ausiliatrice. Si decise di attribuire maggior rilievo al monumento di Domenico Savio, avviato alla canonizzazione (presso l'altare di San Francesco di Sales), di rinnovare la decorazione della cappelletta del Sacro Cuore e di dare un assetto definitivo alla collezione di reliquie donata dal comm. Michele Bert nel 1926.[33]

Per i dipinti su tela furono coinvolti Piero Dalle Ceste,[34] Paolo Giovanni Crida,[35] vincitore nel 1929 di un concorso per l'effigie di Don Bosco e divulgatore dell'immagine del Santo, e due artisti poco documentati in Piemonte: Mario Barberis, attivo a Roma, e il lombardo Galizzi.

Nella Galleria dietro il presbiterio i sei nuovi altari furono intitolati a: San Giuseppe Benedetto Cottolengo, fondatore della Piccola Casa della Divina Provvidenza canonizzato nel 1934, completo di pala firmata "Dalle Ceste 1938"; il Santo Crocifisso, con croce dello scultore Müssner di Ortisei; San Giuseppe Cafasso con tela siglata "Dalle Ceste 1938"; i Santi Martiri con ancóna di Reffo traslata dalla precedente cappella; San Pio V, ritratto da Mario Barberis nel 1938; l'Angelo custode dipinto da G.B. Galizzi.[36] A Barberis si devono anche le due tele con gli episodi dei sogni di Don Bosco (delle due colonne e della zattera) in controfacciata e le vetrate della cupola minore.[37]



Carlo Cussetti, dipinto murale raffigurante angeli in adorazione del SS. Sacramento. Cupola minore.

La campagna decorativa su intonaco fu affidata a Carlo Cussetti, pittore e "restauratore di Casa Reale", apprezzato per i rifacimenti in stile.[38] Nella fascia del tamburo della cupola minore dipinse due schiere di angeli in adorazione del SS. Sacramento, attorno al rosone in controfacciata un volo di angeli e nelle volte della Galleria i simboli ispirati alle invocazioni Lauretane tra ornati geometrici e vegetali, completati nel 1942.[39] Il pittore "cauto e assai personale, accurato nel disegno, padrone d'una tecnica che rifugge dalla facilità brillante ma superficiale, eseguì una decorazione calma e signorile, frutto della felice spontaneità del suo buon gusto".[40]

L'altare di Don Bosco, eretto da Ceradini al posto di quello di San Pietro, fu inaugurato nel 1938. Il bozzetto pubblicato nel 1935 rivela una variante progettuale, con tela raffigurante il Santo in gloria,[41] al posto della pala di Crida del 1941, in cui Don Bosco invita i giovani alla devozione alla Madonna. L'altare contiene la teca disegnata da Giulio Casanova per il Santo, presentato con volto e mani in cera modellati da Gaetano Cellini e dipinti da Cussetti.[42]

L'altare di Maria Mazzarello, anch'esso con urna per la religiosa beatificata nel 1938, fu sistemato da Valotti nella cappella dei Martiri e benedetto nel 1939. Crida ritrasse la suora nell'ancóna e nelle due tele a parete le scene dell'elezione a Superiora generale nel 1874 e dell'udienza di Pio IX nel 1877, firmate e datate "P.G. Crida 1939-XVII".[43] Il dipinto della volta di Rollini fu "abilmente rinnovato e ritoccato" da Cussetti con un angelo, la Fede e putti alati, tra motivi ornamentali e fasce a mosaico.[44]

La cappelletta del Sacro Cuore venne ridecorata da Carlo Morgari con decorazioni e il trittico del Sacro Cuore di Gesù, datato 1939.[45] Nella cappella attigua si posò il monumento a Domenico Savio, celebrato da Crida nel dipinto collocato sull'altare dopo la canonizzazione del 1954.[46]

Nel 1934 si inaugurò la cappella delle reliquie, al piano inferiore, dove sono allestiti otto altari con dipinti di Barberis e Dalle Ceste.[47]

Il progetto complessivo prevedeva anche un ricco corredo scultoreo per l'altare monumentale, le tribune e le nicchie in navata, transetto e presbiterio. Le opere, stilisticamente disomogenee, sono attribuite dalle fonti a due scultori poco noti, Ermindo Vignali e il veronese Nori, e a Gaetano Cellini, autore anche del monumento a Don Bosco inaugurato nella piazza del santuario nel 1920.[48] Nell'altare maggiore, completato nel 1945, il corredo plastico (in gesso) si compone di quattordici tondi con cherubini, attribuiti ai fratelli Luisoni, e dodici statue di Vignali, raffiguranti Santi antichi e recenti legati al culto di Maria. Nei peducci della cupola, quattro angeli in rilievo recano simboli mariani.[49] Le fonti attribuiscono a Nori i dodici altorilievi dei pilastri delle tribune ornati da gruppi di putti cantanti e musicanti e le due statue allegoriche, Fede e Carità, ai lati dell'altare di Don Bosco. Le statue nelle nicchie, disposte seguendo le intitolazioni degli altari, raffigurano Santa Margherita Alacoque in estasi (di Vignali), presso il Sacro Cuore, San Francesco Saverio patrono delle Missioni (di Cellini), accanto alla cappella di San Francesco di Sales, David e Isaia, il capostipite della Sacra Famiglia e il profeta della maternità divina e verginale di Maria, nella cappella di San Giuseppe e Sant'Anna e San Gioacchino nel presbiterio, tutte di Nori. Ai lati

dell'altare di Don Bosco nel 1942 furono collocati i fondatori della Congregazione dei Preti dell'Oratorio e dell'Istituto dei Fratelli delle Scuole Cristiane, San Filippo Neri e San Giovanni Battista de La Salle, scolpiti da Cellini. Concludono la serie sul lato destro della navata Santa Agnese, patrona delle Figlie di Maria, accanto alla cappella della Mazzarello e Santa Cecilia, protettrice della musica, sopra l'accesso alla cappella delle Reliquie, dove fino al 1937 si trovava la cantoria.

Note

1. G. Bosco, 1868a, p. 7. L'intitolazione, come attesta *il Breve* di Pio IX del 22 maggio 1868, inizialmente oscilla tra Immacolata Concezione e Ausiliatrice (G. Bosco, 1868b, pp. 19-20).

2. G. Bosco, 1868a, pp. 104-128; G. Bosco, 1868b, pp. 13-17. Carlo Buzzetti e i fratelli Giuseppe e Giosuè lavorano per Don Bosco per oltre trent'anni (F. Giraudi, 1935, pp. 28-29; G. Bracco, 1989).

3. G. Bosco, 1868a, p. 124.

4. Ibidem, pp. 123-124. L'altare, realizzato a Roma su offerta dei conti Annibale e Anna Bentivoglio, è spedito a Torino nel 1867 (G. Bosco, 1996, pp. 382-383 n. 1047; pp. 450-452 n. 1111).

5. La devozione al Santo, figura carica di valori sociali, è testimoniata anche dalla *Vita di San Giuseppe* pubblicata da Don Bosco nelle *Letture cattoliche*, marzo 1867, fasc. III.

6. G. Bosco, 1868a, p. 126.

7. Lorenzone (Pancalieri [TO] 1824 - Torino 1902), allievo dell'Accademia Albertina di Torino, nella lunga attività esplora diversi generi ma si specializza in soggetti religiosi (F. Mazzocca, 1980; R. Maggio Serra, 1989, pp. 337-338; C. Thellung, 1989, pp. 357-359; R. Maggio Serra, 1990, p. 73; C. Thellung, 1990a; R. Merlone, 1994; R. Maggio Serra, 2001, p. 149; F. Franco, 2006).

8. F. Giraudi, 1948, pp. 72-73; L. Borello, 1988, pp. 27, 39 n. 42; C. Thellung, 1989, pp. 348-350. Il disegno è nell'Archivio Centrale Salesiano - Fondo Don Bosco, Roma; il bozzetto nel museo allestito nelle Camerette di Don Bosco a Torino.

9. A. Rodinò, 1965, pp. 46-47; F. Giraudi, 1948, pp. 105-107; M.G. Savarè, 1981.

10. In G. Bosco, 1868a alcuni particolari sono difformi dall'esecuzione finale. Nel 1903 Leone XIII incorona la Vergine, sancendo l'affermazione dell'immagine come icona ufficiale dell'Ausiliatrice.

11. G. Bosco, 1868a, pp. 126-128.

12. G. Bosco, 1875, pp. 53-54.

13. R. Maggio Serra, 1989, pp. 337-338.

14. G. Bosco, 1868a, pp. 125-126; G. Bosco, 1875, pp. 53-54.

15. G. Bosco, 1875, pp. 42-47; L. Borello 1988, pp. 27, 40 n. 53. La tela, ora nel matroneo, è di Fino, attestato alle esposizioni della Promotrice di Torino tra il 1844 e il 1876 (*Bollettino Salesiano*, 2002; E. Bellini, 1998, p. 171).

16. G. Bosco, 1875, pp. 47-51.

17. G. Bosco, 1875, pp. 51-52; F. Giraudi, 1941, p. 193; L. Borello, 1988, pp. 29, 40 n. 53. Bonetti, allievo dell'Albertina, espone alle Promotrici di Torino e Genova dal 1876 al 1879 (*Bollettino Salesiano*, 2002). La tela è ora nella chiesa del Sacro Cuore di Maria presso l'Istituto di Caserta.

18. Per Carcano (Milano 1840-1914), allievo di Hayez a Brera, affermato paesaggista e autore di scene di genere cfr. L. Giordano, 1976; G. Ginex, 1990; P. San Martino, 1993. Il dipinto è ora nella cappella di San Pietro al piano inferiore.

19. G.B. Francesia, 1891, p. 22.

20. *Bollettino Salesiano*, 1891, p. 225.

21. Ibidem, p. 226. Carlo Costa (Vercelli 1826-1897), avviato allo studio del disegno da Mella, completa gli studi all'Accademia di Brera. Docente di disegno e d'ornato per trentacinque anni all'Istituto di Belle Arti vercellese, è attivo in numerose chiese tra Piemonte e Liguria.

22. *Augusta Taurinorum*, 1900, p. 261.

23. G.B. Francesia, 1891, pp. 45, 46-47; A.M. Anzini, 1927, pp. 31-32; L. Borello, 1988, pp. 45, 49.

24. *Bollettino Salesiano*, 1890b.

25. *Bollettino Salesiano*, 1891, pp. 226-227; G.B. Francesia, 1891, pp. 47-49. Visibile è la firma "GR 1891".

26. G.B. Francesia, 1891, pp. 54-62; F. Giraudi, 1948, pp. 79-90; A. Rodinò, 1965, pp. 38-40; C. Thellung, 1989, pp. 351-352. Il modello ligneo della cupola, con varianti rispetto all'esecuzione finale firmata "G. Rollini 1891", si conserva nel museo alle Camerette di Don Bosco in Valdocco, insieme ad altri dipinti di Rollini: uno raffigurante Don Bosco inginocchiato davanti alla statua dell'Ausiliatrice (1880), un ritratto del Santo (1888) e uno di don Rua (1895).

27. G. Bosco, 1868a, pp. 71-81. Pio V è celebrato anche per l'impulso al culto dell'Ausiliatrice dato con l'aggiunta dell'invocazione *Auxilium Christianorum* alle Litanie Lauretane.

28. G.B. Francesia, 1891, pp. 50-54; E. Borbonese, 1898, p. 168; G.I. Arneudo, 1898, p. 218; L. Borello, 1988, pp. 42-44. Il bozzetto per l'altare è pubblicato in *Bollettino Salesiano*, 1890a.

29. L. Borello, 1988, p. 44; Panzetta, 1989, pp. 145-146.

30. A.M. Anzini, 1927, pp. 25-26; L. Borello, 1988, pp. 44-45. Il Sacro Cuore è trasferito nella piccola cappella vicina all'ingresso, di fronte alla Madonna delle Grazie (poi Addolorata), ornate dal Costa.

31. G.B. Francesia, 1891, p. 37. La volta è siglata "GR 1891".

32. A.M. Anzini, 1927, pp. 24, 27-28; L. Borello, 1988, pp. 44, 81. I dipinti sono datati e firmati "Reffo 1893" e "E. Reffo 1896".

33. L. Borello, 1988, pp. 72-76.

34. Dalle Ceste (Refrontolo [TV] 1912 - Torino 1974), allievo di Guglielmino alla Scuola d'Arte Sacra di Reffo e poi dell'Accademia torinese, è autore di dipinti, decorazioni murali, mosaici e vetrate (una nella cappella di San Pietro) in Piemonte e Veneto (E. Bellini, 1998, p. 136).

35. Crida (Graglia [BI] 1886 - Biella 1967), formatosi all'Albertina, partecipa alle esposizioni della Promotrice e del Circolo degli Artisti di Torino ed è attestato in varie chiese piemontesi (L. Borello, 1988, p. 84 n. 23; E. Bellini, 1998, p. 121). In Valdocco si conservano due sue tele con episodi della vita di Don Bosco (1929 e 1954) nelle Camerette, la Resurrezione nella Cappella Pinardi (1928), sei scene della vita del Santo (1938) nella Sacrestia della basilica e due per la chiesa di San Francesco di Sales (1960).

36. Tra "i molti suoi pregiatissimi lavori, illustrò la vita di Don Bosco" (F. Giraudi, 1948, p. 135).

37. F. Giraudi, 1948, pp. 38-39, 113.

38. Cussetti (Torino 1866-1949) è noto per i restauri di opere conservate nei musei cittadini (Galleria Sabauda, Pinacoteca Albertina... si ricorda in particolare quello dell'*Aprile* di Fontanesi) e di apparati decorativi in Palazzo Reale e Palazzo Madama (Cfr. R. Genta, 2000-2001).

39. L. Borello, 1988, p. 78.

40. F. Giraudi, 1948, p. 127.

41. Idem, 1935, pp. 212-214; L. Borello, 1988, p. 65.

42. F. Giraudi, 1948, p. 62; A. Rodinò, 1965, pp. 35-36; L. Borello, 1988, p. 77. Per Casanova (Minerbio [BO] 1875 - Torino 1961), docente dell'Accademia e figura poliedrica di architetto, decoratore e pittore cfr. F. Dalmasso, 1982, pp. 67-72; F. Dalmasso, 1989.

43. A. Rodinò, 1965, p. 34; L. Borello, 1988, p. 76. La maschera è di Nori (F. Giraudi, 1939, p. 22).

44. F. Giraudi, 1939, pp. 49-51.

45. A. Rodinò, 1965, p. 43; F. Giraudi, 1948, p. 51. Morgari (Torino 1898-1970), figlio di Luigi e discendente di una stirpe di pittori, è allievo e poi docente di prospettiva all'Albertina. Noto per produzione religiosa, espone alla Promotrice di Torino nel 1920, '25 e '26 (E. Bellini, 1998, p. 275).

46. L. Borello, 1988, pp. 80-81. Dipinto è firmato "P.G. Crida 1955".

47. F. Giraudi, 1941; A. Rodinò, 1965, pp. 64-67; L. Borello, 1988, pp. 57-58.

48. Per la scultura di Cellini (Ravenna 1875 - Torino 1957), allievo di Canonica poi professore all'Albertina e Accademico di San Luca nel 1925, conservata nella Galleria d'Arte Moderna di Torino, cfr. G. Auneddu, 1993. È autore anche delle statue di Don Bosco collocate nel cortile in Valdocco e nel portico dell'Ospizio adiacente al Sacro Cuore di Gesù a Roma.

49. Per le sculture cfr. F. Giraudi, 1948, pp. 40, 51-56, 61, 67-71, 75-77, 95, 102, 108-113, 115-116; L. Borello, 1988, pp. 70, 76, 84 nn. 18, 21.

TORINO. LA CHIESA DI SAN GIOVANNI EVANGELISTA

Il testo commissionato da Don Bosco a Don Giovanni Lemoyne, *L'Apostolo San Giovanni Evangelista e la Chiesa primitiva*, fornisce elementi chiarificatori sulle ragioni dell'intitolazione della nuova chiesa aperta al culto nel 1882 in San Salvario. I commenti al Vangelo, alle lettere e all'Apocalisse, scritti in un linguaggio "famigliare" per facilitarne la comprensione a tutto il popolo di fedeli, contengono ampie digressioni e anche spunti di riflessione sull'attualità.[1] Attraverso la figura dell'Evangelista, si invocava il ritorno alle origini e si esaltava il pontificato di Pio IX, celebrato anche nella statua posta all'ingresso della chiesa, raffigurante il Papa benedicente con in mano il decreto di approvazione delle regole Salesiane, scolpita da Francesco Confalonieri.[2]

Il progetto decorativo

La chiesa è l'ultimo lavoro compiuto da Edoardo Arborio Mella, uno dei protagonisti del dibattito ottocentesco sul restauro architettonico e sull'arte sacra.[3] Carlo Costa, suo braccio destro fin dal 1868, è l'ideatore del partito decorativo, apprezzato dai contemporanei per "quel fare che tiene ad un tempo del grandioso, del mistico, del severo, del religioso".[4] I disegni progettuali, conservati nell'Istituto di Belle Arti di Vercelli, documentano la parte architettonica, decorazioni e arredi.[5] Al cantiere parteciparono maestranze attestate anche in Maria Ausiliatrice, come Albino Gussoni, autore dei quattro altari minori, la Società Musiva Veneziana per i mosaici in facciata, gli allievi dei laboratori di scultura lignea dell'Oratorio in Valdocco, e i pittori Reffo e Rollini.[6]

Il recente restauro ha in parte riportato in luce la decorazione originaria, permettendo il confronto tra la prima *facies*, caratterizzata da delicati passaggi tonali, e l'ultima. Enrico Reffo, Giuseppe Rollini e Salvino Caneparo, professore di ornato all'Albertina, realizzarono l'impianto decorativo con ornati geometrici che sottolineavano pilastri, costoloni ed elementi architettonici mentre la pittura "di figura" era confinata nell'area presbiteriale e in medaglioni disposti ritmicamente tra le arcate della navata centrale e in controfacciata.[7]

Il catino absidale, dipinto da Reffo, è dedicato al soggetto principale, ideato da Don Bosco: il Calvario e il momento in cui il Crocifisso pronuncia le parole del suo testamento, rivolgendosi alla Madonna ("Donna, ecco tuo figlio") e a San Giovanni Evangelista ("Ecco la Madre tua").[8] In un passaggio delle *Maraviglie della Madre di Dio* del

1868, Don Bosco descrive il significato dell'episodio, riassumibile in "tre grandi verità: 1. che San Giovanni successe in tutto e per tutto a Gesù come figliuolo di Maria; 2. che perciò tutti gli uffizi di maternità che Maria esercitava sopra Gesù passarono in favore del nuovo figliuolo Gioanni; 3. che nella persona di Giovanni Gesù ha inteso di comprendere tutto il genere umano".[9] In "quei preziosi momenti Maria divenne rigorosamente nostra Madre", attraverso parole "generiche e appellative", che indicano un mistero universale, per tutti gli uomini, "ai quali conviene questo titolo di discepolo diletto di Gesù".[10] Nella scena Cristo Crocifisso è dipinto con ai piedi la Madonna, le pie donne, San Giovanni, la Maddalena tra angeli in volo, su un fondo dorato con decori geometrici imitanti i mosaici antichi.[11]

Il programma iconografico comprendeva le sottostanti vetrate, raffiguranti i Santi Pietro, Giacomo, Giovanni, Andrea e Paolo,[12] e la decorazione del presbiterio. Nell'arcata Rollini dipinse, dall'Apocalisse, l'Agnello di Dio che rompe i sigilli del libro contenente i destini della Chiesa tra cori angelici di lode e di vittoria, allusione alla sconfitta delle eresie e del pensiero liberale. I dipinti a parete, firmati "E. Reffo 1882", rappresentano due episodi di carità della vita di San Giovanni Evangelista (il Santo affida un giovane al vescovo di Smirne e il Santo raggiunge e perdona il giovane divenuto brigante), evocativi dell'opera apostolica di Don Bosco.[13]

Nella navata centrale Reffo dipinse sette medaglioni, con i vescovi dell'Asia minore (di Efeso, Smirne, Pergamo, Tiatira, Sardi, Filadelfia e Laodicea) destinatari, secondo l'Apocalisse, delle lettere sulle condizioni della Chiesa. In controfacciata due tondi, eseguiti da Caneparo ma ridipinti da Carlo Morgari che vi appose la propria firma, illustrano Sant'Alfonso Maria de' Liguori e San Francesco di Sales, proclamati Dottori della Chiesa nel 1871 e 1877.

Il cantiere decorativo è stato definito per Reffo "il banco di prova nel genere della pittura monumentale",[14] realizzata a secco con pigmenti legati a olio e coperti da un velo di cera, tecnica che richiama l'affresco e la resa estetica della brillantezza dei colori a olio, imitando l'effetto dei maestri antichi. L'incarico a Reffo inizialmente fu osteggiato, per la mancanza di esperienza in campagne decorative simili e la sua scarsa notorietà. Ottenne l'incarico da Mella e da Don Antonio Sala, "fedele interprete della mente del Conte", grazie alle offerte del benefattore Michele Scanagatti.[15] I contemporanei ricordavano che durante l'esecuzione "non si lasciava in pace il povero artista e lo visitava sui ponti, ora si criticava quella posa, ora quella figura, e poi giù satire e punture, da far perdere la pazienza a chi non ne avesse avuto come il cristiano ed esimio sig. Reffo". Solo a fine lavori "tacquero gl'invidiosi, e venne su spiccata l'ammirazione e il plauso".[16] La fortuna dell'artista, ricordato dai contemporanei come novello Beato Angelico,[17] considerato l'apice dell'estetica dell'epoca, ed esempio di perfetta armonia fra l'uomo (militante nelle Unioni Operaie Cattoliche) e l'artista, è stata ricostruita da studi critici.[18]

La raccolta conservata nel Collegio degli Artigianelli, composta da circa settecento pezzi, comprende disegni preparatori e studi dal vero per i dipinti della chiesa, da cui traspare





In alto: Enrico Reffo, dipinto murale raffigurante il Crocifisso con ai piedi la Madonna, le pie donne, San Giovanni e la Maddalena. Catino absidale.
In basso: Giuseppe Rollini, dipinto murale raffigurante l'Agnello di Dio che rompe i sigilli del libro contenente i destini della Chiesa tra cori angelici di lode e di vittoria. Arcata del presbiterio.





A sinistra: Giuseppe Rollini, pala d'altare raffigurante Sant'Antonio abate nel deserto perdona un arabo. Altare di Sant'Antonio abate.
A destra: Enrico Reffo, pala d'altare raffigurante San Giuseppe con il Bambino e Pio IX in adorazione. Altare di San Giuseppe.

l'impostazione accademica, evidente nei panneggi e nell'effetto plastico dato dal sapiente uso contrastato di luci e ombre.[19]

Gli altari e il percorso dei fedeli

Nelle navate laterali sono presenti sei altari marmorei risalenti al progetto originario: due di maggiori dimensioni al centro e due minori alle estremità. La prima intitolazione degli altari, da leggere a coppia (destra-sinistra), accompagnava i fedeli nel percorso di avvicinamento al presbiterio. Le ancóne, con le loro iconografie e i soggetti illustrati, furono commissionate ponendo l'attenzione, più che sullo stile, sul messaggio veicolato e la potenziale capacità di suggerire ai fedeli pensieri e azioni.

Santa Maria Maddalena, in un dipinto di "C. Richelmi 1883" ora conservato presso la Sacrestia, e Sant'Antonio abate, raffigurato nel deserto egiziano mentre perdona un

arabo (tela firmata "G. Rollini 1882"), invitavano alla penitenza e al perdono. Seguivano gli altari dedicati a San Giuseppe, con una tela attribuita a un certo A. Petriglia, romano, poi sostituita dal dipinto firmato "E. Reffo 1888", in cui il Santo compare col Bambino e Pio IX in adorazione[20] e l'Immacolata Concezione (di Rollini, oggi in Valdocco[21]), in riferimento ai due grandi provvedimenti del pontificato in materia di fede. Gli altari di San Francesco di Sales (con pala firmata "R. Bonelli Dip.se 1882")[22] e quello del Sacro Cuore di Gesù (con croce dipinta), incitavano all'amore per Gesù e all'esempio del patrono della Congregazione, prima di arrivare nel presbiterio al cospetto di Gesù Cristo.

Successivamente mutò l'assetto degli altari: nel 1897 fu eretta la cappella dell'Addolorata, danneggiata dai bombardamenti del 1943 e poi demolita,[23] sull'altare del Sacro Cuore di Gesù fu posta la tavola siglata "P.G. Crida 1926" e ulteriori modifiche intervennero nel dopoguerra e dopo gli anni Sessanta. L'altare della Maddalena venne consacrato a San Domenico Savio, ritratto da Mario Caffaro Rore nel 1974.[24] Al posto dell'Immacolata, che già aveva cambiato intitolazione con ancóna sostituita da una Maria Ausiliatrice (firmata "G. Cavalla 1921",[25] oggi in Sacrestia), venne celebrato Don Bosco, effigiato in una tela, eseguita dal Crida forse per la chiesa di Maria Ausiliatrice in occasione della canonizzazione, recentemente integrata.

Note

1. *Bollettino Salesiano*, 1882b, p. 162; G.B. Lemoyne, 1882, vol. I, p. III.

2. La statua è firmata e datata 1882. Confalonieri (Costa Masnaga [CO] 1850 - Milano 1925), allievo dell'Accademia di Brera, aiuto di Vela e dal 1887 docente, è autore di opere pubbliche e di soggetto religioso. La statua, come la replica conservata nel Sacro Cuore di Gesù a Roma, deriva da un originale scolpito per la chiesa di Sant'Ambrogio a Milano (A. Panzetta, 1989, p. 58).

3. G.I. Arneudo, 1898, p. 184; *Ricordando gli scomparsi*, 1904, pp. 9-13; L. Pittarello, 1980; *Edoardo Arborio*, 1985; R. Maggio Serra, 1989, p. 335.

4. *Ricordando gli scomparsi*, 1904, p. 22; C. Barelli, 1985.

5. E. De Filippis, 1985; L. Sassi, 1990, pp. 49-54.

6. G.I. Arneudo, 1898, p. 187; A.M. Anzini, 1927, pp. 110-111; E. Innaurato, 1982.

7. A. Buffa, 1882, pp. 12-15; C. Barelli e L. D'Agostino, 1985.

8. A. Buffa, 1882, pp. 4-5; T. Vittaz, 2001, p. 6; C. Thellung, 1989, p. 354.

9. G. Bosco, 1868a, pp. 37-38.

10. Ibidem, p. 39.

11. Il modellino ligneo del catino absidale si conserva nella GAM di Torino.

12. Commissionate al milanese Pompeo Bertini (per cui cfr. F. Mazzocca, 1990, p. 132, fig. 178), sono state rifatte nel dopoguerra.

13. C. Thellung, 1989, pp. 355-356. Sui problemi conservativi e sull'intervento di ridipintura condotto dallo stesso Reffo un ventennio dopo, si rimanda al contributo di Alina Pastorini in questo volume.

14. Ibidem, pp. 352-353.

15. *San Giovanni Evangelista*, 1907, p. 4.

16. Ibidem, p. 5.

17. L'epigrafe sul monumento in San Dalmazzo riconosce al pittore di aver rinnovato "nel secolo XIX i miracoli dell'Angelico dipingendo angioli e santi che [...] sorridono come in Paradiso".

18. C. Thellung, 1986-1987; R. Maggio Serra, 1988, pp. 76-77; R. Maggio Serra, 1989; C. Thellung, 1989; C. Thellung, 1990b; E. Bellini, 1998, pp. 345-346; G.L. Marini, 2009, p. 720.

19. C. Thellung, 1989, p. 356; C. Daprà e C. Thellung de Courtelary, 1991, pp. 27-29.

20. A. Buffa, 1882, p. 14. Il dipinto richiama quello di Reffo nella chiesa di San Secondo (1882 ca).

21. L'iscrizione "G. Rollini a D. Sala Antonio 1882" sul bozzetto conservato nel Centro Salesiano di documentazione storica e popolare mariana indica che fu presentato per l'approvazione. Il Sant'Antonio Abate, da Buffa ritenuto di difficile comprensione "perché trattato sotto una forma nuova", in realtà fu lodato "per la novità di composizione e pel grazioso effetto" (A. Buffa, 1882, p. 14; C. Thellung, 1989, p. 363; M.P. Ruffino, 2006, pp. 10-11).

22. Roberto Bonelli è attestato nei cataloghi della Promotrice di Genova (1875-77) e Torino (1855, pp. 58-61, 63, 64, 67-70, 73, 74, 81, 84) con ritratti, scene sacre e di genere.

23. La cappella, a pianta ottagonale, era ornata da sette dipinti di Luigi Morgari raffiguranti i Dolori di Maria, poi inviati nel santuario di Maria Ausiliatrice a Cordoba in Argentina. Morgari (Torino 1857-1935), figlio del pittore Paolo Emilio, alla produzione religiosa affianca soggetti di genere e cicli decorativi (*Augusta Taurinorum*, 1900, pp. 211-212; A. Mascia, 2000).

24. *Chiesa di San Giovanni*, 1982. Per Caffaro Rore (nato nel 1910) cfr. E. Bellini, 1998, p. 73.

25. Cavalla (Torino 1859-1935), insegnante all'Albertina per 40 anni, partecipa alle esposizioni di Promotrice e Circolo degli Artisti tra 1883 e 1909 (E. Bellini, 1998, p. 97; G.L. Marini, 2009, p. 224).

ROMA. IL SACRO CUORE DI GESÙ: L'ULTIMA CHIESA CONSACRATA DA DON BOSCO

La chiesa è considerata espressione della devozione del Santo per il Sacro Cuore di Gesù, un monumento a papa Pio IX, oltre che un voto degli Italiani e un tempio a vocazione internazionale.

Maestranze romane per l'apparato pittorico

Al momento della consacrazione nel giugno 1887, decisa per l'urgenza di aprire la chiesa al culto e l'occorrenza del secondo centenario della venerazione dell'immagine del Sacro Cuore nel Monastero visitandino di Paray-le-Monial, restavano ancora "a compiersi parecchi altari e varie decorazioni".[1] L'apparato di decori lignei, stucchi, dipinti murali e vetrate dipinte[2] era completo soltanto nella navata sinistra e nella cupola, ma già suggeriva "la splendidezza che avrà il sacro tempio, quando sarà tutto terminato".[3] La fitta decorazione pittorica, articolata in circa centocinquanta soggetti, lodata dai cronisti del tempo, riprende modelli della grande tradizione pittorica italiana.[4] Le scene, caratterizzate da tratti veloci, furono realizzate da esponenti della corrente artistica approvata da Leone XIII, che si riallacciava all'accademismo sostenuto da Pio IX. I pittori chiamati a intervenire erano maestri esperti, attivi in molte chiese romane tra fine Otto- e primi Novecento, legati all'*entourage* di Vespignani: Virginio Monti,[5] Accademico dei Virtuosi al Pantheon, e Cesare Caroselli,[6] formatosi all'Accademia di San Luca. Al primo si devono le pitture di volte e soffitti delle navate, transetto e cupola, mentre al secondo spettano le fasce della navata centrale e del transetto e i peducci della cupola.[7] I tre tondi sulle arcate del presbiterio sono stati attribuiti dalle fonti a Giovanni Zuffoli o Angelo Zoffoli, allievo di Seitz.[8]

Monti illustrò i "misteri dell'uomo Dio e le magnificenze delle sue misericordie".[9] Le volte delle campate nelle navate laterali, con peducci e spazio circolare articolato in tondo centrale e ornati laterali disposti secondo due modelli decorativi alternati, rappresentano episodi corredati da cartigli con iscrizioni tratte dai testi sacri. I soggetti erano coerenti con le intitolazioni degli altari e la destinazione d'uso originari, in parte poi modificati. Le quattro campate sui confessionali, realizzati dagli allievi Salesiani di San Benigno Canavese,[10] recano al centro la raffigurazione dell'Agnello divino sul libro con i sette sigilli e nei peducci brani evangelici. I soggetti dei voltini della navata sinistra presentano al



Virginio Monti, decorazione pittorica delle volte delle cappelle laterali. Navata destra.

centro, la colomba dello Spirito Santo in corrispondenza del Battistero, il Padre Eterno nella terza cappella dedicata al Crocifisso e Gesù appoggiato alla Croce nella quinta intitolata a Sant'Anna.[11] Nella navata destra sono raffigurati lo Spirito Santo sopra la statua di Pio IX, Cristo con la Croce nella terza campata sull'altare di San Luigi Gonzaga[12] e Gesù Bambino nella cappella di San Francesco di Sales, tutti accompagnati da figure in tondo con simboli religiosi e scene sacre nei peducci.[13]

Lo spazio della navata centrale è ornato da otto busti in gesso di Dottori della Chiesa greca e latina, modellati dall'anconetano Paolo Castellani,[14] posti in nicchie sulle colonne con capitelli lavorati dallo stuccatore Giuseppe Pierozzi. Il programma iconografico affidato a Caroselli prevedeva la rappresentazione di Profeti, Sibille, Apostoli ed Evangelisti. Nella fascia in alto sono dipinti dodici Profeti, identificabili dalle iscrizioni sottostanti (Aggaeus, Baruch, Jonas, Eliseus, Michaeas, Abdias a sinistra; Zacharias, Moyses, Amos, Ezechiel, Elias, Nathan a destra), sormontati da angeli recanti emblemi religiosi e simboli della Passione.[15] Nell'arcata verso il transetto le Sibille Eritrea e Cumana, simbolo dell'attesa pagana del Cristo, racchiudono il tondo con Gesù tra i fanciulli, allusivo alla missione di Don Bosco per la gioventù. Il soffitto ligneo, di Anfossi,[16] presenta al centro il busto scolpito e dorato del Sacro Cuore di Gesù e quattro riquadri dipinti da Monti con scene significative della misericordia divina: la Samaritana al pozzo, Gesù fra i fanciulli, l'adultera ai piedi del Redentore[17] e la parabola del figliol prodigo.[18]



Virginio Monti, dipinto murale raffigurante il trionfo del Sacro Cuore di Gesù. Cupola.

Nella fascia del transetto Caroselli dipinse otto Apostoli (da sinistra: Andrea, Filippo, Giacomo maggiore, Giacomo minore, Tommaso, Bartolomeo, Taddeo e Simone) e nelle arcate gli Evangelisti, con al centro i tondi rappresentanti Gesù che istituisce l'Eucarestia e Gesù Buon Pastore.[19] Nel soffitto, con al centro lo stemma Salesiano intagliato da Andrea Bevilacqua,[20] Monti raffigurò l'Annunciazione e la Natività. Nella cupola trionfa il Sacro Cuore di Gesù: al centro il Redentore mostra il cuore a Santa Margherita Alacoque e alla Beata Caterina da Racconigi, tra angeli recanti simboli della Passione e intonanti inni di gloria accompagnati da strumenti musicali, Santi (tra cui Francesco di Sales, Teresa, Bernardo, Agostino, Luigi Gonzaga) e schiere di beati.[21] Davide e i Profeti Isaia, Geremia e Daniele, scelti per le profezie "relative alla vita, alla missione redentrice e ai dolori dell'Uomo-Dio", ornano i pennacchi.[22]

Reimpieghi e nuove opere per gli altari

Entrando in chiesa, a sinistra si trova il Battistero marmoreo, eseguito su disegno di Vespignani dallo scultore Peterlongo e donato dalla diocesi di Trento nel 1889.[23] L'insieme presenta la vasca con l'Agnello mistico, il Battesimo di Cristo in bassorilievo, due statue di angeli oranti e lunetta dipinta con Dio padre. All'ingresso della navata destra è posta la statua di Pio IX del Confalonieri, replica di quella in San Giovanni Evangelista a Torino, elogiata per la resa espressiva e la raffinatezza dei dettagli.[24]

Gli altari marmorei sono sette, di cui tre provenienti da edifici demoliti e reimpiegati. L'altare maggiore deriva dall'assemblaggio di elementi e ornati in parte provenienti dalla basilica di San Francesco a Siena, acquistati da Don Bosco, integrati da marmi diversi, alcuni giunti dall'America.[25] Quello nel braccio sinistro del transetto, dedicato a Maria Ausiliatrice e posto tra i dipinti degli Arcangeli Gabriele e Michele, fu donato da un esponente della famiglia Torlonia e proviene dalla Villa sulla Nomentana, dove era stato depositato dalla chiesa di Santa Teresa. Il secondo altare della navata destra, di San Francesco di Sales, eretto e completato di ancóna su offerta del cardinale Parocchi vicario di Leone XIII, viene dalla demolita chiesa dell'Ospizio dei Cento Preti presso Ponte Sisto.[26]

Ne consegue una certa disomogeneità stilistica, che si riscontra anche nei dipinti donati da benefattori. Soltanto i primi due altari contrapposti nelle navate, che nel tempo hanno mutato intitolazione, sono uniformi. Quelli nella navata sinistra, in origine intitolati al Crocifisso e a Sant'Anna,[27] sono ora dedicati rispettivamente a Sant'Anna e Gioacchino, effigiati nella pala con l'educazione della Vergine dipinta dall'accademico di San Luca Guido Guidi,[28] e a Don Bosco. Eretto nel 1939, l'altare racchiude il ritratto del Santo con Domenico Savio, opera di Paolo Giovanni Crida, autore anche del disegno dei rilievi scolpiti della mensa.[29]

Per i due altari principali nel transetto, intitolati da Don Bosco a Maria Ausiliatrice e a San Giuseppe e rimasti inalterati, le pale furono commissionate a Rollini. L'Ausiliatrice, davanti cui il Santo officiò la messa il 16 maggio 1887, regge con la mano





A sinistra: Altare dedicato a Maria Ausiliatrice, con pala dipinta da Giuseppe Rollini. Braccio sinistro del transetto.
A destra: Altare maggiore, con pala raffigurante il Sacro Cuore di Gesù dipinta da Francesco De Rhoden. Presbiterio.

destra lo scettro e con la sinistra il Bambino, tra angeli in adorazione, su una nube con sullo sfondo un paesaggio marino all'alba.[30] San Giuseppe, con la Madonna e Gesù Bambino nello schema della Sacra Famiglia, stende – a simbolica protezione della Chiesa universale – la destra sulla basilica di San Pietro, presentata da un angelo genuflesso.[31]

Nel presbiterio, modificato dopo il Concilio Ecumenico Vaticano II e ora liberato dal muro di fondo, l'iscrizione sul tamburo pone la parola COR in corrispondenza dell'altare maggiore, dedicato al Sacro Cuore di Gesù.[32] La tela di Francesco De Rhoden poggia su una sorta di predella ornata dalle effigi di San Francesco di Sales e Santa Magherita Alacoque.[33] Il pittore, considerato "l'ultimo dei nazareni" e superstite "di una tendenza rimasta circoscritta ed isolata e presto esaurita",[34] dipinse anche la tela per l'altare di San Luigi Gonzaga (primo nella navata destra), rimossa con l'intitolazione a Maria Domenica Mazzarello e sostituita da quella di Crida del 1965.[35] Originaria è invece l'ancóna di San Francesco di Sales, attribuita al romano Attilio Palombi.[36]

Note

1. A. Pedrini, 1987, pp. 9-43.

2. Le vetrate con il Sacro Cuore e i santi Pietro e Paolo in controfacciata, di Sereno, sono firmate e datate 1889 (M. Grechi e G. Scalisi, 1987, p. 60).

3. *Bollettino Salesiano*, 1887, pp. 63-64.

4. C. Ceschi, 1963, p. 144.

5. Monti (Genzano 1852 - Roma documentato fino al 1925 ca.), figlio del pittore Andrea, frequenta lo studio di Alessandro Mantovani, con cui decora il Duomo di Ferrara. Gli si attribuiscono opere "nelle chiese di Sant'Andrea della Valle, San Gioacchino, San Giuseppe al Trionfale, Corpus Domini" (O. Iozzi, 1900a, pp. VII, 17-20, 27-29, 38-42, 72-73; M. Grechi e G. Scalisi, 1987, p. 85), Santa Brigida (C. Ceschi, 1963, p. 144), Sant'Alfonso de' Liguori (C. Bon Valsassina, 1990, pp. 465-466, fig. 667) e altri edifici religiosi dentro e fuori Roma (S. Gnisci, 1990a).

6. Caroselli (Genazzano 1847 - Roma 1927), è attivo nella basilica di San Giovanni in Laterano e nelle chiese di Santa Maria in Traspontina, SS. Sergio e Bacco, Sant'Andrea della Valle e Santa Maria in Cosmedin (C. Ceschi, 1963, p. 145; A. Fantozzi, 1977; M. Grechi e G. Scalisi, 1987, p. 85). Con Monti lavora nella chiesa della Madonna del Buon Consiglio a Genazzano. Nella Galleria dell'Accademia di San Luca era esposta una sua opera "*Agrippine débarque au port de Brindis, emportant les cendres de Germanicus*" (1863) (J. Arnaud, 1886, p. 416, n. 158). Sono documentate sue opere alle esposizioni della Promotrice di Genova nel 1883 e di Torino nel 1877.

7. O. Iozzi, 1900a, pp. 17-20.

8. O. Iozzi, 1900b, pp. 10-11; L. Castano, 1961, p. 62). Ludovico Seitz (Roma 1844-1908), figlio del nazareno Alexander Maximilian, dal 1894 Direttore artistico delle Gallerie e dei Palazzi Apostolici, ha lasciato taccuini di disegni datati dal 1867 al 1906 e dipinti in chiese romane e in località italiane e tedesche (S. Cuppini Sassi, 1990). Il suo "*atelier est un vrai sanctuaire artistique; le pinceau n'y a jamais tracé de sujets profanes*" (J. Arnaud, 1886, pp. 269-279).

9. O. Iozzi, 1900b, pp. 11-23.

10. L. Castano, 1961, pp. 66-67; M. Grechi e G. Scalisi, 1987, p. 64.

11. O. Iozzi, 1900b, pp. 18-20; L. Castano, 1961, p. 61; M. Grechi e G. Scalisi, 1987, pp. 88-91.

12. La cappella, dedicata all'arcangelo S. Michele, era già dipinta "quando poi il parroco Cagnoli pensò di dedicarla a S. Luigi [...] e allora fu che gli detti l'idea del quadro. Non è dunque da meravigliarsi dei fatti quivi espressi, poco o nulla allusivi al Santo" (O. Iozzi, 1900b, p. 14).

13. M. Grechi e G. Scalisi, 1987, pp. 91-93.

14. D. Angeli, 1903, p. 122; M. Grechi e G. Scalisi, 1987, p. 64. Opere firmati "Paolo Castellani".

15. M. Grechi e G. Scalisi, 1987, p. 87.

16. *Bollettino Salesiano*, 1887, p. 64; O. Iozzi, 1900b, p. 12; A. Pedrini, 1987, p. 55.

17. Dipinto firmato "V. Monti 1887".

18. M. Grechi e G. Scalisi, 1987, p. 67.

19. Ibidem, pp. 87-88.

20. *Bollettino Salesiano*, 1887, p. 63.

21. L. Castano, 1961, pp. 68-69; M. Grechi e G. Scalisi, 1987, pp. 85-86. Gnisci riferisce che Monti avrebbe dipinto il Paradiso nella calotta absidale (S. Gnisci, 1990a).

22. L. Castano, 1961, p. 69; M. Grechi e G. Scalisi, 1987, p. 86. Firmati in basso "Caroselli/1887". Iozzi segnala problemi conservativi ("figure che vanno già perdendosi!", cfr. O. Iozzi, 1900a, p. 18).

23. Il bassorilievo è firmato "F. Peterlongo/Trento". O. Iozzi, 1900a, p. 19; O. Iozzi, 1900b, pp. 21-22, 40-41; L. Castano, 1961, pp. 79-80; M. Grechi e G. Scalisi, 1987, p. 62.

24. Dell'opera, firmata e datata "Milano 1887", il *Bollettino Salesiano* dice che "verrà annoverata fra le migliori di Roma, di quelle che ritraggono persone reali" (Ivi, 1887, p. 64). O. Iozzi, 1900b, p. 12; L. Castano, 1961, pp. 78-79; A. Pedrini, 1987, p. 55; M. Grechi e G. Scalisi, 1987, pp. 61-62.

25. M. Grechi e G. Scalisi, 1987, p. 70.

26. *Bollettino Salesiano*, 1887, p. 64; O. Iozzi, 1900a, p. 19.

27. La tela originariamente sull'altare, riferita da Angeli a "T. Chiari", è definita da Iozzi "un'opera infelicissima, ma trattandosi di un dilettante, diremo che ha fatto anche troppo" e "essendo un dono ci asteniamo dalle critiche" (O. Iozzi, 1900a, p. 19; O. Iozzi, 1900b, p. 18; D. Angeli, 1903, p. 122).

28. O. Iozzi, 1900a, p. 19; M. Grechi e G. Scalisi, 1987, p. 77. La tela, databile al 1914, è attribuita a Guidi (Roma 1835-1918), allievo di Tommaso Minardi attestato nelle chiese romane di San Nicola in Carcere, Santa Maria Nova al Foro Romano, Santo Sepolcro di Gerusalemme e Sant'Andrea della Valle (C. Ceschi, 1963, p. 120; S. Gnisci, 1990b).

29. L. Castano, 1961, pp. 76-77; M. Grechi e G. Scalisi, 1987, pp. 73-75. La tela è firmata "P.G. CRIDA-1939". I rilievi raffigurano Don Bosco, accompagnato da Don Rua, offre a Leone XIII il tempio del Sacro Cuore; ai lati Don Bosco tra i fanciulli e Don Bosco e gli Indii della Patagonia.

30. Firma "G. Rollini/Torino 1887". O. Iozzi, 1900a, p. 19; O. Iozzi, 1900b, p. 18; L. Castano, 1961, pp. 72-73; C. Thellung, 1989, p. 363. Al 1963 risale l'incoronazione dell'immagine (M. Grechi e G. Scalisi, 1987, pp. 70-73). D. Angeli, 1903, p. 122 cita una Immacolata di Rollini nel transetto. Nella Cappella di Don Bosco in Valdocco si conserva un bozzetto forse preparatorio per la tela.

31. Firma "G. Rollini/Torino 1893". O. Iozzi, 1900a, p. 19; L. Castano, 1961, pp. 74-75; M. Grechi e G. Scalisi, 1987, p. 75; M.P. Ruffino, 2006, pp. 10, 82, n. 5. Iozzi riferisce che "Il colorito è slavato e troppo crudo il disegno, perciò non è molto piaciuto" (O. Iozzi, 1900b, p. 16).

32. M. Grechi e G. Scalisi, 1987, pp. 65, 77-79, 86. Sul lato posteriore, verso il coro, è collocata una Immacolata Concezione di provenienza ignota. Per dipinti presenti in sacrestia e locali annessi cfr. D. Angeli 1903, p. 122; L. Castano, 1961, pp. 81-82; M. Grechi e G. Scalisi, 1987, pp. 79-82.

33. O. Iozzi, 1900b, p. 17; L. Castano, 1961, pp. 70-71; M. Grechi e G. Scalisi, 1987, pp. 68, 70. De Rohden (Roma 1817-1903), allievo dell'Accademia di San Luca, frequenta l'atélier di Overbeck e il gruppo dei nazareni. Suoi dipinti sono nella chiesa di Sant'Alfonso de' Liguori a Roma, nella Nuova Pinacoteca di Monaco (una "Sacra Famiglia"), in Pinacoteca Vaticana (una Madonna con angeli) (M. Grechi e G. Scalisi, 1987, p. 68) e alcuni ritratti nel museo di Amburgo (E. Bénézit, 1991).

34. C. Ceschi, 1963, p. 53.

35. La tela originaria raffigurava "San Luigi a piè della Vergine in atto di presentarle alquanti giovanetti" (O. Iozzi, 1900a, p. 19; O. Iozzi, 1900b, p. 14). Angeli riporta una dedicazione a San Carlo Borromeo, non confermata dalle altre fonti (D. Angeli, 1903, p. 120).

36. "È opera del Palombi, secondo il giudizio degli intelligenti, non troppo felice" (O. Iozzi, 1900b, p. 15). Palombi è attestato nelle chiese romane di San Gioacchino e Santa Maria in Cosmedin (M. Grechi e G. Scalisi, 1987, p. 77). Si segnalano attribuzioni della pala a Monti in D. Angeli, 1903, pp. 120; S. Gnisci, 1990a.

Parte terza

TORINO.
LA BASILICA DI MARIA AUSILIATRICE



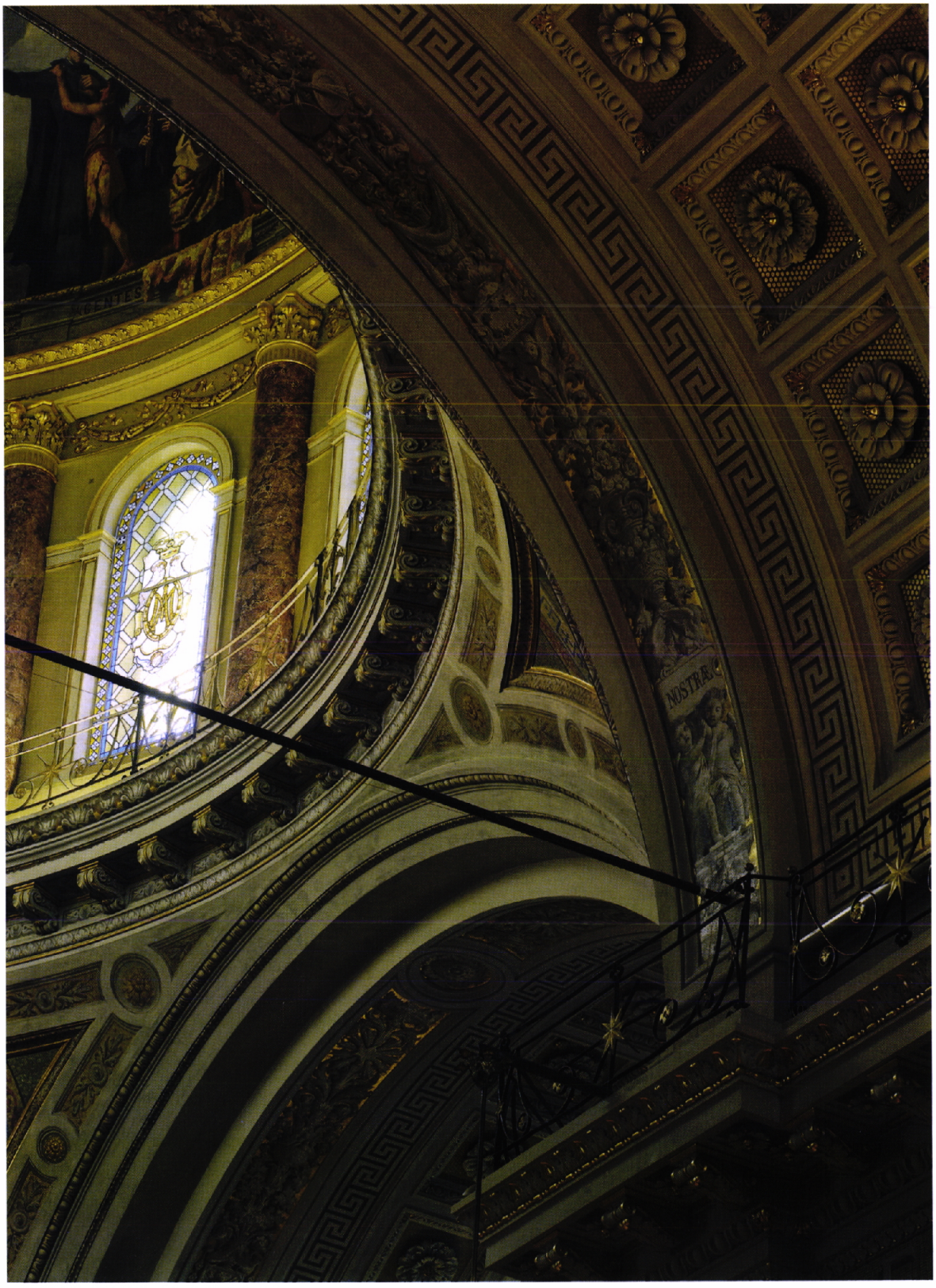
Basilica di Maria Ausiliatrice dopo il restauro: navata centrale. *Foto di Paolo Robino*





In alto: Basilica di Maria Ausiliatrice dopo il restauro: sullo sfondo altare di Don Bosco.
In basso: Basilica di Maria Ausiliatrice dopo il restauro: transetto.

Foto di Paolo Robino



Basilica di Maria Ausiliatrice dopo il restauro: particolare della cupola. *Foto di Paolo Robino*

IL RESTAURO ARCHITETTONICO

di Gianpiero Zoncu

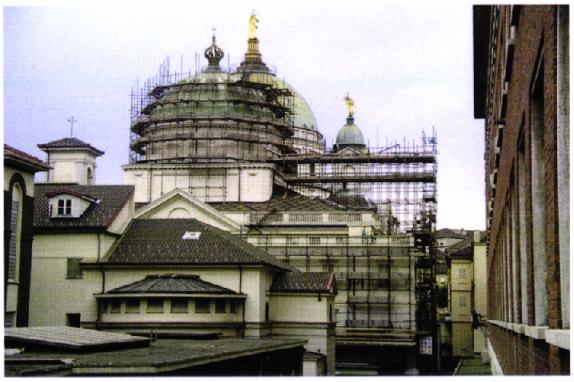
I LAVORI DI RESTAURO della Basilica di Maria Ausiliatrice a Torino sono iniziati il 7 luglio 2004.

L'intervento è stato organizzato in due aree funzionali, un cantiere all'esterno e uno all'interno, sfalsate temporalmente tra loro e suddivise a loro volta in lotti di lavoro. L'organizzazione in lotti si è resa necessaria per gestire un cantiere così vasto e complesso, ma soprattutto per garantire lo svolgimento delle celebrazioni all'interno della basilica durante i lavori di restauro.

Il cantiere è stato così suddiviso in lotti funzionali tali da non interrompere l'utilizzo della Basilica (se non per brevi periodi): il primo lotto ha interessato la porzione dell'ampliamento novecentesco, il Presbiterio e la cupola minore; il secondo ha compreso la cupola maggiore e le due cappelle maggiori di San G. Bosco e San Giuseppe. Il terzo lotto ha interessato la grande volta dell'ingresso con le zone adiacenti; quasi simultaneamente si è intervenuti sulla Sacrestia e sui locali di servizio con un'attenta revisione degli spazi e l'inserimento del nuovo ascensore che ha interessato tutti i piani; l'ultima parte dei lavori ha interessato la cappella di Madre Mazzarello, San Domenico Savio e il corridoio laterale con il battistero al cui interno è collocato il fonte battesimale.

Il tema dell'allestimento degli spazi celebrativi ha così assunto di diritto il rango dei lavori stessi considerando che i lotti d'intervento hanno avuto una durata minima di sei mesi. I lotti di restauro sono stati la risultante di un non facile equilibrio tra due esigenze: da una parte quella di garantire l'accesso ai pellegrini e la pratica del culto e la celebrazione delle feste Salesiane, dall'altra gli spazi necessari a eseguire un lavoro così complesso dal punto di vista quantitativo e qualitativo. Durante i lavori sulla cupola maggiore abbiamo lavorato a quaranta metri d'altezza mentre nella parte sottostante della chiesa (navata) si celebravano le funzioni.

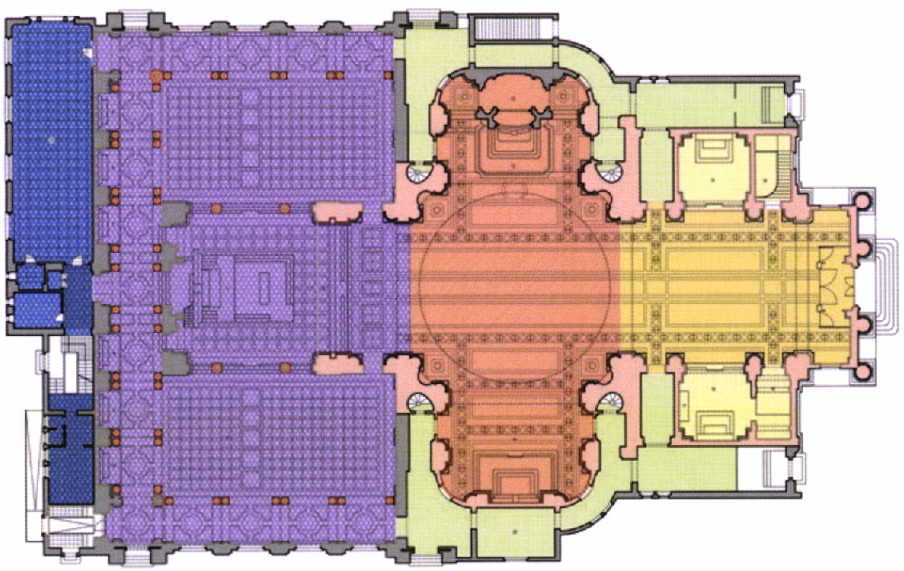
Il primo progetto di allestimento ha dovuto occuparsi dello spazio da destinare al presbiterio. Il lotto d'intervento è stato consegnato per la festa di Maria Ausiliatrice il 24 maggio 2005 e i lavori previsti sono stati il consolidamento della cupola, il rifacimento della copertura in rame, il nuovo progetto del presbiterio e il restauro dell'apparato decorativo interno. Lo spazio da sottrarre alla Basilica era quello ricavato nell'ampliamento novecentesco per contenere i ragazzi della scuola professionale e del liceo.











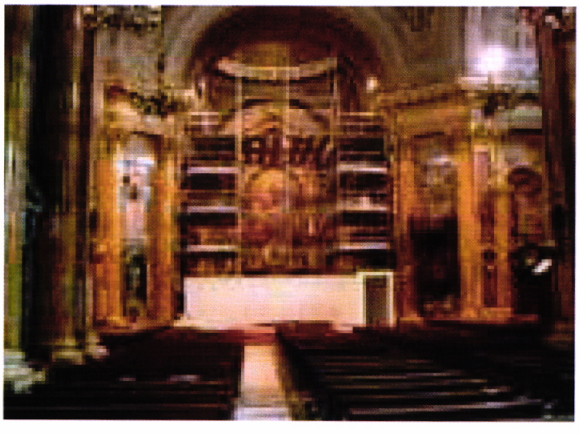
Il cantiere di restauro esterno: l'intervento di consolidamento in fibra di carbonio sulla cupola minore, la corona ed i terrazzi piani, il sistema di scolo delle acque meteoriche. Lay-out della divisione in lotti del cantiere interno.

Il lotto successivo è stato quello della Cupola Maggiore con cui bisognava avere una successione logica senza creare frammentazioni eccessive nelle lavorazioni, cosa che avrebbe allungato inutilmente i lavori. Da tutte queste considerazioni nasce l'idea di una grande scenografia che, senza sconvolgere la visuale d'ingresso della Basilica, riportasse (almeno per il periodo dei lavori) alle proporzioni originali della chiesa fatta costruire da Don Bosco, collocando la predella sull'asse longitudinale della basilica all'altezza del transetto. La predella lignea era la stessa realizzata nel periodo post conciliare, come soluzione provvisoria, ma ancora presente sul presbiterio della Basilica adattata alla sua nuova posizione. La stampa in scala reale del fondale della Basilica (circa duecento metri quadrati) è stata montata sulla parete di ponteggio fatto realizzare appositamente. Un passaggio ritagliato in uno dei portali della stampa conduceva, attraverso un percorso protetto, alla sacrestia ad uso esclusivo dei sacerdoti.

Il primo lotto, il cantiere interno alla Basilica, è stato suddiviso in tre distinti interventi: il primo ha realizzato il restauro dell'apparato decorativo, degli stucchi, dei dipinti murali, dei rivestimenti marmorei, degli elementi bronzei e degli elementi lignei; il secondo riguarda l'adeguamento liturgico definitivo dell'area presbiterale, ormai non più procrastinabile; il terzo riguardante il restauro della grande pala d'altare dedicata a Maria Ausiliatrice il cui telaio ligneo non era più idoneo a contenere la grande tela, a sua volta danneggiata. I danni sulla tela sono stati causati dall'applicazione delle corone e dallo scettro con dei chiodi e dallo smontaggio della tela avvenuto durante le guerre.

L'intervento di autotensionamento della tela ha significato realizzare un doppio telaio legno/alluminio, il primo in grado di permettere alla tela di scorrervi sopra, il secondo in grado di garantire l'aggancio delle molle di tensione.

Il progetto del nuovo presbiterio ha dovuto confrontarsi con il pavimento in mosaico dell'area presbiterale (al cui interno è ricavato lo stemma della congregazione), la richiesta di ottanta posti da ricavare all'interno della delimitazione delle balaustre marmoree e l'altare maggiore. È stato deciso di spostare la posizione dei due angeli che reggevano la corona sull'ostensorio, in quanto (anche dal punto di vista liturgico) non veniva più





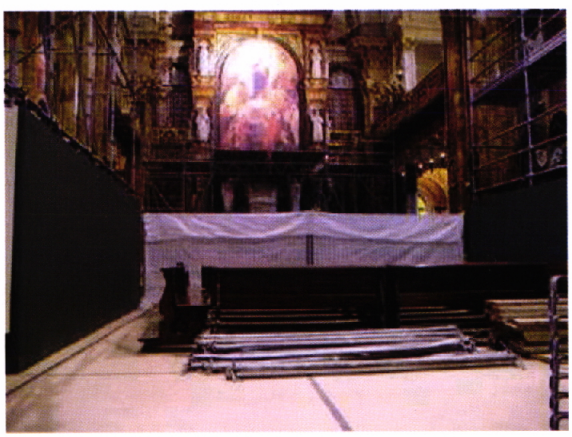
Lotto 1 - Traslazione della predella lignea sul transetto della chiesa ottocentesca.

utilizzata in questa modalità oltre a nascondere parte della raffigurazione del grande quadro. Questo lotto è stato il banco di prova per il proseguimento dei lavori di restauro e adeguamento. I lotti successivi sono proseguiti con meccanismi quasi automatici, sia per quanto riguarda gli allestimenti sia per quanto riguarda i lavori di restauro che hanno in qualche modo affrontato molte delle problematiche presenti nell'apparato decorativo di tutta la chiesa.

La difficoltà maggior nella realizzazione della seconda fase dei lavori è stata quella di disporre di un piano di lavoro sotto la cupola maggiore sostenuto da quattro grandi torri posizionate in corrispondenza dei pennacchi della cupola, in modo da lasciare libera la parte sottostante aperta al pubblico. Per le celebrazioni (in questa fase) è stato inaugurato il nuovo presbiterio nella prima fase e tutta la parte dell'ampliamento novecentesco. Durante i lavori di restauro della cupola con il grande dipinto del Rollini, sono state effettuate una serie di indagini diagnostiche finalizzate a stabilire che lo stato fessurativo di alcune porzioni del tamburo si fossero stabilizzate. In effetti parlando con i Salesiani più anziani si è capito che, durante i lavori di demolizione dell'abside, per il successivo ampliamento, nella struttura della cupola si stava innestando un cedimento, che avrebbe potuto provocarne il crollo. Sono perciò state realizzate le catene, collegate a enormi putrelle nascoste nei locali di servizio adiacenti, che ancor oggi sono ben visibili in corrispondenza dell'imposta della cupola.

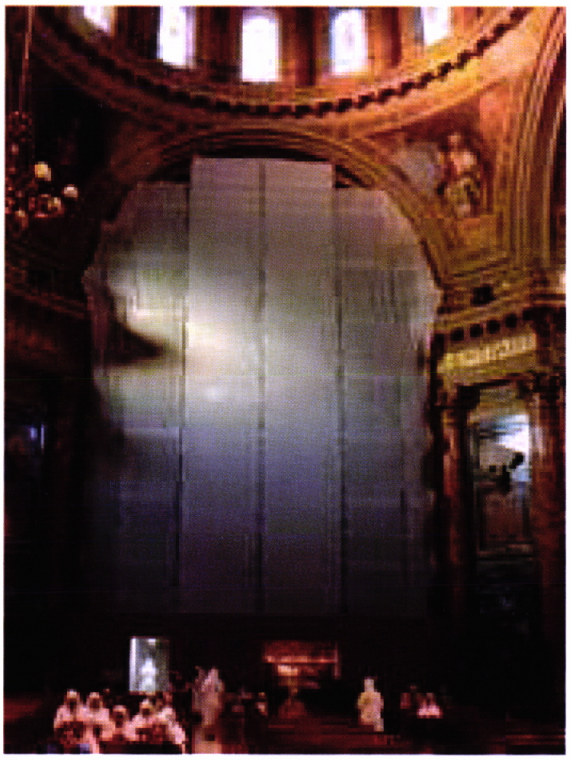
La parte più delicata dell'intervento è stata quella relativa alla sistemazione dell'altare di Don Bosco e il lavoro di smontaggio di qualche migliaio di pezzi della decorazione in bronzo applicati sull'altare, oltre a dotare la porzione di altare che protegge l'urna di Don Bosco, di un'illuminazione aggiuntiva a fibra ottica e sostituire il sistema al neon preesistente con uno a tre colori miscelabili. Il restauro di questa cappella è stata l'occasione per eseguire la ricognizione delle reliquie di Don Bosco che, custodite all'interno dell'urna, sono state spostate in una teca di acciaio ricavata sempre all'interno della stessa e sigillate per garantire una migliore conservazione nel tempo (al loro posto è stato po-





Lotto 2 - Allestimento del secondo lotto lavori Cupola Maggiore, Cappella e altare Don Bosco; Cappella e altare di San Giuseppe.





Lotto 3 - Il ponteggio con scale prefabbricate per l'accesso ai piani alti e l'allestimento del fondale del lotto 3 con chiusura dell'ingresso Basilica.

sto un manichino). Anche dal punto di vista del restauro, la volta della cappella di Don Bosco presentava molteplici problematiche, sia per la presenza di interventi precedenti sia per la successione di eventi di infiltrazione delle acque piovane.

Per quanto riguarda il restauro degli arredi, sono stati recuperati gli ultimi due confessionali ancora originali della chiesa, anticamente collocati sui fianchi della cappella di San Giuseppe e riposizionati in prossimità delle colonne d'imposta della cupola maggiore.

La terza parte di lavori ha interessato la prima parte della navata della chiesa, oltre alle cappelle di San Domenico Savio, Madre Mazzarello e la Cappella del Sacro Cuore. È stata chiusa tutta la zona all'ingresso della chiesa, lasciando un passaggio protetto dal corridoio della Sindone che consentisse almeno un ingresso, dal sagrato.

L'allestimento di questo nuovo spazio ha previsto la traslazione dell'urna di madre Mazzarello in una nicchia realizzata all'interno della quinta prospettica del ponteggio. Nelle due cappelle dedicate oggi a Madre Mazzarello e San Domenico Savio, i restauri hanno messo in luce alcune preesistenze a testimonianza che le cappelle, negli anni, erano state dedicate ad altri santi. Sotto i grandi dipinti della Cappella di Madre Mazzarello sono stati ritrovati gli affreschi dei Santi Martiri copiati sulle tele presenti in Basilica prima che fossero coperti dalle tele. La scelta di riportare il quadro del pittore Crida sull'altare (oggi dedicato a San Domenico Savio) è stata ritenuta opportuna per mantenere una coerenza stilistica con l'intera cappella.





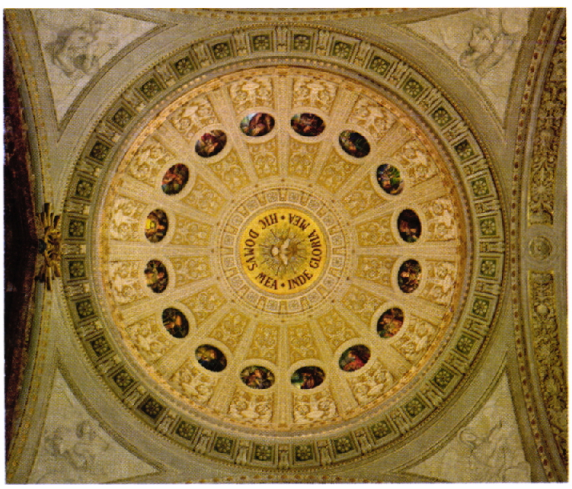
Lotto 4 - Vista della nuova sacrestia e realizzazione dello spazio regia ed office vice Rettore.

Per i lavori di restauro della Sacrestia e delle zone di servizio alla Basilica, la Sacrestia è stata divisa in aree specializzate: il primo criterio da cui si è partiti è stato quello di realizzare dei filtri tra lo spazio di preparazione e vestizione dei sacerdoti e la chiesa; il secondo criterio è stato quello di centralizzare in un unico punto regia tutte le tecnologie necessarie al funzionamento e all'informazione per i pellegrini in visita alla Basilica; il terzo criterio è stato quello di ricavare gli uffici per il rettore e il suo vicario.

Il tema dell'inserimento dell'ascensore non era facile, in quando doveva coniugare l'aspetto funzionale a notevoli problemi di inserimento all'interno di ambienti realizzati per altre finalità. In primis, l'inserimento nel disimpegno della sacrestia interamente rivestito da una ricca *boiserie* lignea a disegno, mentre sulla facciata della chiesa è stata modificata una porzione di parete nel rispetto dei caratteri tipologici della chiesa.

Al piano interrato l'inserimento dell'ascensore ha permesso di abbassare la quota di accesso alla Cappella di San Pietro, permettendo così, con un gioco di rampe, l'accesso





Vista della cupola maggiore e minore con i pennacchi dopo i lavori di restauro.

alle persone con disabilità motoria. La pavimentazione è stata realizzata in mattonelle in pietra di luserna a spacco. Gli antichi portali sono stati restaurati e posizionati secondo la nuova distribuzione dei locali.

Una volta completato l'intervento di restauro, le due cupole sono apparse in tutto il loro splendore, valorizzate anche dal nuovo impianto di illuminazione.

Per quanto concerne il restauro di tutti gli apparati decorativi della Basilica, al suo interno, è stata divisa in gruppi tipologici:

- una prima ripartizione, composta da un ricco rivestimento marmoreo che si sviluppa per circa nove metri di altezza e copre l'intero perimetro della navata principale, comprese le cappelle principali, con variazioni in altezza nelle zone dell'ampliamento novecentesco e nelle cappelle più piccole. Solo la cappella del Sacro Cuore risulta essere estranea da tale rivestimento;

- una seconda ripartizione, composta dai capitelli, architrave, fregio e cornice, in stucchi dorati. Il fregio ospita un'iscrizione ricavata all'interno di un motivo dorato e segue tutto il perimetro della navata e delle cappelle di Don Bosco e San Giuseppe;

- una terza ripartizione, che parte dal piano segnato dalla cornice a sbalzo del camminamento per poi proseguire nella volta in cassettonato raggiungendo l'imposta della cupola maggiore con i pennacchi, il tamburo e il grande affresco che questa ospita al suo interno;

- una quarta ripartizione, riguarda l'ampliamento novecentesco, conferma la presenza dei marmi sulle pareti e lascia spazio alle decorazioni solo sui soffitti e sulle volte. Unica eccezione sono il Coro e la Tribuna sulle cui pareti è rappresentato un finto rivestimento, mentre i soffitti sono stati trattati con motivo a cassettoni e stucchi.

I dipinti murali sono invece distribuiti su varie parti della Basilica. La loro tecnica di esecuzione è a tempera e i colori sono ormai di difficile lettura e molto scuriti come tonalità. Queste alterazioni sono dovute alla presenza di fissativi o aggiunte di colore successive, oltre a fenomeni di decoesione e sollevamenti nelle pennellate più corpose.

Sui sottarchi sono presenti numerosi rifacimenti accompagnati da fenomeni di solubilizzazione e deterioramento. In alcuni casi i precedenti interventi hanno colmato le lacune con strati grigi di colori acrilici, in particolare nella zona dei pennacchi della cupola maggiore e la volta della cappella di Don Bosco. La stessa decorazione della cupola maggiore necessita di un intervento di restauro per riportarla a una leggibilità ormai compromessa per chi guarda dal piano pavimento.

I rivestimenti marmorei delle pareti (nella prima ripartizione), aggiunti nei lavori di ampliamento del santuario, presentavano in alcune zone i segni del tempo. In certe parti si evidenziavano lacerazioni o riprese precedenti a stucco, oltre ai depositi più superficiali di cere e polveri che interessavano invece l'intera superficie. Questo tipo di trattamento delle superfici ha in effetti protetto nel tempo una enorme estensione muraria richiedendo interventi minimi di manutenzione. Le statue dei santi in stucco sono distribuite all'interno di nicchie lungo tutto l'edificio e hanno assunto nel tempo una colorazione grigiastra dovuta a depositi superficiali.

La seconda ripartizione, con i suoi stucchi, presenta problemi di deposito superficiale di polveri parzialmente aderenti, perdita di coesione della pellicola pittorica o della doratura, fino ai casi di esfoliazioni, fessurazioni, fratturazioni, lesioni e scagliature del supporto e delle superfici.

Nella terza ripartizione, l'importante cornice a sbalzo della navata principale (camminamento e spazio tecnologico atto a ospitare la canalizzazione degli impianti elettrici) segna l'inizio dell'apparato decorativo delle volte. La presenza di efflorescenze saline si riscontra immediatamente al di sopra del basamento perimetrale a intonaco che funge, in corrispondenza degli archi di volta, da vero e proprio piedistallo. Questa parte è costituita prevalentemente da cassettoni e stucchi decorati con pitture e dorature. Le problematiche sono le stesse descritte per gli stucchi ornati. Il tutto risulta in parte annerito dai fumi, dalle polveri e dalla decoesione nelle zone interessate da infiltrazioni d'acqua. Persino la pittura che decora il basamento e alcune porzioni degli archi di volta è stata ripresa con pitture acriliche.

Sugli intonaci l'effetto dell'umidità è stato il rigonfiamento e la decoesione dall'apparato murario.

Il corridoio, ricavato nella zona posteriore al nuovo altare, presentavano sulla superficie delle volte i segni dell'apparecchio murario. Questi problemi erano dovuti al salto



Vista dell'altar maggiore e della controfacciata dopo i lavori di restauro.

termico tra i terrazzi soprastanti e il corridoio (probabilmente non adeguatamente coibentata).

Il presbiterio è sicuramente lo spazio più ricco e complesso dell'intera costruzione. Si compone dell'altare maggiore, della mensa e dell'ambone ed è delimitato lateralmente da balconate lapidee su cui poggiano colonne e paraste atte a sorreggere e impostare l'apparato decorativo perimetrale. Gli elementi marmorei sono predominanti, ma sono gli elementi in bronzo, in legno dorato e a mosaico a rendere ricca e armonica l'intera composizione. Al suo interno l'altare maggiore ospita la pala d'altare con la raffigurazione di Maria Ausiliatrice a cui è dedicata la Basilica. Gli interventi necessari al ripristino dei marmi hanno interessato in particolare la giunzione delle lastre oltre al trattamento più generale di pulitura dei depositi superficiali delle statue e delle superfici piane. Per quanto riguarda le dorature, oltre alla pulitura dello sporco depositato, alcune parti risultano decoese ma nel complesso i problemi sono di tipo superficiale.

La cupola minore ospita al suo interno un complesso apparato decorativo realizzato in stucco. Gli spicchi perimetrali con candelabre a rilievo, ospitano al loro interno dei tondi in vetro dipinto. Un grande dipinto murale è accolto all'interno del tamburo della cupola ed è interrotto da una cornice a sbalzo con mensole. Il centro volta con la colomba a raggi dorati in rilievo, conclude l'insieme della composizione. Le numerose infiltrazioni avvenute attraverso la cupola hanno causato da una parte problemi agli stucchi e dall'altra ai dipinti murali.

Le date che hanno scandito l'andamento dei lavori sono state fondamentalmente due: il 31 gennaio ed il 24 maggio. In occasione di tali date è sempre avvenuto un avanzamento rispetto ad un lotto precedente se non una modifica almeno parziale dello spazio interno alla Basilica. Nel rispetto di questa scansione temporale dei lavori, la conclusione dei restauri è stata celebrata il 24 maggio 2007 in concomitanza con la festa di Maria Ausiliatrice.

IL RESTAURO DELL'APPARATO DECORATIVO

di Barbara Rinetti

LE PROBLEMATICHE AFFRONTATE e le soluzioni adottate, in un intervento di restauro su superfici eterogenee e differentemente articolate, risultano spesso difficilmente sintetizzabili, ancor più, come nel caso della Basilica di Maria Ausiliatrice, quando le tecniche esecutive si moltiplicano e si distribuiscono su superfici così ampie e apparati decorativi risalenti a due fasi costruttive.

L'impianto della Basilica infatti, realizzata su progetto iniziale dell'architetto Antonio Spezia tra il 1865 e il 1868, viene poi modificato nel 1935 dal professor Carlo Cussetti con un ampliamento che comprende l'attuale presbiterio con l'altare maggiore e la sovrastante cupola, coro, matroneo, la galleria e i sei altari retrostanti l'altare, una nuova sacrestia e i due ambulacri che fiancheggiano la navata.

L'apparato decorativo esistente è stato arricchito nel Novecento con nuovi arredi lignei, stucchi, l'ornato dei sottarchi e, soprattutto, i marmi della parte basamentale che andarono a celare la decorazione a tinte monocrome e a finto marmo (come appare dai saggi stratigrafici eseguiti preliminarmente al restauro sui sottarchi della zona presbiteriale).

La decorazione originale, invece, viene mantenuta nei dipinti murali della cupola e della navata, opera del pittore Giuseppe Rollini (tra il 1889 ed il 1891), e degli altari che compongono le cappelle laterali: quello dedicato a Don Bosco, a San Giuseppe, a San Domenico Savio, alla beata Maria Mazzarello e al Sacro Cuore.

La decorazione della Basilica, quindi, è costituita da superfici differenziate e motivi decorativi complessi che potremmo suddividere in quattro principali tipologie:

- i dipinti murali ottocenteschi della cupola, della navata e delle cappelle laterali;
- i rivestimenti marmorei novecenteschi e quelli applicati durante i lavori di ampliamento del 1935 sulla parte ottocentesca;
- gli stucchi delle volte e delle cornici;
- i dipinti su tela degli altari.

A queste si aggiungono svariate altre tipologie di decorazioni che si ritrovano in numerosi apparati della Basilica (mosaici, bronzi, manufatti lignei policromi e non).

I lavori del progetto di ammodernamento della parte originale seguiti all'ampliamento del 1935 sono consistiti principalmente nella realizzazione del rivestimento marmoreo che si sviluppa sull'intero perimetro, degli ornati in stucco dorato (i grandi capitelli, il

fregio con iscrizione a finto mosaico) e della imponente cornice a sbalzo del camminamento e in puntuali interventi di ripresa sulle decorazioni pittoriche ottocentesche.

Per ciò che riguarda le nuove volte cassettonate con stucchi del Matroneo e del Coro, risultavano in molte parti fessurate, sollevate e mancanti.

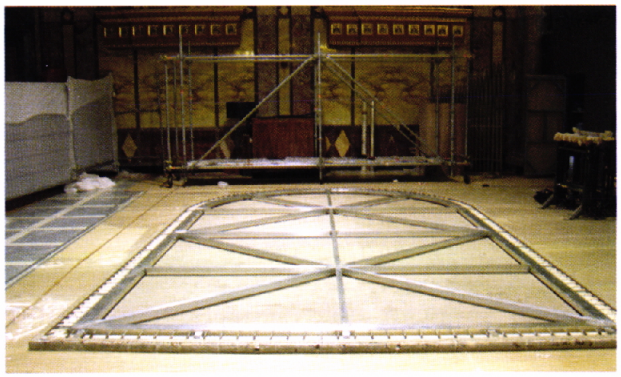
Infatti, la particolare tecnica di ancoraggio alla muratura con tiranti e perni metallici dei grandi plafoni in gesso prefabbricati ha comportato nel tempo maggiori problemi di movimento dei singoli elementi.

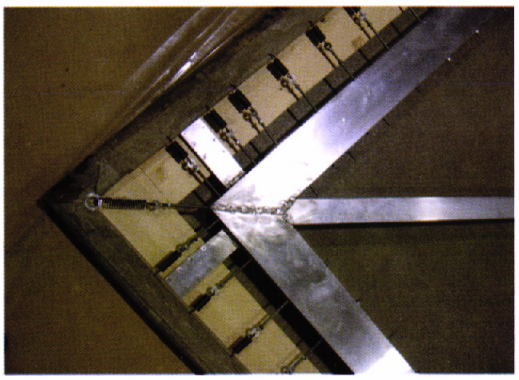
Gli stucchi policromi e dorati delle volte e le diciassette volte a crociera decorate a tempera presentavano un annerimento esteso su tutta la superficie, dovuto al deposito di particellato atmosferico, polveri grasse, nero fumo e all'alterazione cromatica del fissativo. Apparivano evidenti delle massicce e localizzate efflorescenze saline dovute al pessimo stato di conservazione del tetto. Le efflorescenze avevano causato numerose cadute di intonaco e sollevamenti della pellicola pittorica.[1]

L'intervento di restauro dell'impianto decorativo a marmi e stucchi dell'altare maggiore e delle cappelle di San Pio V e del Crocifisso ha comportato in primo luogo l'estrazione



In alto a sinistra: Particolare del degrado. *In alto a destra*: Rosone in stucco prima del restauro.
In basso sinistra: Rosone in stucco durante la pulitura. *In basso a destra*: Rosone in stucco dopo il restauro.





A sinistra: Telaio in alluminio.
A destra: Particolare del sistema a tensionamento calibrato.

delle estese efflorescenze saline tramite impacchi di acqua demineralizzata supportata da polpa di cellulosa fino a secchezza, a cui sono seguiti gli interventi di consolidamento e pulitura.[2]

L'altare maggiore ospita inoltre il grande dipinto su tela raffigurante Maria Ausiliatrice opera del pittore Tommaso Lorenzone, ricollocato dall'altare ottocentesco e al momento dell'intervento, già precedentemente restaurato e ritoccato in alcune parti; nonché il mosaico del Reffo, già presente anch'esso nell'antico altare e ricollocato nel triangolo del timpano.

L'intervento di restauro della grande tela dell'altare ha rappresentato sicuramente una delle sfide più significative del complesso cantiere della Basilica.

Il mutare delle condizioni termoigrometriche dell'ambiente e il carico costante del peso stesso del dipinto di notevoli dimensioni, avevano reso il telaio originale tradizionale inadeguato alla propria funzione di sostegno e tensione. Pertanto, si rendeva necessario la sostituzione del telaio e la realizzazione di un sistema più idoneo a tensionamento calibrato continuo, che tenesse conto soprattutto delle notevoli dimensioni della tela.

L'intervento di restauro ha quindi previsto un telaio leggero in alluminio fissato al telaio originale tramite viti. A sua volta, il bordo del telaio originale viene rivestito con un profilo in alluminio preverniciato centinato per permettere alla tela un agevole scorrimento. Sul supporto in alluminio vengono poi realizzati dei fori per consentire il passaggio dei tondini filettati, a cui si agganciano le molle, calibrate per mantenere una tensione e un peso costanti. Quindi, le molle si aggrappano a due fascette metalliche all'interno delle quali si trovano, ripiegati su se stessi, due strati di tela da rifodero, bloccati alle fascette con dadini metallici.

Questo accorgimento è di fondamentale importanza perché permette di esercitare sulla tela la tensione minima necessaria alla sua corretta conservazione e di mantenere l'anisotropia propria dei materiali del dipinto.[3]

Sull'ampio presbiterio si innalza una seconda nuova cupola opera del Cussetti, divisa in sedici scomparti costituiti da moduli prefabbricati in stucco su tela di iuta, collocati

e poi dipinti e dorati in loco e sedici vetrate circolari policrome con figure d'angeli. La superficie era interessata da vistose efflorescenze saline dovute a infiltrazioni provenienti da difetti delle coperture che avevano causato numerosi sollevamenti della pellicola pittorica e cadute di intonaco rivelando il metodo di costruzione delle parti plastiche.

Per la pulitura degli stucchi si è proceduto come per gli interventi precedenti.

Il tamburo della cupola ospita il dipinto, eseguito a secco dallo stesso Cussetti. I peducci della cupola accolgono quattro angeli in stucco policromo. Nel centro delle pareti dei grandi archi delle due tribune sono collocati due medaglioni e quattro lunette in gesso.[4]

L'intervento di restauro, avanzando per lotti successivi, è proseguito sull'impianto ottocentesco, e in particolare sulla cappella di San Giovanni Bosco e la grande edicola con l'urna in argento dove sono esposte le reliquie del Santo.[5]

Lo stato di conservazione per stucchi e marmi è risultato pressoché simile in tutta la Basilica e anche l'intervento è stato realizzato analogamente ai casi precedentemente descritti. La particolarità e ricchezza delle decorazioni in bronzo dell'altare, hanno reso necessario lo smontaggio e la successiva ricollocazione dei rilievi per consentire la pulitura delle zone retrostanti.[6]





A sinistra: Dipinto su tela della cappella dedicata alla beata Maria Mazzarello.
A destra: Affresco della cappella dedicata alla beata Maria Mazzarello raffigurante i Santi Martiri.

La stessa procedura adottata per gli stucchi, i marmi e i rilievi in bronzo è stata poi ripetuta nell'altare della cappella di San Giuseppe, di San Francesco di Sales e della Beata Maria Mazzarello.

In quest'ultima, durante la rimozione per il restauro in laboratorio dei due grandi dipinti su tela dalle pareti laterali, sono emersi gli affreschi originali rappresentanti i Santi Martiri, soggetto poi riprodotto nel dipinto su tela che orna la parete destra dell'altare dell'Apparizione nella Cripta delle reliquie.[7]

Grazie a specifiche analisi chimico-fisiche eseguite su campioni prelevati in punti significativi si è potuto appurare che i materiali costitutivi sono affini a quelli del dipinto della volta.

Le analisi di laboratorio finalizzate allo studio della struttura e composizione dei vari strati di preparazione e pittorici, hanno permesso, attraverso l'osservazione allo stereomicroscopio della sezione lucida e alcuni test microchimici, istochimici e di spettrofotometria infrarossa con trasformata di Fourier, di identificare i componenti delle malte di supporto (calce e sabbia alluvionale), degli strati abbastanza corposi di colore (pigmenti prevalentemente di sintesi e leganti di origine organica) e della stesura di protettivo "bruniccio" a base oleosa (oli, cere o sostanze saponificabili).[7]

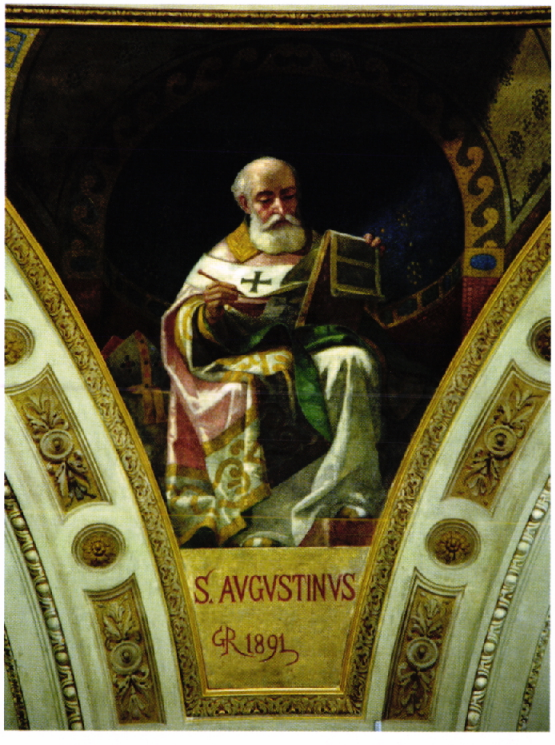
Analogamente, la cappella di San Francesco di Sales, in origine dedicata al Sacro Cuore di Gesù e affrescata nel 1894 da Giuseppe Rollini sulla volta con l'Arcangelo Michele che scaccia l'Errore e l'Eresia, tema appartenente alla prima titolazione, e sulle pareti laterali con episodi della vita di San Francesco di Sales. Interessante è risultato osservare come in corrispondenza di cadute si intravvedesse una precedente stesura di colore ad affresco e il segno di numerose e profonde incisioni dirette realizzate nella fase di preparazione del supporto pittorico attraverso la traccia dei contorni del soggetto. La documentazione storica disponibile, ha poi chiarito che la stesura corrisponde a un dipinto eseguito ad affresco da Giuseppe Rollini per l'impianto decorativo inerente alla prima titolazione della cappella.

I dipinti murali scoperti, così come quelli delle volte, quelli presenti alle pareti nelle varie cappelle, ma anche quelli della cupola, dei peducci e della navata presentavano problemi conservativi di adesione molto simili, imputabili alla tecnica di stesura a secco non del tutto idonea al supporto murale.

La cupola raffigurante la vocazione missionaria dei Salesiani, i quattro dottori della Chiesa dipinti nei peducci, e il Trionfo di San Francesco di Sales nella navata, dipinti da Giuseppe Rollini a secco, mostravano un annerimento esteso su tutta la superficie dovuto al deposito di particellato atmosferico, polveri grasse e nero fumo, degrado diffuso comunque a tutte le superfici della Basilica. La superficie pittorica, ingiallita dall'alterazione cromatica del protettivo steso omogeneamente, mostrava spesso diffuse decoesioni e difetti di adesione Inoltre, aree dipinte con pigmenti di colore violaceo legato con sostanza di origine organica, risultavano interessate da attacchi microbiologici che avevano portato alla decoesione della stesura con presenza di nitrati e solfati sulla superficie.[8]

Gli interventi di restauro a completamento del ricco e diversificato apparato decorativo della Basilica hanno anche riguardato le statue in gesso dell'altare maggiore e i bassori-









In alto a sinistra: Il peduccio raffigurante Sant'Agostino prima del restauro.
In alto a destra: Il peduccio raffigurante Sant'Agostino dopo il restauro.
In basso a sinistra: L'affresco della cappella dedicata a San Francesco di Sales.
In basso a destra: Particolare di un tassello di pulitura.



L'affresco di Rollino dopo il restauro.

lievi,[9] gli arredi lignei scolpiti, il pulpito e la bussola, e numerosi manufatti presenti nelle cappelle laterali.

La superficie lignea della bussola e del pulpito risultava coperta da uno spesso strato di vernice e cere protettive che nel corso degli anni avevano formato uno strato molto coerente con il deposito di polveri grasse. Erano presenti delle fessurazioni tra i pannelli dovute al ritiro del legno.

La parte sommitale del pulpito era interessata da un attacco di insetti xilofagi che avevano compromesso alcune parti strutturali e una decorazione in legno policromo argentato e dorato raffigurante lo Spirito Santo che orna un pannello del parapetto, si presentava completamente ingiallita a causa dell'alterazione cromatica del protettivo a base di gomma lacca.[10]

Note

1. La pulitura degli stucchi per eliminare il maggior fattore di degrado, che consisteva nello spesso strato di particellato molto aderente alle superfici, è stata realizzata mediante soluzioni di sali basici in acqua demineralizzata, seguita da un passaggio di acqua demineralizzata per eliminare i sali residui. Per rimuovere il fissativo alterato e ossidato si è proceduto con una pulitura a tampone imbevuto di una miscela solvente composta da alcool e acetone.
Alcune zone presentavano ossidazioni più tenaci e sono state rimosse con passaggi successivi di saliva sintetica.
I difetti di adesione dell'intonaco degli sfondati dei cassettoni in stucco sono stati risarciti con iniezioni in profondità di malta idraulica, mentre la pellicola pittorica è stata consolidata con stesura a pennello di resina acrilica veicolata con soluzione di acqua e alcool.

Le lacune sono poi state reintegrate con malte a base di calce e inerti a granulometria simile all'originale e velate con colori ad acquerello per ricostruire la lettura d'insieme dell'opera.

2. La pulitura dei marmi è stata realizzata con impacchi di sali di ammonio sciolti in acqua demineralizzata per eliminare lo sporco grasso successivamente rimosso meccanicamente con frizione di spazzole in nylon e seguito da un risciacquo con acqua demineralizzata per rimuovere residui. Le cere ossidate che alteravano completamente le superfici sono state rimosse con una pulitura a base di solventi.
Le lacune, specialmente nelle zone di congiunzione delle lastre o in corrispondenza di fratture del materiale lapideo, sono state reintegrate con malte a base di calce e inerti simile all'originale per colore e granulometria, limitando le velature ad acquerello ad alcuni interventi per accompagnare i bordi delle lacune.
Infine è stato steso uno strato protettivo a base di cere microcristalline lucidate a mano con panni di lana.

3. Inoltre, dopo un'attenta valutazione dello stato di conservazione del film pittorico e dopo aver effettuato test di solubilità si è constatata la sensibilità a umidità e calore e si è quindi deciso per una foderatura con adesivo termoplastico Beva diluito al 50% in benzina e applicato a spruzzo.
La pulitura è stata effettuata con pulitore alcalino risciacquato con una miscela di solventi e rifinita in alcune zone con solvente nitro risciacquato con petrolio.
La verniciatura è stata eseguita a pennello con vernice Lefranc & Beaurgois.
Le stuccature delle lacune sono state realizzate con gesso di Bologna e colla di coniglio.
La reintegrazione delle stuccature è stata ultimata con colori ad acquerello stabili e a vernice per restauro.
La protezione finale è stata eseguita con vernice a retoucher nebulizzata.

4. I sollevamenti e i difetti di adesione dell'intonaco sono stati risarciti mediante iniezioni in profondità di malta idraulica, mentre la pellicola pittorica è stata consolidata con stesura a pennello di resina acrilica veicolata con soluzione di acqua e alcool.
La pulitura delle vetrate è stata realizzata mediante una soluzione di tensioattivi anionici al fine di eliminare lo sporco grasso e restituire la brillantezza e la trasparenza delle tessere vitree policrome.
La pulitura del dipinto a secco del tamburo è stata eseguita con soluzione neutra miscelata con un tensioattivo e le lacune sono state ripristinate con malte a base di calce e inerti e reintegrate cromaticamente mediante velature di colori ad acquerello.

5. Il dipinto su tela originale era coperto da pesanti ridipinture che sono state rimosse con applicazione di sverniciatore forte e pulitore alcalino seguita da passaggi successivi con soluzione di alcool e acetone.
I difetti di adesione dell'intonaco sono stati risarciti mediante iniezioni in profondità di maltina idraulica, mentre la pellicola pittorica è stata consolidata con stesura a pennello di resina acrilica veicolata con soluzione di acqua e alcool.

6. Per attuare la rimozione più efficace delle patine alterate e degli ossidi, si sono realizzate delle speciali vasche per bagni a immersione in soluzione di sali basici e risciacquo con un passaggio di acqua demineralizzata per eliminare i sali residui, soluzione che ha permesso un eccellente risultato nel controllo e nell'uniformità del livello di pulitura.

7. Le analisi di laboratorio sono state eseguite dalla Artelab S.r.l. di Roma nel febbraio 2006.

8. I difetti di adesione dell'intonaco sono stati risarciti mediante iniezioni in profondità di malta idraulica, mentre la pellicola pittorica è stata consolidata con applicazione su carta giapponese di carbossimetilcellulosa, successivamente asportata con passaggi ripetuti di acqua demineralizzata.
La pulitura della superficie pittorica è stata eseguita mediante una soluzione basica miscelata con un tensioattivo per eliminare lo sporco depositato.
Il consolidamento della pellicola pittorica è stato eseguito con stesura di resina acrilica a pennello. Le lacune sono state ripristinate con malte a base di calce e inerti. La reintegrazione cromatica è stata eseguita mediante velature ad acquerello.

9. La pulitura del gruppo statuario e dei bassorilievi in gesso è stata eseguita con passaggi di pulitore alcalino per l'eliminazione dello sporco grasso e successivamente risciacquata con solvente.
Le parti mancanti sono state ricostruite con gesso plastico.
La reintegrazione cromatica è stata eseguita mediante velature ad acquerello.
Sulla superficie come protettivo è stato applicato uno strato di cera microcristallina.

10. La pulitura del pulpito e della bussola è stata eseguita con passaggi di sverniciatore forte per l'eliminazione dello sporco grasso e delle vernici ossidate, successivamente risciacquata con solvente.
La disinfestazione da attacchi d'insetti xilofagi e per prevenirne la comparsa, è avvenuta mediante applicazione del biocida sinotar, steso sul retro a pennello.
Sono state eseguite delle filzette con medesima essenza del legno originale con le fibre disposte nello stesso senso e delle stuccature con pasta di legno per risarcire le parti mancanti.
La pulitura delle lamine d'oro e d'argento è stata eseguita con miscela 2 A (acetone e alcool etilico in parti uguali) risciacquata con petrolio e rifinita nelle zone ritoccate a "porporina" (polvere d'oro artificiale) con pulitore alcalino risciacquato con acetone. Sull'intera superficie è stato applicato uno strato omogeneo di cera come protettivo.

Parte quarta

TORINO.
LA CHIESA DI SAN GIOVANNI EVANGELISTA



Chiesa di San Giovanni Evangelista dopo il restauro: presbiterio. *Foto di Paolo Robino*





In alto: Chiesa di San Giovanni Evangelista dopo il restauro: particolare dell'abside.
In basso: Chiesa di San Giovanni Evangelista dopo il restauro: particolare delle volte. *Foto di Paolo Robino*



Chiesa di San Giovanni Evangelista: lavori di restauro. *Foto di Paolo Robino*

IL PROGETTO E IL CANTIERE

di Fabrizio Vallero

Il nostro approccio con la chiesa di san Giovanni Evangelista a Torino, per noi affettuosamente "San Giovannino" è stato, fin dall'inizio, imperniato dalla consapevolezza di essere di fronte a un'opera architettonica, una chiesa salesiana, fuori dal comune.

La semplicità delle forme, unita alla ricercatezza del particolare, ci ha fatto capire quanta cura l'architetto Arborio Mella avesse avuto nella progettazione e nella realizzazione di questo monumento. La stessa cura e dedizione che ora noi, dopo oltre un secolo, dovevamo usare nel cercare di soddisfare i requisiti di progetto posti dalla committenza.

In pratica si trattava di indicazioni semplici, nella realtà sapevamo fin dall'inizio che non sarebbe stato facile capire come restaurare l'apparato decorativo, razionalizzare l'impianto di riscaldamento e consolidare le volte della navata e del presbiterio. Infatti l'apparato decorativo appariva oltre che degradato dal tempo, oggetto di apparenti incongruenze con le notizie storiche originali, in particolare con gli scritti del Mella. In buona sostanza la chiesa aveva perso l'effetto luminoso tanto voluto dal suo ideatore. E inoltre il sistema di riscaldamento originale a pavimento era da tempo stato sostituito da generatori di calore ad aria calda a gas posti sui terrazzini laterali e collegati alla chiesa per mezzo di invadenti griglie nelle murature delle navate laterali.

Le volte, in particolare quelle delle navate laterali e del presbiterio, apparivano fessurate in più punti in modo superficiale e con crepe passanti in un paio di casi.

Con questi "fronti" di lavoro aperti abbiamo iniziato il processo progettuale partendo dalla fase di conoscenza.

– *Apparato decorativo*: in accordo con la Soprintendenza è stata promossa una campagna di saggi stratigrafici che ha posto in evidenza le stratificazioni successive dell'apparato pittorico.

– *Impianti termici*: insieme all'ingegner Giorgio Formia abbiamo analizzato la situazione degli impianti termici e studiato possibili soluzioni alternative che permettessero una migliore integrazione e un risparmio energetico. In particolare è stata scoperta una vecchia mappa riportante il percorso delle canalizzazioni a pavimento, in origine utilizzate per il riscaldamento e collegate con un generatore di aria calda a carbone.

A quel punto iniziò a farsi strada l'ipotesi di poter riutilizzare, almeno in parte, le canalizzazioni esistenti e l'ingegner Formia predispose un progetto per il loro riutilizzo generando l'aria calda necessaria mediante l'utilizzo di una moderna unità di trattamento aria posizionata nel piano interrato.

Per completare la fase di conoscenza fu incaricata una ditta specializzata che completò in breve tempo la video ispezione e la sanificazione con vernice vetrificante delle canalizzazioni a pavimento.

– *Opere di consolidamento*: insieme all'architetto Massimo Aimar è stata eseguita una analisi accurata delle lesioni presenti sulle volte di copertura del catino absidale, della navata centrale e delle navate laterali. L'esito delle verifiche ha evidenziato dei problemi di taglio oltre che flessionali per cui il previsto intervento con fibre di carbonio è stato sostituito con un intervento di placcaggio.

Nel sottotetto è stato trovato un camminamento, realizzato in tavelloni laterizi, che percorreva l'intero contorno del catino absidale. Questa struttura aveva creato notevoli problemi di ristagno di umidità superficiale sul sottostante apparato decorativo e, avendone rilevato l'assenza di utilità, è stato proposto l'eliminazione del camminamento e il ripristino dei muretti di controspinta.

La fase di progettazione degli interventi è stata completata in collaborazione con gli Enti di tutela e sulla base dei dati raccolti durante la precedente fase di conoscenza e ha portato, per quanto riguarda l'apparato decorativo, alla scelta, condivisa anche dal direttore operativo dei restauri, dottoressa Barbara Rinetti, di effettuare l'asportazione di tutte le ridipinture successive a quelle originali. Si è deciso inoltre di rimuovere la zoccolatura perimetrale di marmo ricomposto, risalente al secondo dopoguerra e riprendere le decorazioni originali ancora visibili dietro ai confessionali.

Parallelamente l'ingegner Formia ha affinato la progettazione dell'impianto di riscaldamento a pavimento prevedendo un totale di 12 griglie di mandata (tra esistenti e nuove) e 7 griglie di ripresa dell'aria. Ogni griglia è stata dotata di un'apposita "lama" di regolazione che ne ha permesso la precisa messa a punto. L'installazione è stata curata in modo da minimizzare i danni alla pavimentazione esistente in marmo di Frabosa, di fatto prevedendone la cauta rimozione per la realizzazione del raccordo al canale principale e il successivo riposizionamento con la sostituzione di un'unica piastrella con una griglia di pari dimensione.

La progettazione dei consolidamenti delle volte di copertura, in accordo con la Soprintendenza, ha portato alla definizione esecutiva dei placcaggi con armatura semplice, realizzati con l'utilizzo di connettori, rete FRP e malta a base di calce Albaria Struttura con uno spessore omogeneo di circa 4 cm.

Per evitare danni all'apparato decorativo delle volte a causa della condensa dell'umidità superficiale sono stati riaperti i fori originali di tiraggio ed è stato predisposto un torrino estrattore, collegato ad una sonda ad umidostato, che si avvia quando l'umidità relativa raggiunge un livello elevato.

I lavori sono stati realizzati in lotti successivi, partendo dalla zona presbiteriale, per finire con la navata centrale. Sono state coinvolte imprese specializzate nel recupero di beni culturali e le interferenze tra le stesse sono state minime. La direzione lavori ha verificato con visite periodiche la rispondenza al progetto e il mantenimento di quelle attenzioni tipiche dei cantieri di restauro in cui la tutela e la conservazione del bene sono prerequisiti essenziali a ogni operazione.

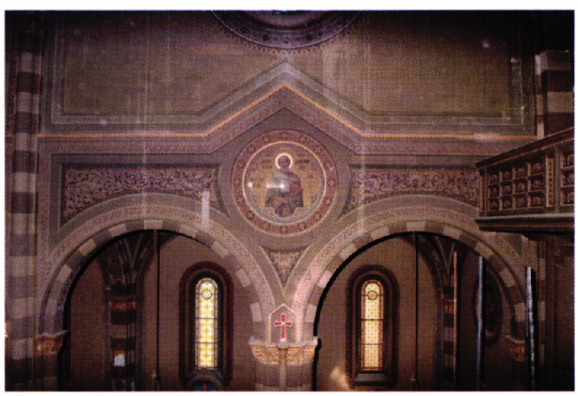
IL RESTAURO DI UN RESTAURO

di Alina Pastorini

Approccio e finalità del restauro

Il nostro impegno prioritario è stato pensare al restauro del San Giovannino non solo come a una corretta programmazione di operazioni di conservazione, pulitura e ritocco delle opere artistiche, ma anche come il tentativo di restituire in modo equilibrato i valori sostanziali in esso contenuti. Per questo abbiamo avviato un complesso lavoro di conoscenza allargata a più ambiti, per una pianificazione del recupero dell'apparato decorativo della chiesa con una acquisizione di informazioni circa le sue origini. Queste sono state frutto di motivazioni politico-religiose, nonché dell'incontro di due figure principali: il committente Don Bosco[1] e l'architetto Edoardo Arborio Mella. L'impegnativo compito ultimato da entrambi sul finire delle loro esistenze terrene e al culmine della loro maturità ed esperienza, cominciò fin dal 1864 con lunghe trattative di compravendita dei numerosi lotti di terreno necessari alla realizzazione, e vide nel 1882[2] la sua conclusione con l'inaugurazione (della chiesa[3] e del suo complesso) grazie anche ai tanti fedeli benefattori. Carità, fede cristiana, politica ecclesiale sono stati i temi fondanti di una storia cucita da un sottile filo fatto di coerenza umana, intellettuale, spirituale e progettuale, rispettata anche nell'affidare alle varie maestranze ruoli distinti.

Gli artisti vennero scelti tra gli ex-allievi degli oratori salesiani, con una formazione accademica e selezionati da una apposita commissione giudicatrice.[4] Il progettista era un appassionato della didattica e un convinto "restauratore"[5] delle arti medioevali, tanto





Particolari della chiesa prima dell'intervento.

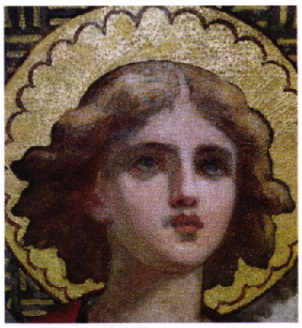
che per incentivare nei giovani la rinascita delle arti e mestieri, intesi come le antiche corporazioni artigiane, scrisse trattati[6] e fondò a Vercelli una scuola per l'edilizia che ebbe nella formazione delle maestranze anche una diffusione culturale oltreoceano.[7] Mella era un uomo di fede e nelle chiese prestò sempre la propria opera qualificata in forma gratuita arricchendola di espliciti richiami alla fede, come testimonia la scritta *flectamus genua*, "pieghiamo le ginocchia", sul pavimento dell'altare in mosaico.[8] L'apparato decorativo, come si presentava ai nostri occhi nel 2007, con grandi disarmonie cromatiche, oscurato e variamente manomesso, non mostrava la coerenza del messaggio originario emerso con risultati stupefacenti fin dalle nostre prime stratigrafie.

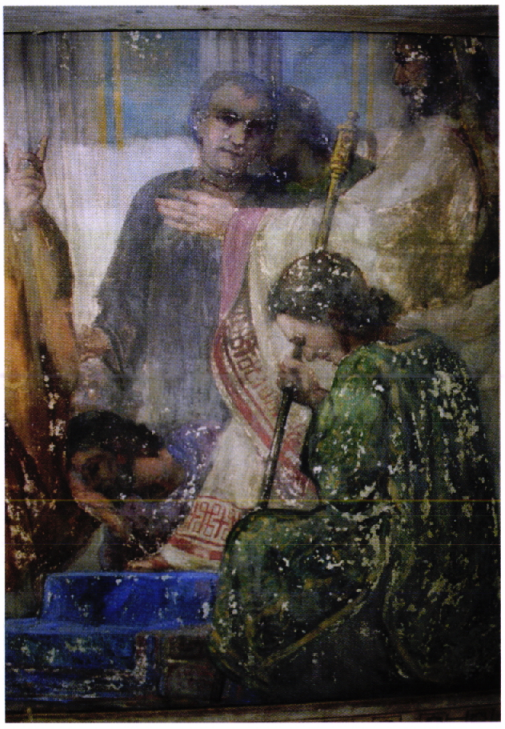
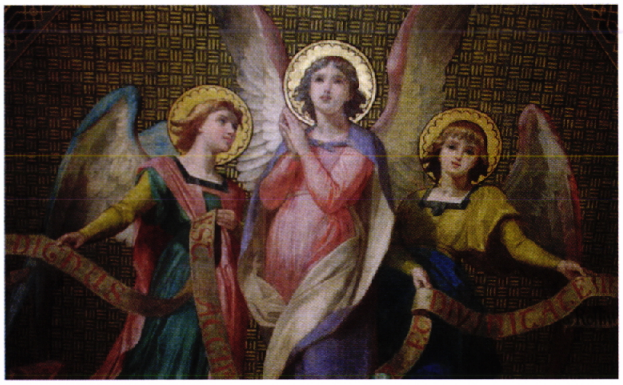
Il progetto, gli artisti, la tecnica

La realizzazione dell'apparato decorativo e della sua fabbrica sul finire del XIX secolo è stata il prodotto del confluire di più affinità, in una sintesi di bellezza maestosa e garbata, espressa con un linguaggio artistico interpretativo, che allora era moderno e veniva adottato in edifici sia di culto sia pubblici.[9] Un progetto che restaurava lo stile neoromanico riproponendolo in modo nuovo con materiali e tecniche diversi per rievocare quelli tradizionali.[10] Un progetto che realizzava la rimessa in moto dell'antica macchina delle arti e mestieri che nel passato avevano caratterizzato il nascere delle grandi fabbriche in virtù delle singole competenze di pittori, scultori, stuccatori, mosaicisti, falegnami, ebanisti, doratori. Dalla lettura dei *Bollettini Salesiani* dell'epoca si è appreso che le scelte condivise tra committente e progettista non mancarono di occasionali dibattiti critici, come ad esempio l'affidamento a Enrico Reffo dei dipinti del catino absidale, pittore allora poco conosciuto, che non trovava il consenso di tutti.[11] Nel corso del nostro intervento abbiamo effettuato un'attenta analisi delle riprese pittoriche dell'intero apparato decorativo operate dallo stesso Reffo.[12] A distanza di circa un ventennio, emergeva negli ornati un impiego di cromie più vistose e contrastate, che poco rispondevano al gusto garbato descritto dal Mella nel suo trattato sulla decorazione: "Il combinare insieme le tinte procaci e disparate, quali son quelle dei vivaci colori bizantini coll'armonia del complesso, non è sì facile compito come si crede",[13] e ancora per definire le tinte "leggièra [...] armonicamente digradata". Il Mella considerava importante l'utilizzo moderato e calibrato dell'oro: "il quale sta bene dappertutto, persino nelle tasche [...] e senza di lui facilmente la decorazione travolgesi nella divisa di Arlecchino". In effetti le ridipinture eseguite con tonalità più vicine alla divisa di Arlecchino oltre al peggior stato di conservazione delle opere eseguite dal Reffo,[14] potrebbero spiegare la reticenza manifestata a suo tempo dal severo architetto, il quale era particolarmente esigente e amava dare descrizioni molto precise agli artisti sui materiali da adoperare, tanto che in un passo[15] egli descrive esattamente come eseguire il colore degli sfondati delle pareti "da render simile al bronzo delle campane antiche" e che il riscontro,[16] avuto sulle opere con l'analisi delle tecniche esecutive da noi eseguite, ha confermato. Gli addetti ai lavori sanno come non esista una tinta sola che possa rendere un simile effetto, ottenibile solo con la sovrapposizione di più stesure di tonalità diverse. Non fu un'impresa semplice

realizzare tali prescrizioni soprattutto trattandosi di superfici di grandi dimensioni. Col procedere della pulitura è emersa la coerenza progettuale incentrata nell'imitazione delle tecniche del passato e anche dei materiali. Carlo Costa nell'eseguire i conci dei pilastri, dovette simulare l'arenaria; per questo li realizzò in modo diverso, in una tenue scansione l'uno dall'altro e con più velature costituite da varie terre mescolate a bianco di zinco e legate a olio. Per i capitelli a imitazione della pietra fu ideato un impasto di malta[17] pigmentata con terre e furono realizzati fuori opera in stampi appositamente progettati. Anche le formelle realizzate in cemento pigmentato della *Via Crucis* simulavano la terra cotta. Durante i nostri restauri sono emersi i toni spenti, scuri e consumati dal tempo frutto di una scelta consapevole, per vestire un'architettura maestosa ma elegantemente sotto tono, le cui cromie impiegate per gli sfondati parietali sia nella navata sia in quelle perimetrali, consistono in terre d'ombra e di siena naturale e bruciata con modico impiego di rosso e oro nella zoccolatura policroma basamentale. Nel suo trattato il Mella sostiene, circa la zoccolatura, che è conveniente realizzarla sia per motivi di protezione dallo sporco sia per dar rilievo all'effetto del complesso e la descrive: "uno zoccolo alto a spalla d'uomo con colori a olio e con disegni arieggianti gli arazzi orientali, ovvero imitanti gli stalli o scolture in legno". La progettazione di una tavolozza così rigorosa forse trova anche una sua spiegazione nelle osservazioni circa la distribuzione della luce pensata dal Mella.[18] Secondo Ennio Innaurato, infatti, la disposizione luminosa è stata studiata per volere di Don Bosco in modo da risultare concentrata nella parte bassa della chiesa per dare risalto alla santità dei fedeli: l'unico e vero soggetto illuminato con sorprendente anticipazione delle indicazioni liturgiche del Concilio Vaticano II del 1962. I decori furono realizzati su uno strato di intonaco rifinito un po' ruvidamente per le pareti e leggermente più lisciato nei dipinti del catino absidale. Una prima stesura con bianco di zinco mescolato a terre e olio serviva a preparare il supporto alle stesure successive. I dipinti vennero realizzati tutti con le cromie attualmente portate in luce dal restauro. L'uso dell'olio come *medium* pittorico è stato accertato anche dalle analisi chimiche,[19] effettuate su piccoli campioni prelevati in aree non troppo invasive, dei principali pigmenti impiegati: in particolare il bianco di zinco, il blu oltremare artificiale nelle volte stellate, ocre e terre negli altri soggetti. L'uso finale della cera[20] creava un maggior effetto di trasparenza oltre a conferire una protezione agli strati pittorici. Nella decorazione del catino absidale l'effetto a mosaico è stato ottenuto con più stesure di velature di terre legate a olio in parte rilevate con applicazione di foglia d'oro su preparazione a missione acrilica. Enrico Reffo e Giuseppe Rollini nel catino absidale seppero distinguersi con pari maestria nella resa dei soggetti con l'impiego della tecnica a olio, rifinita a cera: unica capace per freschezza e trasparenza dei colori a creare l'effetto estetico dell'affresco. Le conseguenze conservative che ne sono derivate sono state però diverse. Analizzando la tecnica esecutiva adottata dal Reffo, più magra e povera nell'imprimitura, è risultata debole nella fase preparatoria del supporto, rispetto a quella più curata, metodica e durevole del Rollini.

La tecnica esecutiva dei due dipinti a firma del Rollini, ha opposto una buona resistenza alle sollecitazioni e interazioni, degli strati pittorici e del supporto con l'ambiente



In alto a sinistra: particolari delle tecniche di esecuzione: si notano chiodi e spolvero.
A destra e in basso: particolari dopo la pulitura documentano il miglior stato conservativo del dipinto di Rollini a sinistra rispetto a quello del Reffo a destra.

giungendo a noi in miglior stato conservativo e contraddistinta da una microcrettatura superficiale regolare da essiccamento tipica di un ottimale rapporto di concentrazione tra *medium* e pigmento. Anche per l'esecuzione della decorazione nella navata Carlo Costa adottò la tecnica a olio. L'uso di spolveri è stato testimoniato dal nostro ritrovamento, ancora nella loro sede, di piccoli chiodi necessari per la loro affissione sulla superficie della volta. Il disegno veniva ricavato attraverso l'uso dei medesimi per poi realizzare dei passaggi di stesure cromatiche differenziate. Nella volta della navata, si può osservare un tema cromatico diverso per ogni campata, richiamato nel motivo geometrico modulare della greca e proposto anche nelle ali degli angioletti, che prima del nostro restauro era illeggibile poiché nascosto dalle ridipinture. A completamento dell'apparato decorativo pittorico vi sono opere musive, il bellissimo pavimento del presbiterio, i lampadari in bronzo e opere lignee come ulteriori parti integranti del progetto architettonico.

Incidenza dei restauri precedenti

Lo studio preliminare, concluso il 30 ottobre 2007, ha consentito di comprendere che la superficie pittorica originaria era stata ridipinta completamente in due fasi a olio e in altre parzialmente con tinte sintetiche radicalmente mutate nei toni cromatici, talvolta vistosamente eccentrici e privi di coerenza, vedasi le porporine

dei capitelli, il turchese delle acque santiere e i decori rosso-marroni sulla statua marmorea di Pio IX. Salvo smentite, storicamente documentate e attendibili, queste fasi non ci sembravano esser state frutto di un progetto organico, ma piuttosto di interventi parziali succedutisi nel tempo senza cura e tutela del valore culturale, come si può desumere, ancora oggi, nelle navate laterali non ancora restaurate. L'antica veste finto-arenaria dei pilastri era stata trasformata in piatte e coprenti stesure a strisce marroni e crema. Lungo il perimetro delle navate l'antica e raffinata decorazione policroma era stata nascosta da una zoccolatura realizzata in pannelli fuori opera a finto marmo rosa con una mescolanza costituita da inerti, pigmenti e leganti, levigata e lucidata a imitazione del marmo. La pietra di Saltrio, impiegata nella balaustra, alla base del fusto dei pilastri e nella zoccolatura per un'altezza di circa 30 cm, originariamente era stata applicata lungo tutto il perimetro della chiesa, ed era anch'essa stata occultata da una falsa zoccolatura a finto marmo verde. Abbiamo riscontrato la firma dell'autore "Della Vedova", ma non abbiamo trovato fonti che ne documentino il momento esecutivo che è immaginabile possa esser risalente agli anni della ripresa economica, '50-'60.[21] Anche l'edicola lignea che rivestiva l'antico organo trasferito nel presbiterio alla fine del XX secolo era ridipinta con una vistosa alterazione dei suoi delicati toni chiari originali. Sono rimasti nel loro assetto iniziale le parti lapidee, i confessionali, i candelabri e i lampadari, sebbene anche questi, ridipinti, in particolare con dorature a porporina. Tutte le superfici dorate degli altari, dei candelieri, erano state in più riprese ripassate con porporine

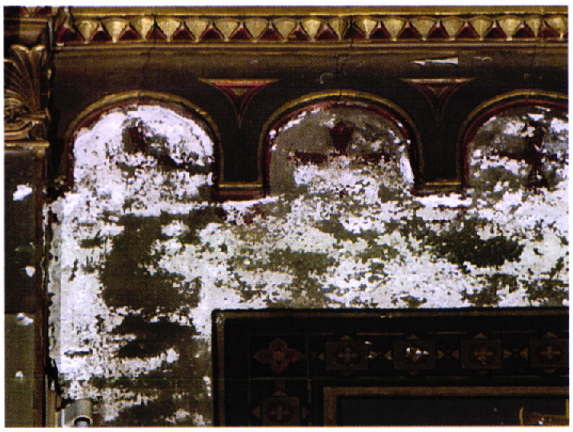


In alto e a destra: stato di avanzamento della pulitura. *In basso*: immagini al microscopio risultato di una gascromatografia che evidenzia lo strato di cera sottostante alle ridipinture.

di varie tonalità. Un chiarimento rispetto alla prima fase dei rifacimenti è derivato dalla lettura dei *Bollettini Salesiani*,[22] i quali riferivano, datandolo già alla fine del XIX secolo, di uno stato di fatiscente degrado, causato dagli ammaloramenti che colpivano la chiesa, denunciato in una visita pastorale dal cardinale Richelmi,[23] motivo per il quale fu chiamato Enrico Reffo a operare un primo "restauro". In questo primo intervento, eseguito con tecnica a olio, che chiameremo fase Reffo-due egli non soltanto "restaurò" (ritoccò) le proprie opere molto degradate e lacunose, come si è evinto a seguito della nostra pulitura, e che quindi necessitavano di un intervento maggiore. Egli ridipinse l'intero apparato decorativo, nuovamente con tecnica a olio comprese le opere del Rollini per esigenze esclusivamente estetiche, non per colmare lacune degradate. Di questa seconda fase decorativa si è percepita la mancanza di una coerente guida nell'impostazione. Nelle decorazioni delle volte restaurate nel deambulatorio in area presbiteriale, emergevano pesanti bordature e in generale toni meno consoni e rispettosi della decorazione precedente. Gli interventi successivi alla fase Reffo-due sono stati realizzati prevalentemente con tempere acriliche, via via mutando e accrescendo i già contrastati accostamenti cromatici. Una semplificazione dei passaggi di luce e ombra e l'appesantimento del contorno dei soggetti, aveva cancellato fino ai nostri giorni ogni dettaglio leggero e sfumato dell'originaria decorazione. In alcune volte del deambulatorio il blu oltremare artificiale[24] della volta stellata era stato sostituito e appesantito da stesure a base di biacca che alterandosi nel tempo avevano prodotto un piatto effetto di grigio cinerino, mentre nella navata centrale il blu risultava maculoso e verdastro. Le greche erano state riprodotte utilizzando mascherine sovrapposte in modo sfasato rispetto ai motivi originali sottostanti, eseguite nel deambulatorio in modo particolarmente maldestro e più curato nella navata centrale. I dipinti del catino absidale e delle pareti egualmente erano stati notevolmente appesantiti dalle ridipinture oltreché stravolti nei temi cromatici. Così il senso materico di leggerezza della tecnica esecutiva che simulava ora la tecnica ad affresco ora la pietra scolpita era andato perso.

Lo stato di conservazione

La pellicola pittorica in superficie era coperta da un deposito nero, tipico dei centri urbani soggetti a traffico intenso. In questa chiesa, risultava particolarmente concentrato, rendendo ancora più scura e cupa la decorazione di quanto già fosse divenuta con le ridipinture che nel tempo si erano alterate. Un altro fattore di degrado era legato all'umidità che aveva provocato il formarsi di numerose efflorescenze saline in particolare concentrate nei rinfianchi della volta della semicupola absidale.[25] Il variare dei valori di temperatura e umidità dell'ambiente hanno avuto un'incidenza devastante sulle decorazioni eseguite su una malta costitutiva che è risultata essere ad elevato contenuto magnesiaco.[26] L'effetto leggibile a occhio nudo consisteva nella comparsa di estese macchiature bianche frutto dell'emergere dei sali in superficie che ha comportato la perdita irreversibile di materiale originale. Le ritinteggiature in parte avevano





Particolari del degrado.

coperto la pellicola pittorica originaria, con la loro caratteristica di poca permeabilità, avevano favorito lo stazionamento dell'umidità nel sistema murario, provocando l'indebolimento delle malte costitutive e svariati rigonfiamenti con circoscritti collassi e cadute della pellicola pittorica. Gli strati con finiture originarie dei decori del catino absidale, che dal basso sembravano in discreto stato di conservazione, erano in realtà anch'essi molto deteriorati e colpiti da un fenomeno di degrado acutizzato da interventi manutentivi impropri,[27] come l'applicazione di fissativi non idonei. La pellicola pittorica originale, al di sotto delle ridipinture, era comunque in buona percentuale conservata e seppur molto compromessa è stata recuperata.

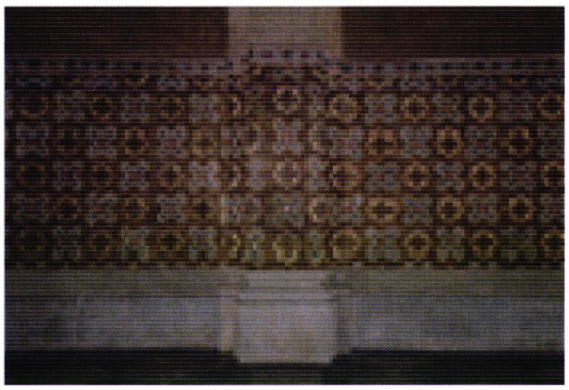
Il nostro intervento

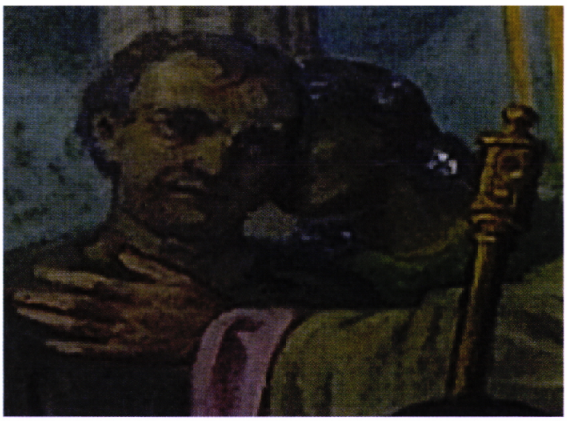
A una prima analisi visiva, le ridipinture si palesavano in modo vistoso con gocciolature di colori acrilici. La scarsità di notizie a noi riferite circa eventi di ridecorazione, facevano ipotizzare riprese superficiali delle originali cromie. Abbiamo così avviato di concerto con la Direzione Lavori un'accurata campagna di indagine per cogliere nella loro complessità gli aspetti più significativi delle vicende decorative e manutentive della chiesa. Abbiamo agito su più fronti: il primo di questi è consistito nell'esecuzione di stratigrafie effettuate su porzioni di decori in buono stato di conservazione e dove si presumeva potessero essere riscontrati tutti i passaggi di ordine manutentivo, decorativo e di restauro precedenti. La prima stratigrafia è stata eseguita sull'ottavo pilastro della navata laterale sinistra, dove erano evidenti le ridipinture. Si è proseguito con l'esecuzione di una seconda stratigrafia sulla parete nel motivo della greca, fino allo sfondato, sempre nella navata sinistra. I dati raccolti, sono stati presi in considerazione per individuare altre zone utili per avere un riscontro nelle altre navate. Si è proseguito poi con altre stratigrafie effettuate nella zona della cantoria, sull'edicola dell'originario organo, nelle cappelle laterali dell'Addolorata e del Sant'Antonio abate, oltre ai vani dell'atrio. Per portare a termine la fase conoscitiva si sono aperti

complessivamente circa 30 tasselli di approfondimento, al fine di comprendere le tecniche esecutive, lo stato di conservazione e la natura chimica degli strati.[28] Con questa procedura tecnica abbiamo identificato con molta sorpresa un numero rilevante di stesure preparatorie alternate a quelle di finitura, che con una lettura interpretativa abbiamo suddiviso in tre fasi principali. I dati seppur parziali, ma riscontrati in tutta la chiesa nella loro coerenza, ci hanno permesso di esprimere per quanto di nostra competenza, una ricostruzione delle vicende manutentive di cui la chiesa è stata oggetto. La nostra proposta di recupero[29] della fase originaria progettata dall'architetto Mella sotto l'aspetto tecnico è stata valutata corretta dalla Direzione Lavori e dalla Soprintendenza, sia sotto il profilo conservativo sia sotto quello storico filologico. L'intervento è stato distinto in tre lotti. Il primo ha interessato tutta l'area presbiteriale e il deambulatorio ad esclusione delle cappelle adiacenti e ha comportato, oltre al recupero degli antichi decori, anche l'asportazione della zoccolatura finto-marmorea perimetrale per consentire la riproposizione dell'originario decoro perduto. Abbiamo rimosso la maggior parte delle ridipinture salvo in alcune porzioni dove gli strati originali erano irrimediabilmente perduti, in particolare nei due riquadri a lato della mensa e sulle opere del catino dipinte dal Reffo. In questi casi abbiamo recuperato strati pittorici generalmente riferiti alla fase Reffo-due. Fanno eccezione il dipinto a sinistra della mensa nel quale il volto che abbiamo conservato raffigurante Don Bosco (riferibile a una fase successiva) è stato conservato per la sua valenza storica in luogo di quello sottostante raffigurante un altro personaggio, e, nel secondo lotto che ha interessato la parte alta della navata centrale, i dipinti dei medaglioni, come si può comprendere dall'osservazione dei disegni pubblicati del Reffo[30] e dalle nostre mappature. Il progetto conservativo prevedeva una indispensabile rimozione delle ridipinture per consentire le operazioni di estrazione e neutralizzazione dei sali nonché una riadesione dello stato pittorico in maniera risolutiva e stabile nel tempo. La rimozione delicata degli strati soprammessi ha consentito di portare in luce particolari cancellati, quali, ad esempio, il delicato riporto delle ombre sui panneggi o delle pu-



Studio delle ridipinture con stratigrafie.






Dettagli dopo il restauro.

pille originali dei volti che erano rivolte in altre direzioni. Il recupero dei dipinti del catino absidale ha richiesto una particolare cura e attenzione nel separare gli strati di finitura da quelli di ridipintura: si pensi che per la pulitura (di circa 30 cm^2) della capigliatura della figura femminile ai piedi del Cristo, molto compromessa dalle sovrammissioni e dai sali, sono occorsi cinque giorni. Per l'asportazione dello sporco abbiamo utilizzato leggeri sistemi meccanici, mentre per la rimozione delle pellicole pittoriche e dei residui abbiamo impiegato sistemi chimici opportunamente selezionati unitamente ad azioni meccaniche. Nei decori a finto affresco siamo intervenuti con tradizionali tecniche di pulitura per i dipinti a olio, con miscele di solventi organici e soluzioni messe a punto per la neutralizzazione dei sali. Il consolidamento degli strati in profondità è stato effettuato mediante l'iniezione di malte, previa rimozione delle stuccature frutto dei precedenti interventi non idonee poiché a base cementizia, e l'esecuzione di numerose stuccature delle lacune in modo simile alla superficie originale. Ove mancanti le parti lacunose sono state reintegrate con tecnica ad acquerello riconoscibile con un effetto puntinato sui dipinti e a velature nei monocromi, attestandoci, similmente alle parti originali ritrovate alle stesse note patinate dal tempo. Per concludere i lavori, rimangono i pilastri della navata centrale e le navate laterali ancora da restaurare... la storia si ripete.[31]

Note

1. Beatificato il 2 giugno 1929 e santificato il 1 aprile 1934. AA.VV., *Torino e Don Bosco*, Città di Torino 1989.

2. A. Buffa, *La Chiesa di San Giovanni Evangelista in Torino*, Tipografia Salesiana, Torino, 1882.

3. "Opera di geniale concezione [...] di un elettissimo ingegno e squisito cultore delle Arti belle". G.I. Arneudo, Torino, Sacra illustrata nelle sue Chiese nei suoi Monumenti religiosi nelle sue Reliquie, Torino, 1898, p. 184.

4. Foglio ciclostile, *San Giovanni Evangelista. Memorie dei primi venticinque anni*, Torino, dicembre 1907.

5. C. Palmas, "là dove per restauro si voglia intendere, come oggi intendiamo, un'operazione di valorizzazione e di recupero dei contenuti autentici delle architetture".

6. Tra cui E.A. Mella, *Elementi dell'architettura romano-bizantina detta lombarda*, Torino, 1885.

7. C. Palmas, *op. cit.*, p. 79, in Edoar.

8. Si ringrazia il sacerdote per aver condiviso i suoi manoscritti contenenti suggestivi spunti di riflessione. Teotimo Vittaz, *In commemorazione del 120° anniversario della morte dell'arch. Vercellese conte Edoardo Arborio Mella*, 18 novembre 1808 - 8 gennaio 1884, Torino 2004.

9. E. Innaurato, *Nel Centenario della Chiesa di San Giovanni Evangelista dell'Architetto Edoardo Arborio Mella*, Rivisitazione critica.

10. "[...] a consiglio di chi si trovasse all'atto pratico, a togliere la soverchia e monotona nudità delle primitive chiese medioevali si è praticato di tinteggiare le parti principali organiche, i piloni, gli archi normali, le nervature, i pennacchi, ecc., con colore più robusto e analogo a quello del materiale del quale si suppongono formati"; da *op. cit.*, E.A. Mella, p. 26.

11. Foglio ciclostile, *San Giovanni Evangelista Memorie dei primi XXV anni*, Torino, 1907, dicembre.

12. *Bollettino Salesiano*, aprile 1905, *op. cit.* L'illustre Cav. Prof. Reffo coadiuvato da bravi artisti ha cominciato i lavori nella nostra chiesa.

13. Il quale riferisce circa le volte di E.A. Mella, *op. cit.*, p. 27.

14. *Bollettino Salesiano*, *op. cit.*, aprile 1905, "invece nel gruppo della crocifissione, è necessario oltre un ritocco generale rifare interamente alcune figure, come pure un restauro che è quasi una nuova fattura richiederanno i due riquadri del presbiterio".

15. E.A. Mella, *op. cit.*, p. 23.

16. Ulteriore conferma sono la realizzazione dei bellissimi studi e bozzetti molto fedeli alle opere realizzate. AA.VV., *op. cit.* Oltre a un modellino, grazioso realizzato in scala 1:20 custodito nei depositi della GAM di Torino che abbiamo potuto osservare per gentile concessione.

17. S. Volpin, *Chiesa di S. Giovanni Evangelista. Pitture murali e decorazioni in stucco policromo e dorato. Indagini stratigrafiche e chimiche su campioni di stucco e materiale pittorico*, Padova, 14 aprile 2008.

18. E. Innaurato, *op. cit.*, pp. 20-21.

19. S. Volpin, *Chiesa di S. Giovanni Evangelista. Decorazioni policrome in Indagini stratigrafiche e chimiche su campioni di stucco e materiale pittorico*, Padova, 7 aprile 2010.

20. A.F. Marino, *Tesi di Laurea, caratterizzazione dei materiali in dipinti murali*. Chiesa di S. Giovanni Evangelista, Università degli Studi di Torino, A.A. 2008-2009. Delle numerose campionature eseguite risolutivo è il risultato di una pirolisi-gascromatografia che ha evidenziato un idrocarburo a catena lineare, identificativo di una cera naturale. Altro curioso riscontro è stato l'acido palmitoleico presente nel rosso d'uovo.

21. Nell'articolo tratto da *La voce del popolo*, Torino, 5 aprile 1959, vengono menzionati restauri che hanno interessato la Chiesa fino alla volta della navata compresa.

22. Non trovando alcuna notizia che riferisse di interventi successivi, spinti dall'esigenza di confortare le scelte operative dettate dalle deduzioni analitiche effettuate sulle opere, la gentile concessione della committenza ci ha consentito di accedere al materiale presente nell'archivio centrale salesiano di Roma. Nel fondo dedicato alla chiesa di San Giovanni Evangelista abbiamo trovato nei *Bollettini Salesiani* letti a partire da settembre 1904 ad aprile 1907 tutti i riscontri di cui diamo notizia.

23. *Bollettino Salesiano*, *op. cit.*, settembre 1904.

24. Il blu è di origine sintetica impiegato a partire dal 1828 per economizzare i costi elevati del pigmento naturale. L'occasione dello studio della tesista A.F. Marino, *op. cit.*, ci ha permesso di indagare la composizione caratterizzante le ridipinture. Le analisi dei tamponi di pulitura della fase Reffo-due, eseguite sulla volta della navata nelle tre campa-

te, hanno individuato diversi pigmenti per l'esecuzione del cielo. Il litopone, pigmento bianco mescolato al blu oltremare artificiale, era stato impiegato invece dell'originario bianco di zinco. In altri punti della volta sempre ascrivibili alla stessa fase, è emerso l'uso della biacca. Questo ha spiegato le differenti alterazioni riscontrate con l'analisi macroscopica. Dalla lettura dei *Bollettini Salesiani, op. cit.*, in cui si riferiva dei restauri affidati al Reffo, abbiamo appreso che per mancanza di fondi, la navata non era stata oggetto di un unico intervento. L'uso di materiali diversi che non riuscivamo a spiegarci ha trovato una motivazione nel cambiamento di maestranze sebbene tutte dirette dal Reffo.

25. Da un esame effettuato sull'estradosso della volta si è riscontrata la presenza di una caldana (intercapedine muraria orizzontale) frutto di un rifacimento del tetto risalente al 1990, questa era stata realizzata come un punto di appoggio per gli operai in corrispondenza del rinfianco. Essa comprometteva lo scambio termo igrometrico tra intra-estradosso della volta, con notevole ripercussione sulle decorazioni. La D.L. ha stabilito di farla rimuovere.

26. S. Volpin, *op. cit.* Essa è costituita da un sale che risulta molto pericoloso per il suo elevato grado di solubilità, e per gli effetti di veloce aumento di volume fino al 227 per cento. La sua ricristallizzazione in superficie risulta quindi assai distruttiva.

27. Si rimanda al paragrafo relativo all'incidenza dei restauri precedenti.

28. Le prove sono state realizzate a bisturi, con solventi chimici, e consistono nella rimozione in una sequenza analitica, di uno strato per volta, in dimensioni molto ridotte, fino al raggiungimento del supporto.

29. Comprensiva di un buon numero di analisi chimiche, *op. cit.*, eseguita secondo la normativa di legge in vigore per la diagnostica in materia di Beni Culturali, per l'accertamento dei componenti e della struttura dei materiali impiegati nelle opere. Tramite sezioni trasversali di microframmenti di materiale pittorico inglobato in apposita resina, si sono osservati al microscopio ottico con diversificate fonti luminose mirate alla conoscenza degli strati originari e di ridipintura. Indagini effettuate: SEM, EDS, FTIR.

30. AA.VV., *op. cit.*

31. *Bollettino Salesiano*, *op. cit.*, settembre 1905 "notizia dolorosa [...] rifatta la gronda e restaurato tutto il presbiterio [...] si sperava metter mano subito al ritocco della navata [...] intanto non ci si rimproveri la costruzione dei ponti nella navata di mezzo: sarà certo un incomodo per tutti quella casa di legno, ma non possiamo fare la spesa di rimandare ai magazzeni tutto il materiale al capomastro [...] speriamo fermamente di avere altri soccorsi dopo le vacanze estive quando i fedeli facoltosi, non più preoccupati della campagna si ricorderanno ancora della loro Chiesa, che li accoglie sempre per rianimarli e confortarli sulla via del cielo".

Parte quinta

ROMA.
LA BASILICA DEL SACRO CUORE DI GESÙ



Basilica del Sacro Cuore di Gesù dopo il restauro: navata centrale. *Foto di Paolo Robino*





In alto: Basilica del Sacro Cuore di Gesù dopo il restauro: particolare del soffitto.
In basso: Basilica del Sacro Cuore di Gesù dopo il restauro: archi e soffitto. *Foto di Paolo Robino*



Basilica del Sacro Cuore di Gesù dopo il restauro: volte e soffitto. *Foto di Paolo Robino*

RESTAURO E MANUTENZIONE

di Giorgio Villani

Il progetto di restauro della Basilica del Sacro Cuore ha comportato una molteplicità di interventi che hanno interessato praticamente tutte le parti, interne ed esterne, costituenti il "corpo" di fabbrica principale. L'eterogeneità degli elementi architettonici, la loro stretta connessione spaziale e fruitiva e il degrado presente e in atto avevano da subito mostrato un quadro articolato e complesso delle operazioni da eseguirsi. Da un lato il tempo e dall'altro eventi come le vibrazioni della metropolitana costruita successivamente, gli interventi di restauro eseguiti nel tempo e non sempre adeguati, le intemperie, avevano contribuito ad accentuare lo stato di diffuso degrado.

Intervenire sull'eterogeneità degli elementi architettonici e nel contempo consentire l'uso dello spazio Basilica senza comprometterne la fruizione è stata un'operazione complessa. Va sottolineato che l'unità di intenti con la committenza e la collaborazione operativa con la stessa, che ha svolto un ruolo decisionale e operativo efficace anche nello sveltire i tempi decisionali, ha permesso il perseguimento di tali obbiettivi.

Altrettanto fondamentale è stata la collaborazione con le Soprintendenze preposte alla tutela sia architettonica sia artistica nelle figure dell'architetto Giacomini e il dottor Rossi. Entrambi, ognuno per le proprie competenze, hanno consentito uno svolgimento agile delle operazioni districando, in tempi sempre brevi, ogni quesito operativo.

Alla luce di quanto detto, i lavori sono proseguiti nel corso di circa sedici mesi secondo il crono-programma concordato e secondo lotti successivi senza interruzioni. Tutte le fasi sono state articolate in modo tale da consentire sia l'uso della Basilica sia una progressiva protezione delle opere specificatamente di restauro in corso contemporaneamente nella quasi totalità del cantiere.

Si è pertanto realizzata, in sintesi, la seguente progressione temporale degli interventi: la risistemazione della copertura più alta della Basilica con il rifacimento del tetto in tegole marsigliesi, della navata centrale e del coro in contemporanea con la preparazione/risistemazione della pavimentazione del livello subito inferiore dei terrazzi; il rifacimento della doratura della statua sopra il campanile in contemporanea alla risistemazione strutturale/materica delle superfici esterne e delle strutture interne del campanile; la decorazione delle facciate laterali della Basilica, la demolizione della parete divisoria interna tra presbiterio e coro; la decorazione del coro, la sistemazione delle vetrate artistiche, la decorazione delle facciate esterne verso le vie, il restauro degli apparati decorativi interni.

Rifacimento coperture

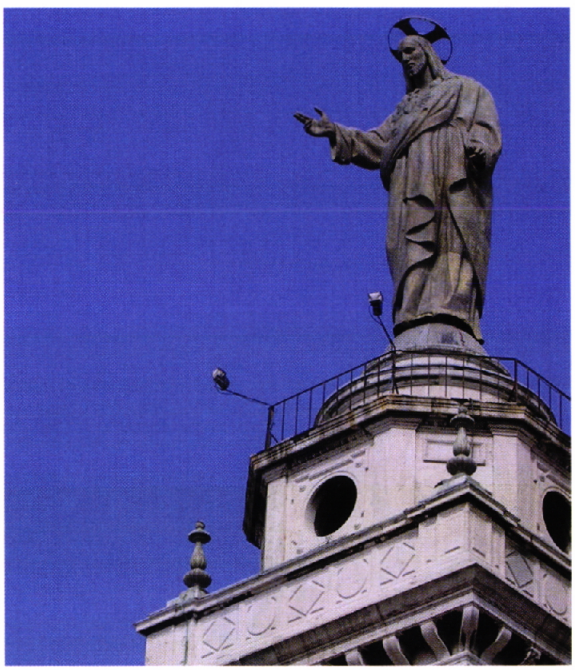
Il tetto della navata centrale e del transetto è costituito da struttura in travetti e pignatte e, superiormente, da un manto a tegole marsigliesi, mentre quella del coro, benché sempre in tegole marsigliesi, aveva mantenuto l'originale orditura in legno con puntoni e terzere.

Se in un primo tempo in progetto era stata ipotizzata la rimozione della struttura in latero-cemento al fine di alleggerire le strutture, successive indagini statiche hanno dimostrato che tale intervento non era indispensabile. Si è pertanto operata la rimozione e l'allontanamento di tutte le tegole, la collocazione di una guaina isolante con barriera al vapore, il rifacimento dell'orditura secondaria di supporto alle tegole, la collocazione di nuove tegole. Ove la copertura era in legno, si è sostituita l'orditura secondaria con un tavolato continuo e si è realizzata la linea di colmo mediante coppi ventilati, senza alterare la sagoma esterna del tetto.

In parallelo si è operata la sostituzione di tutte le faldalerie, la sistemazione delle copertine in pietra e in laterizio, la sostituzione completa della copertura in rame dell'abside, la collocazione ex-novo di coppi ventilati, la ricollocazione della gabbia antifulmine. Si è altresì provveduto a dotare i colmi di idonee linee vita e camminamenti in sicurezza, funzionali alle successive eventuali manutenzioni.

Relativamente al lucernario che dà luce alla lanterna della cupola, si è reso necessario realizzare una ventilazione nel serramento al fine di ridurre l'eccessivo calore estivo. Si è sostituita la struttura ormai fatiscente con altra in alluminio con vetri antiriflesso e antisfondamento. Al fine poi di evitare un eccessivo riverbero luminoso sul cupolino, si è predisposta al suo interno la collocazione di una tenda regolabile.



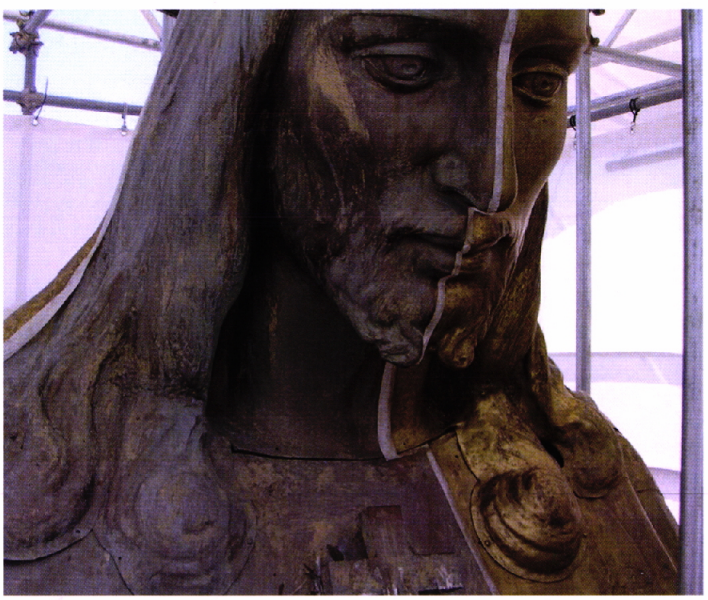


A sinistra: veduta dell'intervento sul manto di copertura. *A destra*: veduta della statua prima dell'intervento.

La statua del Sacro Cuore

La statua del Sacro Cuore, alta più di sei metri e collocata sulla sommità del campanile della Chiesa a circa 60 metri da terra, fu realizzata successivamente al compimento della Basilica nel 1929 grazie a donazioni degli ex-allievi salesiani dell'Argentina come segno di riconoscenza verso Don Bosco.

La statua è in rame sbalzato cesellato a mano e modellata su una struttura reticolare in ferro e completamente rivestita in foglia d'oro. La tecnica utilizzata in origine per la






A sinistra: tasselli di rimozione dello strato di pece sovrammesso e rinvenimento della doratura originale.
A destra: fasi di ridoratura della statua in foglia.

doratura è stata quella del "magma a mercurio", una tecnica che, per il suo alto grado di tossicità, è vietata da più di trent'anni.

Durante la Seconda guerra mondiale la doratura della statua, per la sua luminosità che esponeva pericolosamente la chiesa e l'adiacente Stazione Termini ai bombardamenti, venne ricoperta con della pece.

Solo negli anni '70 si poté ritornare all'immagine originaria e si approntò una nuova doratura a foglia d'oro, che venne poi ripresa negli anni '80 con il ricorso, questa volta, a tecniche di tipo "alpinistico" senza la predisposizione di un ponteggio idoneo e specifico. Quest'ultimo intervento venne realizzato spruzzando sulla superficie della statua, una particolare porporina di natura sintetica che restituì alla statua l'originale brillantezza.

Purtroppo la statua tornò a scurirsi nuovamente nel giro di pochi mesi, a causa della natura sintetica della porporina non adatta all'esposizione ai venti e alle intemperie.

Questa era la situazione nel momento del nostro intervento, alla quale si aggiungeva una diffusa ossidazione del rame. Una attenta verifica strutturale, per contro, evidenziava che la struttura portante era perfettamente integra e funzionale all'oggetto.

Si trattava quindi di progettare e operare un intervento che permettesse la restituzione dell'immagine in doratura e del suo alto valore simbolico così come era stata pensata in origine.

Si è deciso pertanto, in accordo con la Soprintendenza e con la committenza, di eseguire una doppia doratura in foglia d'oro 24 carati eseguita a missione adottando la tecnica della sovrapposizione delle foglie con "doppia doratura a tegola". La prima doratura applicata partendo dal basso, la seconda a scendere dalla testa e applicando la foglia in corrispondenza delle giunzioni di quelle precedenti, quindi "a tegola". Preventivamente alla doratura si è operato un fissaggio puntuale delle lastre di rame non più aderenti, la chiusura delle giunte con resina bi-componente per impedire all'acqua piovana di entrare nella statua e la preparazione generale delle superfici con applicazione a pennello di due mani di antiossidante.

Dopo una attenta verifica chimico-fisica allo scopo di individuare un protettivo finale che garantisse da un lato di non snaturare la doratura e la sua brillantezza e dall'altro la sua massima durabilità nel tempo, è stato scelto il biossido di titanio in quanto, oltre ad avere la caratteristica di essere iperidrofilo e finalizzato a garantire nel tempo l'autopulizia delle superfici, non ha nessuna azione fotochimica sui composti organici, viene applicato a spruzzo ed è un materiale completamente atossico.

L'intervento ha presentato notevoli difficoltà legate all'estrema volatilità della foglia d'oro e della conseguente necessità di garantire la sua lavorazione in ambiente senza vento a 65 metri di altezza. Il restauro della doratura della statua è stato realizzato dalla ditta Domus Dei.

Nell'insieme, a tutt'oggi, la statua è stata ricondotta all'immagine voluta e omaggiata negli anni Trenta dai "figli d'America" di Don Bosco.

Il restauro del campanile

Le superfici esterne del campanile sono in laterizio e cemento armato con finitura esterna in rivestimento di lastre di travertino di Tivoli e, nella parte terminale, in conci di travertino. Tutti i rivestimenti esterni presentavano, oltre a un diffuso strato di sporco superficiale, anche un iniziale distacco delle lastre e un'esigenza di ripristino materico dovuto a stuccature improprie eseguite nel tempo.

Dopo una pulizia generale orientata alla rimozione dei depositi superficiali, si è provveduto alla verifica puntuale di tutte le lastre, alla rimozione delle sovrammissioni materiche improprie, quali stuccature grossolane, al rifissaggio delle lastre e alla legatura angolare delle stesse con barre di resina, al ripristino delle stuccature con malte di calce idonee, alla protezione superficiale con idoneo prodotto consolidante e idrorepellente.

Nella parte interna del campanile sono stati rimossi gli intonaci ammalorati e rifatti i consolidamenti mediante reti elettrosaldate di armature annegate perimetralmente.

Alla base degli appoggi delle campane sono state collocate molle antivibranti finalizzate ad attenuare le vibrazioni che il rintocco delle campane trasmette alla struttura, riducendo pertanto gli effetti di tali vibrazioni sulla struttura sottostante.

All'interno della torre campanaria, si è altresì provveduto a impedire l'accesso dei piccioni tramite la collocazione di griglie in acciaio inox sulle aperture e a sostituire integralmente la scala in ghisa di accesso all'ultimo livello della torre stessa con altra di identica fattura e passo.

Le facciate laterali su terrazzi

Le facciate laterali esterne poste in corrispondenza dei terrazzi piani su navata, transetto, presbiterio e coro, nonché la parete esterna dell'abside del coro, si presentavano coperte da una pellicola di tinta acrilica riconducibile all'ultima manutenzione e, cromaticamente, dominate da un giallino e un verdone assolutamente arbitrari.

Se da un punto di vista metodologico il progetto aveva già individuato un corretto intervento da operarsi su tali facciate, per quanto concerne i colori si poneva il problema di operare una definizione di cromie e abbinamenti che fosse in grado di rispettare da un lato l'equilibrio cromatico complessivo rispetto alla facciata esterna in travertino e dall'altro le tinte originarie della Basilica stessa. Attraverso una campagna stratigrafica, si è potuto verificare che le manutenzioni susseguitesi nel tempo sono state almeno due e che i rifacimenti di intonaco, per larga parte, erano stati realizzati con malta a base cementizia.

Sia sotto la rasatura cementizia sia nelle campiture ove direttamente accessibile l'intonaco di calce originario sotto la semplice pellicola acrilica, sono stati rilevati depositi di finitura biancastra; il fatto che poi chimicamente siano stati rilevati depositi di sporco







Torre campanaria. *A sinistra*: prima del restauro, tassello di rimozione croste nere. *A destra*: il cantiere allestito.





Facciate laterali su terrazzi: prima e dopo l'intervento.

inframmessi tra questa finitura e la rasatura cementizia o la pellicola acrilica delle ultime manutenzioni, ha consentito di ipotizzare con buona approssimazione come tale finitura biancastra abbia insistito sui fronti per un considerevole lasso di tempo e che, probabilmente, fosse di tipologia a finto travertino in assimilazione all'austerità del rivestimento delle facciate esterne sulle vie.

Operate le necessarie rimozioni di materia incoerente e i necessari consolidamenti, si è operata l'asportazione completa della tinta acrilica, i ripristini e le stuccature necessarie e si è realizzata, previa adeguata preparazione, una coloritura con tinte ai silicati di potassio come da progetto, funzionali ad un intervento che consentisse alle superfici esterne una adeguata respirazione e fosse nel contempo reversibile ai futuri interventi manutentivi.

La cromia di tale tinta piena e data in due mani avrebbe ricoperto il ruolo di base per la cromia finale in velatura. Su tale preparazione si è poi operato una velatura a finto travertino a campiture orizzontali in accordo con il funzionario della locale Soprintendenza.

La parete divisoria tra presbiterio e coro

Nel 1969 su progetto dell'architetto Ficini era stata realizzata una completa chiusura tra lo spazio del coro e quello del presbiterio attraverso la creazione di due pareti a tutt'altezza.

La struttura portante di tali divisori era in putrelle IPE ortogonali e saldate, mentre il riempimento era in lamierino reticolare intonacato con finitura nei fronti aggettanti verso gli ambienti aulici e in intonaco civile e decorato come le pareti contigue agli stessi fronti.

La decisione di restituire spazialità alla Basilica e ricondurre l'immagine complessiva a quanto voluto da Don Bosco e testimoniato sia dall'impianto originario della chiesa sia da immagini fotografiche dell'epoca, è stata da subito il filo conduttore dell'intervento.

Mentre sull'esterno procedevano le opere sulle coperture, internamente si attuava la demolizione di questa quinta e, in successione, si operava la decorazione delle superfici del coro che, nella nuova impostazione, richiedevano una lettura complessiva equilibrata dal punto di vista cromatico.

L'intervento nel coro è ultimato con il rifacimento completo della pavimentazione in continuità a quella del presbiterio e con la predisposizione puntuale di collegamenti a pavimento per l'istallazione futura di un impianto di riscaldamento radiante.

Ultimata la rimozione e operate le decorazioni, si è potuto da un lato ammirare la spazialità ritrovata della Basilica come previsto, ma dall'altro, cosa del tutto imprevista, apprezzare nuovamente il retro altare che, con le sue cornici dorate e gli spazi funzionali all'apposizione di quadri, era stato evidentemente pensato come un elemento a vista.

Le vetrate artistiche

L'intervento sulle vetrate si è diviso in tre distinte fasi: il restauro delle vetrate laterali della navata centrale e del coro, la realizzazione delle vetrate artistiche nel transetto, il restauro delle vetrate artistiche originali collocate nella facciata della Basilica.

Le vetrate laterali sono state catalogate e, in funzione dello stato di conservazione e delle mancanze, sono state ottimizzate nella distribuzione; con le porzioni di vetro originali riutilizzate, è stato possibile ricollocare circa il 60% del totale delle superfici vetrate.

Tutte le vetrate sono state smontate dai telai in ferri a loro volta ripuliti, risistemate nelle loro deformazioni (in alcuni casi ri-cotte), pulite e ricollocate. Le restanti vetrate mancanti o rotte sono state sostituite con vetri dipinti a "gran fuoco" utilizzando pigmenti e tecnica pittorica del tutto simili agli originali con legature a piombo e successiva stuccatura. Sono poi state realizzate nel transetto e nella navata centrale alcune vetrate apribili elettricamente dal basso al fine di implementare il ricircolo dell'aria nella parte alta della Basilica.

Le vetrate artistiche nuove, sei in tutto, sono state commissionate su tema proposto dalla committenza e collocate nelle testate laterali del transetto.

Le vetrate artistiche della facciata principale della Basilica da restaurare, firmate "Sereno 1889", raffigurano San Paolo, San Pietro e il Sacro Cuore di Gesù; sono realizzate





Parete divisoria tra presbiterio e coro: prima e dopo la demolizione.



Vetrate artistiche: prima, durante e dopo il restauro.

a grisaglia e successiva legatura con la classica tecnica della tessitura a piombo con una lavorazione generale molto raffinata. Alla luce della valenza storico-artistica delle vetrate in oggetto, si è effettuato un intervento restaurativo idoneo attraverso lo smontaggio cauto dai telai, la rimozione degli antelli di legatura delle lastre, la pulitura delle lastre con acqua distillata e tensioattivo neutro, il restauro delle piccole fratture con fissaggio tramite resine epossidiche, il rimontaggio con nuovi piombi, il ripristino delle saldature a stagno su entrambi i lati, il rimontaggio dei pannelli interi nei controtelai, il riposizionamento dei pannelli nei telai di alloggio delle vetrate.

Su tutte le facciate esterne delle vetrate, a protezione, sono state apposte griglie protettive in acciaio inox apribili in corrispondenza delle cerniere e amovibili per la pulizia degli infissi.

La decorazione delle facciate su strada

La facciata principale sulla via Marsala e la facciata laterale sulla via Vicenza sono dominate da uno stile neoclassico e sono realizzate, per loro maggior sviluppo, utilizzando il travertino di Tivoli in alternanza a partizioni in laterizio a vista.

La parte inferiore della facciata principale è divisa in tre partizioni affiancate da paraste binate con capitelli corinzi in travertino corrispondenti ai portali d'ingresso. Ogni portale è incorniciato da colonne di granito nero della Balma (Biella) e capitelli in marmo di Carrara. Nella parte superiore spiccano tre mosaici nelle lunette sopra i singoli portoni. La parte centrale superiormente è occupata da tre grandi finestre che ospitano le vetrate artistiche impreziosite esternamente da colonne e capitelli ionici in marmo di Carrara. La facciata termina con un timpano triangolare sormontato da due angeli in adorazione, sempre in marmo di Carrara.

La facciata di via Vicenza è scandita da paraste in travertino ornate da capitelli corinzi, che si alternano a campiture in laterizio e in intonaco.

Tutte le facciate, sia nei fondi in laterizio sia nei rilievi in travertino e negli ornati, erano caratterizzate da un diffuso sedimento e sporco superficiale dettato sia da smog e deiezioni di volatili sia da erosioni superficiali del materiale lapideo determi-





A sinistra: facciata prima del restauro. *A destra*: particolare dell'apparto decorativo dopo.



Vista d'insieme dopo il restauro.

nate soprattutto dal tempo e dalle aggressioni atmosferiche. In aggiunta, la porosità del travertino rappresentava la sede ideale per un annerimento di profondità.

La prima operazione è stata quella di effettuare campionature specifiche per ogni materiale presente mirate all'individuazione di tecniche di pulizia idonee e non invasive. Alla luce dei risultati ottenuti a varie gradazioni di lavaggio, sulle paraste in travertino e sui fondi in laterizio, si è deciso di operare una pulizia con idropulitrice a pressione bassa controllata senza l'uso di materiale inerte ma con l'ausilio di acqua deionizzata. La pulizia finale delle zone più scure è stata operata con micro sabbiatrice con ossido di alluminio.

Sui marmi si sono operati vari lavaggi applicati con carta giapponese e le croste nere presenti sono state trattate e rimosse con impacchi di carbonato d'ammonio in soluzione (ove necessario con micro sabbiature previo consolidamento con silicato di etile).

Su tutti i fronti poi si è proceduto nella rimozione delle stuccature incoerenti e nella ricostruzione degli apparati con stuccature idonee, nel trattamento generalizzato tramite biocida, nella protezione finale con materiale con caratteristiche di idrorepellenza e permeabilità al vapore, reversibile e durevole. Sono stati individuati materiali differenti che hanno assolto a queste esigenze in modo funzionale alla tipologia dei supporti da proteggere. La luce ha inserito l'ultimo tassello mancante alla valorizzazione dell'impianto architettonico.

L'APPARATO DECORATIVO

di Federica Badino

Lo stato di fatto prima dell'intervento

L'AMBIENTE INTERNO della chiesa del Sacro Cuore presenta un impianto che dal punto di vista scenografico e materico risulta estremamente complesso e articolato.

Pareti, soffitti e volte si sviluppano e articolano in modo differenziato a seconda dell'ambiente in un vasto paradigma di superfici artistiche e apparati decorativi.

I più significativi dal punto di vista artistico sono:

- i rilievi, decori e pennacchi lignei dorati e policromi del soffitto piano a lacunari di navata e transetto;

- gli stucchi dorati ripetitivi, geometrici e figurativi, che scandiscono e cadenzano tutte le superfici;

- gli stucchi monocromi o dipinti di tipo figurativo che si incontrano in modo localizzato in tutta la chiesa e di tipo geometrico ripetitivo diffusamente nel coro;

- i dipinti murali che decorano l'intera cupola del presbiterio, alcuni riquadri del soffitto e gran parte delle pareti di navata e transetto, nonché piccole porzioni delle cupole delle navate laterali;

- gli intonaci monocromi del coro e di molti sfondati in tutti gli ambienti;

- le superfici lapidee naturali quali marmi e graniti policromi di colonne, pilastri, altari, apparato statuario, ecc. e artificiali quali le lastre in graniglia, ecc.;

- i beni artistici mobili quali tele, candelieri e suppellettili vari.

Lo stato di conservazione, prima dell'intervento, delle superfici sopra descritte era compromesso da alcune problematiche gravi sviluppate in maniera localizzata e da numerose patologie di degrado e manomissioni diffuse pressoché ovunque.

Fra le più gravi problematiche evidenziate preoccupavano anzitutto le fratturazioni profonde e talvolta passanti dell'intonaco e/o dello stucco, sintomo di gravi problematiche statiche, presumibilmente riconducibili alle sollecitazioni della metropolitana, e causa di patologie superficiali. Nella zona del presbiterio-transetto poi, a causa dell'incauto precedente intervento di rimozione della catena dell'arcata che sancisce il passaggio da

un ambiente all'altro, si rilevavano lesioni profonde sulla medesima, sui pilastri che la reggono e in corrispondenza del tamburo della cupola. La mancanza della controspinta del tirante stava permettendo lentamente ai piedritti di "aprirsi" verso l'esterno. Ciò causava anche una forte compressione dei capitelli con disgregazione e conseguente caduta di porzioni di intonaco che lasciavano a vista la tessitura muraria con interventi di ripristino impropri.

Le sollecitazioni statiche unite ad altri problemi avevano inoltre provocato in diversi punti del soffitto a cassettoni distacchi con conseguenti mancanze di porzioni di elementi in stucco, fenomeni che facevano presupporre il rischio di ulteriori pericolose cadute.

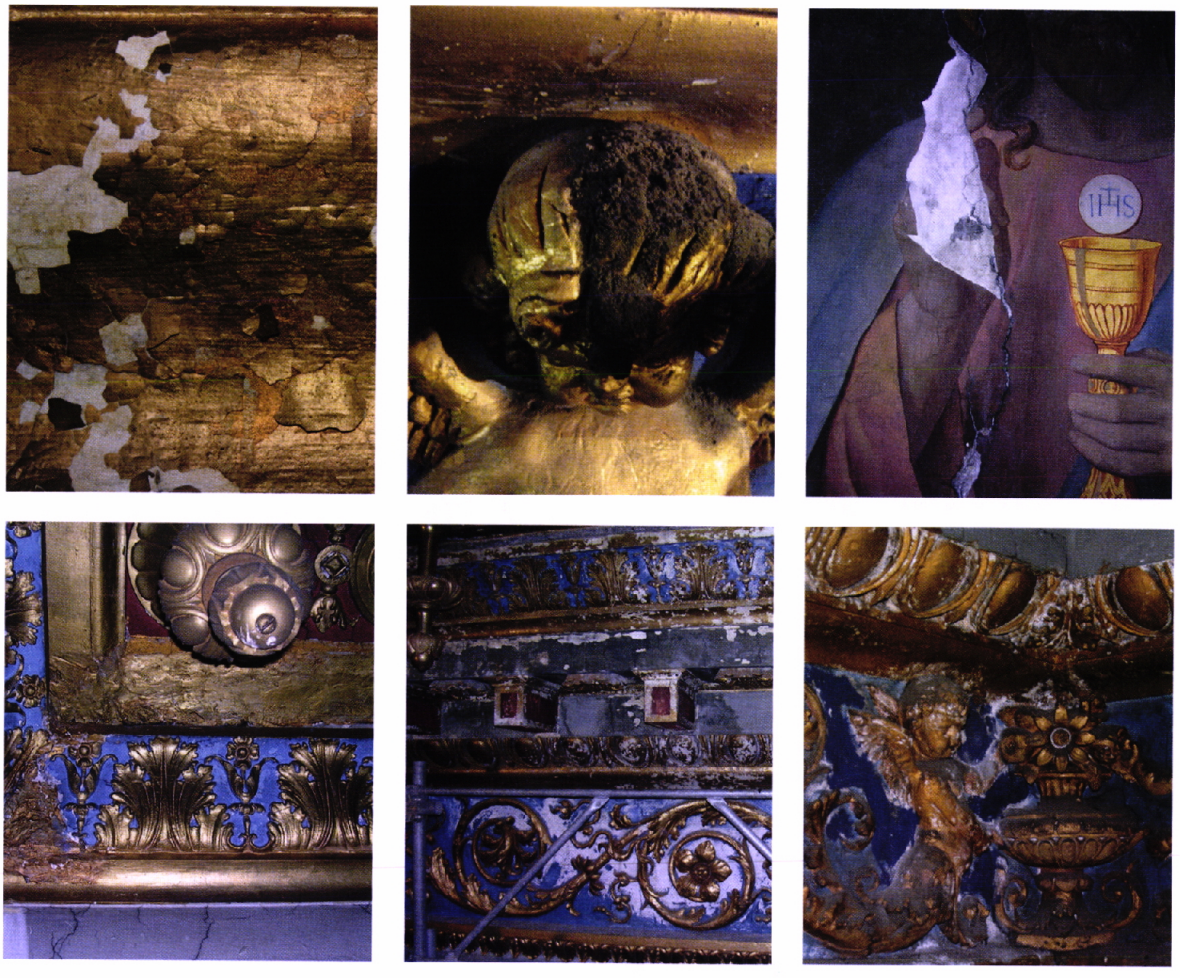
Inoltre alcune zone del soffitto, delle pareti alte e della cupola, erano state soggette ad infiltrazioni di acqua talvolta ancora in corso e talvolta pregresse. Pertanto le superfici erano localmente interessate dalla presenza e cristallizzazione di sali in superficie in forma di efflorescenze e in profondità in forma di subefflorescenze con sviluppo della conseguente concatenazione di patologie quali distacco, disgregazione, lacune e mancanze dell'intonaco e dello stucco, decoesione, sollevamento e caduta della pellicola pittorica e della lamina metallica.

Nelle zone ove le infiltrazioni erano pregresse, interessate da residui di sali e fenomeni connessi, la situazione era stata aggravata da maldestri interventi di restauro-manutenzione consistiti in ricostruzioni plastiche, stuccature, reintegrazioni pittoriche, ridipinture e ridorature, del tutto impropri per caratteristiche materiche, estetiche e conservative.

Merita una particolare attenzione, poi, il problema delle sovrammissioni di tinteggiatura di natura sintetica, talvolta in più strati, pertinenti agli interventi di "restauro" precedenti, che interessava la maggior parte delle superfici dipinte monocromaticamente di navata, transetto e navate laterali e completamento del coro, falsando completamente l'immagine della chiesa originalmente concepita.



Problematiche statiche. *A sinistra e centro*: lesioni in profondità; *a destra*: mancanza per compresione.



In alto da sinistra: sollevamento e lacune della doratura; deposito superficiale incoerente; distacco e lacuna dell'intonachino.
In basso da sinistra: ricostruzione plastica e ridoratura improprie; area interessata da umidità e problemi connessi alla presenza di sali; area con pregressi problemi di umidità e intervento di ridipintura impropria.

Una serie di patologie diffuse inoltre si sviluppavano per ciascuna categoria tipologico-materica in modi differenti e con incidenza percentuale diversa.

Tutte le superfici, infatti, erano interessate da deposito superficiale incoerente, coerente, difetti di adesione fra gli interstrati e il supporto, mancanze di porzioni e/o elementi in stucco, lesioni superficiali, decoesione, sollevamenti, crettatura, lacune, abrasioni della pellicola pittorica e della doratura, ecc.

La conoscenza della fabbrica e la redazione del progetto

La differenza e vastità di superfici da trattare cui si andava a sommare la situazione di degrado con la quale ci si è confrontati rese necessario lo sviluppo il più approfondito possibile della fase di studio del manufatto.

Un iter metodologico caratterizzato da correttezza scientifica e sensibilità critica unito a uno studio preliminare esaustivo è indispensabile per la trasmissione di valori storico-architettonici e la progettazione di un intervento di restauro conservativo adeguato. Si è proceduto, pertanto, con la conoscenza della fabbrica, delle sue caratteristiche geometriche e dimensionali, compositive, storico artistiche, relative alle tecniche di esecuzione, ai materiali in opera e al loro stato di conservazione. In pratica si è sviluppata innanzitutto un'attenta indagine storico archivistica per il reperimento delle informazioni di tipo indiretto; successivamente si è approntata un'accurata analisi diretta che, supportata dalla realizzazione di una campagna di saggi stratigrafici e test di pulitura con cestello elevatore a opera di restauratore e di indagini diagnostiche condotte da un chimico specializzato nel settore, ha permesso di formulare una diagnosi attendibile. I dati emersi dalla fase diretta debitamente interpolati e supportati dalle informazioni desunte dalla analisi indiretta hanno permesso di giungere alla redazione di un progetto di restauro che si articolasse per ambiti, problematiche e categorie materiche adattandosi al bene in questione e alla situazione rilevata. Le informazioni relative allo stato di fatto (categorie materiche e patologie di degrado) e gli indirizzi di intervento sono stati debitamente organizzati e raccolti su tavole tematiche in forma di mappatura. Il metodo della mappatura grafica dà informazioni, di carattere qualitativo e quantitativo, e le localizza su un determinato tema (materiali in opera, tecniche di esecuzione originarie, stato di conservazione, sovrammissioni e intervento proposto). Permette così una chiara lettura e interpretazione della situazione d'insieme e della proposta progettuale, facilitandone la sua traduzione in termini economici e logistici negli elaborati che ne conseguono.

La proposta di intervento redatta, in merito a scelte operative e tecniche di esecuzione, come sempre nei progetti di restauro conservativo, lasciava comunque quel margine di libertà decisionale da sfruttare in fase di cantiere per la definizione esecutiva dell'inter-



Approfondimenti conoscitivi. *Da sinistra*: prove di rimozione degli strati di ridipintura; *a destra*: esame al microscopio.

vento. A questa infatti sarebbe stato ed è stato possibile giungere in accordo con D.L. ed enti di tutela preposti, solo a seguito degli ulteriori approfondimenti conoscitivi necessari ed attuabili esclusivamente in via diretta a ponteggi montati. E così è stato in seguito.

Il progetto di restauro che si è sviluppato, fondandosi su solide basi conoscitive, si poneva come obbiettivi:

- il risanamento delle situazioni di degrado in corso legate alla infiltrazione dell'acqua, alle problematiche strutturali, nonché agli interventi precedenti di "manutenzione-restauro" attraverso, se possibile, l'arginazione delle cause e l'intervento sulle patologie;
- la restituzione della fruibilità e lettura estetica d'insieme dell'immagine originaria con il recupero degli strati originali o la conservazione e tutela delle stratificazioni storicizzate.

Intervento di restauro conservativo

L'intervento di restauro che conseguentemente si è realizzato si è posto come obiettivo la conservazione e la fruibilità funzionale ed estetica della fabbrica e come linee guida l'aderenza massima, quando possibile, ai principi di compatibilità, reversibilità, riconoscibilità e minimo intervento propri della moderna concezione di restauro conservativo.

A partire da questi presupposti, in fase operativa sono andati delineandosi in modo definitivo tecniche, metodi e materiali da utilizzarsi in aderenza con quanto progettato e con quanto è stato ancora possibile scoprire con gli ulteriori approfondimenti conoscitivi a cantiere allestito e in accordo con la D.L. e gli Enti di tutela preposti.

A ponteggi montati infatti è stata possibile un'analisi diretta visiva e tattile ravvicinata ed estensiva, l'esecuzione di una ulteriore campagna di indagini diagnostiche mineralogico petrografiche assieme a ulteriori saggi stratigrafici e per testare le tecniche di intervento su tutte le superfici e gli apparati decorativi. Tali approfondimenti conoscitivi sono stati utili per sciogliere dubbi e avere informazioni in più su caratteristiche materiche, esecutive, numero e fasi di sovrammissione di strati, interventi di ridipintura ecc., dati su cui fondare indirizzi operativi e metodologici. Prendendo spunto da ciò merita una riflessione particolare l'aspetto di multidisciplinarietà che ha caratterizzato il restauro della Basilica del Sacro Cuore, così come la maggior parte dei casi di progettazione ed esecuzione di interventi di restauro. Al suo sviluppo, infatti, sono concorsi conoscenze e operatori afferenti alle discipline provenienti dalle diverse sfere del restauro vero e proprio, della tecnologia dei materiali, della chimica, della mineralogia, della storia dell'arte e dell'architettura, del rilievo, ecc.

Le operazioni di restauro come da progetto si sono articolate, a seconda della categoria materico tipologica su cui intervenire e a seconda delle situazioni localmente riscontrate, di massima, in fasi diverse.

Preconsolidamento: solo dove e quando il manufatto dal punto di vista statico e strutturale o le superfici e le finiture pittoriche dal punto di vista della coesione e adesione non

possedessero caratteristiche di sicurezza e resistenza adeguata a sopportare i successivi interventi.

Pulitura: diffusa asportazione di deposito superficiale con azione meccanica e/o fisica e/o chimica a seconda dell'intensità e coerenza della patologia di degrado.

Rimozioni: operazione di rimozione di qualunque sovrammissione o addizione, localizzata o diffusa per categoria individuata, impropria per caratteristiche materiche, estetiche e conservative.

Risanamento: rimozione delle cause di degrado quali la presenza localizzata di acqua e umidità o la presenza di attacchi biologici o vegetazione.

Consolidamento: restituzione, ove insufficienti, della consistenza, della continuità, delle proprietà meccaniche e strutturali, della coesione della materia e dell'adesione degli strati.

Reintegrazione plastica: integrazione di materiale ove mancante.

Presentazione estetica: ritocco pittorico, reintegro di lacune e abrasioni, riduzione dell'interferenza visiva, equilibratura cromatica, tinteggiatura.

Protezione: diffusa stesura di prodotto protettivo finalizzato al rallentamento dei fenomeni di degrado.

In generale si è proceduto con alcuni interventi realizzati in modo localizzato che andassero a risolvere e a risanare le patologie gravi e con interventi diffusi sulle categorie assimilabili per caratteristiche materiche e conservative in precedenza descritte e che di seguito ripercorriamo.

In particolare alcune situazioni più preoccupanti, di carattere strutturale e statico, nonché legate alle caratteristiche prestazionali di coesione e adesione dei materiali in profondità, dovuti alla presenza di umidità da infiltrazione con cristallizzazione dei sali, fenomeni connessi e legati a interventi di restauro impropri, sono stati puntualmente affrontati con interventi localizzati come di seguito illustrato.

Problematiche strutturali: consolidamento, reincollaggio, ripristino

Per quanto concerne le problematiche statiche che si manifestavano in forma più grave con fratturazioni dell'intonaco anche passanti negli ambienti della navata, del transetto e del presbiterio, sulle murature e in corrispondenza delle arcate si è proceduto con un intervento di consolidamento strutturale. Questo è consistito nella cucitura della muratura attraverso l'esecuzione di fori a ridosso della lesione per l'inserimento di tondini in acciaio e successivo riempimento in malta idraulica naturale e stuccatura della medesima. Si è proceduto poi con la stuccatura dei fori realizzati e il ritocco pittorico con acquerelli, colori a vernice e resine ove necessario. Nel medesimo modo si è proceduto sulle lastre lapidee di rivestimento dei pilastri di connessione fra transetto e presbiterio che erano

soggette a ribaltamento verso l'esterno per il ristabilimento della loro adesione al supporto e dell'equilibrio statico piedritti-arco compromesso dall'eliminazione della catena. Sul capitello di destra, che sotto le inevitabili sollecitazioni di compressione risultava parzialmente disgregato e presentava una grossa mancanza e integrazione impropria con mattoni forati e malta cementizia, si è operato rimuovendo l'addizione impropria, sostituita con laterizi tradizionali allettati in malta idraulica naturale per il riempimento, ristabilendo la coesione a impregnazione, ricostruendo plasticamente il modellato con calco in gomma siliconica e ancoraggio con perni in vetroresina, e reintegrando pittoricamente mimeticamente ad acquerelli e colori a vernice.

In tutta la chiesa, ma in modo localizzato, si sono incontrati occasionali distacchi di elementi o porzioni di elementi o mancanze dei medesimi, per cui si è provveduto al reincollaggio con resina epossidica ed eventuale inserimento di perni o alla ricostruzione plastica a calco. Su superfici in intonaco monocromo, stucchi e dipinti murali, laddove valutato necessario a seguito di puntuale analisi diretta tattile che confermasse il distacco di intonaco dal supporto si è proceduto con il ristabilimento dell'adesione in profondità con iniezioni di malta o resina acrilica caricata con carbonato di calcio micronizzato.

Problematiche da infiltrazioni: il risanamento

Le aree localizzate che hanno più subito infiltrazioni, ci riferiamo soprattutto ad alcune zone del soffitto cassettonato e delle pareti alte in corrispondenza degli angoli fra lato lungo e corto della navata e alle superfici della cupola del presbiterio, di acqua e ristagno di umidità con conseguenti fenomeni di cristallizzazione dei sali in efflorescenze e subflorescenze, presentavano lo sviluppo di gravi connesse patologie quali disgregazione dell'intonaco e deadesione e decoesione della pellicola pittorica e dell'eventuale lamina metallica. Su queste zone si è attuato un trattamento di risanamento e preconsolidamento prima di procedere con il ciclo normale di operazioni di restauro previste su quelle categorie. Si è proceduto pertanto innanzitutto con la rimozione con mezzi meccanici e chimici dei sali ovvero con l'ausilio di pennelli, pennellesse, bisturi e compresse di acqua demineralizzata su clinex e in parallelo con ristabilimento della coesione e adesione con resina acrilica a diverse concentrazioni da applicarsi in base allo stato di fatto a pennello, a iniezione, con carta giapponese, a spruzzo.

In particolare, per esempio, la cupola interamente dipinta figurativamente da Virginio Monti presentava una situazione grave legata alla cristallizzazione dei sali in cui si riscontravano fenomeni di decoesione, deadesione di diverso tipo della pellicola pittorica che avevano provocato in diverse ed estese zone la perdita completa con lacuna dell'immagine, localizzati problemi di carbonatazioni e interventi di ritocco, ridipinture precedenti. Nelle zone così compromesse oltre al risanamento dai sali e alle operazioni di consolidamento modulate di zona in zona, risulta incisivo per il risultato finale l'intervento di presentazione estetica. Si è proceduto con l'abbassamento meccanico ed equilibratura pittorica con acquerelli e colori a vernice in velatura delle carbonatazioni,

la rimozione dei ritocchi precedenti che inficiavano la fruizione estetica e la restituzione della continuità e leggibilità dell'immagine attraverso il reintegro delle lacune e la riduzione dell'interferenza visiva dell'intonaco con i medesimi mezzi in velatura a tratteggio. Rimane sottinteso che le operazioni sopradescritte di risanamento dalle patologie di degrado legate all'umidità sono state approntate previa rimozione delle cause scatenanti o verifica che queste già fossero state arginate. Si è provveduto infatti al parziale rifacimento, ove necessario, delle coperture e alla ventilazione dell'occhio della cupola che è stata inoltre sottoposta a monitoraggio per verificare che le condizioni termoigrometriche consentissero la conservazione del risultato ottenuto con i restauri.

Gli interventi impropri: la rimozione e il reintegro

Il problema legato agli interventi precedenti impropri ai quali sopra si è accennato si presenta in modo diffuso in più occasioni nel manufatto in forma di sovrammissione di strati, ridipintura completa, come più avanti si descriverà, e in forma di ritocchi pittorici e in modo localizzato in forma di ricostruzioni plastiche, stuccature mal realizzate e reintegrazioni pittoriche con colori sintetici o con porporina, impropri per caratteristiche materiche, conservative ed estetiche. In questi casi si è proceduto con la completa rimozione e rifacimento delle stuccature e degli stucchi a mano con calchi in malta idraulica naturale, una reintegrazione pittorica adeguata con acquerelli e colori a vernice e una reintegrazione della doratura in lamina applicata a missione patinata.

Si è proceduto poi con una serie di interventi diffusi, con metodologie operative studiate ad hoc per ciascuna categoria materica assimilabile per caratteristiche esecutive e conservative e materiche, appunto, e quindi con interventi che andassero a risolvere tutte le patologie ovunque distruibuite seppur disomogeneamente. Si illustrano di seguito i più significativi.

Per esempio, l'apparato decorativo dorato a stucco e ligneo che caratterizza l'impatto estetico in tutti gli ambienti, a eccezione del coro, è stato in fase di cantiere oggetto di approfondimento conoscitivo con indagini diagnostiche propedeutiche alla definitiva scelta della metodologia operativa che hanno evidenziato come la tecnica di esecuzione della doratura sia pressoché la medesima. L'analisi macroscopica della fluorescenza indotta da radiazioni UV e microscopica della fluorescenza dei raggi X, ha rivelato che consiste nella stesura della foglia d'oro su una doppia preparazione a base di bianco di zinco, costituita da un primo strato di colore bianco, a diretto contatto con lo stucco, e da un secondo strato, sotto la foglia, pigmentato in giallo per aggiunta di piccole quantità di ocra gialla. La foglia d'oro è fatta aderire alla preparazione mediante un sottilissimo strato di adesivo organico. L'osservazione macroscopica delle superfici sembra suggerire l'esistenza di una patinatura scura sugli stucchi che sottolinea alcune zone delle superfici dorate.

In particolare sugli stucchi si è proceduto, a seguito di prove, con la rimozione del deposito superficiale con mezzi meccanici e chimici (aspiratori e pennellesse morbide e

con alcool etilico a tampone), la stuccatura e microstuccatura di lesioni e crettature, la ricostruzione plastica del modellato in malta di calce attraverso stuccatura in loco o con calco in gomma siliconica da applicarsi su perno in vetroresina, il ristabilimento dell'adesione della lamina metallica con resina acrilica, attraverso iniezioni con acqua e alcool per la veicolazione nel caso di scaglie grosse, o attraverso l'applicazione a pennello con carta giapponese nel caso di scaglie piccole, la reintegrazione pittorica delle ricostruzioni più grosse in foglia d'oro a missione e di quelle più piccole e delle lacune ad acquerello e colori a vernice.

L'intervento sugli elementi lignei dorati per quanto concerne metodi di pulitura, ristabilimento dell'adesione e reintegrazione pittorica è stato del tutto analogo a quello sugli stucchi. In più questo ha previsto la rimozione di deiezioni animali con bisturi e tensioattivo a tampone, la verifica ed eventuale ripristino dell'ancoraggio, il trattamento antiossidante e protettivo dei ferri ed elementi metallici.

Il resto dell'apparato decorativo a stucco monocromo per lo più con finitura a finto lapideo, di tono grigio o biancastro con le nervature del marmo, è risultato essere, in piccola parte, con lo strato originale a vista, per la maggior parte con sovrammissione di strato pittorico di natura sintetica.

Sulle superfici con finitura originale a vista si è proceduto con la semplice rimozione del deposito superficiale con mezzi meccanici: aspiratori, pennellesse morbide e gomme wishab, il ristabilimento della coesione della pellicola pittorica attraverso applicazione a pennello di resina acrilica a diverse concentrazioni, la ricostruzione plastica, la stuccatura e il reincollaggio di porzioni e la presentazione estetica attraverso ritocco ad acquerelli e colori a vernice realizzato a velatura.

Sulle superfici interessate da sovrammissione di strati si è proceduto innanzitutto con la rimozione meccanica con spugne e bisturi della ridipintura a seguito di ammorbidimento con soluzione satura di carbonato d'ammonio applicata a tampone o con compresse di seppiolite o polpa di carta. Le successive operazioni di consolidamento e stuccatura e reintegrazione plastica sono seguite normalmente. La presentazione estetica è consistita nella riduzione dell'interferenza visiva e reintegrazione pittorica dello strato rinvenuto con acquerelli e colori a vernice realizzato a velatura.

Lo stesso discorso vale per i fondi monocromi realizzati con stesure a legante organico per le quali si è intervenuto per lo più con le medesime operazioni e tecniche di restauro riservate agli stucchi compresa la rimozione, ove presenti, degli strati di sovrammissione e il reintegro dell'originale. Le superfici architettoniche, fasce cornici, partizioni di toni tenui, grigio-azzurro, verde militare erano completamente ridipinte con uno strato di natura sintetica di toni più sordi sino a una certa altezza al di sopra della quale è rimasto lo strato originale a vista. Le pareti di fondo delle nicchie delle navate laterali e dei lati corti del transetto presentavano più strati di sovrammissione spessi, di cui quello a vista era rosa tenue, sotto cui è stato possibile recuperare e integrare pittoricamente le stesure monocrome verde militare. Da evidenziare come sulla parete retrostante l'altare di sinistra del transetto, la rimozione delle sovrammissioni abbia messo in luce lacerti

del dipinto murale che in forma figurativo geometrico decorava le superfici e che è stato possibile, tramite trasposizione di disegno preparatorio a spolvero, ricostruire completamente.

Gli ambienti di navata e transetto sono inoltre caratterizzati da numerose ed estese porzioni di intonaco dipinto figurativamente, rappresentanti personaggi e scene evangeliche, su tracce di disegno preparatorio a matita, a sanguigna e a cartone, che le indagini diagnostiche hanno confermato essere realizzate a secco in gran parte con legante organico, una tavolozza di pigmenti ristretta e alcune lacche, ma in parte con stesure a calce. In modo diffuso sui dipinti murali si è intervenuto con la rimozione del deposito superficiale con mezzi meccanici: aspiratori, pennellesse morbide e gomme wishab ove la coesione della pellicola pittorica lo consentiva, in alcuni localizzati casi con carbonato d'ammonio a tampone e risciacquo immediato, trattamento degli sbiancamenti legati ai sali e delle macchie dovute ad alterazione di protettivi organici con velinature di carbonato d'ammonio; rimozione dei ritocchi impropri diffusi con acetone a tampone; ristabilimento dell'adesione e coesione della pellicola pittorica, differenziato a seconda del tipo di fenomeno e talvolta da effettuarsi prima della pulitura, con tensioattivo a tampone, con resina acrilica da applicarsi a pennello e/o veline e con resina vinilica a iniezione; presentazione estetica, equilibratura cromatica e reintegro delle piccole lacune attraverso il ritocco ad acquerelli e colori a vernice realizzato a velatura. Nel caso del tondo dell'arcone centrale con raffigurato Gesù Cristo che presentava una lacuna di intonaco di finitura di dimensioni notevoli in corrispondenza della mano, essendo ipotizzabile la ricostruzione ed essendo in possesso di foto di prima della caduta, si è scelto di procedere con la reintegrazione plastica dell'intonaco, la stuccatura e la reintegrazione pittorica con tecnica a selezione cromatica per restituire la percezione estetica d'insieme salvaguardando la riconoscibilità dell'intervento.

Pressapoco i medesimi criteri e le stesse soluzioni tecniche sono stati adottati per l'intervento di restauro di intonaci dipinti con motivi geometrici ripetitivi.

Un discorso a sé andrebbe fatto per il coro, ambiente spoglio e austero, che ha subito un intervento di restauro architettonico, descritto nel capitolo a firma dell'architetto G. Villani per il ripristino delle sembianze originali a livello spaziale, con la rimozione dei tramezzi addizionati in corrispondenza dei quali si sono resi necessari molti interventi di ricostruzione plastica a calco e di presentazione estetica, con la riproposizione dei toni originali a seguito di individuazione con tasselli stratigrafici.

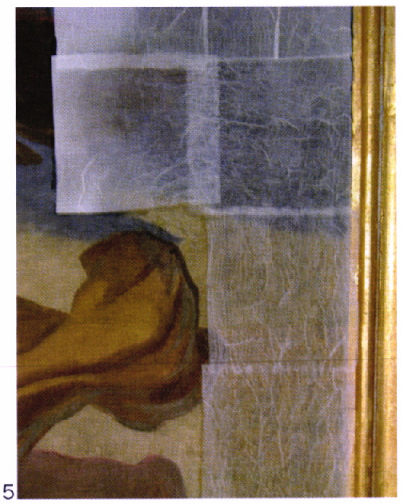
Piacevole scoperta, a seguito della demolizione dei tramezzi sopracitata, sono state le superfici retrostanti l'altare maggiore in intonaco dipinto con raffigurazioni geometriche che sono state pulite, consolidate e reintegrate pittoricamente. L'altare in sé è inoltre stato oggetto di un intervento che lo ha restituito al primigenio splendore attraverso il restauro dei marmi policromi e della doratura a essi sovrammessa, degli elementi metallici, della tela centrale e dell'apparato decorativo a stucco che ha subito notevoli ricostruzioni plastiche a calco.

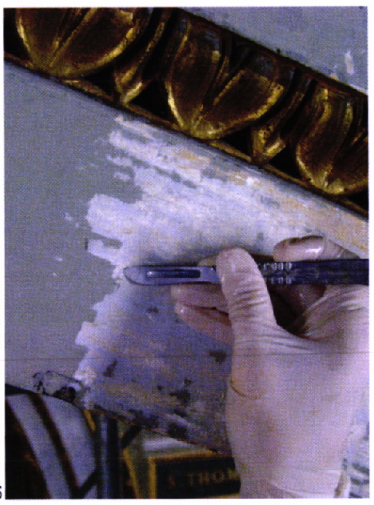

1

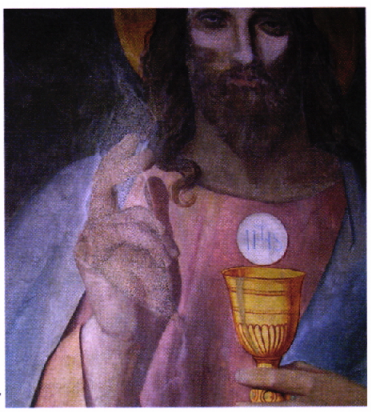

2


3


4


5


6


7


8


9

In alto: 1. Consolidamento strutturale: esecuzione di fori in corrispondenza di lesioni per l'inserimento di tondini in acciaio inox, riempimento in malta idraulica; 2. Ristabilimento dell'adesione con iniezione di malta di calce o resina acrilica caricata di carbonato di calcio; 3. Reincollaggio di porzione di stucco distaccata con inserimento di perno.
In centro: 4. Tassello di pulitura di marmi bianchi e policromi sull'altare maggiore; 5. Impacchi di acqua demineralizzata per l'estrazione dei sali solubili; 6. Rimozione dello strato sovrammesso a bisturi.
In basso: 7 e 8. Reintegrazione plastica della lacuna di intonachino e reintegro pittorico ad acquerello con tecnica riconoscibile a puntino; 9. Controforme in gomma siliconica e calchi in malta.

Sulle superfici lapidee naturali, marmi e graniti, e artificiali, intonaco a graniglia, dei vari altari e dell'apparato architettonico, si è proceduto con la rimozione del deposito superficiale con aspiratori e pennellesse e carbonato d'ammonio a tampone e/o impacco, rimozione o abbassamento di stuccature e stilature improprie, stuccatura di mancanze e sbrecciature, e di stilature, stuccature rimosse, equilibratura cromatica di stuccature e stesura di resina acrilica o cera microcristallina.

Ricordiamo infine che per completare l'intervento in modo esaustivo e restituire la chiesa all'antico splendore il restauro conservativo ha coinvolto anche tutti i beni artistici mobili, tele, candelieri, vasi, lampadari ecc. e le vetrate artistiche.

Nella consapevolezza della vastità dell'impresa realizzata e dell'importanza che ha la documentazione dell'intervento di restauro realizzato al Sacro Cuore, i lavori sono stati ampiamente documentati oltre che con campagna fotografica del prima, durante e dopo anche con tavole grafiche.

Parte sesta

GLI INTERVENTI COMUNI

LA RISISTEMAZIONE DEI PRESBITERI

di Roberto Vincenzi

In occasione dei lavori di restauro eseguiti nelle Basiliche di Maria Ausiliatrice a Torino e del Sacro Cuore a Roma, la Congregazione Salesiana ci ha chiesto di ripensare, in entrambi i contesti, anche all'architettura delle relative aree presbiteriali.

Già prima dei nostri restauri, alcuni decenni fa, per ottemperare ai principi della Riforma liturgica voluta dal Concilio Ecumenico Vaticano II, entrambi i presbiteri erano stati oggetto di interventi di adeguamento con conseguenti modifiche, più o meno consistenti, della struttura originaria.

E mentre a Maria Ausiliatrice l'intervento precedente si era limitato all'allestimento di una pedana lignea, sopraelevata, mantenendo fortunatamente l'originaria balaustra in marmo, al Sacro Cuore l'intervento era stato invece più radicale e aveva comportato la rimozione della pavimentazione originale della balaustra, oltre al tamponamento del coro di cui parleremo in seguito.

Ma incominciamo da Maria Ausiliatrice dove, come abbiamo già detto, era stata realizzata una pedana in legno a gradoni, rivestita con moquette, che portava in avanti, sopraelevandosi, il piano del presbiterio esistente. Su tale pedana erano poi stati collocati un tavolo delle mensa in legno verniciato, un piccolo ambone, degli sgabelli e una poltrona sempre in legno rispettivamente per gli officianti e il presidente.

Oltre all'evidente inadeguatezza di tali arredi, non certo adatti a rappresentare i momenti più importanti della liturgia, soprattutto in rapporto alla ricchezza dell'apparato iconografico presente nella Basilica e in particolare nel suo altare Maggiore, il difetto più evidente di questo allestimento era quello di nascondere completamente la vista del pavimento a mosaico del presbiterio originale e in particolare lo stemma centrale della Congregazione.

Effigie di grande importanza simbolica proprio perché questa è stata la prima chiesa edificata da Don Bosco ed è da qui che si è diffusa nel mondo la Famiglia Salesiana.

La nostra proposta progettuale per il presbiterio di Maria Ausiliatrice è partita allora da questa riflessione e dall'idea di restituire il più possibile la percezione visiva dell'originario pavimento. La soluzione più adatta ci è sembrata quella di realizzare, sopra al pavimento restaurato, una pedana in cristallo trasparente con caratteristiche tali da renderla la meno invasiva possibile e contemporaneamente totalmente smontabile al fine di garantire la possibilità di eventuali modificazioni o rimozioni nel tempo senza alcuna

alterazione dell'esistente. Il pavimento della pedana è stato realizzato con pannelli di cristallo stratificato extrachiaro, in quanto questo materiale permette un'ottima trasparenza riducendo anche le riflessioni prodotte dalle luci che illuminano il presbiterio. I vetri sono stati poi appoggiati a una struttura sottostante in lame di ferro che ripete le linee e le campiture del mosaico esistente.

La struttura in ferro a sua volta è sostenuta da quattro appoggi a pavimento. Abbiamo cercato di ridurre al minimo il numero degli appoggi necessari, per mantenere il più possibile libera la vista del pavimento sottostante. Inoltre abbiamo posizionato questi appoggi all'interno della struttura lasciando aperto e visivamente a sbalzo il perimetro, per enfatizzare l'effetto di leggerezza della pedana, come fosse sospesa a mezz'aria. Alla pedana si accede tramite dei gradini, sempre in cristallo, che sono autonomi rispetto alla struttura, nel senso che non si appoggiano ad essa e che possono essere spostati, scorrendo sul proprio asse, per facilitare la pulizia del pavimento sottostante. Sotto ai vetri, oltre ai collegamenti elettrici e microfonici, sono state inserite delle luci che non si vedono e che diffondono una piacevole luce soffusa. Tutta la struttura del nuovo presbiterio, così come gli arredi fissi, ovvero l'ambone, il tavolo dell'altare e la seduta del celebrante sono stati realizzati con un unico materiale, il ferro corten, per cercare di limitare l'inserimento di nuovi elementi all'interno della Basilica. Si è scelto, oltre al vetro, il ferro corten perché è un acciaio particolare che ha la caratteristica di produrre superficialmente una patina che blocca il processo naturale di ossidazione del ferro assumendo al contempo un bel colore ruggine, simile al legno che si sposa bene con i materiali nobili, come il marmo o il bronzo.

Volutamente abbiamo cercato, nel realizzare questo nuovo presbiterio, di evitare qualsiasi tipo di formalismo, sia nella scelta dei materiali sia degli arredi, per non entrare in conflitto con quanto fatto in questa Basilica da artigiani e maestri pittori e scultori ben più abili di noi.

Per questo ci siamo limitati a evidenziare i momenti salienti della liturgia, il momento della parola o la celebrazione dell'eucarestia, la sede del presidente, attraverso l'utilizzo di un rivestimento metallico scanalato fatto da pieni e da vuoti, semplice ma al contempo nobile che ricorda il motivo del fusto scanalato della colonna greca.

Il risultato finale che volevamo realizzare era semplicemente questo: una pedana aerea, leggera, trasparente, ma soprattutto rispettosa del contesto, nel senso che non modifica nulla del presbiterio originale, vi si appoggia soltanto sopra, e che sembra essere sospesa a mezz'aria.

Per quanto concerne invece la Basilica del Sacro Cuore a Roma, come già abbiamo anticipato, i lavori di adeguamento postconciliare erano stati decisamente più radicali e avevano interessato tutta l'area presbiteriale e il coro retrostante.

Nel 1967 su progetto dell'architetto Ficini era stato realizzato un intervento che aveva nettamente separato lo spazio del coro da quello della Basilica. A tale scopo dietro all'altare maggiore erano stati costruiti due tamponamenti a tutta altezza. Il primo, rettilineo, chiudeva il coro da parete a soffitto, l'altro, a calotta semisferica, racchiudeva invece la parte superiore del catino absidale del presbiterio, poi successivamente decorato nel 1969.



Realizzazione del nuovo presbiterio della Basilica di Maria Ausiliatrice.

Immediatamente nel primo sopralluogo a Roma ci era apparso evidente che tale intervento, realizzato probabilmente al fine di poter disporre del coro come spazio autonomo, in realtà snaturava completamente l'architettura originaria della Basilica così come era stata immaginata e voluta da Don Bosco stesso. Basta del resto leggere la documentazione storica del cantiere di allora per rendersi conto che l'ampliamento al progetto iniziale della Basilica, e consistente nella creazione di un coro alle spalle dell'altare maggiore, con sottostante locale adibito a teatro per i giovani, fu un intervento esplicitamente pensato e voluto, durante il corso dei lavori, dallo stesso Don Bosco. Ma, al di là della nostra immediata reazione emotiva che ci suggeriva di ripristinare il più possibile lo stato *quo ante* del manufatto storico, il tamponamento murario del 1967 mostrava evidenti limiti anche di tipo spaziale. Il primo legato al fatto che l'altare maggiore, mentre un tempo si ergeva secondo la tipologia antica del ciborio, libero su tutti i lati, ora veniva a perdere molto della sua enfasi originaria, risultando completamente addossato alla nuova parete di fondo. Il secondo limite era dovuto invece alla perdita di quella continuità visiva e prospettica che prima esisteva tra la navata centrale, il presbiterio e il coro, e che ora veniva ad essere annullata dalla nuova costruzione della parete.

Successivamente a questo intervento, nel 1972 sempre su progetto dell'architetto Ficini, veniva realizzata anche la trasformazione dell'area presbiteriale. In particolare veniva rimossa la balaustra anteriore in marmo, collocata una nuova mensa dell'altare al centro del presbiterio e rifatta l'intera pavimentazione dell'area, compresi i tre gradini di accesso dal transetto, attaverso un nuovo disegno a marmi policromi.

Anche questo secondo intervento a nostro parere mostrava forti limiti, poiché da un lato introduceva elementi stilistici discordanti rispetto alla matrice neoclassica ed eclettica adottata dall'architetto Vespignani nel progetto della Basilica, dall'altro non risultava leggibile il segno, il confine, tra ciò che era preesistente e ciò che era stato aggiunto. Per queste ragioni il nostro approccio progettuale alla Basilica del Sacro Cuore è risultato diverso da quello adottato a Maria Ausiliatrice. Se a Torino l'idea che ci ha guidato è stata quella di inserire elementi il più possibile incorporei e minimali nelle forme e nei materiali, a Roma ci è sembrato invece necessario operare in maniera più decisiva, eliminando le superfetazioni e introducendo elementi forti e caratterizzanti, al fine di ridare nobiltà all'architettura della Basilica. Per questo il nostro intervento si è incentrato soprattutto sulla rimozione del tamponamento murario che chiudeva il coro e sul rifacimento della pavimentazione antecedente del presbiterio.

Ripristinato completamente il pavimento originario in marmo bianco Carrara e grigio Bardiglio e i gradini di accesso al presbiterio, abbiamo poi realizzato una pedana che si appoggia su di esso, come una sorta di tappeto, ma che può essere reversibile, cosicché se un giorno dovesse essere rimossa, al di sotto di essa il pavimento del presbiterio non dovrà più nuovamente essere rifatto.



Il nuovo presbiterio della Basilica del Sacro Cuore di Roma.

Abbiamo pensato questa pedana in granito nero sia per rendere evidente il suo carattere aggiunto rispetto all'impianto originale e sia perché questo colore ci sembrava quello più adatto a essere accostato ai marmi originali, quasi come risultasse una sorta di passaggio verso gradazioni solo più intense, partendo dal bianco, al grigio fino al nero, appunto.

La pedana, alta come un gradino, risulta sollevata con leggerezza dal suolo anche grazie a un abbondante scuretto sottostante lungo il bordo del perimetro, dove sono state inserite delle luci lineari a led. L'idea era quella di creare un tappeto nero su cui celebrare e dove la luce, che arriva dall'alto della cupola, non potesse abbagliare perché assorbita proprio dal colore scuro. Oltre la pedana abbiamo poi realizzato gli arredi per i momenti salienti della liturgia. Al centro della pedana il nuovo altare, delle paraste ai fianchi della sede del presidente. A destra e a sinistra del presbiterio, in corrispondenza dei gradini d'accesso, l'ambone e il fonte battesimale. Arredi realizzati tutti ugualmente in marmo Bardiglio e secondo un disegno formale classicista, che li rende contemporaneamente omogenei tra loro e potenti nell'effetto visivo.

Alla fine il risultato è questo. Semplici le forme adottate, nobile e possente la materia di marmo con cui sono state realizzate, pochi i colori visibili, bianco, grigio e nero, variazioni della medesima "assenza" di colore.

Perché in natura come sappiamo non esistono i colori, bensì solo la luce e perché come diceva San Basilio: "Nell'immagine noi non veneriamo i colori o l'arte ma solo l'archetipo di cui è immagine".

IL PROGETTO D'ILLUMINAZIONE

di Antonio Rovano

Premessa

Nell'ambito dell'attività di riqualificazione degli edifici ecclesiastici e in particolare degli edifici di culto, si evidenzia la crescente esigenza di adeguare gli impianti oltre che alle esigenze classiche (illuminazione, diffusione sonora dei messaggi) anche ad assolvere le esigenze di sicurezza e funzionalità dell'edificio nelle diverse attività che in esso si manifestano. Ovviamente l'incremento degli impianti implica anche un'accurata gestione dei consumi per rendere gli impianti funzionali ma anche di semplice gestione e coerenti con le attività in essi effettuate.

La progettazione impiantistica nel rispetto delle esigenze funzionali, di sicurezza e gestione deve essere coerente con la riqualificazione architettonica dell'edificio. In sintesi gli impianti devono per quanto possibile, essere "invisibili", facilmente accessibili per manutenzione e poter essere configurati in relazione alle esigenze liturgiche con semplicità da un "posto centralizzato di comando e controllo".

I progetti si devono quindi sviluppare in base alle caratteristiche architettoniche della struttura e in coerenza con gli interventi di ristrutturazione. È dunque assodato che la funzionalità di una Chiesa passa anche attraverso gli impianti elettrici e speciali in essa contenuti e dipende dalla progettazione e realizzazione degli stessi.

In primo luogo per poter progettare in modo coerente detti impianti occorre conoscere i diversi utilizzi cui può essere soggetta la Chiesa stessa. Prevalentemente per funzioni religiose, oppure per visite come monumento pregevole per arte e storia, o come contenitore di opere d'arte o ancora come studio per trasmissioni televisive di funzioni particolarmente importanti. Ognuno di questi usi avrebbe bisogno di impianti (particolarmente d'illuminazione) diversi.

La Chiesa con sola funzione religiosa deve essere raccolta e illuminata in modo discreto per favorire la preghiera. A tale scopo, dovrà disporre di due tipi d'illuminazione. La prima per la celebrazione della Messa sarà rivolta a mettere in evidenza la mensa, l'ambone, il presbiterio ma dovrà anche comprendere la "luce di lettura" nella navata dove i fedeli devono poter vedere agevolmente. La seconda incentrata su momenti di raccoglimento, potrà essere ottenuta parzializzando l'illuminazione sopra indicata.

In questo tipo di Chiesa gli impianti speciali sono ridotti alla diffusione sonora e, se ritenuto necessario, all'antintrusione.

La Chiesa che contiene opere d'arte particolarmente pregevoli e che quindi potrà essere visitata dal pubblico, negli intervalli tra le funzioni religiose, in condizioni simili a quelle di un museo, dovrà sommare, agli impianti citati in precedenza, un'illuminazione specifica per tutto quanto deve essere messo in risalto durante le visite pubbliche.

Questo tipo d'illuminazione, che chiameremo d'accento, viene normalmente concordata con la committenza e i progettisti e viene normalmente eseguita con piccoli proiettori che illuminano volte, cassettoni, dipinti, altari, statue, facendo particolare attenzione a non modificare, con la temperatura della luce, i colori di affreschi e mosaici e di non produrre ombre e riflessi molesti. Inoltre il suo utilizzo dovrà evitare abbagliamenti diretti, curando in modo particolare la posizione e la dimensione dei proiettori al fine di renderli il più possibile nascosti alla vista diretta.

In questo tipo d'intervento gli impianti speciali assumono un'importanza rilevante in quanto devono proteggere le opere custodite da eventuali manomissioni, quindi oltre alla diffusione sonora dovranno essere installati: sistemi di rivelazione fumi, antintrusione, videosorveglianza, allarme specifico per protezione delle opere d'arte, delle reliquie ecc.

Ovviamente questi impianti dovranno poter essere messi in funzione in tempi diversi, ad esempio la rivelazione fumi, l'allarme per le opere d'arte, la videosorveglianza saranno in attività continua, mentre l'antintrusione sarà inserita solo nei periodi di chiusura e metterà automaticamente in funzione le telecamere interessate all'eventuale infrazione.

E ancora se la Chiesa è una Basilica di grande rilevanza al cui interno vengono svolte celebrazioni che possono essere trasmesse su reti televisive nazionali e/o internazionali, è necessario concordare con la regia televisiva, le postazioni di ripresa (che devono essere predisposte e cablate con la sala regia) e i punti d'alimentazione dei proiettori di luce specifici, in modo da evitare lo smontaggio e rimontaggio dei cavi d'alimentazione e trasmissione e la protezione degli stessi dal calpestio dei fedeli.

Altri impianti prevedibili in queste Chiese adibite a funzioni religiose e contemporaneamente a locali aperti al pubblico, sono: l'illuminazione di sicurezza per evitare panico a causa di mancanza di tensione di rete, la presenza di info-point, la possibilità d'illuminazione a tempo di oggetti specifici tramite gettoniera.

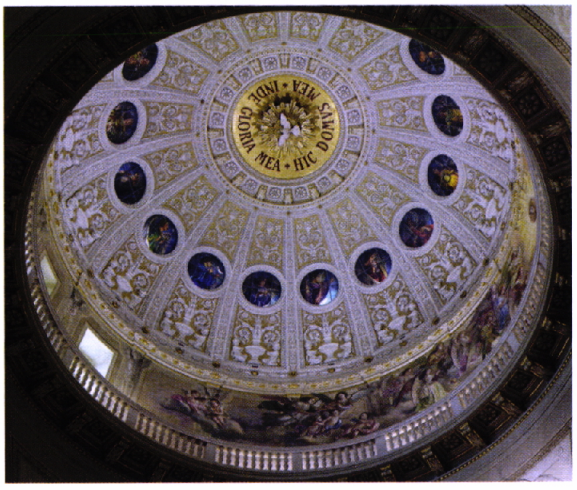
Analizziamo ora, più nello specifico, gli impianti realizzati nelle tre Chiese volute da Don Bosco: la Basilica di Maria Ausiliatrice, la Basilica del Sacro Cuore e la Chiesa di San Giovanni Evangelista.

Basilica di Maria Ausiliatrice

L'intervento è stato completo e particolarmente difficoltoso in quanto la Chiesa è interamente rivestita di marmi ed è stato quindi molto impegnativo eliminare la situazione di abbagliamento prodotto da riflessi molesti. Inoltre i marmi non potevano essere scanalati per nascondere gli impianti quindi, nei percorsi a vista, si sono utilizzati cavi con isolamento minerale e guaina esterna in rame, particolarmente adatti per dimensione e colore a passare inosservati.







A sinistra: navata centrale, illuminazione di lettura ottenuta con carrelli retrattili a scomparsa sulla cornice. *A destra in alto*: presbiterio, illluminazione per il culto. *A destra in basso*: cupola, illuminazione d'accento.

Il sistema d'accensione è asservito a un computer che permette di accendere singolarmente circuito per circuito ma anche di disporre di "scenografie" preordinate, adatte alle diverse situazioni liturgiche. Il sistema d'accensione è verificabile sul monitor del computer e ripetuto su un televisore con schermo da 42 pollici, installato vicino alla sacrestia.

L'illuminazione di sicurezza è affidata a due proiettori con lampada alogena di 1000 W, alimentati tramite due gruppi di continuità statici che entrano in funzione solo alla mancanza di rete normale.

Per quanto concerne gli impianti speciali, l'impianto di diffusione sonora consta di un rack (in sacrestia) completo delle apparecchiature di gestione, degli altoparlanti, installati nella Chiesa e dei microfoni e radiomicrofoni necessari; l'impianto di rivelazione fumi è affidato a rivelatori lineari celati sopra le cornici e alla centrale di gestione e allarme, situata in sacrestia; l'impianto di videosorveglianza è stato eseguito con telecamere a colori, collegate al posto di controllo in sacrestia con cavo a fibra ottica, le immagini oltre che viste a monitor, sono registrate per verifiche in caso di bisogno. Oltre al sistema di videosorveglianza, è stata installata in posizione baricentrica rispetto alla Chiesa, una telecamera tipo "Dome" che riprende le funzioni e l'assemblea e le trasmette su video da 42 pollici, collocati nei punti della Basilica che non vedono direttamente il presbiterio.

L'impianto antintrusione è costituito da: rivelatori a doppia tecnologia e relativa centrale che sorveglia tutti gli ingressi; un comando di questo impianto mette in funzione automaticamente la videosorveglianza in modo che, oltre all'allarme acustico venga messa in funzione la ripresa registrata durante gli orari di chiusura della Basilica.

Il cablaggio strutturato è a servizio di:

- sistema d'accensione luci;
- sistema di ripresa e trasmissione delle funzioni;
- info point;
- impianto telefonico;
- collegamento dei posti di lavoro dotati di PC

ed è costituito di un rack installato in sacrestia, completo di apparecchiature attive e passive e dei relativi collegamenti in cavo UTP 5E e prese RJ45.

La Basilica, poi, è normalmente utilizzata per le trasmissioni televisive delle funzioni religiose. Per ovviare alla stesura dei cavi di collegamento provvisori da installare ogni volta in posizioni disagevoli e da proteggere rispetto ai fedeli, si sono predisposti dei punti di collegamento fissi per le telecamere che permettono la visione esterna di Piazza Maria Ausiliatrice, dell'interno della Basilica e soprattutto del presbiterio. Queste immagini oltre che su reti televisive nazionale e/o internazionale, sono visibili dai fedeli sui monitor (42 pollici) precedentemente descritti. Dalle telecamere di ripresa le immagini possono essere convogliate alla regia mobile, oppure alla regia fissa.

Basilica del Sacro Cuore di Gesù

La Chiesa non gode di un'illuminazione naturale ottimale quindi l'illuminazione artificiale ha assunto un'importanza maggiore. Tutti gli apparecchi illuminanti utilizzati sono dotati di lampade ad alto rendimento e basso consumo.

L'accensione dell'impianto d'illuminazione è stata eseguita tramite un sistema digitale che con schermo touch-screen, installato in sacrestia, permette di accendere i singoli circuiti oppure di mettere in funzione "scenari" opportunatamente scelti a seconda delle funzioni religiose, dell'ora, della stagione ecc., in modo da compensare l'illuminazione naturale nel migliore dei modi e senza consumi eccessivi. L'illuminazione di sicurezza è affidata a due proiettori con lampade alogene da 500W, installati sulla cornice sopra l'ingresso, alimentate tramite gruppo di continuità statico e cavo resistente al fuoco che entrano in funzione alla mancanza di rete normale.

Per quanto concerne gli allestimenti speciali, l'impianto di rivelazione fumi è affidato a rivelatori lineari celati sopra le cornici e alla centrale di gestione e allarme installata nel locale tecnico; l'impianto di videosorveglianza è costituito da microtelecamere che sorvegliano gli ingressi, le navate laterali con particolare riguardo ai confessionali. Le immagini vengono trasmesse a un monitor installato in sacrestia e registrate sulla







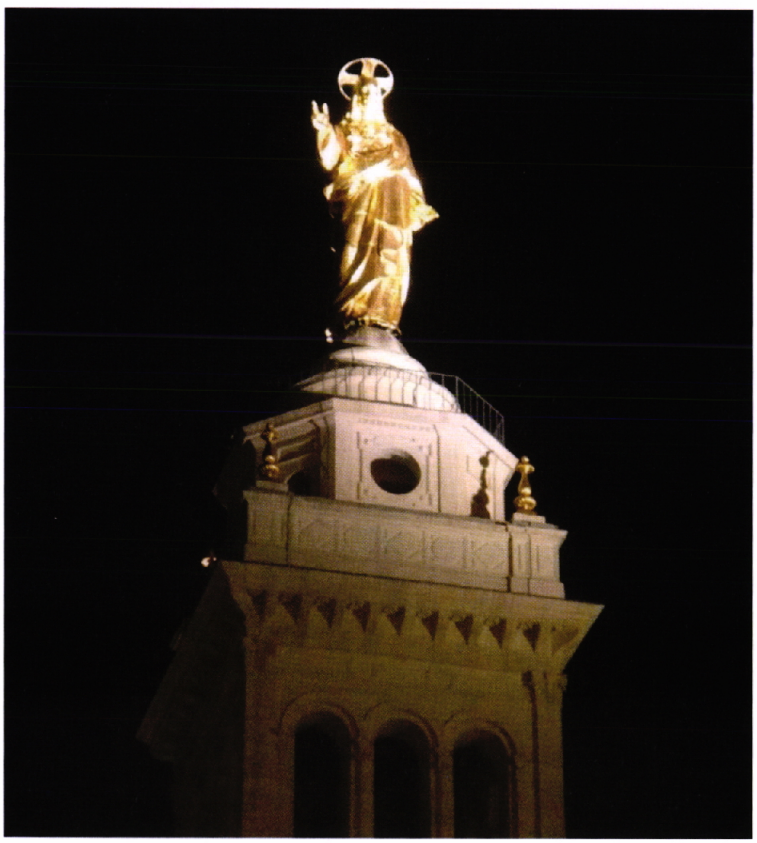
In alto a sinistra: presbiterio illuminazione per il culto; *in alto a destra*: navata centrale: illuminazione di lettura. *In basso*: volta navata laterale: illuminazione d'accento.

memoria di un PC; l'impianto di antintrusione segue la stessa filosofia della videosorveglianza e mette in funzione le telecamere quando registra movimenti nelle ore non compatibili.

Per quanto concerne gli impianti esterni è stata eseguita l'illuminazione della facciata con l'installazione di strisce di led per dare risalto ai mosaici delle lunette e al timpano, lasciando più in ombra la rimanente parte della facciata stessa.

Si è altresì provveduto all'illuminazione interna del campanile ottenendo un piacevole effetto in negativo dello stesso. Discorso a parte merita l'illuminazione della statua dorata del Sacro Cuore, posizionata sulla sommità del campanile a circa 40 m d'altezza rispetto al livello stradale. Di questa statua, alta circa 6 m, completamente rivestita in foglia d'oro, era prevista l'illuminazione dalla terrazzina alla sommità del campanile. A prove eseguite, questo tipo d'illuminazione risultava inadatto, in quanto la lucentezza dell'oro provocava zone abbaglianti e zone completamente scure.

Dopo una lunga ricerca e relativi calcoli illuminotecnici sono stati individuati i proiettori necessari, per installazione all'aperto con lampade del colore necessario (3000° Kelvin) e di potenza molto contenuta installando quattro proiettori da 150W cadauno con angolo di proiezione strettissimo (4°), che a 60 m dalla statua permettono di ottenere sulla superficie della statua stessa circa 250 lux.



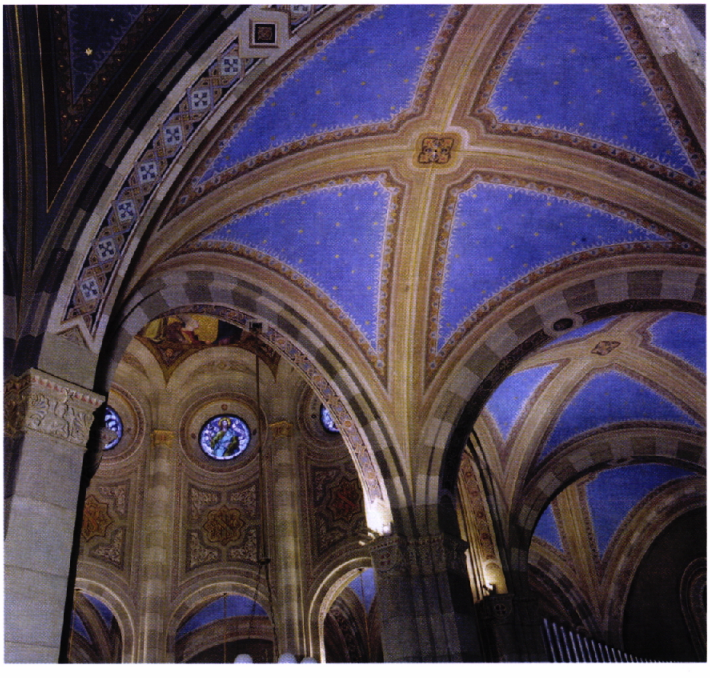
Illuminazione notturna della statua.

Chiesa di San Giovanni Evangelista

Gli impianti in questa Chiesa sono risultati particolarmente difficoltosi in quanto non sono disponibili cornici di dimensioni sufficienti per nascondere gli apparecchi illuminanti; è stato quindi necessario utilizzare solo due tipi di proiettori di dimensioni particolarmente ridotte. Il primo tipo di proiettore, completo di lampada con parabola specchiata interna, è utilizzato per l'illuminazione di lettura e l'illuminazione d'accento della navata centrale (volta, pareti e medaglioni). Il secondo tipo di dimensioni miniaturizzate è utilizzato per l'illuminazione di culto, il deambulatorio, la volta, le pareti del presbiterio e dell'abside; sono inoltre stati ricablati tutti i lampadari esistenti e sono state sostituite le lampade a incandescenza con corrispondenti lampade fluorescenti a basso consumo. Il sistema di comando è tradizionale (elettromeccanico) con possibilità di accendere singoli circuiti ed eventualmente di creare "scenari" adatti a ogni funzione. L'illuminazione di sicurezza è ottenuta tramite due proiettori con lampada alogena da 500W, alimentati da gruppo di continuità, installati sopra l'ingresso. Essi entrano in funzione alla mancanza di tensione di rete. Il percorso degli impianti è nel sottotetto delle navate laterali; le discese alle utenze luce, F.M. e diffusione sonora sono a vista, in tubazioni celate lungo le colonne e verniciate del colore della colonna stessa.

Per quanto concerne gli impianti speciali, l'impianto di rivelazione fumi è affidato a rivelatori lineari e alla relativa centrale di gestione e allarme. L'impianto di antintrusione è limitato agli accessi ed eseguito con radar.





A sinistra: navata centrale: illuminazione per il culto e di lettura. *A destra*: volta navata laterale: illuminazione d'accento.

GLI AUTORI

Stefano TRUCCO, architetto

Opera dal 1978 nel campo dell'Architettura, sia per la progettazione di nuove opere sia per il restauro di antichi edifici. È progettista e direttore dei lavori dell'intervento di restauro delle tre chiese di Don Bosco e cura, con la collaborazione dell'architetto Badino, la redazione del libro.

Federica BADINO, architetto conservatore

Opera dal 2004 nel campo del restauro e della conservazione di superfici architettoniche e decorate. Collabora con l'architetto Trucco al progetto di restauro delle superfici della Basilica del Sacro Cuore di Roma seguendone la Direzione Operativa e cura, insieme a lui, la redazione del libro.

Daniela BIANCOLINI, architetto

Ha operato per oltre 30 anni all'interno della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici del Piemonte in qualità di responsabile della tutela dei beni architettonici della Città di Torino: in tale ambito ha svolto funzioni di alta sorveglianza del cantiere di restauro e adeguamento liturgico della Basilica di Maria Ausiliatrice. È stata inoltre direttore del Castello di Agliè e del Palazzo Reale di Torino, restaurando appartamenti e collezioni che oggi costituiscono il nucleo principale del Polo Reale.

La sua attività di studiosa è testimoniata da numerosissime pubblicazioni sul restauro e sulla storia sabauda.

Cristina MOSSETTI, dott.ssa

Ha operato per anni all'interno della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte. Ha svolto funzioni di alta sorveglianza dei cantieri di restauro sia della Basilica di Maria Ausiliatrice sia della chiesa di San Giovanni Evangelista a Torino.

Annalisa DAMERI, architetto

Ricercatore di storia dell'architettura, concentra il suo interesse sull'architettura e la città in età moderna e contemporanea. È professore aggregato di storia dell'architettura e della città presso il Politecnico di Torino, corso di laurea in Architettura (Restauro) di cui è referente.

Paola TRAVERSI, dott.ssa

Storica dell'arte, ha partecipato a progetti di ricerca e campagne di catalogazione inerenti le residenze sabaude. Ha esperienza in attività connesse alla tutela, gestione e valorizzazione dei beni culturali. In particolare dal 1997 al 2010 ha collaborato con la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte.

Gian Piero ZONCU, architetto

Opera dal 1997 nel campo dell'Architettura, si occupa di recupero e restauro di beni culturali, di recupero e riuso dell'architettura in ambito religioso e di progettazione di nuove opere.
Ha collaborato con l'architetto Trucco alla redazione del progetto di restauro e risanamento conservativo, al progetto esecutivo e alla direzione dei lavori della Basilica di Maria Ausiliatrice.

Barbara RINETTI, restauratrice di beni culturali

Diplomata all'Istituto Superiore Conservazione Restauro. Opera dal 1979 nel campo dei beni culturali per Soprintendenze ed Enti pubblici. È l'esecutrice dell'intervento di restauro della Basilica di Maria Ausiliatrice di Torino.

Fabrizio VALLERO, architetto

Opera nel campo del restauro di beni culturali, dell'edilizia sanitaria, commerciale, residenziale. Collabora con l'architetto Trucco al progetto di restauro e alla direzione dei lavori della chiesa di San Giovanni Evangelista di Torino.

Alina PASTORINI, restauratrice di opere d'arte

Dal 1987 studia e opera su dipinti, affreschi e stucchi nel centro Italia e dal 1992 su beni vincolati in Piemonte e Valle d'Aosta. Ha eseguito tra il 2007 e il 2010 lo studio stratigrafico e, con il suo gruppo di lavoro, il restauro della chiesa di San Giovanni Evangelista.

Giorgio VILLANI, architetto

Opera nel campo del restauro, dell'innovazione sociale in mediazione tra welfare e lavoro, della conservazione e delle manutenzioni di edifici storici e di culto.
Collabora con l'architetto Trucco al progetto di restauro e alla direzione dei lavori della Basilica del Sacro Cuore di Roma.

Roberto VINCENZI, architetto

Svolge attività progettuale nel campo dell'architettura e dell'arredamento di interni, pubblicata su riviste internazionali e nazionali. Accanto alla professione per la committenza privata, svolge anche incarichi nel campo del restauro di beni culturali e di edifici religiosi. Collabora con l'architetto Trucco nella progettazione e direzione lavori delle basiliche del Colle Don Bosco, di Maria Ausiliatrice e del Sacro Cuore.

Antonio ROVANO, perito elettrotecnico - EL Engineering Service S.r.l.

Opera nella progettazione impiantistica elettrica, illuminotecnica e speciale dal 1961, in edifici storici, civili e industriali.
Collabora con l'architetto Trucco alla progettazione e alla direzione dei lavori degli impianti di illuminazione elettrici e speciali nelle tre chiese cui è dedicato il libro e nella Basilica del Colle Don Bosco.

Paolo ROBINO, architetto

È fotografo professionista dal 1978 e opera nel campo dei beni culturali, del restauro e della pubblicistica d'arte. È accreditato presso la Soprintendenza ai Beni Architettonici e quella ai Beni Artistici. Lavora per la Fondazione Torino Musei e la Fondazione Accorsi-Ometto. Ha effettuato le riprese fotografiche delle chiese presenti nel libro.

Il libro presentandosi non arrossisce, trascurato non s'inquieta,
letto insegna verità con calma, disprezzato non si lagna
e lascia il rimorso che talora accende il desiderio di conoscere la verità;
mentre esso è sempre pronto ad insegnarla.

DON BOSCO



ISBN 978-88-05-07071-8

Prezzo di vendita al pubblico
€ 10,00