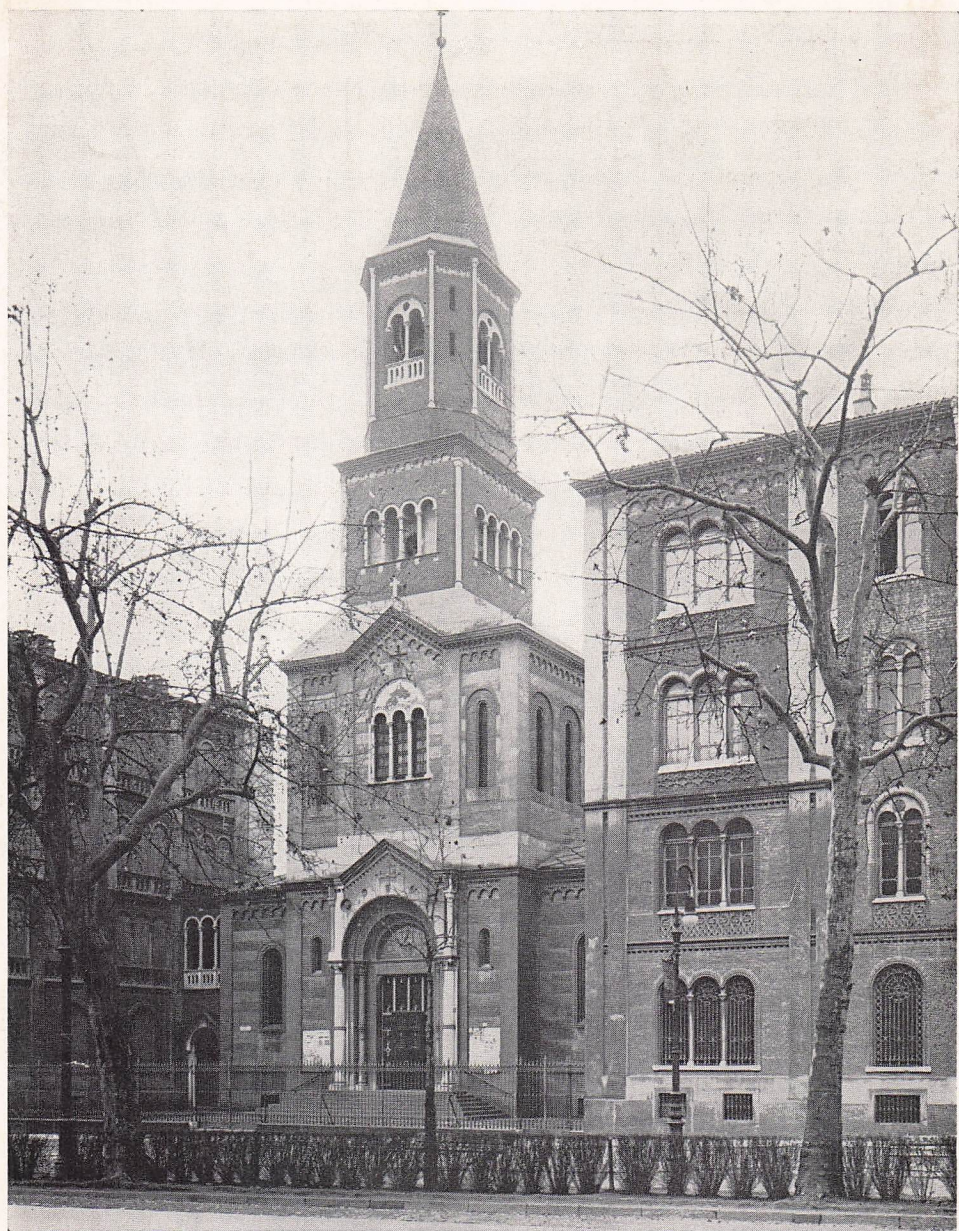


Nel Centenario della Chiesa
di San Giovanni Evangelista
dell'Architetto Edoardo Arborio Mella
Rivisitazione critica

Ennio Innaurato

Docente di Architettura
e Composizione Architettonica
presso l'Istituto di Architettura Tecnica
del Politecnico di Torino



CHIESA SAN GIOVANNI EVANGELISTA

Dicembre 1977

TORINO - CORSO VITTORIO EMANUELE 15 - TEL. 659 323

“Veniva nel mondo la luce vera,,

Fede è una grande luce che viene da Dio e illumina l'uomo; lo illumina facendogli vedere il suo destino, un destino così grande che non si limita al tempo e allo spazio di questa vita, ma va ben oltre, nell'eternità. L'uomo è illuminato da questa luce quando ascolta Dio. La parola di Dio è luce; e fede è quel dono che ci fa capaci di ascoltarlo e di lasciarci illuminare e guidare.

La fede comporta adesione a Dio e accettazione della sua rivelazione; la quale offre la risposta ai nostri interrogativi, ai grandi interrogativi che l'uomo pensoso di ogni tempo si è sempre posto sui problemi dell'origine e del suo destino, sul perché e sul fine, sul dolore. In Dio, che ci ha dato la sua Parola vivente, il proprio Figlio Gesù Cristo, noi poniamo la nostra fiducia e la nostra speranza. Egli ci dà l'aiuto necessario per affermare i valori della vita, per difenderli e per accettare con operante pazienza il prossimo.

La fede non si esaurisce in un atto di adesione mentale a Dio, non è sinonimo di esistenza obbediente, fiduciosa, abbandonata a Dio; la fede è operosa, deve tradursi in vita, deve animare ogni azione, orientando l'uomo verso Dio, è progressiva conversione ed assimilazione a Cristo morto e risorto. È il rimprovero più frequente di Gesù agli Apostoli: « Uomini di poca fede! »; rimprovero provocato dalla mancata applicazione della fede ai singoli atti della vita.

Per questo l'uomo ha bisogno di crescere nella sua fede:

- con la ricerca della verità e il desiderio di Dio, nella meditazione della sua Parola;
- mediante la preghiera ed una vita secondo il volere di Dio;
- con l'ascolto e l'adesione agli insegnamenti della Chiesa, del Papa e dei Vescovi;
- con l'accettazione e il dominio delle diverse situazioni della vita, secondo l'esempio di Gesù;
- attraverso la disponibilità alla conversione, il pentimento e la confessione dei peccati;
- coll'affrontare nell'umiltà, nella ricerca, nella preghiera le crisi di fede;

Greta Garbo, a 72 anni di età, dopo un lungo silenzio, concesse un'intervista a una rivista tedesca. La grande diva del cinema fece sconcertanti dichiarazioni sulla sua vita:

« Ho fatto una grande confusione; ho sciupato una vita, non so dove andare; passo il tempo aspettando, nemmeno io so cosa; non trovo mai pace; se solo sapessi dove andare ».

È la situazione di un'anima che brancica nel buio. Questa donna nella sua vita ha avuto tutto: denaro, bellezza, gloria; ma nel mondo pagano del cinema in cui è vissuta, non ha cercato e non ha trovato Dio: è rimasta nel buio.

Pagina del Cooperatore

Benemeriti Cooperatori e Cooperatrici,

è passato il mese di ottobre che ha dato inizio alla nostra attività — incontri mensili e del laboratorio missionario, sempre attivo e numeroso —; è pure passato novembre, nel quale abbiamo ricordato tutte le nostre Cooperatrici e Cooperatori defunti, sempre presenti nel nostro ricordo. Ora ci prepariamo alla nostra bella festa dell'Immacolata che ci ricorda l'inizio della nostra opera, nella chiesa di S. Francesco d'Assisi, tra D. Bosco e Bartolomeo Garelli, primo giovane oratoriano: poi Natale che chiuderà l'anno.

Nel mese di ottobre, come avete saputo dalla circolare inviatavi, ci siamo incontrati al Colle D. Bosco, per un gemellaggio tra Cooperatori di S. Giovanni e di S. Paolo, a cui si sono aggiunti quelli di Maria Ausiliatrice e di Sassi. Se S. Giovanni non ha corrisposto molto, secondo le nostre aspettative, furono molte quelle di S. Paolo e di Valdocco.

Ci siamo trovati in un bel numero (110), riunite in un vero spirito di fraternità: è stata una bella giornata, magnifica, a detta di molti partecipanti: continuiamo in questo spirito di unione.

E le assenti dove erano?

Nel mese di novembre ci siamo ritrovati al cimitero generale a recitare il Rosario per tutti i defunti.

Nella giornata missionaria, abbiamo esposto il lavoro svolto dalle nostre collaboratrici del laboratorio missionario: fruttuosa è stata la vendita per le Missioni dell'India. A tutte le collaboratrici il nostro grazie sentito.

Ed ora continuiamo il nostro lavoro in unione di spirito e di fraternità.

A tutte i nostri migliori auguri
di BUON NATALE e CAPODANNO.

il delegato:
D. LUCA POCCHIOLA

I CONFRATELLI DELLA CONFERENZA DI S. VINCENZO del nostro Oratorio S. Luigi, che la seconda domenica di ogni mese fanno la questua alle porte della nostra Chiesa, ringraziano vivamente i fedeli del S. Giovannino per la loro generosità verso i poveri della Conferenza, e assicurano che ogni anno sono celebrate S. Messe, recitate preghiere secondo l'intenzione dei loro Benfattori.

Ricordano inoltre che è possibile fare lasciti e donazioni esenti da tasse di successione o di registro usando la seguente dicitura: Lascio (o dono) all'Associazione "La S. Vincenzo" di Milano (Ente Morale decreto n. 1532 del 1961)

affinché lo destini alla Conferenza di S. Giovanni Bosco Via Ormea 4 Torino, per scopi di beneficenza.

data firma

INSERIMENTO DEL COMPLESSO SALESIANO DI SAN GIOVANNINO NELLO SVILUPPO URBANISTICO DELLA CITTÀ

Torino, ove si concentra l'attenzione e l'azione di Don Bosco, era verso la metà del secolo scorso una città in espansione urbanistica, sociale, imprenditoriale.¹ Con la forte immigrazione che vi affluiva, presentava tanti e diversi problemi da affrontare, molte zone da risanare ed attrezzare, funzioni da distribuire, iniziative da intraprendere.

Alla tensione ed alla determinazione politica tendente ad unificare il Paese anche attraverso la guerra, si affiancava uno slancio missionario, pedagogico, assistenziale, religioso, volto a ricomporre le ferite della immigrazione e delle guerre, a svolgere attività di supplenza ove ve ne fosse bisogno.

La carica interiore che possedevano le figure promotrici di queste iniziative di pace, come Don Bosco,² il Murialdo, San Giuseppe Cafasso, Faà di Bruno,³ il Cottolengo, il can. Allamano e i Missionari della Consolata, la Beata Michelotti, in una parola i Santi torinesi, non si esauriva a Torino e in Italia, ma aveva una dinamica che diveniva mondiale e sapeva intendere le carenze locali come carenze generali dell'epoca della industrializzazione e del capitalismo.

Lo spontaneismo che queste iniziative dimostrano e affermano, legato alla vita dello Spirito, si riproduce nelle intraprese industriali, nello spirito imprenditoriale teso al rischio avveduto ed alla concretizzazione pratica.

Sarebbe da verificare una corrispondenza tra i due fenomeni, quello spirituale e quello industriale, in un terreno di tradizioni cattoliche, come Max Weber lo ha fatto per quello protestante.⁴

Cavallari Murat ha messo in luce questo aspetto dello spontaneismo che interviene nella città, affermando che: "...si deve notare la formazione

¹ Sullo sviluppo di Torino si veda: AA. VV., *Forma Urbana ed Architettura nella Torino Barocca*, Torino 1968; Vera Comoli Mandracci, *Dalla città preunitaria alla prima industrializzazione*, Torino 1980.

² Cfr. Pietro Stella, *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica*, Zurigo 1968; cfr. C. Pera, *I doni dello Spirito Santo nell'anima del Beato Giovanni Bosco*, Torino 1930.

³ Cfr. Ennio Innaurato, *L'opera ingegneristica e urbanistica di Francesco Faà di Bruno, nell'inserimento dialettico del revival storico torinese espresso nella cultura architettonica di Arborio Mella*, in *Francesco Faà di Bruno*, Miscellanea 1977.

⁴ Cfr. Max Weber, *Economia e società*, Milano 1961.

spontanea di un'attrezzatura di primo ordine, sorta nel momento esatto per trasformare la vecchia struttura economica e sociale. Lo straripamento del tessuto urbano nella campagna circostante ha aspetti da segnalare. All'inizio del secolo si vengono aggiungendo interi rioni, completi di ogni attrezzatura civica".⁵

Don Bosco si inserisce nello sviluppo in atto in Borgo San Salvario, dando ad esso, con le aree che viene acquistando e le costruzioni che vi erge, un disegno preciso, ricco di riferimenti centrifughi che orientano e accelerano l'espansione in corso nella zona.

Con Carlo Alberto si sviluppò il Borgo Nuovo e il Borgo Vanchiglia; nel 1847 fu decisa l'espansione di Borgo San Salvario verso il Lingotto. Un decreto del 28 gennaio 1864 stabiliva la fabbricazione di Piazza Statuto, e uno successivo, sotto l'osservanza del Regolamento d'ornato del 18 giugno 1862, tracciò i limiti delle costruzioni di Borgo San Donato, ove operava il Faà di Bruno e di Valdocco, ove operava Don Bosco. La sensibilità urbanistica di Don Bosco lo portava a scegliere zone in via di espansione o dove questa sarebbe avvenuta.

Faà di Bruno si era orientato verso Borgo San Donato, il Cottolengo nel 1838, per la Piccola Casa della Divina Provvidenza, verso la riva della Dora; Giovanni Bosco verso Valdocco e verso Borgo San Salvario "in quella parte dove oggi Torino industriale ha le sue fabbriche, i suoi opifici, ma che allora era quasi landa deserta", come diceva il Condio.⁶

Don Bosco era ben cosciente e minuziosamente aggiornato delle valenze urbanistiche che stavano investendo la zona, e ne intuiva a grandi tratti lo svolgimento che avrebbe preso, anche per la vicinanza della Stazione Ferroviaria di collegamento internazionale, con tutti i servizi e gli spazi che comportava.⁷

Gli Israeliti vi avrebbero costruito nei pressi la Sinagoga, ed un po' discosto la loro scuola. E già vi erano convenuti i Valdesi con una impostazione moderna, con il Tempio del Formento (1853), con la scuola per i giovani che riceveva anche la popolazione scolare cattolica del luogo non avendo questa scuole comode, e con l'ospedale, venendo così a formare un complesso efficiente, pensato modernamente come insieme di servizi.

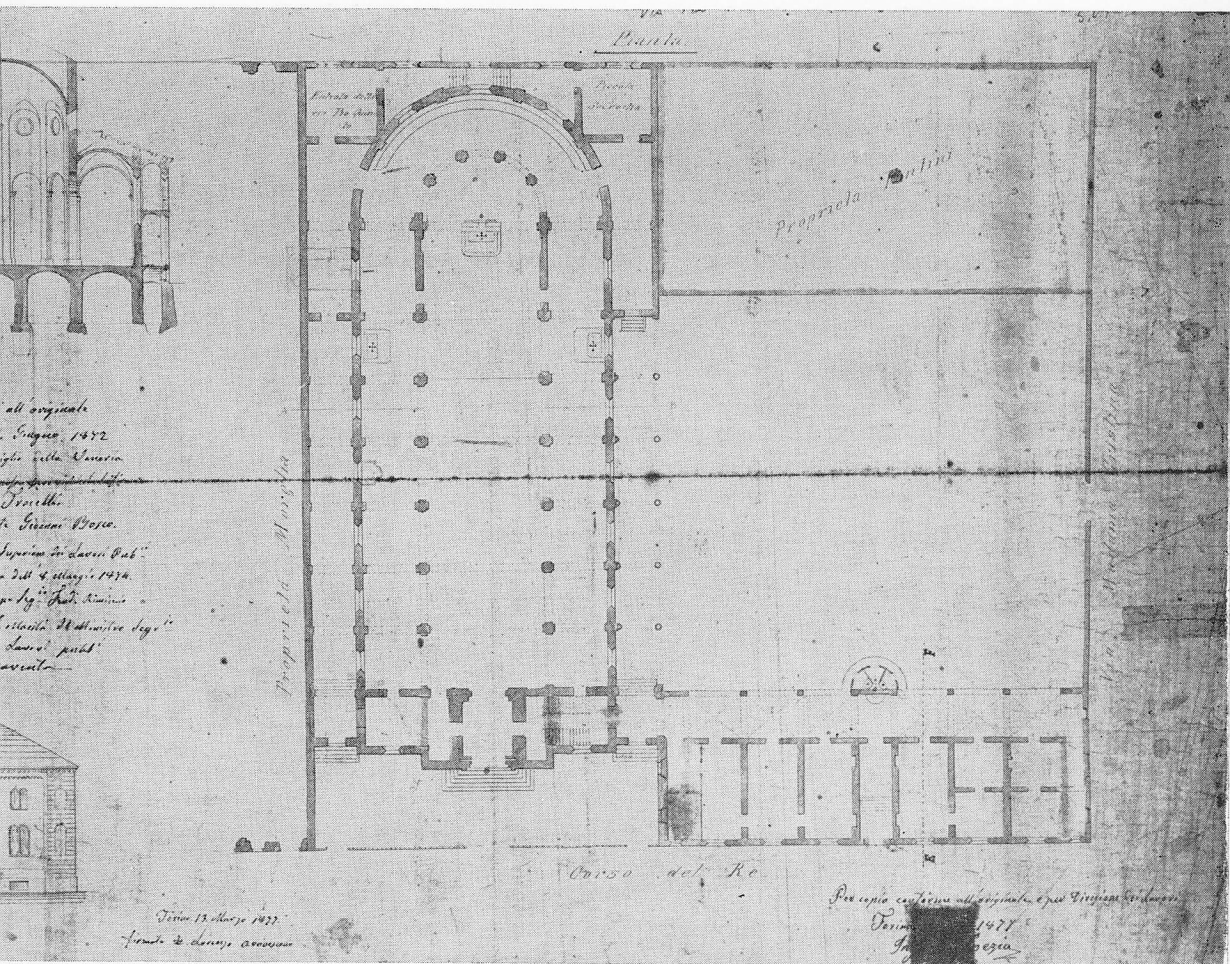
Di fronte a tale situazione, Don Bosco era soprattutto sensibile alla necessità di aiutare i giovani a dotarsi di un mestiere,⁸ di una capacità professionale e di un posto fisso di lavoro che consentisse loro di poter partecipare allo sviluppo artigianale ed industriale della città.

⁵ Cfr. Cavallari-Murat, *Torino e la Valle d'Aosta*, Torino 1959 p. 18.

⁶ Cfr. L. Condio, *Faà di Bruno*, Torino 1932.

⁷ Cfr. Luciano Re, *I cento anni di Porta Nuova*, Riv. Torino n. 6; inoltre AA. VV., *op. cit.*, vol. I, III, p. 1332; si veda anche A. Mazzucchetti, *Lo Scalo Ferroviario*, Torino 1867.

⁸ Cfr. P. Stella, *op. cit.*, vol. I, pp. 103-20.



Planimetria generale del sito con la pianta della chiesa e del primo corpo sul Viale del Re, datata 28 giugno 1872.

La pianta della chiesa è pensata verso la mezzeria dell'isolato, secondo il concetto di « eurtimbia » che in quegli anni era un concetto guida nell'urbanistica e nella composizione.

L'orientamento è Nord-Sud, con l'ingresso a Nord. La chiesa a pianta basilicale presenta un'alta torre a cavallo dell'ingresso, arretrata rispetto al corso, consentendo così un ampio sagrato, e si collega per mezzo dell'ingresso laterale con il corpo verso Via Madama Cristina. Dal lato opposto, si affianca con un minimo distacco dalla proprietà Morglia.

La pianta è composta da tre grandi quadrati i cui vertici individuano i pilastri portanti la navata centrale, mentre i sei quadrati minori determinano le navate laterali, con i pilastri a fasci più bassi. Il tutto è conchiuso dal plastico cilindro dell'abside.

Una dignità professionale avrebbe permesso ad essi di evitare i pericoli connessi alla disoccupazione, li avrebbe elevati dalla difficile condizione in cui si trovavano e, partendo dalla base naturale del lavoro, li avrebbe anche radicati nella Chiesa, sviluppando contemporaneamente la loro spiritualità e l'educazione del cuore.

Egli pensava perciò non solo ad una chiesa come oratorio, ma a scuole serali e diurne ed a giardini per lo svago e per ritemperare le energie.

Prevedeva inoltre la possibilità di un luogo per allestire spettacoli e ambienti per conferenze, per riunioni, per catechismo ecc.

Il complesso prendeva un'altra fisionomia dalla parrocchia, divenendo un "luogo" di incontro fra il popolo e l'"istituzione ecclesiastica". Infatti la chiesa veniva dedicata a Pio IX, alla sua memoria e in ringraziamento per gli aiuti da lui concessi era eretta una statua, tuttora presente.

Era questo il sigillo che confermava il rapporto Chiesa-Popolo, papato-popolo, interpretando così il Concilio Vaticano I e la funzione di primato visibile che il Concilio conferiva al "pontefice".

LA SCELTA DELL'ARCHITETTO EDOARDO ARBORIO MELLA

(1808-1884)

COME PROGETTISTA

e i significati religiosi del Movimento revivalistico internazionale

Don Bosco per il progetto si rivolge all'architetto vercellese conte Arborio Mella, che ha subito sino ad ora un lungo oblio da parte della critica architettonica.⁹ Questi a Vercelli aveva aperto una scuola per la formazione di maestranze per l'edilizia, comprendente diversi mestieri, ed era quindi molto sensibile ad un programma come quello proposto da Don Bosco. Inoltre i suoi viaggi all'estero, in special modo in Francia e Germania, la vasta attività di teorico dell'architettura, di progettista e restauratore, oltre l'impegno didattico e quello che svolgeva negli ambienti cattolici, gli consentivano di cogliere le nuove dimensioni presenti negli intendimenti di Don Bosco. Infatti il tema che gli veniva proposto era formulato in modo estremamente moderno, capace di suscitare tutto il suo interesse di progettista e di educatore.

⁹ Sul Mella cfr. E. Innaurato, *op. cit.*; N. Taccone Gallucci, *Della Vita e delle opere del conte E. A. Mella*, Roma 1885; G. Claretta, *Il conte E. A. Mella*, Firenze 1884; G. C. Ferria, *Commemorazione del conte E. A. Mella*, Torino 1885; A. Galassini, *E. A. Mella*, Firenze 1884.

Don Bosco si era rivolto a lui come progettista tenendo conto di diversi fattori. Uno, non trascurabile, era allora l'essere accreditato negli ambienti cattolici come uomo coerente con le proprie convinzioni religiose e con la propria fede. Era questo un requisito che già la Marchesa di Barolo aveva valutato nel rivolgersi a Giovanni Battista Ferrante per Santa Giulia.¹⁰

Inoltre chiamando Mella, Don Bosco compiva la propria scelta architettonica verso il revival, ed in particolare verso il neoromanico, che voleva assumere come linguaggio espressivo della sua iniziativa.

L'orientarsi verso il movimento revivalistico degli stili medioevali era una questione del massimo interesse anche per le implicazioni di politica ecclesiastica che comportava.¹¹

Il Movimento aveva avuto origine in Inghilterra verso gli anni 1820 e si era diffuso, dopo un serrato dibattito che aveva coinvolto il clero anglicano e i laici, in Francia, Germania, nell'Europa Centrale e in America del Nord.

Da un lato vi era Pugin (1812-52) architetto del Parlamento inglese, il quale sosteneva che per risuscitare l'architettura gotica si dovevano far rivivere le antiche forme di culto.

Dall'altro lato il Movimento di Oxford, di cui era capo Newman (1801-90), sosteneva che per far rinascere le antiche forme di culto si doveva far rivivere l'architettura gotica. Entrambi, sia Newman che Pugin passeranno dall'anglicanesimo al cattolicesimo, suscitando il sospetto della Chiesa inglese sui movimenti revivalistici in architettura: solo l'autorità di uno scrittore protestante come Ruskin (1819-1900) poteva rassicurare le posizioni dei protestanti sul fatto che il revival non conduceva automaticamente alla Chiesa di Roma.

Da questi brevissimi cenni si può intendere quanto la questione fosse sentita e il dibattito aperto.

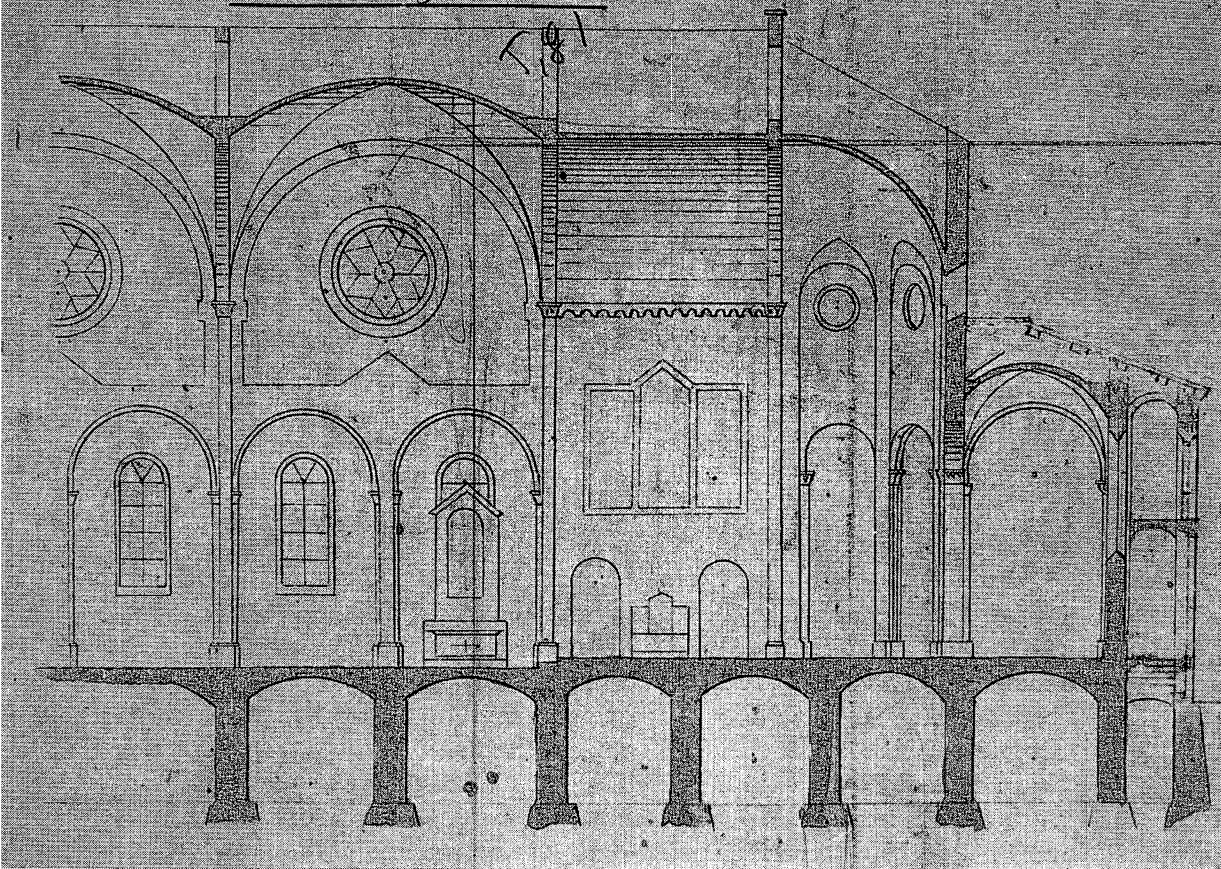
Per Torino, risorta "manieristica"¹² con Emanuele Filiberto e qualificata dal barocco come capitale sabauda, fortemente legata alla metamorfosi di questo stile, l'accettazione di un altro linguaggio architettonico era un fatto di estrema rilevanza. Esauritasi la spinta del barocco, ci si era indirizzati allo stile neo-classico che consentiva di riprendere il colloquio con lo stesso stile praticato nel mondo protestante anglosassone, e con quello rivoluzionario francese.

¹⁰ Per questo problema vedi: A. Griseri-R. Gabetti, *Architettura dell'eclettismo*, Torino 1973 p. 110; E. Innaurato, *op. cit.*, p. 213; si veda inoltre G. Trucchi, *Relazione storica dell'erezione della chiesa di S. Giulia*, Torino 1869.

¹¹ Cfr. K. Clark, *Il revival gotico*, Torino 1970.

¹² Cfr. E. Innaurato, *Rivisitazione dei "disegni" manieristici vitozziani per la chiesa del Corpus Domini*, in Bollettino S.P.A.B.A., Torino 1978-80.

Sezione longitudinale



Sezione longitudinale della chiesa

È accennata la struttura dei corridoi sotterranei, sottostanti le navate laterali. I corridoi fiancheggiano due ampi locali sottostanti la navata centrale, con grandi volte a vela ribassate. Questi locali ospitano la cappella inferiore e un ampio vano pensato da Don Bosco per le recite.

Nella parte superiore è descritta la struttura con le sottili membrature alte 12 metri che reggono la volta a crociera, ed i pilastri più bassi (6 metri). È visibile la zona del presbiterio coperta da una volta a botte, e l'abside coperta a semibacino che prende luce come la navata centrale dagli occhioni superiori, avendo il corridoio di collegamento che le impedisce di captare la luce direttamente dalla parte inferiore.

L'accettazione del neo-romanico e del neo-gotico si inseriva nell'aura romantica europea, tendente a rivalutare lo stile "cristiano".

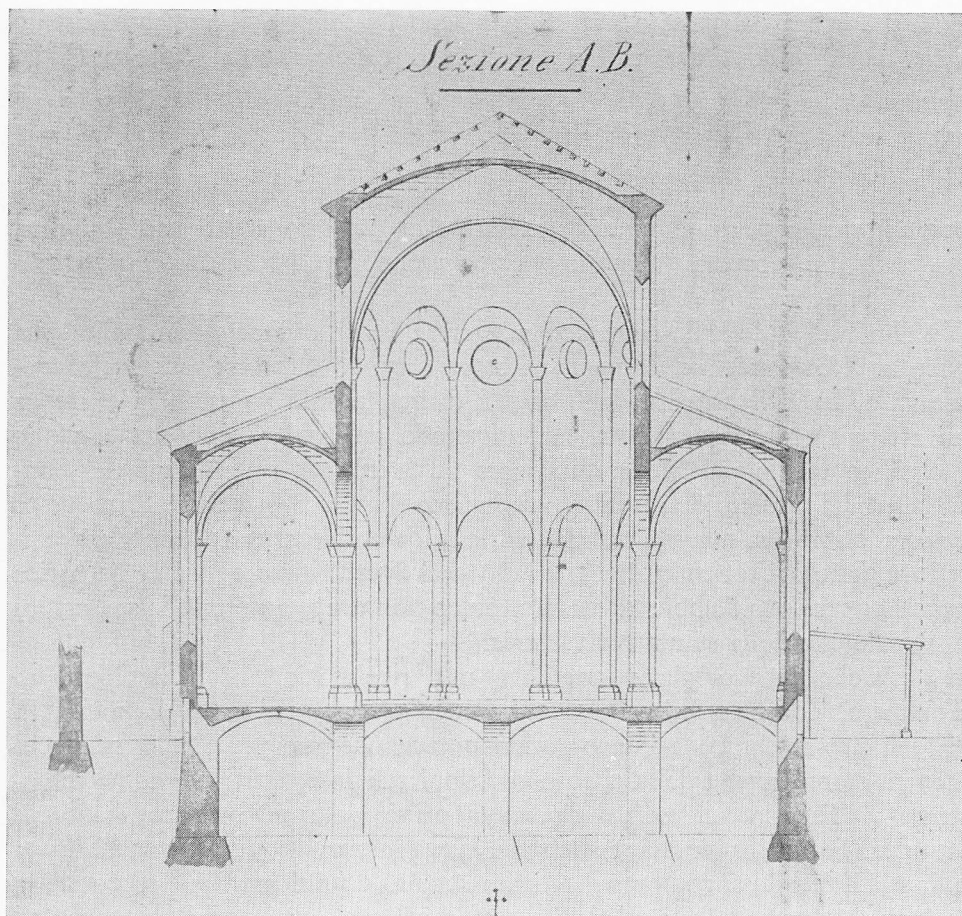
Si attuava così attraverso gli stili architettonici una convergenza non ancora matura nelle Chiese cristiane. E di questo orientamento preso dagli architetti sono simboli espressivi il Tempio Valdese e la Chiesa di San Giovannino, entrambe sul Viale del Re, entrambe frutto del revival torinese, pur nella diversità delle intenzioni e dei materiali. Inoltre in molti punti del Viale del Re si stava tessendo la trama revivalistica; la Stazione Ferroviaria ne era il perno che penetrava in profondità nel tessuto, e organizzava attorno a sé la serie di piazze che la circonda.

Verso il Po vi erano le due chiese suddette, a cui si aggiungerà il Convento del Cenacolo ora distrutto, all'angolo con l'attuale corso Massimo d'Azeglio. Dal lato opposto della stazione, sul corso, le Carceri, il Macello e le Caserme completeranno l'intenzione urbanistico-architettonica di una egemonia del revival a Torino. Nelle zone immediatamente prossime al corso sarebbero sorte altre chiese di stile revival, come San Secondo, del Formento e Vigna (1882), Sant'Antonio da Padova, dell'ing. A. Porta (1883), il Tempio israelitico, dell'ing. E. Petiti (1884), la chiesa degli Angeli Custodi, dell'ing. Giuseppe Tonta (1884), mentre in diverse parti della città si realizzavano Santa Giulia, del Ferrante (1860-66), Nostra Signora del Suffragio (1863-76), Santa Barbara, dell'arch. Barnaba Panizza (1867-69), la chiesa del Sacro Cuore di Gesù, di A. Mella e Reviglio della Veneria (1873), la Madonna della Salute, del Reyceud (1884), San Alfonso, dell'ing. Giuseppe Tonta (1883), la chiesa di San Gioacchino, del Ceppi (1876-1888), la chiesa del Sacro Cuore di Maria, del Ceppi, negli anni 1884-89, ed altre come la chiesa della Madonna degli Angeli ecc. E tutto questo impegno stilistico sfociava nella realizzazione della Rocca e del Borgo Medioevale del d'Andrate nel 1884. Questo fervore di opere si accompagnava allo sviluppo industriale della città.

Due erano quindi i settori in cui il nuovo stile si dispiegava: quello della "città civile" e quello della "città sacra".

Il volgersi di tutta un'epoca all'arte medioevale colpisce quasi si volesse completare qualcosa di non compiuto, proprio nel momento in cui lo sviluppo industriale e tecnico pareva consentire altri traguardi ed un impegno progettuale.

Ma tanto forte era il richiamo sollevato dal romanticismo di Chateaubriand (1768-1848), del Berchet (1783-1851), della scuola tedesca e del movimento inglese, che per un lungo periodo l'architettura guardò ai monumenti ed ai metodi compositivi medioevali, imitandoli, o meglio, credendo di imitarli, mentre li usava solo come corpo vivificato da un sentimento ormai diverso, ed applicava ad essi una lettura prospettica, così come facevano i neo-classici con i modelli dell'antichità.



Sezione trasversale guardante verso l'abside

È visibile il piano inferiore, adibito nelle antiche chiese a sepoltura. Da Don Bosco è pensato distinto in due vani: come cappella inferiore e luogo per le rappresentazioni teatrali.

In questa sezione si apprezzano bene le ampie sezioni delle finestre nelle navate laterali e quelle alte degli occhioni della navata centrale che filtrano la luce incidente sui fedeli, mentre gli occhioni del presbiterio si abbassano e divengono di sezione minore.

Il fascino del passato, ricercato in epoche sempre più remote, risente delle teorie esiodee dei cicli e dei ritorni storici, nonché della nostalgia biblica per il Paradiso perduto, per un'epoca di bellezza e di perfezione che si potrà riavere elevata e trasformata solo alla fine dei tempi dopo l'Apocalisse e la Parusia.

La scelta revivalistica conduceva a meditare sull'operato dell'uomo, a porre in primo piano le opere da imitare o da perfezionare. Tutto sembrava già compiuto, proprio quando stava per cominciare l'architettura del movimento moderno.

La scelta del neo-romanico suggeriva una tensione cosmopolita che guardava con interesse a quanto si stava facendo all'estero, mentre rivendicava all'Italia il primato delle origini di quello stile ponendo in evidenza un atteggiamento nazionalista. Era un modo curioso, e nello stesso tempo spontaneo quello del Mella, di andare all'estero per rinsaldarsi nella convinzione del primato dell'architettura italiana romanico-bizantina. E in questo senso si esprimeva nei suoi trattati teorici sulla architettura romanica e architettura gotica. Il torinese Gioberti (1801-52) aveva rifiutato¹³ come barbarica questa ripresa, ma l'ambiente architettonico non aveva accettato la sua critica e si era mosso sulla spinta revivalistica.

Anche in teologia si profilava una rivalutazione del Medioevo di Tommaso, con l'enciclica "Aeterni Patris" (1879) del papa Leone XIII.

Il neo-romanico e il neo-gotico potevano essere per l'Italia stili ecumenici, ripresi anche dalle altre confessioni religiose, cristiane, come dimostrava il Tempio valdese. Si risaliva a prima dello scisma protestante, si attingeva ad un sistema linguistico che aveva improntato di sé tutta l'Europa e da tutti, ortodossi compresi, era stato accolto e praticato. Questo consenso lo aveva reso lo stile della cristianità, quello nel quale era possibile riconoscersi e nel quale ricomporre una identità che la Riforma prima, l'attacco culturale dei libertini eruditi del diciassettesimo secolo poi e dell'illuminismo del diciottesimo avevano posto in crisi.

Negli anni in cui Mella affrontava questi problemi, lo slancio romantico si era rovesciato nel positivismo classificatorio. Questi riteneva di operare scientificamente scegliendo delle forme ritenute più rispondenti ad una regola che consentiva dei criteri di classificazione per le varie parti di cui si componeva l'organismo architettonico. E tra i vari esempi medioevali si sceglievano quelli ritenuti esemplari e più opportuni per l'opera che si doveva realizzare, e li si componeva assieme. Si veniva così a ricomporre e a ridurre la complessità e la molteplicità dei modelli di opere architettoniche celebri, a degli schemi preferenziali secondo quanto i tempi e le culture pretendevano e interpretavano dovessero essere. "Una singolarità che colpisce nell'esame dei

¹³ Cfr. V. Gioberti, *Il primato morale e civile degli italiani*, Bruxelles 1843.

monumenti del Medioevo e singolarmente del periodo lombardo è la trascuratezza dei particolari: e diremmo quasi lo sprezzo della simmetria e delle corrispondenze fra loro", dirà Mella negli "Elementi di Architettura Lombarda" usciti postumi nel 1885.

Il suo tentativo era di sopperire a quegli aspetti che egli riteneva ancora imperfetti della architettura medioevale, concentrandosi sui particolari e cercando di ricostituire delle maestranze che fossero in grado di dare le alte prestazioni che richiedeva quel tipo di architettura. E questa attenzione sarà un aspetto e un insegnamento importantissimo che non andrà del tutto perduto nella scuola e negli architetti e ingegneri torinesi.

Ciò che a lui premeva era portare a compimento quel progresso che si era manifestato nell'architettura romanico-lombarda, verso "una maggior razionalità di organismo" e verso "una maggior accuratezza di costruzione". Analoghi intenti aveva l'analisi scientifica di Viollet Le Duc (1814-79).

L'incontro con Don Bosco e il suggestivo tema che gli fu affidato consentivano ora al Mella, al tramonto della vita, di realizzare con una certa libertà, forse la massima che ebbe come progettista, un organismo complesso, quasi una "Summa" a causa dei diversi edifici che gli erano richiesti. La molteplicità offerta dal tema era tale da mobilitare diverse tipologie architettoniche unificate dallo stile neo-romanico.

Soprattutto per la chiesa egli aveva elaborato una risposta sul "tipo" che più conveniva alla progettazione di un edificio sacro. Diceva: "Vi ha tuttavia chi nega che la chiesa debba avere uno stile speciale... Rispondiamo: E perché la chiesa non dovrà avere uno stile proprio? E perché alla religione venuta dall'Oriente non si accorderà preferibilmente la decorazione orientale, quella che diremmo di casa sua?". Così l'ultima evoluzione architettonica è già implicita nella sua prima sorgente, ed il compito è quello di esplicitarla. Religione e Architettura appaiono per un attimo come simultanee rivelazioni dell'origine. Forse tutto è già stato detto, tutto è già stato fatto. L'origine ci viene dinanzi con lampante evidenza. Continua Mella: "Ora chi non vede quanto diverso sia lo scopo, la destinazione, le condizioni insomma della chiesa da quella di un caffè, di un teatro, di un ridotto da concerti?... Tutto invece nelle chiese deve promuovere il concentramento dello spirito e l'adorazione; ricordare l'abnegazione dei sensi ed accordarsi alla santità della casa di Dio. Uno stile ben diverso deve distinguere il monumento sacro dal profano".

Erano in corso in quegli anni profonde trasformazioni tipologiche nella concezione sia degli edifici pubblici sia per quanto riguarda la residenza. Gli isolati del Promis antistanti a Porta Nuova e lungo il Viale del Re, quelli dell'Antonelli, e del Frizzi erano delle organiche e sensate e civili proposte per l'abitare a cui conferivano una dimensione associativa, evitando il falansterio dell'utopismo francese di C. Fourier (1772-1837).

In Torino seguendo lo sviluppo della città ed alcune volte anticipandolo, si costruivano nuove chiese quasi a strutturare con l'importanza del loro volume e della funzione di polo i nuovi e futuri quartieri.¹⁴ Generalmente erano parrocchie a cui si affiancava il mercatino e i servizi di quartiere.

Per quanto riguarda gli edifici sacri si è accennato ai numerosi esperimenti in corso a Torino. La tendenza era di allargarsi a tutto l'isolato, essendo ormai la Chiesa parrocchiale un complesso insieme di funzioni.

Questa tendenza era ancora più evidente e portata a più profonde conseguenze nella proposta di Don Bosco, che richiedeva spazi per l'educazione scolastica e professionale, la formazione catechetica, il gioco comunitario, il senso dello spettacolo, cioè tutta la pedagogia elaborata da Don Bosco per interpretare i nuovi tempi del nascente sviluppo industriale torinese e italiano.

Il suo primo tentativo era avvenuto verso via S. Pio V con l'Oratorio di S. Luigi, comprendente una piccola cappella con sagrestia, scuola e abitazione, una tettoia, un grande cortile verso il corso Vittorio Emanuele ed uno più piccolo sul quale si conchiudeva via S. Pio V.¹⁵

Le esigenze municipali di rettilineamento della via, secondo una tradizione propria dell'urbanistica cittadina impostata già dal Vitozzi, e proseguita da Juvarra per via del Carmine, da Plantery per via Garibaldi ecc., portarono a proseguire via S. Pio V verso il lato del Po, sopprimendo così il cortile più piccolo.

Don Bosco si rivolse, quasi spinto dalla difficoltà in cui veniva posto, verso il Viale del Re, e dal 1870 al '75 "stipulò una serie di contratti per la compera di piccoli appezzamenti della complessiva area di 4.324 metri quadrati, che è appunto la superficie occupata dalla parte anteriore della chiesa e dello Istituto annesso".¹⁶

Sempre nello spirito dei rettilineamenti furono abbattute alcune case che "ostruivano l'imbocco di via Madama Cristina".

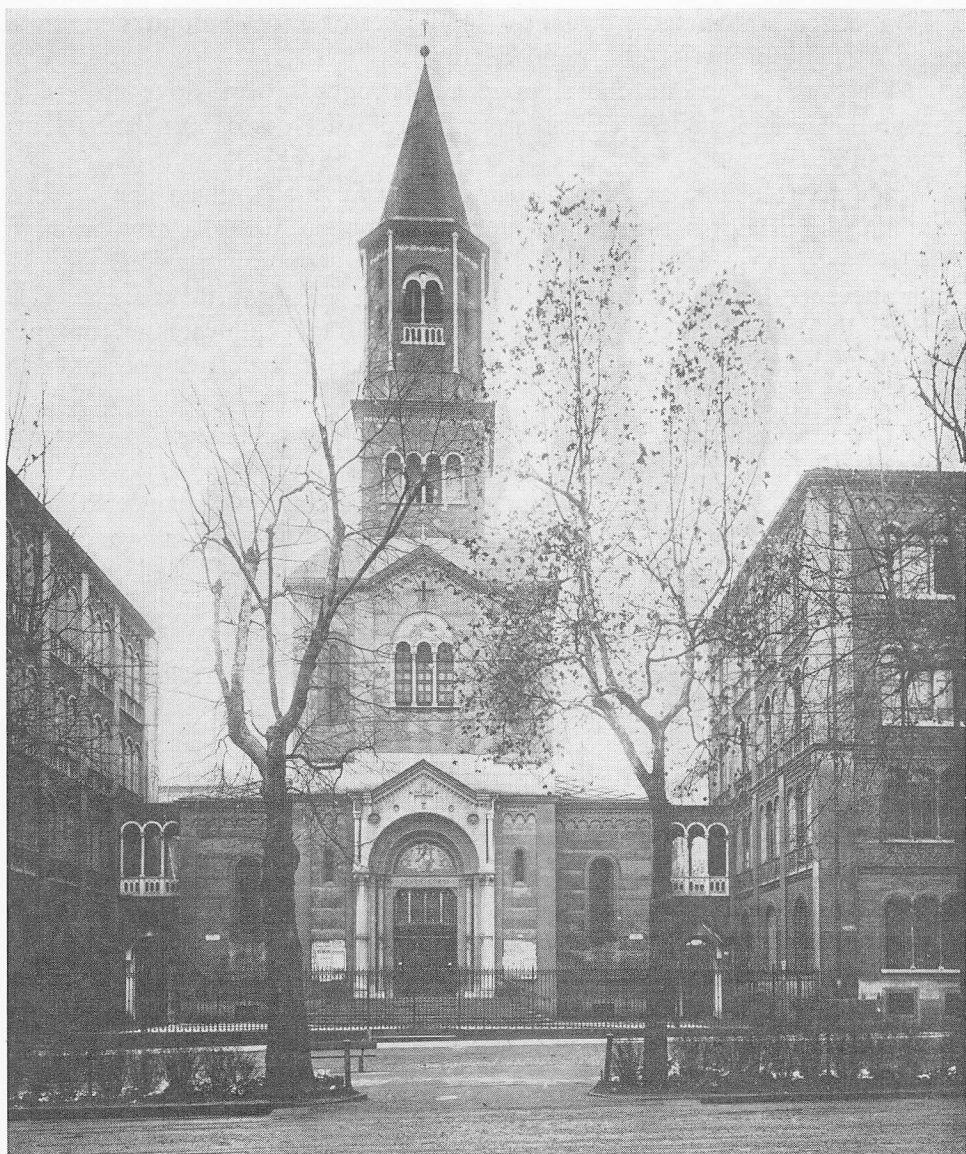
Si poté così spostare negli anni 1875-76 verso un sito di maggior rilievo urbanistico ed attestare provvisoriamente sull'angolo di via Madama Cristina con il Viale del Re la cappella e la sagrestia, secondo la tradizione barocca di molte chiese torinesi, sorte all'incrocio di due vie, cosa che consentiva una adeguata agibilità delle stesse, senza conferire loro un grado di prestigio pari alle residenze dei duchi e della nobiltà. Sul corso si distribuivano le aule scolastiche e l'abitazione. La tettoia per il teatro si trasportò su via Madama Cristina.

Intanto continuavano le pressioni sul proprietario dell'area verso via Ormea, il signor Morglia, valdese, che non voleva cedere i 300 mq. necessari

¹⁴ Cfr. Cavallari Murat, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ Cfr. *Il San Giovannino ieri e oggi*, Torino 1972, p. 6.

¹⁶ Cfr. *op. cit.*, p. 5.



La facciata esterna, arretrata per creare l'ampio sagrato, si presenta con un duplice intreccio di trame compositive: una orizzontale, collegante i due corpi alti laterali alla chiesa, per mezzo di successivi piani arretrantisi e con le «cerniere» delle trifore e delle sottostanti porte; l'altra verticale, che si sviluppa dal protiro di ingresso alla trifora superiore della navata centrale e sale con la quadrifora e poi con la bifora della cella campanaria sino alla cuspide.

a Don Bosco. Infine la si ottenne “dopo lungo tempo e dopo non brevi disturbi (fu) espropriata con regio decreto”.

La prima questione che si poneva al progettista era dove erigere la chiesa. Il Tempio valdese era situato all'angolo del corso con l'attuale via principe Tommaso.

Questa soluzione avrebbe dato maggior rilievo alla chiesa che avrebbe dominato sia il Corso sia via Madama. Il corpo della scuola sarebbe stato così spostato verso le mezzerie dell'isolato. A questa impostazione si contrapponevano due argomentazioni: la prima era che proprio le scuole e le attività di formazione e ricreazione dovevano essere collocate nel sito più comodo dal punto di vista distributivo: dovevano essere l'avamposto verso la città.

L'altra questione era quella della “euritmia” che allora era interpretata dalla cultura del tempo restrittivamente come “simmetria”.

La Commissione Edilizia comunale ragionava con questo concetto, fatto valere per la chiesa di San Secondo,¹⁷ che l'ing. Formento aveva dovuto collocare sull'asse di simmetria dell'isolato. E così sentiva il Mella, e intendeva il concetto di euritmia. La questione allora, come ora, era molto sentita ed oggetto di controversia. E dinnanzi alle asimmetrie dei medioevali, i neo-medioevali prendevano posizione e tentavano di “correggere” quelle irregolarità ritenute irrazionali.

Vi è un curioso e singolare passo del Mella che considerò tuttavia i pericoli “magici” connessi alla simmetria: “Di questi screzi di simmetria non trovai sin ora presso gli archeologi ragioni soddisfacenti. Giova però notare a questo proposito ciò che mi fu dato per certo, ed è che presso vari isolani, come per esempio nella Sardegna e nella Corsica, ancora al principio di questo secolo si fabbricavano appositamente le camere alquanto fuori squadra a preservarle dallo spirito folletto, passionato dalla perfetta regolarità. Valga l'osservazione per quanto può valere, perché trattandosi di costruzioni sacre, ivi la perfetta simmetria dovrebbe andare immune da ogni malefico influsso”. (E. Mella, *Elementi di architettura Gotica da documenti antichi*).

Inoltre già abbiamo accennato alla sua meraviglia verso lo “sprezzo della simmetria e della corrispondenza fra loro (dei particolari) che egli coglieva nell'architettura del periodo lombardo.

In seguito a questi diversi ordini di considerazioni, la chiesa veniva impostata verso la mezzeria dell'isolato, consentendo di avere due spazi liberi ai lati per oratorio e giochi, così come ora si presenta su via San Pio V.

¹⁷ Cfr. E. Innaurato, in AA. VV., *Mostra storico-religiosa per il centenario della parrocchia di S. Secondo*, Torino 1982, ciclostilato.

SOLUZIONE COMPOSITIVA ARCHITETTONICA

DEL TEMA AFFIDATO DA DON BOSCO ALL'ARCHITETTO MELLA

Il Mella pensava a una limpida pianta basilicale, a tre navate, sulla quale si innestassero le ali del complesso.

La facciata arretrata si innerva con i corpi degli edifici a filo sul corso e verso via Madama Cristina, per mezzo di un basso elemento che funge da cerniera, presente simmetricamente sull'altro lato verso la proprietà Morglia.

Il vano della chiesa è impostato in modo da attraversare tutto l'isolato dal corso alla via San Pio V. Su questa, una stretta manica permette il passaggio parallelamente alla via, e l'ingresso dalla stessa accecando così la parte bassa dell'abside, mentre la sagrestia gravita verso l'ala che la collega a via Madama Cristina.

La scelta dello stile romanico lombardo, gli consentiva di avere una torre sulla facciata, sopra l'ingresso, e quindi dominante il corso.

Nel primitivo progetto del 28 giugno 1872, i corpi laterali erano previsti alti soltanto due piani, così da permetterne da lungi, nonostante l'arretramento della torre dal filo del corso, la vista. La sopraelevazione nella fase successiva dovuta all'impossibilità di svilupparsi oltre verso la proprietà Morglia, venne a modificare profondamente le intenzioni del progettista e l'efficacia della scalata in altezza, che era un altro dei temi presenti nella cultura della composizione degli edifici sacri di Torino, così come per la corsa in altezza che avveniva a Parigi, New York, Washington ecc.

Sarà sufficiente ricordare la Mole Antonelliana, che la volontà di potenza di Antonelli andava elevando, e la risposta che il Faà di Bruno dava da Borgo San Donato con il campanile della chiesa del Suffragio alto ben 75 metri. Anche nella silhouette verticale della città si pensava a un ritorno alle torri medioevali, mentre invece si realizzava tutt'altro, quasi per una eterogenesi dei fini.

Il raffronto con il Tempio valdese e con le sue torri più modeste veniva così smorzato. Né la torre di San Giovannino per quanto affacciantesi su un largo viale alberato aveva di fronte a sé una via o una piazza che ne consentisse una visione frontale: bensì veniva offerta di scorcio ai passanti.

Il Mella amava molto le forme geometriche pure, che egli riteneva essere latenti nella composizione degli edifici gotici e più palesi in quelli romanici-lombardi.

Così la pianta della chiesa è tutta intessuta di quadrati; tre grandi qua-

drati compongono la navata centrale, affiancati da sei in quelle laterali. La chiesa termina con l'abside semicircolare.

L'ampiezza della navata centrale, essendo doppia di quelle laterali, consente l'impostazione di alte volte a crociera a cui si affiancano quelle basse delle navate laterali, che continuando attorno all'abside formano un deambulatorio. La navata centrale emerge così in altezza con un netto volume, coronata all'esterno da archetti in cotto di stile romanico e traforata da occhioni rotondi più bassi nella parte dell'abside.

Il volume della chiesa si distacca dalla proprietà contigua verso est per mezzo di uno stretto passaggio, che consente alla luce di entrare nella navata sinistra. Dai cortili la chiesa emerge con definita linearità, nella semplicità dei volumi che la compongono.

La struttura verticale è costituita da pilastri polilobati, alti 12 metri, che aprono ampi archi in alto, costituenti le crociere. Essi sono alternati con pilastri alti 6 metri che portano le crociere delle navate laterali. Questa disposizione tradizionale della struttura, consente di captare la luce sia in alto nella navata centrale, che lateralmente in quelle minori.

La facciata esterna è arretrata dal filo del corso, creando un sagrato accogliente. Come voleva Don Bosco diviene la chiesa di tutti, anzi è l'edificio e l'iniziativa che porta soprattutto i giovani bisognosi alla Chiesa istituzionale. Essa è aperta a tutta la comunità, che vi può confluire ad ammirare le testimonianze della fede all'interno.

La facciata esterna, esposta alla fredda luce del nord, si presenta con un duplice intreccio di trame compositive: una orizzontale, collegante la parte che gravita sul corso Vittorio con la proprietà Morglia, per mezzo di due cerniere costituite da un minuscolo portichetto a trifore nel piano superiore, e con le porte immettenti, quella di destra nel cortile, quella di sinistra nello stretto spazio che separa le due diverse proprietà.

Le due navate laterali sono annunciate in facciata da due sobrie finestre, mentre l'ingresso è fortemente marcato dal protiro, leggermente strombato con un gioco di colonnine che si conchiudono in un portale in pietra con la scritta "Ianua coeli". Sopra a questo portale la lunetta diviene il motivo pittorico della facciata, (riprendendo un'idea, non realizzata, del Vitozzi (1539-1615) per la parte superiore dell'ingresso del Corpus Domini), con un mosaico rappresentante il Redentore seduto in cattedra, e la scritta: "Ego sum via, veritas et vita"; alla sua destra e alla sua sinistra sono l'alfa e l'omega. Il mosaico è stato realizzato da un disegno di Arborio Mella.

A questa trama orizzontale si imposta, con il protiro di ingresso fungente da cerniera, una trama verticale di estremo interesse costituente la Torre. Si stabilisce una sequenza organizzata dal protiro e dal corpo sovrastante che conclude la navata centrale illuminata da una trifora sulla quale insiste un'altra lunetta con motivo pittorico rappresentante l'Apoteosi di



Il puro volume della navata centrale, conclusa con il cilindro dell'abside, emerge dalle navate deambulatorio che lo avvolgono. A tutto sovrasta la torre. È evidente il diverso trattamento ornamentale della parte laterale della facciata dal volume in cotto, ove i grandi occhioni circolari creano un forte movimento orizzontale tra la verticalità dei pilastri di muratura, con il loro abbassamento e la loro minore apertura nella zona dell'abside. Sia nella navata laterale che in quella centrale continua il ritmo musicale degli archetti, contrappuntato dalla decorazione in cotto.

San Giovanni (mosaico realizzato sempre da disegno di Arborio Mella) e da due finestrelle laterali.

Dopo questo corpo si imposta il dado di partenza della torre, con una balconata quadrifora, e quindi un alto prisma ottaedro con bifore che funge da torre campanaria. Il tutto è concluso da una alta piramide di cotto scuro a base ottagonale sormontata dalla stella.

Una particolare finezza che contribuisce al "colore" della torre e quindi dell'ambiente tutto, consiste nell'uso di mattoni di cottura differenziata e quindi di tonalità di tinta diversa, avendo usato quelli più crudi e più chiari in basso, e man mano che si ascendeva impiegando quelli più cotti e più scuri, così che la piramide conchiude la torre, spiccando scura sulla chiarezza della luce della volta celeste.

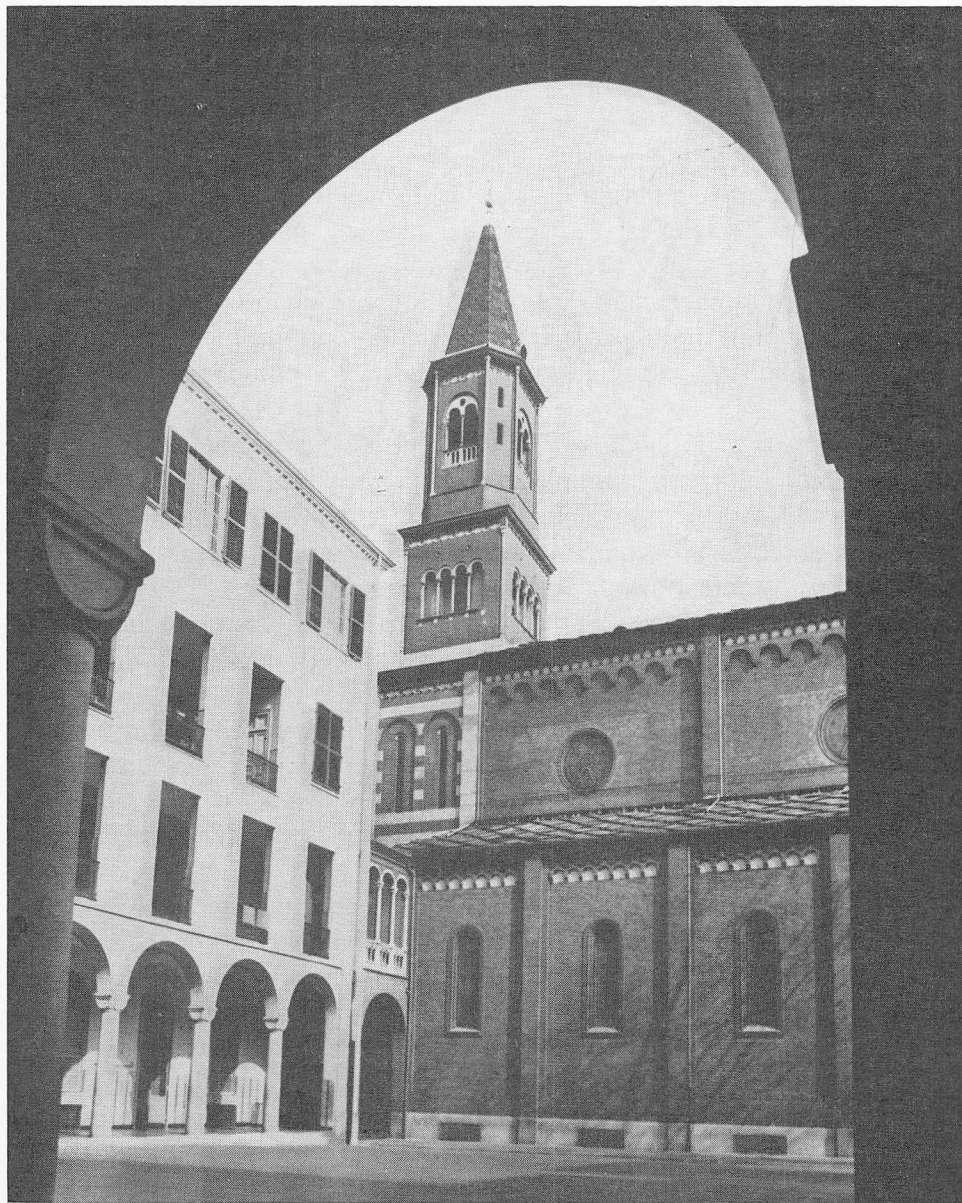
L'effetto particolarissimo di questa facciata non è però ottenuto tanto per mezzo delle decorazioni, quanto per mezzo di questo singolare incrociarsi di partiti architettonici escogitato dal Mella per collegarsi in larghezza agli edifici laterali (cosa non solita nelle torri romaniche) e per ascendere e divenire segno significativo di una perentoria presenza con la torre in facciata.

Mella voleva la torre come segno espressivo e proprio dell'arte cristiana: "Devesi all'arte cristiana l'introduzione delle torri, le quali abbondarono nel periodo bizantino-romano".

Collocata in quella posizione, e con i lati occupati dagli edifici che si affacciano sul corso, non si percepisce immediatamente la profondità dei corpi delle navate, essendosi dovuto alzare a quattro piani l'edificio angolare. Così la torre diviene l'elemento protagonista con lo scandito elevarsi delle aperture, le colonnine e gli archetti e l'ingresso posto proprio entro di essa. Per l'eterogenesi dei fini implicita nei movimenti revivals, si otteneva un risultato del tutto diverso dai modelli assunti, anche a causa della impostazione prospettica entro la quale i progetti neo-medioevali erano pensati.

Il porre l'ingresso della chiesa entro la base della torre sopraelevata dalla gradinata, imposta un'altra trama compositiva orizzontale che interessa la penetrazione nella chiesa. Si deve passare entro le masse portanti della torre, per sfociare nella navata.

La zona di ingresso forma così una camera d'entrata con i due forti muri laterali portanti, e viene a determinare un prospetto interno per le tre navate distaccato di qualche metro da quello esterno. Questa particolare disposizione consente al Mella di impostare il prospetto interno della navata centrale (organizzandolo sui muri portanti dell'ingresso che divengono pilastri) con una composizione diversa da quella esterna, composizione che al piano dell'organo presenta un arco a pieno sesto poggiante sui pilastri che si dipartono dai muri laterali dell'ingresso, affiancato da due archi minori. Questa trama ampia e larga e quella della facciata a trifora stretta e con le finestrelle che corrispondono ai due minori archi stabiliscono un interessante



Mella risolve con levità il punto delicato del collegamento tra il volume della chiesa e il corpo dell'edificio, prolungando il portico con una arcata sormontata al piano superiore da una leggera trifora: questo complesso funziona da «cerniera», giunzione naturale tra i due corpi. La navata laterale presenta all'esterno un numero di contrafforti ovviamente doppio di quella centrale emergente in alto.

Il tessuto in laterizio, vibrante per gli scuri degli archetti si raccorda con un accentuato contrasto con il risvolto della facciata fortemente colorata dalle fasce alternate di intonaco e mattone.

gioco di diaframmi di luce, ora impedito dall'organo che ha occupato lo spazio tra la parete interna e quella esterna.

L'interno è concepito prospetticamente per la profondità dei sessanta metri, con una fuga di pilastri che si raccolgono nell'anello absidale abbracciante l'altare, concluso da una volta a bacino, affrescata. Ma una distinzione vi è da fare. Mentre la navata centrale vibra nella luce dall'alto con le sue esili alte nervature, che si dipartono dai massicci polilobati pilastri, ed è organizzata per una visione prospettica centrale, le navate laterali, curvandosi al fondo ad anello abbracciante l'abside, non concludono la fuga delle volte a crociera, ma invitano a percorrerle spostando continuamente il punto di vista. Il deambulatorio si manifesta così dinamico, punteggiato solo dagli altari laterali.

Il presbiterio è il luogo ove si "concentra" l'attenzione decorativa del Mella. L'altare in marmo riprende in piccola scala lo stile della chiesa, con il ciborio elevato per l'esposizione del Santissimo: il pavimento del presbiterio con la elegante e colorata decorazione a motivi geometrici in stile "pompeiano", attira e rimanda l'attenzione verso l'altare.

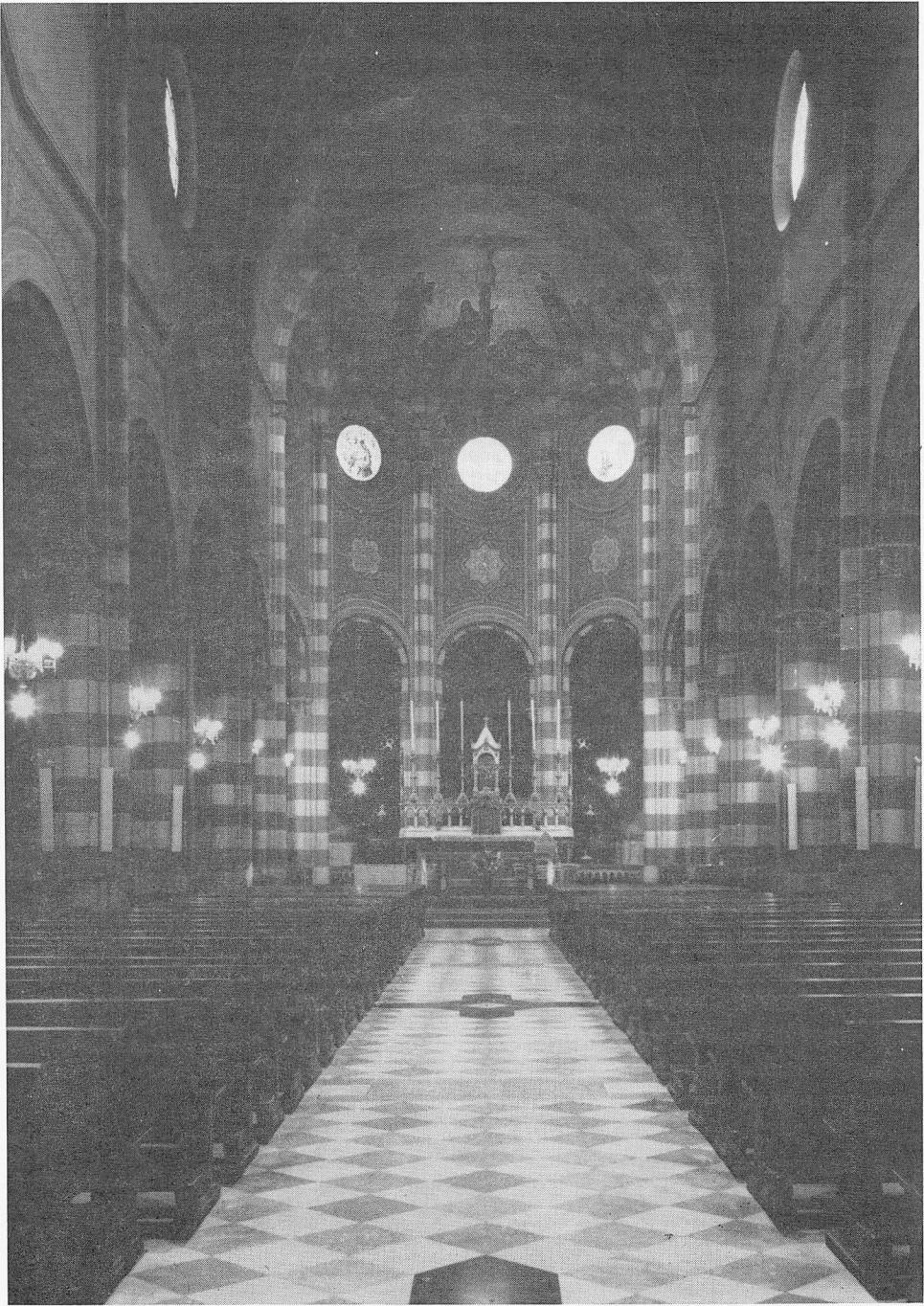
La zona presbiteriale è separata da una bassa balaustra che vi gira intorno, individuando quella divisione che sarà soppressa dal Concilio Vaticano II.

Il Mella che si era visto modificare le finestre nella chiesa di Santa Zita dal Faà di Bruno, qui ha potuto impostare la sua visione luministica liberamente.

Si è detto della parete di ingresso, che riprende la fredda luce di settentrione segnando i profili della trifora.

Mella, contrariamente alla tradizione barocca torinese, cerca di illuminare la parte bassa della chiesa, la parte dei fedeli, aprendo lunghe finestre nei piani di tamponamento delle navate laterali, creando quasi delle camere di luce in luogo delle cappelle. Dall'alto della navata centrale la luce è controllata da sei occhioni circolari, soluzione che gli stava molto a cuore, perché poteva dosare e controllare il flusso luminoso meglio che con le finestre. Gli occhioni strombati, a seconda del volgere del sole, indirizzano

La navata centrale si presenta organizzata con una forte prospettiva che unifica il tutto. Nell'abside si intensificano le alte nervature, gli archi e i più piccoli occhioni che rendono più concitato il quieto ritmo presente nelle pareti laterali. Il senso del presbiterio e la presenza dell'altare è qui significato dalla molteplicità degli elementi architettonici, decorativi ed ornamentali e dal modo ordinatamente concitato con cui sono impiegati allo stesso fine: individuare il punto su cui deve convergere l'attenzione dei fedeli, che si trovano in una zona illuminata. La profonda penombra al di là dei pilastri dell'abside favorisce la realizzazione degli effetti luminosi sul presbiterio ed arresta lo sguardo come un fondale, rinviandolo verso l'altare. →



la luce incidente sui bassi pilastri sagomati della navata di fronte, traendone effetti e arricchendo d'ombre la parte del pilastro che non viene direttamente colpita. Gli occhioni si abbassano leggermente, si impiccoliscono e si infittiscono nell'abside convergendo la luce nel punto ideale dell'altare, così pure come si infittiscono le alte membrature, mentre il deambulatorio absidale forma un profondo contrasto scuro, avendo il corridoio di collegamento interposto.

Nelle alte crociere si addensa un lume riflesso impastato d'ombra. Mancando la cupola, manca un vero polo luministico che raccolga i vari momenti della sequenza delle aperture e degli occhioni.

Il bacino con la grande crocifissione affrescata nella concavità dello spazio curvo, raccoglie la luce riflessa sul suo fondo oro, nella tenebra luminosa dei mistici.¹⁸

Così il rapporto spazio-luce esalta invece il vano dei fedeli, che sono tutti chiamati alla santità, nella interpretazione di Don Bosco sulle orme di San Francesco di Sales.¹⁹

Il Mella con la sapiente disposizione delle fonti luminose coglie così una intenzione di Don Bosco, quella della santità dei fedeli: sono essi il vero soggetto illuminato.

LA DECORAZIONE E LE MAESTRANZE

La decorazione e l'ornamento avevano un ruolo molto importante nell'architettura del Mella, ed in questa chiesa in particolare.

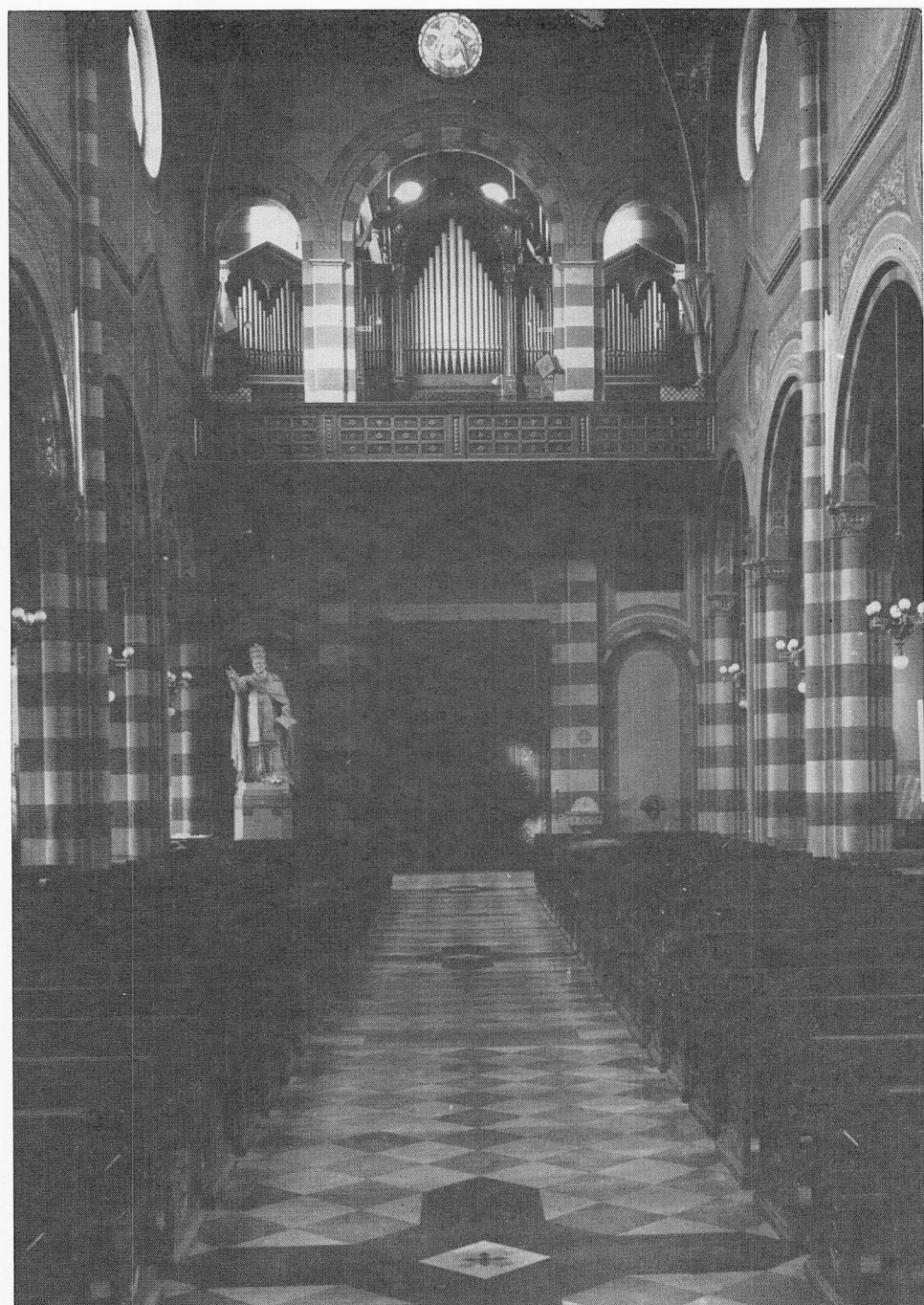
La decorazione operava una duplice mediazione: attraeva l'attenzione dell'osservatore, e dall'altra parte lo rinviava al di là di se stessa, verso il contesto dell'opera che accompagna.²⁰

¹⁸ Per questo argomento del rapporto "mistica - luce", nell'opera di Dionigi Aeropagita si trovano numerosi fecondi spunti.

¹⁹ Sulla vocazione alla santità di tutti, in Don Bosco, cfr. P. Stella, *op. cit.*, vol. II, pp. 205-26.

Il prospetto interno verso la zona di ingresso, continua ad applicare la tecnica compositiva della doppia trama.

Infatti la parete interna è distinta da quella della facciata ed è composta con elementi differenti. Nella parte bassa esprime, con i massicci pilastri dell'ingresso, la funzione portante della torre. Nella parte superiore l'arcone centrale con l'occhione soprastante e gli arconi minori laterali consentono di leggere il diaframma della trifora di facciata e la diversa composizione che si svolge all'esterno. L'interposizione dell'organo annulla in parte questo suggestivo effetto di interno-esterno, probabilmente uno dei più complessi e moderni pensato dal Mella. →



Decorazione e ornamentazione obbedivano alla potenza di strutturazione dello spazio, proprio dell'opera.

Per il Mella l'architettura diveniva "comprensiva" di tutte le arti; dava forma allo spazio, ed era arte che faceva posto alle altre arti.

Nella chiesa di San Giovannino era da ritenere decorativa anche la precisione dell'esecuzione stessa, l'accuratezza artigianale della realizzazione dei particolari.

Così il Mella radunava attorno a sé oltre al fidatissimo Carlo Costa, dell'Accademia Vercellese, a cui si deve l'ornamentazione ad olio delle pareti laterali e della volta, tutta una serie di artisti, che convergono con la loro opera sulla chiesa di San Giovannino.

Il problema della formazione professionale stava particolarmente a cuore al Mella che dedica ai giovani artisti gli "Elementi di Architettura Gotica" (Milano 1857-63). "...soddisfatto appieno se desse potranno interessarvi ad aiutarvi a regolare con esse i fervidi estri della vostra italiana fantasia". Ed in un capitoletto apposito abbozza una prima indagine, per quanto sommaria, sulle maestranze e sulla loro formazione professionale per la realizzazione del nuovo stile medioevale. Per il Mella la rinascita di questo stile doveva comportare la ricomposizione di corporazioni artigiane come quelle medioevali, ed era un modo, per quanto arcaico, di reagire allo scioglimento delle stesse che lo sviluppo industriale e il capitalismo aveva prodotto.

Il Mella si inoltra nel Medio Evo sino ai Templari ed alla organizzazione dei Liberi Muratori, ai maestri comacini, ed a tutta l'organizzazione del lavoro che aveva reso possibili la realizzazione dell'arte romanica e gotica.

Egli stesso organizza delle scuole d'arte a Vercelli, per formarsi attorno quegli artigiani che gli consentano di realizzare la rinascita, la "renovatio" dell'arte medioevale, e nei suoi viaggi all'estero si fa seguire dal pittore Carlo Costa, per indirizzarlo su quegli esempi.

La realizzazione del progetto di San Giovannino è stata possibile anche per la presenza di maestranze altamente qualificate. La convergenza della visione del Mella con quella di diverso e più ampio respiro di Don Bosco, dava i suoi frutti anche nel settore del mestiere. È sufficiente esaminare la

²⁰ Sul problema della decorazione cfr. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milano 1972.

La navata laterale forma il deambulatorio ad anello che circonda la navata centrale. La navata non presenta un fondale, ma continuamente invita a percorrerla offrendo sempre il senso rotatorio. Mentre le volte sono in penombra, le navate sono illuminate dalla luce incidente, che esalta le modanature dei pilastri. →



accuratezza con cui è realizzata la tessitura muraria con i sottilissimi giunti di malta, la correttezza della lavorazione e della posa dei davanzali di pietra e di tutto l'apparato lapideo, per avvertire che da tutto il complesso e non solo dalla chiesa si rivela una grande capacità professionale. A questa serie di operai ignoti, si affiancano gli artigiani e gli artisti che più direttamente intervennero nelle opere decorative della chiesa.

Qui a parte sono elencati coloro che contribuirono alla esecuzione delle opere murarie e artistiche.

Chi vi ha lavorato

Progettista: Architetto Edoardo ARBORIO MELLA di Vercelli (1804-1884)

Collaboratori: Conte Carlo Reviglio della Veneria, per le opere d'arte e per le pratiche burocratiche, aiutato dal cav. Carlo Trocelli

Direttore dei lavori: Cav. ing. Antonio Spezia, a cui subentrò il sac. Antonio Sala, salesiano

Capi Mastri Impresari: Sig. Carlo Buzzetti e fratelli, ex allievi dell'Oratorio di Valdocco, aiutati dall'ing. Maurizio Vigna che, tra le altre cose, curò la facciata del palazzo di sinistra sulla piazzetta

Priore della Festa: Barone banchiere Giuseppe Ceriana

Artisti e artigiani

Costa Carlo, pittore dell'Accademia di Vercelli, eseguì la decorazione delle pareti e della volta

Leonardo Zambelli di Torino: i 19 lampadari bronzei pendenti dalle arcate, su disegno di Carlo Costa

Enrico Reffo, pittore: la scena del Calvario con la Madonna e San Giovanni, nel bacino dell'abside

I sei medaglioni sulle pareti laterali, più il settimo sotto l'organo, raffiguranti i sette Vescovi dell'Asia Minore descritti nell'Apocalisse: sono i Vescovi delle Chiese di Efeso, Smirne, Pergamo, Tiatira, Sardi, Filadelfia, Laodicea

Sulle pareti laterali del presbiterio: due rappresentazioni manifestanti la carità di San Giovanni Evangelista

Giuseppe Rollini, ex allievo di Don Bosco, pittore: i due gruppi di angeli, in alto sul presbiterio. Ispirato all'Apocalisse di San Giovanni: Gesù Cristo rompe i sigilli del libro contenente i destini della Chiesa e i cori angelici sciolgono un inno all'Agnello

L'icona a Maria SS. Immacolata, ora sostituita da una icona del Crida con Maria Ausiliatrice e Don Bosco

Icona a Sant'Antonio abate, benedicente un arabo nel deserto, ora sostituita dal quadro di Don Rua

Salvino Caneparo, professore d'ornato nella Regia Accademia Albertina: sulle porte laterali di fondo, i due medaglioni raffiguranti Sant'Alfonso Maria de' Liguori, a destra; San Francesco di Sales, a sinistra

A. Petriglia, romano: icona di San Giuseppe

Roberto Bonelli, di Torino: icona rappresentante San Francesco di Sales benedicente

Albino Gussoni: i quattro altari laterali piccoli, in marmo

Fratelli Repetto, di Lavagna Ligure: l'altare maggiore e il pavimento della chiesa

Davide Crovatto, di Venezia, residente a Torino: il pavimento del presbiterio in mosaico alla Pompeiana
Paolo Carrera, di Milano: le cancellate in ferro di accesso al presbiterio
Antonio Barbetta, di Torino: i vetri colorati delle 17 finestre e dei 6 grandi rosoni, su disegno di Edoardo A. Mella
Pompeo Bertini, di Milano: i 5 dipinti su vetro nelle finestre circolari dell'abside, rappresentanti (*da sinistra a destra*): San Pietro, San Giacomo, San Giovanni Evangelista, Sant'Andrea, San Paolo
Sig. Mayer e compagni, di Monaco di Baviera: stazioni della Via Crucis in rilievo, in cemento
Francesco Confalonieri, di Barzago di Brianza, residente a Milano: la grande statua di Pio IX

Opere in legno

Laboratori Oratorio Salesiano Valdocco: Confessionali, porte interne, telai delle finestre in ferro
Bertolino e Tabbia, falegnami: i banchi della chiesa
Giacomo Caneparo, fabbricante di mobili di Torino: il bancone della sacrestia
Giuseppe Bernasconi, di Varese: l'organo
Giacomo Buscaglione, di Torino: l'impianto di riscaldamento ad aria

Esterno della chiesa

Società Musiva di Venezia: i due mosaici posti sulla facciata raffiguranti: il Redentore in cattedra e San Giovanni Evangelista, su disegno di Edoardo Arborio Mella
Giuseppe Antonio Boidi, professore: eseguì il disegno della porta principale
Fratelli Marietta, falegnami: eseguirono le parti in legno di noce della porta centrale e le due laterali
Antonio Tortone, scultore, da Carmagnola: preparò i modelli delle formelle bronzee della porta centrale, rappresentanti la proclamazione da parte di Pio IX del dogma dell'Immacolata, 8 dicembre 1854 e San Giuseppe, patrono universale della Chiesa, 8 dicembre 1870
Barzaghi e Barigozzi, di Milano: la fusione delle formelle bronzee della porta
Fratelli Galli: tutta la pietra di Saltrio adoperata negli ornati, colonne, archivolti, nel portale e nella facciata
Fratelli Peverelli: tutta la pietra di Sarnico e i basamenti esterni in pietra di Malanaggio
Antonio Rusca, di Torino: provvide e lavora il basamento della cancellata, i 7 scalini della gradinata in granito della Balma
Paolo Bizzozzero, di Varese: le 5 campane concertate in *mi* bemolle

Scuola Grafica Salesiana - Torino
28 ottobre 1982