



ARTE SACRA

ROVX & FRASSA
TI & C. EDITORI
TORINO



La scuola vercellese ed i suoi maestri

LA pittura in Piemonte, nel rifiorimento dell'arte italiana, ebbe, nella scuola che prese nome da Vercelli, la sua più bella e vigorosa manifestazione. Fondata da Boniforte Oldoni circa il 1460, in breve, per la valentia dei suoi pittori, attrasse numerosi artisti da Milano, Vigevano, Varese, Lodi, Novara e dal Monferrato per prendere stabile dimora in

come fece Roberto d'Azeglio, la documentarono dopo, con le ricerche del padre Bruzza e ne scrivono un'accurata storia come sta facendo il Baudi di Vesme.

Passata questa scuola nella luce che si merita, apparirà quanto a torto gli artisti piemontesi dei secoli XV e XVI furono dimenticati e con quanta indifferenza fu stampato che il Piemonte, tutto dedito alla guerra, non aveva seguito il glorioso rinascimento italiano e nessun artista di valore aveva dato all'arte.



L'ESPOSIZIONE DELLE MISSIONI DI TERRA SANTA — INTERNO DELLA SALA (Fot. DACORSI).

città o per imparare i principii della pittura, intanto che per la gloria della scuola crescevano Gerolamo Giovenone e Gaudenzio Ferrari, il grande restauratore dell'arte vercellese, che lasciò sì larga eredità di sè e di stile nel suo discepolo Bernardino Lanino.

Poco conosciuta, trascurata, confusa con la lombarda, la scuola vercellese va ora lentamente acquistando luce e gloria per la tenacia di alcuni studiosi, che la rivendicarono al Piemonte prima,

*
*
*

Il maggior merito di Boniforte Oldoni fu quello d'aver dato alla pittura in Vercelli un regolare indirizzo, ed avviate delle tradizioni, portando in un paese, ove erano rari ed individuali, i saggi d'arte pittorica, le aspirazioni della scuola lombarda, che tanto lustro ed incremento ebbe in seguito per l'opera di Leonardo da Vinci.

Dai freschi salvati di antiche chiese di Vercelli e da altri conservati in luoghi sacri, sparsi per la provincia vercellese, si rileva quanto fosse ancora bambina la pittura in quelle terre prima della venuta dell'Oldoni, per cui, ben a ragione, si può dire che egli fu l'instauratore della nuova arte, perchè preparò le menti a ricevere il divino soffio che percorse l'Italia nel secolo successivo e che lo fece chiamare l'età dell'oro.

Boniforte Oldoni nacque in Milano verso l'anno 1412 nella parrocchia di S. Protaso, e morì in Vercelli intorno al 1477, lasciando ai figli un cospicuo patrimonio perchè ai guadagni professionali univa quelli di conduttore di terreni.

Per ora, nulla si sa di chi fu allievo e dove apprese gli elementi dell'arte sua; ma venendo egli da Milano, ove fioriva la scuola del Foppa, è presumibile che presso quella avesse studiato. Neppure si sa con precisione in quale anno venne a domiciliarsi in Vercelli; si ritiene sia stato verso il 1460, perchè la prima notizia che si ha di lui in questa città è del 26 febbraio 1462.

Per quanto si abbiano parecchie notizie su lavori affidatigli da privati e da corpi pubblici, nessuno di essi pervenne sino a noi, o quanto meno, fra tanti lavori in città e fuori di ignoto autore ed appartenenti a quel secolo, i quali attendono ancora il loro illustratore, non si è trovato se alcuno ve ne ha che gli appartenga, come nulla di sicuro si è potuto stabilire circa alcune tavole che gli vengono attribuite.

Tuttavia confrontando, anche solo sommariamente, i dipinti di oscuri artisti, esistenti in chiesette di campagna della diocesi eusebiana, appartenenti alla prima metà del secolo decimoquarto, con quelli della seconda, si nota tale un miglioramento da non poter più porre in dubbio l'influenza della scuola del Boniforte, che si estendeva anche agli strati più bassi dell'arte vercellese.

Il della Valle e de Gregori fanno l'Oldoni allievo di Gerolamo Giovenone e maestro di fra Pietro da Vercelli, attestando il de Gregori di aver visto una tavola colla scritta: *Bonifortus de Oldonibus operabatur 1548*. Vi fu evidentemente confusione di nomi e di date perchè nella prima metà del secolo decimosesto fiorì un Boniforte Oldoni, nipote del primo e figlio di Eleazaro e Gerolamo Giovenone e fra Pietro se poterono imparare alla scuola degli Oldoni, non ebbero certo a maestro il vecchio Boniforte, morto prima della loro nascita.

Nella Pinacoteca dell'istituto di belle arti di Vercelli conservasi una tavola di piccole dimensioni con la scritta: *Boniforte de li Oldoni da Vercelli, inventore*; ma se certe durezze e deficienze di disegno possono lasciar credere che il dipinto sia di quell'epoca, lo scritto ha troppo carattere di postuma apposizione per ammetterlo originale: tutt'al più si può in buona fede ammetterla come constatazione grafica di una tradizione che a quel maestro l'attribuiva.

Gli Oldoni costituiscono nella scuola vercellese una eletta famiglia di artisti, di cui si conservano parecchie documentate opere; ma in queste rapide notizie non è il caso di accennare a tutte bastando il dire che in quattro generazioni diedero all'arte ben diciassette artisti.

* * *

Nell'anno appunto in cui moriva Boniforte Oldoni, 1477, nasceva da Giacomo, Giovan Antonio Bazzi, che dopo aver imparato pittura in Vercelli dal maestro Martino Spanzotti da Casale, abbandonò la patria recandosi a Siena, Firenze e Roma, dove dipinse i celebratissimi freschi e quadri conosciuti sotto il nome di Sodoma.

Nessun documento attesta che egli sia ritornato in Vercelli, benchè vi avesse interessi patrimoniali, nè fu ancor stabilito se prima della sua partenza da Vercelli abbia lasciato qualche lavoro, cosa d'altronde molto probabile, perchè, quando quella avvenne egli aveva compiuti venti anni e soddisfatto ogni impegno col suo maestro.

La scuola vercellese se può contare il Bazzi come figlio, non può sfortunatamente annoverarlo fra i suoi maestri; ma parlando

di essa non si poteva tacere di questo illustre artista che visse la giovinezza fra le opere dei suoi primi maestri, ed al quale, nella sua grande personalità, qualche cosa deve essere restato di vercellese.

* * *

Cronologicamente spetterebbe ora a Gaudenzio Ferrari, nato nel Vercellese intorno al 1481, ma per la divisione che naturalmente viene di due tendenze artistiche diverse nella scuola vercellese, mi si conceda passare a Gerolamo Giovenone, benchè di dieci anni più giovane, come più conseguente al ramo che discende dagli Oldoni.

Tenuto, il Giovenone, dalla tradizione e considerato per lungo tempo come maestro di Gaudenzio, venne in seguito con documenti dimostrata l'impossibilità della cosa; e tanto è diversa la maniera di questi due maestri che solo cogli occhi della convinzione si possono vedere nel secondo le reminiscenze dagli insegnamenti del primo. Se qualche cosa del Giovenone nel Ferrari si può riscontrare, secondo il d'Azeglio, è per quel tanto che del Ferrari si trova nel Giovenone.

Il Lanzi nel raccogliere la tradizione dice che se questi non fu maestro di Ferrari, era però degno di esserlo, ed infatti, se le opere del Giovenone possono acquistar maggior pregio, calcolandolo già maestro prima della fine del 1400, per quanto perdano nella loro posteriorità, perchè il loro autore già nella possibilità di aver veduti i nuovi capolavori, tuttavia egli tiene un posto primario nella scuola vercellese e piemontese e le sue tavole nella famiglia italiana non stanno fra le ultime.

Nacque verso il 1491 da Amedeo, carpentiere, e morì sul finire del 1555.

Anche su questo maestro, malgrado le accurate ricerche del padre Bruzza, non si hanno complete notizie. Incerta è la data della sua nascita, come quella della sua morte, e le opere di lui che giunsero sino a noi non sono tante da poter fare intorno alla sua vita maggior luce.

La tavola più antica di questo insigne pittore, che a tutt'oggi si conosca, è posseduta dalla Pinacoteca dell'istituto di belle arti di Vercelli, e porta la scritta: *Hieronimi Juvenonis opificis, 1513*, eseguita cioè quando egli doveva avere all'incirca 22 anni. Benchè in parte un po' sciupato da un infelice restauro, questo dipinto è bellissimo e squisitamente disegnato, e porta nella grazia dolce delle figure e nell'armonia generale l'impronta del futuro maestro, che tanta fama lasciò di sè nelle terre vercellesi.

Dell'anno successivo è il quadro esistente nella Pinacoteca di Torino, e da esso spira ancora la stessa soavità, la stessa diafanità, che producono nell'osservatore, come un gran senso di calma, invitante alla contemplazione.

Le figure di questo artista, che trattò soltanto soggetti sacri, ricordano ancora il secolo in cui egli è nato e nel loro manierismo, nella loro ricercatezza, nelle loro dorature possiedono tutto il senso di delicata grazia religiosa del 400, ma affinata da una maggior perfezione di disegno.

A questa prima maniera, simmetrica nelle composizioni, rigida nelle figure e ricca di ori, ascetica, la quale rappresentava la tradizione della scuola da cui usciva, ne seguì una seconda più umana, più libera, più drammatica, certo influenzata dalle composizioni gaudenziane così piene di vita e di verità. Mantenne però sempre quel carattere di soavità tutto suo, non riuscendo mai a far l'orrido od il feroce. Giovenone era l'artista della poesia del buono; non era fatto per esprimere la perversità.

Un'accuratezza eccezionale contraddistingue ogni suo lavoro, e la finezza della sua esecuzione va a tal segno che i suoi dipinti, visti da lontano, perdono della loro morbidezza e diventano duri e un tantino legnosi. Le sue teste sono vere miniature grandi. In alcuni freschi che gli sono attribuiti v'è un fare molto più largo.

Gerolamo Giovenone ebbe due fratelli, essi pure pittori: Giovanni Pietro e Giuseppe, allievo quest'ultimo di Gaudenzio

Ferrari, presso cui nel 1521 fu posto dal padre per imparare pittura.

Ebbe numerosi figli dei quali, i quattro maschi, furono tutti pittori, ed una delle femmine, Dorotea, andò sposa a Bernardino Lanino.

I Giovenone, secondo il de Gregori, furono, per merito e per ricchezza, nobilitati col titolo di conti di Robella e si estinsero nell'ultimo conte Giovenone, generale al servizio austriaco.

Benchè nella famiglia Giovenone, tanto da parte di Gerolamo, quanto di suo fratello Giovanni Pietro, vi siano stati parecchi che professarono l'arte, nessuno raggiunse l'eccellenza del primo, e le tavole che se ne conservano, se attestano ancora la bontà della scuola, sono però in rapida decadenza.

Anzi questa è stata la fatalità di tutta la scuola vercellese, che ebbe una parabola altissima, ma altrettanto breve, giacchè in un secolo, si può dire, fiorì e si spense.

Par quasi che l'arte in Vercelli, in quell'età, si monopolizzasse per famiglie, mantenendo ognuna i propri caratteri, i propri distintivi.

Infatti abbiamo la famiglia degli Oldoni, dei Giovenone e dei Lanino, unite nella gloria della scuola, ma distinte nei metodi e nelle tendenze.

Ciò provenne forse dal fatto che, morto il capo, gli eredi trovarono più comodo continuare lo sfruttamento del nome servendosi degli studi lasciati, piuttosto che dedicarsi a nuove ricerche ed a nuovi perfezionamenti. Avviene, invero, sovente di tavole, sparse nella provincia vercellese, d'essere a prima vista dichiarate del primo maestro, mentre poi, esaminate nella scorrettezza del disegno, nella fretta dell'esecuzione, si rivelano per opera degli eredi-allievi.

Numerose sono le tavole simili affatto nella composizione, nelle figure e nell'ambiente, nelle quali varia solo l'età, la qualità od il sesso del committente, il sesso o la qualità dei santi.

Gerolamo Giovenone è forse il solo maestro vercellese che tale sia essenzialmente restato. Cresciuto all'arte in Vercelli, quivi deve aver vissuto, lavorato e deve essere morto; sotto la sola influenza di opere vercellesi, frutto genuino della scuola fondata, mezzo secolo prima, dall'Oldoni.

Non deve essersi allontanato da Vercelli, perchè, in confronto cogli altri maestri dell'epoca, il Giovenone è in ritardo.

Le opere del Ferrari lo smossero, portarono in lui un soffio di modernità, ma era già luce di riflesso, e la sua natura mite, contemplativa, ieratica, riprese il sopravvento ed egli rimase al principio del secolo.

P. MASUERO.



CODICI MINIATI E CORALI (*)

III.

NELLA storia dell'alluminatura il corale occupa un posto a sè. Mentre il codice, qualunque fossero le sue dimensioni, era di uso individuale e comportava quindi maggior finitezza di lavoro, maggior lusso di fregi, tutto ciò insomma che poteva dare più intenso il godimento estetico ad uno o a pochi, il corale, d'uso collettivo, destinato ad essere sovrainposto ai monumentali legghi del coro, doveva nel carattere calligrafico e nell'ornamentazione assumere fisionomia alquanto diversa. Il costante accompagnarsi poi della notazione musicale al sacro testo contribuiva ancor più ad imporre al calligrafo ed al miniatore, ed erano spesso, data la minore estensione della parte miniata, la stessa persona, particolari leggi di proporzione e di adattamento.

Dal secolo VIII all'XI alla notazione per lettere, usata dai Greci

e dai Romani, si sostituì la famosa notazione per mezzo di *neumi*, che alcuni vogliono d'origine nordica, altri romana. Fatto sta che ci si presenta avendo per base quattro segni principali che servono a formare gli altri: il punto, la virgola, l'accento grave, l'accento circonflesso. Tali figure sono ora sovrapposte, ora accostate le une alle altre, or fini ed angolose e si dicono sassoni, ora massicce e quadrate e le chiamano longobarde. Per renderli di più facile uso, ai neumi che nei più antichi manoscritti (del secolo ottavo ad esempio) si presentano come segni quasi impercettibili, erranti al di sopra del testo, si assegnò più tardi un posto fisso, indicato in margine per mezzo d'una lettera dell'antico alfabeto musicale latino. Tutti i segni trovatisi all'altezza di tale lettera, sopra un rigo immaginario, dovevano rappresentare la medesima nota. Il rigo immaginario diventò ben presto reale e dalla varia trasformazione delle lettere iniziali derivarono le chiavi. Così dalla trasformazione dei neumi — auspice Guido d'Arezzo col suo geniale ritrovamento dei nomi delle note — derivarono le note quadrate, usate tuttora esclusivamente nel canto fermo.

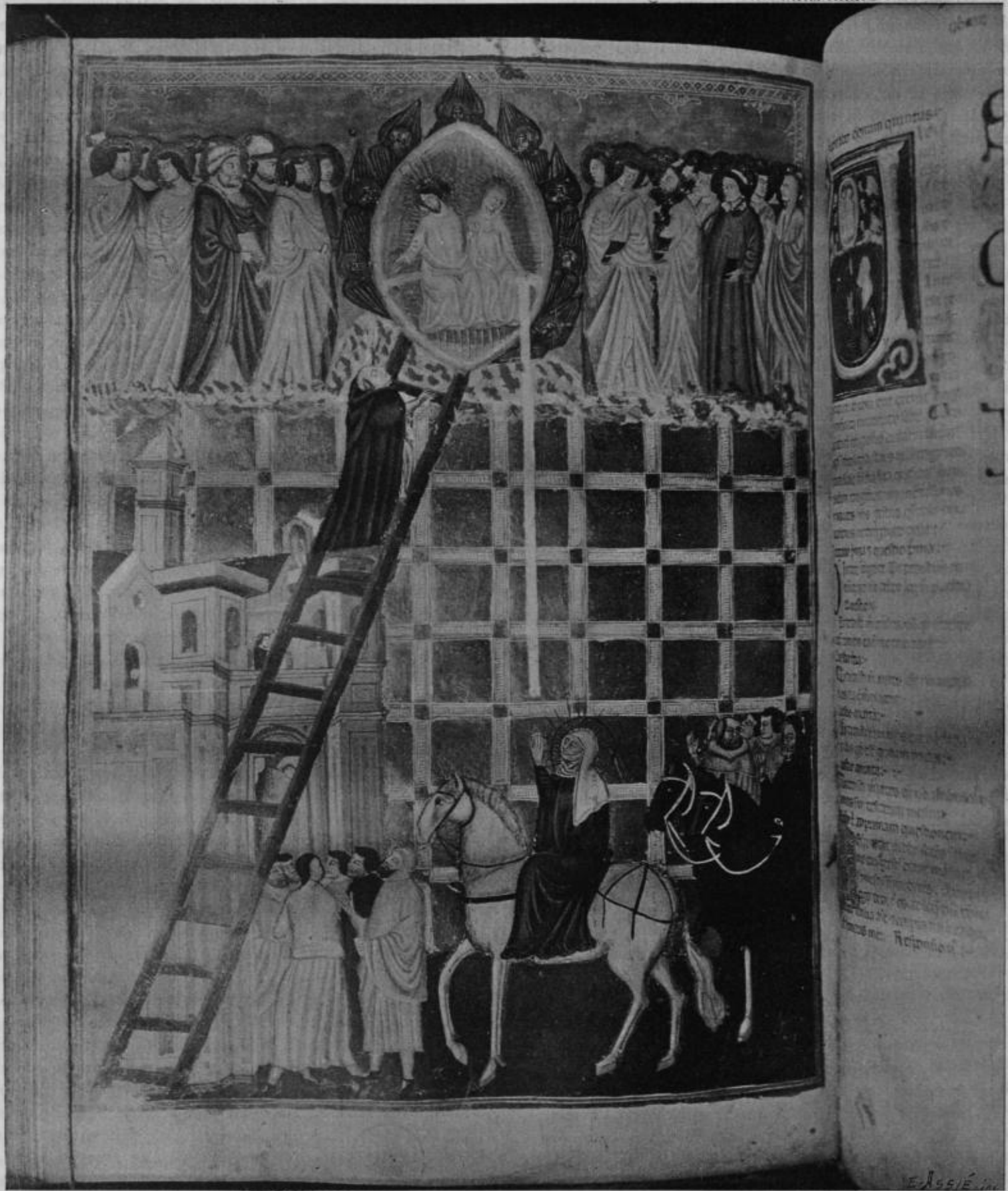
Esempi di questa evoluzione della notazione musicale porgono nella mostra d'Arte sacra diversi codici, sia della sezione codici miniati (Sala H), sia della sezione musica antica (Sala G), in cui dai neumi primitivi dei modelli più antichi si passa ai neumi ad altezza proporzionale ed a rigo fisso e finalmente al sistema guidoniano. Non così i corali che, appartenendo ad epoca più recente, sono posteriori al trionfo della notazione quadrata. Ma qui non si tratta di districare l'intricata matassa della questione della notazione musicale nel Medio Evo, che appassiona e tien discordi paleografi e storici musicali, bensì di indicare sommariamente i pregi della bella mostra di corali, che in armonica serie disposti intorno alle pareti completano la mostra dei codici miniati e dei codici musicali.

Francesco Fulgone in un noto manoscritto della Nazionale di Napoli insegna: *Il vero e facile modo per imparare a scrivere la lettera ecclesiastica ovvero da coro con figure di lettere da coro*. Gli è che ci voleva un'abilità speciale, una sicurezza di penna e di pennello avvezzi a lavorare in grandi proporzioni, un gusto artistico raffinato per tracciare quei caratteri colossali, quelle note da potersi leggere a grande distanza, per combinare quelle incorniciature marginali, quelle iniziali di vastissime proporzioni, atte a contenere nella curva di una lettera panciuta una « storia » o anche una serie intera di « storie ».

Corali del secolo XIII — par questa l'epoca più remota in cui si cominciarono ad usare — posseggono alcuni depositi italiani, ma nessuno ne fu mandato alla mostra d'Arte sacra. Scarsi sono pure i corali del secolo XIV, mandati dalla Biblioteca governativa di Lucca, e di non grande valore artistico. Splendidi invece e numerosi gli esemplari dei secoli XV e XVI, l'età aurea dei corali.

Lucca, Bologna, Ferrara gareggiano qui; ma Lucca, per quanto mandi ottime cose ed in maggior copia, deve cedere il campo dinanzi alle altre due. I corali di San Petronio, già illustrati ampiamente dal dotto Luigi Frati, sono di rara ricchezza e perfezione artistica. Ne abbiamo qui un saggio nei due *Graduali « de tempore »*, del secolo XV, l'uno veramente magnifico per le tre grandi miniature rappresentanti la discesa dello Spirito Santo, la SS. Trinità ed il Corpo di Cristo, per le iniziali istoriate miniate da Taddeo Crivelli di Ferrara e le altre lettere fiorite eseguite da Martino da Modena, l'altro elegante nei fregi ed in alcune iniziali. Di estrema eleganza e ricchezza e di pregio inestimabile è il corale contenente i *Vespri della solennità di San Petronio e la Messa di San Giovanni Battista*, ornamento invidiato della collezione petroniana. Le proporzioni colossali di questo codice richiamano l'attenzione, che vien fermata dalla bontà delle miniature, attribuite a Giovanni Battista Cavalletti (1511). Nei larghi inquadramenti istoriati e nelle grandi iniziali miniate si svolgono fatti della vita di San Petronio e di San Giovanni Battista. Bologna è pure rappresentata da alcuni esemplari del suo Museo Civico: tra gli altri da un notevole *Officio della settimana santa* del secolo XVI, ornato da un bellissimo fregio e da tre splendide iniziali istoriate, che ricordano la maniera di G. B. Cavalletti.

(*) Continuazione, vedi n. 22.



CODICI SACRI — RIVELAZIONI DI SANTA BRIGIDA — Secolo XV (n. 46 del Catalogo).

Ottimo lavoro calligrafico. Due grandi miniature paginali; alcune iniziali che chiudono storie, le quali hanno riferimento agli argomenti discorsi nel testo.
(Biblioteca Nazionale di Torino).



FRANCESCO MARGOTTI — LA SACRA FAMIGLIA (Opera inviata al concorso del Papa all'Arte Sacra).

La splendida ornamentazione dà il massimo pregio al graduale ed all'antifonario del secolo xv, esposti dalla Cattedrale di Ferrara. I fregi d'oro tracciati sul fondo naturale della pergamena, i fregi a fogliami, i tondi istoriati, le iniziali rivelano nell'ignoto autore un artista geniale, nutrito ad ottime tradizioni. Così questi corali come due altri, pure graduali, della Cattedrale di Ferrara e pur del secolo xv, portano l'arme del vescovo Lorenzo Roverella. Anch'essi di rara bellezza per i ricchi incorniciamenti paginali, le grandi iniziali e la vaghezza delle miniature.

Se il secolo xv e la prima metà del xvi videro il massimo fiorire di questo ramo dell'arte del minio, anche la seconda metà del secolo xvi lo mantenne in pregio. Ne siano testimonio i magnifici corali, ordinati da S. Pio V per il monastero della Trinità di Bosco Marengo, ora di proprietà del Museo Civico d'Alessandria. Quattro sono esposti: degli altri si presentano le fotografie a permettere lo studio di questi così ragguardevoli monumenti, che illustrano la storia della miniatura nell'Alta Italia nel cinquecento. Peccato che non si siano potuti avere a riscontro di questi i famosi graduali della Certosa di Pavia ed alcuni dei più noti esemplari della pregevolissima collezione della Braidense.

Nei secoli xvii e xviii il disgusto per lo stile gotico ed in genere per tutto ciò che ricordava l'arte medievale non valse a sopprimere l'uso della lettera gotica nei corali: però la mano si fece pesante, la fantasia s'isterillò, si giunse persino a formare con la stampiglia quelle iniziali che con tanto amore e tanta perizia l'antico miniatore tracciava, riempiendole di storie immaginose. Anche il corale era giunto — come espressione dell'arte del minio — al suo tramonto. Soppressi dalle riforme giuseppine e dalla rivoluzione francese molti conventi, quanti corali ahimè furono miseramente smembrati, quanti altri non furono mutilati delle loro più belle iniziali (alcune ora adornano collezioni private), ma molti per fortuna trovarono asilo nei pubblici depositi, donde, nonostante il peso delle loro legature ad assi ricoperti di pelle e tenute ferme da piastrelle e grossi chiodi di metallo, furono tratti a completare questa meravigliosa mostra del genio italiano. Grazie ai generosi loro custodi, ma grazie ancor più agli ideatori ed agli ordinatori di questa rassegna dei più insigni monumenti dell'arte.

GIUSEPPE ROBERTI.



L'Esposizione Eucaristica d'Orvieto

RICORDI

NON sarà discaro al lettore che, prima di continuare la nostra disamina della Mostra torinese, ci occupiamo brevemente di una Esposizione passata, di quella di Orvieto, già altre volte ricordata nelle colonne dell'Arte Sacra, e che dopo due anni lascia ancora gratissima memoria di sé, non solo in quanti ebbero la fortuna di recarsi alla mite ed artistica città dell'Umbria, ma anche in tutti i cultori delle nostre arti belle. I confronti sono odiosi ed io non voglio farne; solo mi corre un debito di giustizia d'osservare come la buona riuscita della Mostra orvietana, oltre che alla ricchezza artistica del luogo e dei dintorni, fu dovuta alla sagace e concorde operosità di poche persone, coscienti del loro scopo ed animate, non solo dal sentimento religioso, ma anche da un fortissimo amore all'arte ed alla patria. I due amici, e spesse volte collaboratori negli studi della storia e dell'arte orvietana, comm. Luigi Fumi e Paolo Zampi, architetto, coadiuvati anzitutto dall'appoggio efficacissimo di S. E. il cardinale Parrochi, e dal clero locale, ed usando, come osservò il Bertaux « paziente ed abile diplomazia », riuscirono a raccogliere nelle splendide sale del palazzo di Bonifacio VIII, recentemente restaurato, un insieme non mai prima veduto di tesori d'arte di ogni genere.

Fu una festa, una gioia per tutti gli artisti che si recarono a quella Mostra, tanto più che si ebbero per la scienza e per gli studi delle vere e proprie rivelazioni, sia di fatti artistici, che di nomi di maestri e di scuole, ed i lunghi articoli descrittivi del Padre Grisar, di A. Peraté, del Bertaux e del compianto Erculei rimangono come un segno perenne di gratitudine per i benemeriti, ed aggiungo io, fortunati promotori di quella bella festa dell'arte.

Si ebbe ad Orvieto una bella serie di oggetti archeologici, una parte dei quali comparve anche a Torino, mancava però ad Orvieto il gruppo « longobardo », mancava soprattutto quel prezioso ed invidiato cimelio dell'arte primitiva che è il crocifisso di argento di Pavia, da noi precedentemente studiato. A questa assenza tuttavia la Mostra orvietana poteva contrapporre alcuni capolavori dell'arte bizantina, che furono negati a Torino, come, ad esempio, la croce di Velletri, con parti del xii secolo, la croce pettorale di Gaeta e soprattutto la gran croce reliquiario di Cosenza, ornata con smalti bizantini dell'xi secolo, di indescrivibile finezza. Questo capolavoro, perduto nella selvaggia Sila, era sfuggito sino allora allo studio dei dotti e non figurava nè nei lavori del Garrucci e dello Schulz, e neppure nella grande opera sugli smalti bizantini, pubblicata dal Kondakoff per cura dello Zwenigorodskof. Ora invece fu studiata da vari, che ne illustrarono l'importanza, specialmente per i rapporti tra le arti orientali ed i monasteri e le corti principesche italiane, e speriamo che presto si possa farne una riproduzione cromolitografica che sia degna del monumento e stia a pari di quelle del Labarte, del Kondakoff e di altri stranieri.

La relativa abbondanza di oggetti d'arte ed arredi sacri importati in Italia dalla Francia, dalla Germania, dalla Svizzera e dalle Fiandre, si fece palese già ad Orvieto, come appare anche alla Mostra torinese; anzi qui, presso le valli alpine, l'influenza straniera si fa più largamente sentire, così che a Torino il compiacimento dei visitatori stranieri dovrebbe essere più grande. Oltre ad una serie di oggetti minori di Limoges, di Dinant, del Reno, nelle vetrine d'Orvieto ammiravansi dei capi d'arte di prim'ordine, quali la pace di argento dorato e smaltato, lavoro renano, donata da Pio II al Duomo di Siena e da questo ceduto alla Pieve di Arezzo. Nè voglio passare sotto silenzio le coppe tedesche di Rieti, e l'edicola colla statua della Madonna col Bambino inviata dalla Santa Casa di Loreto. Anche le industrie tessili di oltr'alpe fecero trionfale comparsa ad Orvieto, col paramento sacro di stile tedesco del secolo xv, presentato dalla chiesa di Celleno, colla pianeta fiamminga del Duomo d'Amalfi, ed il piviale tedesco donato da Mattia Corvino al Duomo dell'ombra Gubbio. Questi oggetti mancarono alla nostra Mostra torinese, che si rallegra però di altre ed importantissime stoffe straniere; ad entrambe le Mostre furono chiusi i tesori di Anagni, di Monza, di Milano, e il celeberrimo di San Marco, dove si hanno stoffe meravigliose; furono anche invano desiderati i due meravigliosi piviali del Duomo di Ascoli Piceno e del Museo civico di Bologna, che hanno pochi confronti con le più belle produzioni dell'industria tessile di tutto il mondo.

Ma il maggior gaudio all'occhio ed allo spirito veniva dato dai numerosi prodotti della nostra arte italiana, e massime di quelli che erano affluiti dall'Umbria e dalla Toscana e che scintillavano nelle vetrine o allietavano lo sguardo colla delicatezza delle tinte, colle tenui e soavi magie del ricamo. Il più importante pezzo di oreficeria che era dato ammirare era il reliquiario di San Savino, del Duomo d'Orvieto, opera insigne del principio del xiv secolo, dovuto ai due maestri Ugolino Vieri e Viva di Siena. Il primo di questi è l'autore del reliquiario famoso che serba in sé il miracoloso corporale, gloria del Duomo d'Orvieto, firmato dal Vieri colla data del 1337. Attorno a queste gemme dell'arte, era un profluvio magico di ori, di argenti, di pietre preziose, di smalti, di nielli, commessi con quel buon gusto, coll'eleganza propria dei vecchi maestri orafi. Sicchè il visitatore, in tanto tripudio di bellezza, concepiva profonda ammirazione per quei periodi di fede ardente, di profondo intuito del bello dei nostri padri.

Orte aveva inviato la sua bella croce processionale, opera di Vannuccio Viva, del 1352; Nocera il calice firmato col nome di

Duccio Donato e soci, un altro calice smaltato, colla firma di Pietro Giudice, del 1427, era stato esibito da Montefiascone; ricordo, tra gli altri, gli arredi sacri inviati da Pistoia e scoperti nelle tombe del santo vescovo Atto, ed il calice dell'artista Cataluzio di Todi, dato da Perugia, e l'armonico servizio da messa in cristallo di rocca ed argento massiccio in parte dorato, della eccellentissima Casa Chigi di Siena.

Il nome di Antonio Gentili, faentino, leggevasi distintamente sugli splendidi candelabri e sulla croce d'argento del rev. Capitolo della basilica di San Pietro, che la erronea tradizione attribuiva all'« inevitabile » Benvenuto Cellini; il nome di Artimanno di Viterbo era impresso sul calice del duomo di Montefiascone.

La grande influenza esercitata dalla scuola di Siena sugli artisti di varie parti d'Italia, e massime dell'Umbria, si dimostrava nelle opere d'arte presentate da Viterbo, dove fiorì una scuola di orafi, che è un vero rampollo della senese. Ed è pure dalla Toscana che irraggiarono i primi esempi e gli ammaestramenti che fecero sorgere, come un fiore alpestre, l'arte negli Abruzzi, la quale ad Orvieto non era rappresentata che da un solo oggetto, la magnifica croce del Laterano, del 1451, colla firma di Andrea Gallucci di Guardagrele, discepolo di Ghiberti, ed alla sua volta antesignano di una vivace scuola di orafi abruzzesi.

Gli altri oggetti di Sulmona e di Teramo, che scarsamente figuravano alla Mostra, non reggevano al confronto dei prodotti di una scuola vicina all'abruzzese ancora poco nota, ma della quale il Bertaux seppe giustamente osservare i caratteri ed i pregi. L'ascolano Pietro Vanini, il quale produsse, nella metà del 1400, una serie di capolavori di cesello che, come, ad esempio, la statua d'argento di San Emidio d'Ascoli, assurgono alla dignità della grande arte, comparve alla Mostra colla sua splendida croce processionale del duomo d'Osimo, adorna di statuette e di busti mirabilmente condotti; accanto ad essa v'era il ricco tabernacolo di Montalto nelle Marche, del 1488, il quale rappresenta una delle ultime opere del maestro, i cui prodotti furono largamente sparsi dall'Umbria sino alla Capitanata.

Ricchissimo fu il contingente dato dalla diocesi d'Orvieto, naturalmente la più interessata ad esporre il proprio patrimonio artistico sì in metalli che in stoffe e ricami. Ammiratissimo era il paramentale in damasco rosso e giallo di fabbrica toscana, del Duomo d'Orvieto, con figure ricamate sopra i disegni di un artista che il Venturi ritiene Luca Signorelli, come pure i due piviali coi ricami della Resurrezione, e della Adorazione dei Magi con altre figure, fatti sopra disegni del Botticelli e di Filippo Lippi. Il palliotto di Cortona, i paramentali del Duomo di Perugia, di Grottamare Adriatico, i paramenti del Vaticano, colla perfezione dei ricami ammaliavano l'occhio e reggevano al confronto del piviale della basilica Lateranese, detto di Bonifacio VIII, di fabbrica francese o tedesca, e degli altri esemplari di oltr'alpe.

Anche al Piemonte venne rivolta la preghiera di concorrere alla Mostra orvietana, ed il Piemonte, con quella generosità che gli è abituale, inviò quanto di meglio venne fatto di riunire, e dalle varie cattedrali di Aosta, Ivrea, Vercelli, Alba, Torino e dalle collezioni dei privati; il barone Manno cav. Efsio vi mandò il fiore della sua raccolta privata, la bella statuette di San Giorgio, opera fiamminga del xv secolo, che fu da tutti ammirata; figurarono degnamente e il piviale di mons. Pratis d'Aosta (sec. xv), e il calice della cattedrale d'Alba ed i ricchi paramenti della R. Cappella del Sudario... Non si può negare che con questo generoso invio i futuri membri del Comitato della Mostra torinese non avessero il desiderio di cattivarsi gli animi degli orvietani e degli umbri in genere, così disposti alla gratitudine per la loro naturale bontà e rettitudine d'animo; la speranza di avere sulle rive del Po alcuno di quegli splendidi prodotti d'arte che rendono superba l'opera del Duomo, o il Capitolo della cattedrale e le altre chiese d'Orvieto fu giustamente concepita e tenuta viva per lunghi mesi.

L'appoggio valido dell'ex-Presidente della Mostra orvietana, comm. Luigi Fumi, del suo segretario arch. Paolo Zampi, le serie garanzie offerte dal Comitato Torinese, i permessi dati dal Mini-

stero dell'istruzione non valsero a dissipare i timori, le prevenzioni del clero e delle confraternite orvietane contro i lunghi viaggi ed i trasporti del materiale sacro. Dopo che Orvieto ebbe conosciuto il grandissimo vantaggio che agli studi ed all'arte erano state offerte dalla riunione di tante opere in un solo luogo, vantaggio che si era potuto avverare senza grave danno e senza gravissime spese, per un lodevole ma esagerato amore ai propri tesori, venne nella deliberazione di sospendere ogni invio a Torino.

L'esempio fu seguito da tutte le città e diocesi vicine e per tal modo l'arte umbra, la dolcissima arte di quel paese benedetto, venne a mancare quasi completamente alla Mostra torinese, dove pure lo studioso trova, a suo diletto e vantaggio, i frutti di scuole artistiche come quelle della Puglia e dell'Abruzzo, non meno remote dalla bella collina di Superga. Ma queste considerazioni, affatto estranee all'argomento, non mi debbono trattenere dall'esprimere il desiderio che tutte le feste dell'arte che nell'avvenire si compiranno in Italia, abbiano il carattere indimenticabile di serietà che ebbe quella d'Orvieto e lascino dietro di sé strascico luminoso, larga copia di ricordi ed impressioni tanto utili e gradite.

Pavia, agosto 1898.

ANTONIO TARAMELLI.



UN FRATE ASTIGIANO MINIATORE

a Vercelli, Torino, Padova, Bologna e Roma.

GLI autori di gran parte delle miniature che ornano quel *gabinetto* detto appunto delle *miniature*, in Palazzo Reale, che nel suo genere, dice giustamente il Padre Della Valle, nelle sue aggiunte al Vasari, è una meraviglia, furono un frate astigiano, Felice Ramello, nato nel 1666, educato nella città natale allo studio delle lettere e il 28 giugno 1682 fregiato degli ordini sacri dai canonici Agostiniani di Sant'Andrea in Vercelli, e un suo allievo, un certo Tacchetti.

Il Ramelli, dopo esser stato promosso nel 1690 dottore in teologia, senza pur mai trascurare i suoi doveri di sacerdote, imparò in Vercelli a far miniature, da un suo collega, distinto cultore di quel ramo d'arte, il Padre abate Domenico Rho. Nel 1707 fu creato abate di Santa Maria in Asti; fu traslocato successivamente in altre sedi, sapendo mettere sempre d'accordo le esigenze del suo ufficio colla sua passione per l'arte; lasciando dovunque tracce della sua felice operosità pittorica. Per esempio nella Biblioteca della Canonica di Padova c'è una delle cose più belle di mano del Ramelli.

E ben scrive lo Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina*: « Quando capitò (il Ramelli) in Bologna, alcune miniature volle « fare tratte da Guido Reni, da Lorenzo Pisanelli, da Gian Lorenzo dal Sole, e le fece in guisa che fu una meraviglia. Parevano gli originali medesimi con un vetro che li impicciolisce ».

Questa usanza del Ramelli di copiare in miniatura buoni quadri lo indusse a far ben modellato, e non a macchiettine uguali come molti dei suoi contemporanei. Creato abate generale a Roma il 22 aprile 1718, ei si valse del maggior numero di ore libere che gli concedeva la nuova ed alta carica, per trovare nuove vie di perfezione alle sue felici attitudini, sviluppate da una lunga pratica, come esecutore. Gradito ai pontefici Clemente XI e successori, per le virtù dell'animo e dell'ingegno e per la sua eccellenza professionale, lavorò quasi fino all'ultimo di sua vita, che si spense in Roma il 14 settembre 1741.

GIUSEPPE CESARE BARBAVARA.



Una croce sul Mucrone. — Sulla vetta del Mucrone, il bel monte della catena delle prealpi biellesi, a 2337 metri sul livello del mare, venne piantata un'alta croce di ferro, di cui si fece il 14 settembre l'inaugurazione.

La croce fu issata per cura dei Comuni costituenti la vicaria di Occhieppo Superiore. Essa è di ferro, alta undici metri e si vede a considerevole distanza anche ad occhio nudo. Nelle giornate limpide si vede anche dai paesi di Occhieppo Inferiore e Mongrando.

Alla festa d'inaugurazione accorsero numerosissime persone attratte dalla bella giornata; vi erano poi anche quasi tutte le Autorità civili e religiose dei Comuni promotori.

Fu peccato che la giornata, che sul mattino era bellissima, si guastò prima di mezzogiorno pel sopraggiungere della nebbia e non si poté godere della vista che, dal culmine del Mucrone, è veramente splendida.

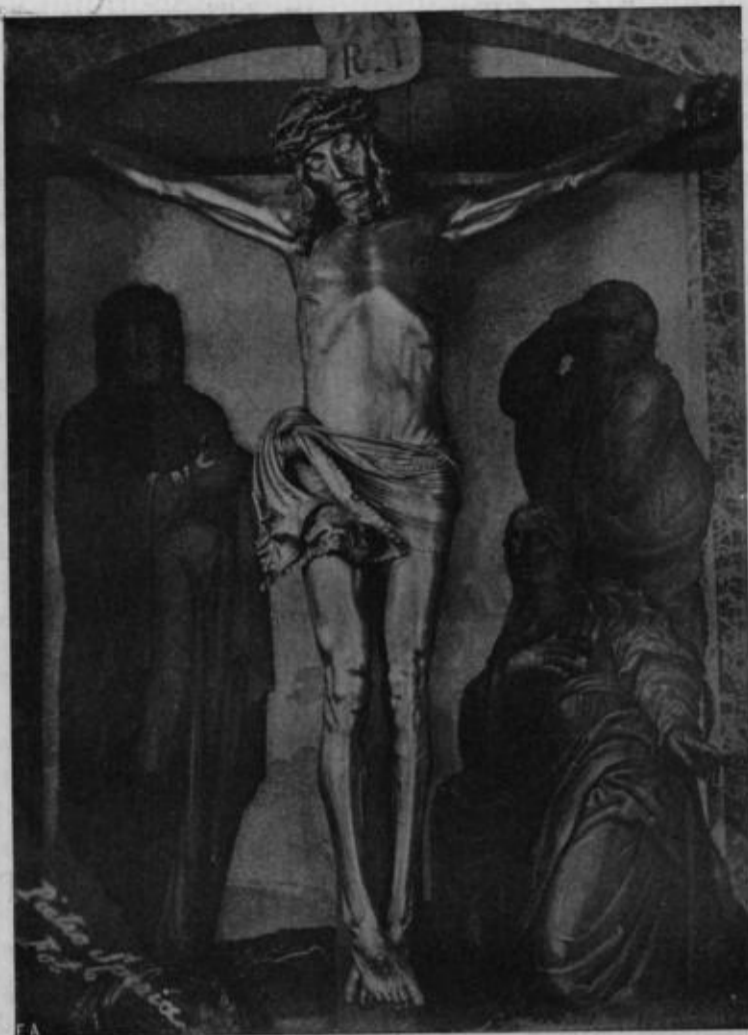
La croce venne benedetta alle 8 del mattino da monsignor Borriero Pietro, prevosto e vicario foraneo di Occhieppo Superiore. Dopo la benedizione di rito celebrò la Santa Messa, che fu seguita da altra cantata dal Rettore del Santuario d'Oropa canonico Maja e fu impartita la benedizione a 2500 persone, le quali avevano sfidato ogni disagio e pericolo per assistere a tal consolante funzione. Il prof. Simonetti elettrizzò l'uditorio colla sua facondia. Da mezzanotte sino all'ora della funzione sui circostanti monti si videro innumerevoli fiacole. Mai su quei monti si radunò tanta gente.

Il Padre Michele da Carbonara. —

Si annunzia che il venerando Vicario Apostolico dell'Eritrea, Padre Michele da Carbonara, si è imbarcato a Massaua per l'Italia: se ne attende lo sbarco a Napoli per il 17 o il 18 settembre.

Padre Michele viene per riferire intorno allo stato delle Missioni cattoliche dell'Eritrea e sul modo di ampliarle. A quanto si dice, il Governo è ben disposto ad assecondarlo nella sua opera di religione e di civiltà, e l'Associazione per i Missionari italiani ha promesso nuovi aiuti all'opera benemerita dei PP. Cappuccini sulle spiagge del Mar Rosso.

Il Padre Michele, che conduce seco alcuni dankali, si recherà a Torino verso la fine di settembre per visitarvi la Mostra delle Missioni e riprendervi le squadre di giovanetti e di giovanette eritrei e ricondurli alle case di Cheren e di Massaua.



IL CROCEFISSO DI BANNIO.

IL CROCEFISSO DI BANNIO

CHI ha percorso l'incantevole Valle Anzasca non può avere dimenticato lo spettacolo meraviglioso che si presenta allo sguardo presso Pontegrande. I leggeri declivi della vallata divenuti quivi meno severi e meno brulli formano un comodo letto all'Anza che scorre verso la Toce: sul fiume sono gettati due pittoreschi ponti che uniscono Pontegrande alla collina, sulla quale sorge bianca ed elegante Bannio, capoluogo della regione.

Il paese non è solo rimarchevole per la posizione meravigliosa, per l'anfiteatro di cime perennemente candide che l'attornia, ma per uno dei più preziosi cimeli dell'arte cristiana di tutto l'alto Novarese. Il Crocefisso bizantino in bronzo, che si conserva in una cappella della Chiesa parrocchiale, è infatti una delle più belle meraviglie d'arte che si possano osservare nell'Ossola: ed avrebbe figurato fra gli oggetti rimarchevoli dell'Esposizione d'Arte Sacra, se la fede rude ed impulsiva dei buoni montanari di Bannio, dubbiosi per loro natura, non ne avesse impedito ad ogni costo il trasporto, cui attendevano con sollecitudine l'arciprete prof. Bedone e il bravo maggiore Bazzetta, ispettore governativo per gli scavi e i monumenti dell'Ossola.

Non credo quindi opera vana ricordare su queste colonne il prezioso Crocefisso, che, non è molto, il barone Bollati di Saint-Pierre dichiarava opera veramente splendida; e che altre volte gli stranieri con ingenti offerte cercarono acquistare.

Il Cristo di Bannio, in bronzo fuso, alto circa due metri, ha una storia un po' oscura.

L'opera appartiene evidentemente al periodo più fulgido dell'arte bizantina; ma non una data, non un nome valgono a guidarci nel giudicare con qualche sicurezza l'origine e l'autore: tanto che da alcuni vi si volle perfino trovare una rassomiglianza lontana col Cristo del Giambologna che si conserva in Urbino!

L'opinione più probabile è che il Crocefisso fosse stato portato in Inghilterra all'epoca delle Crociate; durante lo scisma di Enrico VIII fu venduto assieme con altri oggetti ad un rigattiere olandese, sinchè nel 1773 fu portato a Cadice in Ispagna ove rimase sino al 1780. In quell'anno alcuni cittadini di Bannio che negoziavano in Ispagna, avrebbero acquistato il Crocefisso, portandolo poi a Genova ove rimase sino al 1791. Non avendo potuto venderlo a Genova, il Cristo finì a Bannio rimanendo in casa di Carlo Battaglini (uno dei più ricchi mercanti del paese) sino al 1816, epoca nella quale il Crocefisso fu solennemente posto nella parrocchia, ove si venera tuttora.

L'opera d'arte è veramente degna di nota: e la plasticità delle membra, di poco alterate per una pulitura inconsulta praticata al bronzo trentacinque anni or sono, la proporzione di tutto il corpo, l'atteggiamento del volto, fanno sì che l'insieme risulti veramente meraviglioso.

Come bellezza d'insieme ed armonia di linee non ha nulla da invidiare ai più noti Crocefissi del Piemonte, nè al Cristo di Busoleno, nè a quello di Asti e di Savoulx. L'atteggiamento del volto che non risente nulla di quel non so che d'artefatto proprio della stilizzazione bizantina è commovente: la modellatura del torso e sopra tutto la plasticità delle gambe ove l'anatomia è rispettata sino allo scrupolo, è semplicemente meravigliosa.

Non a torto un rigattiere milanese aveva offerto per l'acquisto del cimelio 30 mila lire!

Tale il Crocefisso che i Banniesi hanno impedito ornasse la nostra Esposizione: opera ingiustamente sconosciuta o dimenticata dai turisti che si recano a Macugnaga e che assieme colla meraviglia della natura vergine, e colle attrattive delle tradizioni locali esplicantesi tutti gli anni con curiosissime feste militari che la civiltà invadente non ha ancora soppressa, dovrebbe fare della graziosa Bannio convegno gradito per gli amanti della natura e dell'arte.

ERNESTO BERTARELLI.

La medaglia commemorativa del Congresso Mariano.

Lo stabilimento artistico del cav. G. Giani ha coniato per il recente Congresso Mariano una bella medaglia a ricordo dell'avvenimento.

La medaglia porta sul diritto una soave figura medioevale conornata da fiori simbolici e attorno la leggenda ARS SACRA - Torino 1898. È l'omaggio delle arti cristiane alla Vergine, ispiratrice d'ogni bellezza artistica. Sul rovescio campeggia la chiesa del Sacro Cuore di Maria nella eleganza ed imponenza delle sue linee. Gira attorno la scritta: *Ricordo festeggiamenti Congresso Mariano.*

Il lavoro è eseguito con molta cura in tutti i suoi particolari e forma un ricordo duraturo ed elegante delle feste in onore della Vergine SS., che ebbero un'eco in tutta l'Italia.

Con approvazione dell'Autorità Ecclesiastica

GIUSEPPE VAY, gerente responsabile.

Torino — Tip. Roux Frassati e C^o

PROPRIETÀ ARTISTICO-LETTERARIA RISERVATA.



LUIGI MORGARI — LA SACRA FAMIGLIA (Opera inviata al concorso del Papa all'Arte Sacra).

IL CORSO DI MUSICA SACRA

Il Corso teorico-pratico di musica sacra, tenuto dal rev. sacerdote dottor Fr. X. Haberl, Direttore della Scuola di musica sacra di Ratisbona, e dall'abate Don Riccardo Felini, maestro di cappella del Duomo di Trento, nella chiesa dell'Arcivescovado, si svolse dal giorno 11 al 18 del settembre, con esito quale non si poteva attendere più soddisfacente.

Un Comitato presieduto dall'ill.^{mo} signor barone Antonio Manno, coadiuvato dai signori teol. can. Berrone, ing. comm. Demorra, ing. G. Bellia, maestro Giuseppe Dogliani, avv. Stefano Scala, conte Edoardo Di Villanova, maestro Delfino Thermignon e signor M. Capra, segretario, organizzò questa bella manifestazione d'arte musicale, che venne a compiere il ciclo delle manifestazioni artistiche iniziate nel decorso maggio coll'inaugurazione del grande organo della Chiesa del Sacro Cuore di Maria per opera dei celebri artisti maestri E. Bossi di Venezia, A. Guilmant di Parigi, e Clarence Eddy di Chichago, e dalle benemerite *Scholae Cantorum* dell'Oratorio Salesiano torinese e di Saint-Gervais di Parigi, manifestazioni memorabili, di cui questo periodico a suo tempo si occupò, dandone estese relazioni.

Nei sette giorni dall'11 al 17 incluso, il rev. dottor Haberl, vera illustrazione della musica chiesastica, storico, paleografo, ammiratore ed illustratore dei celebri compositori italiani del XV e XVI secolo, quali l'Animuccia, il Nanini, il Palestrina, il Frescobaldi, ecc. fece udire la sua dotta parola in conferenze teoriche e pratiche, coadiuvato dal rev. sac. Felini, interessando altamente il numeroso uditorio (oltre a 170 aderenti), portando così un potente impulso alla sana riforma della Musica sacra e del canto liturgico Gregoriano, riforma già iniziata e strenuamente propugnata dall'egregio maestro Dogliani, direttore della *Schola Cantorum* dell'Oratorio Salesiano, dal solerte sig. avv. Stefano Scala, presidente e direttore dell'Istituto di Santa Cecilia, e dal rev. sacerdote Pagella, professore di canto fermo al nostro Seminario arcivescovile.

Numerosissimi accorsero da varie parti d'Italia maestri di cappella ed organisti, e quanto conta di notabilità musicali la nostra città; e fu edificante cosa il vedere insigni prelati quali S. E. rev. monsignor Bernardino Caldaoli, vescovo di Grosseto, il dotto monsignor Gamberini di Bologna, il noto Padre Barnabita Ghignoni Alessandro da Genova, propugnatore della riforma e noto conferenziere, il teol. can. Antonio Berrone della nostra Metropolitana, oltre ad un numero ragguardevole di reverendi sacerdoti qui convenuti da ogni parte del Piemonte e della Liguria, ad ascoltare attenti ed assidui i dotti insegnamenti dell'Haberl e del Felini.

Il dott. Haberl svolse con chiara ed elegante parola (quantunque per la prima volta si servisse della nostra lingua) i canoni principali che reggono la buona declamazione del canto Gregoriano, insistendo soprattutto sulla retta pronunzia ed accentuazione latina dei sacri testi, onde ottenere un canto grave ed espressivo, degno della maestà del Sacro Tempio.

Coadiuvato efficacemente dall'abate Felini fece eseguire esercizi pratici di canto liturgico, e passando nel campo della musica figurata polifonica diede saggi insegnamenti, avvalorati collo studio pratico di un mottetto del Palestrina, della *Missa in honorem S. Maximi* dell'abate Mitterer, nell'esecuzione della quale si dovette ammirare la genialità di interpretazione sempre severa e classica data alla bella musica del rinomato compositore.

Domenica 18 si ebbe poi l'epilogo di questo proficuo Corso, con una solenne funzione nella Chiesa di Santa Maria Ausiliatrice (Oratorio Salesiano) con musica eseguita da un coro di 40 voci, tutto composto di aderenti al Corso, fra i quali notavansi non pochi reverendi sacerdoti e parecchi maestri della nostra città.

Celebrava la S. Messa lo stesso rev. dott. Haberl e dirigeva la cantoria il rev. sac. Don Felini.

Tutte le parti mobili della Messa (compresa la sequenza *Stabat Mater*) furono cantate, secondo i dettami delle precedenti lezioni, in canto Gregoriano in modo assai edificante; le parti fisse furono cantate con musica polifonica, eseguendo la bellissima Messa suddetta dell'abate maestro Mitterer per coro a quattro voci virili.

L'esecuzione data di questo geniale lavoro riuscì ottima sotto ogni rapporto, per intonazione perfetta, dizione inappuntabile, ed interpretazione veramente artistica.

Chiudeva la memorabile funzione la benedizione impartita col SS. Sacramento, durante la quale si eseguì dal coro il *Te Deum*

in canto Gregoriano, ed un devoto *Tantum ergo* corale in istile polifono.

Questo riuscitissimo ed interessante Corso di musica sacra lascerà tracce imperiture, e darà al certo un sano e razionale indirizzo a quell'arte, che fu una delle maggiori glorie italiane dei tempi passati, e che, speriamo, contribuirà anche in avvenire ad accrescere l'importanza della musica adibita al culto di nostra santa religione, e campo ai cultori di essa di mantenere alto il primato in questo ramo d'arte sacra *ad majorem Dei gloriam*.

G. FOSCHINI.



I corali della Basilica di San Petronio in Bologna

NELLE vetrine dell'*Arte Antica* sono esposti alcuni preziosi corali e messali appartenenti al Museo civico di Bologna. Bologna la dotta, ricca di ingegni, di memorie, di sapienza e di virtù, figura così onorevolmente a questa Esposizione, dove hanno posto le cose migliori del nostro passato artistico. Illustrare questi codici sarebbe fare opera degna di encomio, poichè rappresentano un aspetto nobile e sincero dell'arte. Quando ogni manifestazione del bello era piccina e debole, il sottile lavoro del pennello su la pergamena infondeva nell'animo dell'artefice un segreto desiderio, un'oscura volontà di cose maggiori, e la coscienza pittorica andava mano mano delineandosi, pigliando forma ed ardimento. Il sentimento religioso, d'altra parte, trovava nell'arte del miniare la più pura e sincera rispondenza. E certamente dovette il Beato Angelico da Fiesole cercare ed ottenere nell'oro e nell'azzurro de' corali e de' codici alluminati l'ispirazione profonda, ascetica ed umana ad un tempo, delle sue Madonne e dei suoi cherubini. La miniatura recava con sè l'attenzione costante, perseverante del concetto che si voleva sviluppare. Gli ornati liberi e snelli, incorniciando la figura del Santo o della Vergine che si ritraeva, infondevano un senso allegorico a tutta la pittura, e suscitavano nel silenzio dello studio o della celletta un mondo di godimenti estetici e cordiali. L'uomo si spiritualizzava: e poichè la miniatura non il vero richiedeva, ma uno sforzo, anzi, continuato di idealizzare la verità, ne conseguiva che l'Opera che con tanta pena e pazienza andava completandosi e perfezionandosi, recava necessariamente un mutamento interiore dell'anima di chi lo accarezzava nel pensiero e lo creava colla mano docile e serena.

Ed allora il pittore o l'artefice disumanato, abbandonava come Fausto davanti alle bellezze di Elena le grazie terrene e nel silenzio dello studio solitario, innanzi al mare od ai monti, sentiva agitarsi in sè la gioia che ha ritratto nei suoi versi sonanti il Molineri:

Finito, ecco, è il mio libro! Alluminata
D'oro e d'azzurro ho l'ultima parola.
Finito è il libro mio: vista beata
Che mi consola!
Tutto il mio libro è un sovrumano coro,
È un concerto di laude, è un'armonia;
E piove un ineffabile ristoro
Sull'anima mia.

Saliva in cielo coi Santi che aveva circondato d'oro: e questa illusione era così piena e profonda che soleva ritrarsi fra i cherubini e le Vergini in atto di devozione indefinibile, come se avesse in verità sentiti gli incanti e le dolcezze del Paradiso.

Quest'arte, dicevamo, merita un cenno diffuso, anche perchè invano essa ha tentato di ritrovare nell'epoca nostra un periodo di rinnovamento o di rinascenza. Un dotto collaboratore dell'*Arte Sacra* ha passato in rassegna i codici ed i messali dei vari secoli, che l'Esposizione d'Arte Sacra ci presenta con una lodevole e sapiente evoluzione di caratteri e di ispirazioni. Qui, intanto, mi piace di accennare, intorno ai corali bolognesi, alla pubblicazione di Luigi Frati, già bibliotecario municipale a Bologna, ed ora bibliotecario alla Nazionale torinese. Lo studio ch'egli ha pubblicato nel 1896 coi tipi degli Zanichelli ha un'importanza particolare per i molti dati che contiene, per le molte informazioni che fornisce, per i ricchi e copiosi documenti che esamina; ma ha importanza tutta singolare per il principio, per l'idea, sulla quale è basato essenzialmente il lavoro; quella cioè di provocare altri simili studi presso altre regioni, e permettere così un lavoro sintetico e grandioso della storia della miniatura in Italia. Se cotesto studio tarderà a compiersi, noi non avremo forse più i documenti su cui fondare le nostre ricerche. Purtroppo vediamo giorno per giorno sfuggirci dalle mani la parte documentaria di tutti gli antichi avvenimenti. La storia della miniatura è lavoro che s'impone all'Italia artistica, perchè è qui che l'arte dell'alluminare nacque e si propagò, è qui che essa trovò tradizioni ed artefici, è qui che si sviluppò, insomma, con maggiore gloria e maggiore ispirazione della religione e del bello. E nel nostro periodo di transizione è bene studiare quell'aspetto dell'arte che ha vere e profonde radici nel carattere e nel pensiero del popolo.

Il Frati accenna agli studi dei Milanesi sulle raccolte delle Basiliche di Firenze, di Siena e di altre insigni chiese della Toscana, a quelli di Giuseppe Campori e di monsignor Antonelli sui miniatori dei Principi Estensi e sui libri corali del Duomo di Ferrara; accenna alle indagini ed alle ricerche del nostro prefetto della Biblioteca nazionale, il cav. Carta, sui codici miniati della Biblioteca di Milano; ma a noi tutto ciò pare ancora molto incompleto, poichè se tali lavori soddisfano quel desiderio erudito che è certamente degli spiriti alti, non rispondono ancora interamente alla natura vera ed umana di quell'arte; non tentano cioè di tracciare un largo quadro della coscienza artistica degli alluminatori, e di studiarne le origini ed i riflessi su tutta la vita medioevale.

Il Frati accenna agli scrittori o, diremo noi, calligrafi ed ai miniatori dei corali bolognesi.

In un *giornale* o diario che al Frati ha giovato assai ricordarsi fra gli scrittori un Antonio da Reggio, un Serafino de Gazuoli da Novara, un Enrico da Nicolò, tedesco di origine, un Don Giacomo Tasso. Il Gazuoli non era soltanto calligrafo, ed è da supporre calligrafo distinto, se si pon mente ai molti incarichi che gli vengono affidati in Bologna non solo, ma nelle città di Orvieto e di Parma; ma era eziandio cappellano, maestro di grammatica e uomo di propositi virili... dacchè rompe un giorno la testa ad un Pizzini da Lodi, sartore. Bei tipi cotesti miniatori e calligrafi, che sono contemplativi come San Francesco d'Assisi, e sbarazzini come Benvenuto! Enrico di Nicolò miniava altresì e per l'opera prestata alla fabbrica di S. Petronio percepì la somma di 869 lire, che per quei tempi poteva dirsi cospicua. Fioriva egli intorno al primo decennio del 1500. Qualche anno appresso è nominato per certe scritture di antifonari il Don Giacomo Tasso, del quale, peraltro, il Frati non poté esaminare ed avere sicura contezza che di un superbo corale che è cimelio prezioso di San Petronio.

L'arte che

Alluminare è chiamata in Parisi

splendeva in tutta Italia. Nell'Umbria specialmente gli artefici miniatori erano in bel numero. Ma Bologna non ne aveva, onde doveva chiederne qua e colà. Domenico Pagliarolo, Pollo de' Lapi, Girolamo di Mastro Berra figurano tra i pigionanti della Basilica, e per molto tempo. Il lavoro di mi-

niatura si compiva molto difficilmente e molto lentamente. Così Nicolò Crivelli impiega sette anni di continuo lavoro per miniare una Bibbia del Duca Borso. Di quattordici miniatori dà notizia il Frati, specialmente di quel Taddeo Crivelli da Ferrara, figlio di Nicolò, che fu fra i più valenti, più cospicui artefici del tempo suo, e che la Basilica di San Petronio ha illustrato con lavori che rimarranno lungo tempo a testimoniare la dolcezza della sua ispirazione e la grazia della sua esecuzione.

Se la parte più difficile del lavoro del Frati è cotesta, ove cerca di dar luce a molti particolari della vita e dell'opera dei miniatori bolognesi o che in Bologna lavorarono, la parte più geniale è certamente quella in cui illustra i codici ed i corali dal lato puramente artistico. La vita di San Petronio tiene naturalmente buona parte dell'ispirazione dei miniatori. Ma del resto le scene sacre più varie: la Visitazione di Maria Vergine, la Trasfigurazione, l'Assunzione di Maria Vergine, la Natività, l'Ognissanti, la Annunciazione, la Conversione di San Paolo, la Discesa dello Spirito Santo, ecc., si succedono fra le pagine dei gradual e dei corali. È facile riconoscere nella varietà del disegno, nella freschezza del colore, nella larghezza facile del pensiero che domina la miniatura l'influenza delle differenti scuole, ed è singolare però l'affinità del motivo decorativo che pur si svolge su di un tema ben vario. La miniatura concorre altresì efficacemente a far conoscere i costumi e gli usi dei tempi, imperocchè, come nei pittori, in buona parte dei miniatori è il gusto di vestire i personaggi cogli abiti e le stoffe contemporanei. Questa circostanza la noto soprattutto nei codici bolognesi e veneziani, mentre in quelli del Piemonte questo errore, che un francese chiamava grazia bizzarra, non lo si commette che raramente, conservandosi quindi più perfetta ed alta l'austerità della immagine.

Libro, ripetiamo, questo del Frati, pieno di ammonimenti e di dati che tornano utili alla storia dell'arte.

Questa benedetta storia dell'arte che si invoca ad ogni piè sospinto è ancor tutta da farsi; e fossero almeno gli avvenimenti solenni come la Mostra Sacra che mettersero in rilievo la deficienza ed invogliassero qualcuno ad occuparsi con entusiasmo e con fede di quest'opera santa! Santa per la patria e santa per la luce di bellezza che getterebbe su tutti gli uomini e su tutte le cose.

e. ai.

CULTORI DELL'ARTE SACRA IN PIEMONTE

DEFENDENTE DE FERRARIS DA CHIVASSO

CON nessun altro dato che le risultanze di un esame più o meno accurato delle opere di un dato artista, e le date, le sigle che questi segnò in angolo ai suoi quadri è ben difficile ricostruire, anche soltanto per sommi capi, tutta la serie delle modificazioni per le quali la personalità dell'artista passò, o per progredire e immigliarsi, o per gradualmente deteriorare e corrompersi.

Tanto più riesce arduo il compito, quando si tratti di tale un artista, la somma della cui operosità risulti molto complessa, la cui maniera non presenti una fisionomia bene definita, e per di più ressenziente nella totalità della produzione, come ne' singoli lavori, dell'impressione determinatasi nella fantasia e nella coscienza dell'artista, in seguito alla vista e alla considerazione di opere appartenenti a scuole, a personalità diverse e magari opposte.

L'analisi della risultanza di queste diverse influenze, per la quale ciascuna di queste si cataloga e si quota nel suo giusto valore, riesce tanto più ardua, allora che manca qualunque nozione precisa intorno all'educazione, e, direi, all'allevamento professionale dell'artista preso in esame. E tale è il caso nostro, per Defendente De Ferraris, la cui carriera fu per di più molto lunga, e risulta, in ogni suo tratto non del tutto sconosciuto, densa di gloriosa attività.

Data l'esistenza di tutte le condizioni suaccennate riuscirebbe quasi impossibile il definire il tipo dell'artista in questione, e il prodotto dell'attiva manifestazione di esso, se alcune spiccate caratteristiche affatto personali, così nel campo concettuale che nel tecnico, ed il fondersi dei diversi elementi, diremo così, di derivazione, in una vera e propria sintesi, non dessero luogo, con Defendente, a un nuovo stile individuale nell'ambito del linguaggio pittorico.

* *

Di Defendente De Ferraris da Chivasso solo questo si sa con certezza: che egli ebbe bottega di pittore nella sua città natale durante la prima metà del secolo XVI, e che trentadue anni in-

tercorrono fra le date estreme finora conosciute come tali, da lui segnate in margine ai suoi lavori. Ma quando si pensi che il trittico di Chieri, del 1503, che è il più antico conosciuto dei De-Ferraris, appare di già come un prodotto perfetto della prima maniera; che non si può affermare senza temerità che il trittico dei Ss. Crispino e Crispiniano nel Duomo di San Giovanni in Avigliana, che è segnato 1535, sia veramente l'ultima opera compiuta dal Chivassese; che in alcuna delle opere più recenti di costui, e specialmente nella Tavola di Sant'Orsola, pure nel Duomo di Avigliana, si nota una marcata trasformazione della maniera in senso realistico (il che indica una conservata giovinezza del temperamento così fisico che morale e intellettuale), l'orbita di tempo in cui si è potuta svolgere l'attività artistica del nostro, viene ad estendersi presumibilmente di più anni.

E quando oltre a tuttociò si tenga pur conto degli anni della puerizia e della adolescenza, si può ritenere, per quasi certo, che il De Ferraris abbia vissuto almeno i sessantadue anni che gli assegna il senatore Giovanni Morelli da Verona (n. 1816 † 1891) nel secondo volume dei suoi meritatamente apprezzatissimi *Studi critici sulla pittura italiana* (v. *Kunsts kritische Studien über Italienische Malerei*. II. *Die galerien in München und Dresden*. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1891).

Lo stesso insigne critico d'arte commise invece errore affermando che il De Ferraris sia morto nel 1532. E lo svarione mi sembra anche meno scusabile, dopo che Francesco Gamba aveva già trascritto, nel catalogo tuttavia incompleto delle opere di Defendente da lui compilato nel 1875 e inserito negli *Atti della Società d'archeologia e B. A. della provincia di Torino*, la data 1535 del già citato trittico dei Ss. Crispino e Crispiniano in San Giovanni in Avigliana.

Anche il nome di Defendente De Ferraris sarebbe rimasto ignoto chi sa per quanto ancora, se una quarantina d'anni fa all'incirca lo studioso Frate Barnabita Padre Luigi Bruzza, rovistando nelle carte dell'Archivio comunale di Moncalieri, non avesse trovato nel così-



IL CONGRESSO MARIANO NELLA CHIESA DEL SACRO CUORE DI MARIA (dal 4 all'8 settembre 1898)
(Fot. del ten. FINO).

detto *libro rosso* un istrumento di locazione d'opera del 21 aprile 1530, col quale la comunità di Moncalieri, rappresentata dal *consindaco* (una specie d'assessore) Monferrino Beaumont (*Monferrinus Beaundi*, nel latino dell'atto), ed il consigliere (*convationator*) Pietro Gramaglia (nell'atto *Petrus Gramaia*) affida a maestro Defendente De Ferraris da Chivasso, pittore, l'incarico di *costrurre, dipingere e condurre a pieno compimento una bella e ornata ancona (facere, dipingere et perficere unam pulchram et ornatam anconam)* per l'altar maggiore di Sant'Antonio di Ranverso.

L'atto, che integralmente trascrivo in coda a questo mio scritto, contiene minutissimamente descritte le condizioni imposte al pittore e da lui accettate per l'esecuzione dell'opera. Vi si prescrive, cioè, di terminare a Chivasso l'ancona (*dictam anconam*) colle proprie sostanze e a sue spese (*suis sumptibus et expensis*), e che l'artista collochi, sempre colle spese a suo carico, nei limiti di tempo fissati dal contratto, l'opera finita sull'altare di Sant'Antonio. Nell'atto sono pure indicati colle dimensioni dell'opera (larghezza piedi 10, altezza piedi 16) i soggetti delle diverse tavole doventi costruire il trittico, cioè nel mezzo l'*Adorazione del Bambino (quem*

genuit adoravit sta scritto nell'atto), e al lato destro Sant'Antonio, al sinistro San Rocco e disopra a questi, sempre lateralmente al soggetto principale, San Sebastiano e San Bernardino e *nel fondo, cioè nella predella (in fundo, videlicet bancheta)* sette fatti (*mysteria*) della vita di Sant'Antonio, — e anche più se si può è aggiunto nell'atto — (*et etiam plus si sit possibile*), e finalmente sopra alla cornice una *pietà* colla corona d'oro come nella ancona degli studenti. *Prout in ancona studentium sita in ecclesia Santi Dominici Taurini*, dice in altra parte l'atto a proposito della maniera di condurre gli intagli e dorature. Ma l'ancona nominata non esiste più e probabilmente, anzi quasi di certo, andò distrutta nell'incendio che, il 31 ottobre 1762, poco mancò distruggesse anche la *Madonna del Rosario*, bella pala d'altare, opera del Guercino, che è tuttora nella cappella a *cornu epistolae*, cioè in fondo alla navata, a destra di chi entra.

Esaminare l'atto in questione è insomma la medesima cosa che leggere una descrizione inventariale sì, ed arida fin che si vuole, ma altrettanto coscienziosa in compenso e precisa, di quello che tuttora è, salvo la patina impressavi dai secoli, il prezioso trittico di Sant'Antonio di Ranverso.



LA MADONNA DELLA CONSOLATA

Portata in processione per la chiusura delle feste Mariane l'8 settembre 1898 (Fot. del ten. Fiso).

Gli è che quei buoni amministratori moncalieresi del 1530 volevano le cose fatte appuntino, senza ambiguità che potessero dar luogo a questioni e l'atto che il notaio del luogo, nonchè scriba e segretario comunale, il nobile ed egregio Bernardo Mombelli (nell'atto *Mombelli*) consegnava per gli effetti al notaio ducale Antonio Mussi da Moncalieri, era riuscito un capolavoro di precisione a dirittura meticolosa, ma che per altro riesciva ad esprimere nella forma più chiara ed esatta l'intenzione, del resto lodevolissima, di spender bene i denari del Comune, e in modo che rendessero tutto quel che valevano. Più riflettete su quell'atto, e più acquista in voi consistenza l'impressione che quelli eran gente, simile molto a cotali, di cui al giorno d'oggi s'usa dire: *che per loro lo scudo di cinque lire ne vale sei*. L'opera del resto dato i tempi non veniva ad essere mal pagata, poichè era convenuto che costasse tutto compreso ottocento fiorini e dieci grosse di piccolo peso di moneta di Savoia. Il che prova la grande reputazione che il De Ferraris aveva in quei tempi.

Conosciuto il prezzo dell'opera, non vile (sempre avuto riguardo alle condizioni dei tempi), si comprendono meglio certe minute pre-

cauzioni elencate che cioè *gli intagli siano tutti levigati a guisa di avorio (nemorei) e i campi degli intagli di azzurro fino, e non vi si impieghi punto di stucco (entagli sint omnes nemorei et campi entagliatorum de azzurro fino (oltremarino) et nullum punctur stuchum)*. Questa ultima precauzione può anche sembrare persino eccessiva e superflua; perchè gli ornati in stucco, che si osservano in cornici di altre opere del De Ferraris, sono non soltanto eleganti, ma altrettanto bene conservati, che se fossero stati fatti in legno. A prova di che F. Gamba nel suo accurato studio: *L'Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso e Defendente De Ferraris da Chivasso* (v. *Atti della Società d'Archeologia e B. A. della Provincia di Torino*, vol. 1, 1875, p. 119 e segg.) cita due fascie in rilievo di stucco dorato di gusto veramente raffaellesco e della più perfetta conservazione che si ammirano a lato della Tavola detta: *Lo spozalizio mistico di Santa Caterina*, esistente nella R. Pinacoteca di Torino.

La scoperta del Padre Bruzza portò una vera rivoluzione fra mezzo agli studiosi delle vecchie scuole pittoriche piemontesi. Non

solo il trittico di Ranverso (che era stato per più secoli attribuito erroneamente da una serqua di scrittori d'arte e di compilatori di guide ad Alberto Durer e anche a Gaudenzio Ferrari, e da qualcun altro, cervelloticamente, persino a Macrino d'Alba e (colmo dei colmi del genere) per semplice suggerimento della sigla F P (*Ferraris pinxit*) a Pietro Perugino), fu accreditato al suo vero autore; ma di conseguenza tanti altri trittici e tavole affini nel concetto e nell'esecuzione, e esistenti in Torino, nel Segusino, nel Canavese, in altri luoghi del Piemonte e anche fuori, furono visitati dai competenti in materia, e dalla sigla, e da altri caratteri comuni ad essi e al Ranversano, vennero riconosciute come opere non più del Durer, di Gaudenzio, ecc., ma tutte del medesimo De Ferraris, riconosciuto per luminosa confessione di autentico, originale documento, come il vero autore del *Trittico dei Moncalieresi*, in Sant'Antonio di Ranverso.

La scoperta del Bruzza veniva così a dare esuberantemente ragione al cav. Arpesani, conservatore della Pinacoteca di Torino, e a Francesco Gamba, i quali da anni andavano sostenendo, a spada tratta, contro il parere di provetti maestri e amatori, che quelle tavole di cui questi attribuivano la paternità ai citati maestri, non tenevano in nulla della maniera di costoro, e perciò dovevano aversi per opera di tutt'altri. Ma chi è dunque questo vostro maestro incognito? Tale è il quesito che con un po' di bizza e disprezzosità si andava facendo all'Arpesani e al Gamba. L'esumazione del citato documento moncalierese venne dunque provvidenziale, poichè diè modo di dare, col maggior vantaggio della tradizione dell'arte piemontese, ai miopi increduli, una trionfalmente convincitrice risposta.

Risultava così al Piemonte novella gloria, dal possedere un grande artista di più, e non indegno esso di venir posto in compagnia di Ambrogio da Fossano e di Macrino d'Alba. E man mano che si osservava e si studiava (mi si permetta di dire) questo risorto, per lui veniva crescendo, e si faceva sempre più convinta l'ammirazione degli intelligenti. L'esame accurato, cioè, delle opere del De Ferraris, persuadeva che egli aveva saputo unire a una grande vivezza e succosità di colore una nobile austerità di forma. Il che stabiliva punti di contatto fra la pittura del maestro piemontese, e la maniera di certe opere del Durer e quella propria dei migliori quattrocentisti veneziani.

E più precisamente si veniva a constatare in certe predelle, ad esempio in quella del trittico dei Ss. Crispino e Crispiniano in Avigliana, già più volte citato, un modo di disporre le figure e un colorito che fa degni quei dipinti d'esser messi a paro colla *Santa Orsola del Carpaccio* (v. F. Gamba, op. cit.). E lo stesso Gamba, a proposito di questo tenere del Defendente verso la maniera e il colorire degli antichi veneziani, afferma con ancora maggior risolutezza: *Questa scuola egli conobbe di certo e bastano i trittici di Feletto e il secondo a sinistra della cattedrale di Avigliana per dimostrarlo*. Quindi soggiunge che è pure evidente che in essa scuola egli (il De Ferraris) conobbe e seguì le tracce lasciateci da *Gentile di Fabriano, proveniente dall'Umbria, e maestro di Jacopo Bellini, padre di Giovanni e Gentile, pittore di sentire mistico, austero e brillante nella forma e di cui lo stesso Michelangelo diceva che: il pennello avea gentile al par del nome; pittore ricolmo d'onore in Venezia allorchè dipinse nella sala del Gran Consiglio la gran battaglia combattuta dal Doge Ziani contro il figlio di Barbarossa*: pittura pur troppo scomparsa come tutte le altre eseguite dallo stesso Gentile da Fabriano in Venezia e a San Giovanni Laterano in Roma. Questo Gentile da Fabriano educando Jacopo Bellini (ad uno dei cui figli legò il nome) insinuò nell'anima e nella pratica pittorica degli artisti della scuola veneziana, che furono gli splendidi precursori del meraviglioso Tiziano, tutta la gravità d'espressione e l'intuito della grazia, della poesia, direi, degli atteggiamenti e dei movimenti, espressa così bene, sentite così bene dagli Umbri precursori di Raffaello. Queste qualità il Fabrianese rendeva anche più saporose, profumandole d'una cert'aria di misticismo puro che egli aveva respirato e assorbito, considerando, studiando le opere del Beato Angelico. Del quale se il Gentile non fu un allievo come pretendono il Vasari (*Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*) e il Baldinucci (*Notizie dei Professori del disegno dal Cimabue in qua, Firenze 1681-1688*), fu per lo meno un sincero e convinto ammiratore, uno studioso devoto, avendo inoltre in comune col grande Fiesolano lo studio delle opere dei più valenti e accurati miniatori.

(Continua)

GIUSEPPE CESARE BARBAVARA.

La Mostra di Arte Sacra in Bergamo

AGOSTO-SETTEMBRE 1898

AFESTEGGIARE il XVI centenario del martirio di sant'Alessandro la città di Bergamo ebbe l'idea veramente felice di organizzare una Esposizione d'Arte religiosa, raccogliendo dalla vasta Diocesi i segni dell'ispirazione artistica che ivi si era svolta anche in grazia ed in forza dell'avita pietà degli antenati. Poichè una inevitabile coincidenza coi centenari religiosi del Piemonte impedì che alla Mostra torinese prendesse parte la Diocesi bergamasca, così sarà caro al lettore avere una qualche idea delle ricchezze artistiche che senza tale coincidenza avrebbero allietato la mostra del Valentino, esibendo uno dei gruppi più interessanti dell'Italia settentrionale.

È noto che a Bergamo la tradizione degli studi d'arte, avvivata dalla presenza di tanti capolavori del genio italiano, fu continuamente conservata; il Tassi, il Carrano, il Lochis, il Locatelli e specialmente il Morelli lasciarono un'eredità di critica e di conoscenza artistica che venne raccolta da numerosi e diligenti studiosi, all'opera dei quali si deve la riuscita e l'interesse della presente esposizione.

Per ragioni di brevità non posso occuparmi che di una parte della Mostra, che occupa tutto il palazzo municipale detto dei Tre Passi, e solo debbo accennare ai più notevoli fatti artistici che ivi si affacciano al visitatore.

In una lunga galleria, appositamente costruita e con opportuni riguardi, furono raccolti, per cura specialmente dell'ingegnere Elia Fornoni, un gruppo di circa 150 quadri, dai quali è facile formarsi un concetto non solo degli artisti bergamaschi, ma anche dello sviluppo storico dell'arte in questa regione.

Fra le opere che risalgono ai primordi della tradizione artistica medioevale è una *Madonna con Bambino*, della chiesa di Oneta, e che si rileva come un'emanazione dell'arte giottesca nell'Italia superiore alla fine del secolo XIV. Rammento qui le opere di due pittori finora ignoti, di cui si deve quindi la conoscenza alla presente Mostra: sono questi *Cristoforo Parmense* e *Leonardo Boldrini*. Del primo è un San Pietro sulla cattedra, della chiesa di San Bartolomeo in Almenno, dipinto con intensità di colorito e con una correttezza di disegno, singolare per l'età a cui il quadro va riferito (fine XV sec.). Di Leonardo Boldrini ignoriamo assolutamente la patria; il nome però è frequente tuttora nel Bergamasco e la maniera sua, che si rivela negli scomparti d'ancona raffiguranti *San Gallo*, *San Giovanni*, *l'Incoronazione della Vergine* e specialmente quella dell'*Annunziata*, ricorda, con qualche maggior durezza e rigidità primitiva, il fare squisito di Francesco Rizzio da Santa Croce, del Galizzi, e persino di Giovanni Gavazzi da Poscante.

La sala della Mostra, colle prove non dubbie di un fine sentimento e di una disposizione pittorica innata nei valligiani bergamaschi, offre anche palesi tracce dell'influenza che sui pittori locali fu esercitata dai Milanesi e dai magici coloristi del Veneto. Da Almenno, San Salvatore e da Ranica vennero cinque tavole del muranese Bartolomeo Vivarini, una delle quali, quella di Almenno, con una fine ben disegnata *Madonna in trono*, firmata e datata del 1485. L'azione di questo artista si palesa tosto nelle vicine opere di Francesco Rizzo da Santa Croce, e massime nella tavola rappresentante *San Pietro* di Serina, dipinta, secondo la scritta dell'autore, a Venezia nel 1518 e mostrante una delicata fusione delle doti di semplicità e di ingenuità silvestre dell'autore collo sfarzo e lo splendore della tecnica già agguerrita dai progressi dei Muranesi e dei primi Veneziani.

Nelle opere di Giovanni Gavazzi da Poscante, la *Madonna detta dello Scoiattolo*, del 1511, della chiesa di Sant'Alessandro in Colonna, e massime nel grandioso polittico, a 10 scomparti e predella, della Fabbriceria di Nembro, si rivelano accanto agli insegnamenti veneziani, le fortissime influenze della scuola lombarda. Esaminando queste due opere importantissime di un au-

tore poco giustamente trascurato, insieme ad una correttezza di disegno, ad una finita ed appassionata espressione dei volti, si troveranno quelle doti di sentimento profondo che caratterizzano la scuola lombarda e rifulgono nel Foppa, nel Luino e massime nel Bergognone.

Lascio di varie opere incerte dei qui ricordati maestri lombardi per venire ad un autore di capitale importanza nell'arte bergamasca, a Lorenzo Lotto.

Una tavola, ammirabilmente conservata dalla famiglia Piccinelli e rappresenta la *Madonna in trono col Bambino, San Sebastiano e San Rocco*, colpisce lo sguardo per la freschezza delle tinte e riassume le qualità di questo vivace e vigoroso pittore.

La grazia veneziana si rivela dall'elegante mossa della Vergine, che reclina il capo, adorno di perle, verso il sorridente infante; è una grazia che ricorda quella del Veronese e insieme colla maestria del colorito e del panneggio fa scordare i lievi difetti del disegno ed una certa affettazione nella mossa della Vergine e di San Sebastiano; affettazione di cui non va immune neppure l'altra grande ancona di Alzano maggiore raffigurante il *Martirio di San Pietro*. Vigorosa nelle tinte, corretta e studiata nelle mosse, è pregevole anzitutto per il paesaggio arioso ed armonico, per la sentita espressione della natura, che ha pochi confronti cogli artisti contemporanei.

Queste due tavole, così poco giustamente giudicate dal barone von Ruhmor ed invece predilette dai più severi critici moderni, e massime dall'americano Berenson, illustratore del Lotto, insieme ad altre tavolette rappresentanti il *Redentore*, gli *Apostoli*, l'*Annunciazione della Vergine*, sono prodotte dell'epoca non breve in cui il pittore rimase a Bergamo, spiegando nella città e dintorni un'attività tanto feconda, da far sorgere la credenza, ancora salda in molti studiosi, che il pittore, il quale pur si dichiara veneziano, si dovesse ritenere una gloria bergamasca. Ma la sua azione sui contemporanei pittori bergamaschi è palese se si osservano le tavole del Palma il vecchio, quali la *Sacra Famiglia con Santa Caterina* della chiesa di Dossena (n. 41) e le tavolette con Santi (n. 43-46) esposte dalla chiesa di Piazza Brembana; certi splendori di carni, certe luminosità nelle ombre e fluidità di chiaroscuro si vedono passare dall'artista veneziano e innestarsi nella tecnica del semplice e pio maestro di Val del Brembo. Più che azione, è una vera rivoluzione quella che si osserva nelle tavole di un altro grande bergamasco, Andrea Previtali. Mentre nelle tavole di *San Nicolò*, *San Stefano* ed un altro Santo (n. 34), o nel *San Sebastiano*, di Santo Alessandro in Croce (n. 35), l'artista si addimosta seguace della scuola milanese, con tutti i caratteri d'intensità e profondità di sentimento, con una delicata sobrietà ed armonia di colori e di toni, invece in altre sue opere dell'Accademia Carrara e della presente Mostra, quali la pala di Alzano Maggiore colla *Trinità*, *Sant'Agostino* e *San Gregorio* (n. 148), colla data del 1517, fa palese come fosse stato impressionato dalla venustà delle forme, dalla vivacità della tavolozza lottiana, e si fosse lanciato risolutamente su quelle orme. Più singolare, perchè meno prossima, è l'azione del Lotto su due altri pittori bergamaschi, il Cariani ed il Salmeggia, detto il Talpino; del Cariani, vissuto dal 1480 al 1519, allievo prima del Giorgione poi imitatore del Lotto, è alla Mostra un'opera, *La Madonna coi Santi Girolamo ed Agostino* di casa Frizzoni (n. 58), la quale, per la lucentezza delle carni, per la morbidezza del panneggio, attesta le buone qualità che l'artista aveva attinto dai suoi contemporanei e maestri, qualità di artista brillante, ma non profondo e perciò assai diverso dal bresciano Moretto. Di questo maestro, troppo a lungo ignorato, e di cui oggi Brescia celebra il centenario, si ammira nella sala un *Cristo crocifisso fra due Santi*, della chiesa di Albino (n. 73); pure non essendo fra le più celebri opere del Bonvicino, questa pittura, per la profondità dell'ispirazione, per la forza e la correttezza dell'espressione, sta a paro colle *Crocifissioni* di altri lombardi contemporanei, ed ha una speciale affinità coll'opera di un'altra massima gloria dell'arte bresciana, di Vincenzo Foppa, che noi ammiriamo nelle sale della Galleria Carrara di Bergamo.

Pittore rinomato, ma poco conosciuto, è Marco d'Oggiono, del quale la Mostra ha una testa di *Cristo benedicente*, di proprietà della Cattedrale, molto duramente disegnata, ma di perfetta ispirazione leonardesca.

Le qualità di ritrattista e coloritore di primo ordine di G. B. Mofoni si palesano nelle varie opere qui esposte (n. 61-65). Singolarmente notevole è la *Cena degli Apostoli* della chiesa di Romano (n. 65), la quale, più ancora che la *Deposizione nel sepolcro* (n. 66), o il *Cristo risorto* della Cattedrale (n. 61), addimostano la finezza di osservazione dell'artista, più atto ad esprimere il vero che ad assurgere alla idealità delle concezioni: infatti la sua *Cena* non ha nulla che rammenti la sovrumana potenza della *Cena* del Leonardo; al pari di quella del Veronese è piuttosto un convegno di amici, fra i quali emerge il Cristo, dal tipo alquanto più elevato. Anche la *Madonna con Santi* di Frio del Monte (n. 63), che è frutto degli ultimi anni dell'artista (1576), è testimonianza della abilità dell'artista, riconosciuta dallo stesso Tiziano, alla quale però non andò unita una pari intensità di ispirazione.

Alla Mostra Bergamasca si presentano vari nomi più celebri dell'arte italiana, come il Paolo Veronese della chiesa di Dossena, il Francia, il Guercino, il Tintoretto, il Garofalo, con una soavissima *Annunciazione*: rammento una *Santa Conversazione* di G. Battista Castello, della chiesa di Calolzio, la quale, per il trattamento del nudo è saggio della maestria di questo Bergamasco, che lasciò tanto ammirevole copia di capolavori nella Liguria e specialmente a Madrid e all'Escorial. Ammiriamo pure le opere gentili benchè ispirate a poco opportuno eclettismo del Talpino (n. 118-120), specialmente la *Deposizione della Croce* di Albino (n. 118), quelle di G. Paolo Cavagna e le splendide, vivacissime figure di Fra Galgario (n. 132), pittore di ritratti che ebbe pochissimi rivali nell'età sua e meriterebbe fama più larga di quella che gli concesse la sorte.

Nella sala il visitatore segue le più recenti vicende dell'arte in Bergamo, col Cignaroli, col Cipondi, col Tiepolo, e infine col Appiani, col Coghetti, Treconati, Carnevali, Flayez, che ci conducono sino all'epoca presente.

Alla conoscenza della storia della pittura giovano anche le due prossime sale dedicate agli affreschi, di cui una buona parte furono staccati dal restauratore Valentino Bernardi di Bergamo. Dei 51 numeri in gran parte sono riferibili alle prime espressioni tuttora incerte dell'arte locale, altre invece sono prodotti dei migliori affreschisti bergamaschi; rammento in specie i due angeli di G. Paolo Cavagna, della chiesa di San Bernardino, la *Madonna del Giglio* del Lotto, proprietà del conte Gianforte Suardi (49), ed una serie di affreschi dell'Oratorio di Zanica, rappresentanti gli *Evangelisti e Santi attorno al Redentore* che sale al Cielo.

Singolare affinità col noto affresco di Trescore (n. 39) di Lorenzo Lotto, ha un frammento d'affresco raffigurante *Gesù benedicente* (391); dalle sue palme scendono fiamme che si rivolgono a volute come tralci di vite; nelle volute è la figura della Vergine, inferiormente è la scritta che spiega questo simbolico affresco: *ego sum vitis vera et vos palmites*. Concetto eminentemente cristiano e soave!

Nelle varie sale che circondano il giardino sono esposte varie collezioni di sculture in legno; non voglio parlare di tutti quei Cristi morti, flagellati, Crocifissi espressi con singolare verismo allo scopo di eccitare la pietà negli animi dei buoni valligiani; ma più che di queste cose, le quali non hanno nulla a che fare coll'arte, debbo far cenno delle opere di scultura della famiglia Fantoni, che a buon diritto possono pretendere un posto cospicuo nella storia dell'arte bergamasca.

La famiglia Fantoni per più di tre secoli tenne viva la tradizione della scultura e dei lavori d'intaglio in legno: dal 1400 al 1817 i Fantoni di Rovetta riempirono dei loro lavori chiese e palazzi delle regioni vicine. Fra tutti però emerge *Andrea*, vissuto dal 1659 al 1734, per la squisitezza del disegno, per la eleganza ed armonia delle composizioni, artista di primo ordine.

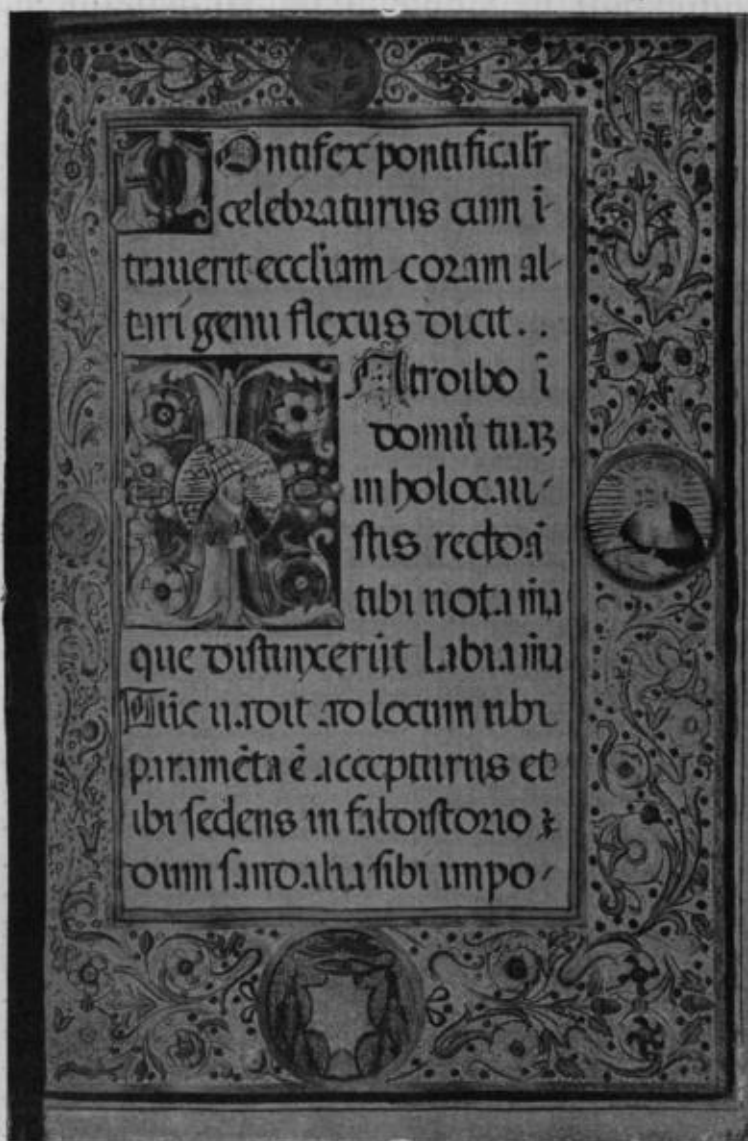
(Continua)

ANTONIO TARAMELLI.



CODICI SACRI — BIBBIA SACRA — Secolo XIV (n. 39 del Catalogo).

Precedono i prologhi di San Gerolamo. Il carattere è di tipo italiano. Sul principio del Genesi, oltre la solita miniatura, coi sette giorni della Creazione e la Crocifissione, veggonsi, al margine inferiore, San Francesco d'Assisi e un altro santo francescano. (Biblioteca Nazionale di Torino).



CODICI SACRI — PONTIFCALE ROMANO — Secolo XV (n. 56 del Catalogo).

È del tempo di Sisto IV († 1484), e fu fatto pel cardinale Domenico della Rovere, la cui arma si vede sul margine inferiore della prima pagina. L'elegante fregio del principio reca un'iniziale istoriata. È lavoro italiano. — (Biblioteca Nazionale di Torino).

BIBLIOGRAFIA

De Imitatione Christi. Libri quatuor, Editio greco-latina curante I. B. GARINO. — Augustae Taurinorum ex Officina Salesiana. An. MDCCCXCVIII.

Non v'ha libro, dopo le Sacre Carte, più venerato e diffuso della *Imitazione di G. Cristo*, composta dal monaco vercellese Giovanni Gersen, o che sia stato recato in più lingue. La versione greca, che ora col testo di costa ristampa il dotto professore G. B. Garino, è diligentemente ristampata sopra quella istessa *principe*, che in-folio comparve ad Augusta di Germania del 1615. Il Garino però a maggior sicurezza del suo lavoro volle in più luoghi la sua edizione rivedere sopra quella che a Salisbach di Baviera dava in luce l'anno 1837 l'erudito Canonico della Cattedrale di Ratisbona I. B. Weigl.

Mi si chiederà, a che tal versione, e tal ristampa? Eccovi in poco. Il nostro Garino, innamorato che è della bellissima lingua greca, cui da tempo proficuamente insegna nei Collegi Salesiani, e di cui abbiamo una grammatica, ottima sovra ogni altra, fece ragione che uno studioso ellenista possa molto bene, in rileggendo la presente *Imitazione*, trovar la favorevole occasione vuoi di assodarsi nella lingua a cui attende, vuoi di richiamare in mente ad un'ora quelle massime e inculcarsi quei principii di vita contemplativa, che ogni buon cristiano non deve del tutto dimenticare. E il traduttore dell'aurea operetta Gerseniana è così fatto, cui ogni volenteroso studente di greco fidar si debba ad occhi chiusi.

Chi mai per vero non conosce il Padre Giorgio Mayr, decoro del Sodalizio Ignaziano, il quale nel seicento maggioreggiò in greco, latino ed ebraico tanto avanti, che qualunque dei nostri letterati ai nostri giorni, con-

soliamolo pure dell'epiteto di *chiarissimo*, o di *profondissimo*, non si vergognerebbe di chiamarsi di lui discepolo?

Ora gli intendimenti santi, che questo filologo boemo si ebbe nel trasferire di latino in greco la *Imitazione* del monaco vercellese, quei dessi medesimi sono che il nostro professor Garino spinsero a ristampare l'opera accurata del Mayr, e regalarla alla studiosa gioventù italiana.

Alla quale pertanto il nitido ed elegante volumetto salesiano si presenta, e si raccomanda grandemente che nol lo lasci dormire in libreria, ma vada presentemente per esso, e se lo legga e rilegga a profitto suo e dei comuni studi.

VINCENZO LANFRANCHI.

È PUBBLICATO IL

Catalogo Generale d'Arte Sacra

Un volume di oltre 200 pagine, con bellissima copertina a colori, disegnata dal Mataloni. Contiene l'elenco di tutti gli oggetti esposti nelle varie sale dell'Arte Sacra, con l'indicazione del luogo di provenienza e del proprietario, e con cenni storici ed artistici.

È indispensabile per visitare la Mostra d'Arte Sacra — Prezzo LIRE DUE
Dirigere le domande agli Editori Roux Frassati e C^o - Torino.

Con l'approvazione dell'Autorità Ecclesiastica

Giuseppe Vay, gerente responsabile — Torino, Tip. Roux Frassati e C^o

PROPRIETÀ ARTISTICO-LETTERARIA RISERVATA.



IL BASTONE D'AVORIO DONATO DAL PONTEFICE S. PIO V A SAN CARLO BORROMELO L'ANNO 1569. — In una lunga iscrizione che leggesi nella Cappella interna del chiostro di San Barnaba in Milano, stata eretta l'anno 1640 dal padre de' Frati regolari di San Paolo, Don Carlo Bossi, nella camera stessa ove l'insigne Cardinale San Carlo Borromeo soleva soggiornare di quando in quando, intento a pie pratiche di devozione ed anche ai più umili uffici della vita claustrale, è menzione esservi state radunate sante reliquie diverse del grande Patrono della Chiesa milanese

Una cum bacillo eburneo S. Pii V.

Non intendiamo qui di far parola delle prime di tali preziose memorie autentiche, fra cui notansi indumenti diversi del Santo Cardinale, varie lettere di lui, reliquiari diversi, il modesto letto di cui soleva servirsi nei suoi giorni di penitenza presso i monaci di San Paolo, e infine la maschera stata tolta dal di lui cadavere; ma soffermeremo brevemente l'attenzione su quel *bastone d'avorio* che, oltre all'essere venerato ricordo d'altro Santo pontefice, costituisce altresì un non comune oggetto d'arte e pel pregio della materia e pel nome dell'artefice che lo foggia, e infine per la vaghezza di molte storie che vi sono incise intorno alla vita di Mosè.

Figura oggidì degnamente questo prezioso cimelio nella vetrina presso la porta della Sala H dell'Esposizione d'Arte Sacra.

La conservazione fino a noi di questo sì raro cimelio d'arte nel chiostro dei Rev. Padri Barnabiti di Milano, va dovuta unicamente alla circostanza che, sul finire del secolo scorso e nei primi anni del nostro, fu quella casa ecclesiastica destinata ad accogliere i



DIPINTO SU TAVOLA DI MACRINO D'ALBA
Galleria R. Accademia Albertina, Torino (Fot. avv. PIA).

religiosi delle varie congregazioni soppresse sotto l'impero napoleonico, che ivi venivano concentrati in attesa di disposizioni sulla definitiva loro destinazione.

Ciò valse a salvaguardare gli oggetti d'arte di quel monastero dalle spietate incamerazioni e dallo sperpero avvenuto pressochè ovunque altrove, cosicchè, allorchè furono nel 1815 venduti i beni pertinenti a quell'Istituto religioso, i quali furono poi acquistati e generosamente ripristinati all'antico uso dal signor conte Gian Mario Andreani, vi si custodivano tuttora con pia ossequenza reliquie e memorie della cella di San Carlo, e fra di esse il ricco bastone di avorio di cui daremo ora pochi cenni.

Consta esso di un sol pezzo d'avorio della lunghezza di circa metri 1,20 e del diametro alla sommità di circa centimetri $3\frac{1}{2}$ e sminuentesi al basso fino a centimetri $2\frac{1}{2}$, adorno tutto quanto di accurate incisioni dell'altezza di circa 4 centimetri, in numero di 20 e disposte a guisa di anelli lungo la canna.

L'impugnatura del bastone è costituita da una testa d'aquila o grifone di bella fattura e diligente lavoro, e sul puntale acuminato si aggroviglia in contorte spire il serpente del sommo legislatore del popolo ebreo, in cui onore è dedicata la verga tutta quanta.

Venti infatti sono i soggetti riferentisi ai principali episodii della vita di Mosè, ordinati in serie dal basso in alto, ove, dopo il soggetto terminale del Patriarca che dà al popolo ebreo le tavole della legge, scorgesi incisa l'Arme papale delle due chiavi incrociate, sormontate dal triregno.

Tali oggetti, alcuni dei quali per la minutezza delle incisioni non consentono una sicura spiegazione, sono i seguenti, inco-

minciando, come si disse, dai più stretti in dimensione verso il puntale:

1. Mosè rinvenuto dalla figlia del Faraone nei canneti del Nilo.
2. Da qualche persona giacente in atto di dolore, puossi arguire rappresenti le sofferenze degli Ebrei in Egitto.
3. Mosè che invoca aiuto dal Cielo.
4. Mosè con bastone fra mani, in atto forse di difendere le figlie di Raguele.
5. Rovo ardente.
6. Mosè ed il fratello Aronne da Faraone.
7. Prodigio dei serpenti: la verga d'Aronne distrugge tutti gl'incantesimi dei magi.
8. La prima piaga d'Egitto, delle acque cambiate in sangue.
9. Piaga della caduta dal cielo di mosche ed insetti diversi.
10. Tenebre, lampi e minacce dal cielo.
11. Gli Egiziani supplicano Faraone a lasciar partire gli Ebrei.
12. Passaggio del Mar Rosso.
13. Caduta dal cielo delle quaglie durante la vita nel deserto.
14. Mosè ed Aronne che invocano la divinità.
15. Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe.
16. Le prime tavole della Legge date a Mosè sul Sinai.
17. Gli Ebrei, in sua assenza, adorano il vitello d'oro.
18. Ritorno di Mosè e sacrificii propiziatorii a Dio coll'Agnello pasquale.
19. Disfatta di Amalec (?).
20. Mosè che dà al popolo le tavole della Legge tracciate dal dito di Dio.

Tutte queste storie sono incise con grande nitidezza e non comune perizia d'arte in giro al bastone, senza alcun scritto che le illustri, e solo notansi in taluni soggetti, contraddistinte in alto colle lettere M ed A in caratteri romani, le persone in maggior venerazione di Mosè ed Aronne.

Il disegno è per lo più corretto benchè per la rotondità della superficie presentasse l'incisione sull'avorio difficoltà diverse; le figurine ben messe e raggruppate con studiati artifici; gli sfondi variati con tende di guerra e paesaggi propri della terra del Nilo.

Deve il lavoro aver richiesto non solo un diligente esecutore, ma altresì un artista esperto nella composizione a mano libera, e di questo artefice conosciamo fortunatamente il nome che risulta scritto con chiarezza fra il 16° e il 17° soggetto nel modo seguente:

HIERONIMVS
DE PVTEO F.
1569.

Era altro di quella valente schiera di incisori e lavoratori in avorio e pietre dure di cui la Corte pontificia si valeva in Roma verso la metà del XVI secolo, e fra i quali emerse per la finitezza dei lavori sul cristallo di rocca quel Valerio Vicentino che tanto meritata fama si acquistò in simili opere.

Di questo Gerolamo Pozzi, che dal nome suo si direbbe del ducato milanese (1), non fa cenno il Bertolotti nei suoi artisti lombardi in Roma, e il genere d'arte suo era d'altronde troppo modesto perchè si acquistasse egli quella fama e notorietà che sembrava riservata in Roma e nel XVI secolo ai soli artisti del pennello e dello scalpello; ma con tutto ciò l'opera sola di questo bastone d'avorio, fino a noi pervenuto intatto, è sufficiente per assegnarli un posto d'onore fra gli incisori sull'avorio.

Resta ora a dire qualche cosa del dono e del donatore, che, dell'arme papale riprodotta alla sommità della canna e dalla data del 1569, risulta essere il santo pontefice Pio V, cui erano riservate, due anni dopo, le glorie della vittoriosa battaglia di Lepanto.

Ma qual era il movente ed il significato di quel presente di Sua Santità all'insigne Cardinale e reggitore della Diocesi milanese San Carlo Borromeo?

Non è difficile arguirlo; pure, in mancanza di precisi documenti, quando appena si abbiano presenti gli avvenimenti di qualche gravità che turbarono in quell'anno del 1569 la Diocesi milanese e minacciarono la vita stessa dell'Arcivescovo Cardinale.

(1) Erano di Milano quel Bertolonius de Puteo che foggì la Croce capitolare del 1487 del Duomo di Monza, e quell'Ambrosius de Puteo che, in unione ad un Sani, cremonese, lavorò fra il 1472 e il 1478 la magnifica Croce d'argento della Cattedrale di Cremona, del prezzo di L. 12,000, che ammirasi oggidì all'Esposizione d'Arte Sacra.

Tra di essi emergono le contestazioni e gli scandali intervenuti per l'opposizione a viva forza fatta dai Canonici di Santa Maria della Scala a che San Carlo visitasse il loro tempio, e il tentato assassinio dell'Arcivescovo stesso nella Cappella dell'Episcopio il 26 ottobre di quell'anno per opera dell'umiliato Farina.

È agevole il comprendere come, non appena fosse pervenuta al Pontefice notizia della lotta accanita che San Carlo Borromeo sosteneva in quell'anno in Milano, per la più stretta osservanza della disciplina ecclesiastica in un tempo in cui la Chiesa, dopo le scosse della Riforma, sentiva vivo il bisogno di una ferrea unità, nascesse in lui il pensiero di confortare il santo Arcivescovo con un segno speciale dell'amorevole sua bontà.

Non era egli con San Pietro d'Alcantara, con San Filippo Neri, con San Francesco Borgia, con San Giovanni di Dio, con San Luigi, infine, una delle più reputate colonne del suo pontificato?

E quale dono poteva, per la natura stessa e pel significato suo, riescire in tali circostanze più adatto a persona di sì alto sentire e di sì energica volontà qual era il Cardinale Borromeo, di un bastone adorno tutto in giro delle storie del magno legislatore del popolo ebreo, e che poteva quindi considerarsi come un'allusiva riproduzione della taumaturga verga di Mosè?

Non lottò in quell'anno San Carlo vittoriosamente collo stesso Duca d'Albuquerque? e non ottenne egli nella Vigilia di Natale di quell'anno medesimo la sottomissione, con solenne cerimonia, innanzi alle porte della Metropolitana, del Regio Fiscale e del Notaio scomunicati per l'opposizione violenta fattagli, e poco dopo, innanzi all'atrio di Santa Maria della Scala, dello stesso Proposto e dei Canonici di quel Capitolo che già gli avevano messo contro i loro sgherani fino a minacciarlo nella vita?

E la correlazione fra il dono significativo di quella canna colla storia di Mosè e le vicende ecclesiastiche di San Carlo in quell'anno 1569 è tale e tanta, da autorizzarci a vedere un manifesto legame fra di loro; locchè viene ad accrescere sempre maggiore interesse ad un cospicuo oggetto d'arte, già di sommo pregio per lavoro in sè stesso, e che lo è poi tanto più per le illustri persone del donatario e del donatore, cinti entrambi dall'aureola della santità e di altissimo valore e l'uno e l'altro per le doti dell'animo, per la vigoria del carattere e per la costante preoccupazione degli interessi della chiesa ad essi affidata.

DIEGO SANT'AMBROGIO.



La Mostra di Arte Sacra in Bergamo

AGOSTO-SETTEMBRE 1898 (*)

LA sala Fantoniana raccoglie un notevole insieme di opere sia dell'Andrea che degli altri membri dell'operosa famiglia. Un gruppo di statue in legno, di grandezza naturale, è il *Sepolcro* della parrocchiale di Ardesio, che ha le figure delle Marie e del Cristo di un'espressione grandissima, resa maggiormente efficace dalla sobria policromia che tutte le riveste. Pregiati pure sono il ricco confessionale di Zandobbio, adorno di putti e di specchi a basso rilievo, ed il modello del pulpito di Alzano Maggiore, ed il grande inginocchiatoio della chiesa stessa, vero capolavoro della scultura in legno, con puttini e cariatidi a tutto rilievo e specchi ad intarsio. Fra le centinaia di bassorilievi, Crocifissi, cofanetti ho fermata la mia attenzione sopra uno specchio a rilievo, di piccole proporzioni, rappresentante un *Adamo ed Eva nel paradiso terrestre*, di una modellazione così soave da lasciar maravigliati che un artista tanto corretto abbia così ristretta rinomanza. Il *martirio di San Bartolomeo*, il *Sacrificio di Abramo* ed altre scene bibliche, attestano l'abilità del Fantoni a riunire nello spazio più breve composizioni mosse e variate senza riuscire confuso ed affettato. Completa la Mostra un gruppo di disegni, alcuni dei quali assai finiti, di composizioni, progetti di lavori dell'Andrea e di altri membri della famiglia.

(*) Continuazione, vedi n. 29.

Più larga e sicura è la fama dei maestri d'intaglio bergamaschi Capodifèrro, di Fra Damiano, massime di quest'ultimo, che lasciò ammirato della sua arte i più fini conoscitori e mecenati, quali Carlo V e Alfonso d'Este. Di questi grandi maestri, di cui ammiriamo le opere nelle chiese bergamasche, la Mostra non espone alcun lavoro; ha però alcuni saggi di altri artisti, più modesti ma pur sempre pregiati, quali i Caniana da Romano; fra questi il G. Battista nato nel 1671 e vissuto sino al 1754, mostrò nelle sue numerose composizioni intuito d'artista e coltura notevole. Tutta la sacristia di Alzano Maggiore è stata adornata da lui e dai fratelli, suoi compagni d'arte, di splendide tarsie, dell'effetto delle quali il visitatore può giudicare da un ammirevole palliotto raffigurante la *Crocifissione di Cristo* esposto dalla Fabbriceria di Romano, con un'enorme quantità di figure; attorno alla scena corre una fascia di fregi ad intarsio in legno e madreperla, di squisita commessione, come erano consuete in varie opere dell'esimio scultore a Tagliano, a Civate, a Stezzano, ecc. Alla stessa arte si riferisce il pallio d'altare della chiesa di Santa Croce in Rocchetta, che nelle sfumature verdastre dei cieli ricorda la tecnica del Caniana, e così anche un pallio rappresentante la *Deposizione della Croce*, della pia Casa del Ricovero di Bergamo, che rammenta i più bei intarsi del Coro di Zanica, a mio giudizio il capolavoro del Caniana.

In questa stessa sala sono progetti e disegni architettonici per chiese ed edifici sacri della Diocesi, dovuti al sac. Antonio Piccinelli, all'architetto Fornoni, al Muzio, il quale ultimo ora diresse il lavoro paziente del trasporto del Battistero del Duomo, compiuto in questi giorni del centenario di Sant'Alessandro.

Sempre a piano terreno si trova la sala detta degli Arazzi (sala II), la quale contiene alcuni splendidi campioni della tessitura del secolo passato e del nostro; ricordo le fasce da parato della chiesa bergamasca di San Bartolomeo, con ricami di seta ed oro raffiguranti arabeschi e frutta, sopra un fondo d'argento. Accanto ad essi i paramenti della chiesa di Pignolo, e pregievole quello della chiesa di Cologno al Serio, in tessuto di argento riccamente ricamato d'oro; per la copia dei capi e per lo sfarzo di questo trionfo dell'industria del secolo XVIII esso venne designato col nome di *Paramentone*, e vuolsi che abbia servito per l'incoronazione di Napoleone I nel Duomo di Milano.

Vicina alla sala degli arazzi è quella detta di Gandino, perchè tutta quanta è dedicata a questo industriale ed importante borgo della valle Seriana. È sorprendente la ricchezza che a quella chiesa parrocchiale pervenne dalla pietà della popolazione e dalla secolare munificenza della principesca famiglia Giovanelli, singolarmente affezionata alla sua valle d'origine. Su uno sfondo cupo di belli arazzi italiani del secolo XVII, sfavilla un grande altare tutto quanto in lamine d'argento, lavorate a sbalzo ed a cesello. Nel centro del pallio, a tutto rilievo, è la Vergine fiancheggiata da due santi. Questo prezioso altare, completo, con tutto il ricco servizio da messa, con tappeti di Smirne, con candellieri, carteglorie e messale pure in argento, dicesi sia l'unico superstite di sette consimili altari, che abbellivano la chiesa parrocchiale di Gandino. Le contribuzioni di guerra dell'età napoleonica, che gli studiosi d'arte non potranno mai abbastanza maledire, fecero scomparire anche quel tesoro; uno solo dei sette altari, per intercessione dei principi, venne conservato integralmente, ed ora per la ricchezza della materia e l'eleganza del lavoro, di un barocco grandioso, attrae lo sguardo del visitatore.

Attorno all'altare, in ampie e ben scelte vetrine, sta raccolto il tesoro della chiesa, del quale devo accennare, per tacere del resto, un bel pallio d'altare in broccato di seta rossa con trame di filo d'oro riccio, nel centro del quale è la figura della Vergine ricamata in seta di vari colori, sopra un disegno di qualche artista lombardo: disegno, ricamo e stoffa sono prodotti della fine del 400 o del principio del 500, come lo sono alcuni paramenti della stessa Gandino, esposti nella vetrina a sinistra dell'altare. Oltre a varie pianete e tonacelle in velluto cremisi ed in broccato riccio, con riquadri e crociere a ricami di Santi e di Vescovi, disposti in tempietti dalle cupolette d'azzurro e d'oro, notasi al

n. 3 un bellissimo piviale in velluto cremisi, di un colore cupo intenso, guernito nello stolone e nel cappuccio di finissimi ricami in seta ed oro, di tinte squisitamente sobrie e delicate.

I santi nelle nicchie che sfilano nello stolone e la Madonna in trono, sotto un ampio arco di trionfo, sono eseguite con una tale morbidezza da far pensare che il ricamo sia stato condotto sui disegni di qualche artista lombardo della fine del secolo XV, e che per severità di stile, per armonia di tinte, ricorda la maniera di Ambrogio da Fossano. Taccio di altro piviale di velluto verde, di dalmatiche di broccato e di seta del secolo XVII e del seguente per accennare a vari arredi che si trovano nelle vetrine di fronte.

Attribuito al Cellini è un ostensorio d'argento dorato a custodia rotonda, raffigurante una ghirlanda, lavorata a giorno, con nicchiette gotiche adorne di Santi, e decorazioni architettoniche dell'elegante stilizzazione floreale gotica. Questa ghirlanda fu adattata all'uso attuale di ostensorio e fu deturpata dall'aggiunta di orribili raggiere moderne; a mio giudizio trattasi di lavoro francese o fiammingo di un secolo almeno anteriore all'orefice italiano, e tale da meritare una buona riproduzione. Accanto ad esso è un grande ostensorio d'argento a guglia piramidale, fiancheggiata da due altre gugliette, a trafori, a nicchiette, ad archi rampanti; motivi tutti dello stile gotico. V'è pure un calice in argento, col piede, il nodo e la parte inferiore della coppa adorni di filigrana dorata e gemme, del secolo XVI, ed una bella croce processionale in argento col Crocifisso ed i soliti busti della Vergine, delle Marie, dell'Angelo e di San Giovanni Evangelista; tutto attorno sporgono bottoncini o gemme di imitazione vegetale, che troviamo frequenti nell'oreficeria lombarda del principio del secolo XVI.

Non posso lasciare la sala di Gandino senza ricordare una ricca collezione di pizzi di filo e d'argento, di Fiandra di Venezia e di Milano, e soprattutto quattro riquadri con bassorilievi in legno, dipinti e dorati, raffiguranti l'*Annunciazione*, la *Natività*, la *Visita della Maria Vergine a Santa Elisabetta* e l'*Adorazione dei Magi*. Questi riquadri, colle sculture benissimo conservate, dovevano far parte di qualche grande ancona in legno: lavoro certamente di artisti bergamaschi, presso i quali fu da secoli in fiore quest'arte della scultura, ricca di prodotti importanti. Esaminando lo stile dei quattro bassorilievi, i costumi delle figure, credo di non andar errato riferendole al principio del secolo XVI ed a qualche maestro famigliare ai progressi della giovane scuola lombarda, fiorita dopo i meravigliosi esempi di Amadio da Pavia, di Cristofaro Solari e dei loro allievi. Se si confrontano le sculture di Gandino con quelle di San Giulio d'Orta, ora all'Esposizione di Torino, ed altre di Vigevano e di Mortara, appaiono tosto prodotto di un'epoca più progredita e più agguerrita, mentre queste ultime ricordate risentono ancora la durezza e l'ingenuità delle opere dei Mantegazza nella Certosa di Pavia.

Ma le numerose sale degli arredi d'oreficerie e delle stoffe che ci attendono al piano superiore ci inducono a troncare i confronti, e salire l'ampio scalone che mette ad una grande sala addobbata da arazzi di tarda epoca; da questo si accede alle sale dove sono esposte le oreficerie e le stoffe.

Copiose sono entrambe le raccolte, e massime delle prime; l'occhio è veramente colpito dalla grande massa di argenteria che si ebbe da una sola Diocesi, e lo studioso potrà con suo vantaggio esaminare la ricca collezione delle stoffe, ed in specie di quelle che per il loro pregio e per l'epoca alla quale rimontano, sono le più preziose e dal lato artistico e da quello commerciale. A mio giudizio gli ordinatori della Mostra, i quali disponevano di amplissime vetrine, avrebbero dovuto raccogliere gli arredi più antichi in separate vetrine, mentre ora allo studio del visitatore sfuggono in mezzo a monumentali trofei, a candelabri, a legature ed ostensori barocchi o moderni, le delicate ed artistiche produzioni delle migliori epoche dell'arte. Ad ogni modo, anche in mezzo alla copia di oggetti che per lo studioso non hanno alcun valore, sono ammirabili alcuni esemplari dell'oreficeria dei secoli andati, dei quali purtroppo si dovette rimpiangere l'assenza nella Mostra di Torino.



ARTE ANTICA

COPERCHI DI SPECCHI IN AVORIO RAPPRESENTANTI IL CROCIFFISSO E L'ADORAZIONE DEI MAGI
 Arte francese, 2^a metà secolo XIV — Appartenente al Museo Civico di Pavia.
 (Esposizione d'Arte Sacra, n. 195-196 del Catalogo — Sala K).



ARTE MODERNA

MARCHESE GIULIO LAMARMORA DI HARCOURT D'AZEGLIO — CONTRALTARE DIPINTO
 (Esposizione d'Arte Sacra, n. 90 del Catalogo — Sala C).



GIORGIO SZOLDATICS — LA SACRA FAMIGLIA (Opera inviata al concorso del Papa all'Arte Sacra).
(Esposizione d'Arte Sacra, n. 219 di Catalogo — Sala T).

Ad esempio, nella sala VII, si osserva la grande croce processionale della chiesa bergamasca di Santa Maria Maggiore, in argento cesellato e dorato, colla croce che si alza su di un pomo a forma di edicoletta; attorno al Cristo sono i simboli e le immagini rituali, eseguite colla maggiore finezza; dal contorno sporgono gemme e foglie, come in quelle di Gandino e come in alcune delle croci comasche esposte a Torino. Della stessa chiesa è una pace ornata da un niello su argento, rappresentante l'*Ecce Homo*, sotto al quale è un Santo vescovo, lavoro ancora alquanto duro ma sentito, nello stile dei niellatori lombardi del 400. Allo stesso periodo è da riferirsi un'altra pace (n. 173), della chiesa di Romano di Lombardia, pure niellata su argento e della forma di piccola ancona, colla Pietà effigiata nel mezzo, nella lunetta due Santi che serrano in mezzo un elegante medaglione col busto della Beata Vergine col Bambino.

Alla chiesa del Carmine di Bergamo appartengono due veri capolavori dell'oreficeria medioevale, e dei quali, colla ricerca diligente dei documenti manoscritti, sarebbe desiderabile determinare l'autore. Uno di questi è l'ostensorio a forma di edicoletta gotica sormontato da una elegante cupolina, con trafori ed archi rampanti; anche il nodo è formato da edicolette, da nicchie, da gugliette, pinnacolini, sotto alle quali stanno delle squisite statuine della Vergine e di Santi. È prezioso lavoro del secolo XV, e che fa degna compagnia alla croce d'altare della chiesa stessa, in cristallo di rocca, con ricchissima montatura d'argento dorato; anche qui il nodo raffigura una edicoletta gotica con nicchie occupate da scudetti con croce rossa in campo d'argento; nei contrafforti tra nicchia e nicchia, statuine a tutto rilievo, sul nodo si erge la croce di cristallo, ai lati della quale, su due leggiadre cornucopie a voluta, sorgono le due statuine della Vergine e dell'apostolo Giovanni, per sé stesse un capolavoro. Lungo l'orlo della croce sporgono gemme e fiorami lavorati a giorno di estrema finezza. Questi ed altri gioielli della lombarda oreficeria si perdonò in mezzo ad un profluvio di messali legati in argento, d'ostensori, di pissidi, ad una serie di croci processionali e d'altari e che stancano l'attenzione, non però in modo da non lasciar scorgere la croce di Tagliano, col Cristo e le figure dei Santi e della Vergine, rigide, nervose e scorrette in confronto all'eleganza dei motivi decorativi che intagliano il fondo e gli orli, fatto questo che più di una volta si ravvisa nell'oreficeria, già addestrata nel secolo XIV alla decorazione, più incerta ancora e inesperta nel rendere l'espressione della figura umana.

Ricordo anche il bel calice in argento del Santuario di Ardesio, opera del 400, ornato di un delicato lavoro di filigrana dorata sulla coppa e sul piede (270), e quello non meno bello di Albino (177), adorno di smalti lombardi nel piede con angetti e santi, cesellati nel nodo; ricordo ancora un bel piatto di peltro con figure cesellate della chiesa di Pignolo, ed una elegantissima anfora del pari lavorata a cesello con figure di squisita fattura, esposta dalla parrocchiale di Parre in Val Seriana. Non posso trattenermi né sulla mazza capitolare di Trescore né sul bel pastorale della chiesa di San Paolo d'Argon, dall'ampia voluta, ricordante i pastorali dipinti nei quadri lombardi del 400; accennerò solo ad alcuni Evangelari miniati del monastero di San Grato, che gareggiano per bellezza con i migliori codici esposti a Torino, ed alla crocetta d'argento, di tipo bizantino del secolo XII, trovata nelle tombe dei Santi Procolo, Fermo e Rustico nell'occasione di una visita episcopale fatta ai resti dei prodi martiri della legione Tebea.

Anche la sala VIII, dei bronzi, contiene pregevoli oggetti d'arte, quali le due portine in bronzo (64) della chiesa di Gromo San Giacomo, con sei bassorilievi cesellati e dorati, ed i ricchi candelabri delle chiese bergamasche di Sant'Alessandro in Colonna e della Cattedrale, con graziosi puttini sedenti sulla coppa e sul piatto; altri bronzi meravigliosi per la freschezza e la perfezione della fusione sono quelli della chiesa di San Leonardo ed altri molti che qui sarebbe lungo ricordare.

La Mostra Eucaristica di Milano, del settembre 1895, aveva già fatto conoscere la ricchezza dei paramenti sacri della Diocesi

di Bergamo, ricchezza che si palesa in modo mirabile nella presente esposizione, la quale, per merito dei suoi organizzatori, porta alla luce tesori ignorati e poco noti dal fondo delle industrie e belle vallate della provincia. Non posso qui ricordare tutta la immensa copia di stoffe sacre, che sono raccolte nelle vetrine di sei grandi saloni del palazzo (sale IX-XV) e debbo limitarmi a quelle soltanto che per la storia dell'arte hanno qualche importanza. Ed una grande, eccezionale ne hanno soprattutto i paramenti raccolti nella sala XII, detta dei paramenti bizantini, benché sia difficile dimostrare che i parati così denominati abbiano qualche relazione colla greca Bisanzio.

Tra le più belle stoffe che possediamo della fine del secolo XV sono da porsi quelle della Cattedrale di Bergamo (n. 30). Il piviale in broccato d'oro con bordi ricamati d'oro reca nelle nicchie dello stolone le figure di seta a colori dei Santi di cui le reliquie sono conservate nella cattedrale, come Sant'Alessandro, San Grato, San Lupo, San Vincenzo, ecc.; nel cappuccio è rappresentata l'Adorazione dei Magi; anche la pianeta in broccato d'oro su fondo rosso ha le due crociere con ricami riportati rappresentanti l'Annunciazione e varie figure di Angeli e Santi. Questi due parati, appartenenti all'antica cattedrale di San Vincenzo, sono della fine del secolo XV, e considerando lo stile delle figure ricamate, il pregio grandissimo della stoffa, e l'accuratezza somma del lavoro di ricamo, sono indotto a credere che i committenti o gli esecutori di queste pazienti imprese di Aracni industrie, avessero ricorso ai disegni di qualche rinomato maestro, uscito da quel focolare di artisti che era Milano alla fine del 400; chi esamina le figure del Santo a cavallo, e dell'Adorazione dei Magi ricamate sul piviale accennato, non potrà sfuggire all'impressione della loro somiglianza coi prodotti dell'arte di Bernardino Luino e della sua scuola. E ricordo ancora il bel piviale di velluto cremisi di Gromo San Giacomo e di Nese e quelli di velluto controtagliato di Vertova e di Casnigo, tutti con ricami riportati, alcuni dei quali, specialmente la Madonna in trono del piviale di Vertova, di una freschezza e vivacità di colori che fanno testimonianza della cura e della diligente conservazione dei proprietari. Sempre allo scorcio del secolo XV o al principio del XVI si riferiscono il piviale di Villa Serio, le pianete e le tonacelle di Sedrina, di Borgo di Terzo, e di Zogno in velluto rosso o in broccati di fondo rosso, a larghi e ben disegnati fiorami e ricamati nei riquadri e nella crociera in seta a vari colori ed oro. In genere tutti questi parati hanno come motivo comune di ricamo delle serie di nicchie coperte di cupolette, con Santi e Vescovi distinti dai loro attributi del martirio; queste nicchie, o basate su colonnette e coperte da attico, quali piccole icone dell'epoca, oppure terminate da cupolette d'azzurro e d'argento, come ad esempio quelle di Zogno e di Gandino, arieggiano vagamente all'Oriente, benché, a mio credere, l'artista che le ha disegnate e ricamate non dovesse avere mai visti altri modelli orientali che le fulgide cupole di San Marco o quelle delle basiliche padovane.

A questa serie del 400 appartiene anche il pallio di velluto cremisi della chiesa di Zogno (n. 219), coll'orlo ricamato a rabeschi d'oro e nel centro, in una ghirlanda, la figura di San Lorenzo colla graticola del martirio, di finissimo ricamo, la quale ha una sorprendente affinità colla figura dello stesso Santo, ricamato nel cappuccio del piviale che Luchina dal Verme, figlia del Conte Carmagnola donò nel 1460 alla chiesa di San Lorenzo da Voghera.

Nella vetrina di fronte a quella che racchiude tanti tesori di Bergamo e della valle Seriana, sono altri notevoli paramenti, come il piviale in broccato con pizzi d'argento della chiesa d'Albino, collegato alla memoria di San Carlo Borromeo, i due in stoffa di tessuto d'oro damascato con larghi bordi e cappuccio ricamati in oro, e fregiati delle armi del vescovo Luigi Ruzini, che resse la Diocesi dal 1697 al 1708, e gli altri due, pure della cattedrale, in seta riccamente ricamati in oro colla figura di Santi vescovi e martiri, e Sant'Alessandro nel cappuccio, ed altre pregevoli arredi di Alzano Superiore, di Piario, di Costa Imagna.

Non posso più oltre dilungarmi sulla ricca collezione di stoffe appariscenti e sfarzose del secolo decorso e dei prodotti dell'epoca

nostra, devo però ricordare le belle imitazioni dei ricami della chiesa di Zogno, fatte dalle monache di Zogno, e che sono veri capolavori di fedeltà e diligenza.

Prima di por fine a questa monotona rassegna, non confortata da immagini e riproduzioni, mi sia lecito esprimere una parola di lode e di plauso per quelli che, promovendo la mostra Bergamasca, prepararono agli studiosi visitatori ore indimenticabili di soddisfazione artistica e di compiacimento patriottico, e mi sia concesso di esternare un caldissimo desiderio ed augurio ad un tempo, che cioè la riunione di tanti quadri ed arredi artistici, di cui feci rapido cenno, lasci come risultato duraturo e vantaggioso, non solo le impressioni e gli ammaestramenti che saranno serbati dagli ordinatori e visitatori, ma anche qualche accurata descrizione, arricchita di riproduzioni fotografiche, quali si hanno della Mostra orvietana, milanese e, speriamo, torinese e quali si possono ormai ottenere dalle abili case d'industrie artistiche della città di Bergamo.

ANTONIO TARAMELLI.

Al momento di stampare queste note mi viene riferito che si attende dal Comitato Bergamasco alla redazione di un catalogo illustrato; un plauso a quei valentuomini che intendono i doveri degli ordinatori di una Mostra d'arte antica.



Il conferimento dei premi nei concorsi d'Arte Sacra

Le Giurie per l'aggiudicazione dei premi ai concorsi dell'Esposizione di Arte Sacra hanno proposto e il Comitato Esecutivo ha approvato le seguenti deliberazioni:

Concorso Pontificio di lire diecimila per il miglior quadro rappresentante la Sacra Famiglia:

La Giuria non ha ritenuto potersi assegnare il premio ad alcuno dei concorrenti, ma ne ha indicato parecchi a distinzioni speciali, che verranno pubblicate.

Il Santo Padre si è degnato di consentire che il concorso si rinnovi, e il Comitato farà conoscere fra poco le nuove condizioni.

Concorso Reale di lire diecimila per opere di pittura e scultura:

La Giuria ha assegnato il premio al pittore Paolo Gaidano per i quadri dei *Fasti delle Missioni Francescane*.

Concorso del Ministero d'Istruzione Pubblica di lire tremila per una Messa di Gloria:

La Giuria ha assegnato il premio al prof. Guglielmo Mattioli, e una speciale distinzione al maestro sac. Lorenzo Perosi.

Concorso di architettura col premio di lire cinquemila:

La Giuria ha deliberato il premio all'architetto Stefano Molli per gli edifici dell'Esposizione delle Missioni.

Inoltre la Giuria ha assegnato parecchi diplomi di medaglie d'oro e d'argento ed altre distinzioni, che saranno fatte conoscere colla relazione ufficiale da pubblicarsi a lavori compiuti.

Torino, 27 settembre 1898.

Il Presidente delle Giurie

Conte STANISLO MEDOLAGO-ALBANI.

Il Presidente del Comitato Esecutivo

ANTONIO MANNO.

PIEMONTE ANTICO

NON è molto che alcuni studiosi di storia e d'arte ebbero rivolta l'attenzione ad alcuni monumenti originali che s'incontravano qua e là nelle nostre province subalpine, importantissimi perchè vere evocazioni fedeli e intere di bei periodi della pittura e dell'architettura. Queste occhiate rivolte quasi per caso invogliarono a ricercare, a radunar documenti, a classificare, fin che si vide con sorpresa che questa regione, la quale pareva dover essere per tradizione e per indole chiusa e refrattaria ad ogni influsso di gentilezza e d'arte, aveva avuto al contrario fin dal remoto medio evo un culto non fastoso; ma intimo, raccolto, profondo verso tutte le manifestazioni artistiche. Il Piemonte non solo non era privo di tradizioni, anche all'infuori delle scuole pittoriche medievali e cinquecentesche già riconosciute, ma ne appariva molto ricco.

E gli studiosi s'incoraggiarono a vicenda nelle ricerche, diffusero la conoscenza dei monumenti più importanti, finchè da ultimo una benemerita società si assunse perfino di organizzare ed agevolare questa che fu detta « la scoperta del Piemonte ».

Ma la scoperta del Piemonte era già intrapresa da parecchio tempo. Scoperta tutt'altro che agevole poichè il pertinace esploratore che ha incominciato or sono vent'anni, nel 1878, confessa oggi di non essere ancora giunto a mezzo della sua opera. Immaginate voi un uomo che dedica la sua vita e le sue sostanze ad un'opera d'utilità scientifica ed artistica ignorata dai più, e vi perdura con tenacia e modestia ben piemontesi, senza speranza nè desiderio di fama o di compenso, e colla certezza, ahimè! che la propria vita non basterà a porre termine all'opera intrapresa?

Quando saprete che sono oggidì circa millequattrocento grandi fotografie di opere esistenti ai quattro angoli dell'antico Piemonte, quando penserete alle fatiche, ai viaggi, alle spese, alle prove e riprove, alle stanchezze inevitabili e alla soddisfazione invero poca, ne resterete ammirati.

L'avvocato Secondo Pia incominciò la sua collezione coi monumenti della sua Asti nativa, raccolti in un magnifico album che, offerto al Re, gli valse la Croce di Savoia di moto proprio di S. M. Di poi cominciò le sue escursioni nei dintorni di Asti e di Torino, spingendosi sempre più lontano, accumulando notizie nelle biblioteche, dagli studiosi e dagli artisti, notando, visitando, ricercando. Non è opera di fotografo: tutt'altro, mentr'egli cercava di ottenere tutti i perfezionamenti tecnici dello strumento che veniva ad essere un sì utile raccoglitore e illustratore, doveva collo studio preparare i materiali di una collezione scientificamente determinata. Egli si limitò alle opere di epoca romana, del medio evo e del cinquecento.

Le fatiche materiali più che altro son tali da stancare qualsiasi fibra; ma egli è invincibile come un collezionista; robusto e aitante non teme fatiche. Si tratta spesso di cappelle abbandonate, isolate, inerpicate sui picchi; bisogna trasportarvi sette od otto miriagrammi di attrezzi; scegliere l'ora e la luce, tornarvi, dimorarvi qualche giorno, cercar aiuto di muli o d'uomini. Noie e spese. Ma non è tutto. Un grande impedimento è prodotto dall'ignoranza di molta gente che potendo intromettono ostacoli e seccature.

Egli ha dovuto far le orecchie di mercante quando lo si riceveva in malo modo, ricorrere a sotterfugi, addolcire i cerberi colle lusinghe o col danaro; gli episodi e gli aneddoti di queste peregrinazioni sono curiosissimi: c'è da infiorarne molti « per finire ». Egli incontrava talvolta in un campo accanto ad una cappella un rozzo contadino: chiedeva del cappellano. Quegli s'allontanava in aria brusca per andarlo a cercare, e tornava (era lui il cappellano) ma con grande autorità, in sottana. Nonostante un permesso dell'Arcivescovo defunto, che gli fu gentilmente rinnovato da monsignor Richelmy, queste difficoltà non sono scomparse.

Poveri cappellani di montagna, solitari nei loro eremi non visitati per anni! Come far buon viso ad uno strumento che viene come

un intruso a rompere l'atmosfera sacra della loro cappelletta, a rubare con tanta disinvoltura e portarsi quello che è gran parte della loro vita? Gli è altresì che essi sono stati ingannati talvolta da alcuno di quegli scovatori di cose antiche, veri spogliatori del tempio, i quali li circondarono con mille malizie per farsi cedere o imprestare opere d'arte e oggetti di cui essi non sospettavano il pregio. Non hanno tutti i torti di essere diffidenti!

Un affresco che fu riprodotto dal Pia, raffigurante la Crocefissione, molto importante perchè reca impronta della scuola del Gaudenzio, fu dovuto fotografare un giorno prima di venir coperto di fieno.

All'Esposizione d'Arte Sacra il Pia ha esposto in una grande vetrina, che occupa tutta una parete, un gran numero di fotografie di soggetto sacro; esse sono, con quelle che stanno nelle quattro cartelle contenenti le opere d'arte sacra delle quattro province piemontesi, in numero di 600. Come tutte le altre sono, in formato 21×27 ; alcuna in formato 24×30 .

Il Pia ha esposto più volte parte della sua collezione, nel 1890 all'Esposizione Architettonica di Torino, ove ottenne la medaglia d'oro; di poi all'Esposizione fotografica di Venezia ebbe la medaglia d'oro accordata dal Ministero dell'istruzione pubblica; un diploma d'onore gli fu conferito nell'Esposizione Eucaristica di Milano.

Una copia dell'intera collezione fu donata alla nostra Pinacoteca: essa verrà a mano a mano accresciuta e resa completa.

Le opere che diamo qui riprodotte non erano state mai dapprima fotografate. La tavola del De-Ferrari è nella sagrestia della chiesa parrocchiale di San Benigno Canavese; la tavola del Macrino è nella Galleria di quadri dell'Accademia Albertina; l'affresco del Vanloo nell'ex-convento di Santa Croce, ora Ospedale militare, in Torino.

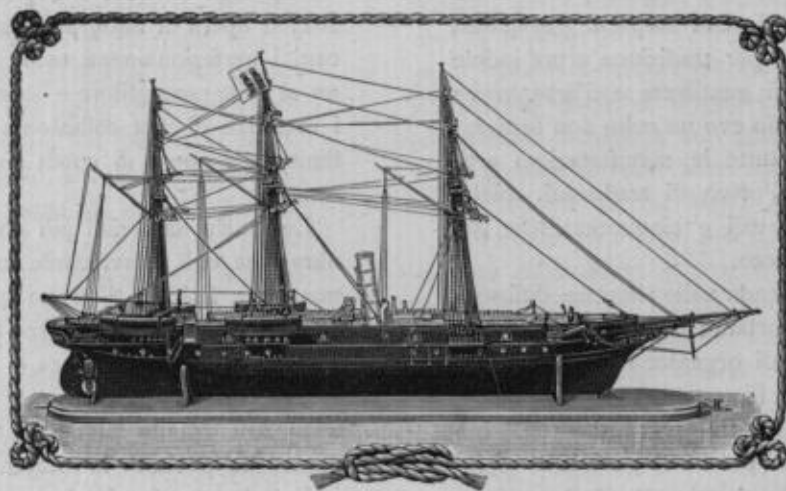
Esaminando la raccolta del Pia, unica raccolta privata di tal copia ed importanza che esista in tutta Italia, si resta compresi da un senso di stupore. Esiste tutto un mondo, di cui non conosciamo che un lembo. Noi possiamo ricostruire l'ambiente del medio evo e del cinquecento, riviverci colla fantasia; ma quel mondo che evochiamo è di altra regione, ha un carattere che è improntato di gentilezza, di vivacità, di pieghevolezza proprie di gente altrimenti dotata dalla natura; il medio evo e il cinque-



MUSICA — CODICI ANTICHI
(Esposizione d'Arte Sacra — Sala G) (Fot. DACORSI).

tano a ricordo dei solenni festeggiamenti dei Centenari.

L'esecuzione di questi due lavori, che a detta di competenti sono veramente splendidi, costituirà un nuovo avvenimento per l'arte religiosa, e di esso dobbiamo essere riconoscenti al benemerito Comitato che promosse il concorso.



Modello corvetta « Immacolata Concezione » — Yacht del Papa Pio IX
Barone GEROLAMO GAVOTTI VEROSPI
(Esposizione d'Arte Sacra, n. 8 del Catalogo — Sala A).

cento piemontese non fu finora ricostruito che a scampoli. Ed ecco: qui rivive intero. Edifici sacri o profani, decorazioni, ornamenti, oggetti del culto, arredi domestici; fate rivivere in questo ambiente i personaggi storici, i loro costumi caratteristici, ed ecco nella vostra fantasia delinearsi, vivificarsi la risurrezione.

Che prezioso materiale per chi si assumesse un giorno il compito di illustrare l'arte antica in Piemonte! Speriamo che qualche studioso degli studi storici e artistici della nostra regione si lasci presto tentare efficacemente.

GIOVANNI CENA.

Un nuovo lavoro del Maestro Perosi eseguito a Torino. — Il comunicato ufficiale sull'esito dei concorsi artistici del Comitato Esecutivo dell'Esposizione d'Arte Sacra ha fatto conoscere i nomi dei vincitori del premio per la *Messa di gloria*: il maestro Mattioli di Pesaro e il sacerdote Lorenzo Perosi.

I concorrenti erano 42, dei quali 3 vennero esclusi perchè non osservarono le modalità del concorso. Dei 39 lavori rimasti in gara, una ventina ebbero le lodi della Giuria.

I lavori del Mattioli e del Perosi saranno eseguiti nella Cattedrale di Torino entro quest'anno, e quindi i manoscritti verranno depositi nell'Archivio del Capitolo Metropolitano.

È PUBBLICATO IL

Catalogo Generale d'Arte Sacra

Un volume di oltre 200 pagine, con bellissima copertina a colori, disegnata dal Mataloni. Contiene l'elenco di tutti gli oggetti esposti nelle varie sale dell'Arte Sacra, con l'indicazione del luogo di provenienza e del proprietario, e con cenni storici ed artistici.

È indispensabile per visitare la Mostra d'Arte Sacra.

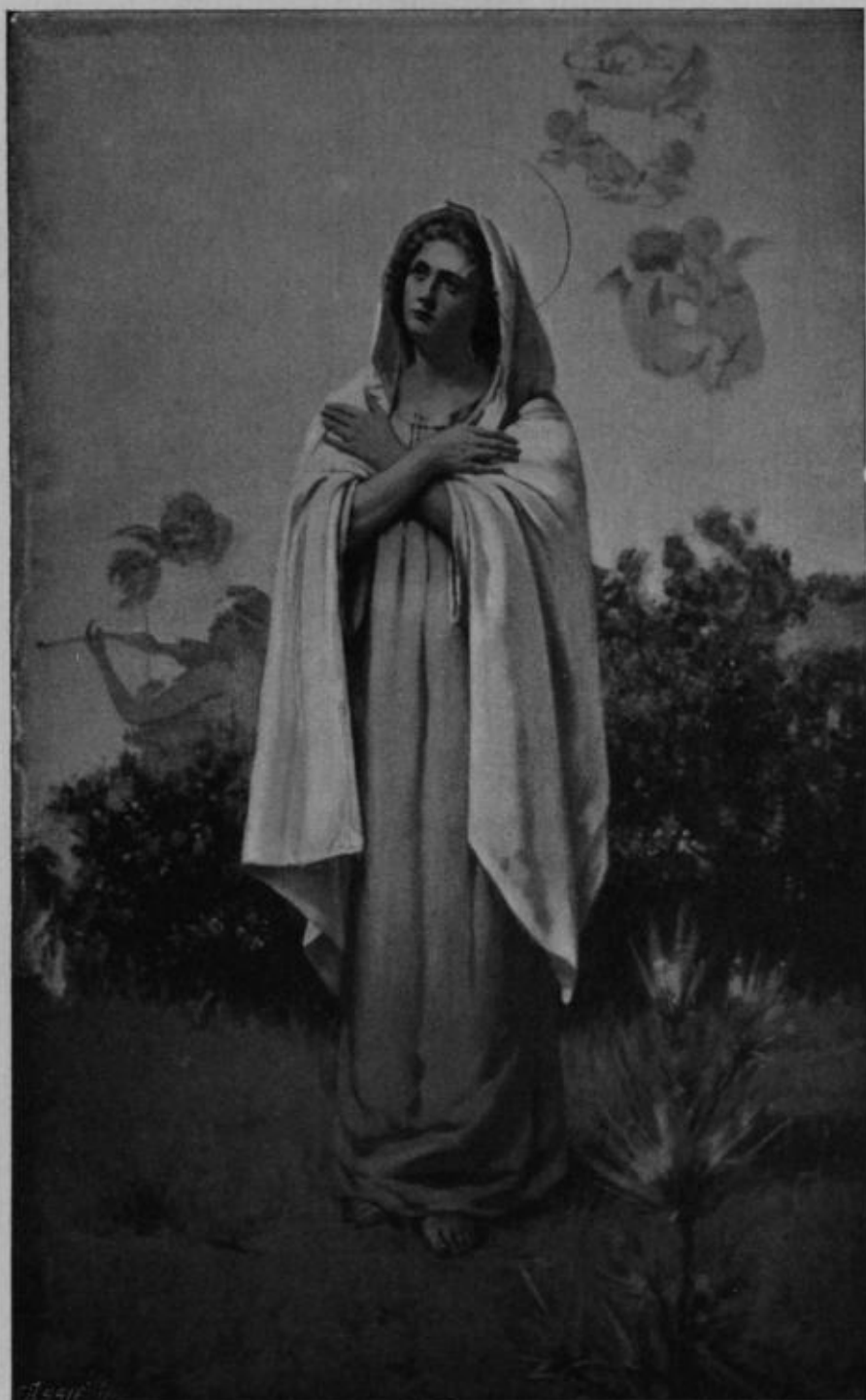
Prezzo LIRE DUE.

Dirigere le domande agli Editori Roux Frassati e C^o - Torino.

Con l'approvazione dell'Autorità Ecclesiastica

Giuseppe Vay, gerente responsabile — Torino, Tip. Roux Frassati e C^o

PROPRIETÀ ARTISTICO-LETTERARIA RISERVATA.



CAMILLO VERNO — SANTA CECILIA (dipinto ad olio)
(Esposizione d'Arte Sacra moderna, n. 62 del Catalogo — Sala P).

CULTORI DELL'ARTE SACRA IN PIEMONTE

DEFENDENTE DE FERRARIS DA CHIVASSO

(Continuazione, vedi n. 25).

SE il De Ferraris ebbe in comune col Durer (specialmente nei trittici più antichi) la maniera di disporre le figure e una grande sostenutezza di disegno, non però egli è confondibile con lui, nè d'altronde tale da poterlo scambiare per pittore tedesco, perchè basta ad escludere che sia tale, nota il Gamba (op. cit.) *il suo modo di panneggiamento che è ben lontano dal fare rotto, angoloso, metallico degli autori tedeschi, fra i quali primeggia per tal carattere Alberto Durer.*

Forse Defendente De Ferraris fu in Germania; certamente egli nei primi mesi della sua carriera si lasciò impressionare dalla composizione delle stampe sapienti e geniali del massimo campione della scuola pittorica tedesca. Queste stampe allora correvano per le botteghe degli artisti di tutta Italia portate dai commercianti germanici e olandesi che facevano molta piazza in Lombardia, avevano un *fondaco*, cioè quello che ora chiameremmo *borsa di commercio o di affari* in Venezia, e conducevano traffici anche in Piemonte e altre parti d'Italia; dietro a questi negozianti, che insegnavano per così dire la strada, calavano giù le Alpi anche letterati e artisti, desiderosi di conoscere di persona i più illustri loro confratelli italiani, e le nostre città, tanto ricche di monumenti e che allora passavano pure per le più ricche, eleganti e mondane di tutta Europa. L'affinità che vi è fra il genio veneziano pieno di praticità — malgrado la vernice d'eccessivo amore per i sollazzi e per le apparenze — e la ponderatezza tedesca e fiamminga, stabiliva una larga e intensa corrente di simpatia fra la Città delle lagune e suoi abitanti e i visitatori suoi. Nel campo delle arti e delle lettere questo vincolo spirituale si esprimeva con uno scambiarsi di teorie, di metodi, di furbizie professionali, di esperienze pratiche, di idee, di impressioni e vai dicendo. *Pittori e miniaturisti di Anversa, di Bruges, di Gand*, dice il Gamba esprimendo concretate in una succosa e ampiamente comprensiva notizia storica il fatto generale, *visitavano la regina dell'Adriatico e lasciarono traccia del loro modo di sentire.*

A questa influenza Germanica allude il Jacobsen (Pinacoteca di Torino in *Archivio storico dell'arte*, 1897), allorchè dice del De Ferraris, riferendosi specialmente alle sue predelle, che *ei mostra di possedere una ricca fantasia e un facile talento narrativo*, e subito dopo ci svela quale sia, secondo lui, la fonte ispiratrice di queste opere (importanti sì, ma nella mente dell'artista, accessorie, considerate rispetto ai trittici), asserendo che esse *qua e là* fanno ricordare gli artisti Tedeschi del principio del secolo. Inoltre allo stesso Jacobsen il ritratto di Carlo III di Savoia, nel trittico di *Santa Maria Vecchia*, sembra pur esso in certo modo ressenziente dell'influenza di qualche maniera tedesca, dal momento che ei lo dice *degno di essere stato dipinto da Striegel.*

Queste varie osservazioni esprimono sommate questo fatto generale: che nell'arte di Defendente entrano, per quanto larvati qua e là, i sintomi dell'influenza di alcuno dei maggiori maestri delle scuole Fiamminga, Germanica e Veneta.

Per quanto tuttavia il Defendente rispecchi nella sua maniera certe qualità veramente superiori e proprie dei grandi maestri preraffaelliti e pretiziani, non riesce egli pertanto a raggiungere quella pienezza di accento lirico e passionale, che sovente vibra e balena nelle loro opere, piene a un tempo di soavità e ardore. Ma in compenso egli dei migliori veneziani seppe emulare le superbe qualità dei coloristi, specie nel già citato trittico della *Vergine degli Angioli* in Avigliana (disgraziatamente privo della tavola centrale trasportata a Cavour nel 1852) e nel pur già citato famoso trittico di Feletto Canavese del 1522, dei quali il Gamba giudica che fanno *l'impressione a primo sguardo* di dipinti di scuola veneta del tempo dei *Vivarini, dei Carpaccio, dei Bazaiti*. Quanto ai pittori della scuola Umbra, egli, a detta dello stesso Gamba, emulò i migliori, specialmente nel disegno, in qualcuno dei dipinti di minor mole, per esempio nello scomparto del *Supplizio della colonna* nel trittico di *San Crispino e San Crispiniano* nel Duomo di Avigliana.

Con tutto questo si navigava pur sempre nel pelago delle ipotesi più indeterminate, per quanto si riferisce alla scuola in cui il De Ferraris si era dovuto formare un'abilità professionale di primo ordine e un principio di fisionomia artistica sua propria. Nel 1880 parve come aprirsi un leggero spiraglio di luce. Francesco Gamba, nel suo studio *Sull'arte antica in Piemonte*, che fa parte del noto volume di monografie intitolato *Torino*, pose innanzi un'opinione un po' più precisa, che, cioè, maestro di Defendente abbia potuto essere quel maestro Amedeo Albin da Moncalieri, costruttore e dipintore, a metà del secolo xv, d'un trittico per l'altar maggiore del Duomo vecchio di Torino, d'ordine di monsignor vescovo Ludovico di Romagnano, e il giorno 16 maggio 1492, incaricato dal Capitolo Metropolitano di smontare il tabernacolo e il trittico dell'altar maggiore, in seguito alla decisione presa dal Vescovo di Torino, monsignor Domenico cardinale della Rovere, di fare a sue spese demolire la vecchia Cattedrale longobarda e costrurre sull'area di essa una nuova, su disegni di Amedeo De Francisco da Settignano presso Firenze, soprannominato Meo del Caprino. A indurre il Gamba nella convinzione che il suddetto Albin potesse essere stato il maestro di Defendente, giovò la conoscenza presa dallo stesso Gamba di una porzione di trittico segnata A A f. (*Amedeus Albin fecit*, secondo l'interpretazione data da quel valentuomo). Dal quale frammento, confessa però il Gamba, appare bensì un'analogia sensibilissima col fare del Defendente, che



CANDELABRO IN BRONZO, opera d'arte lombarda portante la data 1653 — Appartenente alla Chiesa di Sant'Eustorgio, Milano (*Esposizione d'Arte Sacra antica*, n. 532 del Catalogo — Sala K).

senza presa dallo stesso Gamba di una porzione di trittico segnata A A f. (*Amedeus Albin fecit*, secondo l'interpretazione data da quel valentuomo). Dal quale frammento, confessa però il Gamba, appare bensì un'analogia sensibilissima col fare del Defendente, che

cui ingentibus. Hic autem septem ecclesiarum et tribus
 euangelizarum discipulis. Hi sunt duodecim horum dicitur.
 que per christum solem illuminantur. Hi sunt
 duodecim portae celestis iherosolymorum. per quas
 ad vitam beati ingredimur. Hi sunt prima apostolica
 ecclesia quam credimus firmissime supra
 christum petram fundatam. Hi sunt duodecim troni.
 iudicantes duodecim tribus israel. Hec est ecclesia
 per uniuersum orbem terrarum dilatata. Hoc est
 semper semper et electi regale sacerdotium. per uniuersum
 mundum seminati. Rari fuerunt sed
 electi. et de his paruis granis multa se-
 getis surrexerunt. Hanc ecclesiam credimus et
 tenemus. et qui supra euangelizauerit quia
 isti non christiani. sed anathema in perpetuum
 erit maritatus. id est perditio in aduentum
 domini. Et que facilius huius seminis grana
 pagum huius mundi. que propheta laborauerit.
 et hi metent. sub recte formulae picture
 demonstrat.

OMNES APOSTOLI SIMUL INVTUM ETIA

IACOBVS
SALOMON

Iohannes
ASIA

MATHEVS
MACEDONIA



CODICI SACRI — COMMENTARIO ANONIMO ALL' APOCALISSE — Secolo XII

Questo codice oltremodo prezioso ha il testo illustrato da numerosissime miniature di molta importanza iconografica. È poi celebre il Mappamondo, che è uno dei monumenti geografici più antichi, e che nella scienza è conosciuto col nome di Mappamondo di Torino. — (Biblioteca Nazionale di Torino).
 (Esposizione d'Arte Sacra antica, n. 25 del Catalogo — Sala H).

indusse quell'egregio cultore dell'archeologia artistica a ritenere l'Albini maestro e Defendente allievo; ma eziandio risulta che quest'ultimo era *molto superiore* al precettore in *maestria di disegno, espressione e colorito*.

Nel 1889 poi lo studioso conte Alessandro Baudi di Vesme, degno successore al Gamba nella carica di direttore della R. Pinacoteca di Torino, nel pubblicare in un numero dell'*Archivio storico dell'Arte* parecchi documenti da lui trovati negli archivi di Vercelli e di Chivasso, relativi alla vita del pittore Martino de Spanzotis da Casale Monferrato, ma per più anni abitante di Vercelli, e dimostrato dal Padre Bruzza, con documenti, maestro di G. A. Bazzi detto il Sodoma, rilevava che il De Spanzotis, essendosi coniugato in Vercelli con una Costantina figlia di Antonio Pianta, residente in Vercelli, ma di nobile famiglia chivassese, feudataria di Lauriano, che è un paesetto molto vicino a Chivasso, e risultando da atti conservati negli archivi comunali di Vercelli e Chivasso, che egli aveva sovente a fare con questa ultima città per tutelare gli interessi della moglie, ivi proprietaria, e risultando che in Chivasso aveva amicizie, da un atto battesimale in cui figura come padrino, poteva benissimo detto Martino esser stato il maestro di Defendente, che, secondo il Vesme, nel principio del 1500 era ai primi passi dell'arte. E lo stesso Vesme sospetta che il De Spanzotis, da un trittico fatto nella fine del secolo xv o principio del seguente, per la famiglia Tana e rappresentante quella in atto di pregar San Bernardo, sia pure l'autore del trittico della *Madonna delle grazie* in Chieri, finora stato sempre attribuito al De Ferraris (e che io fino a documentata prova contraria continuo a ritenere opera di lui), segnato colla data 1503, commemorativa, a mio parere, a un tempo, della morte dell'individuo commemorato, un Tomaso Tana cavaliere di S. Giovanni di Gerusalemme, caduto nell'assedio di Rodi, di quell'anno, e della esecuzione del quadro ordinata e compiuta, sembra, pochi mesi dopo avuta dalla famiglia Tana notizia della morte del congiunto. Il Colonnello Angelucci e il Vesme ritengono invece che la data si riferisca solo alla morte del commemorato; ma io non conosco precedenti che autorizzino questa opinione dei due studiosi. Il Vesme suppone pure che i quadri di maniera affine a quello di questo trittico (naturalmente non munito di sigle Defendenziane) siano da attribuirsi al De Spanzotis e non più al De Ferraris. Le ipotesi del Gamba e del Vesme da me riferite in questo studio a titolo di cronaca delle diverse mosse della critica in merito all'opera di Defendente, sono così gravi e sollevano nella mente dello studioso dell'arte antica in Piemonte un tale cumulo di dubbi su altri punti, da far desiderare possa presto venir fuori l'Edipo, che, colla scorta di autentici documenti e di solide ragioni, risolva a fondo le due difficili questioni.

Ciò che è pur notevole nelle opere del De Ferraris si è la dimostrazione palmare di una grande conoscenza da parte sua degli stili architettonici in voga ai suoi tempi. Questa sua dottrina architettonica, unita a un non comune buon gusto, si è rivelata, in parte almeno, dalle cornici dei suoi trittici e semplici tavole, cornici che nei lavori di data più antica, come ad esempio, il *trittico di Chieri* già citato (1503), sono di stile gotico e negli altri si rivestono dei motivi più graziosi dello stile del Rinascimento italiano, *coll'arco a pieno sesto, capitelli, cornici, ecc., in stile greco* (v. Gamba, op. cit.) o per essere più esatti, *neoclassico*. Ornati tutti, dei quali le parti in rilievo erano dal nastro fatti indorare a *bolo armeno*, e i fondi fatti pingere a colore azzurro, detto in gergo di drogheria *oltremarino*.

La serietà del concetto architettonico, la bene ispirata e diligente ricerca dei particolari ornativi, anche secondari, la buona qualità delle materie adoperate, la finitezza e solidità dell'esecuzione, la forma che hanno di tempietti assomigliano le cornici che ornano le opere del nostro, e anzi le fanno equivalere a veri e propri piccoli monumenti. Defendente inoltre, da quell'uomo coscienzioso che dovette essere, procurava di servirsi per l'esecuzione dei progetti scelti dai committenti, di legno di ottima qualità e bene stagionato, perchè non avesse poi a cangiare, cioè fendersi o piegarsi, o in altri modi alterarsi, per ragione di venti, d'umido, di caldo eccessivo, di gelo e via dicendo, e non avesse a essere soggetto ai tarli. E voleva il legno pelle tavole eziandio leggero, per più facilmente maneggiare e trasportare le cose eseguite dove

volevano i committenti. Perciò egli preferì il legno di pioppo bianco (volgarmente detto *alberone*, e in torinese *arbra*, in novarese *pübia*) unendo le diverse parti della tavola non con colla detta di *cacio* come solevano i fiamminghi (che inoltre preferiscono il legno di rovere), ma sovrapponendo con scannellature parte a parte, e fermando ogni cosa con stecchettoni di legno, ad imitazione dei più fra i buoni pittori di vecchie scuole piemontesi, e fra gli altri del Macrino d'Alba (v. sua tavola grande, nella R. Pinacoteca di Torino).

Ma la dottrina architettonica del De Ferraris è provata non solo dal modo con cui sono concepite e disegnate le cornici dei suoi trittici e tavole isolate, ma anche e più ancora si dimostra con brillanti prove nei fondi dei quadri. Nei quali più volte son tracciate case, edifici, rovine, che lasciano supporre con qualche fondamento che il maestro abbia visitato Roma.

Quanto agli interni ei li fece in gran parte di architettura bramantesca con una *precisione ammirabile* nota giustamente il Gamba (v. op. cit.), *di linee prospettiche, cosa rara per i suoi tempi nei quali il punto di vista per essere collocato troppò in alto forma squilibrio nella composizione*.

Una piccola parte degli interni è di stile lombardo, fra i quali la *Disputa di Gesù in mezzo ai dottori* della Pinacoteca di Stuggart, nella quale quell'egregio e amabile gentiluomo che è il comm. avvocato Leone Fontana, distinto studioso e raccoglitore delle opere di Defendente e di altri quadri di scuole antiche piemontesi, mi confessava pochi giorni or sono (e a me sembra non senza fondamento) di *avvertire una reminiscenza abbastanza marcata delle principali linee dell'architettura del Duomo di Casale Monferrato*, che è uno dei pochi residui dello stile lombardo più genuino in Piemonte.

In qualche fondo architettonico, che ora si direbbe a *pien'aria*, il colore e l'impasto del nostro pittore rammentano il simpatico color biondo dei muri del Gentile Bellini, come nella *Predicazione di San Marco sulla piazza di Costantinopoli* (*Galleria di Brera*) (v. Gamba op. cit.). E ritornando agli interni, quello del quadro di proprietà del sullodato comm. Fontana: *Lo spozalizio della Madonna*, ora esposto nella *piccola esposizione d'arte antica e moderna*, in via Pietro Micca, disegnato non solo, ma *dipinto* con una giustezza della prospettiva, non solo lineare ma aerea, e con delle furbizie di esecuzione da sembrare vere anticipazioni nel progresso teorico e pratico nell'arte di comprendere e di rendere, sopra superfici piane, il concetto e l'impressione della distanza, in una forma atta ad essere sentita, compresa e gustata più ancora dall'occhio che dalla mente. In questo ultimo quadro, del resto, si sente assai debolmente il quattrocentista. E questo risulta scomparso, si può dir del tutto, nella tavola di *Sant'Orsola* in Avigliana, nella *Adorazione dei pastori* nella galleria di Bergamo, opera in cui, assieme col Vesme, non so trovare però la prova che vi vorrebbe trovare il Morelli (v. op. cit.) che in tal periodo il De Ferraris fosse influenzato dalle incisioni del Parmigianino (vedi a tale proposito anche il Jacobsen nell'opera più volte citata).

Procedendo sempre più nell'esame dell'arte del De Ferraris, osservando una per una le opere sue si acquista, mantiene e afferma la convinzione, che a determinare diversi atteggiamenti della complessa maniera dell'artista chivassese, siano oltre che le accennate intervenute influenze di altre scuole nostrane ed estere. Secondo il Jacobsen, che pure è un giudice severo (talvolta fino all'eccesso) coi più dei maestri di scuole piemontesi, dei quali ebbe a considerare i non numerosi saggi adunati nella R. Galleria di Torino, il De Ferraris è *un piemontese di natura più soave e di un'originalità ancora più spiccata che Macrino. L'opera del maestro chivassese deriva meno dalla scuola padovana e più dalla pittura vercellese e specialmente da Giovenone. I suoi tipi sono più soavi e leggiadri di quelli di Macrino; la sua maniera di dipingere più morbida. Aggiunge per altro poi: sotto certi rapporti è molto inferiore a Macrino d'Alba, le sue figure sono meno caratterizzate, gli manca inoltre il forte rilievo che rende sì spiccate le figure del dipinto di altare di Macrino* (allude a quello della R. Pinacoteca di Torino).

Eppure il Defendente di Macrino deve aver avuto larga contezza,

come pittore, e deve averlo se non direttamente imitato e studiato, almeno considerato assai, e per il fatto che il D'Alladio appartene a un periodo immediatamente anteriore a quello in cui rifulso il De Ferraris, e per questi altri che il grande maestro Albense molte pitture lasciò, in tanti luoghi del Piemonte, e deve pure, e tale opinione esterna anche il Lermontieff (*I maestri della pittura italiana*, Zanichelli, Bologna), deve pure, dico, aver lavorato in Vercelli, dal momento che tracce della sua influenza si rilevano in parecchi maestri della scuola vercellese. Fra questi il Lermontieff mette il Giovenone e l'Oldani. Anzi, per dar modo a ognuno di giudicare di questa sua asserzione, quel letale quanto acuto critico, mette in confronto il quadro del Macrino, uno dei più antichi del maestro, che si trova nella Galleria dell'Istituto Hoedel di Francoforte, coi quadri di Gerolamo Giovenone nella Pinacoteca della nostra città, e col quadretto firmato *Eleazar De Oldonibus* di proprietà della contessa Castelnuovo di Torino. Di più Macrino, nota lo stesso Lermontieff, lavorò nell'abbazia di Lucedio presso Trino, paese del Vercellese, quasi in confine col Monferrato.

Qui naturalmente non si parla d'influenza diretta di maestro ed anzi non la vedo, se diretta, immediata, neppure di opere. Ma di seconda e terza mano quindi neutralizzata, e mascherata, sì. E neppure si può negare l'influenza della scuola lombarda su Macrino, su Gandolfino e sulla scuola vercellese. Il baldacchino che sospeso sul capo della Madonna del Toppa e suoi allievi, loro aggiunge e alle scene dove esse primeggiano, solennità e sfarzo, passa (lo nota pure il tante volte da me citato Morelli o Lermontieff, che dir si voglia) al Borgognone, a Macrino, a Giovenone, e con questa caratteristica del baldacchino, parecchi tipi che divengono come tradizionali, e parecchie altre caratteristiche, parte belle e parte viziose, nel procedimento tecnico, nella maniera di disporre i personaggi ed altri elementi del quadro, nella scelta degli abbigliamenti delle figure, delle forme architettoniche dei mobili e delle fabbriche.

Tuttociò si potrebbe partitamente esemplificare, ma io non lo voglio, perchè escirei di troppo dai limiti che mi sono imposto, decidendo di compiere il presente lavoro.

Parecchie figure poi delle tavole Defendenziane ricordano assai la maniera di Gaudenzio Ferrari contemporaneo, e certamente solo di pochi anni più giovane del nostro. Il quale al pari del Valduggiese usa, specie nei trittici suoi più antichi, adornare le Madonne e i Santi di trine, monili, collane, in rilievo e dorati, senza per altro trascendere nelle esagerazioni che si osservano in alcune opere del grande capo-scuola valesiano, verbigravia nel magnifico quadro della cattedrale di Cannobio, in quello centrale della grande parete istaccata in fondo alla chiesa della B. V. delle Grazie in Varallo (*La crocifissione*) nei quali i morsi dei cavalli, le staffe, gli elmi dei guerrieri, le armature, saltano fuori dal dipinto a tutto rilievo e nella misura del vero.

In altre opere il sapore aneddotico che Defendente mette nell'interpretare pittoricamente le storie (v. molte predelle dei diversi trittici e un quadro di proprietà Fontana, esposto all'Arte Sacra e stato riprodotto in questo Giornale), stabiliscono affinità fra il suo temperamento artistico e quello di parecchi fra i migliori quattrocentisti Toscani, e cioè Senesi, Pisani e Fiorentini. Tra lo stile del nostro e quello del Ghirlandaio, nota il Gamba, una certa parentela; specialmente nel trittico della *Sacra di San Michele della Chiesa*. Quanto poi al paese, osserva giustamente il Gamba (v. op. cit.), il suo fare (del Defendente) è tutto fiammingo, e aggiunge lo stesso scrittore, in taluni fondi di paesaggio delle predelle sembra scorgere un fare analogo a quello di Paolo Bril d'Anversa. E qui mi permetto d'indicare fra i fondi di paesaggi di predelle, più fini e giusti nella prospettiva del chiaroscuro e del colore, la veduta di città in lontananza nel quadretto della *Decapitazione di Santa Caterina*, che fa parte della predella del quadro dello *Sposalizio mistico*, ora esistente nella R. Pinacoteca di Torino; quadretto tuttavia molto squilibrato, perchè accanto alle bellezze superiori come quelle dell'accennato paesaggio, e l'indovinata posa del carnefice che ringuaina la spada, esso contiene pure un insigne goffaggine, quale si è quella di dare alla Santa decapitata una posa affatto convenzionale e un collo che spiccia sangue a flutti ad ampia parabola, come il vino dai litri dipinti sui cartellini delle bettole. La sgorbiatura tanto più stupisce in una predella che degnamente compisce una delle opere migliori e più caratteristiche del maestro, cioè lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, degno compagno nella R. Pinacoteca di Torino a quel

trittico di Santa Maria Vecchia, la cui tavola centrale riprodotta ad acquaforte del Waltner nel giornale *l'Art* di Parigi, 1875, ebbe l'onore di un cenno illustrativo, breve, ma molto elogioso, del rinomato critico francese Leroi. Finalmente son del tutto leonardeschi parecchi dei fregi, con cui innestando in foglie, frutti, ecc., animali, putti, chimere, il Chivassese fregiava i vani fra un quadro e l'altro delle predelle.

*
**

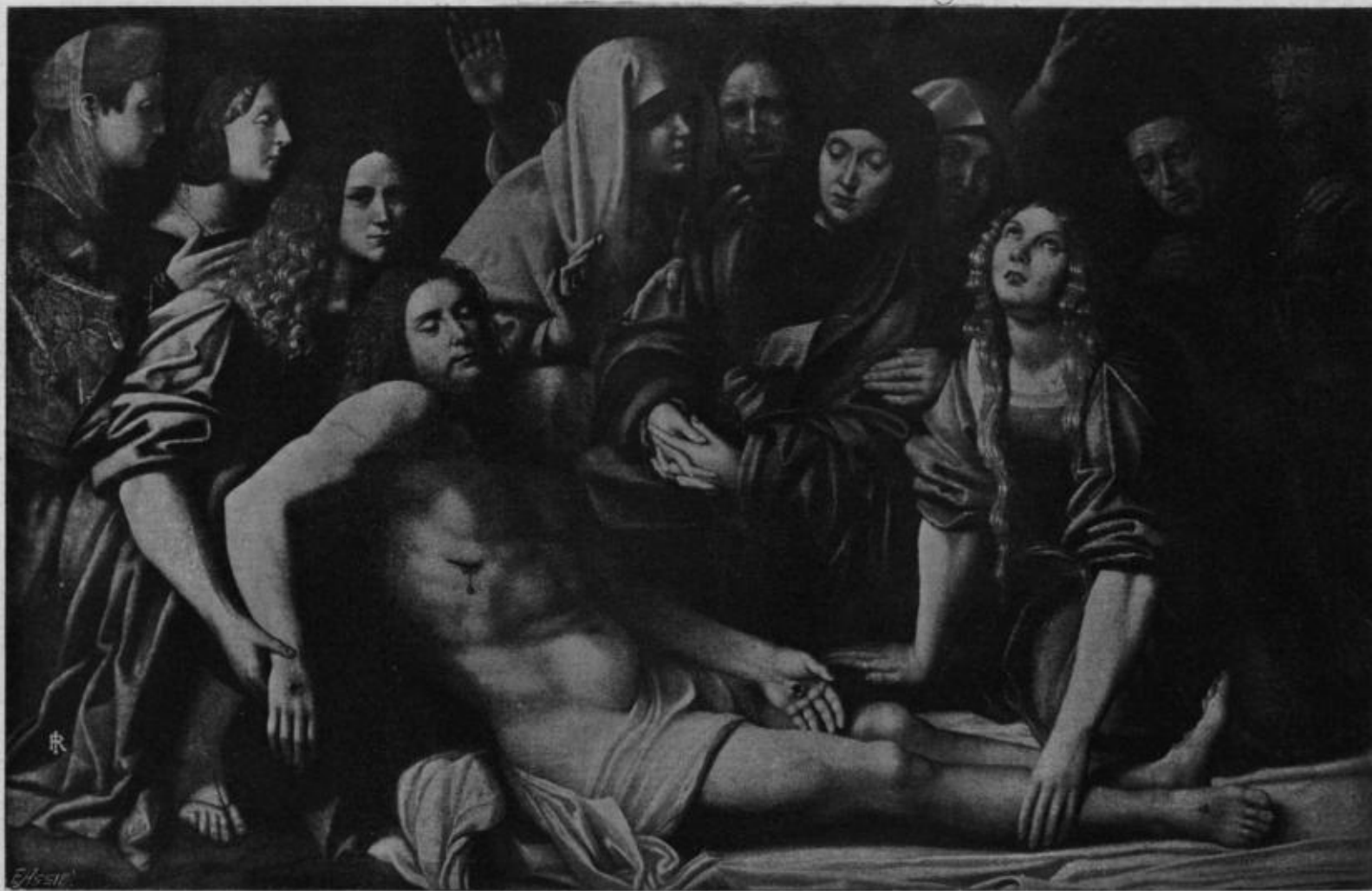
Le sconciature del genere di quella indicata nel quadro della predella della Tavola di Santa Caterina, e anche più gravi, sono purtroppo tutt'altro che rare nella copiosa produzione artistica del De Ferraris, specialmente nei trittici di data meno antica, dove, non infrequentemente, accanto a pitture riconoscibili per sue, e degne di veramente grande maestro, poichè vaghissime di colorito, e colle figure atteggiare con gusto e verosimiglianza, se ne vedono altre tutt'altro che scève di difetti, anche gravi, rozze, ma tuttavia di una maniera affine a quella del maestro, ma espressa debolmente e con poca correttezza, e che evidentemente sono opera di allievi. Di questi doveva avere il De Ferraris buon numero, nella bottega di Chivasso, dove essi dai più umili uffici, come costumava a quei tempi, salivano per un graduale tirocinio, poco a poco fino al grado di maestri pittori. Non ebbe per altro il De Ferraris la fortuna e l'onore di poter fondare una scuola. Lo stesso ambiente di Chivasso e di Avigliana, dove egli operò, centri piccoli, privi d'ogni movimento di idee, e nei quali può lavorare e migliorarsi anche un artista già fatto, ma non farsi artista un giovinotto, che ci si trova condannato a non conoscere altre opere, altra tecnica, altre idee che quelle del maestro. Perciò non crebbe molto probabilmente attorno a sè che dei servili e deboli imitatori, come l'autore di quella *Deposizione dalla croce* (n. 40 del vecchio catalogo) giudicata, mi sembra, equamente dal Jacobsen (op. cit.) come un'opera scolastica di un artista fortemente influenzato dalla maniera di Defendente.

Queste le ragioni per cui accanto a quadri di predelle ch'erano, potremmo dire, la *specialità* di Defendente nostro (poichè in esse emancipossi maggiormente dalla banale disposizione dei personaggi usata dai predecessori e da lui nelle pale in ossequio a secolari tradizioni, e seppe mettere in mostra qualità di delineatore corretto ed elegante non solo, ma di compositore di prim'ordine), accanto a quadri di predelle che sono dei capolavori, se ne osservano di poveramente composti e sciattamente eseguiti. E lo stesso fatto si osserva anche in tavole principali di trittici; meno però sensibilmente, forse perchè adoperava costantemente nelle opere di maggior mole oltre il pennello proprio, quello di allievi più valenti e più provetti, quindi più imbevuti delle sue pratiche pittoriche e del suo modo d'intendere l'arte.

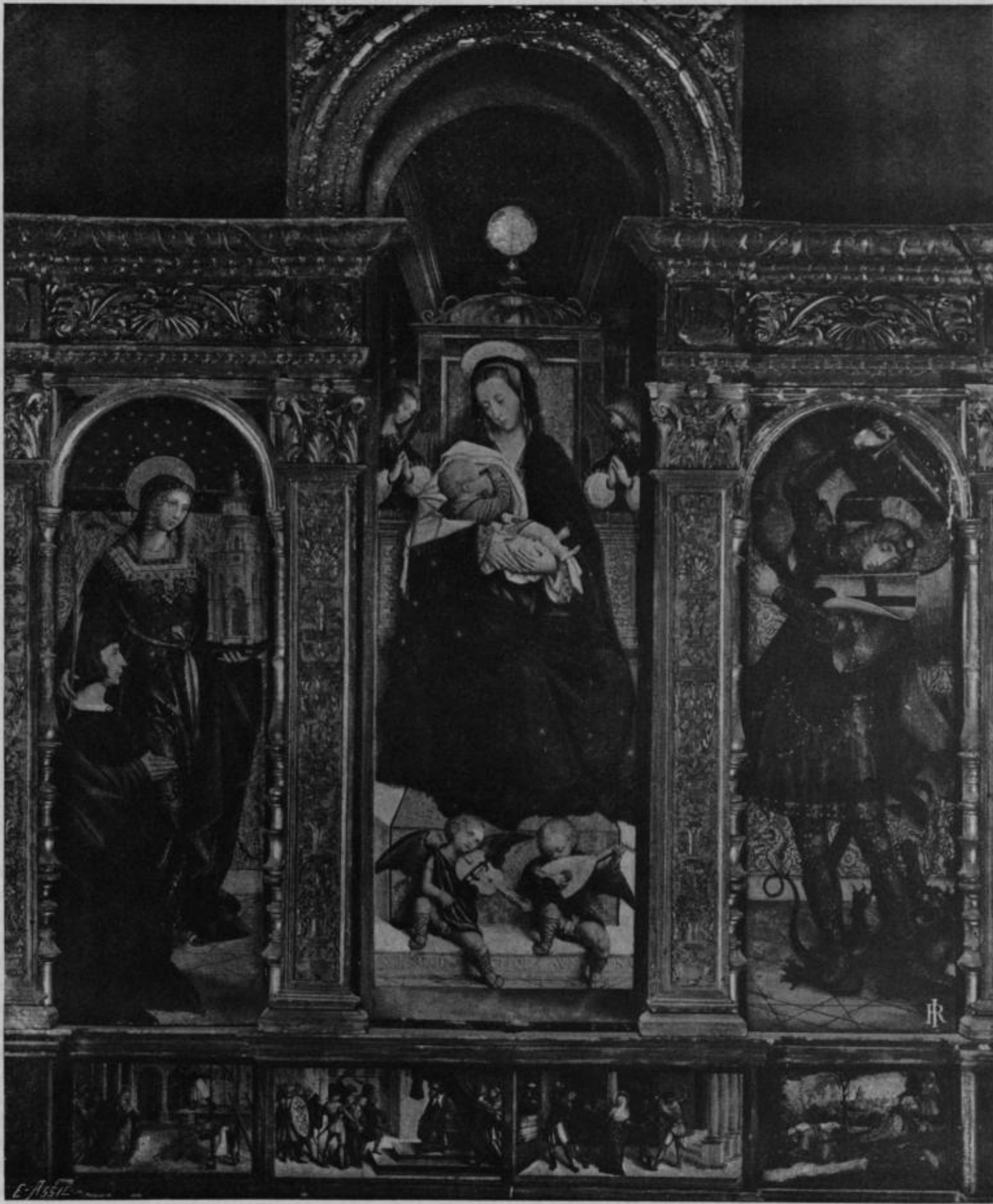
*
**

Se di questa circostanza della collaborazione degli allievi, la quale dove in maggiore, dove in minore proporzione, entra come coefficiente nella produzione degli artisti capi-scuola, e capi-bottega dei secoli XV e XVI, pochissimi restandone esclusi, avesse saputo e voluto tener conto il critico francese Lafenestre, non sarebbe a quell'illustre sfuggita a carico di Defendente De Ferraris e del Giovenone da Vercelli quella sprezzante parola di *gaucherie*, veramente eccessiva, per quanto temperata dall'aggettivo *loyale* ed incastrata in un giudizio che in ogni altra sua parte è un inno continuo di lode all'indirizzo dei due maestri.

« À Vercell (così testualmente si esprime il Lafenestre) florissait « dès lors une école active qui devoit produire Gaudenzio Ferrari, « Sodoma, peut-être, Luini. Dans le groupe de ses fondateurs s'élèvent « au premier rang Defendente De Ferraris e Gerolamo Giovenone. « Tous deux respectent avec une conscience naïve les ordonnances « symétriques des vieilles écoles. Tous les deux introduisent avec « une gravité timide, le naturalisme dans leurs figures sacrées. « Tendres comme des ombriens, francs comme des septentrionaux, « ils trouvent souvent dans leur gaucherie loyale des expressions « d'une poésie imprevue et sincère. Defendente était de Chivasso, « Giovenone de Vercell: leurs œuvres sont encore en grand nombre « éparses dans la contrée; le musée de Turin en a recueilli de fort « intéressantes » (vedi GEORGES LAFENESTRE, *La peinture italienne*, 1,



GESÙ DEPOSTO NEL SEPOLCRO, Pittura su tavola di G. FRANCESCO CAROTO (proprietà del Comm. Leone Fontana)
(Esposizione d'Arte Sacra antica, n. 84 del Catalogo — Sala 1).



DEFENDENTE DE FERRARI — VERGINE E SANTI (Torino, Galleria Reale)
(Fot. Brogi).

Nella raccolta *Bibliothèque pour l'enseignement de beaux arts*. Paris, Quantin).

In questo suo *giudizio informazione* il Lafenestre mette non so con quale fondamento, tra i fondatori della scuola vercellese il De Ferraris, che ne fu semplicemente un discepolo, staccatosene poi per fondare poi una bottega sua propria, la quale, per le circostanze già accennate, malgrado il grande ingegno del maestro, non poté mai trasformare in una vera e propria scuola, e inoltre insegnò e lavorò sempre a Chivasso e tutt'al più tenne temporaneamente bottega in Avigliana all'epoca delle grandi commissioni, per evitare soverchi dispendi e disturbi per i trasporti in tempi in cui le comunicazioni erano molto difficili.

Però il giudizio dato dal Lafenestre sull'opera del Defendente, salvo l'inesattezza e l'espressione alquanto eccessiva sfuggitagli, ne sembra corrispondere al giudizio che del valoroso Chivassese dà la maggioranza degli intelligenti, e completare molto bene gli apprezzamenti che ebbe a pronunciare or fanno già parecchi anni il nostro Francesco Gamba:

« Ogni qualvolta si affaccia un trittico del Defendente la mente nostra si riposa e trova in esso una dolce calma ed una soave armonia. I finitissimi lavori d'ornato dei manti, delle trine delle sue Madonne e dei suoi Santi fanno pensare ch'egli abbia potuto essere un compagno d'arte dei miniatori trecentisti e quattrocentisti; anime delicate e pazienti, che nella solitudine delle loro celle, attorniate da fiori e frutti, da copiarsi nella minuta loro esattezza, e allegrati dal cinguettio della rondine, fidente e nidante nei corridoi del cenobio, infioravano il margine di codici e messali; uomini ispirati e credenti, quali furono i fondatori delle tre antiche scuole italiane: la Fiorentina, la Senese e la Umbra, dalla quale doveva sbocciare come fiore elettissimo il divino Raffaello d'Urbino. Malgrado ch'egli fosse coetaneo del Buonarroti, di quel genio impareggiabile e terribile che tutto traeva dietro di sé e l'arte spinse tant'oltre nell'evidenza da diventare l'antesignano del barocchismo, s'attenne il nostro artefice al sentire dei quattrocentisti, i cui personaggi, donne e angeli, sono come avvolti in una dolce melanconia e purezza di sentimenti che vi tocca e rapisce. Le sue ispirate figure delineate soavemente sui fondi dorati e lavorati a rabeschi e grafiti hanno la vera soave innocenza, e colla disposizione delle loro pieghe mostrano una riserva e un pudore di cui si era già perduta ai suoi tempi ogni traccia. Non sapremmo meglio in concreto caratterizzare il sentimento del Defendente, che col dire che nel contemplare le sue tavolette vi sentite trasportati ai tempi della semplicità nell'arte, e pare vi si schiuda una pagina dei fioretti di San Francesco d'Assisi ». (Vedi op. cit.).

Indica ancora il Gamba, nella sua monografia su Defendente De Ferraris, alcune particolarità utilissime a conoscersi dai collezionisti e studiosi d'archeologia artistica, perchè ripetendosi esse in quasi tutti i suoi dipinti, e, servendo così a distinguerlo fra i grandi artefici del suo tempo, costituiscono, se esistenti assieme colle altre principali caratteristiche già descritte, delle prove sicure dell'autenticità dei dipinti attribuiti al De Ferraris.

La prima fra queste particolarità consiste nel fatto che in tutte le sue natiuità (del De Ferraris) il Bambino Gesù è adagiato sul manto della Madonna contrariamente al testo del Vangelo, et invenietis infantem pannis involutum et positum in praesepe (particolare che deriva dalle scuole pittoriche del nord-est d'Italia) ed è per solito adorato dalla sola divina sua Madre, da San Giuseppe e da angeli. Il manto della Madonna è sempre azzurro-verdastro del più puro tono veneziano (vedi op. cit.).

Altro carattere triviale se vuoi, ma più d'ogni altro distintivo, che noi abbiamo riscontrato in tutte le sue opere, si è che tutti i Santi hanno i rispettivi legacci color nero, ben marcati, e ciò riscontrasi persino negli angeli in adorazione (op. cit.).

E ha pure grande importanza, perchè insistentemente si ripete in quasi tutti gli interni, la presenza d'una o più finestre rotonde in fondo, fuori di cui spicca un cielo di tono finissimo, luminoso e bene conservato. Aggiunger devonsi, a questa nota di singolarità, quelle notate dal Jacobsen, cioè: la forma non bella delle mani col palmo largo mentre le dita sono lunghe e sottili, i tipi, il volto delle sue Madonne di forma allungata e larga molto nella fronte.

**

Qui sarebbe finito il mio compito d'illustratore dell'opera di Defendente De Ferraris, di questo abbellitore e nobilitatore della forma, attraverso alla quale rivelò egli così eloquentemente il fondo mistico dell'anima sua, di questo autore così castigato e così poco convenzionale, di questo prudente ma ostinato novatore, che contribuì assai a portare nell'arte piemontese i benefici influssi delle grandi scuole pittoriche italiane del secolo xv. Di questo singolare maestro, nelle cui opere nel modo più completo si ravvisano il combinarsi dell'influenza dei vecchi milanesi, con elementi speciali, portati dal nord, sia da Borgognoni, sia da Tedeschi, sia da Fiamminghi, di cui Genova alla porta della Provenza era la principale stazione (v. LAFENESTRE), è una lotta rude tra la fedeltà allo spirito arcaico e le tendenze nuove già trionfanti a Venezia e in Toscana.

Ma io desidero, a comodità e utilità di quelli dei miei lettori che volessero con l'esame dei singoli lavori controllare e completare questi miei cenni sul grande artista Chivassese, trascrivere qui un elenco delle sue opere sparse in Piemonte e fuori. Ed io spero sia riuscito, o completo o quasi, avendo io aggiunto alle opere del Defendente, notate nel vecchio catalogo del Gamba, anche i nomi, e, occorrendo, brevi cenni illustrativi sulle altre appartenenti a varie raccolte, e già accennate in opere e cataloghi più moderni, e su alcune non ignote a qualche erudito e dilettante d'archeologia artistica, ma la nozione della cui esistenza diventa così per la prima volta di dominio pubblico.

(Continua)

GIUSEPPE CESARE BARBAVARA.



Le Missioni Cattoliche dell'Eritrea e il P. Michele da Carbonara (*)

LA venuta in Italia del Padre Michele da Carbonara dopo quattro anni di assenza, cioè da quando era partito per prendere possesso della Prefettura Apostolica dell'Eritrea, ha suscitato desiderio generale di conoscere il suo avviso intorno alla situazione dell'Italia nel Mar Rosso. Ma il Padre Michele ha subito fatto sapere ch'egli si occupa nella Colonia dell'assistenza religiosa ai soldati italiani e della carità verso gli indigeni, e che non ebbe mai alcuna parte, nè mai la vorrà avere, nell'indirizzo politico o commerciale di quella regione.

Dal Padre Michele bisogna limitarsi a sapere notizie intorno ai progressi della religione cattolica in mezzo a quelle popolazioni infedeli o scismatiche, ma non è certo questo meno importante per l'avvenire della Colonia, qualunque siano le viste che su di essa possono avere i Ministeri italiani.

La Prefettura Apostolica dell'Eritrea venne creta con decreto della Congregazione di Propaganda il 13 agosto 1894, approvato dal Santo Padre il 4 settembre successivo. Il 1° di ottobre dello stesso anno, affidata la nuova Prefettura ai Padri Cappuccini della Provincia Romana, veniva chiamato al posto di Prefetto apostolico il Padre Michele da Carbonara.

Sono trascorsi quattro anni, e, nell'incalzare quotidiano di avvenimenti rumorosi, molti hanno dimenticato la biografia del venerando Cappuccino. E noi non la faremo qui, ma ci limiteremo ad accennare che prima di entrare in religione il P. Michele si chiamava il canonico teologo avvocato Don Giuseppe Carbone, Vicario generale della Diocesi di Tortona. Nato a Carbonara Scrivia il 10 ottobre 1836, studiò in Roma dove si laureò in Sacra Teologia ed in ambe leggi, e ritornato a Tortona insegnò diritto canonico in Seminario e tenne uffici in Curia, e pubblicò pure alcuni pregiati lavori letterari sul Divino poema di Dante, per i quali venne ascritto a diverse Accademie di Roma, Napoli e Genova.

(*) Riproduciamo dall'Italia Reale questa intervista col venerando Padre Michele da Carbonara: dalle parole di questo, meglio che in qualsiasi altra maniera, si impara a conoscere le condizioni delle Missioni italiane in Eritrea.

Ma egli aveva la vocazione dell'apostolato e della penitenza, ed a 52 anni — lasciate cariche ed onori — entrò nell'ordine dei Cappuccini, ritirandosi nel 1888 tra le mura del convento di Anticoli presso Roma.

Di là vennero a trarlo i superiori per designazione del Pontefice e fu mandato con alcuni Padri e alcune Suore dell'Istituto di Sant'Anna a reggere le Missioni dell'Africa italiana.

Uomo d'azione e di pietà, il Padre Michele non mandò, durante questi quattro anni, che rare notizie e brevissime relazioni intorno al bene operato nella Colonia, tacendo i fastidi, i contrasti, i pericoli incontrati e tacendo pure eroismi, sacrifici, beneficenze compiute.

Egli si trovò sul campo di azione nel periodo brillante delle conquiste di Coatit e di Senafè, quando i cannoni italiani rimbombavano vittoriosi per le aspre gole dell'Agamè, e i canti nei dialetti nostrani rompevano le nenie dei pastori etiopici; si trovò coi suoi frati e con le suore durante i disastri di Amba Alagi e di Adua, nelle angosciose peripezie dell'infausta primavera e del doloroso estate del 1896, mentre i nostri erano prigionieri nello Scioa, e non mutò mai la sua linea di condotta: fare il bene, alle anime prima, ai corpi poi.

Fu a contatto con parecchi governatori: con Baratieri, con Lamberti, con Baldissera, con Martini; fu caro al prode Arimondi ed all'eroico Toselli; assistette ufficiali e soldati nelle più dure prove, ma non cercò mai di influenzare col suo consiglio l'opera civile o militare del Governo della Colonia.

E, grazie a questo suo contegno elevato, i Missionari e le Suore continuarono a godere l'affetto degli indigeni, anche quando venne meno loro la fiducia nella protezione della bandiera italiana.

Il Padre Michele venne ora a cercare aiuti in Italia per la sua Missione, la quale, non avendo alcun aiuto ufficiale, tutto attende dalla carità degli Italiani. I gruppi di giovani e di fanciulle eritrei, mandati alla Esposizione d'Arte Sacra di Torino, mostrano quanto abbiano saputo fare, in tempi e circostanze molto difficili, i frati e le suore nell'Eritrea: se i soccorsi saranno abbondanti, la Missione ha un avvenire grande e sicuro, e l'Italia guadagnerà in quelle regioni, con gli splendori della Croce, tutta l'influenza che non poterono conservar loro gli ardimenti della spada.

Il Padre Michele, durante il suo soggiorno in Torino, abita due cellette al secondo piano, a sud-est, del convento del Monte. Ci siamo recati ad ossequiarlo in uno di questi giorni in quel pio romitaggio che sorge così vicino alla città, così presso al movimento operoso delle fabbriche, eppure si stacca così nettamente da parere sospeso tra cielo e terra. Il vecchio convento, che conserva in gran parte la disposizione dei locali come nel principio del 1600 quando venne fabbricato, ha un aspetto malinconico e poverissimo. Strette le scale, stretti i corridoi, strette le celle: il solo lusso è la pulizia.

Dalle celle abitate da Padre Michele si gode una vista ampia ed incantevole: tutto il panorama della pianura, dei colli, delle Alpi, tutta la vista della città e dell'Esposizione si presentano dalle anguste finestre con meravigliosa bellezza.

Nella prima cella all'angolo sud-est del fabbricato si vede una graziosa statua dell'Immacolata Concezione che calpesta il serpente: è una buona scultura in legno, che si direbbe della scuola del Clemente. Venne collocata nel giardino del convento dal curato del Duomo di Torino, D. Demarchi, nel 1701, e ne fu rimossa nel 1894 quando venne tracciata la nuova via di circonvallazione e ristretto il muro del giardino. Un bigliettino, appiccicato al piedestallo della statua, dice che era molto venerata e molte grazie erano state ottenute pregando davanti a questo simulacro.

Padre Michele ci riceve appunto in questa cella.

Il discorso si avvia subito sull'argomento della Colonia e delle sue Missioni.

— Quanti sono ora alla cura spirituale della Colonia?

— Siamo otto Padri, me compreso: poi ci sono sedici Suore italiane dell'Istituto di Sant'Anna e con loro quattordici Suore indigene che le aiutano nei molti e faticosi lavori. Per la nuova casa aperta in Assab per le bambine e i bambini dankali ci sono

quattro Suore italiane, due indigene e due fanciulle liberate dalla schiavitù.

— Se ne fanno ancora sempre degli schiavi?

— La schiavitù è proibita e punita, ma nelle tribù mussulmane ci sono sempre dei negrieri che fanno l'orrendo mercato, senza che sia possibile scoprirli e castigarli.

— E preti indigeni ce ne sono molti?

— Trentacinque o trentasei, dei quali due ancora, molto vecchi, furono ordinati dal cardinale Massaia. A tutti questi, come alle case e scuole, deve provvedere la Missione.

— Dove stanno i preti indigeni?

— Essi officiano venticinque cappelle-presepio sparse per le varie tribù.

— Che cosa sono queste cappelle-presepio?

— Sono vecchie e brutte capanne, peggiori del presepio in cui nacque N. S. È in queste catapecchie che si celebrano le funzioni religiose. Di mano in mano che le più cadenti rovinano, ne ricostruiamo di più decenti e le riforniamo di arredi sacri, ma i mezzi sono scarsi...

— E questi preti indigeni predicano pure?

— Sì, in lingua tigrina, come pure tutti i nostri Padri quando non hanno da provvedere ai bisogni spirituali dei nostri soldati.

— I soldati italiani frequentano le chiese?

— Sì, specialmente la chiesa di Asmara, costrutta in bella forma coi danari dell'Associazione Nazionale a favore dei Missionari italiani. Quando si celebra qualche funzione un po' solenne, allora la chiesa si riempie di soldati; ma non è più il fervore che si aveva durante la guerra nè così notevole la frequenza ai SS. Sacramenti.

— Allora erano in molti?

— Molti? Dica quasi tutti. Era commovente lo slancio di pietà religiosa di quei bravi giovani. I primi battaglioni mandati dopo il combattimento di Amba Alagi giunsero a Massaua il dì del Natale. Tutti volevano scrivere alle loro famiglie ed erano animati da vero spirito militare. Tra gli altri si distinguevano gli alpini, buoni, disciplinati, forti, religiosissimi. E la loro condotta durante le campagne fu ammirevole. Siccome i Padri Lazzaristi ci avevano lasciato nella casa della Missione una provvista abundantissima di carta, io feci collocare sulla veranda un tavolo lungo quasi otto metri, e misi a disposizione dei soldati carta, buste, inchiostro, penne e lumi. E i soldati venivano di giorno e di notte, e facevano molte ore di attesa prima che toccasse il loro turno. E sa che facevano quei bravi figliuoli? Scrivevano ai loro cari e poi venivano in sagrestia a confessarsi, o si confessavano prima e poi lo scrivevano alle loro famiglie. Eravamo quattro Padri e ci davamo ogni due o tre ore il cambio, incessantemente. Non c'era intervallo di notte e di giorno. E quando venne l'ordine di partenza per il campo fu una ressa di soldati che volevano ancora l'assoluzione. Più di una volta li accompagnavamo quando erano già in marcia, col fucile in ispalla, e li benedivamo in gruppo. Nè si creda che questi giovani, desiderosi della benedizione del frate, fossero poi pusilli dinanzi al nemico. C'è un episodio che prova come questi bravi cristiani fossero stoffa d'eroi.

Quando due mesi dopo il combattimento di Adua si andò a seppellire le salme dei caduti, vennero trovati in un *tucul* venticinque scheletri di alpini, che si riconobbero dagli avanzi delle divise. Quei corpi erano tutti in atteggiamento così bello, così devoto, così nobile, che il colonnello Arimondi stesso ne rimase commosso. Uno era inginocchiato col capo tra le mani, un altro con le mani in atto di preghiera, e così tutti. Nella ritirata, si erano rifugiati in quel tugurio, dove avevano resistito eroicamente alla turba dei nemici, e il suolo era pieno di proiettili. All'ultimo erano caduti tutti, ma da forti e rassegnati. È in quel tempo che ad un posto avanzato alcuni soldati avevano affisso al tronco di un albero una immagine sgualcita della Madonna, e ogni sera facevano la pia pratica del mese di maggio. Altri si raccoglievano a recitare il Rosario prima della ritirata, come si fa nelle buone famiglie cristiane. E tra questi giovani mai si ebbero a lamentare o atti di viltà o di indisciplinazione.

— E gli ufficiali?

— Come i soldati. Le asprezze e i pericoli del campo avevano risvegliato in loro i sentimenti cristiani della loro giovinezza, e cercavano nei Cappuccini conforto e benedizione. Le racconterò un episodio.

Quando, dopo la battaglia di Adua, i nostri rimasero prigionieri nel forte di Adigrat, vi erano con essi due Cappuccini. Molti soldati ammalarono di tifo e pur troppo morirono quattro ufficiali e sessanta soldati. Due ufficiali si disposero spontaneamente alla morte, invocando i conforti religiosi, ma uno si mostrava alquanto titubante: il rispetto umano vinceva sulla voce della coscienza.

Ma gli altri due gli fecero coraggio e gli dissero: — Ecchè, perchè non ti disporresti come noi a ricevere i Sacramenti? Domani è Pasqua e noi la faremo divotamente. — L'ufficiale si mostrò persuaso e ricevette con edificazione il Viatico. Visse ancora otto o dieci giorni, ma così rassegnato, che non voleva lasciar partire il Cappuccino dal suo letto mai. — Padre, non mi abbandoni — diceva, e morì nelle sue braccia. Il quarto poi, appena s'accorse che il suo stato si aggravava, chiamò il Cappuccino e gli disse: — Padre, non aspettiamo la fine, quando io non sappia più far le cose a dovere; aggiustiamo i conti con Dio, e subito. — Su questi esempi si modellarono i soldati e tutti sessantaquattro spirarono in pace, coi conforti della religione.

— E i nemici rispettavano i Padri?

— Sì; e ne è prova il fatto, che durante l'assedio di Adigrat i due Cappuccini potevano uscire liberamente dal forte, attraversare gli avamposti e andare a far provvista di frutta sul colle vicino. Ras Sebat lo seppe e ordinò di catturarli, ma i suoi soldati avvertirono i Padri e li lasciarono liberi attraverso il loro campo.

— E le Suore?

— Le Suore furono ammirevoli per abnegazione e per resistenza alle fatiche. L'amministrazione militare aveva loro affidato il servizio dell'Ospedale di Massaua stipendiandone tre a lire 1,25 al giorno oltre il vitto, ma siccome c'era lavoro per otto o dieci, così tutte le altre si prestavano per spirito di carità. Ci fu un tempo in cui dovemmo noleggiare una barca per le relazioni tra la casa della Missione e l'ospedale, e per questo non avevamo che un piccolo sussidio mensile ottenutoci dal barone Oreglia di S. Stefano, capo-ufficio degli interni della Colonia. Nè mai le Suore si lagnarono dello straordinario lavoro, durato per ben due anni.

— Non soffrono esse il clima?

— Non più di noi, e anzi taluna si mostrò d'una fibra eccezionale. Ne ho una, suor Ambrogia, che è la provvidenza della Missione. Aitante, robusta, intelligente, imparò da un medico militare a innestare il vaccino del vaiuolo, a levare i denti guasti,

e mettere a posto ossa slogate, a fasciar ferite; insomma fa da medico, da chirurgo e da speciale, aiutata da un ragazzo svelto che tiene sempre con sè. Suor Ambrogia è popolarissima in Keren e dintorni, e vengono da lontano a prenderla coi muletti per condurla presso ammalati, che non potrebbero resistere alla fatica del viaggio.

— Quanti sono i ricoverati nelle case della Missione?

— Oltre i Padri, i Preti indigeni e le Suore abbiamo da 250 a 300 ragazzi e ragazze ricoverati nelle case di Keren, Asmara, Massaua, Assab e Acrur. Essi appartengono per due terzi a tribù mussulmane o cofte, e ricevono vitto, ricovero, assistenza, istruzione.

— E qual è la spesa della Missione?

È di circa *sei mila lire* al mese in via ordinaria, ma quando si volessero accogliere più ragazzi, ampliare le case, riattare le chiese, non basterebbero centomila lire all'anno.

— Queste somme chi le procura?

— La carità degli italiani, nient'altro che la carità. Un giorno il generale Lamberti vedendo lo stuolo numeroso delle Suore nell'ospedale di Massaua e l'opera indefessa dei Padri, mi domandò su qual capitolo di bilancio della Colonia erano assegnati i sussidi o i compensi, non avendo trovato iscritto che l'assegno per sole tre Suore. Risposi: sul capitolo della carità italiana, che mi aiuta quanto più può.

— E quali sarebbero le opere più urgenti, cui provvedere nella Missione?

— Due mi stanno particolarmente a cuore. La prima è un ospedale di maternità, ove accogliere le ragazze mussulmane — specialmente della tribù dei Bogos — che lasciano poi i bambini nati da unioni non legittime. Esse vengono e rimangono da una settimana ad un mese, e anche più, ed in quel tempo bisogna servirle, provvederle, assisterle. Poi, lasciato il neonato, ritornano ai loro villaggi e non si vedono più. Se accogliamo i loro bambini, questi bene spesso si salvano, altrimenti esse li ab-

bandonerebbero per le vie o li ucciderebbero, lasciando alle iene la cura di far scomparire la traccia di questi innocenti. Attualmente quelle poverette le ricoveriamo in alcuni *tucul*, ma l'averle separate costa tempo e danaro alla Missione e fatica molta alle Suore.

L'altra opera è l'Ospizio dell'infanzia *dankala* ad Assab. I *dankali* si sono mostrati finora refrattari a qualsiasi influenza di civiltà. Nessuno si avventura attraverso alle loro tribù per timore di morte o di depredazione. L'Ospizio, che accoglie ora trenta tra fanciulli e fanciulle, potrebbe educare ottimi elementi di civilizzazione per quei paesi, e in pochi anni si potrebbero conquistare pacificamente alla fede ed all'umanità quelle tribù feroci e sanguinarie.

Ma per il momento mi mancano assolutamente i mezzi per far prosperare queste due Opere.



Gli Indigeni delle Missioni Francescane all'Esposizione delle Missioni
JAKUB, BEDUINO DEL MAR MORTO, DOMICILIATO IN GERUSALEMME
(Fot. del Cav. EPISIO MANNO).

Ve ne sarebbe poi ancora una terza, e la raccomando particolarmente alla carità delle signore italiane.

In Abissinia non vi sono ospedali nè ricoveri per le donne. L'Amministrazione militare accoglie uomini ammalati, purchè atti alle armi o che abbiano servito in guerra; ma la donna vecchia, inferma, disgraziata non trova carità, e quando sono ammalate e non hanno assistenza in famiglia, non rimane loro che sdraiarsi sulla via e attendere la notte per finire sotto i morsi della iena. È una cosa che stringe il cuore e fa vergogna all'umanità. Se ne avessi i mezzi impianterei un ospedale-ricovero per le donne a Keren, dov'è la sede della Prefettura, e potrei portare tanto sollievo a quelle infelici.

— Ella ha bisogno di aiuti urgenti?

— Oh sì, urgenti e cospicui. Le case della Missione sono, bene o male, provvedute fino al mio ritorno, verso la fine di dicembre. Se io potrò portare molti soccorsi, le opere incominciate potranno svolgersi e prosperare, e molti infelici benediranno il nome italiano; se invece i mezzi saranno limitati dovrò tralasciare molte delle iniziative avviate.

La carità italiana è stata sempre generosa verso di me, e ad essa debbo tutto il bene che si è potuto fare in questi quattro anni. E spero che non verrà meno in avvenire e non sarà resa inutile la buona volontà dei Padri e delle Suore.

* * *

La conversazione, durante la quale molte altre cose erano state dette, aveva continuato più di un'ora, e noi ne sapevamo abbastanza per far conoscere agli Italiani l'opera sublime di carità dei Cappuccini nell'Eritrea, i maggiori e più urgenti bisogni di quella Missione e la necessità di venire in soccorso al Padre Michele prima ch'egli faccia ritorno in Africa. Ci congedammo dal venerando Prefetto Apostolico assicurandolo che avremmo raccomandato caldamente la Missione eritrea alla carità dei nostri amici.

Eccoci ad adempiere la promessa. I soccorsi sono urgenti perchè i bisogni sono urgenti e grandi. L'anno che volge alla fine non è troppo propizio a collette perchè la crisi delle campagne e la crisi delle industrie hanno assottigliato redditi e guadagni. Ma la carità è industriosa e sa suggerire anche nobili sacrifici. Una piccola offerta data da tutti può bastare a provvedere ai bisogni immediati.

Mandi ciascuno il suo obolo al P. Michele, al convento del Monte, sicchè il venerando Apostolo dell'Eritrea partendo di qui possa avere il conforto di sapere che l'opera sua non dovrà arrestarsi, ma che tutti i buoni sono concordi con lui nel volere la cristiana redenzione di quei paesi.



LA DIVINA TRAGEDIA

« La mia lingua si attacchi anelante al palato; e inaridisca la mia destra mano, se io mai ti dimentichi, Gerusalemme! »

Al fine della breve scala, che conduce in alto, nel misterioso padiglione, un'azzurra luce come d'un crepuscolo lontano avvolge lo spettatore. Anche lo assale un turbamento vago, misto a un'ansia curiosa; e uno stupore malinconico scende poi subito in lui, e immerge la sua anima in contemplazione.

Ecco; egli ha di intorno Gerusalemme, la città fatale, col suo tempio di marmo, che Tito distruggerà più tardi, senza pur lasciarvi pietra sopra pietra; e il cupo monte, ancora avvolto dalle tenebre di terrore, dove la divina tragedia si svolse; tutto avvolto in quella strana e profonda luce azzurra, che pare illumini un sogno.

E se quello spettatore è un cristiano, egli china tuttavia la testa, socchiude gli occhi, e, a un tratto, ricorda.

Rivede un grosso libro, un po' logoro, sullo scaffale presso la tavola dove lavorava sua madre; rivede un bimbo impaziente ottenere dalle care mani quel libro; un bimbo biondo, con due candidi e buoni occhi; l'uomo d'oggi stenta a riconoscersi in lui!

Il grosso libro è ora coricato sulle ginocchia della madre; le pallide mani care, ahimè, da tanto tempo polvere! aprono i fogli adagio, con pazienza, con riverenza, sotto i curiosi occhi del bimbo. E passano, passano le vecchie vignette, sulle pagine gialle, e la dolce voce quieta dice lentamente una storia assai antica, assai nota... Ma il bimbo la ride sempre così volentieri, e sempre i suoi occhi candidi si riempiono di lagrime alla fine, per la terribile passione di Nostro Signore, di quel buon Gesù, che a Natale gli aveva recato tanti doni, e che ora è così ingiustamente, così crudelmente flagellato, insultato, crocifisso!

E quante volte egli sognò, adolescente, quei luoghi lontani che chiamarono santi, quelle valli, quei monti, quelle città, ripieni ancora del tremendo, divino mistero!

Ora li ritrova, gli par di riconoscerli. Un incanto tenero e ingenuo lo ha trasportato a mille e novecento anni fa, sotto un cielo non mai visto, in quei luoghi pieni di sacro orrore. Ecco lì, a destra, la collina che sarà fatale agli Ebrei, la *Scopus*, sulla quale Tito appoggerà il suo esercito distruttore. È la via che conduce a *Nazareth* in quattro giorni di viaggio. Guarda forse il Crocifisso dolorosamente, lontano, ricercando con l'occhio morente il piccolo borgo dove passò la sua infanzia ignorata?

Nel fondo a destra è la grotta di Geremia. È là che il poeta del dolore aveva cantato i suoi lamenti infiniti, che ancora si ripercotono come un'eco di duolo, nelle chiese. E più indietro ancora ecco le enormi Tombe dei Re, scavate nella viva roccia; sul davanti invece, di fianco alla superba città, si raggruppano le ville dei ricchi Ebrei e dei fastosi impiegati romani; bianche case quadrate, arse dal sole, circondate da pallidi olivi, di malinconici cipressi, da palme e tamarindi.

A destra è il Monte degli Ulivi, che mirò dall'alto la sanguinosa



GIUSEPPE MORENO — SAN MATTEO EVANGELISTA (dipinto ad olio)
(Esposizione d'Arte Sacra moderna, n. 103 del Catalogo — Sala Q)

agonia di Gesù, e che già prima aveva udito le triste profezie e i pianti divini sulla città amata, che doveva straziarlo fino a morte. E a' piedi dell'Oliveto ecco il giardino di Ghetsemani, sulla riva del Cedro; il giardino dove, dopo l'ultima cena, Gesù, vinto da umano sgomento, implorò il Padre perchè il calice amaro fosse tolto via da lui. Nella notte pura, pasquale il gemito di quel Venduto salì fino alle impassibili stelle, mentre egli rabbriviva di orrore.

Ma a piedi del Monte passa pure la strada che conduce a Betania, alla cheta bianca dimora, dove era così dolce posare! dove sorrideva a Gesù la delicata premura di Marta, e la tenera contemplazione di Maria! Ahimè! Egli non tornerà più alla cara casa ospitale! Perchè, mentre Egli prega, già nella Casa di Caifas, sul Monte del cattivo consiglio, il perfido discepolo decide intorno alla mercede del tradimento, e a destra è la *Campagna di sangue*, che verrà comprata con quell'infame danaro. Il destino è scritto oramai e nessuna forza umana potrebbe arrestarlo.

Gerusalemme, quasi bagnata nel cupo oro del sole, appare di una truce, tragica bellezza. I suoi due monti, Moria e Sionne, si levano come foschi guardiani. L'uno è il geloso custode del Tempio; è cinto dai suoi porticati, come da una collana di gemme.

Il grande edificio si eleva solitario e austero, cinto dalle sue colonne preziose di marmo; e il pensiero si empie di terrore e di riverenza, preso nell'immagine di quel Dio misterioso e terribile, che si adora dietro il Tabernacolo santo. Per placarlo, un giovane Dio, bello e mite, muore oggi sulla croce!

Ecco il *Portico di Salomone*, ecco il *Portico degli Imperatori*, sopra tutti magnifico, cinto da quattro giri di superbe colonne; ecco la *Porta d'oro*, per la quale, or sono cinque giorni appena, entrò Gesù, e il popolo gridava: *Osanna!*

Ma sul fondo della piazza del Tempio, triste e silenzioso, si eleva il *Castello Antonia*, col suo Pretorio, dove Gesù fu giudicato, dove il Governatore di Roma disse le vili parole: « Io son puro del sangue di questo giusto! ». Astuzia da diplomatico e cavillo da avvocato! Come la giustizia si amministrava ugualmente come oggi duemila anni fa! Anche la casa di Erode si vede chiusa e tetra, ad ovest, la casa dove Gesù venne condotto, vestito per ischernò d'un abito bianco, a cercare una condanna che la paura non osava pronunciare; ed anche la maledetta *Porta degli*



PADIGLIONE DEL PANORAMA DELLA PASSIONE DI GESÙ CRISTO
(Esposizione d'Arte Sacra).

Assassini, che Egli attraversò, curvo sotto il peso della croce, per recarsi sul Golgota. Quel cammino estremo, rigato dal sangue del Flagellato, ha una misura di ottocento metri, percorsi con pena e fatica tutta umana, sì che per ben tre volte l'infinitamente misero, cadde al suolo, sotto al peso immane, mentre le figliuole di Solima piangevano su di lui. Via; oramai anche questa strada è compiuta; Egli è giunto, drizzato sulla croce, fra i due volgari ladroni; ecco, il divino corpo pende ignudo e sanguinoso, poichè i soldati giuocano a dadi la sua rossa tunica. Ecco, le sue parole, le ultime, scendono dall'alto, ancora pietose, ancora consolanti. Egli guarda Maria, la madre che abbandona, e la affida al suo discepolo diletto; Egli conforta il ladrone, e gli promette il cielo; Egli prega dal Padre il perdono per i suoi carnefici, poichè *essi non sanno quello che si fanno!*

Ancora poche ore di tormento, e poi sarà finito. Ancora lo strazio orrendo della sete; le labbra aride bagnate dal fiele; ancora il corpo convulso nell'agonia trafitto dalla lancia crudele; ancora un ultimo sconforto, un grido: « Eli, Eli, lamma sabak thani! ». Ma poi, negli occhi morenti ritorna la visione del cielo, promesso ai semplici di cuore, a coloro che piangono, a coloro che han fame e sete di giustizia... Nell'anima immensa si apre la visione di un mondo redento; ed ecco, il pallido capo sanguinolento si piega, la bocca dice le ultime parole: *Tutto è compiuto!*

Mille e novecento anni fa! E pare oggi. Lo spettatore esce pallido, commosso; e quando, da quel padiglione del *Panorama* egli va fuori, nei viali del Valentino, illuminati dal sole, tra i chioschi dell'Esposizione, che lo richiamano alla vita inquieta, industriosa dell'oggi, per molto tempo ancora egli ha dinanzi agli occhi e nella mente quella tragica visione del dramma divino.

LUIGI DI SAN GIUSTO.



CODICI MUSICALI — MESSALE FRAMMENTARIO — Secoli XII-XIII
È costituito dai due fogli di guardia di un Codice che contiene le Omelie di Aimone, vescovo, ecc. Notazione musicale a sistema guidoniano. — (Biblioteca Nazionale di Torino).
(Esposizione d'Arte Sacra antica, n. 2 del Catalogo — Sala G).

È PUBBLICATO IL
**Catalogo Generale
d'Arte Sacra**

È indispensabile per visitare la Mostra
d'Arte Sacra — Prezzo LIRE DUE.
Dirigere le domande a Roux Frassati
e C^o - Editori, Torino.

Con approvazione dell'Autorità Ecclesiastica

Giuseppe Vay, gerente responsabile — Torino, Tip. Roux Frassati e C^o

PROPRIETÀ ARTISTICO-LETTERARIA RISERVATA.



MADONNA COL BAMBINO (Dipinto ad olio, stile 1400) — SCIFONI CAV. ENRICO, Roma
(Esposizione d'Arte Sacra moderna, n. 98 del Catalogo — Sala Q).

L'ALTARE DI CARPIANO

già della Certosa di Pavia

E IL SUO CALCO ALL'ESPOSIZIONE D'ARTE SACRA

UNA grata sorpresa riesci per artisti ed archeologi l'apparizione nel gran salone d'accesso all'Esposizione d'Arte Sacra di Torino della riproduzione con calchi in gesso di questo monumentale altare di Carpiano che il D^e Taramelli non esitò a chiamare « un vero capolavoro » dell'arte lombarda del trecento.

Sono gli espositori D^e Diego Sant'Ambrogio e il formatore Carlo Campi, di Milano, che, superando non poche difficoltà e mercè il cortese appoggio trovato nel solerte Comitato per l'Arte Sacra di Torino, tutto misero in opera per offrire alla nostra Esposizione le primizie di questo rinvenimento archeologico di grandissima importanza, e di ciò va loro tenuto conto e data lode altresì al Parroco Balbiani, alla spettacolare Fabbriceria ed al Sindaco di Carpiano che aderirono per loro parte a lasciar eseguire i calchi e contribuirono alla pubblicità con ciò data a quel monumento.

Non già che questo altare di Carpiano fosse fin qui sconosciuto affatto, chè anzi fino dal marzo 1894 il D. Sant'Ambrogio ne annunciava nei giornali la fortunata scoperta, e nell'anno stesso pubblicava al riguardo un'estesa monografia con tavole illustrative.

Altra cosa però è l'aver sott'occhi fotografie ed eliotipie ed altro è il contemplare la fedele riproduzione del monumento stesso, chè, massime nell'arte scultoria, le dimensioni e la tecnica, diremo così, del modo con cui è trattato il marmo, non si giudicano bene che da un modello nelle identiche proporzioni, quale venne presentato, per l'altare di Carpiano, dai benemeriti espositori.

E quale monumento!

L'arte campionesa del trecento è improntata siffattamente negli otto bassorilievi, con soggetti della vita di Sant'Anna e della Vergine, disposti intorno ai quattro lati della mensa, che, pur senza alcun positivo documento, non esitò il Sant'Ambrogio a riconoscere in esso un'opera di altissimo merito ed anzi « l'Altare originario medesimo, iniziato fino dal 1396, della celebrata Certosa di Pavia ».

In qual modo infatti l'umile chiesa di San Martino, di Carpiano, poteva aver fatto eseguire da sola un altare delle cospicue dimensioni di ben m. 2,63 per una larghezza di m. 1,30 e dell'altezza di 1 metro, tutto in marmo finissimo di Carrara e sì terso e bello da rassemble candido avorio?

E d'altronde, per qual motivo vi si vedevano a Carpiano disposte sulla fronte del tempio, a guisa di pronao, le quattro colonne a spirale, in stile esse pure del trecento, che si rivelavano di per sé (e il Beltrami stesso ne riconobbe fondata l'induzione) come le quattro colonne di un ciborio eretto un tempo a maggior decoro dell'altare?

Come spiegare poi, in una chiesa della diocesi, l'introduzione delle scene apocriefe dei Vangeli, il vedersi nel bassorilievo della morte della Vergine l'apostolo San Paolo coll'incensiere alla romana, e soprattutto che vi aveva a che fare l'inclusione in altro dei bassorilievi del ritratto della fondatrice stessa della Certosa di Pavia, la duchessa Caterina Visconti?

Tutto ciò trovava invece adeguata ragione col ravvisare nell'altare di Carpiano un monumento trasportato dai padri Certosini medesimi in quella modesta chiesa rurale, e risultò comprovato in modo evidente dalla circostanza, passata fin allora inosservata, che cioè nella Grangia certosina di Carpiano, i cui feudi erano stati donati al Monastero dal duca Giov. Galeazzo Visconti fino dal 1393, venne l'esercizio del beneficio parrocchiale, con Breve di Leone X del 20 aprile 1518, affidato, per speciali ragioni, ai Certosini medesimi, con obbligo di destinarvi e mantenervi essi il parroco regolare o secolare, e di dotare la povera chiesa di quel borgo, già dedicata precedentemente a San Martino, degli arredi e del materiale necessario pel culto.

E fu gran ventura a tale proposito il rintracciamento fra le carte dell'Archivio di Stato in Milano di un libriccino d'annotazioni del

quarto preposto parroco certosino Giov. Battista Verano, da cui si desunse che ciò fecero per l'appunto i monaci di San Bruno l'anno 1567, trasferendo a Carpiano dalla Certosa di Pavia, insieme ad altri marmi minori, lo stesso primitivo altare maggiore di quel tempio, del qual trasporto si ebbe chiara prova nell'ispezione nell'interno dell'altare di Carpiano praticatasi, col concorso delle Autorità, il 1° ottobre 1896.

Venne infatti allora in luce, unitamente alla fiaschetta con olio e vino, che il parroco Verano dichiarava di avervi posto in detto anno 1567, una lapidetta col nome del preposto parroco e la data come segue:

F. G. B. VN̄O QVS
CAR. PP. MDLXVII.

Occorreva di più?

E avvertasi che coll'avvenuto trasporto di questo altare originario della Certosa, che iniziato fino dal 1396 non era poi stato consacrato dal cardinale di Santa Croce Bernardino di Carvajal che nel 3 maggio 1437, colla riposizione in esso di sette venerate reliquie, partitamente descritte in apposito transunto, collimano in tutto i fatti recentemente appurati, che, cioè, fu solo in quell'anno 1567, e non anteriormente, come ritenevasi a torto in passato, che si diede principio all'attuale e più ricco altare maggiore in fondo all'abside mediana, e che, nella consacrazione del medesimo nove anni dopo, e così nel 1576, a mezzo del vescovo di Cesarea don Angelo Peruzzi, vi furono riposte, come da epigrafe tuttora esistente alla Certosa, le sette reliquie precisamente del pristino altare del 1396 che esso venne a surrogare, ed oggidì a Carpiano.

Aggiungasi a ciò che, essendo la Certosa di Pavia stata fondata dal Duca Giovanni Galeazzo Visconti dietro le esortazioni e i consigli di quell'ardente fautore di Papa Urbano VI che fu il certosino senese Stefano Maccone, comprendesi agevolmente come questi, a quel modo che ebbe a dare alla Certosa pavese il nome di *Carthusia Gratiarum*, in omaggio al culto di Santa Maria delle Grazie patrocinato da Urbano VI, volle altresì fossero riprodotte sulla fronte dell'altare le scene di Sant'Anna e Gioachino secondo i Vangeli apocriefi per avere quel pontefice introdotto per primo, l'anno 1378, nella Chiesa d'occidente, il culto di Sant'Anna.

D'altronde per qual motivo sarebbesi nell'ultimo decennio del XIV secolo ordinato all'Embriachis di Firenze, coi cofani d'avorio ducali, quel prezioso trittico in denti d'ippopotamo che, pei soggetti e per le dimensioni sue, si accorda in tutto coll'altare campionesa, e ne formò anzi parte integrante fino a tutto il 1567, quando non avessero i Padri certosini fatto iniziare contemporaneamente l'altare stesso?

E la correlazione del trittico e dell'altare è tale e tanta che fin nel divisamento repentinamente preso ancor prima dell'approntamento del nuovo altare in fondo all'abside, del trasferimento cioè a Carpiano del primitivo altare colle scene degli apocriefi, e della relegazione nel locale di deposito della sagrestia vecchia, del trittico decorato cogli eguali soggetti, fa d'uopo vedere un effetto della Bolla di S. S. il pontefice Pio V, del 1° aprile 1566, per la dovuta venerazione nelle chiese della Cristianità.

Resta ora la questione artistica, ed anzi fu intorno ad essa che il D. Sant'Ambrogio si estese dapprima allorchè, pur convinto fin dall'inizio del pieno fondamento della scoperta sua, difettava però ancora di quel cumulo di fatti probatorii e di risponderie storiche ed archeologiche che danno oramai al rinvenimento a Carpiano dell'originario altare maggiore della Certosa di Pavia i caratteri di un inoppugnabile asserto.

Ma, sotto il rispetto artistico, la questione si presenta per sé così chiara e decisiva nel senso di opera scultoria condotta a fine sullo scorcio del XIV secolo e della prima origine sua dalla Certosa pavese, che non val la pena di spendere molte parole per la dimostrazione, e basta anzi la sola visione di quell'altare perchè se ne convincano anche i più peritosi.

Lo stile del trecento non solo, ma più specificamente di Giovanni da Campione, che delle sue sculture decorò il battistero di Bergamo e parecchi sarcofagi di Milano, vi si appalesa così perspicuo da togliere ogni esitazione al riguardo, e non può a meno

di far nascere una gran presunzione a pro di lavoro stato eseguito pel cenobio di Pavia il fatto che, pur nel deplorabile disperdimento delle più antiche scritture intorno alla fondazione del celebre tempio, siano fino a noi pervenute scritture contabili che si riferiscono a forniture di lastre per altari, nell'anno 1396, di Giovanni e di Domenico da Campione.

È una grossa questione basata unicamente su argomenti induttivi, i quali però, aggiunti agli altri dati di fatto che si hanno circa la sicura derivazione dalla Certosa pavese di quell'altare nell'anno 1567, forniscono un complesso di deduzioni probatorie tale da vincere anche l'ostinazione dei più accaniti oppositori.

Converrebbe d'altra parte spiegare in qualche modo diversamente la comparsa di un altare di tanta importanza nella chiesetta di Carpiano o muover dubbi, comechè sia, circa all'essere quel monumento di epoca posteriore agli ultimi anni del XIV secolo, locchè non fu tampoco tentato, imponendosi a tutti oramai le conclusioni tratte dal D. Sant'Ambrogio e tendenti a dimostrare che è quell'altare per l'appunto l'originario altar maggiore della Certosa di Pavia, iniziato da artisti campionesi fino dal 1396.

Per una diversa spiegazione si era perfino espresso l'avviso che, anzichè un altare, fosse originariamente quel monumento un sarcofago di provenienza dalla Certosa, la qual presunzione, se destituita per sè d'ogni fondamento, come fu dimostrato nell'Archivio storico dell'Arte del 1895, basta per altro a dimostrare come, in ogni maniera, si accettasse anche dai più increduli il fatto d'essere di quelle sculture attinenti alla Certosa di Pavia.

Si tratta dunque per questo altare di Carpiano, riconosciuto ora come il primo ed originario altar maggiore del 1396 della Certosa ticinese, di una vera e propria scoperta di altissimo interesse archeologico, e certo, fra i molti oggetti esposti nell'attraente Esposizione d'Arte Sacra di Torino, nessuno agguaglia per importanza e novità la presentazione del modello in gesso di questo altare campionesi, fin qui affatto ignorato, e per sè di sì grande pregio e valore artistico. Una meraviglia, un poema!

E non sono frammenti slegati di scultura della Certosa pavese, come vennero giudicati dapprima poco benevolmente, ma è un vero ed integro monumento che ne sta innanzi in questo altare di Carpiano, in cui non sai se più lodare la mirabile unità dell'insieme, oppure la squisitezza di sentimento che ispira i vari bassorilievi, o infine la franca e maestrevole esecuzione dei vari gruppi!

Osservisi nel quadro dell'incontro di Gioachino con Anna alla porta d'oro di Gerusalemme, quanta dolcezza d'espressione nel viso di Sant'Anna e quanto trasporto d'affetto nel di lei consorte che la abbraccia, reduce dal deserto, colla dolce speranza in cuore dell'annuncio divino ricevuto di prossima prole! La Presentazione al tempio, lo Sposalizio e più la Morte della Vergine, i tre bassorilievi più specialmente attribuiti a Giovanni da Campione, offrirono campo a questo esimio artista di mettervi in mostra tutte le sue doti di perito e delicato scultore, e nelle scene della Natività e dell'Incoronazione vi è una freschezza di composizione e nel tempo stesso una nobiltà e severità di concetto da far pensare ad un artista ispirato alle più pure tradizioni della scuola giottesca.

E si richiedono ulteriori indicazioni perchè il pubblico apprezzi al suo giusto valore un monumento di tanta peregrina bellezza, una rivelazione affatto inopinata d'un tesoro artistico, che non ha rivali, del patrimonio nazionale?

L'autore di questa scoperta, quale non ne ebbe di consimili l'arte italiana da una cinquantina d'anni in qua, venne chiamato per celia od altro « il più fortunato degli archeologi italiani », e certo fu gran ventura il mettere gli occhi il 3 marzo del 1894 sopra questo altare di Carpiano, che nessuno aveva mai sognato potesse essere il rimosso e cercato altar maggiore del chiostro memorando di Pavia, per non essersi afferrato il legame che congiungeva quel monumento alla non lontana Certosa.

Sotto un certo rispetto però, il rinvenimento può anche dirsi intenzionale, giacchè la scoperta di Carpiano non fu che il corollario dei precedenti ritrovamenti fatti nello stesso anno 1894 dal D. Sant'Ambrogio alle Grangie di Vigano Certosino e di

Selvanesco, presso Milano, di un pregevole affresco di Bernardino de Rossi del 1511 e di un quadro di Aurelio Luini del 1545. D'altra parte, non è della scoperta in sè stessa che va tenuto conto, inquantochè essa non fu che l'intuizione d'un attimo, e tutti, nelle identiche condizioni, avrebbero fatto altrettanto; ma sibbene del lungo studio che essa richiese, con una fede incrollabile, per radunare dinanzi all'indifferenza dei più e alle piccole contrarietà, per non dir delle malevolenze, cui si va soggetti sempre in simili casi, quel complesso di argomenti probativi e di corrispondenze ineccepibili, che valesse a togliere di mezzo ogni benchè menoma dubbio al riguardo.

Contuttociò, e come dice il Vangelo, *Nemo propheta in patria*, e faceva d'uopo perchè questo monumento di primo ordine dell'arte lombarda del XIV secolo e della celebrata Certosa di Pavia venisse, come si merita, riconosciuto ed apprezzato, che vi si posassero sopra gli sguardi dei molti visitatori ed ammiratori dell'Esposizione d'Arte Sacra torinese, e che avesse ivi quell'altare il voto ed il plebiscito quasi dei più dotti ed insigni cultori di storia e d'archeologia.

E traggano di ciò argomento le illustri persone che tanto si adoperarono per aprire in Torino la nuova Mostra d'Arte Sacra e che, con tanta generosità ed equanimità concedettero agevolezze perchè figurasse in detta Esposizione anche il modello in gesso di questo altare di Carpiano, per rafferarsi nel pensiero d'aver coll'opera loro fatta azione sommamente giovevole, non solo al sentimento religioso ed alla Patria comune, ma anche a quei veri e spesso sconosciuti interessi dell'arte che danno all'Italia una corona luminosa di gloria e decoro quale nessuna altra nazione può vantare più bella e radiante.

UN ESPOSITORE.



L'ODISSEA DI UN MISSIONARIO

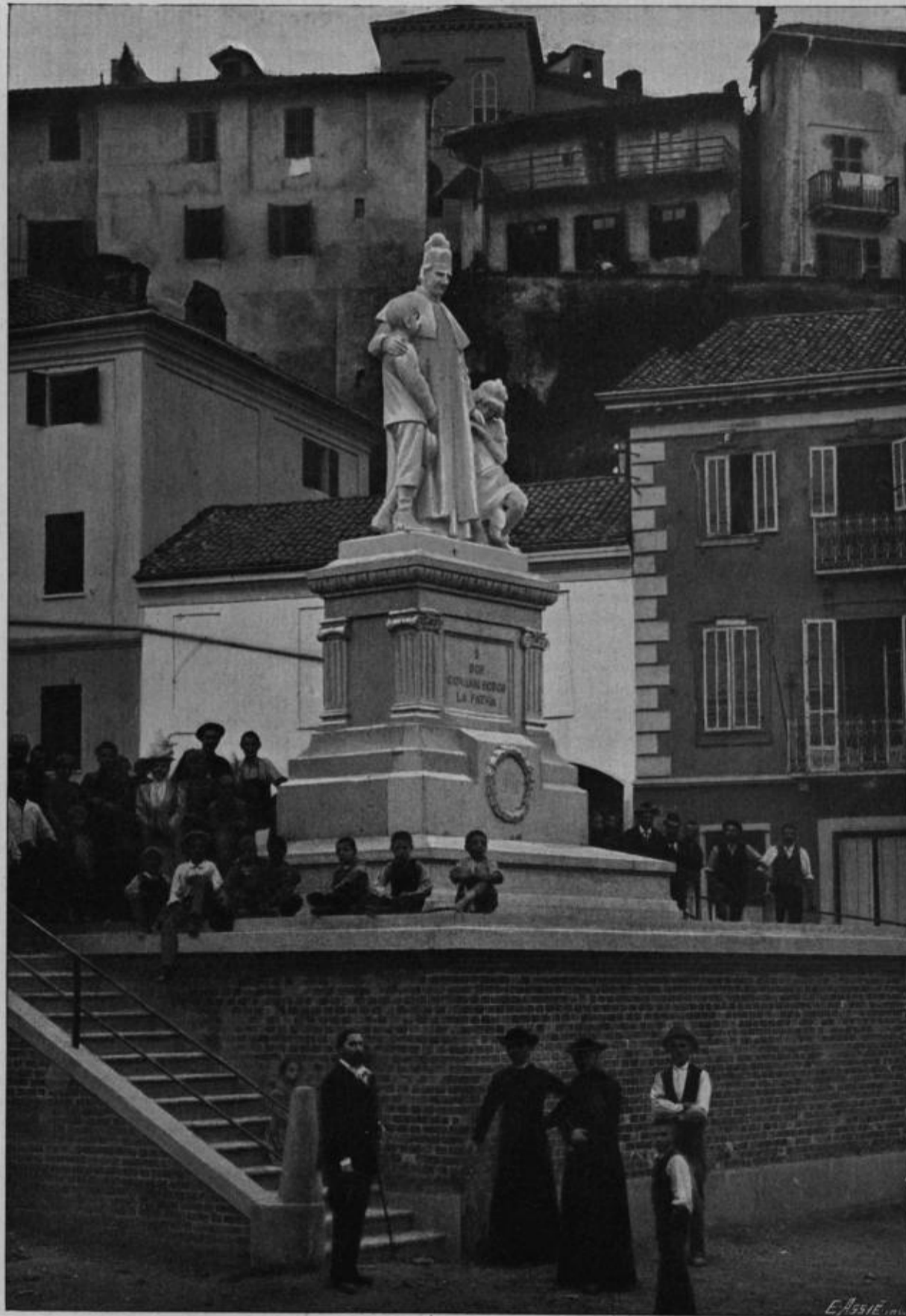
PAOLO ROSSIGNOLI

CON molta ricchezza di particolari i giornali hanno narrato come sia stato testè completamente fugato, mercè il valore e la costanza delle truppe anglo-egiziane, l'esercito di Osman-Digma. Qualcuno ha sperato che quest'ultimo episodio segni la fine del mahdismo e possa scongiurare l'opera nefanda opposta all'influenza benefica dei missionari cristiani ed al progresso della civiltà nelle regioni nubiane. Pochi hanno ricordato come sia andato mano mano formandosi la setta, che ha poi avuta tanta importanza negli avvenimenti africani; niuno ha avuto un pensiero di omaggio a quanti sfidarono in altri tempi i pericoli infiniti di quei luoghi e di quei popoli per tentare di portarvi audacemente la voce del Vangelo.

Il Padre Paolo Rossignoli è stato di questi. Il Sudan orientale ed egiziano è stato il teatro nel quale egli doveva essere drammaticamente il personaggio più interessante. Andato là, il cuore pieno di entusiasmo, l'anima piena di fede, per confortare e perdonare; per risvegliare col lavoro la coscienza delle turbe barbare, per nobilitarle colla preghiera e riabilitarle colla speranza dell'avvenire, vide infrante tutte le sue illusioni, e rimase per dodici anni prigioniero di quelli ch'egli voleva incivilire, passando attraverso a dolori indicibili, a sofferenze che la parola non può tradurre. Ebbene è giusto accennare oggi a lui, tanto più ch'egli ha licenziato ultimamente la narrazione della sua prigionia: un libro che rimarrà fra quelli più interessanti scritti su quelle regioni e su quei popoli. (P. PAOLO ROSSIGNOLI, *I miei dodici anni di prigionia in mezzo ai dervisci nel Sudan*. Mondovì, tip. ed. Graziano, 1898. Vendibile a beneficio dell'Istituto di don Bosco di Alessandria). Il Padre Rossignoli partì per l'Africa, con la Missione affidata a mons. Comboni, il 26 maggio 1880, vigilia dell'*Auxilium Christianorum*. La Missione aveva come meta Delen, ove s'eran costruite capanne, case e scuole per ricoverarvi gli indigeni, istruirli, incamminarli verso oneste e laboriose occupazioni. Tuttavia la vita dei Missionari non era priva di sacrifici, anzi si può dire che tutta la loro esistenza si mutasse laggiù in una dedizione completa e santa alla Chiesa, in un olocausto che non conosceva misura. Imperocchè opera loro



ALTARE DI CARIPIANO (Modello in gesso) — DIEGO DI SANT'AMBROGIO, Milano
(Esposizione d'Arte Sacra, n. 11 del Catalogo — Sala A).



IL MONUMENTO A DON BOSCO IN CASTELNUOVO D'ASTI — INAUGURATO IL 18 SETTEMBRE 1898
Opera dello scultore G. A. STUARDI di Torino.

non era soltanto di diffondere il Vangelo, di porre a fronte alla brutalità, all'egoismo, all'errore dell'Islam la divinità e la spiritualità dei precetti di Cristo, ma sibbene di concorrere con tutte le forze a reprimere la schiavitù, riabilitando ed educando gli elementi più giovanili. Monsignor Comboni si era prefisso inoltre di fondare un Istituto nel cuore della Nigrizia, e se egli non moriva e la rivoluzione mahdista non interrompeva le sue speranze, l'Istituto sarebbe sorto sui monti del piccolo Golfan, chiamato Guncur, situato a circa 10° 5' di lat. N. e circa a 30° di long. E. da Greenwich.

Quando il Mahdì, dopo una serie di piccole sconfitte e piccole vittorie, si pose in marcia, deciso di conquistare in un supremo sforzo la capitale del Gordofan, il punto strategicamente più importante di tutta la regione, la Missione presaga quasi del triste destino che l'aspettava, si riparò ad El-Obeid. El-Obeid poteva facilmente essere difesa, e se la guarnigione egiziana fosse stata più energica, se nell'anima del governatore stesso non fosse corso il desiderio quasi di vedere il Mahdì vincitore per vendicarsi di non si sa bene quale affronto fattogli dal Governo centrale, la città avrebbe potuto resistere, scompigliando con un'abile sortita tutte le file dei mahdisti. Invece El-Obeid fu stretta di un assedio violento. Inutile era il resistere oltre ad orde che il pensiero religioso rendeva più fanatiche, cattive, e perseveranti. La città dovette aprire le porte ed i diecimila dervisci vi entrarono saccheggiandola, violentandola per tre giorni continui.

La Missione non fu risparmiata. Quelli che la componevano vennero posti a dure sevizie. Derubati di tutti gli arredi sacri, impediti così di compiere i doveri sacerdotali, venivano sottoposti a frequenti perquisizioni. Ogni più piccolo segno di corrispondenza, ogni libro, veniva irrimediabilmente bruciato.

Ciò avveniva nel 1883 e da quell'anno le dure prove dei Missionari, ma specialmente del padre Rossignoli, cominciarono.

Raccontare le peripezie di quella lunga prigionia è cosa impossibile. I fatti stessi accadono con tanta frequenza, sono così inaspettati, mutano così frequentemente le cose che neppure riesce condensare quella narrazione più viva, umana, lagrimosa di quelle del Verne e del Mayne Reid. Dopo qualche anno, fuggiti o consegnati gli altri Missionari prigionieri, rimase solo al campo mahdista il Padre Rossignoli, fino a quando lo scorso anno, grazie all'aiuto sincero e disinteressato di un negro, il bravo Volfango, egli poté riacquistare la libertà e rivedere la patria.

La permanenza fra i mahdisti permise al Rossignoli di studiarli acutamente, e di dettare sui loro costumi, sui loro caratteri pagine che non saranno forse mai dimenticate. L'opera sua riveste al momento presente un'importanza eccezionale. Non c'è atto della vita mahdista ch'egli non abbia indagato. Come accadde al Massaia, così il Rossignoli non poté serbare le molte note manoscritte, le numerose memorie ch'era andato via via raccogliendo. Il suo racconto si basa quindi unicamente sulle memorie mentali. Ma come riesce ugualmente chiaro, geniale e profondo il suo libro! Gli uomini che, in qualunque modo, ebbero un posto nella campagna sudanese, sono ricordati dal Rossignoli e giudicati con quelle parole semplici e buone di chi è uso a comprendere ed a perdonare anche i più grandi errori. Così in questo suo libro passano davanti agli occhi del lettore figure e paesaggi studiati e dipinti con freschezza di narratore spigliato ed alla buona, e con grazia di sacerdote e di galantuomo.

Egli era partito col motto dell'apostolo: dopo tre lustri di peripezie, di dolori, di infinite tristezze gli perveniva un biglietto che diceva: *Fiducia del sacro cuore di Gesù e venite.*

In quel nome riacquistava la libertà e la salute, nei modi che sono troppo noti perchè si abbiano ancora a ripetere.

Cultori dell'Arte Sacra in Piemonte

(Continuazione, vedi n. 29 e 31-32).

Catalogo di Opere di Defendente De Ferraris o della sua scuola

I.

Opere conosciute da Francesco Gamba.

Torino — REGIA PINACOTECA. — a) *Trittico già esistente in Santa Maria di Borgo Vecchio in Avigliana.*

Quadro centrale: *La Beata Vergine che sostiene il Bambino Gesù, in mezzo a due angeli con ali rosse, in adorazione. Due altri angeli stanno ai*

pie di sonando l'uno il violino e l'altro il mandolino. Fondo architettonico bramantesco con finestra rotonda, e cielo azzurro, delicatissimo; volta azzurra stellata.

Quadri laterali. A destra: *Santa Barbara che colla destra protegge il Duca Carlo III di Savoia inginocchiato.*

A sinistra: in campo stellato, *San Michele Arcangelo che schiaccia Lucifero.* Predella, 4 piccoli quadri: 1° *Santa Barbara visita una fabbrica in costruzione;* 2° *Condanna;* 3° *Flagellazione;* 4° *Martirio di Santa Barbara.*

b) *Sposalizio mistico di Santa Caterina.* — Il Bambino guarda attentamente e amorosamente la Santa vestita di un magnifico broccato.

Nella predella, 5 quadri: 1° *Giudizio.* Il giudice è un bel tipo di grasso bottegaio, con un turbante in testa, una specie di vesta da camera e ha vicino un cane; 2° *Flagellazione;* 3° *Supplizio della ruota;* 4° *Decapitazione;* 5° *Traslazione della Santa in Cielo.*

c) Quattro quadretti in cornice unica: *Gli Evangelisti.*

Torino — ACCADEMIA ALBERTINA (raccolta Rossi). — Grande tavola: *Madonna adorante il Bambino*, esposto sul margine del manto verde-azzurro ricamato d'oro.

A destra di chi guarda: *San Brunone, San Stefano e San Giacomo Maggiore.*

A sinistra: un *Santo Domenicano col giglio; San Giovanni Battista; un Santo Vescovo e San Giuseppe genuflesso in preghiera.* La scena rappresenta un intercolonnio, ornato di fregi d'oro a fondo di lapislazzuli. Nel fondo, a destra di chi guarda, una rovina d'antico edificio, e tutto il presepe colla mangiatoia; a destra, sempre nello sfondo, una veduta di strada in scorcio, chiusa da un elegante palazzotto del 500. Al disopra degli edifici, collina con pastori. Nel cielo un angelo luminoso in atto d'annunciare ai pastori la venuta del Redentore.

Torino — DUOMO (San Giovanni). — 2° cappella a destra, dei *Santi Crispino e Crispiniano.*

Trittico contenente le seguenti tavole: Una tavola centrale, rappresentante *la Vergine in trono dorato e con manto azzurro guernito d'oro, offerente il Bambino Gesù all'adorazione dei fedeli.* Al lato della Vergine due angeli suonanti liuto e violino; alto 1,20, largo 0,58.

Tavole laterali. A destra *Sant'Orso vescovo*, in ricco abito rosso, fregiato d'oro; *San Crispino* in tunica verde, nella destra la palma, nella sinistra una lesina.

A sinistra *San Crispino* in clamide rossa con maniche bianche e tunica verde e azzurra fregiata in oro. *San Crispiniano* vestito di verde e oro.

Sopra il trittico, baldacchino inclinato in avanti con quadri dell'*Annunciazione, Visitazione e Natività.*

Predella coi quadretti seguenti: *Gesù nell'orto; Gesù avanti Pilato; Flagellazione; Pilato si lava le mani; Incontro di Gesù con Maria Veronica.*

Sulla parete della cappella: 18 quadretti rappresentanti altrettante fasi del *Martirio dei due Santi.* Parecchi di questi quadri sono pregevolissimi.

Torino — CHIESA DI SANT'AGOSTINO. — *San Nicola da Tolentino* vestito in nero con un libro nella sinistra e nella destra un crocifisso col quale esorcizza un mostro che gli sta sotto i piedi. Fondo rabescato in oro. (Opera dubbia).

AVIGLIANA (Duomo). — 1° cappella a sinistra: Trittico della *Vergine del Consorzio o Madonna degli angeli.* Tavola centrale, stata trasportata a Cavour (parrocchia) e sostituita con un *San Luigi Gonzaga* d'autore moderno e di nessun valore artistico. Tavole laterali: a sinistra *San Lorenzo;* a destra *San Giovanni Battista* e il *patrono della cappella.* Sui laterali due lune: *San Francesco d'Assisi* e una *Madonna del giglio* (già appartenente alla chiesa degli Umiliati, distrutta nel 1618, per sostituirvi fortificazioni).

4° Cappella a sinistra: Patronato (1430) Provana di Leyni. Trittico: *Natività* al centro; a sinistra *San Sebastiano* in cappa d'ermellino, due dadi nella destra e la spada nella sinistra, *San Francesco* con libro e croce e la stigmata al costato; a destra *San Rocco;* altro *Santo in abito da monaco d'ordine regolare* in berretto, abito bruno morello. Alto 1,90, largo 1,16. Di rara bellezza. In varie parti ripetuto il monogramma ^{RI} AA.

1° Cappella a destra: *Tavola di Sant'Orsola.* La Santa è raffigurata con una bandiera dentro cui la croce rossa. Fanno corona alla Santa le *compagne vergini e martiri* contornate e raccolte da un drappo serico, sostenuto ai lembi da *due angeli.* Alto m. 3, largo 1,50.

2° Cappella a destra: Trittico detto di *San Crispino e San Crispiniano.* Tavola centrale: *La Madonna in trono col Bambino reggente il mondo* (vedi trittico di Chieri). *Due angeli colle ali rosse* le tengono sospesa sul capo una corona.

Quadri laterali: a destra *San Crispino;* a sinistra *San Crispiniano.* Superiormente ai laterali due ovali rappresentanti: *Sant'Agostino* vestito da monaco e colle insegne vescovili; e *Santa Monica* madre di Sant'Agostino. Nella predella, intercalati con emblemi professionali, tre quadretti rappresentanti *l'Arresto, la Flagellazione, l'immersione nell'acqua bollente;* data 1535.

NB. — Di altri dipinti già esistenti nella chiesa di Avigliana e ora scomparsi, è fatto cenno nell'Archivio arcivescovile di Torino.

MADONNA DEI LAGHI (presso Avigliana). — Altar maggiore: *Trittico*, donato secondo la tradizione ai frati da Carlo Emanuele I.

Tavola centrale: *L'Annunciazione coll'arcangelo Gabriele tenente nella destra un giglio e svolgente nell'altra mano un nastro con suvvi scritto: Ave gratia plena.*

Tavole laterali: a destra *San Rocco*; a sinistra *San Sebastiano*. Nella predella quattro quadretti, cioè: la *Visita di Santa Elisabetta*; la *Natività*; *L'adorazione dei pastori*; *L'adorazione dei Magi*.

DUOMO DI CHIVASSO (navata destra). — *Deposizione della Croce*, tavola sconnessa.

CAPPELLA D'UNA CONFRATERNITA IN CIRIÈ. — Alcuni *Santi* con sandali a legacci neri.

CATTEDRALE DI CHIARI. — Doppio trittico. Tavola centrale inferiore: *Natività*.

Tavola centrale superiore: *La Madonna*, mezza figura col Bambino reggente il globo colla sinistra e benedicendo colla destra. Fondo rabescato e dorato.

Tavola sinistra inferiore: *San Giovanni*.

» » superiore: un *Santo Pontefice*.

» destra inferiore: *Sant'Antonio*.

» » superiore: *San Michele*.

Predella: la *Testa del Salvatore* e le *Teste dei dodici apostoli*.

Il trittico porta la data del 1503 ed è fra le opere del Deferraris la più armonica e uniforme così nell'esecuzione che nel sentimento.

SAGRESTIA DEL DUOMO D'IVREA. — Tavola della *Madonna e San Giuseppe in adorazione del Bambino Gesù*, su un fondo in rovine, e accanto alle figure principali un *Vescovo col pastorale* (forse un *Gattinara*), un *prete a capo scoperto e genuflesso* (forse un *Ponzone d'Azeglio*).

CAPPELLA DI SAN NICOLA (presso il Duomo d'Ivrea). — Bellissimo fondo prospettico rimasto intatto, in un quadro del Deferraris tutto rifatto.

EPISCOPIO DI IVREA. — *Natività con Santa Clara e monache e angeli dalle ali rosse*. La Madonna è in manto ceruleo, e il Bambino è posato sul lembo. La Madonna è fregiata di braccialeto, di collana, ecc., in rilievo di gemme e oro. Data 1519.

SAN BENIGNO CANAVESE. — Tavola rappresentante la *Madonna in trono*, su fondo architettonico prospettico; finestre romane, come quelle delle tavole della Pinacoteca. Bellissimi angeli suonanti il violino e il mandolino con legacci neri ai calzari. La Madonna ha ai fianchi *San Benedetto* e *San Agapito*. Sulla base del trono posano dei gelsomini.

SANT'ANTONIO DI RANVERSO: Trittico dei Moncalieresi. — Vedi descrizione nel testo.

Valvole doppie dipinte e dorate d'ambe le parti: *San Cristoforo*, *San Paolo eremita*, *San Gerolamo*, *San Maurizio*; tutto attorno: ornati di stile orientale. Dietro le tavole: buoni dipinti a chiaroscuro.

SUSA: SAGRESTIA DEL DUOMO. — *Adorazione di Gesù Bambino con la Madonna, San Giuseppe e 14 angioletti in adorazione* con ali coprenti le braccia e le calcagna, e varianti di tono dal rosso al verde chiaro.

SAGRA DI SAN MICHELE DELLA CHIUSA. — Altare dell'Oratorio dei Rostiniani: Trittico dell'*Immacolata Concezione col divin pulto al seno*. Testa eguale a quella del trittico di *Santa Maria in Borgo Vecchio* esistente nella Pinacoteca di Torino. Attorno alla figura della Madonna si svolge una corona ellittica di angioletti. Nei quadri laterali sono ritratti: in quello a sinistra, *San Michele ferente il drago*, e in quello a destra, *San Giovanni da Ravenna vescovo*, uno dei fondatori della Sagra, e al suo fianco genuflesso *Amigone vescovo di Torino*.

PARROCCHIALE DI FELETO CANAVESE. — Nella parete a destra trittico con predella.

Tavola centrale: *Adorazione del Bambino con la Vergine, San Giuseppe e santi angioletti*. Un bel fondo architettonico e un angelo splendente nel cielo.

Tavole laterali: a destra *Sant'Agata*; a manca *Santa Lucia*.

Predella: Il *Signore che si leva dal sepolcro* e i *dodici Apostoli* (mezzo figure).

APPARTENENTI A PRIVATI. — Del *Comm. Rosazza*: Una tavola già esistente nella *Sagrestia del Duomo di Moncalieri*; del *Marchese Arconati di Milano*, Tavola già esistente in Fossano; del *sig. D'Aigremont* francese: Tavola già del *Proc. Mottura*, e restaurata da R. Morgari, già esistente nel soppresso convento di Francesco al Bosco in Avigliana. Questa tavola porta una strana sigla e rappresenta *l'Addolorata che, corteggiata da un coro d'angeli e fiancheggiata da San Francesco d'Assisi e Santa Chiara, riceve il corpo di Nostro Signore*; *Comm. Vittorio Avondo, Castello d'Issogne*: Tavola esistente nella sacrestia della *Chiesa della Madonna degli Angeli*, e passata in mano allo Avondo pel tramite dell'antiquario Sanson; S. R. Hudson, già ministro plenipotenziario a Roma, *Inghilterra*: Tavola con *quattro Santi* su fondo rabescato; *Marchese Sant'Andrea, Torino*: due quadretti; *Avv. Vignola, Torino*: frammento di predella; *Marchese Pes di Villamariina*: *L'Annunciazione* tavoletta.

II.

Opere del *Defendente*, ricordate da *Ivan Lermonteff*, e non comprese nel catalogo del Gamba.

PINACOTECA DI STUTTGART. — *Cristo nel tempio*, segnato con sigla e la data 1526.

QUADRERIA DELLA PRINCIPessa CARLO DI DARMSTADT. — *Madonna* già attribuita all'*Holbein*.

GALLERIA CIVICA DI BERGAMO. — *Adorazione dei Pastori* (munita di monogramma).

GALLERIA ARCIVESCOVILE DI MILANO. — *San Gerolamo in penitenza*, tutt'ora colà attribuita al Durer (ora in deposito perpetuo a Brera).

III.

Opere di *Defendente* esposte alle mostre d'arte, ora aperte in Torino.

1° ALLA PICCOLA ESPOSIZIONE D'ARTE. — *Sposalizio della Madonna*, proprietà comm. avv. Leone Fontana; *Natività*, idem.; due piccoli quadri tondi: *L'Annunciazione*, idem.; *Fuga in Egitto*, proprietà rev. Padre Montuoro.

2° ALL'ESPOSIZIONE D'ARTE SACRA. — *Arrivo di Santa Maria Maddalena a Marsiglia*, proprietà comm. Fontana; *Sant' Ivone*, idem.; *San Giovanni Battista*, idem.; *L'adorazione del Bambino con Santa Chiara e monache*, Cattedrale d'Ivrea (v. catalogo Gamba); *Adorazione del Bambino*, (1518), avv. Carlo Bosio (Chieri); *Adorazione del Bambino*, Cattedrale di Susa (v. catalogo Gamba); Trittico: *Adorazione dei Magi*, *Natività*, *Deposizione nel Sepolcro*, *Sorelle Salati* (Craveggia); *Adorazione del Bambino*, Dott. Piero Giacosa (Torino); Trittico: *Madonna in trono*, *San Francesco*, *Santa Chiara e altri Santi* (maniera di *Defendente*), Marchesa Carega Macchi (Genova).

IV.

Opere del *Defendente* appartenenti al comm. avv. Leone Fontana e non state comprese nelle suaccennate raccolte temporanee.

La Crocifissione; *Natività* (scuola del *Defendente*); *Disputa di Gesù al tempio* (simile — salvo la mancanza del fondo — e qualche testa variata all'omonimo quadro di Stuggart); *San Gerolamo in orazione*; *Santo Vescovo*; *Visita Santa Elisabetta* (frammento di predella); *Santa Caterina della Ruota*; *Sant'Anacoreta che protegge un devoto*; *Annunciazione* (in due quadri); *Presentazione di Maria al tempio* (frammento di predella); due frammenti di predelle rappresentanti la fuga in Egitto; *Presentazione del Bambino al tempio*, (frammento di predella); *San Michele schiaccia il drago* (dietro la tavola una *santa penitente*, dipinta a chiaroscuro); *Una santa martire* (idem. un *Cristo nell'orto*, a chiaroscuro).

Inoltre il suddetto comm. Fontana mi comunica gentilmente che esistono ancora queste altre opere del *Defendente* e cioè:

Al *Palazzo Reale nell'appartamento di Carlo Alberto*: *Una Madonna in trono in mezzo ai Santi*; A *Baveno*, due piccoli quadretti; una *Crocifissione*, in casa Pensa di Marsaglia.

*:

Ciò posto ecco finalmente qui riprodotte, a completa istruzione del lettore, il documento scoperto dal Brussa, ed al quale si deve la lungamente protratta postuma entrata della figura artistica del *Deferraris* nella storia della pittura italiana.

In nomine Domini Jesu amen.

Anno eiusdem, corrente millesimo quingentesimo trigesimo: Inditione tertia Jovis vigesima prima aprilis.

Actum in Monte Calerio et in domo rationateriae comunis eiusdem loci.

Presentibus ibidem D^o Paulo De Bancis et Petro Torre de eadem testibus ad hoc vocatis et rogatis;

Ibique personaliter constituti:

Nobilis Monfrinus Beamundi Consindicus ac Petrus Gramaia conratorator, ac nomine et vice communitatis et hominum Montiscalerii, scienter et sponte convenerunt et partitaverunt cum magistro *Defendente De Ferrariis* de Clavaxio pictore ibidem presente et partitante ac stipulante, recipiente et acceptante pro se et suis heredibus pro et infra:

Et primo quod teneatur idem magister *Defendente*, et ita promisit facere, dipingere et perficere unam pulchram et ornatam anconam ad altare magnum Sancti Antonii de Ranverso nomine et vice communitatis, et hominum Montis Calerii et ad mensuram latitudinis pedum decem et altitudinis pedum sexdecim deauratam auro bono et perfecto. Ita et taliter quod entagli sint omnes nemorei deaurati auro fino et bono et campi entagliatorum de azzurro fino, et nullum ponatur stuchum et gillerii sint deaurati circum circha et cum entaglio... prout in anconam studentium sita in ecclesia Sancti Domini Taurini.

Adco quod sint maioris grossitudinis et altitudinis ipsorum ratta pro ratta, prout erit etiam maioris mensuræ ipsa tabula seu ancona fienda; et pariter ipsi campi figurarum sint omnes bono auro et at in ipsa ancona studentium sita in ecclesia Sancti Domini.

Item et reliquæ pertinentiæ deaurandæ sint in bona sufficientia prout in dicta ancona studentium dando de pluri in grossitudine et altitudine ratta pro ratta ut supra.

Item etiam quod in campo de medio fiat presentatio — quem genuit adoravit — et a latere dextero Sanctus Antonius et a latere sinistro Sanctus Rochus.

Item in desuper fiant duo campi a medio in desuper scilicet Sanctus Sebastianus et Sanctus Bernardinus et in fundo videlicet in bancheta (*predella*). Fiant septem misteria Sancti Antonii et plus si sit possibile.

Et desuper omnium premissorum dedecet in poncta mediocre fiat una pietas cum sua superiore corona aurea, cum pertinentiis ut supra in dicta ancona studentium latius continetur;

Item et portas ejusdem anconæ deauratas ubi erit necesse etiam bono auro fino ut supra etiam facere, et dipingere ac perficere ut decet et convenit.

Item et dictam anconam reddere ut supra perfectam in Clavaxio, et inde positam et plantatam in et super altare maiori Sancti Antonii predicto debite et sufficienter cum portis predictis suis sumptibus et expensis. Ita quod



CHIESA DI MARIA AUSILIATRICE IN VALDOCCO — Fondata da Don Bosco nel 1865 e consacrata il 9 giugno 1868.

communitatis ipsa satisfaciat portam seu conducta promissorum usque ad dictam ecclesiam Sancti Antonii et etiam Communitas ipsa teneatur satisfacere postes cum manufactura pro fodra anconæ ipsius necessarias, et colores et ferramenta etiam necessaria ut supra.

Et premissa omnia et singula facere et adimplere ac observare videlicet ancona infra festa natalitia proxime ventura, et portas infra festa paschalia proxime ventura.

Et hoc pro et mediantibus florenis octocentum et grossis decem parvi ponderis monetae sabaudiae, valoris solidorum triginta duorum viennensium pro singulo floreno solvendorum sibi magistro Defendente parte ipsius communitatis, videlicet pro tertia infra medium mensis mai proxime venturi pro alia tertia videlicet in introitu augusti proxime venturi et pro alia tertia quando ipsam anconam perfectam posuerit in suo loco cum portis quibus prout supra.

Quae omnia singula pro et infrascripta et in presenti singulo instrumento contenta promiserunt dicti consindicus, et conrator nomine suo supra; ac dictus magister Defendens suo proprio nomine, et qualibet pars in casu suo ratta valida et firma habere attendere perpetuo et observare vel contraffacere, dicere, opponere, vel venire per se vel alium quavis ratione causa titulo vel ingenio suo, alia alio quovis quesito colore de iure vel de facto in iudicio, et extra sub mutua et vicissitudinaria obligatione bonorum dictæ communitatis, et etiam dicti magistri Defendentis mobilium et immobilium presentium et futurorum refectione nec non damnorum et expensarum, et interesse litis et extra intervenientibus etiam ad promissa, omnibus aliis promissionibus, renuntiationibus, alleviationibus iuramento factis

ad sancta dei evangelia per quemlibet prenominatorum contrahentium corporaliter scripturis in manibus mei notari infrascripto prestito et aliis clausulis opportunis de quibus omnibus premissis iussum fuit per me eundem notarium infrascriptum fieri debere duo publica instrumenta cuilibet parti unum eiusdem tenoris substantia nullatenus variata.



AM (segno tabellionale).

At Ego Antonius Mussi de Monte Calerio publicus Ducalis Sabaudiae auctoritatis notarius supra scriptum instrumentum receptum per nunc quondam nobilem et egregium Bernardum Mombellii, notarium publicum et Borgensem Muntiscalerii ac communitatis eiusdem scribam et secretarium; et per eundem in suis rotulis in supra scriptam publicam formam redactum vigore commissionis Ducalis mihi super hoc facto constantibus litteris debite sigillatis Taurini datis et per Ducalem secretarium subscriptis de notalis eiusdem in modum et formam supra scriptorum de verbo ad verbum prout in eiusdem inveni extraxi et levavi.

Et cum mea facta debita collatione utrumque concordare inveni: hic me subscripsi cum appositione mei soliti tabellionaris signi in fidem omnium promissorum.

GIUSEPPE CESARE BARBAVARA.

Con approvazione dell' Autorità Ecclesiastica

Giuseppe Vay, gerente responsabile — Torino, Tip. Roux Frassati e C^o

PROPRIETÀ ARTISTICO-LETTERARIA RISERVATA.