



ARTE SACRA

ROVX & FRASSA
TI & C. EDITORI
TORINO



LA MADONNA COL BAMBINO, SANT'ANNA E SANTI

Dipinto a tempera su tela di BERNARDINO LANINO — Appartenente all'Istituto di Belle Arti, Vercelli.

(Esposizione d'Arte Sacra antica, n. 376 del Catalogo — Sala K) — (Fot. di P. MASOERO).

LA SCUOLA VERCELLESE ED I SUOI MAESTRI

GAUDENZIO FERRARI — BERNARDINO LANINO

EUGENIO MÜNTZ che, nel primo rinascimento dell'arte italiana, trova nelle provincie del Piemonte e del Monferrato le popolazioni indifferenti, incolte, povere, profondamente attaccate alla loro fede, muoversi lentamente e faticosamente, e nel secolo successivo le riscontra ancora sonnolenti, registrando unicamente negli annali artistici loro il sorgere del Sodoma e del soave e quasi sdolcinato Gaudenzio Ferrari, aveva egli una nozione esatta della storia e del valore degli artisti, che fiorirono in quella grande epoca in Piemonte? Aveva egli visitate e studiate queste vecchie, caratteristiche, burbere città, che diedero al paese più soldati che compilatori di guide; che non sanno sfruttare i loro tesori artistici, ma che all'arte hanno dato, in ogni tempo, una parte di sé eletta e fiorita? O per avventura, trascinato dalla gran corrente, che scende da Venezia e per Milano, Ferrara, Bologna, sostando a Firenze, va a fermarsi nell'alma Roma, non ha egli affatto trascurato il modesto confluente piemontese pur così ricco di fertili acque?

È vero che i capolavori dell'arte piemontese è d'uopo andarli a ricercare nelle chiese e nei santuari; in luoghi spesso sconosciuti, nascosti, privi di indicazioni, noti sovente a pochi studiosi, che si mettono volentieri a disposizione dei visitatori, andandoli a lor volta cercare; ma ciò non giustifica un giudizio ingiusto od avventato.

È pur troppo vero anche che poco o nulla sul passato si è fatto per dar modo allo studioso di conoscerla quest'arte piemontese; e, limitandomi alla scuola vercellese, ben pochi sono i lavori dei nostri maestri, che figurino nelle pinacoteche, ove il diligente può fare con facilità osservazioni, confronti e studi. E per non citare che le due più interessate, e meglio in grado di averne, la pinacoteca di Milano e quella di Torino sono mancanti affatto di qualcuna di quelle opere che danno un'idea completa, esauriente del valore della scuola e dei maestri di cui si tracciano queste aride notizie.

La pinacoteca milanese, malgrado che alla scuola lombarda siasi sempre voluto legare Gaudenzio Ferrari, possiede di questo gran maestro una sola tavola ed alcuni affreschi, in cui stentatamente se ne riconosce la mano, e del di lui insigne allievo Bernardino Lanino una tavola macellata dal restauro, e che è un orrore, ed alcuni freschi malandati.

Quella di Torino, diligentemente raccolta ed unita, ha molto di più, ma, tolto il Giovenone, tutte opere minori (e qualcuna solo attribuita), le quali sono ben lungi dal rappresentare la mente e la mano di chi dipinse le meravigliose opere di Vercelli, Varallo, Milano e Saronno, e quelle del suo celebre allievo a cui fu spesso fatto l'onore di ritenere i suoi lavori giovanili per opera del maestro.

Gaudenzio Ferrari nacque in Valduggia, presso Varallo, da Lanfranco pittore, fra il 1470 e il 1474, e morì in Milano nella sua casa, a Porta Romana, sotto la parrocchia di San Nazario il 31 gennaio 1546.

Non fu ancora stabilito chi fu il suo maestro. Il Lomazzo lo dice primo discepolo di Stefano Scotto milanese insieme al Luini, ed è il più credibile, imperocché essendo egli nato nel 1538 ed allievo del Della Cervia, discepolo del Ferrari, deve aver raccolto vivo il ricordo di lui.

La più bella sintesi dell'opera artistica del Ferrari è ancora

quella che il Lomazzo scrisse quando, da poco scomparsa la sua caratteristica figura di grande artista, i suoi lavori rifulgevano di freschezza e di vivacità ed erano segno di ammirazione. Il celebre scrittore e pittore, nel suo conosciutissimo *Trattato di pittura*, cita ad ogni passo, nei suoi studi dei moti, dei colori, degli effetti, dei lumi, delle proporzioni, della prospettiva, delle composizioni, dei fregi, ecc., ecc., come grandi esempi le opere di Gaudenzio, ponendolo accanto a Raffaello, Tiziano, Correggio, Leonardo, Giorgione, Michelangelo, Durerò, Polidoro, Cesare da Sesto, Parmigianino ed altri.

« Per dare moti ai santi ed angeli convenienti (benchè sia mal conosciuto), scrive il Lomazzo, non fu secondo il mio vecchio precettore Gaudenzio, non solamente saggio pittore, come ho detto altrove, ma profondissimo filosofo e matematico. Veggansi altre ed altre infinite opere sue tutte degne di lode, particolarmente in questa parte dei moti, i diversi misteri della passione di Cristo da lui dipinti e massime quello dove Cristo è posto in croce ed è detto il Monte Calvario al sepolcro di Varallo, dove si veggono cavalli mirabili ed angeli stupendi, non solamente dipinti, ma anche di plastica cioè di terra fatti di sua mano di tutto rilievo, eccellentemente a figura per figura; ed oltre a ciò il volto della cappella di S. Corona nelle grazie di Milano, dove si veggono angeli veramente in tutte le parti e principalmente nei moti eccellenti; e la grandissima cuppola di Santa Maria di Saronno, ripiena tutta di troni d'angeli, con moti ed abiti di tutte le maniere che si possano immaginare e co' più strani strumenti di musica in mano del mondo.

« Non tacerò la viva, e tutta svegliata cappella ch'egli fece nell'ultimo dei suoi anni nella chiesa della Pace di Milano, dove si veggono istoriette della Madonna e di Gioacchino per moti convenienti così maravigliosi ed eccellenti, che paiono ravvivare e rallegrare chiunque le vede; ed oltre di ciò le istorie di San Rocco da lui fatte a Vercelli, con molte altre opere in detta città. Benchè insomma tutta la Lombardia è adorna e piena delle opere di quest'uomo eccellente, di cui non voglio pretermettere un detto, che intorno all'arte dei moti aveva frequentemente in bocca e che ciascun pittore si diletta e compiace di furare le invenzioni altrui, ma che gli è poi gran rischio di essere scoperto e conosciuto ladro. Questo grande, quantunque con ragione si possa paragonare per prudenza, sapienza e valore a quelli che sono nominati nel terzo libro dell'architettura, nondimeno è stato tralasciato da Giorgio Vasari nelle vite che egli ha scritto dei pittori, scultori, ed architetti; argomento, per non apporgli più brutta nota, ch'egli ha inteso solamente ad innalzare la sua Toscana fino al cielo ».

Il buio che regna intorno alla gioventù di Gaudenzio Ferrari, accresciuto dalla confusione fatta da parecchi scrittori che lo fecero ora discepolo di Giovenone in Vercelli, ora di Scotto pure in questa città, ora di altri maestri quivi residenti, ove fioriva una celebrata scuola, mandandolo poscia a Milano or sotto Scotto, or sotto Luini, or con Leonardo da Vinci, non permette di seguire e studiare l'evoluzione artistica che lo portò a quella valentia che tanto lo rese in seguito famoso.

Non è possibile che il padre di Gaudenzio, pittore anche lui, per iniziarlo all'arte abbia scartato il capoluogo della sua provincia ove artisti eletti operavano per portarlo fino alla capitale lombarda e là porlo agli insegnamenti, non di uno spiccato maestro della

scuola del Foppa o dell'accademia fondata da Leonardo da Vinci, che tanto rumore aveva già destato intorno a sè, ma di un modesto pittore quale si era lo Scotto.

È assai più probabile invece che fra gli artisti che accorrevano a Vercelli verso quella fine di secolo vi si trovasse lo Scotto, che con questi il Lanfranco Ferrari ponesse il figliuolo e che col ritornar in patria del maestro l'allievo lo seguisse ed a Milano le idee innovatrici di Leonardo e le opere sue meravigliose facessero germogliare in lui quel suo stile particolare che mantenne sempre, pur perfezionandolo, e di cui lasciò i migliori saggi a Vercelli ed a Varallo. Appena qualche opera, che si ritiene fatta prima del 1500, si distacca dalla sua maniera; e nulla impedisce di supporre che sia lavoro di giovinezza eseguito durante qualche visita alla casa paterna dalla vicina Vercelli, prima dell'andata a Milano; tutte le altre autentiche datano dai primi anni del secolo e rivelano già tutte il maestro finito in piena evoluzione individuale.

I suoi tre punti principali di residenza furono Varallo, Vercelli e Milano; fino al 1528 nella prima città; da quell'anno al 1539 nella seconda; ed il resto della sua vita nell'ultima; facendo frequenti escursioni nelle vicine città ove per la sua fama veniva chiamato per eseguire freschi e tavole. Colte sue opere e con la sua permanenza a Vercelli portò nella scuola pittorica vercellese un'onda di vita nuova, travolgendo nel suo movimento innovatore il manierismo ieratico del secolo XV, portando agli artisti vecchi e nuovi esempi di una vitalità umana e drammatica, prima sconosciuta.

Gaudenzio Ferrari dipinse quasi unicamente soggetti sacri; appena qualche opera profana gli viene attribuita. Fu fecondo, immaginoso, vigorosissimo; squisito nel disegno, ricco di colorito, efficace in sommo grado nella rappresentazione delle passioni umane, che conosceva a fondo, e le sue composizioni sono vere, appassionate, tumultuanti.

Le opere di Gaudenzio esistenti a Vercelli ed a Varallo sono i suoi capolavori, concepiti ed eseguiti nel fiore della maturità della sua grande intelligenza, e lasciano il visitatore ammaliato.

A Vercelli lasciò il suo capolavoro nella tavola chiamata *La Madonna degli aranci*; a Varallo l'opera sua più colossale nella cappella della Crocifissione. In essa dipinse i freschi delle pareti e della volta e plasmò le statue, formandone un insieme così magistrale che il Buttler lo dichiarò « il lavoro più arditamente coraggioso che alcun artista abbia mai intrapreso, e se si potesse vederlo come Gaudenzio lo lasciò fatto si stimerebbe forse l'opera d'arte la più notevole che l'Italia stessa abbia mai prodotta ».

*
**

Gaudenzio Ferrari ebbe due insigni discepoli: G. B. Della Cerva e Bernardino Lanino.

Il primo, stabilitosi a Milano, vi tenne scuola accreditata; il secondo, preso domicilio nella nativa Vercelli, vi continuò la scuola gloriosa del maestro, creando una serie di artisti, che mantenne in fama la scuola vercellese per tutto il secolo XVI.

Bernardino Lanino nacque in Vercelli verso il 1510 da Enriotto tessitore, da Mortara, e vi morì nel 1586 lasciando un numero grandissimo di opere, alcune delle quali eccellenti, immeritatamente pochissimo conosciute.

Il Lanzi scrive di questo maestro « che fece nei primi tempi a Vercelli opere singolari su lo stil del maestro. Vi è a San Giuliano una sua *Pietà* con data nel 1547, che si torrebbe per cosa di Gaudenzio, se non vi si leggesse il nome di Bernardino. Lo stesso avviene in altre sue pitture fatte da lui ancor giovane in patria: il più che le faccia discernere è il disegno non così esatto e la minor forza del chiaroscuro. Più adulto dipinse con libertà maggiore, che tiene assai del naturalista, e comparve fra i primi in Milano; ingegno vivacissimo nell'ideare e nell'eseguire, noto come il Ferrari per grandi istorie. Quella di Santa Caterina nella chiesa presso San Celso è molto celebre anco per ciò che ne scrive il Lomazzo; piena di fuoco pittoresco ne' volti e ne' movimenti, colorita alla tizianesca; sparsa di leggiadria sì nel volto

della Santa, che ha del Guido, sì nella gloria degli angeli, che pareggia quelle di Gaudenzio; se vi è da desiderare qualche studio maggiore è quello de' panni. Molto lavorò in città e per lo Stato, particolarmente in Novara, nel cui duomo dipinse quelle Sibille e quel Padre Eterno così ammirato dal Lomazzo, e ivi presso certe istorie di Nostra Donna, che ora guaste nel colore incantano tuttavia per lo spirito e per la evidenza del disegno. Si dilettò qualche volta questo grande ingegno di tenere anch'egli le vie del Vinci, come in un *Cristo paziente* fra due angeli che rappresentò in Sant'Ambrogio; ed è così beninteso in ogni parte, così bello, così pietoso e di tal rilievo, che si tiene per una delle più belle pitture della Basilica ».

Poche sono le notizie che si hanno intorno a Bernardino Lanino; non fu mai ampiamente studiato e lo stesso Lanzi deve avere visto non molte opere di questo pittore, perchè non parla dei suoi migliori lavori, fra cui la grande ancona di San Paolo in Vercelli, l'opera sua più studiata e finita, e che da sola basterebbe a rendere celebre nella storia dell'arte il di lui nome. In questa magistrale tavola la grazia infantilmente birichina dei puttini, che scherzano con l'ampio panneggio del trono della Vergine o suonano istrumenti musicali, la dolcezza, soavemente materna della Madonna, la mesta gravità del bambino Gesù e le espressioni degli otto Santi, che fanno corona, sono tutto quanto di vivo, efficace e suggestivo da artista si possa desiderare.

È un capolavoro per disegno, pittura e finitezza ed i panneggiamenti se non arrivano alla inimitabile spontaneità e fresca ricchezza di Gaudenzio, sono però di ben poco inferiori.

Nelle tavole il Lanino ha un colorito più tranquillo, più grigio, direi, del Ferrari, nelle cui pitture dominano i gialli, i rossi ed i verdi vivi; nei freschi invece, pur mantenendo la sua caratteristica tranquillità di tono, ha nelle figure una maggior tavolozza di quello che avesse il suo maestro.

Uno studio comparativo su ciò è facile da fare nei freschi del Santuario di Saronno ove sotto al cornicione su cui s'innalza la cupola vi sono medaglioni del Ferrari e del Lanino; nei primi dei quali le carni hanno un colorito roseo generale, mentre in quelle dell'allievo è molto più freddo e più ricco di tonalità. Anzi il nudo che rappresenta Eva richiama tosto alla mente certi freschi del palazzo Mariani in Vercelli da alcuni appunto al Lanino attribuiti, benchè a torto.

Eccellente fu il Lanino nei rabeschi; ed a Saronno e a Vercelli vi sono fascie ornamentali di una ricchezza e varietà meravigliose, fatte con magistrale spigliatezza. Frutti, ornati, animali e puttini da le mosse bizzarre, raggruppati in forme una variata dall'altra, splendidamente coloriti, susseguentisi incessantemente come in una fantastica ridda, che mai non stanca.

Inesauribile, come il suo maestro, nei puttini, ne profuse in tutte le sue opere, gareggiando di immaginazione, di grazia e di espressione. La tavola firmata più antica che si conosca del nostro maestro è quella dell'*Assunzione* esistente nella chiesa di San Sebastiano in Biella, portante la data 1543.

In questa tavola, bellissima, trattata ancora con le aureole e gli ornati in oro, il ricordo del maestro è assai vivo, in certi panneggi, in alcuni tipi degli apostoli e negli angeli; ma sono già chiarissime le tendenze a formarsi una cifra propria e appaiono francamente dimostrate le sue qualità di facile compositore, di disegnatore provetto e di coloritore efficace.

Dipinse a Varallo, Novara e Milano, ma la sua maggior residenza fu a Vercelli, donde mandava tavole in tutta la provincia. Numerosissime sono le chiese di paesi e di confraternite rurali, che possiedono tavole di questo maestro, nella diocesi vercellese, e molte anche, sia per la fretta, sia pel prezzo pattuito, sia per le troppe ordinazioni, sono o ripetute o inferiori alla fama ed alla valentia del loro autore.

Condusse in isposa Dorotea figlia di Gerolamo Giovenone e ne ebbe sei figli di cui Pietro Francesco e Gerolamo pittori. Aveva avuto prima, da altra donna, due figli naturali, che poi legalmente riconobbe, Cesare e Margherita. Il primo, buon pittore, imitatore del padre, procreò una numerosa discendenza, da cui



LA CONFRATERNITA DI SANTA CATERINA IN ADORAZIONE DELLA MADONNA COL BAMBINO
Affresco di BERNARDINO LANINO di Vercelli
Appartenente all'Istituto di Belle Arti di Vercelli
(Esposizione d'Arte Sacra antica, n. 375 del Catalogo — Sala K).



BATTESIMO DI UNA SANTA
Affresco di BERNARDINO LANINO di Vercelli
Appartenente all'Istituto di Belle Arti di Vercelli
(Esposizione d'Arte Sacra antica, n. 377 del Catalogo — Sala K).

uscirono molti pittori, ma stornatamente tutti degeneri dal loro insigne avo.

Bernardino Lanino non si allontanò mai dal Piemonte e dalla Lombardia, per cui le opere sue giacquero ignorate e neglette. Molte per ciò andarono guaste o perdute, ma per la sua gloria abbastanza ne rimasero, perchè lo storico che vorrà trarre dall'immeritata oscurità la sua figura d'artista eletto, possa provare l'alto valore del suo ingegno.

P. MASOERO.



ANGELI VOLANTI — Affresco di BERNARDINO LANINO di Vercelli
Appartenente all'Istituto di Belle Arti di Vercelli
(Esposizione d'Arte Sacra antica, n. 379 del Catalogo — Sala K).
(Fotografie di P. MASOERO).

Ancora del Mosaico geografico di Madaba. — Missione del Patriarcato Latino di Gerusalemme.

Ci scrivono: Nel N. 25 dell'Arte Sacra incorsero alcune inesattezze, nelle quali forse fu indotto il ch. Taramelli dagli autori da lui consultati. È d'uopo dunque si sappia che:

1° Lo scopritore del famoso mosaico è il monaco greco scismatico Cleopa, il quale trovandosi a caso in Madaba mentre i Greci scismatici stavano ponendo il pavimento alla nuova loro chiesa, eretta sulle rovine di antica basilica, e accortosi del prezioso mosaico, ne impedì l'ulteriore rovina e copiatone le iscrizioni ne compose un opuscolo che fece stampare dai PP. Francescani di Gerusalemme.

Dopo questa prima pubblicazione vi ebbero tosto quelle più ampie e complete dei PP. Domenicani francesi del convento di S. Stefano a Gerusalemme e del comm. Stevenson in Roma, poi la fotografia e breve commento dei PP. Agostiniani dell'Assunzione, ecc.; i quali tutti furono aiutati, in quanto lo si poteva, dai Missionari del Patriarcato Latino di Gerusalemme (1).

La fedelissima riproduzione esposta nella Mostra delle Missioni è opera di due mesi di fatiche e di non lievi spese dei sullodati sacerdoti del Patriarcato Latino.

2° Il Patriarcato Latino di Gerusalemme e la Custodia dei PP. Francescani di Terra Santa sono due grandi istituzioni da non confondersi;

(1) Le scoperte archeologiche, cui accenna il Fabiani, si riferiscono alle altre basiliche cristiane e antichi monumenti di Madaba, studiati e illustrati dai Missionari Latini, i quali inviano frequenti relazioni agli Archeologi romani.

perfettamente distinte nelle rispettive attribuzioni, lavorano sempre unite a gloria di Dio e a salute delle anime.

Il Patriarcato Latino, ristabilito nel 1847, coi suoi sacerdoti secolari, fondò e amministra una trentina di Missioni e stazioni sparse in tutta la Palestina, cioè in Giudea, Samaria, Galilea e nella Transgiordania, dove appunto si trova Madaba.

I PP. Francescani continuano a custodire i Santuari, sacro deposito da loro conservato da ben 6 secoli con eroici sacrifici, ospitano le migliaia di pellegrini che si recano a venerare i Luoghi Santi, e seguitano ad amministrare le antiche cristianità di Gerusalemme, Betlemme, Nazareth, ecc.

3° La nuova chiesa, costruita in Madaba, e dove si trovò il mosaico, appartiene purtroppo ai Greci scismatici, che aiutati dall'oro russo prece-dettero in ciò i Latini, fondatori del villaggio.

Sebbene la nostra Missione latina senta assoluto bisogno di una nuova chiesa in sostituzione della attuale provvisoria cappella, insufficiente alla cresciuta popolazione, tuttavia finora non esiste se non il progetto d'una bella chiesa cattolica in quella importantissima Missione, dove erano anticamente ben 9 basiliche cristiane.

E se la Russia aiutò i scismatici nel fabbricare la loro chiesa, a chi toccherà se non agli italiani di aiutare il Missionario italiano di Madaba nel mandare ad effetto il suo progetto?

Ispiri Iddio qualche anima buona.

d. G. M.

Abbiamo comunicato queste osservazioni al dott. A. Taramelli il quale ci risponde:

« Osservo: 1° Che ringrazio il mio correttore, dicendogli che conosco il lavoro del Cleopa ed i meriti che a lui vanno riferiti.

« 2° Sono dolente di non aver saputo bene tutte le benemerite della Missione Franciscana e di avere confuso la chiesa greca con quella cattolica, il che ha fatto anche lo Stevenson, ma dopo tutto, ciò non entrava che indirettamente nell'argomento da me trattato, che non era, nè pretendeva di essere, un panegirico dei RR. PP. Francescani.

« A. T. ».



CROCE ASTILE IN ARGENTO CESELLATO E DORATO, ADORNO DI SMALTI
 Opera di oreficeria lombarda, colla firma di FRANCESCO DI SER GREGORIO di Gravedona, anno 1513
 Appartenente alla Chiesa arcipretale di Dongo (Como)
 (Esposizione d'Arte Sacra antica, n. 158 del Catalogo — Sala K).

Esposizione d'Arte Sacra di Torino

Arte Francese, Fiamminga e Tedesca

I CAPOLAVORI dell'arte bizantina, che rendono superbi i tesori di alcune delle Cattedrali della penisola, come Venezia, Napoli, Gaeta, Cosenza, non uscirono questa volta dalle loro custodie per rendere più sfolgorante di meraviglie orientali la Mostra di Torino; la frequenza delle esposizioni di questo genere, la grande distanza di alcuni di quei centri, e più ancora gli esagerati timori per i moti politici del maggior decoro e forse altre ragioni, sulle quali non è qui luogo d'insistere, fecero sì che per questo lato la Mostra torinese riuscisse, come già dissi altrove, più povera di quella d'Orvieto. Se però non possiamo qui ammirare quella meraviglia che è la Croce capitolare di Cosenza, o le auree copertine d'evangelari del Tesoro di San Marco, abbiamo invece abbondanti esempi dell'arte occidentale, germinata tra le nuove e vigorose schiatte di Francia, di Germania e dei Paesi Bassi, e per l'azione dell'arte romana dapprima, e più tardi, di quella che mosse da Bisanzio.

Prima ancora che le Crociate portassero un contatto così frequente tra i popoli occidentali e l'Oriente, artisti bizantini, isolati o a gruppi, erano sparsi oltr'alpe, o dalle città greche della penisola, o direttamente da Costantinopoli; ne sono un esempio le squadre di artefici che accompagnarono in Germania la principessa Teofania, figlia dell'imperatore Romanos II, che andò sposa ad Ottone II; furono queste « fratrie » di orafi, di pittori, di maestri muratori, che dettero notevolissimo impulso alla cultura di quei paesi ancora vergini, e vi fecero sbocciare un'arte destinata a gloriosa e fulgida vita.

Questo movimento artistico occidentale si manifestò nelle Corti e nei grandi monasteri dei paesi collocati lungo il Reno e i suoi affluenti dalla Germania, e rifulse di grande splendore nelle regioni presso alla foce del gran fiume « germanico » e nelle varie provincie della Francia; le arti minori, dirò meglio le industrie artistiche, mossero di pari passo delle arti maggiori, ispirandosi a quelle e riflettendone fedelmente gli indirizzi.

Questa arte occidentale è abbastanza chiaramente rappresentata alla nostra Mostra. L'arte Renana fa la sua timida apparizione con un reliquiario in rame smaltato, spedito dalla Ecc.ma casa Massimo di Roma (n. 157). Esso ha la forma di cofanetto o di sarcofago, posato sopra quattro pieducci, col coperchio a quattro piovanti, sormontato da una ghiera. Gli smalti, ancora discretamente conservati sulle facce minori, rappresentano Santi, in un campo dorato e seminato da stellettes ed altre decorazioni; tanto quest'ultime che le figurine, tuttora rigide e impacciate, sono in colori pallidi, tenui, quali il cilestrino, il roseo, il bianco-latteo, colori che si staccano morbidamente dal fondo d'oro pallido. Alle figure smaltate si aggiungono anche figurine a rilievo applicate per mezzo di chiodi, pure smaltate, e pezzi di pietre dure di vario colore, incastonate, con qualche pretesa di eleganza. È un prodotto assai modesto e non certo confrontabile con altri lavori coevi, o posteriori, eseguiti sul Reno o da bizantini o dai loro primi allievi tedeschi; ma tuttavia, per la forma, per il tipo degli smalti e per la loro esecuzione conduce il pensiero ad altri esemplari, quali la copertina di Evangelario, colla data del 1014, conservato nella biblioteca reale di Monaco, o l'Evangelario detto di Beatrice, della famiglia dei Capeti, ora nel Museo del Louvre, ed illustrati dal Labarte nel suo magistrale lavoro sulle arti industriali (I, 76, *Album*, tav. XL-XLII).

Più copioso è il gruppo degli oggetti d'arte di Limoges, di questo illustre centro d'arté, che per vari secoli sparse dovunque i prodotti delle sue fabbriche. E fra tutte è celebre quella dei Reymond, delle cui opere alcuni anni or sono Maurice Ardant redigeva un catalogo, che oggi si dovrebbe quasi duplicare. Tra i cimeli archeologici già ci occorre di descrivere la colombina eucaristica di Frassinoro, importante sì per gli smalti che per il suo valore rituale; ora diremo di tre belle pissidi limosine, dalla

forma consueta a questi primitivi utensili, rotonda cioè con coperchio conico, sormontato da crocetta riferentesi al prezioso contenuto del vaso. Le tre pissidi sono di rame, con coperchio mobile, internamente dorate e smaltate all'esterno; due di esse, quella dell'Oratorio di Roma (n. 148), e quella della cattedrale di Pienza, (n. 147), ornate di stellettes bianche ed azzurre, racchiuse in cerchielli, l'altra invece, della chiesa abbaziale di Santa Giulia di Bologna (n. 146), ha figurine di angeli dalle alette e dal profilo dorato, pure racchiuse entro cerchielli dal fondo cilestrino. Un vero capolavoro di questa fabbrica è lo splendido cofanetto reliquiario di rame dorato e smaltato, vanto della chiesa di Villeneuve, di Valle d'Aosta. La forma è ad un dipresso quella del reliquiario Massimo, però col tetto a due soli spioventi, ma l'arte è considerevolmente più progredita sotto ogni riguardo. Dal fondo, ad arabeschi damascati, spicca sulla parte anteriore la scena della Crocifissione, col Cristo e le due Marie ai due lati, tanto quello che queste colle facce applicate a cesello in bassorilievo; ai due lati della scena, e sulla parte anteriore del cofanetto sfilano figurine di Santi e di angeli, fiancheggianti l'Eterno assiso in trono, mentre sui due lati due più grandi figure di un Santo e di un Vescovo, che ha in capo la mitra notevolmente bassa come era d'uso nel 1200. La parte posteriore è a un intreccio elegantissimo di rosette e foglioline della più armonica simmetria; in questi smalti caratteristici, oltre all'oro con cui sono segnati i contorni e i particolari interni, dominano il verde cupo e l'azzurro cobalto, colori tirannici nell'arte limosina. Per la sua bellezza e per la conservazione dello smalto che in gran parte lo ricopre e della rabsatura del fondo, può stare accanto a qualunque esemplare di smalto *champlevé*, compreso quello del Museo Britannico illustrato dal Labarte, a tavola CX.

Alquanto più antico del cofanetto è un frammento di Crocefisso presentato dal prof. Bailo (n. 149), colla figura del Redentore in rame, con alcuni tratti smaltati in bianco ed azzurro pallido che ne indicano gli occhi, la corona ed il lungo perizoma; più importante è la copertina di Evangelario del Museo civico di Pavia (n. 176), lavoro della fine del secolo XIII, che rappresenta la solita scena della Crocifissione, col Cristo ancora vestito da un lungo perizoma che scende sino ai ginocchi, la Vergine e San Giovanni ai piedi della croce e due angeli, molto rigidi, aleggianti sopra il Salvatore; ai piedi della croce la figurina tipica dell'uomo sorgente dalla tomba all'eterna salute; tutto attorno corre una fascia intrecciata di edera dai colori vivi, che racchiude la fascia centrale. Il critico francese Xavier de Montault illustrava anni sono questo cimelio del Museo pavese, che ha molta affinità con molti altri consimili e specialmente con uno del Museo civico torinese, che lo supera in finezza ed eleganza.

Notevoli lavori di arte francese sono i due coperchi di specchi in avorio pure del Museo pavese (nn. 195-196, vedi *Arte Sacra*, n. 30, pag. 236), racchiuse in una decorazione gotica sono le scene centrali, in uno della Crocifissione, nell'altro dell'arrivo dei Magi; lo stile di queste figure dalle fattezze angolose, dagli zigomi sporgenti, dalle mani straordinariamente allungate, dall'abito rigido e secco, ricorda quello di tutta una serie di avorii francesi, prodotti forse da una scuola stessa che talora si lanciò a composizioni molto più vaste, pur mantenendo sempre i caratteri accennati: ne è esempio il dittico della collezione Soltikoff, dato dal Labarte (tav. XVIII) che tratta pure il soggetto della Adorazione dei Magi. Anche il pastorale di Biella (n. 261), in legno levigato, col riccio del pastorale in avorio, che rappresenta da un lato la Vergine ed il Bambino tra due angeli reggenti un cero, e la Crocifissione dall'altro, ha un motivo consueto all'arte francese e che troviamo ripetuto specialmente nei pastorali del 300 come quello della collezione Webb (Labarte, op. cit., tav. XIV); nei pastorali più antichi invece, come quello esposto dai padri Camaldolesi di Roma, e riferito a Gregorio Magno (n. 728), il riccio è molto più semplice: è l'agnello simbolico crociato, che si rivolge verso la gola di serpente colla quale termina il riccio del pastorale; tipo comunissimo in quadri e statue dell'epoca dal 200 al 300: ne abbiamo un saggio alla Mostra nella statua di Sant'Eu-

genio della chiesa di Sant'Eustorgio di Milano, collocata tra le due vetrine XXVI e XXVII al n. 573.

Nelle vetrine della Mostra sono copiosi i prodotti industriali delle fabbriche di Dinant che mandarono per tutta Europa i loro arredi sacri per lo più in ottone; di questo genere sono, ad esempio, il turibolo in bronzo con coperchio a finestrelle gotiche e pinnacoli traforati, segnato col n. 408, e presentato dal comm. Piero Giacosa, e la piccola statuetta della Vergine col Bambino tutta quanta circondata da una raggiera a lingue di fuoco, di gusto assai discutibile (n. 414), inviata dal Comitato Diocesano di Asti.

L'arte francese, e massime delle regioni di Francia più in contatto colla nostra penisola, ha un posto notevole nelle vetrine della sala K: non posso qui dilungarmi su oggetti di meno grande importanza, come l'incensiere in rame dorato di San Giorgio in Val Policella (n. 397) col braciore ed il coperchio ornati da protomi di fiere, o l'altro di Anzuno, traforato da polifore a sesto acuto (n. 247) o la navicella di Pienza pure in rame con figurine di santo monaco e d'angelo incise a bulino sui due coperchi (n. 248), oggetti tutti riferibili alla fine del XIII o al principio del XIV secolo, ma debbo trattenermi su alcuni esemplari di maggiore interesse, offerti da varie chiese del Piemonte e specialmente di quei paesi che per ragioni di posizione topografica, per commercio, o per legami feudali e principeschi ebbero maggiori contatti colla Francia. È fra queste la vecchia Aosta colla sua valle, che isolata o quasi per lunghi secoli dalla Penisola, appare, dal punto di vista linguistico e dell'arte, una provincia straniera. Così Aosta ci offre col calice della chiesa di Sant'Orso un tipo di sacro vaso meno comune da noi, frequente invece nella Francia. Questo calice (n. 150) in argento dorato e cesellato ha il piede assai espanso e l'ampia coppa emisferica; è adornato nel piede da pietre dure e cammei, probabilmente romani, di mediocre lavoro, ha nel grosso nodo sei placchette in argento niellato, con figure di fiori e fronde. Tale calice rammenta, per il tipo, quello celebre di Saint-Remy, di Reims, ora al Cabinet des Médailles della Biblioteca Nazionale di Parigi (Chabouillet, *Catalogo*, n. 2541) e più ancora quello della cattedrale di Ratisbona, pregevole opera di niello e di cesello della fine del 200, riprodotta in belle tavole dal Labarte (tavola CXLVI) e dal barone Hefner Alteneck. Della chiesa stessa è un reliquiario a forma di braccio che custodisce la venerata reliquia del Santo (n. 219). Con molta analogia all'altro reliquiario a forma di braccio, proveniente dalla cattedrale della città (n. 224), ed a tanti altri reliquiari coevi, questo notevole oggetto raffigura il braccio colla mano benedicente, in quello di Sant'Orso dorata, nell'altra invece del suo colore bruno. Il braccio è rivestito del camice, di cui le pieghe ed i bordi sono espressi da fiorami a cesello e da un finissimo orlo di filigrana in gran parte sparito in quello di Sant'Orso. Un'altra differenza tra i due cimeli, che però risalgono al medesimo periodo e sono frutto dell'arte stessa, è nella decorazione della base, nell'uno a fiorami e rabeschi di filigrana con perle, nell'altro invece a quadretti di smalto limosino di disegno geometrico; entrambi sono decorati da pezzi di vetro con talco e pietre dure; quello poi di Sant'Orso ha il braccialetto con alcuni cammei in diaspro, di esecuzione molto grossolana.

È invece uno splendido cammeo di arte romana della più bella epoca quello che forma il centro della borchia da piviale della cattedrale d'Aosta (n. 171). Come è naturale per epoche d'arte non progredita e di fede ingenua, nel Medio Evo avvenne spesso che gemme, cammei e monete di età greca o romana venissero, con significazione nuova, incastrati in opere d'oreficeria, anche di uso sacro; così il reliquiario di Amatrice contiene un cammeo rappresentante Diana cacciatrice, il reliquiario detto della moneta di Giuda, che abbiamo alla nostra Mostra (n. 490), e che racchiude un didracma di Rodi; così anche avvenne nell'arte nordica, come dimostra l'esempio della corona detta di Enrico II, del tesoro di S. M. il re di Baviera, in mezzo alla quale è un cammeo romano con un busto galeato di guerriero.

Il cammeo d'Aosta, già noto agli studiosi, rappresenta il busto di una matrona romana dal profilo severo e superbo, dal capo ornato da una alta pettinatura a riccioletti e coperto da velo; la

denominazione di Livia d'Augusto è giustificata dalla somiglianza con altre monete, medaglie e monumenti dell'imperatrice. Il cammeo, legato in argento dorato, è circondato da una finissima rabescatura di filigrana e due giri di perline e di pietre preziose, incastonate secondo l'uso antico. È interessante anche la custodia in cuoio ad ornati impressi, e che ha il carattere della fine del XIV secolo, epoca a cui può rimontare anche la borchia. Una custodia in cuoio molto interessante è quella della croce in cristallo di monte ed argento dorato di Rhêmes Nôtre Dame in Val d'Aosta; rappresenta a impressioni ed a tratti incisi la scena del Crocifisso con a lato la Vergine e l'evangelista San Giovanni, espressi con vigoria di movimento, alquanto esagerata, che è caratteristica di quest'arte piena di buon volere, ma ancora povera di mezzi.

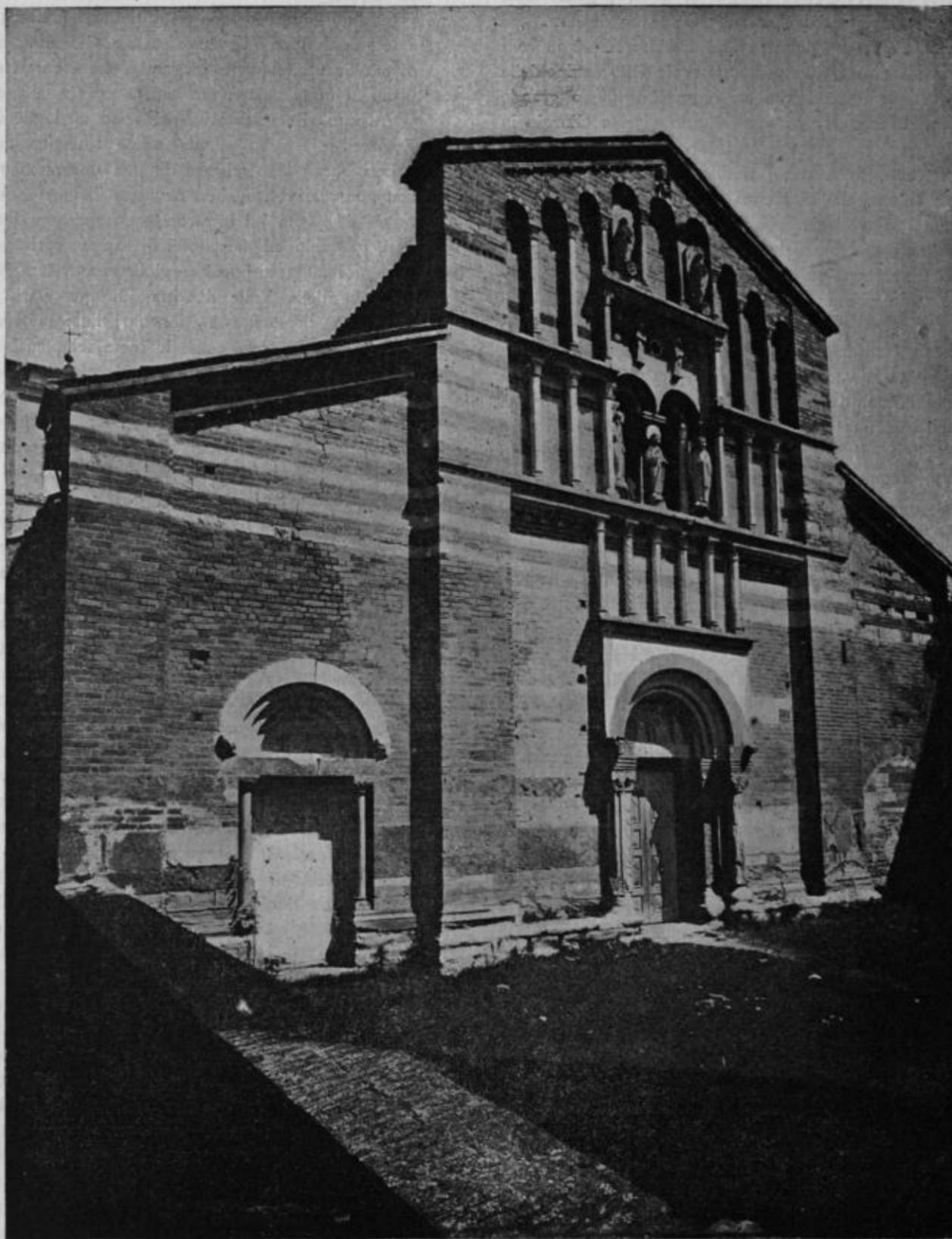
Attorno alla scena principale sono medaglioni coi simboli degli Evangelisti, e sullo sfondo sono prodigate, con una specie di *horror vacui*, le ricchezze di una decorazione floreale, eseguita con notevole verismo ed avvivata da una sobria policromia; il rosso, il bianco ed il verde sono sparsi a denotare le frondi, i fiori, gli abiti ed i zampilli di sangue sprizzanti dalle ferite del Redentore. Questi pochi saggi bastano a dare idea delle ricchezze artistiche della Valle d'Aosta, che per varie ragioni hanno in gran parte preso il volo per altri lidi; ancora però rimangono tesori pregevolissimi, come le casse reliquiari di San Grato e di San Giocondo della cattedrale d'Aosta, che speriamo si possano a lungo conservare nella loro sede, quali testimonio della fede e della pietà avita dei principi dominatori della vallata.

L'antica collegiata di Saint-Gylles, di Verrès, che fu potentissima dal X al XIV secolo, inviò alla Mostra il bastone abbaziale in argento dorato, con pietre dure incastonate, e che rammenta per la forma e la decorazione del pomo, adorno da medaglie di argento un tempo smaltate, certe mazze capitolari abbaziali ed anche quelle portate nelle cerimonie, come insegne dai potestà o dai sindaci o da altre autorità medioevali. La mazza della chiesa di Saint-Gylles è il ricordo dell'autorità civile che avevano quegli abati sopra varie regioni della Valle, del Canavese e della Tarantasia.

Moncalvo inviò una bella pace in argento (n. 235) a forma di ancona con lunetta cuspidata, ed ornata con due miniature rappresentanti il Calvario e la incoronazione della Vergine; tanto la miniatura che il lavoro di oreficeria sono francesi del secolo XV.

Dalla chiesa di San Giorgio di Chieri, tanto importante nella storia di questo Comune piemontese, fu spedito un altro saggio dell'arte francese, è il reliquiario a forma di testa umana, con reliquia detta di San Giorgio. È in argento lavorato a cesello, con raggiera dorata e bulinata, guernito, lungo l'orlo, di borchiette con pendagli, ed innanzi alla gola da fiorellini composti di smalti e di perle; questa singolare decorazione, di carattere molto ingenuo, contribuisce all'aspetto caratteristico di severità di questo busto, che ha gli occhi sbarrati, il naso rialzato, colle narici aperte, la bocca stretta e rivolta in basso e la barba a due punte, che ricorda quella dei santi guerrieri francesi che sorvegliano le fronti dorate dal sole delle belle cattedrali gotiche della Francia.

Anche tutto il tesoro della cattedrale di Chieri, esposto nella sua vetrina, nella sezione centrale della sala K, dev'essere rivendicato all'arte d'oltralpe. Chi ricorda la potenza singolare e la ricchezza di Chieri, pur troppo miseramente sprecate in guerre civili e discordie coi vicini Comuni, potrà spiegarsi la presenza di oggetti così insigni in quella cattedrale. Fra questi oggetti d'arte emerge la bella statuetta di San Defendente, vestito coll'armatura completa, sulla quale è gettato lo svolazzante mantello; il viso, imberbe e giovanile, spira maschia energia, ché vibra in tutta la figurina, capolavoro di arte fiamminga, che qui fa mostra di tutti i suoi pregi e di tutti i suoi mezzi. Così dicasi anche dell'altro busto di Santo, che ha uno scudo con tre gigli ed è una vera meraviglia del genere. La data del 1388 si vede sopra uno dei due reliquiari a forma di braccio in argento dorato della chiesa stessa; essi, meno realisti di quelli d'Aosta, hanno le pieghe della stoffa rese molto convenzionalmente, con decorazioni incise, ed altre ottenute da borchie smaltate o applicate; una finestrella,



SANTA MARIA DI VEZZOLANO — FACCIATA DELLA CHIESA
(Fot. del Cav. Avv. S. Pia).



SANTA MARIA DI VEZZOLANO — AMBONE.

difesa da cristallo, lascia scorgere la reliquia che è dentro racchiusa. Accenno solo, per brevità, alla statuetta rappresentante San Giovanni Battista, del consueto tipo, avvolto in vesti villose, colla barbetta fluente e l'agnello tipico del Precursore, la quale sembra rimontare ai primordii del sec. XIV. La statuetta è messa sopra una base d'argento con dorature a trafori. In una piccola nicchietta con tetto a due pioventi, basata sopra due leopardi dal lungo collo, è la figurina, assai rozza, di un santo, forse Sant'Andrea. Una pace, pure in argento dorato, sostenuta da pieducci, ed ornata da una miniatura effigiante l'Assunzione della Vergine, porge, come quella di Moncalvo, un esempio di fusione delle due arti del minio e dell'orefice: un cartello, svolazzante sopra la miniatura, ha la parola « BREVGIA ». È il nome latinizzato di una delle più illustri città delle Fiandre per l'arte e le industrie ed i commerci fiorentissima, e tale da avere uno dei posti più cospicui tra le città d'Europa.

Cogli oggetti di Chieri gareggiano per bellezza altri esempi della oreficeria fiamminga; ricordo anzitutto le tre teste reliquiario della chiesa di San Francesco Maggiore di Pavia, rappresentanti un santo guerriero, un diacono, ed una santa che dalle iscrizioni gotiche apposte alla base del busto sono specificati per Sant'Apollonio, S. Corona, S. Vittore.

Sono tutti e tre fatti nella stessa materia, l'ottone, eseguiti con abilità tecnica notevole e nello stesso stile, e per il trattamento delle linee generali del viso, per il modo sommario con cui questi sono resi, si mostrano chiaramente usciti dalla stessa fabbrica, che si dovrebbe trovare piuttosto presso la Francia che verso la Fiandra. I vari santi sono uno dall'altro distinti per qualche tratto, come la cuffietta fatta di tenie avvolte per la santa, la tonsura maggiore per il diacono e la barba a due fiocchetti sul mento per l'altro. Sulla base dei reliquiari sono due scudetti coll'arma consistente dei leoni correnti in campo rosso; le iscrizioni consimili dicono che Ottone da Mandello nel 1388 fece fare queste teche per riporvi le reliquie dei tre Santi da lui trovate nel castello di Canossa, in quel di Reggio. Da un documento dato dal Gualla (*Sanctuarium Papiac*) e studiato ora dal Moiraghi, è conosciuto questo Ottone da Mandello, *egregius miles*, ovvero capitano, di Gaelazzo Visconti, al quale lasciò vari reliquiari per la cappella del castello ducale di Pavia. Forse questi di San Francesco facevano parte del dono; ma si deve notare, o che il Mandello dette commissione di questi reliquiari a qualche orafo di Fiandra, oppure che, invece di farli fare, li avesse comperati o presi da qualche paese straniero; difatti, sopra ciascuno scudetto si osserva un foro che si può ritenere servisse a trattenere l'arma di un possessore anteriore al Mandello.

Un oggetto di primo ordine è la Madonna col Bambino in argento dorato e dipinto della cattedrale di Mantova (n. 451), alta m. 0,50, rappresenta la Vergine, stante, avvolta in un ricco manto che le scende al piede con belle pieghe, alle quali si presta anche la vezzosa incurvatura « pisanesca » data alla statuetta; il Bambino, posato sul braccio sinistro, dalla testa ricciuta, si sporge verso la madre in atteggiamento grazioso; i volti e le mani sono velati da una leggiadra coloritura rosea, consueta dell'arte di Fiandra e del basso Reno, dove studiavasi di accrescere l'effetto con una policromia ingenua; essa aggiunge un certo sapore, un certo fascino di arcaismo a queste opere, che si aggirano verso la fine del 300, e che per quanto numerose, sono apprezzatissime dagli studiosi d'arte; citerò la statuetta di Sant'Anna, colle sue figlie in grembo, fatte in argento dipinto, del Museo di Cluny, opera però più recente della nostra (Labarte, II, 394) e specialmente il prezioso reliquiario detto dello Spirito Santo, ora fra i tesori della Biblioteca Nazionale (Labarte, tav. L), ed un tempo nella cappella di questo nome istituita in Parigi da Enrico III di Francia. Di pari bellezza della Madonna di Mantova, che appare quale dono del cardinale Gonzaga, è il famoso reliquiario, detto del Sangue di Cristo, della chiesa dei Frari di Venezia. Raffigura una edicoletta tricuspidata, di stile gotico fiammingo, racchiusa da due sportelletti, esternamente ornati a bulino e dorati, come tutta l'edicoletta e le statuette che l'adornano, nell'interno decorato da smalti *champlevé* dei più splendidi che l'arte nordica abbia prodotti. In ogni sportello sono

tre santi e tre sante in due serie, coi loro attributi o evangelici o del martirio, in smalto sopra fondo d'oro pallido; maggiore delicatezza nel disegno, maggiore freschezza nello smalto non si saprebbe immaginare. È appunto innanzi a questi oggetti che ben a ragione si rimane esitanti se si debba dare all'Italia o alla Francia il primato in questa forma nobilissima di industria artistica.

Un altro prodotto insigne dell'arte fiamminga è il gruppetto in argento in parte dorato, rappresentante la fuga in Egitto e proprietà della cattedrale di Savona. Sono tre statuette alte pochi centimetri, ma hanno tutta la potenza rappresentativa propria di quella scuola di inimitabili veristi; la passiva lentezza del ciuco, la rassegnazione di San Giuseppe sono altamente « suggestive ». La tradizione locale, a me pure più volte riferita, dà anche per questo gruppo il nome di Cellini; un inventario ben noto della sacristia di quella cattedrale, pubblicato da Alizeri, da Verzellino, e recentemente dal sig. Varaldo, cita questo gruppo tra altri dodici, riferendosi a fatti della Vita di Cristo, fra i tesori della cattedrale arricchita dai doni dei due Papi conterranei Sisto IV e Giulio II. Forse per mezzo loro questi tesori pervennero alla cattedrale insieme ad altri di cui dirò altrove.

Per non trarre più in lungo questa già lunga rivista, e tacendo di centinaia di minuti oggetti di minor valore, finirò con un gioiello di provenienza piemontese, coll'ostensorio istoriato di Casale, presentato dal teologo can. Romagnolo. In una edicoletta, sostenuta da piede con elegante nodo, è la scena del Cireneo, che aiuta il Redentore nella salita al Calvario; l'eleganza della architettura dell'edicoletta, la vivacità delle figurine, tanto espressive in così piccolo spazio, è invero notevole; le qualità di osservazione, di energia propria dell'arte fiamminga sono qui palesi nel modo più evidente; la base dell'ostensorio è adorna di bei nielli in argento, uno recante lo scudo di Francia, un altro con un Santo dalla testa spaccata da un falchetto ed un terzo con un santo Re colla corona ai piedi e attorno la scritta altamente filosofica « DOMINVS DEDIT DOMINVS ABTOLIT », Dio ha dato, Dio riprende. Quante calme rassegnazioni, quanto acquietarsi di tempeste umane, quanti dolori leniti con queste poche parole della Sacra Scrittura! E con queste io pure vorrei finire, ripensando mestamente ai tanti tesori di arte di oltr'alpi che la pietà italiana aveva portati da noi, e che ci furono rapiti o dalla prepotenza o dall'oro straniero; ma non posso a meno d'invocare che tutti quanti amano altamente questa nostra sacra terra d'Italia, si accordino in un'intesa comune per conservare al paese le poche cose che ancora gli rimangono e tra queste la sua arte e la sua fede.

ANTONIO TARAMELLI.



SANTA MARIA DI VEZZOLANO

LA strada che da Chieri conduce a Castelnuovo d'Asti è una delle più dilettevoli dei nostri dintorni. Dall'alto della diligenza, solo veicolo di uso comune in quella regione dove si aspetta da tanto tempo una famosa linea ferroviaria, si ha tutto il tempo e l'agio di contare un numero sterminato di piccoli paeselli che incoronano la cima di piccole colline tondeggianti, e tutto il paesaggio ha la finitezza e la minuzia graziosa della miniatura.

A sommo di una valletta presso uno di codesti paeselli, Albugnano, sorge l'antica abbazia di Vezzolano. Vi si giunge da Castelnuovo d'Asti per sentieri praticati nella rossa argilla delle vigne fiorentissime. La regione che si attraversa è chiamata *Mistral*, che vi ricorda tosto la lingua romanza e vi prepara alla leggenda di Carlomagno. Per questi sentieri il cammino è assai più breve che non dalla strada di Albugnano ed ha il vantaggio di condurci direttamente in faccia all'abbazia in modo da poterla abbracciare nel suo complesso. Ad uno svolta di sentiero la rossa facciata si presenta d'improvviso: ciò vi mette le ali ai piedi. Giunti sul sagrato sostate pieni di meraviglia.

Potreste farvene un'immagine più grandiosa, ma non più gentile. Figuratevi una di quelle facciate assai frequenti anche in Piemonte, appartenenti a quel periodo che fu detto romanico, ma alleggerita da grige fasce di arenaria alternate col mattone, ornata poi con squisita sobrietà. Nella parte centrale s'apre un portale elegante insieme e severo, con arco a tutto sesto sostenuto da bellissimi capitelli a fogliami e fiori e ornati geometrici: nella lunetta è San Gregorio Magno in cattedra ascoltante i suggerimenti dello Spirito Santo in forma di colomba: a' suoi fianchi stanno San Pietro diacono, che fu il suo consigliere, e un angelo. Sul portale s'innalzano tre ordini di svelte colonnette a tutto rilievo dal fondo, che danno all'insieme grande sveltezza e fanno ricordare parecchie architetture toscane. La distribuzione di questi ordini è quanto di più grazioso si possa immaginare. Nel centro del second'ordine s'apre una splendida bifora in cui fra i due arcangeli Michele e Raffaele sorge la statua del Redentore; superiormente nel fondo due statuette d'angeli stanno fra tre bellissime patere invetriate, le quali insieme ai due cherubini dell'ordine sovrastante ci richiamano all'arte bizantina. Nel mezzo del frontone è la testa di Dio Padre.

La porta minore a destra ha pure una lunetta scolpita; nella parte sinistra della facciata non rimane che un arco a sesto acuto.

Il vezzo di dissimmetria proprio dell'architettura di quel tempo (che dimostra come gli architetti solo preoccupandosi dell'insieme lasciassero alla fantasia di ciascun esecutore la cura dei particolari) si presenta qui spesso nella mirabile varietà dei capitelli, nelle colonnette che, pur nello stesso ordine, sono ora cilindriche, o poligone ed ora a spirale, come pure nelle finestre diseguali o fuor del mezzo del campo che sono nell'interno. Altre disuguaglianze più profonde che si riscontrano nella costruzione della chiesa, specialmente nei pilastri e nelle decorazioni in pietra hanno fatto supporre ad alcuni che vi fossero impiegati materiali già lavorati, esistenti in una chiesa primitiva.

L'interno della chiesa è diviso in due navate, di cui la maggiore è doppia dell'altra. La prima è divisa in tre quadrati con volte a crociera. Ciascuna delle campate longitudinali è suddivisa in due campate minori con archi a sesto acuto come le prime, mediante grossi pilastri.

Il presbiterio occupa un altro semiquadrato, ed è unito all'abside semicircolare per mezzo d'un arco, il quale è sostenuto da belle e svelte colonnette binate sovrapposte in doppio ordine.

Ma quel che più richiama l'attenzione è un tramezzo che divide trasversalmente la navata maggiore alla seconda crociera, ove, sopra un portico di cinque piccole crociere a sesto acuto sostenute da eleganti colonnine, sporge una specie di tribuna, un lungo pluteo che traversa tutta la nave. Su questo parapetto corrono due grandi fasce di bassorilievi.

Nella prima è raffigurata la sepoltura della Madonna in mezzo ai dodici apostoli e la sua Assunzione al cielo fra gli angeli; nella metà è l'Incoronazione e ai lati i noti simboli degli Evangelisti. Sulle arche, in varie parti del bassorilievo, in caratteri gotici assai difficili a decifrare, sta scritto:

VIRGINIS . AD . FVNVS . MESTVS . STAT . GREX DVODENVVS .
SVRGE . PARENS . XPI . TE . VOCAT . QUEM . GENVISTI .
COLLOCAT . ECCE . PIAM . XPS . SVPER . ASTRA . MA . RI . AM .

Il secondo bassorilievo rappresenta i quarantun patriarchi onde discese la Vergine, figure barbute scolpite in calcare, sedute tutte con diverse attitudini e portanti ciascuna il proprio nome. Sotto è scritto in una lunga fascia anche poco decifrabile:

HEC . SERIES . SANCTAM . PRODVXIT . IN . ORBE . MARIAM .
QVE . PEPERIT . VERAM . SINE . SEMINE . MVNDA . SOPHIAM .
ANNO . AB . INCARNATIONE . DNI . M . C . LXXXVIII . REGNANTE
FREDERICO . IMP . RE . COPLETV . E . OP . ISTVD . SVB . PPO . VIDONE .

(Nell'anno 1189, regnando Federico Barbarossa, si compì questa opera sotto il preposto Guido o Guidone).

Sotto il portico sono due cappelle, di cui la sinistra ha una

tempera del secolo xv. L'altar maggiore ha pure una scultura in pietra colorata, del secolo xv, ma di poco carattere.

Alla suddetta tribuna si sale dal chiostro, di cui rimangono di antico soltanto il lato orientale, otto arcate basse sostenute da piccole colonne e da grossi pilastri e il lato di mezzodi colle sue tre grandi ed eleganti bifore, che doveva, secondo alcuni, costituire la navata sinistra. Infatti i muri interposti tra i pilastri nel fianco sinistro della nave centrale non fanno corpo con essi; inoltre nel fondo della chiesa a sinistra della porta principale esiste ancora una cappella. V'ha chi opina che una chiesa preesistente, costruita nello stesso tempo che il lato orientale del chiostro (la parte più antica dell'abbazia) sia stata ricostruita quasi per intero e ampliata, aggiungendovi la nave destra e quel che si potè della sinistra (facciata e cappella) accomodandosi in modo che il chiostro non ne venisse guasto. Nello stesso tempo si rifecce il lato di mezzodi del chiostro e si dipinsero gli affreschi che l'adornano.

Questi sono molto danneggiati. Uno che meglio si conserva ci presenta nella parte superiore il Salvatore in un iride, più sotto l'adorazione dei Magi e in basso Carlo Magno a cavallo indietreggiante esterrefatto alla vista di alcuni spettri che si rizzano da un'arca scoperchiata. A ciò allude la tradizione che di Carlo Magno aver fondata l'abbazia di Vezzolano per gratitudine di essere stato liberato dalle persecuzioni di terribili spettri che lo spaventavano durante le sue cacce in quei luoghi. Altra leggenda ancor viva nei dintorni narra che la chiesa fu edificata dal franco imperatore, per essere stato liberato dal mal caduco dopo un voto promesso davanti ad un pilone esistente in questo luogo. Ad ogni modo la leggenda di Carlo Magno è figurata con tanta insistenza in tutte le parti dell'Abbazia da esser indotti a credere che non possa non aver radice in un qualche fatto.

Queste pitture, oltre all'importanza che hanno in sé per le figure, offrono con le loro reliquie un esempio, piuttosto raro in monumenti consimili, di una brillante e robusta pittura ornamentale.

In tutto questo insigne monumento è da ammirarsi l'eleganza sobria dell'insieme e la ricca varietà dei particolari. Le colonnine svelte, i pilastri severi sormontati da capitelli a fogliami, a canestrature, a intrecci di figure animali e umane, a fantasie di torri merlate e di figurazioni favolose: un capitello in marmo bianco nel chiostro, in cui è scolpita la vita della Madonna; gli stipiti della finestra centrale dell'abside in cui è trovata una simpatica figurazione decorativa alla storia dell'Annunciazione, moltissimi altri particolari infine ci attestano della originalità e della pieghevolezza di quegli antichi artisti. La storia e la leggenda sacra e profana fornivano in quel tempo motivi inesauribili di creazione decorativa: aggiungi le vite dei santi, le favole antiche, le storie cavalleresche e i fatti contemporanei.

Paragonata alla povertà ed aridità presente quell'esuberanza e quella spontaneità ci sbalordiscono.

Le sculture dell'ambone (che da alcuno fu creduto corrispondere al *nartex* delle basiliche antiche, mentre ha più rassomiglianza con simili costruzioni di chiese francesi, cui si dava il nome di *jubés*), non sono dissimili da altre sculture contemporanee che si possono confrontare nei nostri monumenti, mentre quelle della facciata non solo risentono l'influenza della statuaria francese, ma sono evidentemente opera di artisti francesi. Il Dartein li dice entrambi lavori « de pur style ogyval » ed ammirando il loro carattere aggiunge: « ce n'est pas sans surprise que l'on rencontre au milieu des collines du Montferrat, dans un pays perdu, les productions de cette belle école de sculpture, qui florissait au treizième siècle dans le centre de la France ». Erano in antico coperte di una colorazione policroma di cui rimangono tracce visibilissime nell'ambone, meno visibili nella facciata.

Quanto alle sculture decorative, sono di puro stile romanico, piene di carattere, ammirabili per la distribuzione dei piani, della luce e dell'ombra. La scultura ornamentale di questo tempo è superata dai cinquecentisti in finezza d'esecuzione, in correttezza ed in grazia, ma non in forza e in sapienza di chiaroscuro.

L'epoca della costruzione di Vezzolano, esaminato lo stile e i

SANTA MARIA DI VEZZOLANO



PORTALE DELLA CHIESA

(Fot. del Cav. Avv. S. Pia).



AFFRESCO NEL CHIOSTRO

particolari appartenenti al periodo romanico, si potrebbe far risalire al secolo XII. Alcuni ritengono che la chiesa e il lato mezzodì del chiostro, quali ora ci rimangono, sieno dell'epoca indicata nel bassorilievo dell'ambone, verso il 1189. Il documento più antico riferentesi ad una chiesa di Vezzolano risale al 1095, ed è un istromento in cui è data la investitura *Sancte Veciolanensis Ecclesie* ad un tal Teodulo Fante e ad Egidio *presbiteri et officiales*. Altro è del 1153. L'Abbazia doveva in quei tempi esser molto fiorente: aveva nella sua dipendenza molte chiese, percepiva molte decime ed era frequentata da numerosi pellegrini. Ma di poi la sua potenza andò scemando per la prepotenza dei feudatari vicini che riducevano i monaci a darsi volontariamente nelle mani di validi protettori, i quali diventavano oppressori a loro volta. Ebbe a soffrire nelle guerre tra Savoia e Monferrato.

I duchi di Monferrato e di Savoia successivamente ne disponevano come di cosa propria investendone i loro favoriti, beneficiandone abati scelti dalle più nobili case, ma curanti solo dell'onore e dell'utilità che potevano spillarne, finchè la Rivoluzione Francese sopravvenne a darle l'ultimo colpo sopprimendone la prepositura, e fu in grazia di uno zelante parroco che un monumento di tal importanza storica ed artistica non venne abbattuto.

Oggi la chiesa, monumento nazionale, fa parte della parrocchia di Albugnano, e il chiostro con le costruzioni annesse è di proprietà privata: i restauri compiuti poco tempo fa dall'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti varranno a tenerci in buono stato questo prezioso documento ch'è uno dei più completi esistenti in Piemonte. Esso, a chi s'aggira per quelle vallette ridenti, si eleva d'un tratto come un bel sogno antico fra mezzo i boschi densi e le praterie digradanti, ed è una sorpresa per il visitatore potervi penetrare e subire il fascino di quell'evocazione.

Per noi Piemontesi a cui si affaccia non molto spesso una bella opera di tal carattere, doppia è la meraviglia di trovarla isolata e tranquilla dove meno la si cercherebbe, tra gli umili colli fecondi di *freisa*, in una valletta che dominano le punte infinite ove

s'inerpicano gli innumerevoli villaggi biancheggianti. Tutti i poggi in quelle regioni, vicini ed uguali, paiono alzarsi ciascuno per vedere al di sopra delle spalle dell'altro, e i paeselli somigliano visi sporgentisi curiosamente.

Io tornavo da Vezzolano con un amico in una sera d'inverno. Il crepuscolo scendeva, l'ombra s'addensava nelle valli, a poco a poco non emergevano se non i profili delle creste, che prolungandosi e avvicinandosi indefinitamente parevano cavalloni d'un mare opaco improvvisamente reso immoto: e le Alpi azzurre cupe staccavano nel cielo giallo. Lo spettacolo era nuovo e affascinante. Ma fra i villaggi che annegavano, fra le torri e le cappelle che annerivano incidendosi nel cielo, fra i picchi che si coronavano d'ombra e sul cielo che si colorava di sfumature delicatissime, la visione dell'umil chiesa medievale persisteva rosea, colle sue colonnette sottili, colle sue statue bianche.

GIOVANNI CENA.

SANTA MARIA DI VEZZOLANO — CAPITELLO DEL CHIOSTRO
(Fot. del Cav. Avv. S. Pia).

A proposito degli Indigeni delle Missioni

Religione, credenze degli Indiani dell'America

SONO partiti i buoni Chireguanosi (Bolivia); sono partiti col loro Missionario, il Padre Doroteo Giannecchini, e confesso che ogni volta che percorro la vasta galleria americana provo un vuoto non vedendo più la larga faccia di Antonino, rischiarata da un gioviale sorriso; quella bronzea, sempre un po' mesta di Fortunato e le tre simpatiche figure di giovanette, che, nell'ambiente un po' ristretto a loro assegnato, sognavano le loro foreste nate, le vergini foreste sconfiniate.

Ero amica di quei buoni indigeni; ammiravo la loro fede ingenua ed era per me giocondo spettacolo il vederli assistere con slancio d'amore al Santo Sacrificio della Messa, celebrato dal loro Missionario. I serici paludamenti coprivano il povero saio grigio; l'ardore della fede trasformava il volto dell'umile e coraggioso Missionario e lo circondava come di una aureola, e i suoi figli spirituali, inginocchiati accanto, per l'immobilità e la posa devota si potevano scambiare con statue oranti.

Nella mia mente sorgeva una domanda. Come mai tanto slancio di fede in popoli ieri ancora selvaggi, ed oggi appena all'inizio della civiltà e della religione?

È proprio vero che il cuore dell'uomo è naturalmente religioso — checchè vogliano declamare atei e materialisti — e a conferma

della risposta, che la mia ragione dava a me stessa, ecco giungere da New York l'autorevole *Ecclesiastical Review*, (sept. 1898), dove si tratteggiano rapidamente le diverse credenze dei popoli americani prima ancora della scoperta di Colombo, e dove si scorge l'affinità delle loro credenze colle rivelazioni bibliche.

Mi pare interessante per i lettori dell'*Arte Sacra*, che in questo periodico seguirono la storia di molte Missioni americane, parlare alquanto di queste credenze, che nei limitati articoli furono appena accennate di volo, e quasi solo nella loro parte superstiziosa, avendo tralasciato di parlare delle verità fondamentali, che tra esse si trovano e furono sempre trovate più o meno distinte fin dai primi Missionari andati con Colombo.

Infatti si vede da indicazioni chiarissime, che i primi abitanti possedevano sotto varie forme quelle verità della rivelazione Giudaica

e Cristiana, che la luce dell'umana ragione, ottenebrata dalla colpa d'origine, non può da sola raggiungere, e per conseguire le quali noi siamo coadiuvati dalle ispirate pagine dell'Antico e del Nuovo Testamento.

Quelle verità fondamentali, di cui si trovano tracce e rimasugli fra gli Indiani, furono desse portate dall'immigrazione asiatica, o fors'anche europea, per mezzo di coloni passati dallo Stretto di Bering, oppure sono reliquie di insegnamenti, dati da Missionari, poco dopo i tempi apostolici? Ambedue le ipotesi possono essere sostenute, e se la circoncisione, usata in molte tribù, richiama un rito esclusivamente giudaico, altre *cerimonie* sono prettamente cat-

toliche; ma lascio la risoluzione di questo quesito agli archeologi ed ai dottori di teologia; per conto mio mi contento di accennare alle credenze indiane, in ciò che hanno di rapporto colle nostre. È certo che il vero era ed è pur troppo mescolato con riti crudeli, con grossolane superstizioni; ma se ciò dinota il decadimento morale ed intellettuale, avvenuto per molteplici cause, non distrugge però i bagliori di luce, che, io spero, li porteranno a salvezza.

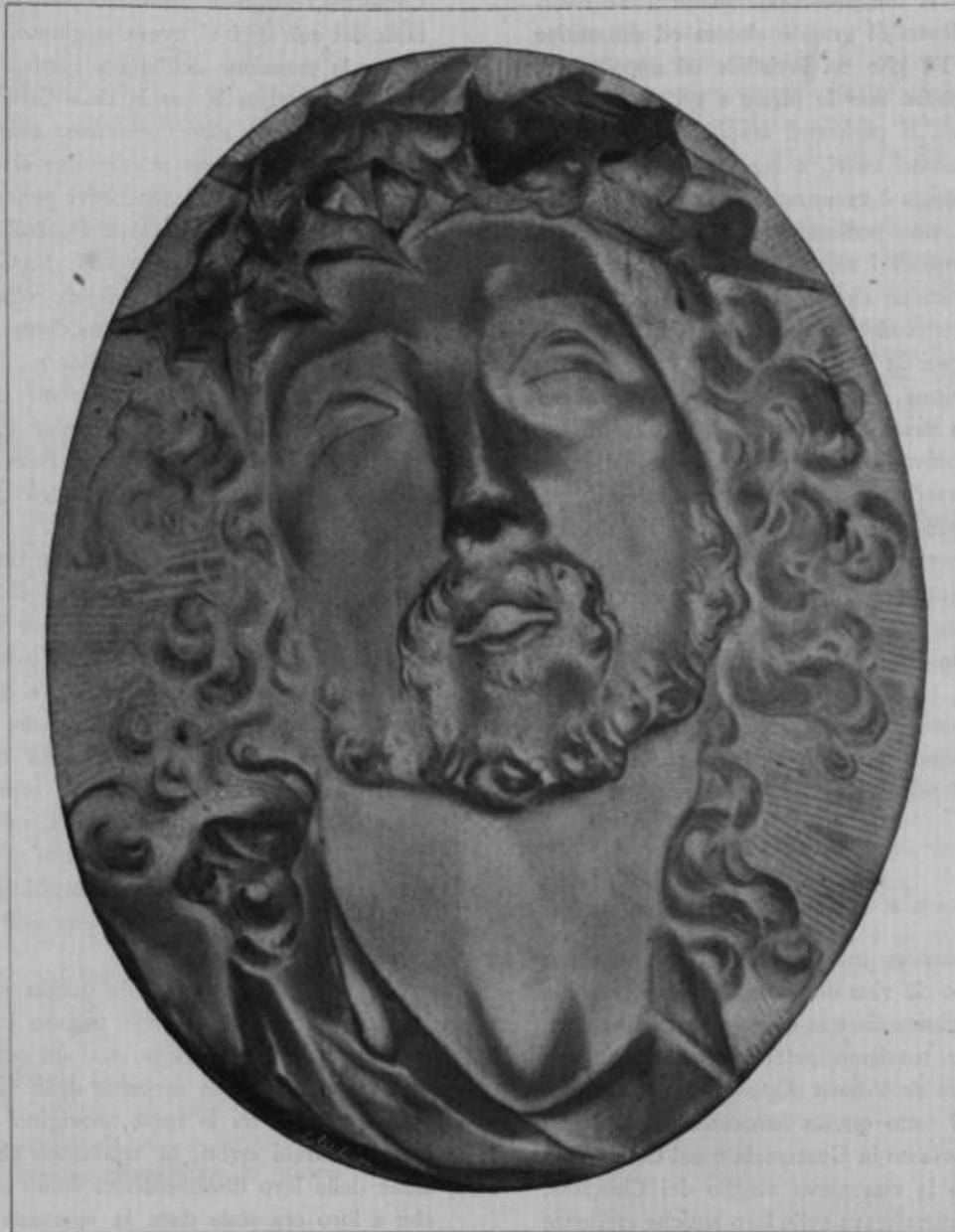
Nella parte eletta della popolazione indiana, cioè fra le tribù più incivilite, sebbene nemiche tra di esse e con differenze etnologiche grandissime, era comune l'idea di un Dio, Creatore, immateriale, impossibile a rappresentarsi, e ad essere racchiuso in un tempio, trovandosi Egli dappertutto.

Questa idea era in alcune tribù molto netta e precisa, in altre più confusa e vaga; ma quantunque adorassero molte divinità, si può concludere di esse il già detto a proposito

degli Egiziani, cioè essere il loro culto un rudimentale *monoteismo*, poichè le divinità minori venivano riconosciute come emanazioni della Divinità increata, e quasi solo come geni buoni o malvagi.

Il re Tezcuco (1), morto nel 1472, adorava un Dio invisibile, la cui natura nessun mortale poteva concepire, nè descrivere.

Il Supremo Dio degli abitanti di Hayti portava cinque nomi molto significanti, tramandatici dal P. Romano, uno dei primi Missionari recatisi in America, dopo la scoperta di Colombo (2). Esso si chiamava: *Attabei*, il Solo Essere (non fa pensare all'*Ego sum qui sum* della Scrittura?); *Jemas*, l'Eterno; *Guacas*, l'Infinito; *Apito*, l'Onnipotente, e *Zuimaco*, l'Invisibile. Anche i Chileni hanno



GESÙ MORENTE (Bassorilievo in marmo)

Arte italiana della seconda metà del secolo XVII — Proprietà D. Santo Monti, Como
(Esposizione d'Arte Sacra antica, n. 530 del Catalogo — Sala K).

(1) NADAILLAC, *Pre-historic America*.

(2) RAFINESQUE, *The American Nations*.

simili nomi per il loro Supremo Dio, e nel Messico viene considerato come *Colui che vive*, Colui da cui dipende l'esistenza di tutte le cose, e che le preserva e le sostiene (1).

Non starebbe bene in bocca d'un fervente cristiano, la seguente preghiera degli antichi Messicani? (2) « O Dio Onnipotente, che dai la vita all'uomo, che ci chiami tuoi servi, usami, Ti prego, questa segnalata misericordia di darmi tutto quello di cui io abbisogno; fa che io possa godere e gustare la tua clemenza, la tua bontà e la tua dolcezza. Abbi misericordia di me ed apri le mani della tua larghezza verso di me ».

Un'altra bella preghiera è quella che rivolgevano per essere liberati da un governatore ingiusto e crudele: « O Signore nostro clementissimo, che ricevi sotto la tua protezione quanti a Te ricorrono per aiuto, come un albero di grande altezza ed estensione ci ripara colle sue ombre; Tu che sei invisibile ed impalpabile, Tu puoi, lo sappiamo, penetrare fino le pietre e gli alberi e conosci quanto essi contengono. E parimenti sappiamo che Tu vedi e conosci quello che è nei nostri cuori, e leggi i nostri pensieri. La nostra anima in tua presenza è come nube di fumo, e le opere e la vita di ciascuno di noi non possono essere nascoste a' tuoi occhi, perchè Tu vedi e conosci i segreti del cuore nostro, e le passioni di superbia ed ambizione che lo agitano. Tu sai che il nostro reggitore ha un cuore crudele e duro, e si abusa della dignità che gli hai dato... Liberaci da lui, o Signore! » (3).

Quanti altri popoli Americani, e non Americani, potrebbero anche al giorno d'oggi far la stessa preghiera?

Gli Inca Peruviani (4) adoravano il Solè, come Dio visibile, ma i re Inca ed i filosofi scopersero per mezzo della naturale ragione il vero Dio, Creatore, che chiamarono Pacha-Cama, cioè l'Universo-Animante. Avevano tale venerazione per questo nome che non osavano pronunziarlo e se vi erano costretti, lo facevano con grande venerazione e rispetto. Questa riverenza non veniva forse loro per tradizione, a ricordo di quella che gli Ebrei usavano verso il nome Jehova?

Interrogati, gli Inca rispondevano che essi adoravano Pacha-Cama nel loro cuore, e lo veneravano come il Dio *Ignoto*. Questa risposta non ci riconduce col pensiero ai tempi di Grecia, ed all'A-reopago ed a San Paolo?

Insieme all'idea di Dio Creatore troviamo pure autentiche tradizioni della SS. Trinità, e con ciò vien dimostrato chiaramente che le loro cognizioni debbono rintracciare in sorgenti cristiane; anzi, non è senza meraviglia che troviamo nell'autorevole Sahagun: *Historia general de las Cosas de Nueva Espana*, che i bambini dei Yukatecs erano battezzati sotto questa invocazione.

La medesima credenza troviamo in Guatemala e nel Centro dell'America, ma nessun popolo la conosceva meglio dei Chiapans.

Ad un Missionario che li interrogava sulle loro antiche credenze rispondevano che conoscevano ed amavano un Dio, che abita nei Cieli, che è Padre, Figlio e Spirito Santo. Che il nome del Padre era Icona, il quale aveva creato l'uomo e tutte le cose; il Figlio aveva nome Bacab ed era nato da una fanciulla, sempre vergine di nome Chibirias, che viveva nel Cielo con Dio. Il Santo Spirito aveva nome Echuac. Essi dissero che Icona significa Gran Padre; di Bacab, che è il Figlio, essi raccontarono che *Eopuco* (Demonio) lo flagellò, gli pose una corona di spine sul capo e lo fece morire, legandogli le braccia ad un legno: e, per meglio spiegare, uno dei capi stese le braccia a mo' di croce. Bacab morì e rimase morto tre giorni ed il terzo ritornò alla vita ed ascese al Cielo, dove ora si trova col Padre. Immediatamente dopo venne Echuac, cioè il Santo Spirito per portare alla terra tutto ciò che era ne-

cessario, e infatti il nome di Echuac significa Provvisore o Donatore... (1).

Questa risposta dei Chiapans non contiene forse la prima parte del Simbolo degli Apostoli?

Era dunque giusta la risposta che Montezuma, re del Messico (2), diede a Cortes, che gli spiegava la dottrina dell'origine delle cose, della creazione del mondo e del primo uomo e della prima donna, e si stupiva di vederlo indifferente alle sue spiegazioni:

« Non sai, gli disse il re, che noi crediamo tutto ciò da lungo tempo? »

Così dunque anche sulla creazione del mondo erano esatte le nozioni dei Messicani, come pure quelle degli abitanti della Bassa California, spogliate beninteso dalle stravaganze che la fertile fantasia dei selvaggi vi aveva aggiunto.

Per la creazione dell'uomo si trova nelle antiche loro tradizioni quasi tramandata la parola della Genesi, affermando esse, *che Dio prese consiglio e disse: Facciamo l'uomo*.

In un preziosissimo manoscritto si trova che il Creatore produsse le sue opere in successivi periodi, e che in ultimo Dio fece e animò l'uomo, ma lasciò a Quetzalcoatl il perfezionarlo.

Sarà questo un accenno a N. S. Gesù Cristo?

Un altro punto di coincidenza colla Divina Scrittura si trova nella dea Cioacoatl, o serpente donna, che gli Aztec e i Papagos considerano come *Signora e Madre*, la prima dea per la quale le sofferenze e la morte entrarono nel mondo. Di Eva e del Serpente essi fecero una cosa sola, e, se fosse lecito scherzare in un articolo così serio, non si potrebbe dire, che qualche triste discendente d'Eva diede loro l'idea di unificare la donna ed il serpente?

Più bella è la credenza sparsa in tutte le tribù dei genii, molto simile a quella degli angeli; genii ch'essi credono, alcuni buoni ed amici dell'uomo, altri malvagi e intenti a' suoi danni. Con nome appropriato chiamano essi i genii malvagi, bugiardi ed ingannatori (l'Eterno Menzognero), e dicono che al partirsi del mondo essi cercano di impedire che l'anima vegga il *Dio che vive*. Kingsborough riconosce nella teogonia Messicana diversi punti di analogia colla Scrittura, soprattutto nel racconto della battaglia avvenuta fra gli angeli, racconto che par tratto dallo *Apocalisse* (xii, 7-10), e in quanto si riferisce *alla tentazione di Suchiqueal, al peccato di Yztlacoliuhqui*, alla sua disobbedienza nel raccogliere rose da un albero non possiamo non riconoscere il peccato di Adamo.

Un antico mosaico ricorda questa prima parte della Genesi, e Veytia (3) racconta di aver trovato presso gli Aztec un disegno rappresentante un giardino con un solo albero, attorno al quale eravi attorcigliato un serpente dalla faccia umana.

Era comune fra le razze aborigene Americane, sebbene mescolata con strani errori, la tradizione che i primi uomini in punizione della loro disobbedienza erano stati condannati alla morte; che a loro era stata data la speranza di riacquistare un giorno quanto avevano perduto, e che il loro corpo ritornando alla vita parteciperebbe della ricompensa o del castigo accordato all'anima per le azioni umane.

Il culto ai morti, che noi troviamo vivissimo in tutte le tribù, dimostra chiaramente la fede in una vita futura, e in molte si trova la credenza nell'immortalità dell'anima, sebbene alcune abbiano esagerato, attribuendo l'anima anche a cose inanimate. Gli intelligenti Peruviani invece seppero molto bene distinguere *l'anima immortale*, da essi chiamata *runa*, dalla *terra animata* o animali, cui chiamavano invece *alpacamasca*.

Del culto reso ai defunti erano varie le forme, ma interessanti al certo per noi le grandi feste in onore dei *morti* degli *Tlascaltec*, ed i grandi festini che nell'Alta e Bassa California si offrivano ai defunti una volta all'anno. In questa circostanza riunivano quanto di meglio offrivano la terra e la caccia, e dopo aver of-

(1) Cfr. KASTNER, *Analyse des traditions religieuses des peuples indigènes de l'Amérique*, pag. 42; Klemm *Culturgeschichte*, t. v, pag. 1:4.

(2) *Historia general de las Cosas de Nueva Espana*, II, pag. 28.

(3) PRESCOTT, *In his History of the Conquest of Mexico*.

(4) *Comentarios Reales*, l. II, c. II.

(1) LAS CASAS: *Colcción de documentos inéditos para la Historia de Espana*.

(2) PRESCOTT: *Opera citata*.

(3) Id. id.

ferto ai morti ogni cosa, gli uomini indiani profittavano molto bene del banchetto, mentre le donne ed i fanciulli rimanevano esclusi, ed in distanza si lamentavano con tristi nenie.

Presso i Nasi-Forati, le Teste-Piatte e le tribù di Haidah il culto pei morti era composto in gran parte di sacrifici che facevano, perchè il loro soggiorno nella *terra della desolazione* fosse breve e venissero presto ammessi alla felicità.

Più belli sono i sacrifici dei Miztecs e degli Aztecs, i quali facevano una volta all'anno una grande commemorazione dei morti, preparando per essi un lauto pranzo. I capi si assidevano vicino alla tavola imbandita, colle mani incrociate e gli occhi a terra, per non disturbare gli spiriti, e rimanevano così fino al mattino al chiarore delle faci. Allora, nel pensiero che le anime erano state soddisfatte dal profumo delle vivande, e allo scopo di far loro cosa grata, distribuivano tutti i cibi ai poveri.

Non ricordano forse queste cerimonie la nostra commemorazione pei defunti, il Purgatorio e le elemosine, che noi facciamo per suffragare i nostri morti?

Se era errata in molte tribù la nozione esatta della felicità, che volevano assegnata solo ai più valorosi guerrieri, in altre invece era chiara assai e precisa l'idea del cielo e dell'inferno, che tutti gli indigeni si figurano come una nera fossa, un soggiorno di desolazione, mentre pel cielo pensavano ad un luogo di pace e di delizie.

Non è forse commovente questo discorso? — È un Cacico di Hayti che stette molto attento, mentre si celebrava la S. Messa per gli Spagnuoli, condotti da Colombo, e che rivolto a lui, dice: « Voi siete venuti dalle terre straniere ed avete causato alle nostre tribù e popolo un grande *tremore e spavento*. Ma ora noi conosciamo che voi pure credete che vi sono due regioni, alle quali le anime vanno quando lasciano il loro corpo: una è una profonda oscurità preparata per quelli che disturbano e maltrattano gli altri uomini; l'altra è un luogo di delizie, dove abiteranno quelli, che nella loro vita sopra la terra amarono la pace e la quiete delle tribù. Dunque, se voi pensate che dovete morire e che ognuno riceverà la mercede per ciò che ha fatto qui, voi non farete alcun male a noi. Ciò che avete or fatto (il S. Sacrificio della Messa) è buono, perchè mi sembra che è un modo degno di onorare il Grande Spirito » (1).

Colombo rimase meravigliato, e senza dubbio certo l'anima del grande Genovese, che aveva sognato di portare la Croce e il Vangelo a nuove razze, esultò trovando animi così ben disposti. E certo, se l'America fosse stata affidata a uomini di cuore e di fede, ben altro sarebbe stato il suo avvenire, e da lungo tempo i Red Skins sarebbero tutti cristiani; ma la sete dell'oro spinse gli Spagnuoli a maltrattare i poveri indiani, a violare i loro sepolcri, a commettere ogni crudeltà, e l'odio del bianco sorse potente nel cuore degli indigeni e ne aumentò la nativa ferocia.

Buon per la Spagna, se avesse giustificata la fiducia del pio Cacico!

Beata fu mai
gente alcuna per sangue ed oltraggio?

I suoi figli preferirono cagionare il *tremore e lo spavento*, ed in questo secolo

. alla rea progenie
degli oppressor discesa
.
Cui fu ragion l'offesa
. e gloria
Il non aver pietà

..... toccò l'orribile vergogna di veder caduti gli ultimi baluardi della grandissima potenza spagnuola, mentre ai poveri indiani, collocati dalla..... provvida sventura in fra gli oppressi — Iddio pietoso, mercè l'opera indefessa dei Missionari, largirà splendido avvenire, fecondando in tutti, i germi della rivelazione, che gelosamente custodirono nel cuore!

AMALIA CAPELLO.

(1) LAS CASAS: *Opera citata*.

LA PORTA PUGLIESE ED IL SUO CALCO ALL'ARTE SACRA

ALL'USCITA del Chiostro sul piazzale delle Missioni, di contro la nuda parete si ammira il calco in gesso d'uno dei più leggiadri e più puri monumenti del medioevo pugliese, preludio del Rinascimento artistico d'Italia. Tale calco è venuto da Lecce, la *chère ville* che, secondo *Paolo Bourget*, non è che « *toute entière que une sculpture et qu'une mignardise* », e fu inviato dal benemerito Comitato provinciale che ha il merito d'aver promosso e ideato la *Mostra d'Arte Pugliese* a Torino.

Ecco quel che dice di questo monumento *Ferdinando Gregorovius* nello splendido libro di viaggio *Nelle Puglie*.

« Quivi Tancredi fece sorgere la magnifica chiesa, nove anni prima che i Normanni lo eleggessero re. Essa è quindi l'ultimo monumento dell'ultimo re dei Normanni; e, come tale, ha già sol per questo un'importanza storica. Sulle porte, l'una d'ingresso alla chiesa, l'altra che dalla chiesa mette al chiostro, si sono conservate due iscrizioni, che si riferiscono alla costruzione dell'edificio:

*Hac In Carne Sita Quia Labitur Irrita Vita
Consule Dives Sta Ne Sit Pro Carne Sopita
Vite Tancredus Comes Eternum Sibi Faedus
Firmat In His Donis Ditans Hec Templa Colonis.*

Anno Milleno Centeno Bis Quadrageno
Quo Patuit Mundo Christus Sub Rege Secundo
Guillelmo Magnus Comito Tancredus Et Agnus
Nomine Quem Legit Nicolai Templa Peregit.

« La chiesa non ha l'uguale in tutto il paese, fatta eccezione di quella pur celebre de' Francescani, Santa Caterina a San Pietro in Galatina, la quale venne però edificata due secoli più tardi. Essa è addirittura uno dei più superbi, dei più originali monumenti d'arte architettonica dell'epoca normanna, e quello forse che produce la più completa impressione di simmetria e semplicità classica.

« Qui, dice Enrico Guglielmo Schulz, si sono nel più pieno, nel più splendido modo rivelati quel senso e quel gusto fine, divenuti indigeni in queste contrade, sin dai tempi dell'antichità greca.

« Nel corso de' secoli, la chiesa tanto nell'interno quanto nelle parti esterne, pur troppo, ha subito violenti mutazioni. Nondimeno, chi guardi all'insieme e specie poi alle più belle parti d'intagli e delle decorazioni di pietra, riceve tuttora l'impressione della creazione primitiva.

« La costruzione è eseguita in pietre calcaree gialle, tagliate e messe insieme con nettezza e vaghezza ammirevoli. Anche le parti esterne sono divise da pilastri, sui quali girano archi mezzo gotici.

« Il più superbo ornamento della chiesa sono, senza dubbio, i fregi delle due porte, conservate, per fortuna, perfettamente intatte. La pietra su cui i fregi sono intagliati, ha preso un colore giallo d'oro, che ricorda molto quello dei tempi di Sicilia e della Grecia. La delicata eleganza, la finezza, la intera trasparenza degli arabeschi che vi sono raffigurati, è davvero sorprendente. Si direbbe che quelle forme siano lavorate con la cera: la loro leggerezza, la loro leggiadria è tanta da poter competere con lavori di pittura e di ricamo.

« La porta principale, quella esposta, è un arco, cui fanno cornice due ghirlande intrecciate di foglie di una ricchezza sontuosa. Nel mezzo una porta a linee rette; sull'architrave la prima delle iscrizioni di Tancredi, e più in su un frontone intagliato dove in mezzo a foglie appaiono sei teste di donne delle quali non è facile indicare il significato simbolico ».

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^a - Torino.



CARPINETO ROMANO, PATRIA DI LEONE XIII (Disegno di VASSALLO).

BIBLIOGRAFIA

L'Altare di Donatello, CAMILLO BOITO. — Milano, Ulrico Hoepli libraio editore, 1897. Edizione di 150 copie (L. 36).

Della famosa Basilica di Sant'Antonio di Padova vennero gettate le fondamenta appena un anno dopo la morte del Santo; cioè nel 1232. I lavori rimasero interrotti per circa venti anni in causa le tirannie di Ezzelino, ma furono ripresi con tanto ardore che mezzo secolo dopo la grande opera era compiuta. — E da allora gli artisti più celebri di ogni epoca portarono al tempio il loro contributo. Le manifestazioni del genio ispirato dalla fede sono sempre le più alte e nobili dell'ingegno umano. E come doveva accadere, ogni secolo vi lasciò la sua impronta artistica, per cui la chiesa votata al Santo miracoloso è un misto di stile lombardo, toscano, archiacuto, bizantino, come argutamente scrisse il marchese Selvatico. Dalla seconda metà del 400 al 500, in quel tempo in cui tutte le arti raggiunsero il loro massimo splendore, Donatello compose e scolpì l'altare maggiore. Rivestì la mensa di bronzi dorati sormontandola con la figura della Madonna e con quella dei Santi quasi in grandezza naturale. E lavorarono con lui Andrea Briosco, Tullio e Pietro Lombardo, il Sausovino, il Vittoria, l'Aspetti, l'Altichiero ed altri sommi ancora. Ma nel 600 completamente corrotto il gusto dal barocco fastoso e arruffato, l'Altare di Mastro Donato da Firenze apparve nelle sue linee semplici e severe troppo meschino, e Girolamo Campagna e Cesare Franco furono incaricati di sostituire all'opera meravigliosa una macchina architettonica del barocco più ampolloso incastonandovi ventinove sculture Donatelliane. Il padre Gonzati ne' suoi dotti volumi esclama: « Se un momento potesse alzare la testa dal sepolcro imprecherebbe, io credo, il Donatello nonchè alla sfrenatezza del delirante 600 alla colpevole inerzia dei tempi che la susseguirono, non corsi ancora alla menda del vecchio peccato. E sarebbe impresa, osiamo pur dirlo, degna di lode, il rabbellire un'altra volta l'ara massima del nostro tempio con sì ricco tesoro di bronzi ».

E nel 1893 l'altare non stava più che mai, il pulpito elegante della fine del 300 era soffocato dai fronzoli settecentistici, una rozza statua cadente del Santo era stata tolta dalla nicchia esterna sopra le povere porte di legno della chiesa.

La presidenza della Veneranda Arca con a capo il nobile conte Oddo Arrigoni degli Oddi, composta di persone coltissime, amanti delle arti e del decoro del monumento, decisero di solennizzare il 7° centenario della nascita del Taumaturgo restaurando e ripristinando il tempio a lui dedicato

ridonandogli l'antico splendore. L'incarico grave e difficile venne affidato all'architetto Camillo Boito, il quale fu veramente non solo degno successore di Nicolò da Pisa, ma interprete fine e coscienzioso dello stesso Donatello. Egli ne indovinò e scrutò il pensiero, la genesi sulle opere immortali e sui documenti, in questa parte quasi muti, pubblicati per cura del prof. Gloria e annessi al presente volume. Ricercò con pazienza inesauribile su quanto scrissero sull'argomento Polidoro, il Vasari, il padre Gonzati, l'anonimo Morelliano, il Salvagnini e tanti altri ancora. L'illustre architetto nulla lasciò di intentato, volle approfondire, sviscerare, risolvere ogni più piccola questione, il suo spirito di osservatore acuto e di critico si unì alle investigazioni dell'archeologo e dello storico profondo, alla fantasiosa poesia del romanziere e l'artista così completo ed equilibrato in ogni sua creazione compose nella chiesa del Santo una fra le più belle e stimate opere moderne. E questo altare con le 31 sculture donatelliane a parte delle quali fanno leggiadro contorno e piedestallo, sagome di marmi bianchi e gialli con leggeri ornati in mosaico d'oro, i candelabri in bronzo, il leggio d'argento cesellato, le carte-gloria, il pulpito sfolgorante di bellezza, le cappelle absidali, la cantoria, come erano prima e come sono attualmente sgombrati dalle superfetazioni, le imposte in bronzo in stile veneto dalla fine del 400 alla metà del 500, incorniciate da una vaga larga fascia di gigli, il fiore emblematico del Taumaturgo, divise a nicchie interrotte dalle figure dei più gran Santi francescani, la bella statua in marmo bianco scolpita da Augusto Felici, onde sostituire quella oramai distrutta, tutta la fedele riproduzione di queste opere in magnifiche eliotipie del Jacobi ha raccolto in un ammirabile volume l'editore Ulrico Hoepli.

Camillo Boito con una lettera di introduzione lo dedica alla presidenza della Veneranda Arca, tanto benemerita e coraggiosa. Il testo dello stesso autore spiega il come ed il perchè di ogni cosa e racconta e sintetizza nel modo che soltanto egli sa fare le perplessità, le traversie, gli ostacoli superati, gli aiuti e gli incoraggiamenti avuti, la storia cronologica artistica della Basilica e dei restauri compiuti.

Con l'approvazione dell'Autorità Ecclesiastica

GIUSEPPE VAY, gerente responsabile.

Torino — Tip. Roux Frassati e C^o

PROPRIETÀ ARTISTICO-LETTERARIA RISERVATA.



LA MUSICA ECCLESIASTICA NEL PASSATO E NEL PRESENTE (II.) - In pochi altri casi, la teoria dei *corsi e ricorsi* di Giambattista Vico ebbe una così splendida riconferma come nella storia della musica ecclesiastica.

Dopo il Palestrina, la scuola romana ancora diede seri e gloriosi cultori del canto polifono negli Azerio, nei Giovanelli, nei Nanini, come la scuola veneziana del Willaert, negli Andrea Gabrieli, nei Merulo, negli Zarlino (contemporaneo questo ultimo del Palestrina); ma non andò molto che la musica profana, or combattuta, ora tollerata ed ora liberamente ammessa, tornò ad invadere la Chiesa, menando scempio della vera musica sacra.

Verso la fine del XVI secolo, e sul principio del XVII, fu inventato il *dramma lirico*; stanchi i musicisti del genere madrigalesco, che nelle parole dei versi altro non cercava se non un pretesto per far della musica dotta, poco o nulla dissimile da quella chiesastica; inappagati dalle scuole dei contrappuntisti, i quali, ad imitazione specialmente dei fiamminghi, avevano convertito l'arte musicale in una sterile e faticosa ricerca di ogni più astrusa combinazione di parti; tendevano, quasi per istinto, a un genere profano che fosse l'espressione sincera non meno delle parole musicate che del sentimento in esse racchiuso, e che corrispondesse ai nuovi bisogni e ai nuovi ideali della società e dell'arte.

Già il Caccini, imitando le canzoni popolari, si era acquistato riputazione componendo e cantando egli medesimo un re-



GANDOLFINO DE RORETIS — VERGINE IN TRONO COL FIGLIO ED ANGIOLI
Torino, Galleria Reale (Fot. Brogi).

pertorio] di canzonette ad una sola voce; già Vincenzo Galilei (padre del sommo scienziato) aveva posto in musica l'episodio del *Conte Ugolino* di Dante; già Emilio Del Cavaliere aveva composto la musica per le due *pastorali* di Laura Guidiccioni: *Il Satiro* e *La disperazione di Fileno*; quando nel 1600 lo stesso Giulio Caccini e Giacomo Peri musicarono la *Euridice* del Rinuccini, rappresentata a Firenze in occasione del matrimonio fra Maria De Medici ed Enrico IV; e Claudio Monteverde compose l'opera lirica *Orfeo* rappresentata alla Corte di Mantova nel 1607.

Così era nato il melodramma, e fu precisamente sotto questa nuova forma che la musica profana un'altra volta e per lunghissimo tempo invase il campo di quella religiosa, spadroneggiando per quasi tre secoli, e ancora ai giorni nostri pur troppo fortemente resistendo al vento purificatore della nuovissima riforma.

Ben presto il dramma lirico trionfò, e attrasse a sé gli animi del pubblico e le menti dei musicisti; era una forma d'arte nuova, più facile, più facilmente atteggiabile alle varie tendenze dei gusti, dei tempi e delle scuole; corrispondeva anche a quel largo movimento innovatore che fu chiamato *umanesimo* nelle lettere e *rinascimento* nelle arti belle; onde ebbe presto entusiastico plauso e incontrastato dominio.

Allora i musicisti, consci dell'effetto e del successo grande ed immediato che la nuova forma musicale otteneva sul pubblico, quasi esclusivamente a lei si dedicarono, trascurando le più severe forme del canto polifono, e quando si trattò di comporre

della musica sacra, essi altro non fecero che trasportare nella Chiesa i metodi e gli intenti della musica drammatica; onde abbandonò della vera polifonia, prevalenza assoluta data a una parte sola di canto, sensualità e spesso volgarità nelle melodie, trascuranza anche dei più semplici artifici di contrappunto, predominio incontrastato della *monodia*, accompagnata dalle armonie degli strumenti.

L'introduzione degli strumenti in Chiesa, fu appunto un'altra causa, e non fra le minori, del decadimento della musica sacra.

« Col sorgere del teatro melodrammatico » (scrive il Tebaldini nella *Illustrazione storico-critica dell'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova*) « si iniziava in Italia la monodia, e « gradatamente si sviluppavano quegli abbellimenti musicali puramente decorativi i quali, sorretti da un'armonia strumentale, « fecero passare in seconda linea il canto d'assieme, il canto « corale. Una simile arte parve allora superflua, per lo meno « secondaria; così che, quando i maestri di cappella si trovarono « nella necessità di riunire alcuni esecutori e di farli cantare « assieme, l'intonazione perfetta raggiunta nel secolo precedente, « la pura declamazione, l'accentuazione scrupolosa cominciarono a « mancare. Fu allora che il Padre Grossi di Viadana pensò di « ricorrere all'accompagnamento dell'organo per mezzo del così « detto *Basso continuo*. Per verità la critica storica deve osservare « che non soltanto la deficienza degli esecutori suggerì di reggere « le voci coll'organo, bensì anche un criterio estetico affatto nuovo, « che lentamente era pur penetrato nella polifonia vocale ed al « quale negli ultimi anni aveva sacrificato qualche cosa lo stesso « Palestrina. In poche parole, la condotta monodica della com- « posizione, che generalmente affidava al soprano una melodia « lasciando alle altre voci di accompagnarla e di sostenerla pura- « mente e semplicemente, si scostava in tutto dalla costruzione « polifonica in cui ogni voce rappresentava una parte affatto indi- « pendente dalle altre. Ad ogni modo l'una e l'altra ragione « fecero accogliere l'accompagnamento dell'organo come un nuovo « e felice ritrovato ».

Poco male se l'innovazione fosse stata limitata all'organo, strumento liturgico per eccellenza e degno in tutto di espandere la sua potente voce sotto gli archi del Tempio di Dio; ma ogni sorta di strumenti fu ben presto introdotta nelle Chiese, ed anche e specialmente gli strumenti di ottone.

È certo, a testimonianza dello stesso San Tommaso, che, nei primi suoi tempi la Chiesa aveva ripudiato dal Tempio gli strumenti; più tardi, ammessi alcuna volta, essi ne erano stati respinti a più riprese; ma fu solo verso il finire del cinquecento che le stesse ragioni le quali avevano consigliato l'introduzione dell'organo, fecero tollerare da prima ed approvare in seguito l'uso degli strumenti come accompagnamento del canto sacro. Le parti vocali erano sostenute dagli strumenti che ne raddoppiavano e ne riproducevano esattamente il canto; così che potevasi benissimo anche eseguire la stessa composizione musicale con la sola orchestra e senza i cantanti; i maestri, avvezzi ormai a scrivere per gli strumenti, non si curavano più che tanto nè dei cantori, nè delle esigenze dello stile e dei mezzi vocali, e bene spesso componevano delle messe e dei mottetti pressochè incantabili; e un Giovanni Gabrieli (nipote di Andrea) non peritavasi a Venezia d'iniziare un genere di musica sacra, ove il canto era accompagnato da soli strumenti di ottone.

Per buona parte del seicento, per tutto il settecento e per quasi tutto il nostro ottocento, fu un continuo imperversare di questo assurdo barocchismo nella musica di Chiesa. « Più nessun accenno, (osserva il Tebaldini nell'opera già citata) « nè melodico, nè ritmico « alle melodie gregoriane concepite e rese per l'importanza degli « accenti e per il numero delle sillabe. Scomparsa del tutto o « quasi ogni benchè minima proprietà polifonica, ed in sua vece « sostituite formule che colle esigenze fondamentali della musica « sacra nulla potevano avere di comune. E così vediamo domi- « nare ovunque il più vieto formulismo. Lunghe, interminabili « introduzioni; a soli di oboe o di violino ricchi di fioriture « d'ogni sorta; duetti, terzetti e ritornelli di sapore affatto profano.

« Ecco tutto quanto soffocava la pura, la libera idealità del « genio, anche quando il compositore dimostrava di possederlo ».

Fu peggio ancora quando (e ciò avvenne specialmente nel nostro secolo) i sacri testi si musicarono addirittura con le arie e le *cabalette* dei melodrammi alla moda, e quando dai cori e dalle tribune risuonarono nella Chiesa i *concertati* del *Nabucco* o dei *Puritani*, e le *sinfonie* della *Gazza ladra* o della *Semiramide*. I maestri di cappella non conoscevano che di nome (e forse neanche) un Pier Luigi di Palestrina; gli organisti ignoravano le opere e forse anche l'esistenza di un Frescobaldi e di un Sebastiano Bach; abbandonate o sopresse erano le *Scuole di cantori*, e questi si reclutavano fra i mestieranti, o fra i coristi di teatro, ignari di ogni arte e tradizione di canto sacro: lo stesso insegnamento del canto Gregoriano era trascurato o falsato nelle scuole dei Seminari; perfino le bande e le fanfare venivano ammesse nelle processioni e negli uffici divini; e la più plateale aberrazione nei gusti, nei criteri, negli intendimenti, deturpava ogni produzione ed ogni esecuzione di musica ecclesiastica.

Queste tristi condizioni che si protrassero fino ai giorni nostri, e che pur troppo, specialmente in Italia, ancora ai giorni nostri largamente imperano tuttavia, dovevano pure infine produrre una reazione, e tanto maggiore, quanto più erano inveterati e gravi i mali che affliggevano la musica sacra; era quindi naturale che, come già ai tempi del Palestrina, si sentisse la necessità e si tentasse l'attuazione di una nuova riforma.

Questa volta il movimento ebbe inizio d'oltr'Alpe; fu verso la metà del secolo in Germania, che il *Caecilienverein* — associazione cecilianica di cui fu fondatore e capo Franz Witt, — cominciò a predicare la restaurazione della musica sacra, mercè il ritorno al canto Gregoriano, e alla pura arte polifonica palestriniana; questo salutare risveglio si diffuse rapidamente in Germania, in Austria, Svizzera, Francia e Belgio (ove fu validamente propugnato dalla *Società di San Gregorio*), e penetrò pure nella nostra Italia per opera ed iniziativa del Padre Amelli, e di alcuni altri benemeriti e volenterosi. In Italia specialmente si accese fierissima lotta; antiche e fortissime tradizioni, ignoranze e pregiudizi, interessi morali e materiali di compositori, di maestri di cappella e di organisti, corruzione di gusti, aberrazioni di criteri estetici, si opposero formidabilmente alla rinnovazione dell'arte musicale sacra; ed anche attualmente questa opposizione, or sorda, or violenta, or dissimulata ed ora aperta, benchè vinta in gran parte, è tutt'altro che cessata e doma: si gridò e si grida all'*intedeschimento* dell'arte nazionale, senza pensare che i sostenitori della riforma, tanto italiani che stranieri, si propongono precisamente di riporre in onore l'arte del Palestrina, e delle scuole romana e veneziana dei contrappuntisti; si gridò e si grida che la restaurazione propugnata, ad altro non potrà riuscire che ad uccidere dalla noia il pubblico dei fedeli, cui è richiesto uno studio faticoso e soverchio di audizione ed è tolto ogni diletto, come se lo scopo della musica sacra fosse quello di divertire e di dilettere l'orecchio e i sensi, e come se non esistesse, al di sopra della soddisfazione materiale, un più intenso e spirituale godimento, quale è quello derivante dalle sensazioni riflesse; si gridò e si grida alla mancanza di devozione e di rispetto verso le composizioni sacre di sommi musicisti di questo e dell'altro secolo, quasi che un'opera d'arte non possa essere riguardata sotto diversi aspetti, e che certe creazioni musicali, meravigliose dal punto di vista dell'arte pura, non possano dirsi inadatte agli scopi ed alle esigenze del culto divino.

La causa della restaurazione, che tanta opposizione trova anche e specialmente nello stesso clero, ebbe pure, soprattutto nell'Italia superiore, strenui propugnatori nei Vescovi di Pavia, di Padova, di Vicenza, di Mantova e di Venezia; si fece strada dentro e fuori delle Chiese per mezzo di polemiche, conferenze, lezioni, pubblicazioni storiche e didattiche, esecuzioni, adunanze, congressi; trovò difesa ed incremento nell'insegnamento, negli scritti e nelle opere dei Tebaldini, dei Bossi, dei Gallignani, dei Perosi, dei Ravanello, dei Terrabugio (fondatore questi del giornale la *Musica Sacra* di Milano, che può considerarsi l'organo ufficiale della

ristaurazione in Italia); ebbe il proprio riconoscimento e la propria sanzione nel *Decreto* e nel *Regolamento* emanati nel 6 luglio 1894 dalla Sacra Congregazione dei Riti.

Questo famoso Regolamento, che era stato preceduto da un primo del 1884, e che segna la più bella vittoria ottenuta finora dalla restaurazione, non può certo accusarsi di esagerazione nè di esclusivismo, poichè non ripudia dalla Chiesa la musica moderna di genere cromatico; ma prescrive che le composizioni musicali sacre siano informate allo spirito liturgico, e rispondenti religiosamente al significato del rito e delle parole.

Il canto che meglio si conviene alle funzioni religiose è (sempre secondo il citato regolamento) il canto gregoriano, il solo che la Chiesa adotta ne' suoi libri liturgici; ma anche la musica polifonica e quella moderna possono convenire alle sacre funzioni, purchè rispondano alle sopradette richieste condizioni. « Nel « genere polifonico è riconosciuta degnissima della Casa di Dio « la musica di Pier Luigi da Palestrina e dei suoi buoni imitatori », ma « è severamente proibita in Chiesa ogni musica per canto e « per suono d'indole profana, specialmente se ispirata a motivi, « variazioni e reminiscenze teatrali » (art. 9).

Si proibisce la soverchia ripetizione, l'ommissione o la trasposizione di parole del testo sacro, di dividere in pezzi staccati quei versetti che sono necessariamente collegati fra loro, di alterare le regole prosodiche e gli accenti delle parole, i quali devono accordarsi con gli accenti ritmici. La musica figurata di organo deve in genere rispondere all'indole legata, armonica e grave di questo strumento: l'accompagnamento strumentale deve sostenere decorosamente il canto e non opprimerlo; donde si inferisce che alla parte corale dovrà sempre conservarsi una maggiore importanza che non alla strumentale, cui sarà affidato un ufficio puramente secondario. Nei preludii ed interludii, tanto l'organo quanto gli strumenti, conserveranno sempre il carattere sacro, corrispondente al sentimento della funzione.

È prescritto che la lingua da usarsi nelle funzioni strettamente liturgiche sia la lingua latina, mentre i testi *ad libitum* si dovranno prendere dalla Sacra Scrittura e dall'Officiatura o da inni

e preci approvati dalla Chiesa: nelle altre funzioni (extra-liturgiche) si potrà usare la lingua volgare, però, prendendo le parole da divote ed approvate composizioni. Infine è vietato l'improvvisare a fantasia sull'organo, a chiunque noi sappia fare convenientemente, in modo da rispettare non solo le regole dell'arte musicale, ma quelle altresì che tutelano la pietà ed il raccoglimento dei fedeli.

Tali, per sommi capi, sono le disposizioni del Regolamento sulla Musica sacra, così chiare e convincenti per sé stesse, che ogni commento tornerebbe inutile o inopportuno.

In Italia, alla quale devo necessariamente limitare questo mio modesto studio, molto si è fatto e si va facendo in pro della nuova riforma; i congressi di Parma e di Milano; le disposizioni emanate da molti Vescovi, fra cui primeggia la *Lettera Pastorale* del Cardinal Sarto, Patriarca di Venezia, pubblicata nell'aprile del 1895; la restaurazione dell'insegnamento del canto fermo in moltissimi Seminari; l'istituzione di piccole *Scholae Cantorum* nei centri di minore importanza; le opere teorico-pratiche e le composizioni di molti illustri cultori d'arte e musicisti (di cui precedentemente ho nominato parecchi); la fondazione di scuole d'organo in molti istituti musicali, e la aumentata costruzione di tali strumenti, fatti secondo le regole e le esigenze liturgiche, sono tutti confortantissimi segni del rinnovamento della musica sacra, preludanti a un non lontano e completo trionfo.

Certo molto resta da fare tuttavia; ma la causa della odierna riforma è tanto buona, e conta a propria difesa così strenui e numerosi difensori, che omai non è possibile più dubitare della sua riuscita finale; nè andrà molto che potrà dirsi avverato il nobilissimo voto che Giuseppe Verdi ebbe ad esprimere nel 1892 scrivendo al tedesco Hans von Bulow: « Felici voi che siete ancora « i figli di Bach!... E noi?... Noi pure figli di Palestrina, avevamo « un giorno una scuola grande e nostra! Ora si è fatta bastarda « e minaccia rovina! Se potessimo tornare da capo! ».

Voglia Iddio che un giorno si possa da tutti riconoscere che noi siamo realmente *ritornati da capo*.

CARLO BERSEZIO.

CULTORI DELL'ARTE SACRA IN PIEMONTE

GANDOLFINO DE RORETIS (pittore astigiano)

LE poche opere alle quali oggi giorno si riduce la produzione artistica di Gandolfino de Roretis da Asti, riconosciuta veramente di mano sua, se non bastano a collocare il loro autore nel rango primario, che fra i pittori della vecchia scuola piemontese meritano Macrino d'Alba e Defendente De Ferraris da Chivasso, tuttavia costituiscono di per sé sole tal monumento, da stabilire che il pittore d'Asti, senza essere un grande artista, fu tuttavia una figura artisticamente spiccata e altamente rispettabile.

Non quindi egli merita quell'epiteto di *fiacco mestierante* che con troppa leggerezza, affatto gratuitamente quanto ingiustamente, gli regala il Jacobsen, dopo aver contemplato le due sue opere esposte nella quadreria del Palazzo dell'Accademia delle Scienze (V. EMIL JACOBSEN, *La pinacoteca di Torino*, nell'*Archivio Storico dell'Arte*, annata 1897). Gandolfino ebbe invece certamente un grande rispetto per l'arte sua, rispetto a cui forse talvolta appare inferiore e perciò corrispondere inadeguatamente l'ingegno. Dico *forse* e *talvolta*, appositamente. Ma quando anche si tolga ogni avverbio dubitoso alla frase, non si arriva a distruggere questo fatto: che tanto è il sentimento e l'impegno che il Gandolfino mise in certe opere sue, che ei le poté far riuscire veramente belle e interessanti.

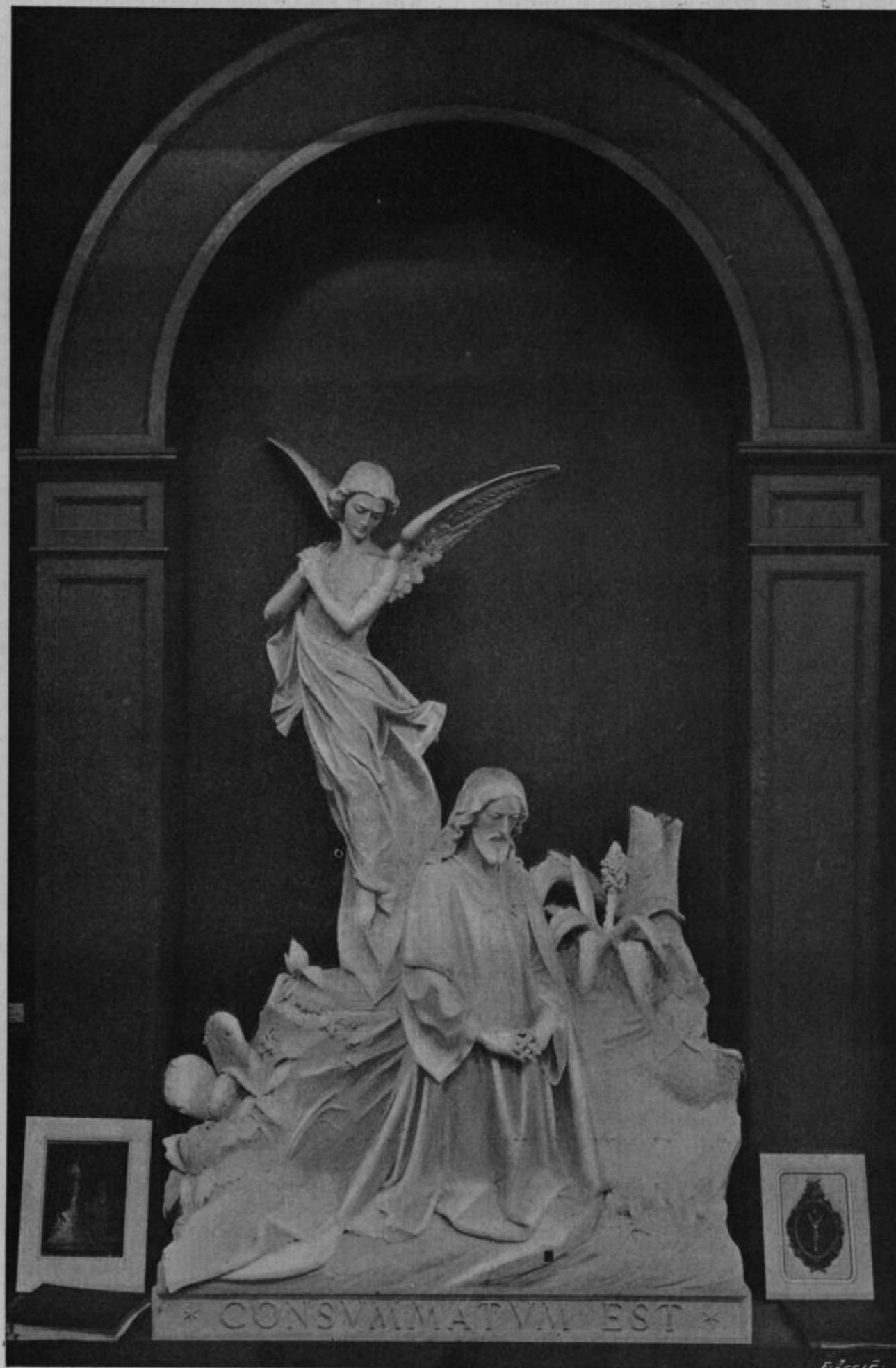
Ed è a questo amore rispettoso e attivo per l'arte che si deve il progresso che si osserva grandissimo nella maniera di Gandolfino, di dieci in dieci anni all'incirca, paragonando il suo *politico di Torino* (1493), con la *Genealogia della Madonna*, nel duomo d'Asti (1501), col magnifico, grandioso *politico di San Pietro in Savigliano* che non fu sicuramente eseguito prima del 1510.

Forse l'amore dell'arte in Gandolfino tragge le sue radici in un fondime atavico. Se si guarda all'analogia ed egualità col suo dei cognomi di vari artisti astigiani del secolo xv, Gandolfino sembra appartenere ad una famiglia in seno alla quale l'arte si esercitava da un secolo all'incirca. Exempligrazia citerò qualche nome. Di un maestro Rolèt pittore d'Asti si trova memoria del 20 aprile 1401 di cui fanno cenno il signor Leopoldo Delisle nella sua operetta intitolata: *Les collections du bastard d'Etang et la bibliothèque nationale, catalogue analytique*. Nogent le Routin Imprimerie Du Perley Gouverneur 1885, a p. 182 e l'abate C. Turletti nella monumentale *Storia di Savigliano*, v. II, *Arte*. Di un Giovanni di Roreto, pure cittadino di Asti e pittore, è cenno in un documento originale in pergamena, facente parte della raccolta Soteri, citato e riprodotto in parte dallo studioso Pietro Vayra in un suo articolo su varie curiosità storiche e artistiche astigiane, stato pubblicato negli *Atti della Società di archeologia e Belle Arti della provincia di Torino*.

Questo atto non è altro che un'approvazione data il 13 giugno 1462 dal Generale dei Crociferi alla vendita di un sedime, proposta dal priore e votata dal Capitolo del Convento di Asti e fatta il 26 marzo precedente, e qui traduco (riassumendo brevemente) dal latino: Allo scopo di saldare in venti scudi, il debito, già parzialmente soddisfatto, di complessivi trentadue ducati, verso il citato Giovanni di Roreto, per una grande ancona per l'altar maggiore (*majestatem unam ligneam ad altare maius ipsius ecclesiae*), con molte figure dipinte a colori fini ed oro, fatta fare a scopo di divozione, decoro e ornamento. Da tutto ciò si ricava che dovea



GANDOLFINO DE RORETIS — L'INCORONAZIONE E L'ASSUNZIONE DELLA VERGINE E DI VARI SANTI — Torino, Galleria Reale (Fot. Brogi).



PIETRO DELLA VEDOVA, Torino — « CONSUMMATUM EST » (gruppo in marmo)
(Esposizione d'Arte Sacra, n. 53 del Catalogo — Sala P).

trattarsi di una grande e ricca opera, forse di un doppio trittico a cornice architettonica. Il più curioso poi dell'atto è che la causa di strettezze del monastero e però della vendita del sedime, per soddisfare compiutamente il pittore, vi è denunciata nella grande quantità di trovatelli che erano portati ogni giorno al convento per esservi allevati e mantenuti (v. il citato articolo del Vayra).

Ma basta di questo convento sparito, in seguito alla demolizione del sobborgo di San Marco di cui esso faceva parte, ordinata per costruire fortificazioni da Antonio de Lewa, governatore spagnolo.

**

Di notizie sul valore artistico dei citati pittori non mi riuscì finora a trovar traccia, né in opere, né in testimonianze di storici. Certo se da qualche parente pittore imparò Gandolfino, non doveva quello essere un pittore di grido, ma piuttosto uno di quei grossolani imitatori dei Maestri lombardi, che tratto tratto passavano in Piemonte, attrattivi dalla minor concorrenza di colleghi, la quale compensava della maggior rarezza dei committenti, e talvolta nelle nostre città e paesi si stabilivano e aprivano bottega, quindi scuola, giovando assai e più che non sembri di prima vista, per quanto con mezzi inadeguati e grossolani, a porre l'arte piemontese a quei tempi tutt'ancor bambina e disorientata, sulle tracce di un indirizzo fondamentalmente ottimo.

Non è quindi lontano dal vero George Lafenestre (*Peinture Italienne*, vol. 1, p. 353), allorchè trova in Gandolfino, specialmente nel *politico di Torino*, le tracce di un'influenza dei Milanesi, anche più diretta che nelle opere di Macrino d'Alba. Contemporaneamente a quest'ultimo, cioè nel 1493, il Lanzi (*Storia pittorica*, XI, 142) e il Della Valle (*Aggiunte al Vasari*) asseriscono che Gandolfino dipingesse in Alba, nella chiesa di San Francesco in Alba, e di fatto tale è la data del *politico di Torino*.

Questo *politico di Torino*, già esistente nel Seminario vescovile d'Alba, e stato donato dal Vescovo di quella città, monsignor Michele Fea, alla Pinacoteca di Torino, si distingue per una grande omogeneità nel metodo di ideazione e di esecuzione, delle diverse parti; omogeneità non mantenuta nei risultati tecnici delle singole parti nelle quali si avverte anzi una certa disequaglianza.

Il politico, chiuso in una cornice non bella di disegno e rozza nell'esecuzione, comprende ben dieci quadri.

Di questi il mediano inferiore, che è il maggiore di mole, rappresenta l'Assunzione di Maria Santissima entro una corona di angioletti, dei quali quello posto più in alto di tutti, a destra di chi guarda, suona la mandola con un particolarissimo e molto bene reso movimento di attenzione. Al disotto del serafico gruppo si osserva, giù, giù, una veduta di campagna, in cui malgrado e forse anco (e chi può optare per l'una o l'altra delle due ipotesi in modo sicuro?) magari in grazia della esecuzione parecchio debole e sommaria, si avverte una maniera d'interpretare il paesaggio quasi moderna. Il quadro mediano superiore rappresenta la *Beatissima Vergine incoronata dalla Triade divina*. Quanto alle tavole laterali rappresentano, le inferiori: *Santa Caterina della Ruota*, *San Luigi Re di Francia*, *San Giovanni il Precursore* e *Santa Apollonia V. e M.*; quelle di sopra: *Santa Lucia V. e M.*, *San'Antonio da Padova*, *San Giovanni l'evangelista*, e un *Santo Vescovo*. In genere tutte queste figure, come le altre del politico, fatta eccezione per l'angioletto che suona la mandola, or ora citato, e la *Santa Lucia*, leggente, entrambi abbelliti d'un'aria pensosa e attenta, hanno una espressione generica di devozione e di umiltà. Naturalmente buona parte di questi personaggi, salvi gli angioletti, son di quella costituzione, alquanto allampanata, e impresciuttita che distingue le figure dei primitivi di quasi tutti i paesi. In basso sulla cornice son segnati in caratteri semigotici la data 1493, il nome del pittore e con esso anche quello del committente, Domenico Falletti, della nobile famiglia Saviglianese.

Quel tanto di arcaico che c'è ancora in questa tavola fa pensare che in questa sua opera il Gandolfino non solo riflettesse l'influenza dei Milanesi, ma altresì l'impressione avuta alla vista dei bizantini, o per lo meno (chiamiamoli così, tanto per capirci, e non dando alla parola un significato strettamente cronologico e storico) dei pregiotteschi, delle cui pitture allora non dovevano mancare di essere adorni i muri dei vecchi templi. In complesso, all'opera intiera non disdice il giudizio che R. D'Azeglio nell'opera *La galleria di Torino*, ne dà parlando d'una delle tavole, che cioè è improntata d'uno stile ingenuo e solenne.

**

La grande tavola dello stesso Gandolfino, posta nella cappella di San Filippo (l'ultima andando a destra, verso il coro) nel duomo d'Asti, in alto è in pessime condizioni di luce, la quale rappresenta la *Genealogia della Madonna*, ed è segnata con la data del 1501, indica una vera rivoluzione avvenuta nella coscienza artistica del maestro e conseguentemente nella sua pratica pittorica. Non più la composizione arcaica, il disegno alquanto gretto dell'*Assunta* e altre cose del *politico di Torino* (1493). Qui ci troviamo invece di fronte a un ardito caratteristico tentativo, di effigiare un albero genealogico, diremo così, in azione, e in una scena di vita. Astraendo dalle figure di vecchiarci e omaccioni, disposti nello sfondo e all'intorno, come in corona e sproorzionatamente grandi, rozzamente delineati, d'aspetto quasi spettrale, il quadro spira grazia, soavità, pace; e tranne i foglietti gettati in mano dei personaggi per farcene sapere il nome, non ha punto della tabella genealogica. L'autore cercò di dare alle donne e ai bambini movimento ed espressione. I bimbi posano in grembo alle madri, eccetto il piccolo *Jacob iustus*, che corre con una mossa e un atteggiar della fisionomia piena di affetto e di grazia verso il cuginetto Simone. Non tutti si guardano entro il quadro, eppure si sente che fra i diversi personaggi c'è una spirituale relazione. In mezzo a tutte le figure trionfa per maggiore bellezza e gentilezza di forme e di espressione la Madonna, in cui risulta trovarsi non solo materialmente il centro del quadro, ma quello virtuale dal lato estetico, e da quello del maggiore significato morale del volto.

Sotto le figure si legge la seguente iscrizione che io trascrivo integralmente, malgrado il barbaro latino in cui è compilata, in grazia del suo grande valore archeologico:

*Anna solet dici tres concepisse Marias
Quas genuere vivi Joachim Cleophas Salomeque
Has duxere vivi Joseph Alpheus et Zabedeus
Prima parit Christum, Iacobum secunda minorem
Et Joseph iustum peperit cum Simone Judam
Tertia maiorem Iacobum Simonemque Johannem
Gandulfus de Roreto pinxit. 1501. ap^{li}*

Tutto ciò in caratteri semigotici.

**

Nella stessa cappella di San Filippo nel duomo di Asti, collocata anche più infelicitamente della grande tavola, esiste un'altra opera di Gandolfino, cioè un *Cristo che sorge dal sepolcro in mezzo alle Marie*, pregevole dipinto su tavola in forma di lunetta, che per la caratteristica espressione patetica delle figure, fa venire in mente, all'osservatore, intendente di antichi capovalori, quel *Cristo morto sorgente fra San Giovanni Evangelista e la Santa Madre*, di Giovanni Bellino, che è una delle principali gemme della Galleria Braidense di Milano.

Invece la *Madonna sul trono circondata da angeli*, pure esistente nella citata Galleria di Torino, malgrado sia assai piacevole nell'impasto, mi sembra nondimeno una delle opere meno interessanti del de Roretis, sia perchè le figure hanno un'espressione piuttosto banale, sia perchè in parecchie parti offre tracce di ritocco.

**

Il capolavoro di Gandolfino, a confronto fatto colle altre opere, risulta trovarsi in quel politico di Savigliano, del quale narra una non so se storia o leggenda del luogo, che invano alcuni inglesi tentarono di portarlo via coprendolo di tante sterline in moneta d'oro sonante, quante ne potessero bastare a coprire le pitture, e la cornice architettonica.

Questo aneddoto mi fu narrato dal mio amico Gioseffo Giordana, saviglianese, studente in legge e giovane cultissimo e studioso.

Quel politico dovette essere eseguito contemporaneamente o quasi a un'ancona lavorata dal maestro per la confraternita di Santa Maria del Sepolcro, ora dell'Assunta della stessa città di Savigliano.

Questa *confraternita*, dice il teologo Turletti nella sua già più volte citata e veramente monumentale *Storia di Savigliano* « questa « confraternita di Santa Maria del Sepolcro ossia dell'Assunta, ognor « sollecita di procacciarsi, con novità artistiche, splendor di culto « e di decoro, sebbene fosse essa composta per lo più di uomini « del popolo, deliberava di decorare l'altare del suo oratorio (principio del secolo XVI) con qualche classico dipinto e siccome un

« tal monaco Placido dell'attiguo monastero Cassinese di San Pietro
 « era fratello del lodatissimo pittore Gandolfino che viveva in Asti,
 « essa per di lui intermezzo mandò a pattuire con Gandolfino la
 « fattura d'un trittico dipinto e fregiato. Era inteso che avrebbe
 « dato l'opera compiuta per la solennità titolare del 15 agosto del
 « 1510, ma prossima già quella senza nulla saperne la confraternita
 « lo fece sollecitare per mezzo del frate Placido, colla seguente
 « lettera raccomandata alle mani di due confratelli:

« V. H. S.

« Amantissime frater, salutem in D.no sempiternam. Sapiate come
 « sano sano deo dante da poi la Pentecosta non ho abiuto nove al-
 « cune de nostro padre certe nisi che stano tuti sani Ceterum el
 « Rector de li batuti se recomanda a uoi con li compagni et se
 « marauegleno non gli auite may mandato altro de quela sua anchona
 « ne se he comenziata ne altramente et che sauiti li pacti che a
 « questa madona di agosto et non hano ancora abiuto nove nisune,
 « dicunt etiam se non he cominciata non dobiati proceder più
 « auanti per che sarebbe la cossa tropo lunga, et se he comenziata,
 « vogliati expedirla et che quello che auiti de pacto non vi man-
 « cherano tempore suo, a questa gente bisogna dirgle el dicto de
 « maytro Stephano scilicet rustica progenies nescit habere modum.
 « Intelligenti pauca. Vi conforto et prego expedilla. Non alia areco-
 « mandate a Manuel et Magdalena nec non et dorotee ceterisque
 « omnibus. Ex monastero Sancti Petri de Sauilliano die 10 augusti
 « 1510.

« Placidus fr. vester ».

Ed in poscritto: *ve recordo el nostro quadro et per omnia voglio se faccia porlo da maytro.* La soprascritta appare così concepita: *Egregio Gandolfino de Roretis de Ast, pictori degnissimo fratri meo carissimo Detur Ast. (V. Archivio della Confraternita di S. M. Assunta in Savigliano).*

Questa lettera è scritta in tale orribile linguaggio, misto di italiano e di latino, non senza frasi di costruzione dialettale, ed il tutto è servito con sintassi, grammatica, ortografia, addirittura così rivoluzionarie, da far dubitare che lo scrivente fosse un Frate da Messa e non piuttosto uno rimasto negli Ordini minori, perchè sembra quasi impossibile che i colti PP. Benedettini accettassero per uno dei loro un uomo così incolto. E difatti, nell'elenco dei Padri Cassinesi di quegli anni, residenti nel monastero di S. Pietro in Savigliano, non si trova compreso alcun *Padre Placido da Asti*, ma solo dal 1493 al 1535 un *D. Placidus de S. Benigno*, e nel 1531 un *Placidus de Brayda* (Bra). Onde si ha a dedurre che se *veramente* fra i Padri da Messa vi era il fratello di Gandolfino, o non era nativo d'Asti, o se lo era, soggiornò poco tempo nel convento.

Ad ogni modo, per quanto il buon Placido si esprimesse letterariamente in modo parecchio infelice e scorretto, riusciva però a farsi egregiamente capire e interpretare nel modo più schietto la volontà dei confratelli della pia Congregazione saviglianese. La minaccia di sospendere l'ordinazione fece sollecito il pittore astigiano a dare una risposta, ed a stenderla addirittura sulla stessa carta che portava le parole del fratello frate Placido.

Ora eccone il tenore molto diverso da quello con cui recentemente uno scultore ritardatario e peggio rispose ai ripetuti reclami di un troppo paziente municipio italiano. Come vedrà il lettore, la lettera è rispettosa e piena di dignità.

« Messer il rectore cum tutti uoi de la compagnia a uoi tutti me arecomando como el nostro lauore saria stato al presente espedito sine fallo alchuno, ma per auer dato quatro scuti dil sole a Maystro Paulo de Cremona per mandarmi certi maystri de intaglio per la uostra e per altri le quali douereno esser conti a vinti di lugnio non so per che causa non siano uenuti salvo se non foseno stati amalati per li gran caldi. Lasamo tute queste cosse. Gamenno de li Gameri et gregorio Belenda tenturario sono venuti a posta per la compagnia per intendere de questa anchona che cossa et in che modo ella sia, de questo ne aduiso che non pò esser più presto finita che a la solempnità de tuti Sancty per lo più tardo, et se a questo uolisti sia et ne contentati che cossi sia mandatime, si autem voi non volessi mandatime aduiso a finchè non lauorasse a la uentura. Non bisognava che mandassi doi talei per cossi pochi sustanzia ch un sollo bolatino bastava.

« En Ast die Xj augusti. Et toto uostro Gandolphino de Roretis pictor. E per soprascritta: Al rector della compagnia con tutti li compagni et fratelli onorandi in Sauigliano ». (V. Archivio di Santa Maria Assunta).

*
*

Questa lettera di Gandolfino ci fa sapere che nel principio del secolo XVI v'era scarsità di buoni scultori in legno in Piemonte, e che questi solevali il nostro pittore farli venire da Lombardia. E forse di lombardi sono molti dei buoni lavori di scultura in legno in Piemonte eseguiti in quell'epoca, e sarebbe utile l'indagare per la formazione d'un capitolo d'una *Storia dell'Arte piemontese*, ora tutt'affatto ancora mancante, l'indagare di che autori siano, e se nostrani o forestieri, gli stalli dell'abbazia di Staffarda (2.ª metà del secolo XV) e l'altare in legno di San Giovanni in Saluzzo.

Tornando all'ancona del Gandolfino, risulta che essa fu per lungo tempo tenuta in gran conto dalla Confraternita committente. Questa, nel pestilenziale anno 1523, la faceva abbellire di lavori di pittura, scultura e oro, pagando a chi aveva assunto l'impresa, cioè un certo pittor Giorgio, che il Turletti opina potesse essere della famiglia Pavignani, 7 fiorini. Nel 1546 la stessa Compagnia faceva rifare l'ancona da Oddone Pascale (V. Arch. Assunta). Nel 1571, e qui riferisco testualmente dalla più volte citata opera del lodato Turletti, per pubblico atto 3 dicembre, il Sodalizio patuiva coll'architetto, pittore, intagliatore e indoratore saviglianese Giovanni Angelo Dolce che gli costruisse: *anconam unam ad honorem decorem et pietatem cruciatæ et congregationis et Christi fidelium* (V. Arch. Assunta), ossia un'alzata architettonica ornamentale all'opera del Gandolfino, facendola a mezze lesene scanellate con sei quadri e loro armature, il tutto dell'elevazione e lunghezza dell'abside (8 piedi reali), indorato a oro buono con mezze colonne scanellate e indorate *auro bono aequa portione*, e colorito a vernice azzurra. Ogni cosa compiuta pel 1.º luglio 1572 e per scudi 50 da fiorini 8.

La cosa dovette riuscire di buon effetto, dal momento che monsignor di Sarcina, visitatore apostolico, nel rendiconto della sua visita del 10 ottobre 1584 (V. Arch. Vescovile), *Visitatio episcopi Sarsinatensis* (t. 1.º f. 451) alla nominata confraternita, constatava come l'*unicum altare fosse ornatum Icona valde pulchra* (quella di Gandolfino), *optime ancatum et munitum*.

Nel 1660, tolti al dipinto di Gandolfino gli antichi ornati che lo fregiavano, lo si poneva in mezzo ad una grande tela ad olio del Boetti Giovenale, rappresentante Maria glorificata dagli angeli, conservata tuttora e segnata dallo stemma d'un ignoto benefattore.

Da quanto è qui detto, appare che andarono dispersi, oltre la Madonna, altri dipinti della stessa epoca, o dello stesso Gandolfino o di stile affine.

Nel 1708 fu ricostruita la chiesa, la quale nel 1715 fu fatta dipingere dai pittori luganesi G. B. Pozzo e figli, e l'alzata del Dolce fu venduta probabilmente coi quadri minori che conteneva.

Nell'inventario 25 gennaio 1809 la tavola di Gandolfino figura ancora coi seguenti cenni:

Quadro largo oncie 48 circa centinato con molte figure ed uno scudo ovale, entrovi la Madonna col Bambino, fondo turchino in cartone a punti. (V. Archivio Assunta, Carte e inventarii, 1483-1834).

Dopo il quadro sparì, e probabilmente emigrò in Francia, per opera di un certo Colombo che spadroneggiò per lungo tempo nella Confraternita dell'Assunta ed altre pie istituzioni saviglianesi, abbellendo qualche po' e guastando però moltissimo, come nel caso ora esposto. Furono fatte ricerche del quadro presso gli eredi del Colombo, e solo dell'opera resta troppo magro conforto una cornice ovale, da cui si desume che la tavola che vi stava dentro un tempo misurava cm. 36 x 46.

*
*

Più fortunata, la chiesa di S. Pietro potè conservare quel grande polittico, cui allude la lettera del Padre Placido, fratello di Gandolfino, nell'aggiunta in poscritto. Anche il polittico di S. Pietro ebbe gli elogi del visitatore vescovo di Sarcina, che nel cennato documento lasciò senz'altro scritto: *Altare maius est ornatum pulcherrima icona*. E l'opera merita veramente di esser detta *bellissima*.

Alto metri 4,50, largo metri 3,65, esso emerge in fondo alla chiesa in mezzo agli stalli coruli, opera pregevole.

E per statura, per mole, per maggior bellezza sovrasta ad essi nella realtà delle cose e più nell'ammirazione, nella fantasia dell'osservatore intelligente, e si eleva quasi fino alla volta.

L'edificio, poichè quell'opera è un vero piccolo edificio a tempietto chiuso, in due ordini di tre campi cadauno divisi da colonne



LA CARITÀ. Vittorio Amedeo che soccorre i danneggiati della guerra — Ricamo a mano in seta della signorina CANONICO ADELAIDE, Torino (Esposizione d'Arte Sacra, n. 6 di Catalogo — Sala P).

scanellate a metà, compendia in una vigorosa unità i suggerimenti dello studio dei più bei motivi del superbo stile architettonico della Rinascenza.

Sia il costruttore del trittico lo stesso pittore od altri, esso è l'opera d'una mente erudita, piena di gusto e di un'immaginazione costruttiva, vivace e nel tempo stesso castigata.

Nella base sono dipinte nove teste di Santi. Parimenti dipinto è il campo medio del piedestallo. Nel mezzo del trittico trionfa l'*immagine della Vergine assisa*, tenendo nella destra il Gesù a cui fanno festa angeli e putti, che il citato Turletti dice, a ragione, di una *incantevole bellezza*. Al disopra della Madonna si svolge un soffitto circolare e decorato molto riccamente. In fondo sorride l'azzurro di un bel cielo sereno. Fiancheggiano la tavola della Madonna le due dei SS. Pietro e Paolo, e al di là di queste altre con altri Santi. Nel campo mediano superiore si osserva una tavola di simpatica composizione che rappresenta l'*Annunciazione*. Nei laterali ci sono altri quattro Santi. Due belle cornici sovrastano ad entrambi gli ordini, ed al disopra della cornice più alta un grande ottico, portante nel suo mezzo un *Cristo morto in mezzo a due angeli*, compie l'edificio in modo molto gradevole all'occhio, e come consigliavano, anzi imponevano i buoni esempi di simili costruzioni di stile cinquecentista.

« Nell'anno 1853 », aggiunge il Turletti, « il trittico tolto dal « sito fu restaurato a dovere e rimesso a nuovo con tutti i possibili riguardi. Molte stupende figurine le quali pareva che venissero nascoste ad arte da una tinta, rividero la luce, ma siccome « il manto della Vergine aveva sofferto di qualche stropicciatura, « fu d'uopo correggere il difetto e ciò venne fatto nel miglior « modo. Quanto mai belle e buone sono le figure e il tutto, talchè « meriterebbe un'illustrazione particolare di qualche maestro dell' « arte ». Io l'auguro di cuore a compenso anche del lungo oblio in cui venne lasciato da profani e da intendenti questa nobilissima opera del genio artistico italiano che ci dà la misura del valore pittorico di Gandolfo nelle opere in cui metteva molto impegno. Davanti al politico di Savigliano il grande Ghirlandaio avrebbe come davanti alle tavole dell'arte cristiana primitiva, che egli appassionatamente amava, levato pensoso e ammirato lo sguardo, e come quelle l'avrebbe chiamato con una frase iperbolica, ma non barocca, un'opera dell'eternità. »

GIUSEPPE CESARE BARBAVARA.

LA CARITÀ

(Quadro a ricamo della signorina A. CANONICO).

Mirandolo a breve distanza, pare un dipinto fine, una graziosissima miniatura, che ritrae ben ventisette figure piene di grazia e d'espressione. Ci si avvicina per osservarlo meglio, per compren-

dere in qual modo s'adopra l'artista, per ottenere dei panneggiamenti così morbidi, delle tinte così meravigliosamente sfumate, e si rimane ammirati. Quello che attrasse la nostra attenzione non è un dipinto, ma un ricamo. Aracne, impersonata nella signorina Canonico, profuse su questa tavolozza.... di seta tutti i tesori della sua arte gentile.

La scena rappresenta Vittorio Amedeo II che distribuisce ai contadini di Carmagnola, stremati per le lunghe guerre, il collare dell'Annunziata fatto in pezzi, da convertirsi in pane. La sua figura spirante regalità, risalta nobilissima fra le altre, e si delinea sullo sfondo di un cielo procelloso e grave come l'epoca storica che il quadro ricorda.

Non par vero che questo cielo, così efficacemente reso e che degrada con tenui sfumature in un orizzonte lontano, possa essere un lavoro d'ago, frutto di milioni di punti! E così le figure piene d'espressione e di vita, le case che sono a destra del quadro, il pozzo e la lettiga del Duca, i rottami di carri militari che ingombrano il suolo e fanno pensare che questo fu un campo di battaglia, che ivi si svolse un episodio di quella guerra, che disertò le campagne circostanti e affamò i miseri terrazzani.

Alcune figure di questi sono davvero ispirate, e l'ago ha saputo competere col pennello nel rendere l'espressione del sentimento.

In faccia al Duca sta un contadino di aiutante persona, ma scarno e smunto così, che il suo aspetto rivela la storia di lunghi digiuni. Con un gesto pieno d'angoscia e non privo di dignità, presenta al Duca la misera consorte e i piangenti figlioletti, che, prostrati al suolo, tendono supplichevoli le braccia verso l'Augusto Signore. Dietro a questi, in posizioni varie, indovinatissime, sono i gentiluomini vestiti cogli sfarzosi costumi dell'epoca. È appunto nei panneggiamenti di questi vestiti, che si riscontrano tinte così belle, così meravigliosamente fuse insieme, che un valente pittore torinese ebbe a dire:

« La tavolozza non possiede tale ricchezza di colori e di gradazioni; solo la delicata tonalità delle sete può prudurle ».

In questo quadro l'esecuzione mirabile del lavoro si disposa belamente alla correttezza del disegno, che è del Badoni, e ci presenta un tutto che s'impone all'ammirazione. Alla signorina Canonico cordiali rallegramenti. Ella si reca ad onore di avere appartenuto alla scuola della egregia maestra signora Romagnoni, che rimase finora insuperata, sia per il fine senso d'arte che ne informò ogni lavoro, quanto per l'esattezza minuziosa spiegata in ogni maniera di ricamo.

Fu pure alunna della signora Romagnoni quella Fiorenza Rocco, che ha all'esposizione d'Arte Sacra un gioiello di pianeta, e già riprodotto anch'esso in questo giornale, ammirato e lodato da tutti gl'intelligenti.

La maestra rivive nell'opera delle alunne e noi auguriamo che queste, meritamente apprezzate, continuino l'esempio di Lei, che l'arte non abbassò mai a interesse o ad artificio di mestiere.

V. GHIRARDI-FABIANI.

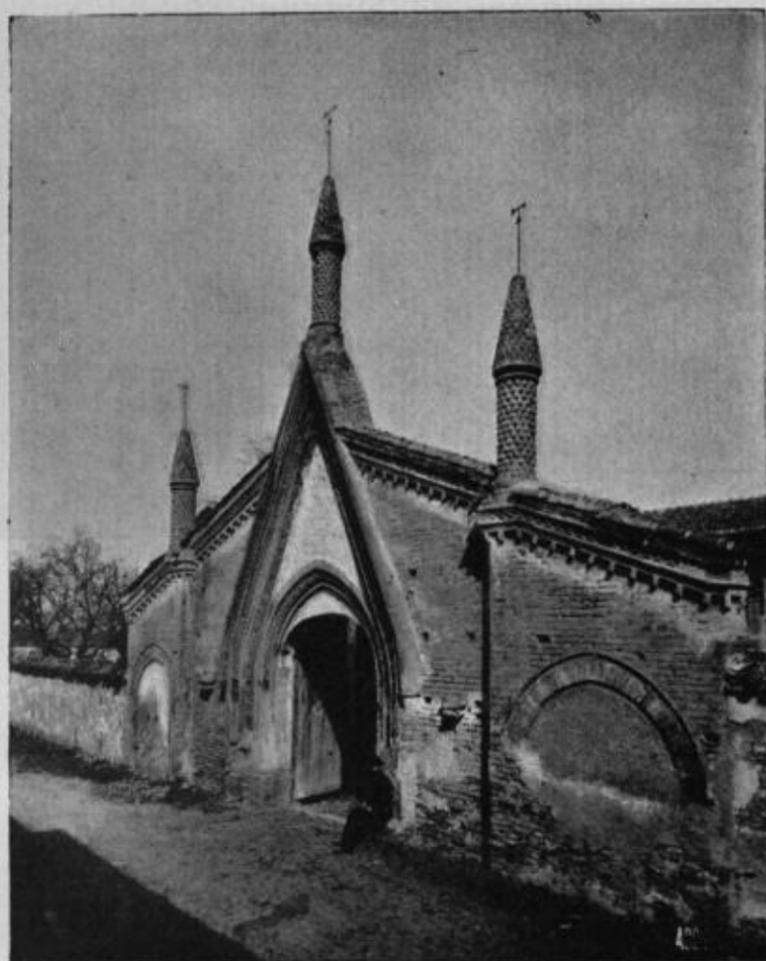
Con approvazione dell'Autorità Ecclesiastica

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

PROPRIETÀ ARTISTICO-LETTERARIA RISERVATA.



GAETANO PREVIATI — LA SACRA FAMIGLIA (opera inviata al concorso del Papa all'Arte Sacra)
(Esposizione d'Arte Sacra, n. 224 di Catalogo — Sala T).



SANT'ANTONIO DI RANVERSO — FACCIATA DELL'OSPEDALE
(Fot. del cav. avv. S. PIA)



SANT'ANTONIO DI RANVERSO — ESTERNO DELL'ABSIDE

SANT'ANTONIO DI RANVERSO

CHI percorre oggidì la ridente val di Susa sulla ferrovia, or incassata fra i colli, or addossata ai fianchi scòscesi, sospesa talora sui precipizi in fondo a cui serpeggia spumosa la Doria Riparia, s'indugia coll'occhio volentieri sulla sfilata dei colli pingui, sulle schiene or brulle or folte di castagni, sulle cime irte di pini, su le creste argentee scintillanti, e poco si rammenta come quegli angusti luoghi siano stati teatro di una lunga storia. I Romani, i Longobardi, i Franchi, i Saraceni vi passarono e vi battagliarono lasciando di sè profonde vestigie, e il Barbarossa v'imprese segni della sua prepotenza. Di tutte queste vicende rimangono oggidì documenti innumerevoli.

Di poi un periodo tranquillo di dominio feudale disseminò nella vallata castelli, chiese e monasteri famosi. Fu in questo periodo per quei tempi meno agitato che l'arte medioevale vi fiorì.

Presso Avigliana, uno dei principali centri della Valle, conteso or dall'uno, or dall'altro dei successivi dominatori, da Carlo Magno fino a Catinat che vi distrusse uno dei più importanti castelli, città più di ogni altra ricca di memorie artistiche, è Sant'Antonio di Ranverso.

A chi vien da Rivoli, su l'antica strada di Francia, all'estremità di certi pascoli che si stendono a sinistra neri di giunchi, appaiono d'improvviso brune e aguzze, sul fondo alberato di una collinetta, le guglie del campanile e della chiesa. Quelle cuspidi armonizzano mirabilmente colle guglie dei monti d'intorno.

Vi si accede per un viale di vecchi olmi scamozzati. A sommo del viale vi soffermate gradevolmente sorpresi. Siamo in pieno periodo gotico: il tutto, puro e conservato come fosse d'ieri.

La facciata che sorge su un piazzale erboso è notevolmente bassa, perchè interrata di molto. Tre portali, su cui rimangono tracce d'affreschi, sono chiusi da tre ghimberghe strette e molto rilevate, le cui decorazioni in terra cotta rimangono ricchissime e finissime. Il pinacolo della cuspidi centrale, più alta, è notevol-

mente fuor dell'asse verticale e pende sul piccolo ed elegante rosone: a mezzo della facciata corre una cornice orizzontale minuta come un merletto, su cui, fra le cuspidi, sono due graziose finestrelle. Una cornice terminale ad archetti intrecciati appare al disopra d'un tettuccio, applicato in tempo posteriore per proteggere le cuspidi. Queste cornici e queste finestrelle si ripetono all'esterno della chiesa. Il fondo della facciata è dipinto a bozze, a fasce e a rosoni in chiaroscuro, su cui spiccano in due cerchi due grandi T circondati da fiammelle. Diremo più oltre che significhino.

Per la porta centrale si entra nel pronao. È sorretto da colonne di pietra ornate di capitelli scolpiti con mostri, angeli e frati e fronde intrecciate; sulla porta che dà adito all'interno è dipinta una bella Madonna col Bambino.

L'interno della chiesa è diviso in tre navate: le laterali basse, di cui la destra è più ampia che la sinistra, sono separate dalla centrale da archi acuti di diversa altezza. Le pareti della nave centrale serbano traccia, sotto l'imbiancatura, di una decorazione analoga a quella della facciata. L'abside è guasta internamente da una recente decorazione, impedita esternamente da un muro che ne vieta la vista.

A fianco del *Sancta Sanctorum*, a destra, è una cappelletta, or adibita a sagrestia, la quale presenta un grande interesse. Essa è tutta dipinta a buon fresco, decorata nella volta ogivale con ornati a robusto chiaroscuro. Su la parete maggiore è il noto affresco che fu riprodotto nel Castello Medioevale e studiato nei particolari, con briosi acquerelli, dal Ceradini: rappresenta *La Salita al Calvario*.

Un ammasso di figure improntate di movimenti energici; in mezzo ad esse e dinanzi, il Cristo, in veste bianca, regge la croce, trascinato da orribili manigoldi, preceduto dai due ladroni ignudi che si volgono, miserandi alla vista, come per impietosire l'aguzzino che li beffa e li sospinge. Al disopra della folla, nel



SANT'ANTONIO DI RANVERSO — FACCIATA DELLA CHIESA (Fot. del Cav. Avv. S. Pia)

fondo nero, lance semplici e lavorate, e vessilli multicolori in cui son figurati draghi, scorpioni e le lettere S. P. Q. R. Tra i soldati armati di grandi balestre, preceduti da trombettieri e da un comandante, fra le teste dei manigoldi, in cui l'artista ha messo tutto l'amor del grottesco proprio de' suoi tempi, sono alcune teste interessanti che paiono veri ritratti. L'affresco è tutto ben conservato fuorchè nell'angolo sinistro, in cui le pie donne s'intravedono in atti supplichevoli.

Questo dipinto, importante anche per la conoscenza dei costumi del tempo, è notevole per una gran vivacità, gran ricerca di verità e di espressione.

Nelle lunette della volta sono i quattro evangelisti seduti in cattedre gotiche, su fondo nero, figure giovanili, eccetto S. Marco ch'è un vecchio bianco. Nella parete di fronte son dipinti S. Pietro e S. Paolo, a sinistra Gesù nell'orto: nella destra parete, inter-

rotta da una finestra, è l'Annunciazione. In questi affreschi, che appaiono d'altra mano, sono alcune teste di mirabile dolcezza, le quali fanno vivo contrasto con quelle del grande affresco.

Recentemente si scoprì, ornata d'affreschi, tutta la cappella a sinistra della navata centrale, guasti in gran parte, pur molto pregevoli; uno nella parete principale, di cui più non appaiono che alcuni santi con libri aperti in mano; due affreschi, l'uno superiore e l'altro inferiore, nella sinistra, di cui l'ultimo rappresenta la Circoncisione; nella parete destra l'Annunciazione, indi l'Adorazione dei pastori e alcuni santi. Questi dipinti paiono d'un'arte più progredita e composta, ma assai meno caratteristica.

I lettori già sanno come la famosa ancona del De Ferrari esistente in questa chiesa, dono che i Moncalieresi fecero in un col-l'altare alla chiesa di Ranverso nel 1530, per essere stati liberati dalla peste, fosse causa che si scoprisse una gloria artistica pie-

montese. Il trittico di bella architettura, con colonne a doppio ordine sovrapposte, dorato e ornato di fini intagli di puro stile, contiene, nella parte centrale, la Sacra Famiglia, ai lati, i Ss. Sebastiano, Antonio Abate, Bernardino da Siena e Rocco. Alla base sono 13 tavolette raffiguranti diversi episodi della vita di Sant'Antonio. Il trittico era chiuso in quattro valve, dipinta ciascuna da ambe le parti, che stanno ora sospese alla parete sinistra del *Sancta Sanctorum*.

Anche nel *Sancta Sanctorum* si conserva una grande statua di Sant'Antonio, il quale porta sulla destra un alto bastone sormontato dal T, ed ha ai piedi un piccolo maiale. Essa è scolpita in legno e colorata, lavoro del xv secolo.

Noto ancora due banchi d'intaglio caratteristico.

* * *

Usciti della chiesa ammiriamo la facciata dell'antico ospedale, anch'essa ornata di ricca decorazione in cotto. Le cornici delle finestre laterali che, nella figura qui unita, appaiono murate, furono fatte scoprire dal Brayda che vi rinvenne altre terrecotte: facendo il rilievo dell'edificio egli trovò anche qui il suolo elevato di molto sul livello primitivo, il che scema la maestà della facciata.

L'amoroso ricercatore delle memorie medioevali piemontesi contribuì moltissimo a far conoscere l'importanza di questo monumento, anche con un opuscolo dedicato ai suoi allievi del Valentino.

A sinistra della chiesa s'innalza, su una colonnina, un frammento di croce con emblemi, il pellicano da una parte, dall'altra una colomba.

Il campanile, dall'aguzza guglia cinta di quattro pinacoli, ha belle finestre bifore ornate di patere verniciate.

L'Abbazia di Sant'Antonio vuoi si fondata nel luogo di Ranverso (Rivo Inverso) da Giovanni e Pietro fratelli spedalieri di Sant'Antonio Abate, i quali vi costrussero uno spedale per i malati del *fuoco sacro* che infieriva nei secoli decimo e undecimo. Questi monaci venivano di Francia. Andavano intorno a curare e raccogliere gl'infermi scotendo un campanello raccomandato a un bastone; dall'uso del lardo ch'essi impiegavano nella cura venne l'emblema del maiale, cui la leggenda popolare riferì dipoi



CAPITELLO SOTTO IL PRONAO DELLA CHIESA

tutt'altro significato. Essi vestivano abito nero e portavano sul cuore un *tau* T, segno taumaturgico. Questo emblema è dipinto sulla facciata; in ferro è su tutti i pinacoli, in pietra su le serreglie delle crociere nella chiesa.

L'Abbazia, che fu in fiore fin oltre il '500, decadde di poi. Lo abbandono, in che fu per molto tempo, impedì che altri periodi d'arte troppo da quello discordanti, lasciassero la loro impronta, guastando l'armonia dell'edificio. Nel secolo XVIII fu dipinto sulla chiesa e sull'ospedale lo stemma di Vittorio Amedeo di Savoia. Dell'ospedale non rimane che la facciata: il resto è tettoia e stalla.

Oggi l'edificio, le case annesse e gli estesi possessi dell'Abbazia sono proprietà dell'Ordine Mauriziano.

E poichè, in grazia della cortesia dell'Economo e del Cappellano l'edificio può visitarsi senza difficoltà ed è fatto meta di numerosi

pellegrinaggi artistici, util cosa farebbe l'Ordine introducendovi qualche restauro, sgombrando il pronao dei muri interposti, delle inferriate e dei cancelli, scavando il terreno intorno; ripristinando la cantoria e le stanze adiacenti che conservano ancora belle pitture, e che sono ora adibite a granaio.

Il decoro di un'alta Istituzione, qual è l'Ordine Mauriziano, non tollera che rimanga più oltre nell'incuria e nell'abbandono uno dei più importanti monumenti del Piemonte.

GIOVANNI CENA.



CAPITELLO NEL PRONAO DELLA CHIESA



UN QUADRO DEL MORETTO

ALLA PINACOTECA DI TORINO

IL quadro che riproduciamo non è stato mai fotografato sinora, e quantunque il catalogo della Pinacoteca di Torino lo attribuisca esplicitamente al Moretto, nessuno, ch'io sappia, ne ha parlato, nemmeno in questi ultimi mesi, nell'occasione delle feste per il IV centenario della nascita dell'artista. Come spiegare la strana sorte toccata a un'opera non priva di valore ed esposta da tempo in una pubblica pinacoteca assai importante, com'è quella di Torino? Senza pretendere di darne intera ragione, ecco il mio parere: il singolare oblio deriva, almeno in parte, da certe peculiarità del quadro, che tendono a farlo lasciare in ombra.

Veramente, sebbene non vi si scorga alcun restauro o ritocco, questa tela ci appare velata, anzi, come affumicata. E forse infatti sarà rimasta a lungo sopra un altare, esposta al fumo delle candele e delle lampade; ma quel velo grigio, polveroso, parmi non sia tutto esterno, ed è probabile che vi concorra il deperimento naturale del colore. Sappiamo invero che Alessandro Bonvicino, il Moretto da Brescia, usava preparare a chiaro-scuro le sue tele; e in prova ricordiamo un quadro dell'Ateneo, nella sua città, che rappresenta l'*Eccè Homo* seduto su una scala, donde scende un angelo piangente e recante sulle braccia una specie d'ampio camiccio: la figura nuda del Redentore è a monocromato grigio. Ora, possiamo supporre che nel quadro della Pinacoteca di Torino la preparazione a bianco e nero, per il corrompersi della vernice o per altro mutamento della pasta dei colori, abbia penetrato la velatura intristendone le tinte.

Lo stesso, a parer mio, si può dire di altri lavori del Moretto; ma nel caso nostro forse il fenomeno ha più spiccata evidenza. Bisogna notare che questo infoscamento dei colori per causa della preparazione, si rende tanto più visibile, quanto meno quei colori sono intensi. Ebbene, nella nostra tela il fondo è d'un bigio lieve, le carni hanno un colorito pochissimo sugoso, la veste della Madonna è d'un rosso tenue, biancastro nelle luci, e bianchicci sono i veli che coprono le spalle, cingono il capo e svolazzano dietro la Vergine; unica tinta abbastanza forte è quella del manto az-

zurro, del quale si scorgono solo due lembi di qua e di là delle braccia.

Ad ogni modo è da augurarsi che il Governo non tardi a far ripulire la tela. Non essendovi ritocchi, basterebbe strofinarla diligentemente con mollica di pane per iscemarne l'aspetto affumicato. In tal caso si vedrebbe quanta parte del grigio che incupisce il dipinto provenga dalla preparazione monocromata, e quanta da cause esteriori.

Ma una ragione più efficace a spiegare l'oblio del quadro è nella curiosa e antipatica incorniciatura, che non può non essere recente. È una specie di ovale alquanto depresso ai lati maggiori verticali.

Del Moretto non si conosce alcun tondo, salvo quello piccino ne la predella dell'*Incoronazione*, predella che trovasi ora nella sacrestia della chiesa dei Ss. Nazaro e Celso, in Brescia (è inutile ricordare che il capolavoro, l'*Incoronazione*, sta sopra un altare di quella chiesa); tutti gli altri suoi lavori, tavole, tele, affreschi, sono rettangolari. Or io credo che il quadro della Pinacoteca di Torino lo vediamo tagliato in quella forma sfavorevole, perchè non è opera intera, bensì frammento di più vasta composizione. Senza di ciò dovremmo supporre che il Bonvicino, sempre equilibrato nella distribuzione delle linee, qui abbia perduto questa sua costante prerogativa. Infatti la linea mediana della tela non corrisponde a quella del componimento, e le due teste rimangono entrambe da un lato, senza che dall'altro ci sia compenso. Osservo poi che una medesima, non identica inclinazione del capo della Vergine fin quasi sopra a quello del Bambino si trova pure in un altro quadro del Moretto, uno dei migliori, dipinto per Galeazzo Rovelli nel 1539 ed ora esposto nell'Ateneo di

Brescia. Ma in questo quadro Maria si protende in avanti perchè S. Nicola vescovo le presenta alcuni fanciulli. Confrontando le due opere si scorge fra esse un intimo rapporto di somiglianza, per il quale credo, non asserisco, che sieno molto vicine di tempo, quella de la Pinacoteca di Torino forse un poco anteriore. Invero le due Vergini hanno i capelli castano-dorati con la medesima acconciatura, e gli occhi, abbassati nell'una e nell'altra, hanno grandi palpebre e grandi archi regolari di tenui sopracciglia. Anche i due Bambini simpatizzano per la vivacità, che nei putti del Bonvicino non è ordinaria. Questi argomenti ed altri che non si possono esporre senza aver sott'occhio i due quadri, costituiscono un forte appoggio alla ipotesi che l'opera in esame sia frammento d'una composizione sul tipo di quella eseguita per Galeazzo Rovelli.

Debbo però notare che fra i due lavori c'è una grande diversità di tecnica. Ma si consideri che la tecnica del quadro ora nell'Ateneo e già nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, in Brescia, è tale da isolar quasi affatto nella produzione del Moretto questa opera dal robusto e largo pennelleggiare tizianesco. Si può dire che il pittore abbia voluto far prova di quella gagliardia una volta e, quantunque riuscitovi felicemente, non abbia più osato giovar-

sene, come non ci si sentisse a suo agio, egli mansueto e scrupoloso. Ammettendo dunque che la tela della Pinacoteca di Torino sia d'epoca vicinissima a quella dell'Ateneo bresciano, non offendiamo la cronologia stilistica delle opere del Moretto, se così posso esprimermi, in quanto che anche i quadri sicuramente prossimi a questo, come *Le Sante Vergini* (S. Giorgio Maggiore, in Verona), del 1540, *La glorificazione di Maria e S. Elisabetta* (museo di Berlino) e *Cristo fra David e Mosè* (chiesa dei Ss. Nazaro e Celso, in Brescia), del 1541, offrono altrettanta differenza nella fattura.

Accogliamo per un momento come dimostrata l'ipotesi delle due composizioni vicine di tempo e in qualche modo simili, di una delle quali resti solo una parte, e cioè la tela qui riprodotta.

Dato che, senza dubbio, il Moretto non adoperò mai più la tecnica di cui si compiace nel quadro eseguito per il Rovelli, è illogico supporre che egli sia stato spinto a questa unica prova di pennello rapido e grasso anche per allontanarsi il più possibile da un'opera del medesimo stampo?

Il ragionamento sembra forse più arbitrario di quel che non sia. A me è stato suggerito da due osservazioni, una d'indole particolare, l'altra d'indole generale. La prima è questa: cinque anni dopo, nel 1544, il Moretto ebbe a dipingere per il convento di S. Giacomo, a Monselice, la celebre tela, ora in Santa Maria della Pietà, a Venezia: *Il convito dal Fariseo*.

Egli aveva trattato lo stesso tema e, se non m'inganno, da poco; lo vediamo nel quadro di Santa Maria Calchera, in Brescia. Paragonando i due lavori, lo sforzo di non ripetersi, anzi, di molto dissomigliarsi, risulta evidente nell'artista. Egli però non si volle contraddire: avendo immaginato in un certo modo la figura di Gesù e quella de la Mad-

dalena, sdegnò di mutarle, almeno nei caratteri fondamentali; così che, desiderando ottenere un diversissimo effetto nel reiterar lo sviluppo dell'unico tema, si studiò di mutare la nuova composizione fino a renderla l'opposto dell'altra. E invero si può dire che quella di Brescia è la più severamente aggruppata, quella di Monselice la più complicata di accessori ch'egli abbia mai concepita. Orbene, io suppongo che, per lo stesso alto desiderio di non ripetersi, il Bonvicino una volta cercò la composizione inabitualmente slargata, un'altra volta, nel caso nostro, se l'ipotesi proposta s'accorda al vero, cercò la tecnica insolitamente fiera.

La seconda osservazione, quella d'indole generale, va qui soltanto accennata appena; a svolgerla, mi parrebbe di montare in cattedra per spiegare un assioma. Basti dunque che il lettore rammenti come all'epoca di Alessandro Bonvicino i soggetti non fossero, quali sono oggi, immaginati con faticosa libertà da gli artisti, ed anzi si aggirassero quasi sempre intorno ad alcuni tipi di rappresentazioni sacre, rinnovantisi di periodo in periodo. Allora quindi il desiderio di mutar tecnica e trovar motivi particolari aveva più forza e più ragion d'essere che non al tempo nostro. Su ciò non insisto, perchè, dopo tutto, la mia ipotesi non è ancora irrefutabilmente dimostrata.

UGO FLERES.



IL MORETTO DA BRESCIA — MADONNA CON BAMBINO
(Pinacoteca Reale di Torino)

DISEGNI DI GRANDI PITTORI — Dall'*Album* del signor CHIANTORE
 (Esposizione d'Arte Sacra antica, n. 118 del Catalogo — Sala L).



B. GALLIARI (Acquerello)



BAROCCI (Disegno a sanguigna)



DOMENICO TIEPOLO (Schizzo a penna ed acquerello)



EUGENIO PRATI — « MATER ADMIRABILIS » (Dipinto ad olio)
(Esposizione d'Arte Sacra moderna, n. 56 del Catalogo — Sala P).

La Musica esposta alla Mostra d'Arte Sacra

IN una rapida e sommaria rivista musicale, quale è quella che si conviene alla natura e all'indole del giornale, non è possibile e neanche sarebbe opportuno, addentrarsi nell'esame delle singole composizioni offerte in mostra, per farne uno studio e darne un giudizio particolare di ognuna; cosa che richiederebbe troppo spazio e troppo tempo.

E appunto le opere musicali, come anche le opere letterarie, esposte in una pubblica Mostra, questo hanno di diverso e di inferiore, in confronto dei prodotti dell'arti rappresentative: cioè che non basta vederle in una vetrina, come si vede un quadro appeso alla parete, o una statua campeggiante in mezzo ad una sala; ma occorrerebbe, per poter goderle e giudicarle, ottenerne la esecuzione, o, quanto meno, la lettura al tavolino. Ora non essendo questo possibile, tali generi di mostre riescono insufficienti e poco corrispondenti al loro scopo essenziale.

Ed è anche per questo che la presente rapidissima rivista dovrà necessariamente assumere quasi un carattere di elenco, più che di esame critico; esame che del resto non sarebbe neanche necessario per dare un'idea della importanza e della qualità della Mostra, bastando spesso a ciò i nomi degli autori e i titoli delle opere.

Di musica sacra contemporanea, pochissima e di assai limitata importanza: i più valenti e rinomati cultori moderni di questo genere d'arte non si sono né furono presentati. Noterò tuttavia la dotta ed accurata pubblicazione storico-critica di Giovanni Tebaldini « *L'Archivio musicale della Cappella Antoniana di Padova* »; uno *Stabat Mater*, una *Messa da requiem* e un *Contristatus* del Piazzano, una *Messa*, un *Tantum ergo* e alcuni altri pezzi religiosi del Tempia, una *Messa* a due voci del nostro Bercanovich, un *Tantum ergo* del compianto Fassò, due *Messe* ed altre composizioni sacre del Roberti (autografi); e con questo credo di aver esaurito l'argomento.

**

Ben altra e maggiore, per quantità e qualità, è l'importanza delle composizioni musicali antiche, o per lo meno non contemporanee.

Il maestro Camillo Marocco espone molte composizioni dei maestri di Cappella che si succedettero in tale carica presso il Duomo di Novara, tra il finire del secolo scorso, e la prima metà di questo secolo nostro; allora la musica sacra era, artisticamente, in poco floride condizioni, poichè la piazza e il teatro avevano invaso completamente la Chiesa, e gli stessi metodi, e quasi gli stessi criteri che presiedevano alla composizione di un'opera o di una romanza, erano adoperati nella composizione di una *Messa* o di un *Motetto*. A tali deplorabili errori, frutto de' tempi loro, non isfuggirono i maestri del Duomo di Novara, dei quali sono esposte parecchie opere musicali nella Sala E: musicisti chiarissimi tutti, alcuni anche insigni, quali il Mercadante, il Generali, il Coccia, il Rossi Luigi Felice, il Demacchi, il Nini, il Cagnoni.

Della Cappella Regia di Torino, che vanta una lunga e gloriosa storia e che fu presso la Corte Sabauda uno dei non molti focolari artistici in Piemonte, sono rappresentati in questa Mostra il Fiorè Stefano Andrea (secoli XVII-XVIII) con un *Miserere* e delle *Litanie alla B. V.*; i due Giay, padre e figlio (secolo XVIII) con *Messe*, *Mottetti*, ed altre composizioni varie; il Riccardi Giuseppe, l'Agry Ignazio, il Polledro G. B. (secoli XVIII-XIX) ed il Turina Giuseppe (secolo XIX), tutti maestri direttori della Cappella stessa. Espositore il Capitolo Metropolitano di Torino.

In una vetrina della medesima Sala E si ammira un'enorme partitura di 80 righe dell'insigne contrappuntista romano Pietro Raimondi (1786-1853): è un oratorio « *Giuseppe* » o, per meglio dire, sono tre oratori in uno « *Putifar, Giuseppe e Giacobbe* » per voci e grande orchestra, che si possono eseguire così separatamente che simultaneamente. Basta questa indicazione a far comprendere quale sia la mole del lavoro, e quante siano state le difficoltà tecniche che il compositore avrà dovuto superare!

E fatta sul medesimo sistema si espone dello stesso Raimondi un'opera che ne comprende due, cioè *Adalgisa*, opera seria, e *I quattro rusteghi*, opera buffa, da eseguirsi come i sopradetti oratori, tanto separatamente che simultaneamente.

Inoltre, sempre del Raimondi, sono esposti in sei volumi tutti i

Salmi (*Salmodia Davidica*) musicati a quattro voci dispari, secondo la scuola dei cinquecentisti (come osserva l'autore nella prefazione in data 19 ottobre 1849), però con una certa libertà di concezione e di stile.

**

Ma è nella Sala G che la Mostra di musica sacra assume la maggiore importanza artistica. Quivi il Capitolo di Vigevano espone un libro di *Motetti* a una voce sola, con basso numerato, del Grossi Gio. Antonio, edito a Milano nel 1669; *Missarum Liber tertius* (Messe a 4, 5 e 6 voci) di Pier Luigi da Palestrina (Roma, 1570); *Falsi bordonni figurati* sugli otto toni ecclesiastici di Vecchi Orfeo, milanese (Milano, 1600).

Il Capitolo di Vercelli invia molte composizioni di maestri che appartennero alla Cappella del Duomo di quella città, e che vissero nel XVIII secolo.

Splendida è la mostra del Liceo Musicale di Bologna, nella quale figurano i nomi del Sarti, del Colonna G. Paolo (sec. XVII), dell'Agresti (id.), del Banchieri (*Primo libro delle Messe e Motetti*, Venezia, 1620), dello Spontoni (*Messe a 5, 6 e 8 voci*, Venezia, 1588), del Rota Andrea (secolo XVI), del Mattei Stanislao (autografi, secoli XVIII-XIX), dell'Ottani, del Gibelli, del Santelli (secolo XVIII), del Clari (*Te Deum in re maggiore a 4 voci*) e di Perti Giacomo Antonio (secolo XVII), del quale ammirasi il preziosissimo autografo di una *Messa* a 12 voci con accompagnamento di strumenti: né meno preziosi sono i sette autografi del celebre Padre Martini, il grande contrappuntista, teorico e compositore, donde tanta luce rifulse sulla scuola di Bologna nel secolo scorso.

Il Capitolo di Pesaro, oltre un *Confitebor* a 5 voci di Giovan Battista Pergolesi, il soave autore dello *Stabat* e della *Serva padrona*, grandissimo nel campo della musica profana, se bene discutibile in quello della musica sacra, espone moltissime composizioni di un Bellinzani Paolo Benedetto, che fu maestro di Cappella della Metropolitana di Urbino nel secolo XVIII; una *Messa* concertata a 4 voci con strumenti, archi e ripieni (Bologna, 1710) e varii *Salmi* di Bassani Giovanni Battista, celebre violinista del XVII secolo, e maestro del Corelli; i *Salmi* a 8 voci (Bologna, 1694) del già citato Giovanni Paolo Colonna, maestro di Cappella a San Petronio in Bologna, ed uno dei più illustri compositori di musica sacra del XVII secolo; il *Primo libro delle Messe* del Padre cremonese Costanzo Porta, allievo della scuola veneziana del Willaert, e condiscipolo dello Zarlino; *Missarum liber quintus* (Roma, 1540) e *liber primus* (Roma, 1554) di Pier Luigi Palestrina; inoltre molti pezzi sacri di minori autori, quali Benedetti Pietro, Giordani, Baldradi, Baroni, Grandi, Diruta, Morales, Rocco Rodio, ecc.

Dalla Cattedrale di Mondovì si presenta un *Miserere* a 8 voci e *Salmi brevi per tutto l'anno*, musicati dal predetto Bellinzani Paolo Benedetto; inoltre varie composizioni di Gasparrini Q., Craveri, Colombo Pio B., Badino.

Dal Capitolo di Ferrara « *Missarum liber tertius* » del Palestrina (edito a Roma nel 1570).

Dalla Biblioteca Angelica di Roma i 50 *Salmi* di Benedetto Marcello editi a Venezia nel 1724; un trattato « *La illuminata de tutti i toni di canto fermo* » di un Aignino P. Illuminato da Bressa (Venezia, 1562); otto *Magnificat* di un Capiccio Alessandro, romano (Roma, 1616) e il « *Thoscanello* » (Venezia, 1523), il *Trattato della musica* del can. Pietro Aron.

Dal Capitolo di Novara, varie *Messe* a 4, 5 e 6 voci (Roma, 1544) del già citato Morales Cristoforo; nove *Messe*, varii *Magnificat* e *Motetti* per le feste di tutto l'anno (edizioni romane del XVI secolo), di Lodovico Da Vittoria, celebre contrappuntista della scuola romana.

Dal Capitolo di Modena, una preziosa raccolta dal titolo « *Liber quindecim Missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt* », edita a Roma nel 1516, in-folio grande, e contenente *Messe* di varii autori, fra cui i fiamminghi Josquin, Brumel, Feum, Pierre de la Rue, continuatori della scuola di Okeghem.

Principalissima è la Mostra dell'Archivio capitolare della Metropolitana di Torino; nella qual mostra si comprendono le *Messe* « *Iste confessor* », e « *Papa Marcello* », ed altre 5 *Messe* del Palestrina, edita a Roma (in-folio) nel secolo XVI; 6 *Messe* (*Lutetiae*, 1582) del fiammingo Orlando Lasso (Roland de Lasse) e 4 altre *Messe* del medesimo autore, edizione italiana del 1577; 6 *Messe*

autografe ed altre composizioni sacre del Perti (sec. XVII-XVIII); l'Ufficio della Settimana Santa, Cantici, Inni, Antifone del predetto Lodovico Da Vittoria (Roma, 1581); una *Messa* per defunti del Colonna, un *Credo* del Durante, un *Miserere* (tradotto) del celebre Iomelli (manoscritto del 1787); 9 *Messe*, un *Miserere*, un *Cantico di Zaccaria*, *Litanie dei Santi* del Grancini (secolo XVI); diverse *Messe* del francese C. Goudimel (Parigi, 1557 e 1559); e inoltre moltissime composizioni di Montalto, Carisio, Ottani, Gasparrini, Fasoli, Giay, Calderara, Suriano, De Monte, ecc.

Quanti tesori di arte musicale italiana, dispersi e nascosti negli archivi delle Chiese e delle Biblioteche pubbliche e private, che nessuno pensa a scoprire, a studiare e a rendere di pubblica ragione; fin che un bel giorno, scovati da qualche dotto e volenteroso straniero, ci ritornano dall'estero in magnifiche edizioni tedesche o anche francesi, studiati, illustrati, ammirati!

CARLO BERSEZIO.

L'Album del signor Chiantore all'Arte Sacra

IL signor Gustavo Chiantore è un abile e intelligente commerciante della nostra città, il quale non trova ozioso occuparsi d'arte negli spazi di tempo che gli consente la sua professione, nè rovinoso lo spendervi cure, perseveranza e danaro. Da una serie di stampe e d'incisioni, che in famiglia era solito osservare e ammirare nell'infanzia, derivò l'amore per le opere dei maestri: la curiosità lo trasse a iniziare ricerche per conoscere i suoi autori, indi a proseguire la raccolta. Nella sala della pittura antica, all'Esposizione d'Arte Sacra, è esposto un grande *Album* in cui egli uni i disegni di soggetto sacro della sua collezione.

Sono schizzi a penna e a matita, disegni all'acquerello, a sanguigna, a tempera: studi, abbozzi, composizioni per stampe, per quadri, per affreschi. Appartengono in gran parte ai secoli XVII e XVIII. Parecchi provengono da vecchie collezioni, del Volpato, di Santo Varni, del Motta e vi sono rappresentate la scuola lombarda, la veneta, la bolognese, nonché le ultime manifestazioni dei periodi classico e romantico fino al Solimene, al Sabatelli, all'Arienti, al Biscarra.

Fra le attribuzioni più o meno probabili v'hanno il Tiziano, il Correggio, il Veronese, il Caracci, Guido Reni, il Tiepolo. Noto un *Adorazione dei Magi* a penna e a matita, piena di movimento e di ricchezza, attribuita al Veronese; una *Sacra Famiglia* di Pietro da Cortona; un putto di scorcio a sanguigna, d'impronta caraccesca; una *Cena* a penna d'una composizione spigliata e insieme corretta, con figure accennate a tratti fugacissimi ma molto espressivi, piena di luce; uno schizzo a penna e seppia per soffitto, del Tiepolo molto probabilmente, arioso, vivace, a rapide linee e franche pennellate; una testa di San Gerolamo a sanguigna, morbida e forte; un frammento attribuito al Poussin; un *Cristo* attribuito a Guido Reni, di tre quarti, a matita; un disegno a penna raffigurante l'episodio *Date a Cesare*, ecc., con teste fortemente modellate; una *Susanna* del Brescianino; una *Purificazione* del Ricci e altri disegni del Procaccino, del Campagnola, ecc.

Dei piemontesi sono pur notevoli disegni dell'Olivieri, del Beaumont, del Galliari.

I disegni che diamo qui sono: Galliari (acquerello); Domenico Tiepolo (schizzo a penna e ad acquerello); Barocci (disegno a sanguigna).

Una tal raccolta merita incoraggiamento. Così fossero molti i privati che si dilettaessero di occupazioni così elevate e utili al bene comune. Io non biasimo coloro che fanno incetta di oggetti d'arte a scopo di lucro quando li salvano realmente dalla distruzione, sebbene li mandino in esilio. Non importa, vi saranno ben guardati e ricorderanno la patria. Ma quando incontro chi si compiace disinteressatamente di tali collezioni e le accresce e le contempla come un tesoro, non posso far a meno di goderne per il bene dell'arte e per l'utilità pubblica. Poichè esse facilmente rimarranno in patria, e tardi o tosto entreranno nel patrimonio nazionale.

G. CENA.

Cultori dell'Arte Sacra in Piemonte

ANTONIO STUARDI

Lo scultore Antonio Stuardi, autore del monumento a *D. Bosco* in Castelnuovo d'Asti, e della colossale *Madonna del Roccamelone*, il cui modello in gesso fu centro a tante feste degli indigeni e dei bambini all'Esposizione dell'Arte Sacra e delle Missioni, è nato nel 1862 in Poirino, dove esordì come professionista con una statua di *San Cristoforo* per una cappella votiva.

Questo lavoro ebbe fortuna; piacque non solo ai committenti, ma anche a quel pubblico devoto, alla cui immaginazione e al cui sentimento l'opera dello Stuardi, specialmente, era indirizzata.

Per tale ragione lo Stuardi lavorò, fin d'allora, quasi sempre per chiese. E anche nelle opere per esposizioni, trattò per lo più temi d'ispirazione religiosa, nei quali riesce bene; perchè tra siffatto genere di soggetti e il modo di sentire del nostro artista, c'è una armonia, e la maniera sua riflette in certo modo la fisionomia della sua coscienza.

Fra le migliori opere dello Stuardi noto le seguenti:

Il gruppo *Charitas* (stato esposto in una delle ultime esposizioni della Società Promotrice di Belle Arti, e riesposto ora all'Esposizione d'Arte Sacra, Sezione *Arte moderna*), che rappresenta una monaca che assiste una moribonda, e contiene associate la veridicità dell'osservazione, e una grande spiritualità di espressione; il gruppo del *Nazareno che accoglie i fanciulli* (*Sinite parvulus venire ad me*), eseguito per commissione del munifico cav. Stara, che donò l'opera all'Asilo di Vanchiglia per decorarne l'atrio; il *Timpano della Pentecoste*, per la porta della cappella delle Suore del Cenacolo (angolo dei Corsi Massimo d'Azeglio e Vittorio Emanuele II); le *Statue di Angioli* adornanti l'altare maggiore della chiesa di San Bernardino alla Barriera di San Paolo, e simboleggianti il contributo dei chierici minori nella funzione della benedizione.

GIUSEPPE CESARE BARBAVARA.

Gli oggetti esposti nella Mostra delle Missioni

TERRA SANTA

ACCOMPLEMENTO degli articoli sulle Missioni converrà parlare brevemente degli oggetti esposti, i quali non solo danno un'idea esatta dei paesi, donde furono portati, delle loro industrie principali e dei principali prodotti, ma per l'importanza e la disposizione rivelano altresì la sagacia dei Missionari che seppero farne la scelta, e la pazienza degli ordinatori.

E comincerò da Terra Santa, la più antica Missione italiana e quella che desta più care impressioni nel nostro cuore: impressioni che l'edificio stesso, armonico e meravigliosamente conforme allo stile, che predomina in Palestina, rende anche più vive.

Appena entrati nella vasta Galleria, che racchiude gli oggetti mandati dalla Custodia di Terra Santa, diverse figure in legno, vestite all'orientale, compiono l'illusione. Adorni di stoffe più o meno ricche, col capo cinto da turbanti variegati si trovano i tipi del Betlemite, del Samaritano, del Beduino, del Mussulmano, del Rabbino, e si pensa con dolore che la Terra Santa è calpestate dagli infedeli... Alzo gli occhi allo splendido arazzo del Sinaglia, collocato sopra la porta, raffigurante Gesù in Croce, a lato i due ladroni, nello sfondo Gerusalemme, e, mio malgrado, mormoro con Geremia: Gerusalemme, Gerusalemme convertiti al tuo Dio! E mite e confortevole visione m'appare in alto Francesco, circondato da' suoi figli, portanti a quella terra desolata la parola di vita. Come il Re Pacifico, i poveri frati entrarono umili e mansueti, e raccolsero palme gloriose di vittoria e altre più gloriose di martirio... L'occhio s'abbassa e par di vedere animate le figure di lassù. Sono altri figli di San Francesco, sono i degni seguaci dei Santi (così ben illustrati dal pennello del Gaidano), che passano gravemente nella vasta Galleria, e ai visitatori mostrano cortesi quanto è esposto.

Là è un frate che spiega paziente i tesori di numismatica, racchiusi in una vetrina, e rievoca altri tempi, facendo passare dinanzi alla mente visioni di gloria e visioni di sangue.

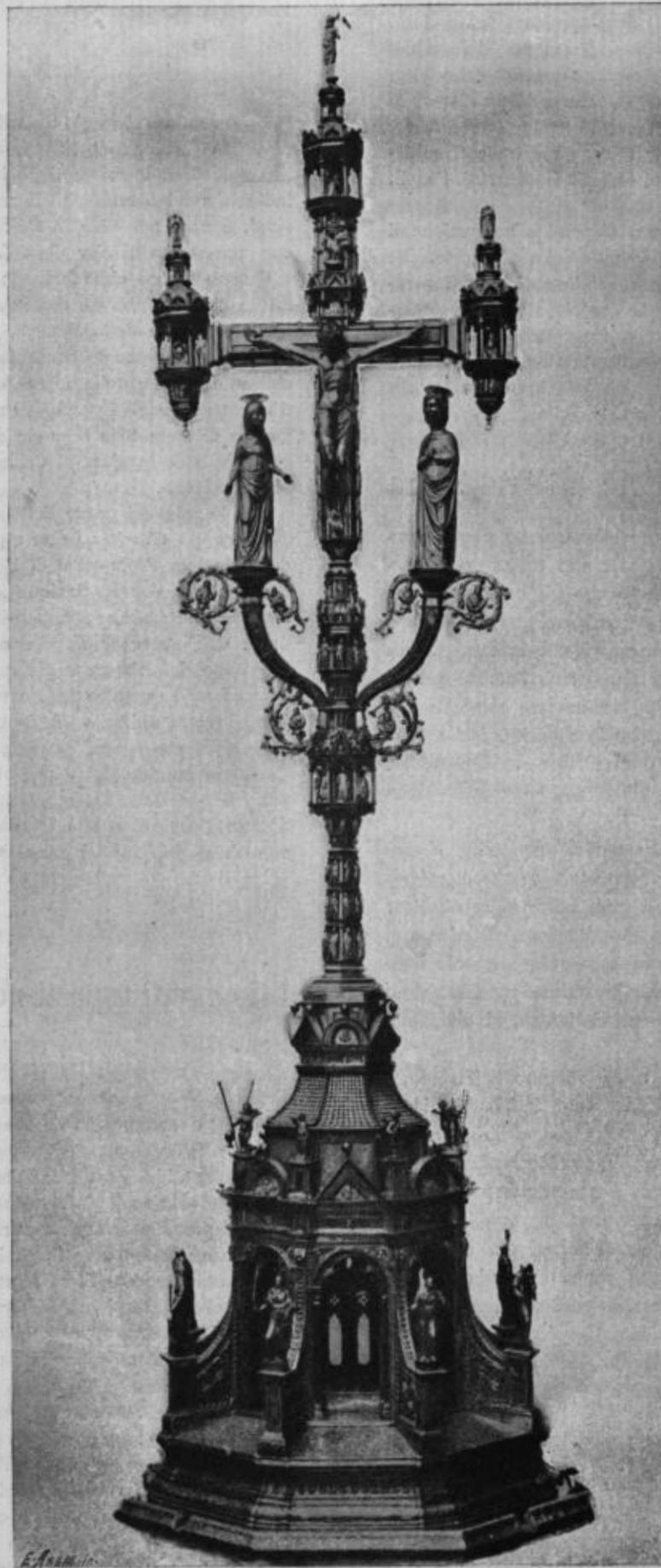
Egli fa osservare inoltre un antico orologio colle armi di Hannover e di Irlanda riunite, e che si ritiene abbia appartenuto a Giorgio I d'Inghilterra, mentre un altro frate spiega agli sguardi meravigliati di parecchie signore, scialli dallo splendido lavoro, ricami finissimi, dove i più vivi colori sono gettati pazzamente, eppure con armonia deliziosa, ed altri ove le sfumature più delicate si uniscono all'oro per formare disegni, che paiono tracciati da mano di fata.

Sono lavori delle orfane, che le cure pazienti delle Suore Francescane educano con amore, e certo un elogio sorge spontaneo per la perizia delle maestre e delle allieve. Altre signore palpeggiano le sete, di cui alcune ornate d'oro e d'argento, le sciarpe finissime ed i veli che nascondono il viso delle leggiadre mussulmane, e forse pensano che non spiaccerebbe neppure ad esse avvolgersi in quei morbidi tessuti...

Ma diversi baldi giovinotti — è l'eterna storia d'Achille — circondano premurosi il beduino Jacub, che fa loro vedere diverse armi antiche e moderne, e quelle *lame di Damasco*, che ebbero tanta parte nelle lotte del medio-evo. Per conto mio invece non mi sazio d'ammirare le conchiglie di madreperla, finemente lavorate a bassorilievi, industria principale dei Betlemiti. Alcune sono di un grande pregio, e comprendo come la Regina e la Principessa di Napoli abbiano gradito con riconoscenza due conchiglie scolpite espressamente, colle armi di Savoia e Montenegro riunite sotto un padiglione reale, sormontato dalla croce di Gerusalemme. Mi strappo quasi a malincuore dalle conchiglie di madreperla per ammirare i superbi tappeti persiani, i vasi di ottone battuto, gli artistici *tam-tam*, i paraventi moreschi, le lampade arabe ed altri leggiadri mobili intarsiati, profusi un po' dappertutto nella vasta Galleria.

Uno degli orfani di Gerusalemme m'invita ad acquistar fiori di Terra Santa, corone di madreperla e d'olivo. Egli narra dei prodigi di carità compiuti dai Francescani, ed in prova fa vedere molti libri in lingue diverse, esposti in bell'ordine, tutti stampati nella tipografia dei R. P. Francescani, unica tipografia che esista in Gerusalemme dal 1848. Chi vorrà rifiutare di acquistare taluni di tali libri, i quali inoltre danno un'idea esatta delle Missioni di Terra Santa?

Ma là nel centro della Galleria veggio dei vasi disposti a trofeo e m'avvicino. Strano trofeo, composto di vasi di farmacia, eppure vero trofeo di carità e di valore! Quei vasi furono regalati dalla



GRANDE CROCE IN ARGENTO CESELLATO E DORATO

Superbo lavoro d'oreficeria lombarda — L'iscrizione apposta alla parte antica dice: Hanc crucem fecerunt Ambrosius de Puteo et Augustinus de Sacchis ambo Mediolanenses 1478 — Appartenente alla Chiesa Cattedrale, Cremona.

(Esposizione d'Arte Sacra, pag. 184 del Catalogo — xxxviii — Sala K).

Casa di Savoia, dalle Repubbliche Genovese e Veneta ai poveri frati, che, con pochi mezzi e molta fede, stabilirono in Oriente la prima farmacia; e vedendo la croce Sabauda, lo stemma di Genova e il fiero leone di San Marco, penso a quei tempi gloriosi dell'Italia marinara, quando

Dall'aquila latina
Sorse un lion con l'ale, e il suo
ruggito
L'Oriente contenne impaurito.

I Francescani hanno ora una splendida farmacia, stabilita secondo le moderne regole d'igiene, ma con quale compiacenza debbono custodire gli antichi e preziosi vasi, santificati dalla pietà dei loro primi fratelli?



IMPERO OTTOMANO

APPENA entrati nell'edificio, destinato all'impero Ottomano, si trovano, a sinistra, degli splendidi mobili moderni del Parvis, un italiano stabilito al Cairo, un italiano che onora l'industria nazionale; ma le vetrine seguenti attirano per il pregio delle cose esposte e per le memorie che ad esse si connettono.

È la Missione Francescana di Mesopotamia che espone ricami contesti d'oro e di seta. Sono sciarpe, veli, tovaglie d'altare, che dai Turchi furono presi ai poveri Armeni e pietosamente riscattati dai Francescani.

Ah! davvero che se questo ricamo potesse svelare

di che lagrime grondi e di che
sangue

si inorridirebbe!

Ancora inulti giacciono i poveri Armeni ed invano l'onda che si frange sulle spiagge europee porta l'eco dei loro gemiti desolati alle nazioni impassibili!

Tento scacciare dal mio pensiero le immagini funeste, ma invano, e assai distratta passo innanzi alla Missione di Tripoli, che mandò diversi vasi dell'epoca romana, trovati negli scavi. Del pari non mi arresto dinanzi al bel trofeo d'armi marocchine dell'avvocato

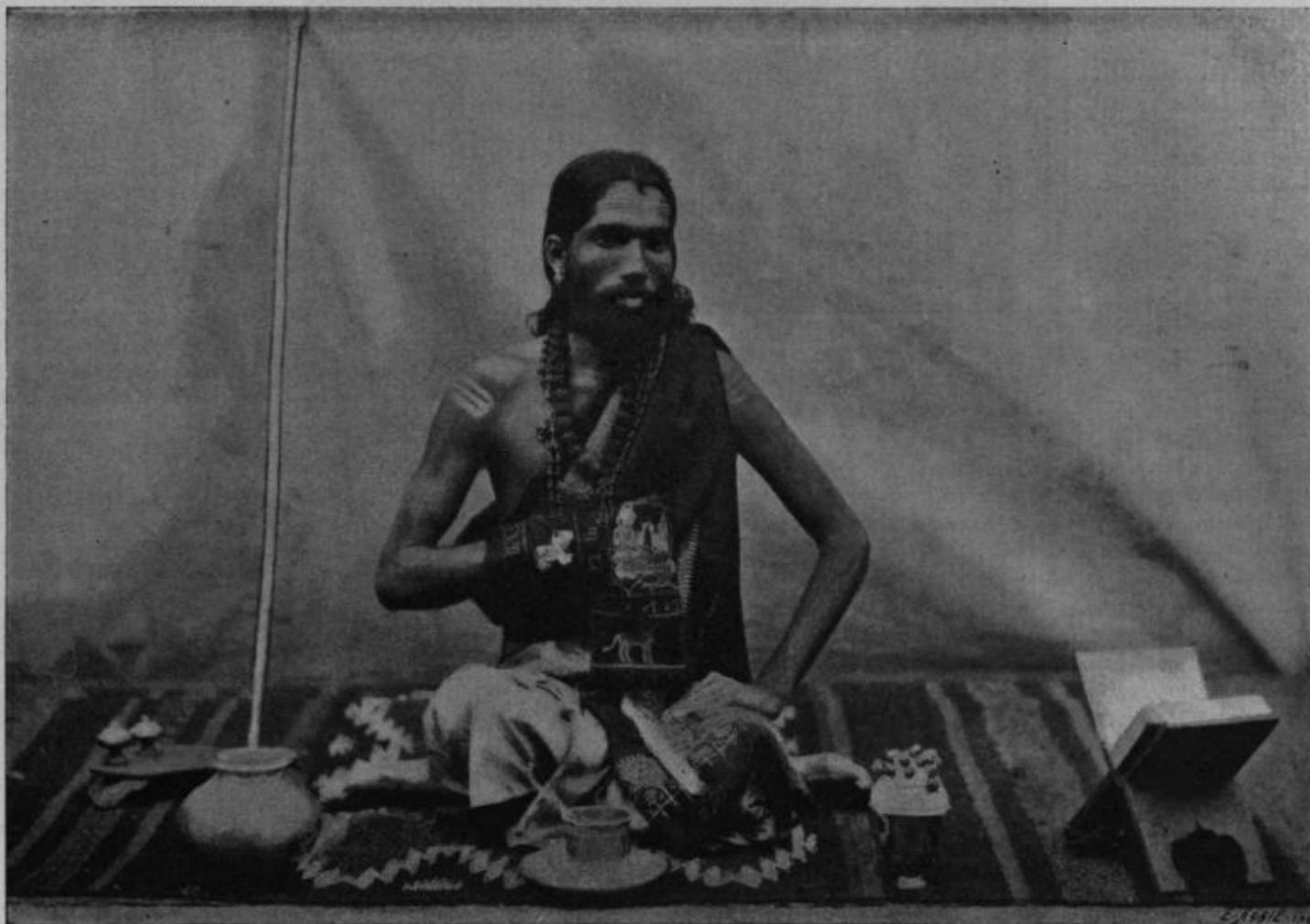
Oscar Ferrero, e proseguo fino agli oggetti dell'Alto Egitto. In una sola vetrina quanto campo all'immaginazione!

Molto ben disposti si trovano armi ed utensili dell'età della pietra, assai interessanti. Quasi vicino sonvi dei vasi che risalgono a 4000 anni a. G. C., e che meravigliano per l'eleganza della forma. Una coppa, disgraziatamente un po' rotta, rivela un gusto squisito, ed i vasi cilindrici della medesima epoca, che a tutta prima paiono meno artistici, meritano però di essere attentamente considerati,

FOTOGRAFIE ESPOSTE ALLA MOSTRA DELLE MISSIONI



VEDUTA DELLA RESIDENZA VESCOVILE E STAMPERIA DELLA MISSIONE A MANGALORE



UN SANIASSI O PENITENTE INDIANO NELLA SUA PREGHIERA O CONTEMPLAZIONE

tanto più se si raffrontano coi vasi d'identica forma che l'ultima parola della moda vuole nelle sale eleganti, come porta fiori. Strano riavvicinamento dopo seimila anni!

E nella medesima vetrina vi sono oggetti dell'epoca faraonica. Un arco, delle frecce, un aratro, un mazzuolo, dei bastoni, sigilli, statuette reali e statuette funerarie dell'antico impero, in gran parte acquistate dal nostro Museo Egizio. Trovasi pure una testa mummificata, ed è curioso fare il confronto tra di essa e i fanciulli dell'Alto Egitto, che, coll'allegria della loro età, saltellano innanzi.

Nella mummia vedesi ancora spiccatissimo il tipo egiziano, che pare siasi mantenuto quasi inalterato attraverso ai secoli.

...Ed è davvero un rapido percorrere i secoli l'osservare quanto venne inviato dalla Missione dell'Alto Egitto.

Si lasciano i tempi Faraonici, l'epoca romana per cominciare l'era cristiana. Infatti nella seconda vetrina si trovano antiche stoffe copte sacerdotali, che si seppellivano insieme coi sacerdoti; pietre funerarie col simbolico alfa ed omega; croci in metallo di forma greca ed altre copte, molto simili alle nostre latine; ricami dei primi secoli della chiesa, tra cui notevole un S. Giorgio e soprattutto N. S. G. C. simboleggiato, come si trova pur nelle catacombe, sotto la figura d'Orfeo, che colla lira ammansa le fiere.

Ma ecco una voce soave di fanciulla mi invita ad ammirare i bei lavori, che le Missioni dell'Alto Egitto hanno esposto. È Maria, una fanciulla egiziana, venuta colle buone suore Francescane, e mi fa vedere cuscini trapunti in oro, fazzoletti finissimi di trine, merletti e ricami preziosi. Alcuni vidi io stessa lavorare dalle agili dita delle fanciulle egiziane, delle quali ammirai la sveltezza e l'abilità. Presto attento orecchio alla mia guida, che mi spiega, come l'oro adoperato si possa benissimo lavare senza punto alterarsi. È un caro frugolino, che con legittimo orgoglio mi fa sfogliare gli splendidi *albums*, contenenti compiti e composizioni d'indigeni, e poi, non contenta di farmi ammirare quanto venne esposto dalle sue suore, vuole pure ch'io osservi i lavori di altre Missioni. Mi conduce a sbalzi dove l'occhio suo è più attirato, e invano io vorrei arrestarmi dinanzi ad alcuni esemplari della flora egiziana, che mi paiono molto interessanti. A mala pena mi lascia fermare davanti ad alcune foglie di sicomoro, lo storico albero egiziano, e subito fa una smorfia, vedendo al disopra, quasi in posto d'onore, un giovane cocodrillo. Come si potrebbe pensare all'Egitto senza associarvi i cocodrilli, che infestavano le azzurre acque del Nilo, e che pur erano tenuti in grande venerazione? Eppure la mia guida gentile non vuol saperne, e mi trascina innanzi alla vetrina del Montenegro. È un barbaglio, un luccichio, un scintillare d'oro nei ricami delle vesti preziose, ma non è forse ciò che attira la bruna figlia d'Egitto. Essa mi parla della principessa Elena, a noi venuta dal Montenegro; mi parla del principe di Napoli che visitò l'Egitto e le Missioni, ove ebbe tante accoglienze cortesi; mi parla dell'affetto ch'essa nutre per gl'Italiani, soprattutto pei Torinesi, amore-

volmente ospitali, e poi, quasi insensibilmente è tratta a parlare della sua prossima partenza. Nel suo occhio brilla « una lacrima ed un sorriso », per usare l'espressione del poeta, e si vede quanto desideri riabbracciare i suoi genitori, quanto desideri ritornare

Là dove l'auretta più mite
Sospira; e più fulgido il sol,
Feconda le zolle fiorite
E schiara alle rondini il vol.

AMALIA CAPELLO.

FOTOGRAFIA ESPOSTA ALLA MOSTRA DELLE MISSIONI



Marito e moglie pagani di alta casta. La moglie è ancor bambina di 13 anni quantunque sposata da otto anni. Essa è carica di gioielli e di corone di gelsomini.

modo venne formata una serie di 80 tavole in eliotopia, di grande formato, la quale presenta gli esempi più caratteristici per ognuna delle applicazioni della manifattura artistica, lavori in metallo, legno, avorio, tessuti, ricami, miniature, ecc., e colla quale si può tener dietro allo sviluppo ed alle trasformazioni dell'arte dal secolo VI allo scorso secolo.

Le 80 tavole in eliotopia sono precedute dal testo, pure illustrato, nella cui prima parte l'architetto Beltrami ricostituisce rapidamente le varie evoluzioni dell'arte, dal secolo VI alla fine dello scorso secolo, mettendo in rilievo le varie cause che vi hanno influito non sempre in modo conforme per tutti i rami dell'industria artistica; dopo di che l'autore presenta i cenni storici e descrittivi dei vari oggetti illustrati. Alcuni documenti relativi all'esecuzione del Gonfalone di S. Ambrogio nel secolo XVI e i vari indici per materia e per località completano il testo.

Con l'approvazione dell'Autorità Ecclesiastica

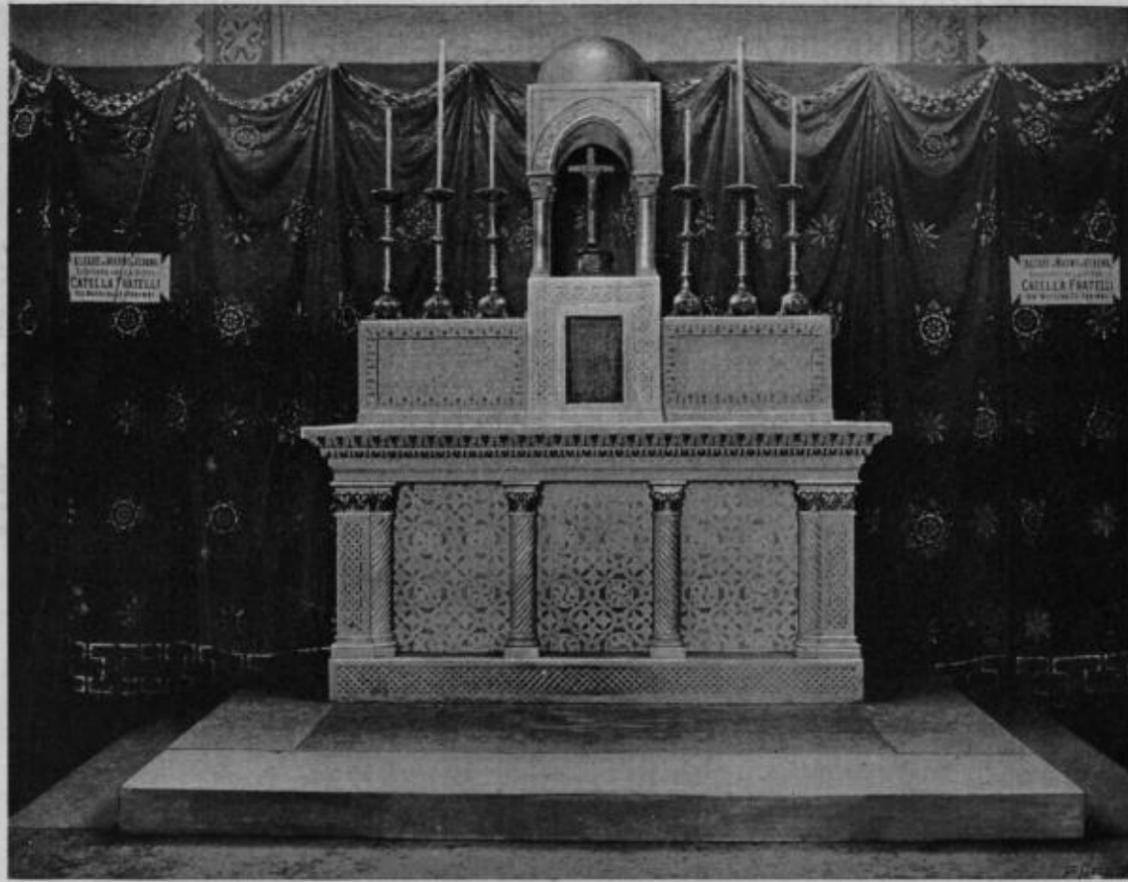
GIUSEPPE VAY, gerente responsabile.

Torino — Tip. Roux Frassati e C.

PROPRIETÀ ARTISTICO-LETTERARIA RISERVATA.



GIACOMO GINOTTI — LA FEDE (statua in gesso) (Esposizione d'Arte Sacra moderna, n. 39 del Catalogo — Sala P).



Altare in marmo eseguito nello stabilimento dei Fratelli CATELLA, su disegno dell'ing. MOLLI (premiato con Medaglia d'Oro)
(Questo altare servì per le funzioni religiose celebrate nella Cappella delle Missioni all'Esposizione d'Arte Sacra).

MOSTRA D'ARTE SACRA IN TORINO



L'ARTE ITALIANA

LE antiche memorie ed agli oggetti d'arte straniera esposti nella Mostra, nelle riviste che hanno preceduto la presente si rivolse lo sguardo; è tempo ormai di discorrere in breve dei principali prodotti dell'arte italiana, dall'esame dei

quali sorge al visitatore una grata, intima compiacenza.

L'arte toscana appare con qualche reliquiario del Capitolo di Pienza, con vari avori, tra i quali il cofanetto di Borgo San Donnino, con putti giacenti sulle fragole e figurine conversanti, e due piccoli trittici colla B. Vergine e la Crocifissione (n. 203). L'oreficeria poi si presenta con un bellissimo e grande calice di Colle Val d'Elsa, (n. 159), offerto, come dice l'iscrizione, a quella chiesa da Giacomo Martino Calzolari per la salute dell'anima sua. Mirabilmente lavorato a cesello, ha alla base sei medaglie d'argento smaltato a colori vivaci, rappresentanti gli Evangelisti e Dottori della Chiesa; altri smalti con angeli e stemmi si avvolgono al di sotto del nodo, che è pure finamente cesellato a scudetti, dove sono raffigurati Gesù che porta la Croce, e santi e monaci. Anche attorno alla coppa, tra foglie cesellate, sorgono scudetti con figure di cherubini dalle ali vagamente dipinte. La grande patena dorata ha pure uno smalto nel centro con un santo vescovo nel trono, avvolto nel suo ampio piviale, tenuto dalle borchie e fiancheggiato da due angeli oranti. Per trovare un oggetto di pari bellezza dobbiamo venire ad un altro gruppo largamente rappresentato alla Mostra, al gruppo lombardo, che ha nel grande calice di Chiavenna (n. 152) un insigne esempio di quei grandi vasi sacri che servirono per la consecrazione del vino, quando il rito della Comunione dei fedeli compievasi ancora *sub utraque*, vale a dire sotto la specie di pane e di vino.

Questo calice, alto 40 cm. circa, in argento cesellato e a pallida doratura, ha un'ampia base con decorazioni a non grande rilievo, fra queste sono quattro fogliette d'argento smaltato, raffiguranti santi monaci ed un giovanetto dall'elegante acconciatura lombarda della fine del 400, dalla chioma inanellata sotto al tocco fregiato di perle; sono smalti alquanto diversi da altri smalti lombardi, giacchè oltre alle fattezze più robuste, hanno tinte cupe e morbidamente fuse tra loro. Anche l'elegante nodo e la coppa ampia, ma non molto svasata, ha alla base scudi con smalti, non molto conservati.

Consimili smalti a tinte oscure ha il piccolo ostensorio di Cernobbio (n. 156) dalla forma di semplice e rotonda edicoletta a cupola; la Pietà, la Vergine col Bambino ed il Precursore figurano sugli scudetti.

Coll'esame di questi smalti noi siamo condotti a parlare di una serie incomparabile di croci stazionali o d'altare, che sono tali da fornire una splendida idea dell'arte lombarda. Tutte, dalla gigantesca croce di Cremona a quella più modesta di proporzioni del Duomo di Savona, hanno a comune il carattere fondamentale dell'arte lombarda del 400 e del 500, la cura cioè minuziosa dell'ornamentazione spinta ad un grado che tocca l'eccessivo. E questa « mania » decorativa che pervade tutti i rami dell'arte lombarda ha nell'oreficeria l'origine sua, movendo poi da questi all'architettura si da rendere quest'arte un pretesto, un campo per la più capricciosa e nello stesso tempo metodica fantasia. La Certosa di Pavia informi. Ma per stare alle nostre belle croci della Mostra vediamo già nelle più antiche una ricchezza di ornamenti che sfida la descrizione più accurata. La croce di Cremona, ad esempio, che venne spedita da quella Fabbriceria del Duomo, anche considerata nella sua parte originale, è pure uno dei più grandiosi pezzi di oreficeria di tutta la Penisola. Non m'attento a farne una minuta descrizione, che non troveremo neppure nell'opera di Luchini, sul Duomo di

Cremona; dirò solo che dal fusto ottagonale, colle varie faccie a nicchiette, occupate da un popolo di santi, di cherubini, di angeli, di beati, rivolti al cielo, si svolgono due cornucopie reggenti le due statue della Vergine e di San Giovanni Evangelista, tanto queste che il Cristo crocifisso, in argento dorato, come tutta la croce, hanno comune il carattere d'una certa sproporzione del capo, forse per la più agevole espressione del sentimento nei volti, che si animano di una vita, di un movimento loro proprio; l'estremità delle braccia della croce terminano in nicchiette a cupoletta sostenuta da colonnine, dentro alle quali sono la Vergine e l'Arcangelo Gabriele: superiormente, in una nicchia pure sormontata da cupola e cupolino e dalle statuine del Precursore, è il Padre Eterno in trono, col tipico globo nella sinistra e benedicente. La splendida opera è decorata nelle cornucopie e nel fusto, da piastrine a smalto azzurro, col quale armonizzano le statuine, i busti, i bassorilievi in parte dorati, che in numero di 400 circa sono distribuiti in tutte le parti di questo bel monumento, gareggiante coi grandi capolavori dell'arte fiorentina.

Ben si comprende che un'opera di tanta mole e che dovette richiedere una perizia immensa ed una familiarità considerevole con tutti i motivi e le consuete forme dell'arte lombarda, deve portare l'indicazione dell'autore; difatti al piede troviamo la scritta:

HANC CRUCEM FECERVNT
AMBROSIVS DE PVTEO ET
AVGVSTINVS DE SACCHIS,
AMBO MEDIOLANENSES 1478.

Quale dei due abbia immaginato la croce e dato il disegno non potrei dire, nè, a mia saputa, è scritto nelle carte sinora esplorate: certo si è che la famiglia dei Sacchi non meno che quella dei Pozzi sono notissime nel campo dell'arte lombarda.

Alquanto più antica della sua maestosa consorella è un'altra croce dello stesso Duomo di Cremona (n. 65) che porta la scritta B. FACII

OPVS DONVM. Anch'essa ha su due cornucopie le statuine di San Giovanni e della Vergine; inferiormente ed a' lati del Crocifisso ha i busti dei tre Santi Apostoli: Paolo, Pietro e Gerolamo, sopra al Cristo ha una figura che per mancanza della raggiera, per una certa varietà dell'abito potrebbe forse riconoscersi come un ritratto, forse dello stesso donatore. In questa croce col fondo a traforo, è notevole, ad onta di un scellerato restauro, il carattere speciale delle figure o del panneggio, quelle ancora rigide, questo disposto a pieghe parallele orizzontali, con una certa secchezza ed ingenuità arcaica, interessantissime.

Stridente in questa, come in altre croci, è il contrasto tra la decorazione, già provetta, e le figure ancora sproporzionate ed incerte tra una timidezza goffa ed uno slancio male equilibrato. Ad onta di questo arcaismo, io esito ad accogliere l'attribuzione tradizionale al Beato Facio, da Verona, che sarebbe morto poco

prima del 1262, come appare dalla sua tomba conservata nel Duomo cremonese.

La bella croce d'altare della Cattedrale di Savona (n. 168) collegata colla memoria dei due grandi Della Rovere, che furono entrambi vescovi della città prima di essere eletti papa, coi nomi di Sisto VI e Giulio II, s'erge su un elegante piede a fusione, coll'asta adorna da nodo e in contatto di monti; la croce ha sulla faccia anteriore il Crocifisso ed ha quattro busti di stile severo e di eccellente lavoro di cesello, applicata ad un fondo di filigrana su argento: nel lato posteriore ha quattro scudetti colle figurine degli Evangelisti intenti nel loro lavoro. Lo stemma, che avrebbe precisata l'attribuzione della croce, ora manca.

Altro capolavoro è la croce di Domaso, sul lago di Como (n. 59), anch'essa argentesi sopra una edicoletta ottagonale colle varie faccie effigianti una specie di piccola ancona, riccamente ornata, con una figurina di santo in bassorilievo. La croce tutta quanta a trafori, sotto cui appare un fondo di pelle tinta in rosso, ha le braccia colle estremità che si espandono in nicchiette, dove stanno le figure della Vergine, di San Giovanni, e delle Marie, figure pesanti col loro ampio abito: il Cristo però ha tratti espressivi ed eleganza di proporzioni. Lungo tutto l'orlo sporgono gemme, fiorami, rabeschi, con un'abbondanza che troviamo consueta in molte croci lombarde ed anche in alcuna della Svizzera. L'iscrizione, che si legge sul fianco, dice: *Opus Io. Petri Lierni comensi. MDXXXIII Ecclesiae Domasii.*

Il nome di un altro orafo comasco, Francesco di San Gregorio, leggesi colla data del 1513 in una bella croce di Dongio, coll'edicoletta adorna di smalti azzurri, colle figurine ricavate da un tratteggio finissimo a colori bianco e roseo. Mentre tanto fine è la decorazione in smalto ed accurata l'ornamentazione, le figure specie

di simboli evangelici, appaiono invece meno libere e più pesanti; anche in questa croce si hanno i consueti busti circondanti il Redentore in croce, e posteriormente, ha una mensoletta l'Eterno padre, circondato dai simboli dei quattro Evangelisti. La stessa minore perizia nelle figure umane che nella decorazione ravvisiamo anche nella croce di Cernobbio (n. 242) dall'edicoletta adorna nelle faccie da medaglie smaltate; le braccia, il piede sono nei loro fianchi adorni da gemme ad intaglio e smalto; le figure del Cristo e dei santi ispirati ad una certa ingenuità campestre, hanno i capelli e gli abiti dorati.

Un fine lavoro di cesello della fine del 400 è il pastorale di Savona, adorno di smalti azzurri lungo le costole del riccio e nel nodo. Il riccio, terminante in una testa di drago, ha la voluta sorretta da un angelo colle ali spiegate; nell'interno è la Madonna in trono che sporge il Bambino ad un orante genuflesso, che ha



SANTO VESCOVO ABATE (dipinto su tavola del secolo XV)
Marchese D'Harcourt d'Azeglio, Torino.
(Esposizione d'Arte Sacra antica, n. 2 del Catalogo — Sala L).

distintamente indicati i lunghi capelli fluenti, il tocco e la tunica, che fanno pensare ad un donatore. Più semplice di questo è il pastorale di Broni (n. 36) che ha nell'edicoletta piccole statue di santi in rilievo; nel centro del riccio, rivestito di foglie dorate, è un vescovo benedicente.

Si possono pure riferire all'arte lombarda alcuni altri oggetti d'oreficeria, come i calici di Cernobbio (n. 491), e di Varallo (n. 461), e la bella croce della Chiesa di Santa Barbara di Mantova (n. 415) in cristallo di monte, guernito in argento cesellato e dorato, di finissimo gusto, a cui però non corrisponde la base recentemente aggiunta.

Anche dall'Emilia vennero alcuni splendidi esemplari di un'arte improntata a tradizioni locali. Per cominciare con un capolavoro si deve per primo ricordare il grande reliquiario di San Petronio, della chiesa di San Stefano a Bologna; la sua base è assai larga con edicolette fregiate di molti traslucidi di singolare bellezza, raffiguranti scene della vita del Santo, il piede, non molto slanciato, sorregge una elegante edicoletta ottagonale con una cupola conica, questa, cesellata a fiorami stilizzati, è sormontata da una statuetta del vescovo che ha nella sinistra la immagine di Bologna turrita. Se l'interesse artistico di quest'opera è grande si per sé stessa che per essere quattro volte firmata dal suo autore, Rosseto da Bologna, essa è anche importante storicamente, segnando la data del 1380, in cui, istituito il regime popolare, i cittadini vollero offrire al loro protettore questo capolavoro di un artista di Bologna. Gli scudetti che trovansi attorno ai piedi debbono riferirsi alle Corporazioni di arti della città. Ad onta dei restauri subiti nel 500 e nel 700, questo reliquiario conta fra le più belle opere di oreficeria bolognese, alla quale pure, secondo i recenti studi del Venturi, del Rubbiani, del Malaguzzi Valeri, si hanno a riferire prodotti importanti. E fra essi noto ancora il pastorale del San Petronio di Bologna (n. 32), del principio del 400; la sua edicoletta, a finestre allungate, racchiudono placchette una volta smaltate, che raffigurano santi; sopra questa edicoletta, a modo di cupoletta, altre due si sovrappongono, pure a finestre con piastrine decorate da smalto; come lo sono anche le costole del riccio, racchiudente il simbolico agnello.

Del gruppo bolognese devo pure ricordare, oltre a vari oggetti minori, quali l'incensiere di San Giovanni in Monte o il calice della Pieve del Pino (n. 484), il bel reliquiario di Santa Maria Egiziaca (n. 17) dell'anno 1449, che sopra all'ampio piede reca una custodia sorretta da tre contraforti gotici; come pure il grazioso ostensorio presentato dal Conte Casazza, (n. 226), dalla custodia rotonda cuspidata e sorretta da nodo traforato a cupolette. L'orafo Gabriele Doni, di Medicina, firmò il bell'ostensorio offerto nel 1461 alla parrocchiale del suo paese: i trafori della cuspidata, le finestre dei contraforti sono ispirate a tutte le finezze dello stile gotico fiammeggiante.

Un'eleganza tutta italiana ha la croce di San Petronio (n. 157), fra le più belle della Mostra; sul fondo cesellato a fiorami sorgono il Crocifisso ed i busti della Vergine e dei Santi, che per l'espressione, il sentimento e per la perfezione del lavoro stanno a pari dei migliori prodotti dell'arte lombarda. La stessa eleganza, unita a singolare nervosità di espressione e squisitezza di lavoro si ravvisa nella Pace di San Petronio (n. 209), dalla consueta forma di ancona e cornice dorata; la parte principale è una placchetta d'argento brunito e cesellato a bassorilievo colla scena del martirio di San Sebastiano; le mosse dei carnefici non meno che quelle del santo sono rese con un carattere ed una foga che troviamo comune a molti contemporanei lavori di cesello; anche il niello della lunetta, attribuito al Francia e rappresentante l'*Ecce homo*, è pregevole opera della fine del 400.

Dalla Cattedrale di Modena venne un'altra opera di niello, la pace firmata da Jacopo da Porto, colla mezza figura di Cristo ritto sul sepolcro, colla croce dietro ad esso; la quale fornisce sufficiente idea dell'artista, discendente da una famiglia di orafi modenesi, studiata dal Venturi; le scorrettezze e le inesperto che giustamente ravvisa il chiaro professore in questa pace non tolgono però il pregio di quest'opera del 1486.

Ma il tempo stringe e con esso lo spazio, già da me largamente invaso, sicchè sorvolando sulla pace di Borgo San Donnino e su quelle opulenti ma banali di San Canciano di Venezia e della chiesa cattedrale di Mantova, sosterrò un istante innanzi alle fulgide vetrine contenenti gli oggetti inviati da S. M. il Re d'Italia; l'Augusto Sovrano, nell'alta gentilezza dell'animo suo, volle concorrere con

larghezza regale alla mostra, ed aperse largamente le porte ai ricchi tesori delle cappelle reali. E così noi possiamo ammirare alcune gemme conservate a Palermo, a Firenze ed altrove; rammento qui la bellissima cassetta in avorio dipinto della cappella Palatina di Palermo, lavoro pregevolissimo e che giustamente ritenersi opera di artisti saraceni, operanti per commissione di qualche principe siciliano, o svevo, o normanno. La freschezza e verità con cui sono trattate, ad esempio, le figurine di elefante e di cammello testimoniano uno spirito di osservazione che non spunterà che assai tardi tra le arti occidentali. Sorvolando pure sui reliquiari gotici di palazzo Pitti e sulle belle stoffe fregiate dalle palle mediche, accenno ad un vero insieme di buone cose, esibite dal dotto barone Guido-bono Cavaichini Garofoli.

Anche lontane diocesi dell'Italia meridionale hanno inviato i loro più belli oggetti; dall'umbra Spoleto venne una bella croce stazionale con smalti, che ha carattere quasi completamente perugino. Un importante gruppo di croci venne a rappresentare un'arte meno generalmente nota, l'arte dell'Abbruzzo. Gli studi indefessi di Antonio De Nino, di Vincenzo Bindi, dello Gmelin, del Piccirilli e recentemente di Emilio Bertaux hanno portato molta luce sull'arte degli Abruzzi, dove Aquila, Sulmona e Teramo ebbero scuole d'oreficeria importantissime. Anche senza dividere completamente gli entusiasmi che i primi studiosi dell'arte abruzzese ebbero per i suoi prodotti, devesi tuttavia riconoscere che quell'arte, sorta in luoghi montuosi e di civiltà riflessa, ha pure qualche cosa di fresco, di ingenuo, che rende perdonabili le incertezze e le scorrettezze di stile e di lavoro. S. Eusanio Forconese, Belfi, Carapelle, Tione, Ripa Fagnano, Monticchio, per opera del marchese Cappelli mandarono le loro croci d'argento dorato.

Incominciando da quella di Ripa Fagnano, che è la più antica (n. 249), adorna da bassorilievi fra cui specialmente interessa quello colla figura di San Giuseppe d'Arimatea che depone Gesù Cristo dalla croce, sino a quella di Monticchio, colla data del 1436 e la firma illustre di Andrea di Guardagrele, autore di una lunga serie di capolavori, tra cui la croce stazionale del Laterano, noi scorgiamo in tutte una stessa caratteristica di rozza energia, di sentimento esagerato e scorrettamente espresso, mentre da lungi si risente l'influenza, che giunge, come un'eco lontana di musica soave, dell'arte fiorentina e senese.

Più alto volo della scuola abruzzese spiccarono gli artisti marchigiani, nè si deve dimenticare che alle Marche e precisamente a Iesi, appartenne quel Lucagnolo che fu maestro di Benvenuto Cellini. Dell'eccellenza degli orafi ascolani ne abbiamo alla Mostra la prova in un elegante reliquiario gotico a edicoletta traforata, che porta la firma del più grande maestro di Ascoli, di Pietro Vanini, di cui Emilio Bertaux con amorosa cura ricostrusse l'opera geniale e feconda.

Ed il Piemonte? chiederà alcuno dei lettori di queste riviste. Oltre agli oggetti d'arte straniera offerti dalle varie diocesi dovremo ricordare, fra gli oggetti italiani, il bel calice di Alessandria (n. 257) di grandi dimensioni e adorno nella base da bellissimi nielli raffiguranti i dodici Apostoli, e nel nodo più volte ripetuto lo stemma di Alessandria. Alba inviò un bel calice (n. 225) in argento dorato dalla coppa molto espansa, caratteristica dell'Italia superiore verso la fine del 400. Altri calici ostensorii reliquiari vennero da Cantoira, da Boves, da Susa e da Casale; quest'ultima inviò anche un colossale ostensorio, formato da un amplissimo piede di argento dorato e da una piccola custodia ad edicoletta archiacuta, frammenti che al certo provengono da vari arredi sacri insieme composti.

Interessante specialmente come testimonio di due artisti ignorati, Francesco da Cure e Damiano da Chivasso, è la croce di Biella, pur troppo orribilmente rimodernata e che prova l'arcaismo delle forme che si mantenne nelle regioni subalpine.

Venendo ad epoche a noi più vicine ricorderò alcuni lavori d'intarsio del Piffetti, maestro abilissimo nella commessura dell'avorio e della madreperla nel legno; ricordo il pregadio esposto dal sig. Agnelli (presso alla vetrina xx), il leggio inviato da Susa e vari sportelli da tabernacolo; ricordo pure alcuni buoni lavori di fine intaglio del Bonzanico, nè voglio dimenticare alcuni ostensori barocchi ma grandiosi, come quello dell'Ordine Mauriziano (n. 463) ed altro del signor Regis (n. 454), il primo dei quali adorno di coralli e probabilmente lavoro siciliano. Di lavoro barocco rammento il bel cancello in bronzo del Duomo di Novara, a grandiosi svolazzi e rabeschi; e poichè parlai di bronzi, non posso tacere nè dei candelabri del Duomo di Rieti, nè di quelli di San

Geremia di Venezia; pregevoli opere di fondita e di cesello sono quelle di Sant'Ambrogio di Genova e di Sant'Eustorgio di Milano.

Chiudo con un rapido cenno sulle stoffe della Mostra.

Io credo che pochi intelligenti d'arte saranno passati davanti al bel piviale dei Frari di Venezia, senza un sentimento di ammirazione verso quello splendido velluto orientale, dai riflessi opalini, sui quali ridevano i larghi fiorami cremisi, incorniciati da un sobrio, elegantissimo ricamo italiano. Puro gusto italiano spiravano le belle mitre del Beato Albergati di Bologna, a perle e ricami su placche d'oro, ed il paramentale di Ventimiglia in broccato giallo con ricamo a cordoncino di semplicità meravigliosa sui riquadri di velluto cremisi. La finissima arte italiana del ricamo, che nel 400 e nel 500 popolò di delicate meraviglie gli arredi sacri delle chiese italiane, servì a meraviglia quello sviluppo della devozione e del gusto che volle ornatissimi, come abiti da festa, gli indumenti con cui il sacerdote, nel sacrificio eucaristico, si accostava a Dio. È con vera ammirazione che si contemplavano i ricami di seta a colori e d'oro nelle nicchie dello stolone dei bei piviali d'Aosta e di Vercelli o di quello di Frari, o delle pianete di Novara e di Savona, dove alla fresca bellezza del broccato d'oro, si disponeva la grazia infinita del disegno. E per tacere di altri esemplari del ricamo, rammenterò il pallio della Chiesa della Consolazione di Genova, in ricamo di seta ed oro su velluto cremisi, colle figure rappresentanti la Pietà, ispirata al disegno di qualche antico maestro di Fiandra.

Da questi ricami volgerò il pensiero ai grandi arazzi che ornano le pareti del salone: il periodo d'oro era rappresentato dall'arazzo di Vercelli, col battesimo di Cristo, e dai due della Cattedrale di Cremona, opera di artisti fiorentini su disegni del cremonese Campi. All'età del grande sviluppo dell'industria arazziera appartengono i grandissimi arazzi di Como e di Ferrara, questi coi fatti della vita di San Maurilio, quelli con le scene Mosaiche e del ciclo della Vergine. Tutti però, benchè su vario disegno, sono opera di quella fiorentissima fabbrica fiamminga che si trapiantò a Ferrara, per ordine dei duchi d'Este e fu celebre per larghezza di produzione, per bontà di lavoro, per smaglianza di colorito, che anche oggi, dopo vari secoli, risplende ancora vivacissimo, allietando la gravità solenne e le misteriose ombre delle cattedrali lombarde.

E qui pongo fine alle mie riviste. Fra pochi giorni tutti i tesori di cui dissi in breve faranno ritorno alle loro sedi, alla invidiata pace degli archivi, al pio raccoglimento dei santuari. La Mostra svanirà come visione, ma resti nell'animo dei Piemontesi e degli Italiani un sentimento perenne di gratitudine verso chi promosse questa festa dell'arte, verso chi, seguendo iniziative generose, associò i suoi sforzi a quelli del Clero torinese e di colui che, presiedendo il Comitato, condusse a buon porto l'ardua impresa.

Torino, 1° novembre 1898.

ANTONIO TARAMELLI.

GLI ARAZZI FIAMMINGHI IN ITALIA



A una nostra valente collaboratrice, la signora Emilia Ricci Mars, ci è pervenuto un lungo studio sugli « Arazzi fiamminghi in Italia ». Senonchè esso giunse troppo tardi, e non ha trovato sufficiente spazio in

questo ultimo numero. Dobbiamo quindi rinunciare a pubblicarlo per intero; ma non vogliamo tuttavia privare i nostri lettori della seconda parte di tale studio. Nella prima, l'A. discorre delle origini degli

arazzi, della loro introduzione in Italia, del sorgere di fiorenti manifatture a Mantova, Roma, Correggio, Siena, Torino, e soprattutto a Ferrara. E dopo aver accennato alla « età dell'oro » dell'arte italiana ed ai mirabili arazzi di Raffaello sugli « Atti degli Apostoli », pei quali l'arazzo divenne gloria italiana, l'A. così continua:

LA manifattura di Ferrara dopo i giorni di luce nel xv secolo s'era oscurata; un solo arazziere, meschinamente pagato, l'aveva serbata in vita. Ercole II, memore delle glorie passate, volle ridare lustro alla sua città. Chiamò alla sua corte Nicola e Giovanni Karcher, Giovanni Rost o Roost, i migliori tra gli arazzieri fiamminghi; chiamò rinomati pittori per i cartoni ed in breve Ferrara in un nuovo risveglio di gloria e di splendore dette le migliori opere dopo quelle di Raffaelo. Per gusto artistico, per grazia, per leggerezza, per fantasia primeggiò questa scuola. Seppe, nella delicatezza del sentire, nella ponderazione del giudizio, accordare all'elemento decorativo la maggior importanza, e mentre le altre scuole scendevano all'imitazione dell'affresco e a quella peggiore dei quadri ad olio, essa conservò all'arazzo tutti i suoi caratteri eminentemente ornamentali, giusto concetto, troppo spesso dimenticato, di questo ramo d'arte. Le sue composizioni senza pretesa di stile, per la fresca vegetazione, per i variati e leggeri paesaggi, riposano l'occhio e creano un ambiente di soave fantasticheria.

A Ferrara dobbiamo i « Fatti di S. Giorgio e S. Maurelio », quegli stessi che ammiriamo all'Esposizione d'arte sacra; gli otto arazzi tradotti dal

Karcher su cartoni del Garofalo, gloria della scuola Ferrarese e di Filippo Lippi, formano un insieme di spiccato e cosciente spirito d'arte. Le teste sono belle ed espressive, il paesaggio, come in tutti gli arazzi Ferraresi, allietta la scena (1553). L'opera fu pagata in ragione di due scudi d'oro al braccio quadrato: e fu tutta compiuta in due anni.

Le « Metamorfofi » sui cartoni del Dossi, la « Storia della Vergine » (inviata anch'essa all'Esposizione d'arte sacra) sui cartoni di Arcimboldi da Milano, i « Giochi di Putti » tutta grazia e festosità (dalla baronessa di Worms a Parigi) e molti altri conservano le seduzioni della scuola Ferrarese.

Anche le « Scene di Vertunno e Pomona » dov'è accoppiato al gusto fine, tanto sentimento decorativo, pare si debbano al Karcher, e così la famosa « Storia di Vulcano » che conserva completa l'impronta del genio Italiano. Il secolo xvi non ha prodotto nulla di sì leggiadro e fine. L'espressione, la graziosa movenza delle figurine, l'incanto del paesaggio, il fregio meraviglioso, ne fanno capolavori. Queste tele servono a far conoscere una maniera rappresentata gloriosamente dal maestro anonimo che fornì i cartoni.

Verso la fine del secolo la manifattura andò indebolendosi, l'uso dei damaschi, dei velluti, dei corami dorati raffreddò la passione per gli arazzi; mancò la protezione dei duchi, i migliori maestri si allontanarono e l'arazzeria di Ferrara, dopo aver languito, poco per volta si estinse.

Tutte quelle opere d'arte disperse dagli avvenimenti furono per molti anni oscure ed ignorate: gli studi recenti del Campori, del Cittadella, del Müntz le hanno fatte rivivere, apprezzare, hanno alzato il velo che ricopriva il più brillante focolare dell'arazzeria italiana.

Brillava ancora la casa d'Este in tutto il suo splendore, quando Cosimo I de' Medici nel 1546 fondò « l'Arazzeria Medicea », quel vasto laboratorio che, nato sotto i più splendidi auspici, non doveva tardare, per la liberalità del principe, pel concorso dei pittori distinti, di abili arazzieri, Nicola Karcher ed il Rost, levati a Ferrara, a svilupparsi rapidamente ed a eclissare l'antica fabbrica Ferrarese.

Ma la stella del Rinascimento era al suo declinare; pochi anni ancora e la riproduzione, dimenticando i principii essenziali dell'arazzo, perderà il gusto fine, la precisione, l'eleganza e sopra tutto il sentimento decorativo. Col Bronzino, col Pontorno, col Salviati, col Bachiacca si resse ancora; ma più tardi con Alessandro Allori e con Giovanni della Strada (fiammingo) si mostrò l'impotenza generale e la produzione febbrile, più commerciale che artistica, aiutò al progresso del male. La fabbricazione divenne sempre più speditiva, le numerose composizioni povere e vuote. Si accentuò il decadimento; ne siano prova la « Storia di Davide », la « Vita Umana », quelle « Caccie » che secondo il Müntz *désbonorent plusieurs palais de la Toscane*.

La Scuola Fiorentina non dette capolavori. Facendo eccezione per fini



ALBERTO E FABIO FABBI — LA SACRA FAMIGLIA CHE PROTEGGE LA FAMIGLIA CRISTIANA

(Opera inviata al concorso del Papa all'Arte Sacra).

(Esposizione d'Arte Sacra, n. 199 del Catalogo — Sala T)



TESORO DELLA CATTEDRALE DI CHIERI

Lavori di oreficeria, in gran parte provenienti dalle Fiandre, di varie epoche (*Esposizione d'Arte Sacra antica, n. 313 del Catalogo — Sala K*).
(Fot. del Cav. EPISIO MANNO).



MOSTRA DI GIACOMO BUSCAGLIONE, TORINO

Terre cotte e ceramiche smaltate, decorative e di soggetto religioso (*Esposizione d'Arte Sacra, n. 2 del Catalogo — Cortiletto N*).

arabeschi del Bachiacca, pei suoi deliziosi « Dodici mesi », per le nobili figure del Bronzino e del Salviati nella storia di Giuseppe (al Palazzo Vecchio di Firenze) e per qualche altro, è da rimpiangere che il Rost ed il Karcher abbiano avuto da tradurre cartoni ove si ritrova tanta pretesa allo stile e così poco spirito decorativo.

Le grandi composizioni storiche furono in particolar modo studiate, e coll'adulazione tanto in uso in quei tempi, furono esaltati i fasti della casa de' Medici.

Nella storia degli arazzi, Venezia contribuì pochissimo. Il Tiziano dette il cartone del « Combattimento sotto Pavia » e Paolo Veronese quelli della « Partenza per la Crociata » e della « Condanna di Vernier contro il figlio ». Pur troppo di questi si perdettero le tracce e non si sa nemmeno se furono tradotti in arazzo.

Se la scuola di Venezia, nella scienza del colore, nell'intendimento degli effetti decorativi, avesse potuto esercitare la sua influenza sugli arazzi, forse si sarebbe allontanato il giorno del decadimento; ma fatalmente, invece, col morire del Rinascimento si doveva chiudere l'era brillante, artistica, creatrice di quell'arte che con esso aveva fiorito e con esso cadeva.

Verso il 1600 alle scene mitologiche, alle scene sacre, alle grandiose battaglie, ai trionfi si sostituiscono motivi di decorazione poveri e tristi: si dimentica che l'arte dell'arazzo ha bisogno per prosperare della pompa e dello sfarzo! Non più famosi pittori preparano i cartoni, ma si copiano i quadri: si crede di aver raggiunto la perfezione, quando si riesce a far scambiare l'arazzo con un dipinto, levandogli le qualità decorative, l'originalità, facendone un cattivo rivale della pittura. La tecnica dell'arazzo nella furia della produzione commerciale perde la sua finezza. Le tinte infinitamente moltiplicate s'allontanano del tutto dai franchi colori del periodo precedente per diventare tristi e grigiastre. Si direbbe che nell'arazzo il sole si sia spento. L'intervento poi della bassa liccia viene a dare l'ultimo tracollo. Col decadere dell'arazzo vien meno la protezione dei grandi; l'interesse del pubblico per quell'arte che gli appariva come magica scompare; la popolazione diventa indifferente.

Mentre nel 1662 in Francia sorge prosperosa la manifattura dei Gobelins e, con Carlo Le-Brun, riunisce al sentimento decorativo la giusta ripartizione delle masse, tutta la brillante espressione della pompa e della ricchezza, in Italia ad una ad una si spengono le arazzerie. Solo rimangono quelle di Firenze e di Roma.

La prima in mano a Pietro Fevère o Lefebvre ed ai figli continua ad essere la sede della volgarità. Dà un numero infinito di arazzi dal disegno difettoso, dalle composizioni povere. Il « Crepuscolo », i « Fatti del Cristo », la « Pietà » possono dare la più triste idea della degenerazione dell'arte fiorentina.

A Roma Urbano VIII col Romanelli e Pietro di Cortona, fonda nel secolo XVII una manifattura che dette una « Storia di Putti », i « Misteri della vita di Cristo », i « Fatti di Urbano VIII », produzioni assai superiori a quelle di Firenze. Al Romanelli si deve l'invenzione delle tele dipinte, tele a fondo d'oro, sulle quali egli eseguiva pitture con speciali artifici onde dar loro apparenze degli arazzi.

A questo punto si può dire che finisce la storia degli arazzi; di qui in poi non sarà più che una triste e lunga agonia priva d'interesse e di gloria.

Nel 1710 nasce a Roma una manifattura all'Ospizio di San Michele diretta dal Simonet, l'unica che sia arrivata fino a noi. Alimentata dai papi, dette una quantità di lavori che ornano oggi ancora il Capitolino, il Quirinale e molti palazzi romani; godette materialmente di grande prosperità e si distinse nella tecnica, ma, in causa del gusto dei tempi, i suoi arazzi difettano di carattere artistico.

L'arazzeria de' Medici, dopo lotte tra l'alta e la bassa liccia, nel 1738 si spense, spandendo un ultimo inatteso chiarore col bell'arazzo delle « Quattro parti del mondo » dovuto al Demignot.

Questo bravo artista passa allora a Torino dove con lui sorge una manifattura che introduce cartoni del cav. Beaumont e di Bruno.

Anche in Fiandra le manifatture d'arazzi si sono chiuse. Dappertutto le carte dipinte, le stoffe ne prendono il posto alle pareti.

Dalla Francia arrivano intanto i Gobelins impastati di grazia e di eleganza. L'arazzo oramai non è più una decorazione degli immensi saloni, immutabile alla moda, immutabile al tempo: esso diventa la tenda leggiadra fatta per l'ornamento dei frivoli, graziosi *boudoirs*. Le composizioni storiche stonano, i caratteri di nobiltà stupiscono. Coypel colle avventure di Don Chisciotte, Boucher colle pastorali e i dolci idillii armonizzano colle parrucche incipriate e coi minuetti.

I Gobelins sono febbrilmente ricercati, gli italiani in nuove manifatture nate a Napoli e a Venezia, si sforzano di imitarli e, nella gloria del passeggero successo, gli antichi arazzi sono maltrattati, distrutti. Le scene più belle, le storie le più preziose, che avevano costato tanto tempo, tanto denaro, tanto sforzo d'intelligenza e di energia, quelle che avevano suscitato i più vivi entusiasmi, sono relegate nei granai, fra la polvere e i topi, sono ridotte a tappeti da piedi, sono, come si usava a Loreto, fino a poco tempo addietro, scialacquate nel torrente, dopo le processioni!

Alla fine del 700 è una tal rabbia, un tale delirio di distruzione, che perfino si disfanno filo a filo gli arazzi per trarne l'oro:

..... Or mira un altro,
Di cui più diligente e più costante
Non fu mai damigella o a tesser nodi,
O d'aurei drappi a separar lo stame,
A lui turgide ancora ambo le tasche
Son d'ascose materie. Eran già queste
Prezioso tappeto, in cui, distinti
D'oro e lucide lane, i casi apparvero
D'Ilio infelice; e il cavalier sedendo
Nel gabinetto della dama, ormai
Con ostinata man tutte divise
In fili minutissimi le genti
D'Argo e di Frigia. Un fianco solo resta
Della greca rapita: e poi l'eroe,
Pur giunto alfin di sua decenne impresa
Andrà superbo al par d'ambo gli Atridi.

(La notte - PARINI.)

Nel nostro secolo, tra le nuove invenzioni, tra le meravigliose scoperte, l'arazzo in Italia non trova posto.

Già nel 1817 il Re di Sardegna è obbligato ad assicurare una piccola pensione agli arazzieri dello stabilimento di Torino « onde somministrare loro i mezzi di sussistenza, che non potrebbero altrimenti procurarsi per mancanza di lavoro nella loro arte ».

Unica a resistere è la manifattura dell'Ospizio di San Michele che fino al '70 riceve sussidio e lavoro dal Pontefice. Il governo italiano per qualche tempo dà sette mila lire all'anno, poi sopprime il sussidio, rifiuta l'aiuto. Oggi appunto, mentre le altre nazioni fanno tesoro delle proprie industrie proteggendole gelosamente, mentre per la formazione del gusto artistico, pel risveglio dell'arte decorativa, ovunque si ritorna al culto dell'arazzo, oggi appunto, l'Italia rifiuta le poche migliaia di lire necessarie all'esistenza dell'ultima arazzeria, decreta così la morte d'un'arte altissima, di cui, colla Francia, siamo i soli possessori!

Non rassegnata ancora, l'arte in agonia lotta e chiede aiuto!

Nel vasto, immenso fabbricato di San Michele, dove i vecchi trovano ricovero, dove ai giovani, soli al mondo, è aperta la via al lavoro, dopo un lungo girar per stanze e gallerie decorate da pitture, da affreschi, da intagli eseguiti dagli allievi, che nella foga delle prove mettono la speranza del domani, — già stanchi, disorientati, si arriva alla manifattura degli arazzi.

Perduta in quella città di lavoro, una lunga galleria vasta, vuota, silenziosa. Al muro gli enormi telai polverosi, intristiti, pare abbiano delle lagrime; in fondo, nella monotona luce senza sole, dietro ad un arazzo non finito, un muover guardingo di gente. Nelle sale nessun rumore dalla via. Roma, il progresso, la civiltà sono lontani. Penetra la sonnolenza della rovina, lo stringimento di cuore delle cose morte.

Ma un arazzo è in corso; per esso, pochi artefici, il maestro e tre antichi allievi, danno l'esistenza: tengono ansiosi il tenue filo che lega alla vita l'arte caduta.

Tutti sono vecchi, canuti, colla vista stanca; tutti, raccolti fanciulli, ebbero ambizioni, speranze, sogni d'avvenire. Aspettando il giorno del risorgere, nella silente galleria avevano rinchiuso i loro giorni, avevano amato la loro arte come un puro ideale. L'avevano voluta redimere, la vedono ora morire.

Dopo i Papi cessò il sussidio, cessò il lavoro; gli attrezzi rimasero inoperosi; non si presero più allievi per un'arte che non poteva dar pane; colla modesta paga i quattro vissero oscuri, ignorati, nel triste scoraggiamento dello sforzo inutile.

L'arazzo incominciato non è d'ordinazione. Esso è destinato per un regalo al Re. Il lento tessuto che da dieci anni si viene formando, gli ricorderà l'arte che ha resistito ai secoli e che oggi, al risorgere delle arti belle, oggi muore, perchè priva di sussistenza, già chiusa in una tomba, tra umili orfanelli sconosciuti.

Lo commuoverà il lamento sommerso? Gli dorrà di veder cadere una gloria tradizionale, che potrebbe essere una gloria avvenire? Nell'interessamento ai più artistici fra i tessuti, provvederà egli, a che siano date le poche migliaia di lire che basterebbero a tener viva l'arte? Disporrà perchè siano dati allievi per continuare il segreto?..... Ma gli anni incalzano, la vista dei maestri s'indebolisce. Fra poco il male non avrà rimedio.

La Regina visitò una volta lo stabilimento; agli scoraggiati disse: « Sperate, parlerò per voi!... » e, dopo tanti anni, essi conservano ancora l'ingenua fiducia nella parola che fu luce alla vita desolata.

Sperate dunque, buoni artefici, poveri volentieri! Forse nel germogliare fecondo del tempo avvenire, si caricheranno i polverosi telai, dalla mano maestra le belle liete figure verranno fuori, la malinconica galleria si irraderà di un nuovo rigoglio di vita!

Sperate! Ve lo ha detto la Regina, nel trionfo del suo sorriso; quella che apparve nell'umile ricovero, splendente ai vostri occhi ammirati come fata onnipotente. Possa la vostra voce arrivare ancora a lei: nell'ingegno fine di donna colta e nel cuore di sovrana che non dimentica, essa troverà la via per venire in aiuto alla gran moribonda!

Nelle vetrine, sfolgorante di tinte troppo nuove, sfacciata nell'imitazione servile, priva di vita, priva di arte pende orgogliosa l'imitazione tessuta dell'arazzo.

La macchina sbuffante e sempre in moto non è sufficiente alle richieste. Dalla Francia, dalla Germania precipitano le nuove tende senz'anima!... e, nella silente galleria, l'arte morente piange e chiede aiuto!

E. RICCI-MARS.

Gli oggetti esposti nella Mostra delle Missioni

INDIA.

VISITANDO nell'Arte Sacra la parte superiore della Pagoda riserbata all'India, tutti i ricordi di storie, di sogni, di fantasie che si connettono a questa mistica parte dell'Oriente, ritornano al pensiero. Sono ricami, dove l'oro è profuso sopra fondo di seta: sono strane mandole, che fanno pensare a patetiche melodie, sono statuette in legno coi tipi indiani delle varie carte, e bramini orribili e penitenti ischeletriti, mandati dai Cappuccini di Agra. Sono altri ricami ed altri tipi mandati dalle Carmelite del Malabar, che uniscono libri in *sanscrito* e cocodrilli impagliati, sono curiose farfalle variopinte, uccelli rari, frutti indigeni in terra cotta, modelli in legno di carrozzelle, di buoi indii, cofanetti di sandalo intarsiati d'argento e d'avorio, esposti dalle suore di Santa Maria. Queste Missionarie, le suore bianche, come la voce popolare ha con intuito profondo denominato queste candide colombe, apportatrici dell'olivo benedetto alla India travagliata, espongono pure ricami preziosi e fantastici, ed altri che sono fedeli riproduzioni degli usi indiani. Sono notevoli soprattutto dei cuscini, che formano il mobiglio completo d'un salotto, in raso rosso con sopra ricamate e dipinte delle figurine indiane, ed un altro mobiglio molto elegante in giallo. È bellissimo inoltre un arazzo, dove due fanciulle indiane stanno mondando il riso all'ombra d'una palma. Per farmi osservare l'esattezza della riproduzione, la buona Superiora mi condusse a visitare *le sue fanciulle*. Povere bimbe, tremanti di freddo a queste nostre brezze autunnali, e che con atto gentile d'affetto si avviticchiano alle bianche vesti delle loro suore, come per riscaldarsi fisicamente e moralmente! Le Suore carezzano le guancie brune, riscaldano fra le loro le manine agghiacciate, e le invitano ai loro quotidiani lavori, a mondar il riso e trituarlo. Con monotono ritmo accompagnano i loro rapidi movimenti, e con alacrità preparano il pranzo. Le più piccine giocano cantando graziosi versi, in cui un uccellino prigioniero sospira la sua libertà, e danzano con garbo. Più tardi impareranno anch'esse ad essere buone massaie, perchè in India si sposano molto giovani.

A questo proposito l'ottima Superiora mi ricondusse nella Pagoda ad ammirare un palanchino nel quale stanno due giovani sposi d'alta costa. Come son belli certi tipi indiani! I due sposi per regolarità di lineamenti non si lasciano vincere dagli Europei, e il bronzeo colore si direbbe che aggiunga vaghezza. Il bel palanchino è posto vicino alle vetrine della Missione di Mangalore, un'importante Missione, che mandò opere insigni ed oggetti preziosi, e che attira soprattutto il mio cuore, perchè là, colla sua senile prudenza, combatte, lavora e prega un mio amico d'un giorno, eppure un carissimo amico!

Bisogna osservare attentamente quelle vetrine! vi sono molti *sadi* (vestiti) di ricche signore di Mangalore, turbanti di valore, mandati dai principali cattolici, cofanetti di sandalo, intarsiati in argento ed avorio, un libro scritto su foglie di *Borassus* (palma), contenente un trattato di retorica in *sanscrito*, caratteri *malayalanc*, una ricca collezione di idoli e di oggetti appartenenti al culto pagano, e, consolante raffronto! parecchi libri di catechismo, di Storia sacra, dell'imitazione, di morale cristiana, di filosofia, stampati in caratteri canaresi a vantaggio di quella cristianità.

Le numerose fotografie, mandate dalla Missione di Mangalore, porgono argomento di studio interessantissimo: si veggono, ritratti fedelmente, i costumi pagani, i loro idoli mostruosi, Krisna, Visnù, Brama, Shiva, ecc.; le povere *devadasi*, giovanette indiane che un'atroce superstizione consacra agli dei, ossia ad essere vittime di sozzi bramini; cerimonie indù e maomettane. Si veggono pure i principi indiani e i signori di gran casta, ed i poveri paria, veri rifiuti della società. Inoltre i *saniassi* ed i *bramini* penitenti, che illusi, volontari od involontari, si sottomettono a rigide astinenze per non essere soggetti alla trasmigrazione dopo morte. Questa falsa credenza è sempre molto sparsa in Oriente, e soprattutto in India.

Le incisioni del numero 37-38 riproducono due sposi in gran gala, un saniassi penitente, e la residenza vescovile. Questa era prima un povero edificio, ma ora è sorta bella ed elegante. Vicino havvi un Seminario fiorentino, tenuto dalla Missione, nucleo che forma la futura speranza del Mangalore, e poco lungi orfanotrofi, collegi fiorenti (1), scuole, officine, completano l'opera generosa.

(1) Il collegio di Madras può conferire i gradi universitari, ed è frequentissimo dai cattolici ed anche da ricchi pagani.

Ma un altro edificio ancora è nel raggio di questo grande focolare di carità. È la lebbroseria!... Nel 1883 i Missionari cominciarono, sotto modesti auspici, quest'opera eroica, e dopo d'allora è sorto un ospedale bellissimo, che, a detta degli Ispettori inglesi protestanti, è modello delle altre lebbroserie. Il Padre Müller vi si dedica in modo speciale.

Nelle fotografie si vedono gruppi di poveri lebbrosi, che, relativamente contenti stanno sulla soglia del loro bell'ospedale, godendo i raggi del crepuscolo, e si pensa con orgoglio che anche questa è opera italiana.

CHINA.

DELLA China si è già parlato a lungo, tuttavia, siccome dall'India alla China nell'Esposizione d'Arte Sacra è breve il passo, poichè basta scendere nella parte inferiore e non occorrono superare i diversi gradi geografici, che separano le due regioni, converrà accennare ancora a diversi oggetti veramente preziosi e di grande interesse. Sono oggetti pietrificati e di più specie: sono idoli di bronzo che ascendono a 2000 anni avanti Gesù Cristo; specchi di bronzo antichissimi, incensieri pure di bronzo della medesima epoca, che si mettevano avanti i sepolcri; vasi antichi di varie Dinastie e otto rarissime statue di marmo, rappresentanti gli *otto immortali* della Cina. Questi personaggi antichi furono celebri per sapere e religione, e cinquecento anni avanti G. C., i dottori della religione di Lav-tgu ne inaugurarono il culto superstizioso. Da quel tempo si incominciò a venerarli come grandi santi: furono collocati nelle Pagode e nelle case ove anche adesso ricevono dai pagani culto e venerazione. Ma poco lontano da queste vetrine che racchiudono, per così dire, il passato della China, stanno altre che indicano il presente e in germe contengono l'avvenire.

I ricchi vestiti chinesi, le porcellane, i vasi di metallo, gli ornamenti di argento, le armi, una collezione di minerali ed una collezione di piante assai preziosa del P. Giraldo, fanno testimonianza del presente: i finissimi ricami degli orfanotrofi Francescani, i diversi lavori che i fanciulli cristiani impararono ad eseguire sotto la direzione dei Missionari, le fotografie che rappresentano scuole ed orfanotrofi indicano il futuro...

AMERICA.

L'AMERICA è largamente rappresentata all'Esposizione d'Arte Sacra. Già le Missioni di Bolivia, Alaska, California e delle Montagne Rocciose hanno interessato i lettori di questa rivista, ma non si è parlato abbastanza degli importanti oggetti inviati da queste Missioni, né dei numerosissimi venuti, dai Missionari Salesiani, da questi operai della undecima ora, che coll'alacrità e lo zelo si adoperano ampiamente ad emulare i fratelli che li hanno preceduti.

Gli oggetti d'industria che i Salesiani hanno mandato sono molti. Del Messico ed America Centrale sonvi dei tessuti in seta cruda e scialli ricamati a colore con buon gusto; della Patagonia e Terra del Fuoco un grande assortimento di tessuti e vestiti in lana; dell'Uruguay pizzi e merlature; del Paraguay, Brasile e Bolivia tessuti di filo grosso, di fibre vegetali e paglia, formanti cappelli, *pouchos* (ampio e ricco mantello che scende fino ai piedi), amache, reti, ecc. La Terra del Fuoco e la Patagonia presentano varii oggetti di pellicceria indigena, mantelli, copripiedi e *chillangos*, ricche coperte lavorate con pelli di *guanaco* e alcuni esemplari della fauna, cioè: foche marine, volpi e leoni della Patagonia, detti *Puma*. I Salesiani hanno pure mandato utensili domestici in gran copia e curiosi ornamenti e vestiti in pelle e tessuti indigeni. Gli ornamenti in piume più belli appartengono ai *lucchi* delle tribù, e meritano di essere notati quelli del Paraguay, del Brasile e dell'Equatore.

Le armi sono in legno, osso o pietra, e furono lavorate dai selvaggi dell'Equatore, del Brasile, del Paraguay, Patagonia e Terra del Fuoco; gli strumenti musicali, molto primitivi, consistono in grossolane canne vuote nell'interno e m'immagino le stonate armonie, tormento dei « ben costrutti orecchi ». Interessanti le fragili *canne* di corteccia d'albero dei selvaggi della Terra del Fuoco e le piroghe di paglia della Bolivia.

Molto graziosi sono i modellini in legno od in argilla coi costumi e tipi indigeni, fra cui alcune figurine della Bolivia, che rappresentano una fantastica danza. E questi tipi dei Salesiani servono pure per dare un'idea della Missione di Bolivia del P. Doroteo Giannecchini, francescano; il quale espone molti importanti oggetti dei Chireguanos, come pure servono per illustrare le collezioni mandate dai Francescani del Chili, dell'Argentina, e per quelle inviate dai Missionari lombardi di S. Calocero per le loro Missioni del Brasile e degli Stati Uniti.

Anche le Missioni dei Padri Gesuiti nelle Montagne Rocciose, California ed Alaska, mandarono vestiti indigeni, utensili, armi, e qualche esemplare della fauna di quei territori, e più sarebbero esposti alla generale ammirazione, se lo sventurato naufragio della *Bourgogne* non avesse trascinato nei gorgi profondi del mare le molte casse, destinate all'Esposizione di Torino.

Tutti i Missionari, che concorsero dall'America, a qualunque ordine appartengano, espongono pure ricche collezioni di libri, e di manoscritti, coi quali dimostrano il metodo tenuto per istruire ed educare i selvaggi; ma se questa parte di Esposizione interessa molto le persone colte ed i Missionari, la maggior parte del pubblico si ferma attonito innanzi alle *statue* in grandezza naturale, rappresentanti i tipi indigeni delle diverse razze, evangelizzate dai Missionari.

È divertente sentire le curiose osservazioni, vedere alcuni fermarsi a bocca aperta, vedendo un *Tebuelche* della Patagonia, dalla strana acconciatura, un *Leugua* del Paraguay, orribile nel viso, un *Chivaro* dell'Equatore, un *Bororò* del Brasile, un Canadese ed altri molti notevoli ed interessanti; ma l'attenzione di tutti è rivolta in modo speciale a due statue, pure in grandezza naturale, di cui l'una, posta nel centro della galleria, rappresenta un Missionario, vestito della lunga pelliccia Alaskana, l'altra nel fondo della sala, raffigura una donna, che tien per mano un fanciulletto. Appartengono questi alla razza Fueghina: l'espressione del loro volto è benevola ed ilare, anzi la madre nel riso, che scopre tutti i bianchi denti e dilata la bocca larghissima, dimostra come un'interna contentezza ed una risoluzione energica. La statua pare animata e si direbbe che la donna vuol trascinare suo figlio verso qualcuno, che gli fece intravedere un nuovo e felice avvenire. Quella poveretta non vuol forse condurre il bambino al Missionario?

Lo sguardo si porta intenerito su tutti i tipi selvaggi esposti, che tutti son già consolati dal Sacerdote cattolico; si porta sul Missionario Alaskano, che spicca nel centro quasi emblema dei numerosi confratelli che in tutta la vasta America soffrono ed evangelizzano, e slanciandosi col pensiero dall'estremità meridionale della Terra del Fuoco, fino all'estremo settentrionale al Point Barsow è consolante veder anche qui verificata la profezia di Malachia: *Ab ortu solis usque ad occasum, magnum est nomen meum in Gentibus et in omni loco sacrificatur et offertur nomini meo oblatio munda.* « Dall'Oriente all'Occidente grande è il mio nome fra le nazioni ed in ogni luogo si sacrifica, e si offerisce al mio nome un'oblazione munda ». A. C.



Medaglia d'argento ideata ed incisa gratuitamente dal cav. PIETRO THERMIGNON per essere offerta al Papa dagli studenti, operai e società cattoliche d'Italia.

Le riproduzioni di questa medaglia verranno poste in vendita a beneficio delle Missioni.

IL DUOMO DI TORINO



ILLUSTRARE questo monumento è pagare all'arte italiana un meritato tributo e rimettere la città nostra in quel posto d'onore, che, un po' a ragione ed un po' a torto, le fu talora negato dagli amatori del bello e dai critici dell'arte.

Dove s'innalza il duomo odierno, ivi sorgevano, nel remoto medio evo, tre chiese contigue e comunicanti fra loro sì da formare quasi un sol tutto. Intitolavansi desse dal Santo Salvatore, da Santa Maria e dal Precursore.

Il Santo Salvatore era quel tempio medesimo che un conte torinese, alto dignitario dell'impero, aveva eretto a' tempi di San Massimo, e serbava perciò la forma basilicale a colonne e impalcato con atrio ed abside semicircolare. Il San Giovanni invece era stato dapprima un semplice e piccolo battisterio; ma il vescovo Landolfo aveva innalzato intorno al medesimo una nuova chiesa di stile lombardo quale vigeva in Piemonte nella prima metà del secolo undecimo.

Nulla poi sappiamo dello stile usato nella chiesa di Santa Maria, che forse era il primo santuario innalzato dai torinesi alla Vergine.

Ma l'arte, che, quasi emula di Saturno, divora spesso i propri figli per crearne altri più belli, fu cagione che questi due preziosi monumenti, cari alla religione e preziosi per la storia dell'arte, venissero atterrati per modo che non ne rimanesse vestigio. Scomparvero altresì le ricche suppellettili accumulate specialmente dalla pietà dei vescovi Ludovico di Romagnano, Giovanni di Compejs e Domenico Della Rovere nel secolo decimoquinto, la biblioteca del capitolo, le tavole di Giovanni Jacherio (a. 1375) e di Amedeo Albini (1458-1463) pittori nostrani, i sigilli sepolcrali di illustri personaggi, le epigrafi dei primi vescovi, le reliquie

ed i reliquiari e quanto avrebbe potuto disvelarci i segreti di quelle età così ricche di avventure, di caratteri, di virtù e di fede.

Di quel pochissimo che scampò a tanta iattura ci rimasero quattro codici manoscritti di alto valore, uno dei quali appartiene alla scuola bizantina del secolo XI e gli altri al secolo XV; e, come furono trovati degni di comparire alla Mostra di Arte Sacra nella sezione di archeologia, così prestarono le 20 lettere nuziali di cui va fregiato il volume edito dalla tipografia Roux Frassati e C°, col titolo: *Il Duomo di Torino, illustrato da Ferdinando Rondolino.*

Sopravvissero pure i titoli di Ursicino, vescovo di Torino (609-610) e dell'infante Anteria (523); il Mausoleo di Gioanna de Orliè de La Balme (1479-1493); un Padre Eterno nell'iride della seconda metà del secolo XV, ed il sigillo sepolcrale di Antonio di Romagnano, cancelliere di Savoia, se pure questo non appartiene ai primi anni del secolo seguente ed al nuovo duomo Roveresco.

Cagione di tanta rovina e dispersione fu l'erezione di questo duomo novello, ad innalzare il quale sul suolo dell'antico fu d'uopo atterrare ogni cosa e trasportare al castello di Vinovo, feudo dei Della Rovere, le suppellettili che andarono in gran parte furate o perdute.

Ma a confortarci in qualche modo rimane l'opera meravigliosamente bella, casta, serena e quieta che Domenico Della Rovere, cardinale del titolo di San Clemente e vescovo di Torino, affidava al genio di Amedeo del Caprina da Settignano, detto volgarmente Mastro Meo fiorentino.

Nel 1490 si pose mano ad atterrare le tre antiche chiese; nel maggio del 1491 venivano da Firenze Bernardino de Antrino ed altri scalpellini per cavare e preparare i conci, e veniva fors'anche Amedeo da Settignano, che il 2 di novembre ritornava poi certamente da Torino a Roma per intendersela col cardinale. Quindi è che il 22 di luglio del 1491 la duchessa Bianca già aveva posto la prima pietra. Poscia il 15 di novembre dell'anno seguente Amedeo stipulava in Torino i capitoli dell'impresa; il 17 ritornava a Roma per prendere gli ultimi accordi; e rientrato in Torino prima del 31 di luglio del 1493 più non desisteva probabilmente dal dirigere l'opera, che apparve omai compiuta cinque anni dopo.

Nè senza ragione abbiamo detto che Mastro Meo fu davvero, come qualificarono i contemporanei suoi, *architetto e maestro della fabbrica della chiesa torinese*, poichè il volume, di cui discorriamo, ha sfatato la leggenda di Baccio Pontelli e le cagioni per

cui dotti critici gli avevano attribuito in addietro il disegno del duomo Roveresco.

A dire ora brevissimamente delle bellezze di questa fabbrica converrebbe costringere chi la guarda a togliere col pensiero le stonature e le brutture aggiunte nei secoli che seguirono, sicchè essa possa riavere, nel concetto di chi la studia, la piena luce di cielo e la pura semplicità e severa maestà del suo tutto.

Ma di ciò dicano altri più saputi; ed altri, più addentro negli intimi affetti dell'arte, disvelino i pregi delle tre porte che infiorano la fronte del tempio. Basta a noi trascorrere velocemente pel suo interno.

Il sigillo sepolcrale di Amedeo di Romagnano, cancelliere di



MARIA CLOTILDE BERTETTI — SANTA CECILIA (Esposizione d'Arte Sacra, n. 87 del Catalogo — Sala Q).



Statua sepolcrale di Amedeo di Romagnano
vescovo di Mondovì



Porta minore della fronte del Duomo



Statua sepolcrale di Antonio di Romagnano
cancelliere di Savoia

IL DUOMO DI TORINO

Savoia e vescovo di Mondovì, morto il 1° di marzo del 1509, fu lavorato da Antonio Carlone, valente artefice che eseguì pure il monumento di San Teobaldo nella cattedrale di Alba. Più oltre, all'altare della Risurrezione, è la tavola omonima attribuita a Giacomo Rossignolo da Livorno (1575), e meno ragionevolmente a Federico Zuccaro, pittore di Corte (1543-1609).

La Tribuna reale, eretta dal duca Carlo Emanuele I nel 1587, con tre ordini di impalcature, fu ampliata nel 1777 su disegno dell'architetto Francesco Martinez o del conte Delala da Ignazio Perrucca.

Il coro d'inverno, incominciato nel 1522 e terminato nel 1530, contiene un prezioso cimelio nel Mausoleo di Claudio di Seyssel, arcivescovo di Torino, morto il 30 di maggio del 1520.

Questo monumento, affidato dal capitolo al celebre Matteo San Michele, fu da costui eseguito prima del 1528, e rivela tutta la grazia ed il fare che si ritrovano negli altri lavori dello stesso artefice sparsi in Casale, in Saluzzo ed in altri luoghi minori, e che spiccavano soprattutto in Torino nell'*Oratorio del Sacramento*, atterrato per far luogo all'odierna chiesa del Corpus Domini.

Non ampia, nè fastosa, ma degna di esame è la cappella del Crocefisso che racchiude le ceneri del cardinale Domenico Della Rovere.

Le due statue di legno dell'Addolorata e di San Giovanni, e il gruppo a mezzo rilievo del Padre Eterno, onde va rabbellito l'altare, sono di mano del celebre Stefano Maria Clemente. Degnissima di encomio è poi la statua di Santa Teresa, nella quale Pietro Legros da Parigi ha saputo incidere al vivo la pietà e l'amore della mistica Vergine e farla scrittrice di Spagna.

Cara ai torinesi è la cappella di San Secondo, che serba la



Statua di Santa Teresa nella cappella del Crocefisso

reliquia del Santo, già venerata in Torino nel nono secolo, e che nell'urna di marmo, fregiata di bronzi e sottostante alla tavola dell'altare, offre un ottimo esemplare di buon genere, eseguito in questi ultimi anni.

Ma soprattutto deve premere al visitatore di sostare a suo agio e con propizio raggio di luce davanti alla tavola sovrapposta all'altare dei Santi Crispino e Crispiniano. La vaghezza di questo capolavoro, la maestria dell'ignoto artefice, il genere, l'età ed il colorito diedero in passato a credere che fosse opera di Alberto Durer. Eppure esso è di mano di quel Defendente De Ferrari da Chivasso, che, ignorato fino a vent'anni addietro, brilla ora fra i migliori nostri della prima metà del cinquecento. Nè stanno men degni d'esame i cinque comparti della predella ed i diciotto quadrelli che ornano le pareti laterali della cappella; se pure in alcune parti essi non rivelano un fare più libero ed uno studio accurato e felice de' particolari dinotano però nell'artefice una tendenza nuova più consona con il secolo di Raffaello.

Nè sono questi tutti i cimelii, poichè, oltre alle numerose iscrizioni latine ed italiane, oltre ai quadri di autori più recenti, basterebbe la raccolta delle opere musicali antiche e moderne conservate nell'archivio capitolare per richia-

mare al nostro Duomo lo sguardo de' forestieri e le indagini dei torinesi. E per chi chiede alle morte pagine della storia inventari di arredi e di oreficerie, e nomi, e date, ed episodi e materiali da ricostruire il passato, le notizie fornite dal *Duomo di Torino*, illustrato da Ferdinando Rondolino, sono preziosi tesori di pazienza e di critica: onde un tale volume è riuscito davvero ad onore di Torino, a decoro dell'arte, a letizia dei buongustai.



Le Ceramiche all'Esposizione d'Arte Sacra

LA Sezione delle ceramiche all'Esposizione d'Arte Sacra è ristretta a non numerose collezioni di quadri del pittore Brambilla di Torino, e di prodotti diversi delle manifatture del Gregori di Treviso, del Minghetti di Vicenza, della Ditta Buscaglione di Torino, del Cantagalli di Firenze, dell'altro Minghetti di Bologna. In complesso la piccola esposizione documenta una tendenza a tornare all'imitazione e copia dell'antico.

Specialmente i due ultimi degli espositori citati accentuano l'espressione di questa tendenza, in un senso dirci prettamente archeologico, offrendo copie in terra cotta, smaltata o naturale, di opere scelte fra le migliori dei più insigni autori toscani quattrocentisti e dei primi anni del cinquecento. La fedeltà delle copie, la modicità dei prezzi, qualità comuni alle citate manifatture, come anche a quella detta di Signa (1), offrono opportunità alle fortune modeste, ma sorrise e santificate dalla simpatia per l'arte, di farsi in casa un piccolo museo di classici. E sarebbe pur da augurarsi che i capi di parrocchie, specialmente campagnuole, di ospizi, di collegi, di cenobii, invece di lasciar deturpare le cappelle, le volte, gli altari delle loro chiese, delle case da loro dirette dalle barbare

(1) La Manifattura di Signa, dei Fratelli Bondi, non ha preso parte alla Mostra d'Arte Sacra. I prodotti da essa esposti nel grande ottagono delle ceramiche, all'Esposizione Generale, sono tuttavia, in notevole parte, riproduzioni di opere religiose degli scultori più insigni dei secoli XV, XVI e XVII: e l'arte squisita e nuova delle patine onde sono colorate le terrecotte di Signa danno a queste quella gradevole fisionomia antica che è tanto ricercata dall'odierno gusto. È perciò da rammaricare che la Manifattura di Signa non fosse rappresentata alla Esposizione d'Arte Sacra, ove non avrebbe certo avuto minor successo che in quella Generale. N. d. D.

LA PAROLA DELLA FINE

L'ESPOSIZIONE D'ARTE SACRA si è chiusa alle ore 18 del giorno 10 novembre. Essa era stata inaugurata il 1° maggio, ed ha così vissuto 194 giorni. I visitatori sono stati complessivamente 654 mila. Gli espositori, senza contare quelli delle Missioni e della Previdenza, furono 2042. Gli indigeni, venuti dall'Africa, dall'Asia, dall'America, con missionari e suore si italiani che dei vari paesi, furono 120. Si tennero 34 conferenze sull'Arte sacra e sulle Missioni. Le feste serali degli indigeni furono 8. Due le feste dei bimbi d'Italia in onore di Maria: una diurna, il 20 luglio, per l'onomastico della Regina, che v'interveniva: l'altra serale, il 5 agosto.

Fra gli avvenimenti cui diè luogo la Mostra vi fu il Congresso Mariano, cui parteciparono 2 cardinali, 36 vescovi, circa 3 mila congressisti. Nè vanno dimenticati i concerti di Musica sacra al Sacro Cuore di Maria, dati da illustri organisti italiani e stranieri.

Ma il fatto saliente fu certo l'Ostensione della Sindone, che durò 9 giorni e che richiamò 750 mila visitatori, di cui circa 400 mila venuti da fuori Torino.

Come punti capitali della Mostra ricorderemo poi i vari concorsi: quelli del Re e del Papa; quello del Ministero dell'Istruzione Pubblica per la Musica sacra; quello delle Patronesse per i ricami; quello dell'architettura e quello della previdenza e assistenza pubblica.

Tale, in brevi linee, il « bilancio » della Mostra che rimarrà lungamente memorabile, e che tanto concorse al prestigio di un sì felice periodo di vita torinese ed italiana. E l'ultima parola di questo giornale destinato

creazioni di Buonascopa di villaggio, ornassero le fabbriche affidate alla loro tutela coi prodotti delle manifatture dianzi citate, le quali costituiscono, ci si permetta la frase, dei veri istituti di propaganda dell'intelligenza e della coscienza del bello in tutte le classi del popolo.

Di questo, ben inteso, s'ha a contentare fino a quel tempo (e voglia Iddio non sia troppo lontano!) in cui gli artefici italiani, non più sviati dalla voglia di correre *esclusivamente* dietro alle speranze, per lo più fallaci, delle gloriole del quadro, della statua per l'esposizione, cessino una buona volta dal credere avviliti le arti, facendole, come sapevano far gli antichi, spettatrici e abbellitrici, in casa e fuori, d'ogni atto, d'ogni ora della vita, propagatrici di gentilezza ne' costumi e nei cuori. *Gicibi.*



La Mostra della Ditta Buscaglione all'Arte Sacra

LA Ditta Buscaglione, che alla Esposizione generale ha una importante Mostra di apparecchi di riscaldamento e di ceramiche ornamentali decorative, è rappresentata anche alla Mostra d'Arte Sacra appunto con questo secondo ramo della sua produzione. La nostra incisione dà un'idea della Mostra della Ditta Buscaglione. In alto, nel mezzo, vi è un gran frontone in cotto, in alto rilievo, a otto colori, destinato alla chiesa costruita a Vinovo su disegni dell'ing. Casselli. Ai lati del frontone si ammirano (è la parola) due statue di santi, in bianco, modellati da quel possente artefice che è il comm. Belli. In basso, a sinistra, un vaso per acqua santa, di grandi dimensioni, in terra cotta, bianco e azzurro. Il resto della Mostra consta di statue della B. V. e dei Santi; e di cornicioni, fasce, piastrelle, colonne ed altri particolari ornamentali, di ottimo effetto nella decorazione delle chiese, come si può vedere dalle applicazioni che se ne sono fatte a San Secondo ed a Sant'Antonio in Torino.

ad illustrare la Mostra, sia di plauso a chi la ideò dapprima, e a quanti se ne fecero zelanti apostoli ed artefici, con sì confortevole successo.

Dell'opera nostra in questo giornale ciò solo diremo: che facemmo quanto per noi si poteva al fine di attuare il disegno che ci eravamo proposto agli esordi, di illustrare, cioè, non soltanto la Mostra d'Arte Sacra, ma altresì alcuni cospicui, e non pertanto men noti monumenti religiosi del Piemonte, e alcuni valentissimi e non abbastanza ammirati artisti piemontesi del tempo antico: nel che ci soccorse la collaborazione di parecchi dotti e volenterosi scrittori, per i quali è grande la nostra gratitudine, come grande è per le penne gentili che, vincendo l'innata ritrosia femminile, consentirono ad ornare le nostre pagine con la loro eletta prosa. Degli oggetti inviati alla Mostra, molti potemmo riprodurre, e notevole parte dare anche alla Esposizione delle Missioni, sì con le incisioni, sì con una serie di scritti che ci fu caro vedere degnamente pregiati. Se altri preziosi cimelii non si poterono riprodurre nelle illustrazioni, se ne incolpi la condizione delle cose, irta, per questo lato, di tanti ostacoli. E comunque, giunti così alla fine del nostro lavoro, ci si lasci la persuasione di aver compiuto opera non disutile nè vana, quale fin qui, in un tal campo, ancora non si era tentata; opera, crediamo, che rimarrà durevole ricordo dell'insigne manifestazione d'Arte e di Fede, cui fu legata.

Torino, novembre 1898.

LA DIREZIONE.

Con approvazione dell'Autorità Ecclesiastica

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

PROPRIETÀ ARTISTICO-LETTERARIA RISERVATA.

