CAPO XXVI.

Il Conte Capellini di Montelupo e le prime pitture.

Il secondo periodo glorioso nella costruzione del Santuario di Mondovì, che abbiamo esaminato nel capitolo precedente, ha per sue cause: 1° L'emancipazione dell'Amministrazione del Santuario dalla prepotenza dei Monaci; 2° Il legato dell'abate Govone; 3° L'opera preziosa del grande architetto Monregalese; 4° La fede delle popolazioni nel culto di Maria ed il loro entusiasmo per le nuove costruzioni. Anima di questo risveglio, apostolo dell'entusiasmo popolare, perno di tutto il movimento fu il conte Giuseppe Bartolomeo Capellini di Montelupo. Come nel primo periodo, nel quale tutto fu opera della casa Sabauda, rifulse la grandezza di Carlo Emanuele I, così in questo secondo, nel quale le popolazioni compirono il monumento, spicca la perseveranza del nobile cittadino Monregalese. La munificenza del Duca di Savoia e la fiducia delle popolazioni nel Conte di Montelupo sono i due grandi fattori del Santuario di Mondovì.

Già nei capi XI e XXIII abbiamo narrato in qual modo i Cistercensi si fossero impadroniti del patrimonio del Santuario e ne distogliessero le rendite dalla prosecuzione dell'edifizio monumentale. Il clero ed il Vescovo stesso non osavano opporsi al loro spadroneggiare per tema dell'Ordine Cistercense, allora potente alla Corte di Torino ed a quella

di Roma. Fremevano i cittadini, ma non trovavano essi il mezzo di farsi udire, poichè i Governatori di Mondovì ponevano ogni loro studio, ogni loro diligenza nel togliere di mezzo, o nel soffocare le questioni, tanto più se queste potevano aver capo a Torino. Approfittando di queste circostanze i Monaci la facevano sempre più da padroni del Santuario, a danno di questo ed a benefizio del loro convento.

I cittadini di Mondovì e gli abitanti dei dintorni lamentavano sempre più le malversazioni dei Monaci, perchè, essendo viva la fede in Maria, rincresceva a tutti di non poterla dimostrare senza servirsi dell'opera dei Monaci stessi. I cittadini non avevano altro mezzo di fare udire la loro voce che le sommosse, ed i Monregalesi ricordavano ancora i tristi effetti della sommossa e della guerra del sale. A sostenere i diritti dei cittadini si fece innanzi il Conte Capellini.

Poche notizie ci venne dato di raccogliere intorno a questo benemerito Monregalese, all'infuori di quanto riguarda il Santuario. Lo sappiamo dottore in ambe leggi, leggiamo in parecchie memorie che non aveva pari nel patrocinare le cause, e lo troviamo, al tempo nel quale incomincia la lotta coi Monaci, amministratore della città di Mondovì.

Ma come frequentemente avviene per colui che si dà al patrocinio, che questo trasporta l'individuo ad occuparsi degli interessi altrui e poco tempo gli concede per attendere ad opere che lo ricordino ai posteri, così è del Conte Capellini, che ogniqualvolta lo si trova citato negli atti delle amministrazioni, si fanno i più grandi encomi di lui, mentre restano poche opere nelle quali siasi occupato specialmente. Pubblicò i suoi consigli legali, che ebbero allora importanza e diffusione grande, e lasciò un trattato inedito della sostituzione.

Ma non è nostro scopo di rintracciare i suoi passi fuori della Amministrazione del Santuario di Mondovì. A questa dedicando con vigoria giovanile e con nobile entusiasmo gli ultimi anni della sua vita, si rese altamente benemerito del gran monumento Monregalese.

Appena eletto deputato di Mondovì nell'Amministrazione del Santuario si fece eco delle lagnanze dei Mondoviti, ed iniziò la lotta viva coi Monaci, cercando chiamarli alla osser-

vanza dei loro doveri. Vedendo poi che non bastava la sua insistenza si rivolse al Governatore e lo spinse ad esercitare l'autorità che gli era conferita dal Re. Le istanze sue furono così vive e persistenti che il Governatore Conte di Cumiana dovette abbandonare il sistema fin allora seguito di non urtare coll'ordine potente dei Cistercensi, e convocare per il 20 ottobre 1726 il Consiglio d'Amministrazione del Santuario, che non erasi più da nove anni radunato. Abbiamo già veduto nel capo XXIII come quella adunanza sia stata turbolenta e come non siasi potuto giungere ad alcuna conclusione. Anzi il Conte di Cumiana che tanto aveva osato, lasciava il governo di Mondovì al Conte di San Nazzaro. Non per questo si tacque il Capellini, anzi raddoppiò la sua energia. Alla potenza dell'Ordine Cistercense oppose il prestigio che gli veniva dalla nobiltà dei suoi natali e l'appoggio delle sue aderenze numerose.

Fiero della nobiltà della causa presa a patrocinare, fece udire la voce della giustizia là dove era necessario, ed ove gli era permesso per la sua condizione. Il Re stesso Vittorio Amedeo II, essendo stato informato della questione, mandò ordini imperiosi, che troncarono le discussioni coi Monaci, obbligarono il P. Bonaudi alla resa dei conti, e stabilirono una nuova Amministrazione del Santuario col pieno esercizio dei proprii diritti. Già abbiamo veduto nel capo XXIII le tergiversazioni dei Monaci, i sotterfugi escogitati da loro e specialmente dal P. Bonaudi, ed allora abbiamo pure ammirato la costanza del Capellini ed abbiamo riconosciuto che quantunque fosse sostenuto nella lotta dagli altri amministratori, tuttavia egli solo compare a far valere i diritti del Re, del Vescovo e della Città, egli solo insegue passo passo il P. Bonaudi, egli solo infine sostiene le noie della discussione, affronta l'astio dei cenobiti, si sottopone a fastidi d'ogni sorta e non paventa le possibili conseguenze di questi suoi atti. Generosa lotta la sua, combattuta ad onore del Santuario col solo scopo di sostenere i diritti de' suoi cittadini. Giustamente quindi il Re di Sardegna riconobbe il merito di lui, allorchè al fine di questi guai lo nominò Procuratore Generale del Santuario. Quando si pensa che vigorìa così grande venne

dimostrata dal Conte Capellini nell'età avanzata di 70 anni, bene si deve argomentare delle azioni sue nelle altre amministrazioni precedentemente sostenute, bene si deve arguire delle vicissitudini della vita sua all'infuori di quanto riguarda il Santuario, azioni e vicissitudini che, come dicemmo più sopra, a noi non venne dato rintracciare.

Nominato dal Re Procuratore Generale del Santuario il 26 marzo 1729 egli spiegò immediatamente tutta la sua attività e tutta la sua energia. Nella adunanza del 2 dicembre 1728, alla quale il Capellini aveva preso parte come Deputato della Città, facendosi eco del risveglio cittadino, era stato approvato il progetto dell'ingegnere Gallo per l'elevazione del tamburo e della cupola, cioè per la prosecuzione dell'edificio sovra il piano ove, salve le riparazioni, era rimasto per circa mezzo secolo. Nella stessa adunanza erasi stabilito di spendere ventidue mila lire nell'anno 1829. Il Conte Capellini, appena nominato Procuratore Generale, diede le necessarie disposizioni perchè la deliberazione presa fosse prontamente eseguita. Ed invero vedemmo a pag. 274 come con febbrile attività si incominciassero nella primavera le opere in muratura. Vedemmo pure come, per le assenze lunghe e frequenti dell'ingegnere Gallo, assistessero ai lavori il Pinchetto, l'Antonietti ed il Gian Maria Gallo. A tutto però sopraintendeva con oculatezza e costanza ammirevoli il Capellini, che vediamo sempre nelle adunanze riferire intorno al progresso dei lavori, e proporre i provvedimenti opportuni. L'attività sua è incessante, la reciproca fiducia col grande architetto illimitata. Le popolazioni, stupite per il grande lavorìo, piene di rispetto e di ammirazione per i due vegliardi che dirigono la grand'opera, riaccese nella fede, prestano volonteroso ed abbondante il loro appoggio, e così in poco più d'un anno fu compiuto il tamburo. Allora saggiamente si sospesero le costruzioni murarie per ottenere il conveniente assettamento delle medesime. Ma non istette inerte l'Amministrazione, che, animata dal Capellini, sollecitò maggiormente il fervore e l'entusiasmo delle popolazioni. Ne fu conseguenza quanto leggemmo a pag. 283, talchè in assenza del Gallo si lavorò con grande attività alle fornaci e fu compiuta tutta

l'armatura della grande cupola. Quest'armatura, alla quale per la sua importanza fu dato il nome di ponte reale, venne tutta costrutta con legname offerto e trasportato sul luogo dai fedeli, anzi risulta dagli atti dell'Amministrazione che ne venne portato con abbondanza sì grande (1) che una parte fu ceduta all'annesso convento.

Quando si pensa che pochi anni prima le cose del Santuario erano ridotte a tal punto che in una intera annata non si raccolse in offerte che la somma di 286 lire, e che ora in ugual periodo in solo legname vien fatta un'offerta tale da superare in valore il centinaio di mille franchi; quando si osserva negli atti dell'Amministrazione che durante il periodo della prepotenza dei Monaci manca perfino la consegna delle elemosine ed ora sotto la Direzione del Conte di Montelupo i cittadini concorrono con sì vistose offerte, dovere nostro è di ammettere che grande fosse la sua autorità e grandissimo il prestigio che esercitava sul paese. E ce lo conferma il fatto che, adunatasi l'Amministrazione il 26 giugno 1731, prendendo nuove determinazioni per l'esecuzione della gran volta, diede mandato più ampio al Conte Capellini, per il quale questi assunse l'intera Direzione dell'opera o si ebbe tutta la responsabilità. Certo d'essere potentemente assecondato dall'Amministrazione e dal Vescovo Isnardi, certo che la fede ognora più viva nella Vergine era valido impulso ai devoti, il Conte di Montelupo fu colla sua grande energia, spiegata in età avanzata, col suo entusiasmo ardente , con la sua saggia direzione la prima causa della solerzia dei costruttori, che in meno di cinque anni, esempio unico di rapidità nella storia delle grandi costruzioni architettoniche, condussero a termine la vasta cupola. Fu questa la causa dell'ardore col quale tutti i cittadini e laici ed ecclesiastici, e amministratori del Santuario e semplici devoti di Maria cooperarono cordialmente e grandemente all'edifizio monumentale, che eressero come segnacolo della loro virtù. Quale splendida prova dell'impulso che può dare ad una popolazione, del frutto che può produrre chi si accinga a grandi cose coll'animo disinteressato e col-

(1) Vedi *Archivi del Santuario.*

l'entusiasmo dell'apostolo! Felici le generazioni alle quali è dato possedere uomini di tal valore, che le comprendono, che le seguono, le animano, le spingono.

Compiuta la grand'opera architettonica l'Amministrazione pensò tosto ai dipinti dell'interno dell'edifizio ed innanzi tutto a quelli della cupola e del cupolino. A tale effetto delegò il Conte Capellini e l'ingegnere Gallo a trattare con pittori in proposito. Ed essi nella seduta del 12 aprile 1735 presentarono le prime proposte, fatte dai pittori Giuseppe e Nicolao Alemani. Chiedevano costoro l'alloggio, i garzoni necessari per il loro servizio, un compenso di lire diecimila, obbligandosi a dare il lavoro compiuto in due anni. Esaminati gli schizzi presentati, furono incaricati gli stessi Capellini e Gallo di concludere intorno alle varie formalità del contratto. Ed essi il 20 settembre dello stesso anno riferirono di non aver potuto convenire in modo definitivo coi predetti Alemani, sia perchè qnesti non assicuravano la continua loro presenza al lavoro, sia per le modalità dei pagamenti ed anche per altri motivi. Per la qual cosa, avendo eglino intavolato altre trattative, presentarono all'Amministrazione nell'adunanza del 10 aprile 1736 nuove proposte degli stessi Alemani ed un'altra del pittore Pietro Antonio Pozzo. Quest'ultima fu accettata e vennero incaricati gli stessi Capellini e Gallo dell'esecuzione del contratto e della direzione delle opere.

Pare che il lavoro sia durato circa tre anni, poichè nella adunanza del 18 agosto del 1739 il Conte Capellini presentò la domanda del pittore Pozzo per il pagamento e l'Amministrazione incaricò l'ingegnere Gallo del collaudo.

Fu questo l'ultimo atto, al quale, come risulta dagli archivi del Santuario, intervenne il Capellini, poichè nel verbale della adunanza successiva è annunziata la morte di lui, avvenuta il 19 dicembre 1739. Al cordoglio ed alle onoranze dei cittadini si associò l'Amministrazione del Santuario che tosto ne ordinò il ritratto da conservarsi nei locali della Fabbrica.

La passione che il Capellini aveva preso per la grandezza di questo insigne monumento, in tanti modi dimostrata negli atti che siamo venuti ricordando, fu dal medesimo attestata nel modo il più evidente colle sue disposizioni testamentarie.

Con atto del 14 dicembre 1739 egli instituì suo erede universale il Santuario, legando alla moglie Maria Caterina, figlia del Conte Faussone Vincenzo, l'usufrutto delle cascine sulla Piana di S. Quintino e sul territorio di Montelupo, lasciandola erede del titolo feudale. Legò alla Compagnia del Sacramento, nella Cattedrale di Mondovì, la propria casa situata nella sezione di Piazza in coerenza del palazzo del Governatore. E volle che il Marchese Ferrero d'Ormea potesse ritenere la cascina nella regione Villero, mediante il pagamento di lire trentatremila al Santuario, somma da impiegarsi nella costruzione dell'altare presso il Pilone e nella balaustrata attorno a quel sacro recinto.

Morì ottuagenario e con lui si estinse la prosapia dei Conti Capellini di Montelupo, anticamente chiamati Capello, che avevano pure patronato sulla chiesetta campestre di S. Andrea, costrutta per ricordare l'antica parrocchia dei Carassonesi. Il titolo di Conte di Montelupo passò poi ad una delle famiglie Faussone, e l'ultimo dei Capellini che lo portò fu il nostro Giuseppe Bartolomeo che fu sepolto nella Chiesa di Nostra Donna, nella Cappella di S. Paolo, ove la famiglia possedeva una tomba gentilizia. Undici anni dopo in quella stessa Chiesa, nella Cappella di S. Giovanni Battista, era pure deposta la salma dell'ingegnere Francesco Gallo.

E così i due cittadini Monregalesi più benemeriti del Santuario furono sepolti in quella Chiesa che in sul principio di questo secolo andò distrutta per opera dei Giacobini. Sulle rovine di quella Chiesa si elevò più tardi l'edifizio per le scuole, e forse ancora oggi le due tombe stanno incontaminate nei sottostrati di quel caseggiato. La loro grande opera si ammira nelle valli di Ermena ed ora che, col crescere delle facili comunicazioni e col risveglio del culto artistico in Italia, il Santuario di Mondovì va acquistando quella rinomanza che gli è dovuta, è giusto che i nomi dei due fautori principali della grande cupola e del concorso cittadino siano fatti conoscere. Sulle ceneri, forse ancora intatte dei due cittadini Monregalesi, vanno le giovani generazioni ad educare la lor mente ed il loro cuore. Possa la memoria del Capellini e del Gallo suscitare in loro quella passione al lavoro, quel retto

sentire, quei nobili entusiasmi che hanno fatto i nostri antenati capaci di grandi cose e su quelle ceneri si ravvivi ognor più l'amore di patria.

Il ritratto del Capellini si conserva nella Sacrestia del Santuario e porta un' iscrizione, così tradotta da Mons. Andrea Ighina:

GIUSEPPE BARTOLOMEO CAPELLINI.
CONTE DI MONTELUPO
CHE VIVENDO FU INDEFESSO
NEL PROMUOVERE PER XV ANNI
LA DECORAZIONE DEL SANTUARIO
DI
MARIA SS. REGINA DI MONDOVÌ
NELL'ADORNARNE L'IMMAGINE
NELLA COSTRUZIONE DEL RECINTO ATTORNO L'ALTARE
MORENDO CORONÒ GENEROSAMENTE
L'OPERA DEL SUO ZELO NEL MDCCXXXIX.

Colla morte del Conte Giuseppe Bartolomeo Capellini di Montelupo mancò all'Amministrazione del Santuario di Mondovì l'elemento più attivo. Tuttavia poichè non solo l'impulso era dato, ma si era lavorato con energia così grande da non averne esempio non solo nella storia del Santuario ma anche in quella di altri edifizi insigni, per qualche tempo almeno non si doveva ritornare all'inerzia antica. I primi a far sentire la mancanza del Capellini furono i Monaci, e quattro mesi appena dopo la morte di lui, gli atti del Santuario registrano già, nell'adunanza del 29 aprile 1740, il risorgere delle loro pretese sulle quali pur troppo dovremo ritornare più tardi.

Ma l'Amministraziono proseguì nell'esecuzione dei lavori, e non credendo di accettare la proposta degli Alemani che chiedevano a compenso dell'opera loro lire diecimila, stipulò contratto col pittore Pietro Antonio Pozzo al prezzo di ottomila lire. Egli impiegò tre anni nel dipingere la cupola ed il cupolino, ed infine compiuti i lavori fu incaricato l'ingegnere Gallo della collaudazione dei medesimi nell'adunanza del 18 agosto 1739. Gli atti del Santuario non dicono di questo collaudo anzi non fanno alcun cenno di pitture fino al 1741 nel quale anno, come appare dal verbale dell'adu-

nanza del 28 marzo, i pittori Bibbiena e Galeotti dettero il loro giudizio sui lavori del Pozzo. Si può arguire da ciò che il Gallo, non credendo di approvare i dipinti eseguiti, volle conoscere il giudizio di valenti pittori, quali il Bibbiena ed il Galeotti, che nell'adunanza sovracitata presentarono la loro relazione alla quale non ebbe parte alcuna il valente ingegnere (1). Ed ecco come è scritto il relativo verbale: « Attesa « la ricognizione che nell'autunno or scorso si fece dalli « signori architetto e pittore prospettivo Giuseppe Galli Bib- « biena e pittore figurista Galeotti della pittura stata fatta « alla cupola e cupolino di detta fabbrica dal signor pittore « Pietro Antonio Pozzo, quali ritrovarono anzi giudicarono « detta pittura fatta senza proporzione di colori, e malamente « eseguita nel suo disegno e per conseguenza non degna di « collaudazione, essersi creduti in obbligo di far sapere a « detto sig. Pozzo, e spiegargli apertamente l'obbligo che gli « correva d'indennizzare detta fabbrica, con restituirle sovra « le lire ottomila da esso ricevute quella somma che sarebbe « stata di ragione. In ordine al che sendosi rimessa tal pro- « posizione all'amichevole arbitramento dei suddetti signori « Bibbiena e Galeotti, come che trattar non poteasi che al « giudicio dei medesimi come periti, si sono fatti con essi « ed in contradditorio d'esso sig. Pozzo diversi congressi, con « essersi infine dai medesimi progettato che detto sig. Pozzo « dovesse restituire a detta Fabbrica la somma di lire tremila « per titolo d'indennizzazione, da cui a tal effetto per suo « ordinato delli 22 scorso gennaio venne ratificata la conven- « zione con detto sig. Pozzo, seguita sotto li 18 medesimo « mese per istromento rogato al sig. Grosso, in vigore del « quale detto sig. Pozzo si è obbligato alla restituzione di « dette lire tre mila fra mesi diciotto allora seguenti, con la « cauzione di cui in essa per cautela di detta sua obbliga- « zione ».

Dopo ciò furono cancellati i dipinti del Pozzo ed affidato il nuovo lavoro agli stessi Bibbiena e Galeotti, come vedremo appresso. Il Pozzo pagava mille lire dopo qualche tempo, ma

---

(1) Vedi Ordinati, vol III.

ridottosi a miseria contestava all'Amministrazione il pagamento delle rimanenti lire duemila attestando che nella redazione dell'atto era stato *circonvenuto e minacciato a passare il medesimo* dai periti Bibbiena e Galeotti. Non abbiamo il mezzo di controllare se l'azione di questi due pittori sia stata disinteressata o se pure non siasi cacciata di mezzo l'invidia che suole regnare tra gli artisti. Certo è che il Pozzo, costretto per vie giuridiche al pagamento, supplicava più tardi l'Amministrazione ad accettare a saldo la somma di lire 1250, ed a condonargli a titolo di carità il debito restante, poichè ridotto in grande miseria e cieco non poteva provvedere in altro modo. E l'Amministrazione con deliberazione del 2 maggio 1747, accettava una tale offerta a saldo d'ogni contabilità.

Una nota triste è così venuta a disturbare la sublime armonia di quel periodo glorioso della storia del Santuario di Mondovì. Ma l'Amministrazione doveva compiere il suo dovere, e noi oggi ammirando meravigliati le stupende pitture che adornano la grande cupola, dobbiamo approvare l'opera sua, ed esserle grati se, compresa da alto sentimento artistico, volle che l'insigne monumento architettonico fosse accompagnato da dipinti che ricordassero i tempi più gloriosi dell'arte nel nostro Piemonte.

CAPO XXVII.

I pittori Galeotti, Bibbiena, Bortoloni e Biella.

La storia dell'architettura del Santuario l'abbiamo esaminata nei suoi due periodi più gloriosi, in quello del Duca Carlo Emanuele I e di Ascanio Vitozzi, ed in quello del Conte Capellini di Montelupo e di Francesco Gallo. La fondazione e la cupola, la regia ed il popolo, il cenotafio Sabando ed il Monumento cittadino Monregalese hanno chiamata la nostra attenzione. Dobbiamo occuparci di un' altra parte artistica, anch'essa sublime, di quella parte che rapisce la mente dell'osservatore, il cui animo è già rimasto impressionato dalla vasta mole. Vogliamo dire delle pitture della cupola.

Rintraccieremo dapprima nelle memorie storiche in quali condizioni fu compiuto quel lavoro, e poi ne tenteremo la descrizione.

Nel capo precedente vedemmo come i primi dipinti, eseguiti nella cupola del Santuario dal pittore Pietro Antonio Pozzo, furono per ordine dell'Amministrazione distrutti. Nella adunanza del 28 marzo 1741, la stessa Amministrazione approvò nuovi accordi con i pittori Galeotti e Bibbiena (1).

(1) Vedi *Atti del Santuario*.

Sebastiano Galeotti era di nascita fiorentino, ma ebbe lunga dimora in Genova, benchè anch'egli, come gli artisti suoi contemporanei, vagasse di regione in regione nell'eseguir pitture. A Genova dipinse la chiesa della Maddalena, e suoi lavori si trovano in parecchie città della Toscana, a Piacenza, a Parma, a Milano, a Lodi, a Bergamo, a Cremona, a Vicenza, a Torino. In questa città fu creato direttore dell'Accademia di Belle Arti ed in tale ufficio si trovava quando venne interpellato per i dipinti del Santuarto. Il Lanzi (1) lo dice: uomo di bizzarro è facile ingegno, disegnatore buono sempre che volle, ardito coloritore, vago nella scelta delle teste, atto alle grandi composizioni a fresco.

Giuseppe Galli Bibbiena, di famiglia Bolognese, e nella quale l'arte ebbe cultori insigni in tutti i suoi rami, nacque a Parma il 5 gennaio 1696. Seguì il padre a Barcellona e quindi alla Corte di Vienna, ove lo sostituì allorquando questi per mal d'occhi si ritirò a Bologna. A circa vent'anni di età fu dall'imperatore nominato suo primario architetto e pittore di feste e di teatri. Il Crespi così scrive del Bibbiena (2): « Infinite sono le opere fatte da questo artista in quella imperiale città, essendo egli stato quanto bravo altrettanto pronto nell'ideare e sollecito nell'eseguire. Pressochè quaranta sono i funerali da lui fatti per comando di quella Corte: moltissime sono le scene per le rappresentazioni drammatiche da esso dipinte. Per la coronazione delle LL. MM. in Praga fece un anfiteatro capace di ottomila persone, con tre mute di macchine meravigliose l'anno 1732, adornò la gran sala, dove la M. S. diede il solenne convitto a tutti i principi e ministri, con pitture e scolture: fece in Gratz una festa solenne per l'augusto padrone un' altra in Lintz l'anno istesso per l'omaggio prestato da quei popoli alla M. S. Per le nozze del Duca di Lorena idò feste veramente grandiose, come pure per l'annua memoria di N. S. G. C., che si solennizza in Corte. In più appartamenti ha fatte moltissime tele dipinte e nobili e sacre rappresentazioni, le quali tutte disegnò, ed unite a molte scene, vedute

---

(1) Vedi Lanzi: *Storia pittorica.*

(2) Vedi Crespi: *Felsina pittrice.*

e macchine sepolcrali diede alle stampe in foglio reale, e le dedicò in un libro a Carlo VI, stampato in Augusta sotto la direzione di Andrea Pfeffel l'anno 1740. Per le quali cose tutte, e per moltissime altre che troppo sarebbe lungo il narrare, s'accrebbe la rinomanza del nostro Giuseppe, che perciò da molti Principi, da molti Elettori della Germania fu impiegato in varie occasioni con piacere universale. In Slesia disegnò moltissime fabbriche ivi costrutte, e dipinse la gran sala del marchese Lufrano. Circa l'anno 1730 passò al servizio della casa Elettorale di Sassonia, e là pure fece moltissimi scenari e varie altre opere. Nel 1754 passò al servizio della Corte di Berlino, dove morì nel 1756, avendo prima di partire da Dresda mandata in Italia la sua famiglia, composta della moglie, cinque figli e due figlie ».

Questi cenni biografici intorno ai due artisti Galeotti e Bibbiena abbiamo voluto riportare per far comprendere come le delusioni provate circa il Pozzo abbiano indotto gli Amministratori del Santuario di Mondovì ad essere circospetti, e come essi siansi proposti di ricorrere ai migliori pittori dell'epoca. Furono invitati il Galeotti ed il Bibbiena a presentare abbozzi tanto della parte ornamentale che delle figure, i quali vennero sottoposti all'esame di persone intelligenti e distinte. Vagliati ben bene i pareri, assunte sicure informazioni degli artisti, l'Amministrazione mandò a Torino il proprio economo Luigi Aimo a trattare coi medesimi, in unione al Marchese D. Giuseppe Morozzo (1) per i lavori da eseguirsi.

Riferite le trattative all'Amministrazione, questa nell'adunanza del 28 marzo 1741 stabilì che al Galeotti si accordassero lire cinquemila per le figure senza alcun risarcimento di spese per viaggi e vitto, nè *per altri che fosse in obbligo di prendere seco a terminare la pittura di dette figure.* Al Bibbiena *per la sola operazione sua attorno la figura a*

---

(1) Il Marchese Giuseppe Morozzo, uno dei più distinti letterati che abbiano onorato il Piemonte nel secolo scorso, copriva allora la carica di riformatore nell'Università di Torino. Era noto come colto Mecenate e protettore di molti chiari ingegni, e fra questi torna a di lui vanto l'esito del sommo Monregalese G. B. Beccaria.

prospettico furono promesse lire cinquemila cinquecento senza alcun risarcimento di spese per viaggi e vitto. Allo stesso Bibbiena furono con riserva promesse altre seimila lire per *sei altri pittori dei quali intende valersi alla formazione di detta pittura a prospettico,* e la riserva fu fatta perchè l'assenza dei predetti sei pittori non permise una convenzione definitiva. L'Amministrazione si incaricò inoltre della provvista di colori, pennelli e relativi recipienti, nonchè di pensare al macinatore dei colori, e ciò per la preventivata spesa di lire mille cinquecento. A tutti i pittori ed al macinatore fu concessa l'abitazione dei caseggiati prossimi al Santuario.

Intanto, dopo l'esecuzione dei dipinti del Pozzo, erano state tolte tutte le impalcature che avevano servito alla costruzione della cupola ed alla prima pittura della medesima. Solo erano rimasti nel gran recinto i sei pilastri in muratura addossati alla vecchia chiesetta che ancora era ufficiata nel mezzo dell'edifizio. Ora per il rifacimento delle pitture era necessario pure di eseguire nuove impalcature. Venne perciò aperta un'asta pubblica e nella seduta del 28 marzo 1741 fu approvata la capitolazione che il giorno 9 febbraio precedente aveva il procuratore generale del Santuario Luigi Aimo intesa con l'impresario Giacomo Saccone di Vicoforte. Nel primo capitolo era prescritto che l'impresario dovesse mediante travi in legno riunire orizzontalmente fra di loro i sei pilastroni e questi al tamburo della cupola, e compiere tutta l'armatura del nuovo ponte reale in modo stabile, assicurandola mediante convenienti saettoni. Su questa armatura doveva inchiodarsi un'impalcatura generale mediante doppio tavolato sì da non lasciare alcuna fessura.

Il secondo capitolo imponeva all'impresario di dare terminata la metà di detta impalcatura entro un mese, e di formare l'altra metà a misura che gli verrebbe somministrato il legname dall'Amministrazione. Il terzo capitolo obbligava l'impresario a costrurre sovra il ponte reale altri ponti nel modo che sarebbero stati indicati dai pittori e dall'Amministrazione, e di prestare aiuto ai pittori stessi fino al compimento dei dipinti. Col quarto capitolo l'Amministrazione si obbligava di provvedere a tutto il legname nonchè la *chioderia,* i ferramenti ed

ogni altro materiale necessario per la formazione di detti ponti. Il quinto ed ultimo capitolo obbligava l'impresario ad una cauzione. L'impresario assunse il lavoro per il corrispettivo di lire settecento e presentò come sicurtà il signor Stefano Blengino fu Giuseppe pure di Vico.

Si intrapresero tosto i lavori per la formazione del nuovo ponte reale ed il 17 maggio successivo si approvava un'altra capitolazione col mastro Pietro Cuniberti da Vico per il disfacimento ed il nuovo rifacimento dell'arricciatura della cupola e del cupolino.

I lavori di preparazione per l'opera dei pittori importarono un tempo abbastanza lungo. La costruzione di un ponte di servizio di quella vastità, ad un'altezza di m. 34 sul pavimento, richiederebbe anche oggi, colle maggiori facilitazioni della meccanica, un tempo ragguardevole. Oltre al ponte reale che naturalmente occorreva fosse eseguito con tutta robustezza, dovevasi provvedere ancora per i sovrastanti ponti, cioè per un'altra altezza di 16 metri, oltre il cupolino, che tale è la saetta della cupola, altezza che s'avvicina a quelle delle più elevate fabbriche odierne d'abitazione. Con questi ponti doveva il Cuniberti procedere al distacco ed al raschiamento dell'arricciatura sulla quale il Pozzo aveva eseguito i suoi dipinti. Doveva con essi preparare la nuova arricciatura per l'opera del Galeotti e del Bibbiena.

Il lavoro fu certamente molto attivo perchè, consultando i libri dei conti dell'Amministrazione si arguisce che in luglio devono essere state incominciate le pitture. Qualcuno potrebbe essere indotto in errore dal verbale del 17 novembre successivo, nel quale è detto che l'Amministrazione dà autorità al signor *Lorenzo Aimo, Economo, di convenire col mastro Pietro Cuniberti, o con quell'altro mastro che stimerà spediente il prezzo della nuova ricciatura alla detta cupola con ogni miglior vantaggio del Santuario.* In questa deliberazione si tratta unicamente di prezzo, per il quale forse era insorta questione. Poichè fino dal 28 maggio già erasi consegnato al Cuniberti un acconto di trecento lire per tale lavoro. D'altronde risultando dagli stessi verbali che nell'adunanza del 2 gennaio 1742 si parla della ornamentazione architetto-

nica già eseguita dal Bibbiena, non si può supporre che dal 17 novembre al 2 gennaio siasi potuto fare lavoro alcuno di arricciatura e di pittura al Santuario, causa il rigido clima della valle di Ermena.

Risulta invece dai registri di contabilità che nell'anno 1741 furono pagate le cinquemila cinquecento lire al Bibbiena convenute per la sua opera. Al Biella ed ai suoi colleghi furono pagate in totale nello stesso anno lire cinquemila, per cui venne fatta una riduzione di lire mille sulla somma preventivata nell'adunanza del 28 marzo. A macinare i colori fu destinato Giuseppe Fauzone, ed a più riprese si ricorse a trasporti di casse di pennelli, colori, carta, modelli, ecc. Fra le altre provviste notiamo quella di 50 fogli di oro di zecchino, ordinati dal Bibbiena, e che oggi vediamo ancora luccicare nelle stelle disegnate nei riquadri ottagonali dei cassettoni della cupola.

Un altro fatto è constatato nel verbale del 17 nov. 1741 ed è la morte del pittore Galeotti (1). Tutte le guide del Santuario hanno finora attribuito parte delle pitture della cupola al Galeotti. Errore storico ed artistico. Storico perchè egli ammalò appena si diede principio alle nuove pitture, artistico perchè questi dipinti svelano nelle figure i pregi e le modalità della Scuola Veneta, laddove il Galeotti, allevato alla Scuola Fiorentina dapprima ed alla Bolognese poi, si dimostrò in ultimo uno degli artisti più distinti della Scuola Genovese.

Del resto lo stesso verbale del 17 novembre 1741 ci conferma in altra parte che Sebastiano Galeotti non attese alle pitture che attualmente si ammirano nel Santuario. Poichè in quell'adunanza si discusse intorno ad una supplica presentata dal di lui figlio Gian Battista nella quale chiedeva il

---

(1) In seguito a minute ricerche ci venne dato raccogliere dai registri parrocchiali di Mondovì Piazza, anno 1741, la seguente iscrizione:

« *D.nus Sebastianus Galleoti p. fam., ex civitate Florentiæ, pictor insignis, annor.* 66 *circiter, omnib. Eccl.æ sacram.tis prœmonitus, obiit in hac Civitate Montis Regalis domi Nob.: Bernardini Rulfi hospitio exceptus die decima sexta octobris* 1741, *et seq.ti solemni funere ad Eccl.am Cathed.lem delatus subse.qti die præ.nte cadavere Missa cantata fuit tumulatus ante aram S.mæ Trinitatis* ».

pagamento del *modello ossia disegno da detto fu suo padre formato, oltre il risarcimento delle spese che gli è convenuto fare nella città di Torino.* E l'Amministrazione osservando che già eransi date a conto lire trecento ordinò pagarsi al medesimo altre lire duecento quarantasei *per ogni e qualunque pretensione che potesse avere per il travaglio fatto dal suddetto suo padre, quali sono state accettate dal signor Gian Battista Galeotti.* La stessa somma complessiva di 546 lire a tacitazione di ogni opera e spesa ci conferma che il Galeotti non potè eseguire parte alcuna di quei dipinti per i quali erano state pattuite lire cinquemila, ed il memoriale stesso del figlio parla soltanto del bozzetto e delle spese fatte a Torino. Nello stesso registro dei conti non è segnata altra somma data al Galeotti.

Eseguì invece nel 1741 la pittura a decorazione architettonica Giuseppe Galli Bibbiena, quella decorazione che noi vediamo attualmente rappresentare nella gran volta uno scomparto a cassettoni. È difficile poter stabilire se il Bibbiena abbia allora eseguita l'ornamentazione attorno gli otto occhi aperti presso la imposta della gran volta. Pare invece che questi ornati, essendo in armonia con quelli eseguiti nei peducci, siano opera di Felice Biella. E del Biella deve pure essere l'ornamentazione architettonica del cupolino. È certo però che dopo il 1741 il Bibbiena, trattenuto in lavori fastosi dai principi di Germania, più non ritornò ad eseguire dipinti al Santuario di Mondovì, e tutta l'ornamentazione architettonica fu poi dipinta dal Biella e dai suoi subalterni.

La morte del Galeotti aveva resa necessaria l'opera di un altro pittore figurista. L'Amministrazione ricorse ad Alessandro Ferretti, del quale non ci fu dato raccogliere notizie biografiche di sorta. Con deliberazione del 2 gennaio 1742 gli fu commesso l'abbozzo o *disegno di quelle figure che crederebbe proprie farsi in detta cupola corrispondenti all'architettura che già vi si ritrova dipinta dal signor Bibbiena.*

L'Amministrazione si riservò di far esaminare l'abbozzo, ed informarsi intorno all'importo ch'egli avrebbe chiesto per l'esecuzione del lavoro, e qualora non fosse convenuto servirsi dello stesso Ferretti, gli sarebbe pagata la somma di dieci

zecchini per il disegno. Questa somma gli venne poco dopo sborsata.

Negli atti del Santuario non si trova più altro cenno di questo pittore. Nell'adunanza invece del 16 maggio 1742, riconosciute necessarie diverse riparazioni alla cupola ed al cupolino per la conservazione dell'edifizio e delle pitture esistenti viene conferita piena autorità all'architetto Francesco Gallo per l'esecuzione di quelle opere che avrebbe creduto opportune.

E così si giunge fino all'anno 1745 senza che alcun cenno sia fatto intorno alla prosecuzione dei dipinti. E si comprende questa sospensione negli anni 1742, 1743 e 1744. Le condizioni allarmanti dello Stato, le guerre per la successione d'Austria, la battaglia combattuta nel febbraio 1743 a Camposanto fra l'esercito di Spagna contro i Piemontesi ed i Tedeschi, la calata nel successivo anno dei Francesi e degli Spagnuoli in Piemonte, l'assedio di Cuneo e la battaglia alla Madonna dell'Olmo avevano stremate le popolazioni, e dopo la carestia scoppiò maligna l'epidemia nel 1741 che durò fino a tutto il 1743.

Fors'anche l'Amministrazione si impensierì per il costo che importavano le pitture, avendo nell'anno 1741 speso oltre dodicimila lire per ottenere solo una parte della ornamentazione architettonica della cupola, e senza che alcun dipinto di figura siasi eseguito. Ma si comprende che il Bibbiena, abituato alle larghe retribuzioni delle Corti Tedesche, avanzasse domande che ai parchi amministratori Monregalesi parevano eccessive.

Nell'Amministrazione del Santuario, per l'avvenuta morte di Luigi Aimo, era stato in sua sostituzione nominato procuratore generale nell'adunanza del 28 aprile 1742 il Vassallo Carlo Antonio Cordero di Roascio, e questi nell'adunanza del 10 aprile 1745 propose di dare compimento alle pitture della cupola e di incaricare l'abbate San Martino di Castelnuovo di assumere informazioni a Milano intorno ai migliori artisti cui sarebbe stato conveniente affidare il lavoro. Accettata la proposta, vennero al Santuario colle migliori raccomandazioni Mattia Bortoloni e Felice Biella.

Di quest'ultimo già abbiamo parlato. Nella convenzione del

28 marzo 1741, accordatasi fra gli amministratori del Santuario ed i pittori Galeotti e Bibbiena, costui si era riservato di valersi di sei altri pittori, per l'opera dei quali faceva intanto stabilire una somma di seimila lire. A capo di costoro venne allora appunto da Milano Felice Biella, e così nelle deliberazioni del 24 novembre successivo l'Amministrazione delegava il procuratore generale ed il tesoriere di soddisfare il *signor Felice Biella e suoi subalterni pittori che hanno travagliato alla pittura dell'architettura come pure il macinatore di colori.* A qualunque punto adunque siano rimasti i lavori in sul finire del 1741 troviamo allora il Biella a fianco del Bibbiena nella decorazione architettonica per la pittura della gran volta, ed è anzi sotto la direzione del Biella che lavorano gli altri pittori venuti in aiuto, e lo stesso Biella è proposto unitamente al Bortoloni dall'abbate S. Martino. Non è bene accertato chi siano i pittori che effettivamente prestarono aiuto, ma vennero al Santuario Carlo Borre, Gaetano Peres, Carlo Zucchi e Francesco Maderni.

Poche notizie biografiche si hanno intorno a Felice Biella. È ricordato dallo Zani (1) come valente pittore architetto, cioè di prospettive architettoniche, e come pittore ornatista. Nella enciclopedia di detto autore è detto che egli nacque nel 1702 e morì nel 1786. Si sa avere egli eseguito molti lavori in Lombardia, e molti se ne riscontrano in Piemonte, fra cui nella chiesa di S. Filippo a Fossano e nella chiesa della Consolata a Torino. Di lui parlano il Vernazza (2) ed il Cibrario (3), encomiandone il buon stile. Da costoro si apprende come egli fosse allievo del Bibbiena, e difatti è costui che lo chiama al Santuario di Mondovì, e pare che col Bibbiena abbia pure lavorato alla Corte di Vienna. Il Biella lavorò collo stesso Bortoloni nella chiesa della Consolata a Torino. Era chiamato volgarmente il *Felicino* e con tale appellativo lo si trova pure ricordato negli atti del Santuario.

---

(1) V. *Enciclopedia metodica di belle arti*, dell'abbate D. Pietro Zani. — Parma, 1820.

(2) Vernazza: *Guida di Torino*, 1781.

(3) Cibrario: *Storia di Torino.*

Mattia Bortoloni nacque il 1690 nel luogo di S. Bellino posto nel Polesine di Rovigo. Apprese da Antonio Balestra Veronese i primi fondamenti dell'arte, ed aggiunge il Bartoli (1) che con bella e degna maniera ad acquistarsi giunse il nome di famoso pittore. Lo stesso autore insiste che egli si chiamasse Mattia e non Matteo e cita al riguardo varie firme del pittore. Nei verbali però dell'Amministrazione del Santuario di Mondovì si firmò Matteo Bortoloni. Può darsi che facesse uso di entrambi i nomi. Anzi a questo proposito può osservarsi che raffigurando egli nel Santuario gli Apostoli, ne dipinse tredici per includervi S. Mattia, e questo collocò nella miglior posizione assieme a S. Pietro ed a S. Paolo, lateralmente all'abside e poco al di sotto del gruppo principale dell'Assunta, laddove a S. Matteo assegnò un posto secondario sul secondo pilastro di sinistra.

Nella città di Rovigo il Bortoloni dipinse nelle due chiese di S. Giustina e della SS. Trinità, demolita la prima in sul principio di questo secolo, la seconda diciassette anni or sono. Molti e pregevoli di lui lavori si trovano nelle case Campanari, Lenta e Silvestri. In Venezia nella chiesa dei padri Teatini, detti i Tolentini, nel soffitto sopra il coro, dipinse a fresco S. Gaetano in gloria, ed alcune figure a chiaroscuro. Nell'ospedale dei Ss. Giovanni e Paolo evvi una tavola con la Madonna e i detti santi. In Bergamo nella chiesa di S. Bartolomeo dipinse la volta del coro e del presbiterio con bellissime figure, che fanno un bel gioco a salire in alto. In Ferrara alla cattedrale vedesi la Tavola di San Tommaso d'Aquino; e nell'oratorio degli Speziali fece il quadro co' Ss. Cosma e Damiano, dipingendovi ancora a fresco il catino della cupola. In Milano nella chiesa di S. Vittore dipinse un quadro nella cappella del B. Bernardo Tolomei. A Torino nella chiesa della Consolata, unitamente al Biella, dipinse a fresco un S. Bernardo nella terza cappella a destra, e la volta della chiesa grande. Questi ultimi dipinti sono però oggi alquanto alterati in seguito all'incendio dell'organo, per cui guastati dal fumo

(1) Vedi Bartoli: *Pitture, sculture ed architetture della città di Rovigo*, 1793.

furono ritoccati e perdettero molto del loro carattere primitivo. Altri lavori del Bortoloni si hanno a Brescia ed in altre città della Lombardia. « Doveva trasferirsi da Milano a Bergamo per dipingervi tutta la volta della chiesa di S. Bartolomeo, e ne aveva anche preparato il soggetto che doveva esprimere le quattro parti del mondo, quando assalito da febbre acuta, dopo due soli giorni di malattia, morì il 9 giugno del 1750, lasciando ai posteri nell'opere sue la celebrità del suo nome » (1).

Mattia Bortoloni e Felice Biella venuti al Santuario di Mondovì si accordarono coll'Amministrazione ed il 16 maggio 1745 firmarono la convenzione colla quale il Bortoloni si incaricava delle figure per la somma di lire seimila, ed il Biella di compiere la parte prospettiva per il compenso che avrebbe stabilito l'abbate S. Martino di Castelnuovo, non avendo voluto accondiscendere alla somma di lire tremila. L'Amministrazione avrebbe inoltre risarcito entrambi delle spese di viaggio, della provvista di colori, ecc., ed essi presero impegno di dare il lavoro compiuto nel successivo anno 1746. La rappresentazione delle figure doveva avere per soggetto principale Maria Assunta.

I nuovi dipinti furono intrapresi nel marzo del 1746 con tutta attività, per cui l'Amministrazione volendo disporre per il pagamento della somma che restava a consegnarsi nel mese di giugno e che raggiungeva le lire 8500, ordinò il 21 di detto mese la vendita degli anelli ed altri oggetti d'oro e d'argento offerti in dono al Santuario dai fedeli, e ciò non bastando ordinò il 21 ottobre dello stesso anno la vendita all'asta pubblica della casa pervenuta al Santuario coll'eredità dell'abbate Govone. Infine, compiuto il lavoro e disfatti i ponti di servizio elevati per i pittori, fu il 19 dicembre 1746 ordinato il pagamento di quanto rimaneva ancora a consegnarsi delle lire seimila al Bortoloni, più una gratificazione a questi di quaranta zecchini stante la soddisfazione per l'opera da lui compiuta. Quanto al Biella, avendo l'abate S. Martino stabilito il compenso

---

(1) Vedi Bartoli: Opera citata.

nella somma di lire tremila, gli fu pagato quanto egli era ancora in credito sulla somma stessa.

Così nell'anno 1746 fu compiuta la pittura del gran bacino dai due artisti menzionati con esito tanto felice che la meraviglia per l'opera insigne va ognor crescendo a misura che nel mondo artistico viene conosciuta. La Corte di Torino, informata dell'eseguito lavoro, mandò al Santuario il Real Principe, Vittorio Amedeo, Duca di Savoia. Questi fu talmente impressionato dell'augusta mole e dei superbi dipinti, che divisò allora portare al Santuario quell'aiuto, che divenuto Monarca mandò ad effetto.

Restava ad eseguirsi la decorazione del gran recinto dal cornicione superiore all'ingiù. In adunanza del 16 settembre già eransi date le disposizioni per la formazione delle invetriate ai finestroni del tamburo. Nell'adunanza del 19 dicembre 1746 furono accordate al procuratore generale Cordero di Roascio le facoltà necessarie per il compimento di tutti i lavori opportuni al tamburo stesso, agli arconi ed ai timpani fra questi compresi, affinchè si potesse intraprendere la pittura di tutte queste parti. Le opere di muratura furono eseguite dal Saccone e le invetriate da Bertola.

Venne la primavera del 1747 ed allora le pitture avrebbero potuto intraprendersi, ma colla primavera nuovi sacrifizi furono chiesti a queste regioni. Il Piemonte continuava ad essere il teatro della guerra per la successione d'Austria. Rimasta libera e salda Genova per felicità propria, fu scorazzato lo Appennino da Francesi e Tedeschi. Partiti questi dall'Appennino, scesero quelli dalle Alpi finchè ne furono ricacciati dopo la vittoria dei Piemontesi all'Assietta.

Dopo la liberazione di Genova ed il fatto glorioso dell'Assietta, la guerra languì in Italia, e la pace fu nel 1748 conclusa in Aquisgrana. Usufruì subito della pace il Santuario di Mondovì.

Nell'adunanza del 30 aprile il Vassallo Cordero di Roascio presentava i pittori Bortoloni e Biella, i quali si incaricarono di dipingere il tamburo della cupola, ed i timpani o vele fra gli arconi, tutta la parte insomma dal cornicione superiore al basso. Fu convenuto che per tale lavoro si corrisponderebbero lire

tremila duecento al Bortoloni per le figure, e quanto al Biella incaricato dell'ornamentazione architettonica si starebbe al parere dell'abate del Monastero.

Tosto si posero all'opera detti artisti e con tale attività che per l'autunno i dipinti erano compiuti. Chi volge lo sguardo alle superbe figure dei timpani, ne confronta le pose varie e felicissime, ne esamina la modellatura originale ed il fine colorito, non può fare a meno di essere compreso da grande meraviglia per tanta potenza d'arte, per tanta facilità nel Bortoloni. E l'Amministrazione del Santuario riconobbe i meriti dell'artista, per cui in adunanza del 26 novembre stabiliva un regalo a questi di trenta zecchini oltre la pattuita mercede. Assegnava contemporaneamente una retribuzione di lire tremila quattrocento a Felice Biella.

Per tal modo nell'autunno del 1748 risultarono compiute tutte le pitture del gran recinto del Santuario. Le due cappelle di S. Benedetto e di S. Bernardo già erano state dipinte, come vedemmo ai capi XVI, XVII e XIX. Restavano a decorarsi le altre due cappelle, l'abside ed i tre ingressi. Quanto alle due cappelle erano queste ancora in costruzione, e non occorrendo per il resto l'opera di un figurista, il Bortoloni partì dal Santuario. Restò Felice Biella che assunse l'incarico di ornare le pareti e la copertura dell'abside. Più tardi, quando già il suo collega era morto, cioè il 24 febbraio 1752, fu dato incarico allo stesso Biella di ornare i due ingressi laterali, opera che egli eseguì nell'estate, per cui in agosto dello stesso anno erano del tutto compiute le pitture. I lavori da costui eseguiti nell'abside e negli ingressi furono valutati a lire duemila seicento. A titolo di regalia per la buona esecuzione dei lavori ed in rimborso delle spese di viaggio gli vennero ancora accordate lire duecento cinquanta.

Riassumendo adunque quanto si riferisce alle pitture del gran recinto, noi riconosciamo che nel 1741, distrutta la pittura eseguita da Pietro Antonio Pozzo, nel bacino della volta elissoidica, furono stabiliti accordi col Galeotti ed il Bibbiena, per il nuovo lavoro. Moriva il Galeotti prima di porre in opera il suo abbozzo e partiva nello stesso anno il Bibbiena dopo aver tracciato l'ornamentazione prospettiva della volta.

Nel seguente anno, cioè nel 1742 erano respinte le proposte di Alessandro Ferretti ed ogni lavoro restò sospeso fino al 1745. Il 16 maggio di questo anno furono accettate le proposte di Bortoloni e di Biella.

Incominciati i lavori soltanto nella primavera del 1746, nell'autunno era terminata la pittura del bacino raffigurante la gloria di Maria, venerata dagli Apostoli.

Nel 1747 non si eseguì alcun lavoro, nel 1748 si dipinsero il tamburo ed i timpani da Bortoloni e Biella, e restò così compiuto il recinto interno. Nel 1752 il Biella dipinse gli ingressi laterali.

Per la cupola furono date lire cinquemila settecentocinquanta al Pozzo e quindi fu distrutta la sua pittura; si assegnarono lire cinquecento quarantasei al figlio del Galeotti per le spese da costui incontrate. Si diedero lire cinquemila cinquecento al Bibbiena e cinquemila al Biella ed ai suoi coadiutori per le pitture eseguite nel 1741. Il Bortoloni ebbe seimila quattrocento ottanta lire per la cupola e tremilacinquecento sessanta per il tamburo ed i timpani. Il Biella ebbe in tutto nove mila lire così ripartite: tremila per la cupola, tremila quattrocento per il tamburo ed i timpani, duemila ottocento cinquanta per l'abside e gli ingressi laterali, oltre le cinquemila già avute unitamente al Bibbiena. Sono in tutto quarantaquattromila seicento cinquanta lire che l'Amministrazione del Santuario spese per la pittura di quella mole, a cui aggiungendo la formazione dei ponti di servizio, l'opera dei muratori all'arricciatura e l'opera dei giornalieri in aiuto, si può conchiudere che quei dipinti hanno costato oltre cinquanta mila lire. Non tutta questa spesa portò un utile diretto sia per la morte del Galeotti, sia specialmente per il lavoro distrutto dal Pozzo. Ma quale effetto! quanta sagacia nell'Amministrazione, la quale compresa della importanza architettonica dell'edificio. volle che non dissimile riuscisse l'opera pittorica. Amore di patria noi dobbiamo riconoscere in quei cittadini Monregalesi ed elevato culto dell'arte.

Che sublime momento fu quello in cui tolta la travatura di servizio, comparve per la prima volta nella sua meravigliosa imponenza la cupola del Gallo. L'opera interrotta da

secoli, dichiarata inefettuabile da architetti distinti, risplendeva ora agli occhi dell'artista Monregalese illegiadrita dalla mano del pittore Veneziano. Poichè a Mattia Bortoloni di S. Bellino presso Rovigo è dovuto il merito principale di quell'insigne dipinto. Al Bibbiena ed al Biella è dovuta lode per l'ornamentazione architettonica, eseguita con arte maestra, per cui collo scemare dei cassettoni e collo schiarirsi man mano delle tinte a misura che si sale, diedero alla cupola un effetto prospettico molto maggiore del reale. Ma l'artista che non si è smarrito nell'immensità del vaso, che colle colossali figure degli Apostoli e cogli arditi scorci degli angioli impressiona lo spettatore e lo rapisce in quella gloria di luce ond'è circonfusa la Vergine Assunta, quell'artista è Mattia Bortoloni. In lui ebbe G. B. Tiepolo un emulo insigne. Nella volta del Santuario di Mondovì e nella volta dei Teresiani sulla laguna trionfa l'arte veneziana.

I due artisti di Mondovì e di Rovigo, il Gallo ed il Bortoloni, hanno dovuto sentirsi nella loro coscienza orgogliosi, allorchè fissato lo sguardo intelligente in quell'ampio recinto compresero la grandezza dell'opera loro, intuirono il ricordo dei secoli. Ma l'umiltà fu più forte in loro dell' orgoglio, e tanta virtù eccelle maggiormente ora, che passate le traversie della fine del secolo XVII e del principio del XIX, riconosciuti errati gli apprezzamenti del classicismo accademico, una più giusta critica dell'arte ammira il genio nelle varie sue esplicazioni e rimane estatica dinanzi agli ardimenti degli architetti e dei pittori del secolo scorso.

La cupola del Santuario è l'opera più grandiosa nella quale Francesco Gallo e Mattia Bortoloni abbiano spiegato i loro talenti. La riuscita fu eccelsa. Con essa chiusero la loro vita artistica. Un anno e mezzo dopo, nel giugno del 1750 morirono entrambi, alla distanza di undici giorni l'uno dall'altro. Si direbbe che dopo tanta riuscita abbiano col patriarca esclamato: *Nunc dimittis servum tuum, Domine.*

CAPO XXVIII.

Le Pitture della cupola.

Non havvi alcuno che avanzandosi dal vestibolo del Santuario di Mondovì sotto la cupola di Francesco Gallo non sia dominato da un profondo sentimento. Sarà la religione, sarà l'arte, saranno l'una e l'altra insieme, o sarà semplicemente lo spirito di osservazione, ma una commozione l'ha sempre provata chi ha varcato quel limitare, ed un pensiero elevato fu il primo tributo del visitatore a quanto la religione e l'arte hanno colà compiuto. Questo è un lembo di paradiso, esclamò un valente artista, appena l'ammirazione gli permise di esprimere un pensiero. Ed egli, che l'arte sentiva altamente, pronunziò tale giudizio con tanta spontaneità che mai gli venne così pronto davanti alle opere d'arte più meravigliose. Egli è che al visitatore si presenta su quella soglia tale spettacolo

. . . . . sì com'egli appare
Subitamente cosa che disvia
Per meraviglia tutt'altro pensare (1).

Del lavoro architettonico già parlammo altrove (2), diremo ora delle pitture che adornano l'ambiente centrale. Meravi-

(1) Divina Commedia, *Purg.*, Canto XXVIII.
(2) V. Capo XXV.

gliose pitture che attirano l'ammirazione del visitatore prima ancora che questi sia colpito dall'arditezza della costruzione, dall'armonia severa di quel tempio elegante insieme e maestoso.

Nessun pittore ebbe mai campo più vasto al suo ingegno, essendo questo il dipinto più esteso che esista al mondo. Già nel Capo XXV ricordammo che la cupola del Santuario di Mondovì per dimensioni tiene dietro a quelle del Pantheon, di San Pietro in Vaticano e di Santa Maria del Fiore. Ora la vôlta del Pantheon è solo decorata architettonicamente con cassettoni. La vôlta di Santa Maria del Fiore è a padiglione ed i suoi otto fusi non permisero una composizione sola; e di più i dipinti del Vasari e dello Zuccheri, condotti in modo da nuocere all'effetto dell'architettura, suscitarono lamenti e censure, e furono stigmatizzati dal Cellini nei suoi sonetti e dal Lasca nei suoi madrigali. La vôlta di S. Pietro è divisa da costoloni in 16 fusi e per di più ognuno di questi è suddiviso in sei zone di pitture. Cosicchè la più vasta cupola del mondo fu ridotta pittoricamente a 96 scompartimenti, e perciò a presentare per ognuno di essi una superficie per nulla superiore a quella che può offrire la vôlta di una camera di una modesta abitazione. Vero è che i disegni della cupola di S. Pietro hanno valore straordinario perchè sono tutti di mosaico. La vôlta di S^a. Sofia a Costantinopoli, che per estensione viene dopo quella del Santuario di Mondovì, non è dipinta, ma suddivisa architettonicamente in 48 scompartimenti da altrettanti costoloni, e quindi nell'insieme pare anche essa rimpicciolita. La cupola di S. Paolo a Londra è divisa in otto scomparti che finora non sono dipinti. Attualmente si riveste solo di mosaici il tamburo sottostante.

E così dicasi della maggior parte delle cupole minori. Il più vasto salone del mondo poi, quello del palazzo della Ragione a Padova, lungo metri 81,52 e largo metri 27,16, è coperto con soffitto in legno. Sono dipinti a fresco i muri, ma la loro suddivisione causata, dalle finestre e dalle decorazioni architettoniche, fa sì che a più di trecento ammontano gli scompartimenti dei quali Giovanni Miretto ed altri artisti del quattrocento ornarono quelle pareti.

Invece nella sua cupola il Gallo, avendo costrutto l'intradosso liscio, ottenne la più ampia superficie muraria continua del mondo. A questo immenso vantaggio si aggiunga quello della possibilità che ebbe il pittore di concatenare col dipinto della cupola quelli del tamburo, dei pennacchi e degli arconi, come nel caso pratico fecero gli artisti del Santuario. Ne avvenne per tal modo che da un solo punto di vista si domina tutta la composizione pittorica dai pilastri fino alla chiave del cupolino, per un'altezza di 60 metri circa, composizione informata ad un unico concetto: la glorificazione di Maria. Sublime idea tradotta in atto con vaghezza di colorito, con maestria e con ardimento, figli di un'estesa coltura e di un profondo sentimento religioso.

Prima di descrivere quest'opera insigne stimiamo conveniente premettere pochi cenni generali sulle composizioni pittoriche del tempo nel quale Mattia Bortoloni, Giuseppe Bibbiena e Felice Biella decorarono il Santuario di Mondovì.

I grandi maestri del principio del secolo XVII, abbandonando i piccoli scompartimenti architettonici che prima loro fornivano gli architetti, cominciarono a disporre vaste composizioni sopra fondi di architettura, o davanti a paesaggi ben intesi e variati. Soventi ancora immaginarono che le loro rappresentazioni succedessero in cielo sopra strati di nubi, ma qualunque fosse la collocazione del dipinto essi rappresentavano quasi sempre le figure come se camminassero sopra il suolo. I pittori che vennero dopo, stimando una tale disposizione incoerente, incominciarono a dipingere nelle vôlte le figure sedute o ritte sopra nubi, ma rappresentate di scorcio, come realmente vi si sarebbero potute sostenere, qualora la resistenza fisica delle nubi lo avesse conceduto. Oltre a tale variante svilupparono ancora grandemente tutte le innovazioni introdotte dai pittori precedenti, quali sarebbero il largo modo di comporre, l'aggruppamento multiforme di figure, le pose libere e talora stravaganti delle medesime, l'ampio e ricco panneggiamento, il colorir facile e vario. Giunsero così a quella nuova maniera di pittura in uso poi per quasi tutto il secolo XVIII, a quel modo immaginoso, vario, libero e fantastico, che i critici del principio del secolo nostro, non ve-

dendo altra salvezza all'infuori della fredda imitazione dell'antica arte classica, tacciarono di stravagante, di farraginoso, di convulso, di pazzo e peggio, ma che considerato spassionatamente quale manifestazione delle idee del secolo in cui si svolse, e come una delle tante maniere colle quali l'arte si sviluppò, non la cede per nulla a quella di nessun altro tempo, li vince tutti per facilità di concetti.

La prospettiva, venuta in moda e spinta alla massima sua perfezione in quei tempi, giunse in aiuto co' suoi svariati artifizi alla fantasia già sbrigliata degli artisti, che non conobbero più freno, e stimando angusti i limiti di un edifizio, ne allargarono pittoricamente i confini, sfondando muri per presentare allo sguardo una serie di colonette, gallerie e balconi, sollevando le vôlte in cupole, sublimi e spaziosissime, oppure aprendole anch'esse per rappresentarvi il cielo cosparso di nuvole. Per ogni dove poi collocarono figure, quali affaciantisi ai balconi, quali ricorrentisi sui cornicioni, mentre altre volano a formar gruppi, ed altre si sbandano o si raccolgono in mille modi differenti; e le nubi divennero appoggio comodo per qualunque posa, per qualunque raggruppamento.

Ad accrescere l'effetto strano delle pose arrischiate delle figure e dei loro contorni, riusciti naturalmente salienti per i diversi punti di vista, si aggiunse il modo di vestirle: sono avvolte in amplissimi panneggiamenti di colori vari e delicati, le cui pieghe multiformi sono continuamente agitate da un vento misterioso.

Questo quanto al disegno. Quanto alla composizione egli è da osservare che cadde alquanto in disuso la rappresentazione semplice dei fatti storici e delle vite leggendarie dei Santi. I poeti dei secoli XVI e XVII avevano richiamata a vita novella la mitologia, ed i pittori, trovando in essa un nuovo campo da invadere, vi si slanciarono colla loro pronta fantasia. Alle mitologiche essi associarono le allegorie cristiane e senza respingere i simboli della prima civiltà cristiana, li accompagnarono con figure allegoriche. Mitologia, simboli ed allegorie seppero fondere con unità di concetto rivolta alla glorificazione della Chiesa e delle virtù molte volte ipotetiche dei principi.

Mattia Bortoloni, Giuseppe Bibbiena e Felice Biella, accintisi alle loro opere quando questa scuola floriva in tutta Italia, ne furono cultori fra i più insigni, ed ottennero nel Santuario di Mondovì il trionfo dell'arte di quei tempi. Certamente essi intrapresero l'opera con trepidazione, poichè un altro pittore, venuto meno alle difficoltà che se gli erano parate dinnanzi, aveva veduto cancellato il suo lavoro. Anche a loro si presentò certamente l'osservazione che dovevano decorare il più vasto recinto del mondo con una grande composizione pittorica, l'insieme della quale pare abbiano discusso e concertato coll'Amministrazione del Santuario.

Il concetto vivificatore del vasto disegno, già l'accennammo, è la glorificazione di Maria. Lo sviluppo del grande pensiero incomincia colla rappresentazione delle Sibille, colle vaghe immagini, i leggiadri simboli e le mistiche figure dei libri santi e prosegue con quella dei Profeti. All'imposta del grande bacino gli Apostoli ed i Dottori della Chiesa, distribuiti in corona, ammirano l'apoteosi di Maria, la quale sale al cielo fra il corteo festante degli angioli ed i trionfi allegorici delle virtù cardinali. Le scende incontro Gesù Cristo ed in alto in mezzo a vivissima luce l'aspettano il Padre e lo Spirito Santo. Vasto argomento rappresentato con unità di concetto, con sorprendente armonia e con semplicità mirabile di disposizione.

Ed ora esaminiamo nei suoi particolari la gigantesca composizione. Nella parte inferiore di questo assieme pittorico sono rappresentate le Sibille in otto medaglioni, disegnati nell'intradosso di quattro arconi, che sovrastanno ai tre passaggi ed all'ingresso alla tribuna. Le vergini fatidiche dell'antica leggenda sono quà ricordate a rappresentare quanto di mistico era nella mitologia. E pare che nella scelta abbiano gli artisti seguito Varrone il più dotto dei Romani, poichè, come negli scritti di costui, non è fatto cenno della sibilla ebrea Sabbe. Nell'arcone sovra l'ingresso principale sono raffigurate la sibilla Frigia e la Elespontiaca, nell'arcone a levante le sibille Samia e Cumana, in quello della tribuna le sibille Libica e Persica, nell'arcone di ponente le sibille Eritrea e Delfica.

Negli otto pennacchi compresi fra gli arconi ed il primo cornicione è disegnata la vita di Maria, nel seguente ordine

di quadri, partendo da sinistra dell'ingresso principale e girando verso destra; 1° Nascita di Maria; 2° Consecrazione di Maria al tempio; 3° Sposalizio di Maria; 4° L'Annunciazione; 5° La Visitazione; 6° Il Natale di Gesù; 7° Presentazione di Gesù al tempio; 8° Morte di Maria.

Dopo la mitologia e la storia vengono i simboli delle Sacre Scritture illustrati sovra i cunei di chiave degli otto arconi predetti, e disposti nell'ordine seguente, a partire dall'ingresso principale e girando da sinistra a destra: 1° *Aurora consurgens.* CANT. Cap. VI; 2° *Oliva fructifera in domo Dei.* PSALM. LI; 3° *Lectulus noster floridus.* CANT. Cap. I; 4° *Maiestas Domini implevit domum* PARAL. lib. II, Cap. VII; 5° *Vox turturis audita est in terra nostra.* CANT. Cap. II; 6° *Fructus honoris et honestatis.* ECCL. Cap. XXIV; 7° *Odoratus est domus odorem suavitatis.* GEN.; 8° *Amore langueo.* CAN. Cap. II.

I timpani al di sopra degli archi sono occupati da sedici figure d'angeli di straordinaria bellezza artistica. Queste figure servono di ornamentazione laterale alle predette cartelle, ove sono illustrati i simboli dell'antico testamento, imitati dalla poesia Cristiana per esprimere la grandezza, la santità e le glorie di Maria. Ai cantici ispirati dei Profeti che acclamarono alla Vergine Maria si riferiscono le pitture del tamburo, ove in altrettanti medaglioni sono ricordati: Zaccaria, David, Ezechiele, Isaia, Geremia, Daniele, Osea e Malacchia, dipinti nell'ordine ora accennato cominciando da sinistra dell'ingresso e proseguendo nel giro verso destra.

Ed ora, lasciate la leggenda e la storia, i simboli e la mitologia antica, eccoci all'êra cristiana ed alle sue allegorie. Questa rappresentazione incomincia all'imposta del grande bacino. Ivi sono distribuiti in corona, sulla cornice dell'attico superiore, gli Apostoli. Tenendo sempre lo stesso ordine, cioè girando da sinistra a destra, e partendo dall'ingresso principale, vediamo dapprima raffigurati assieme Filippo e Giacomo minore, quindi separatamente Matteo e Simone, a sinistra della tribuna Pietro e Paolo ed inginocchiato ai loro piedi Mattia, a destra Giovanni e Tommaso, poi Bartolomeo, indi Giacomo maggiore in abito da pellegrino ed infine a destra dell'ingresso Andrea e Giuda Taddeo in un solo gruppo.

Adagiati sui timpani, dipinti attorno agli occhi, aperti nella cupola sovra gli ingressi laterali, stanno i Dottori della Chiesa: S. Agostino e S. Bernardo a sinistra, S. Gregorio e S. Ambrogio a destra.

Ed ora il cielo colle sue nubi avvolge il corteo festante di angioli che in gruppi multiformi acclamano Maria, la quale, raggiante di luce propria, si libra fra gli incensi verso la SS. Trinità, avendo sotto i piedi un gran drappo d'ermellino, ed in alto sopra il capo un baldacchino di porpora ed ermellino, sorretti entrambi da figure di paradiso. Dall'opposta parte della volta si proietta sovra un lembo di azzurro un gruppo allegorico di tre figure: la Giustizia, la Forza e la Verità. In alto è raffigurata in una donna bellissima incoronata e riccamente ammantata, la Giustizia, che tiene con la destra le bilancie, ed impugna colla sinistra la spada. In basso la Forza, coperto il petto d'una corazza ed il capo d'un elmo d'oro, appoggia il braccio sul tronco d'una colonna e colla mano tiene una lunga lancia che taglia obbliquamente la composizione. A destra, nell'ombra è posta di profilo la Verità che si mira nello specchio. L'altra virtù cardinale, la Temperanza, è raffigurata a parte, alquanto a sinistra dell'ingresso, mentre da una brocca d'oro versa acqua in una coppa dello stesso metallo.

Due altre virtù: il Martirio e la Rassegnazione, sono collocate in modo da far simmetria ai Dottori della Chiesa, adagiate sul timpano dell'occhio sovrastante all'ingresso principale.

Numerosi angioli, raggruppati in maniere diverse e librantisi nel cielo, sorreggendo il gran manto ed il baldacchino, venerano ed incensano Maria, circonfusa d'un'immensa aureola raggiante. Essa veste un abito rosso, in parte coperto da un manto azzurro, largamente annodato alla vita e con un capo svolazzante. Questa parte luminosa, colorita vivamente ed arditamente disegnata, ottiene risalto dal contrasto dei sottostanti gruppi d'angioli in ombra, dalle dense nubi e dalla massa del sovrastante baldacchino che si proietta parte sull'azzurro del cielo e parte sul bigio della volta.

Un poco a destra, ma nello stesso fondo di cielo, poggiati sopra le nubi o svolazzanti, stanno alcuni angioli in un gruppo

di arditissima composizione che formano il coro celeste degli inni e dei cantici. Sul davanti in ombra, col dorso rivolto in basso, un angelo magnifico dalle ali spiegate sorregge alcuni fogli di musica. Su questi fissa lo sguardo un altro angelo che suona il violoncello. Egli è situato di fronte in piena luce ed è vestito in azzurro. Un altro ancora librato nell'aria tocca d'arco il violino, ed altri due a destra suonano il flauto ed il liuto. Mirabili figure nelle quali la grazia della posa e la naturalezza dei movimenti sono raggiunte con singolare maestria, e che ci rammentano i versi del Filicaia:

Sull'ale intanto dei beati cori
Correa giù per quell'aree luminoso
Dolce armonia di spiriti canori (1).

Verso l'occhio della cupola e quasi congiungentesi con una estremità del baldacchino havvi un altro gruppo di angioli che poggiano su di una nuvola in ombra. Parte di questa e gli angioli sono tagliati in contorni isolati oltre l'anello della volta con effetto scenico grandissimo. Contrastano magnificamente con un altro gruppo luminoso che sale per le pareti del lanternino in un aggruppamento che termina la grande composizione e rappresenta la Gloria Celeste. Sonvi il Dio Padre, Gesù Cristo, cherubini e serafini, mentre al sommo del cupolino splende in un fondo luminosissimo lo Spirito Santo.

Tutta questa distesa di figure e nubi è dipinta con fine criterio in modo da contribuire a dare maggior risalto alla forma stessa della cupola e ad ingrandire portentosamente l'ambiente. Gli squarci di volta che ancora rimangono liberi sono dipinti a cassettoni, i quali già per la loro disposizione medesima contribuiscono ad innalzare la cupola. Ma tale effetto è ancora accresciuto dall' indebolirsi insensibile delle tinte man mano che si sale. Cosicchè anche la prospettiva aerea viene aiutata dall'artifizio, e se una più parca e più savia decorazione fosse stata messa in opera attorno alle finestre della cupola, l'effetto ne sarebbe riuscito ancor più meraviglioso. Poichè il Bibbiena

(1) Poesie di VINCENZO FILICAIA, Tomo 2.°

ed il Biella colla ricchezza eccessiva degli ornamenti pare abbiano cercato di competere col valore delle figure del Bortoloni.

Mirabile e nuovo il diverso modo con cui sono trattate le nuvole. Alcune leggerissime lasciano trasparire il fondo, altre invece più dense o sostengono le figure o sono portate alla loro volta da angeli e proiettano sulle pareti ombre lunghe le quali ci lasciano immaginare distanze assai grandi che concorrono cogli artifizi accennati a rendere più vasto l'ambiente.

Tutte le figure, come si è accennato nella descrizione particolareggiata delle medesime, tendono ad uno scopo solo, la glorificazione di Maria. Siccome tale scena succede in un ambiente chiuso, illuminato ampiamente dal cupolino, così l'artista fece piovere su tutta la composizione la luce dall'alto, salvo per i gruppi più vicini alla Vergine, illuminati dalla luce che da lei irradia vivissima.

Le figure munite di ali volano liberamente per lo spazio, ed alcune di esse con lembi di panni, di vapori, festoni di fiori, vennero immaginate passanti davanti alle finestre, mentre il gruppo superiore pare che s' involi per l'apertura del cupolino.

Si osservi come il pittore abbia saputo con un numero di figure relativamente esiguo popolare abbondantemente uno spazio così vasto.

Moltissime osservazioni potremmo ancora fare e molti pregi porre in evidenza se volessimo esaminare ogni gruppo o figura come dal lato della composizione, così dal lato tecnico della esecuzione. Ma per non discendere a minuzie forse tediose, ci limiteremo ad accennare brevemente alle sedici figure d'angioli che ornano i timpani sovrastanti ai grandi arconi, le quali per il loro merito singolare non possono essere accomunate con le altre.

Siccome sono assai vicine allo spettatore le sedici suaccennate figure richiedevano una maggior perfezione d'esecuzione. Ed invero se nel resto della decorazione potemmo riconoscere grandi pregi di composizione, di conoscenza d'effetti, di disinvoltura e larghezza di pennelleggiare, non dobbiamo però tacere che vi sia nota pure una certa fretta e trascuratezza.

Nelle figure dei timpani per contro il Bortoloni volle provarci come non gli mancassero le qualità di sommo modellatore e di colorista vero ed originale.

Tali angeli sono rappresentati adulti di quella ideale bellezza che non iscompagna dalle forme virili le delicatezze di quelle della donna. Grandi più volte il naturale sono disegnati sempre correttamente in pose varie e felicissime, ed hanno le parti nude modellate e colorite con arte così fina e studio così profondo che meglio non si potrebbe desiderare.

Tale è la composizione immaginata degli artisti del Santuario. Ora vedremo come risponda alla sua grandiosità l'esecuzione, per la quale si richiedeva uno studio continuo del naturale, un certo buon'occhio per saper vedere gli accidenti più opportuni di ombre e di luce, una scienza profonda della anatomia e delle leggi prospettiche, una potenza ritentiva grandissima per saper rappresentare con facilità architetture, oggetti, figure e panneggiamenti veduti sotto punti diversissimi e talora, specialmente per le figure, impossibili a ritrarsi dal naturale.

Tali facoltà erano possedute abbondantemente dai nostri pittori e specialmente dal Bortoloni, che ad esse ne aggiungeva altre pure importanti, quali una sveltezza non comune ed una facilità somma nell'esecuzione, con grande vantaggio per la vivacità e la conservazione della pittura a fresco. Le sue figure, anche poste in iscorci arditissimi, conservano sempre pose naturali e facili, forme corrette ed eleganti, e dimostrano come l'autore conoscesse profondamente le leggi di questa difficilissima maniera di disegno, e come pure sia riuscito ad ottenere anche in piena luce, con grande parsimonia d'ombre, un rilievo veramente notevole. Ma più di tutto giova ancora ammirare nei pittori del Santuario la dote che li distingue tra i molti del loro tempo, voglio dire quella vaghezza di colorito, quella varietà ed armonia di tinta, quella trasparenza delle ombre, della leggerezza e vaporosità delle quali è circonfusa l'immaginosa composizione.

Non è facile lo stabilire di quali mezzi od artifizi si servissero per ottenere tali effetti, però a noi pare di scorgerli nella profonda loro conoscenza della grande arte dei contrap-

posti, servendosi essi generalmente di tinte basse e sporche, di colori ordinari contrapponendovi poi con largo pennelleggiare qualche tocco di tinte pulite e brillanti, che vengono dalla vicinanza delle prime ad ottenere uno splendore non comune.

Come la Matelda di Dante siamo venuti fin quà

iscegliendo fior da fiore (1)

di sì geniali artisti che in quella vasta cupola, degno campo al loro ingegno, seppero così bene associare le doti differenti ma pur sempre ammirevoli dei loro pennelli. Termineremo coll'aggiungere che ogni qualvolta levammo gli occhi a quei meravigliosi dipinti il nostro sguardo fu vivamente rapito ed il nostro animo fu profondamente commosso. A quell'armonia d'insieme, a quella serena tonalità di colore pieno di vivacità, si prova una sensazione come di allegrezza, quasi indefinibile compiacimento che seduce l'animo e lo signoreggia. Dinanzi alla vastità dell'ambiente e della composizione, alla maestà del tempio e dell'arte ci troviamo piccini e da un senso quasi di paura siamo trattenuti dall'avanzarci. Poi ci rapisce il fascino della bellezza pittorica, ci solleva l'animo il pensiero trasfuso in quelle figure, il nostro spirito si innalza a sentimenti poetici e religiosi, e ci rapisce il disìo di accostarci a quelle figure di paradiso.

Quando poi l'intelletto si leva a meditare intorno l'alto concetto che ha dominato l'artista, e trova senza stento la maniera colla quale è stato rappresentato l'argomento, tanto che vede ogni parte rispondere con marchio particolare a vincere l'attenzione altrui; allora perdonando alle audacie tentate dalla fantasia per eccitare viemeglio gli animi a meraviglia, quanta forza di ingegno si ammira in quelle figure accerchianti l'augusto recinto, quanto di pittoresco, di magnifico, quanto magistero d'arte, quanta pompa d'accessorio, quante baldanze di tocco, quanto fascino di rappresentazione, e sovra tutto quanta facilità, che è grande evidenza di sapere!

Un sentimento di dispiacere infine si prova al pensiero che

---

(1) Divina Commedia, *Purg.* Canto XXVIII.

eccellenza di pittura così grande sia poco nota, ed i nomi di tali artisti quasi ignorati, perchè gli uni e l'altra sono affidati a questo Piemonte che finora tiene piccolo posto nell'Italia artistica, come se fosse privo di quei tesori per i quali altre regioni d'Italia vanno così celebrate. Però sollevano il nostro sconforto il pensiero che questo capolavoro d'arte resta, e la speranza che vicissitudini non lontane chiamino su questo Santuario l'attenzione delle persone colte. Ed allora queste potranno ammirare un lavoro tanto insigne, che sarà preso e tenuto certamente nella meritata considerazione. Ben venga questo giorno nel quale il Piemonte abbia un vanto di più e l'arte italiana un altro capolavoro da additare all'universale considerazione.

CAPO XXIX.

L'abside.
Il pittore Antonio Meyer.

La disposizione dell'abside, come era stata disegnata da Ascanio Vitozzi, e come appare dalle unite tavole, era tale che la parte verso il grande ambiente del Santuario risultava perfettamente simmetrica al passaggio fra l'atrio principale e l'ambiente medesimo. Faceva seguito il presbiterio a pianta rettangolare, nel mezzo del quale doveva elevarsi l'altare, e quindi il coro a pianta semicircolare. La gradinata dell'altare doveva unirsi ai muri laterali in modo da separare il servizio del coro da quello del presbiterio, lasciando d'ambo i lati porte di comunicazione fra essi e le sacrestie. Le sacrestie pòi erano messe in comunicazione diretta fra di loro mediante un ambulatorio a corona circolare, dietro il coro, in modo da evitare il passaggio entro il tempio.

Nella costruzione fu variata in parte la predetta disposizione. Non venne cioè eseguito l'ambulatorio ora indicato, l'altare fu elevato all'estremo limite della parte rettangolare, appoggiato al diametro del semicircolo. Per la comunicazione delle sacrestie di destra con quelle di sinistra risultò necessario il passaggio nel tempio.

La variazione fu eseguita dallo stesso Vitozzi poichè, allorquando nel 1614 si sospesero i lavori, già i muri erano stati elevati fino all'imposta degli arconi. Il che vuol dire che alla morte del Vitozzi, avvenuta nel 1615, mancava soltanto la volta per la costruzione dell'abside. Pare che dessa sia stata eseguita in una delle varie riprese di lavori nel secolo XVII, delle quali si è parlato nel capo XXIII, e forse fra le prime, stante la dedicazione fattasi dell'abside stesso a S. Rocco.

Nel capo XIV abbiamo parlato dell'epidemia che infierì nel contado di Mondovì nel 1630, e della morte avvenuta dello stesso Vescovo Monsignor Carlo Argentero, dopo gli atti di eroismo cristiano compiuti. I fedeli avevano allora ricorso a S. Rocco, cui innalzavano preci per la cessazione della peste; ed al Santuario, ove la fede nei miracoli era maggiore, accorrevano in numerose frotte i devoti. Per scongiurare la calamità fu al Santo dedicata la cappella che ancora era da ultimare. La devozione a S. Rocco si mantenne costante nei secoli successivi, e così tutte le volte che epidemie di varia specie funestarono le contrade dell'Alto Piemonte, numerosi pellegrinaggi si indirizzarono al Santuario di Mondovì e si fecero voti al riguardo. Nel capo XIV abbiamo pure accennato alle *roide* o carreggi che nella ricorrenza della festa a S. Rocco si sono sempre praticati al Santuario.

Alla devozione a S. Rocco fu associata nell'altare dell'abside quella a S. Maurizio. Questo Santo, il protettore del Ducato di Savoia, ricevette sempre intenso culto dalla famiglia regnante, ed allorquando Carlo Emanuele I fondò il Santuario, tosto volle che vi fosse onorato il condottiero della legione Tebea. Allorchè nell'aprile del 1603 trasmise al Santuario una piastra votiva d'argento per la ricuperata salute del suo quartogenito il principe Maurizio, raccomandò pure il culto suaccennato. Nel successivo anno la venuta di S. Francesco di Sales col pellegrinaggio Savoiardo, recante una statua d'argento di S. Maurizio, rese più popolare la devozione stessa. All'intercessione della Madonna di Vico associata a quella di S. Rocco in Piemonte e di S. Maurizio in Savoia fu attribuita la salvezza delle numerose e fiere pestilenze che sul fine del XVI e nel secolo XVII funestarono dette contrade. La storia

del Santuario di Mondovì registra in quei periodi la devozione più intensa, i pellegrinaggi più numerosi, i donativi più ricchi ed abbondanti. Non sarebbe quindi fuori proposito denominare l'abside la cappella della salute.

La costruzione dell'abside, dedicato per tal modo a S. Rocco ed a S. Maurizio, era già ultimata nel secolo XVIII quando si intrapresero i grandi lavori del Gallo e fu compiuta la cupola. Monsignor Giuseppe Ignazio Cordero, patrizio Monregalese, ed addetto alla Corte Pontificia in Roma, allorchè vide compiuta la cupola del Gallo e seppe che si davano le disposizioni per ultimare il tempio, si propose di provvedere alla erezione dell'altare nell'abside stesso, dedicandolo a S. Rocco. Con suo testamento in data 24 febbraio 1740, rogato in Roma dal notaio De Sanctis, istituendo erede universale il nipote G. B. Felice, impose a costui il legato della costruzione di detto altare. Stante il lavorìo del successivo anno per la esecuzione delle pitture affidate al Bibbiena ed al Biella non fu possibile intraprendere tosto il lavoro.

Risulta dai registri di contabilità del Santuario che nel 1743 furono riparati i muri che chiudono l'abside e venne riparato il condotto sotterraneo che devia le acque della collina dalla cappella stessa. Le cause che sospesero le pitture prolungarono pure l'adempimento del legato, per cui il 22 settembre 1743 il Commendatore G. B. Felice Cordero Di Pamparato chiedeva all'Amministrazione del Santuario di essere liberato dietro propria garanzia dal vincolo imposto dal testamento, per disporre liberamente delle proprietà ereditate in Roma dallo zio.

Riuscito nel suo intento, appena le condizioni locali lo permisero, procurò di adempiere ai suoi obblighi verso il Santuario, per cui il 10 aprile 1745 presentava all'Amministrazione il disegno dell'altare già approvato dall'ingegnere Francesco Gallo. Intrapresi tosto i lavori, quando i pittori Bortoloni e Biella ebbero compiuti i dipinti del gran recinto, l'altare dell'abside si trovò pure ultimato.

A Monsignore Giuseppe Ignazio ed al di lui nipote G. B. Felice è adunque dovuta l'erezione del sontuoso altare, che costituì poi il fulcro della devozione praticata dalla famiglia

Cordero di Pamparato verso il Santuario di Mondovì, e l'abside divenne poi come la cappella gentilizia di quella famiglia marchionale. Fa specie tuttavia che fra mezzo alle ampie epigrafi di quel luogo sacro, in ricordo di parecchi membri della famiglia, non sia menzionato il promotore di quella distinzione così grande accordata a questa fra le famiglie patrizie Monregalesi.

A spese di Monsignore Giuseppe Ignazio Cordero fu pure eretta la facciata della Chiesa della Missione in Mondovì Piazza, allora tempio dei Gesuiti. Questo insigne prelato va onoratamente distinto per l'avventurata missione nelle Indie col Cardinale Tournon, e fu sepolto nella Chiesa di S. Nicola ai Cesarini in Roma.

G. B. Felice fu il primo della famiglia Cordero che assunse il titolo di Conte di Pamparato, fu maggiordomo di Carlo Emanuele III e Sindaco di Mondovì. La sua salma sepolta nella Chiesa di Nostra Donna in Mondovì Piazza, venne poi trasportata nel 1816 in questa cappella del Santuario, come ne fa fede la lapide a sinistra del presbiterio.

G. B. Felice Cordero Conte di Pamparato, dopo aver atteso alla decorazione dell'abside del Santuario, fu nel 1751, in seguito alla morte del Vassallo Carlo Antonio Cordero di Roascio, nominato Procuratore generale del Santuario, e tenne tale carica fino al 7 aprile 1769.

La decorazione fatta eseguire dal Cordero si riferisce all'altare ed all'ornamentazione dell'ancona. L'altare venne elevato completamente in marmi di diversa provenienza, i quali per i ben combinati vari colori, producono mirabile effetto. I tre gradini di accesso alla predella sono di marmo bigio scuro di Frabosa. Il pallio è costituito a mò di piedestallo con pilastrini ai lati ed una cartella nel centro. Questa è in verde Polcevera col contorno in giallo di Verona; il basamento e la cornice sono in nero di Garessio, lo sfondo del dado è in marmo chiazzato di Serravezza. I pilastrini hanno l'intelaiatura in bigio benvenato e la specchiatura in rosso di Francia e diaspro di Sicilia.

I fianchi dell'altare hanno le intelaiature in bigio benvenato e giallo di Verona, le specchiature in marmo chiazzato

di Serravezza e rosso di Francia. Gli stemmi sono in marmo statuario di Carrara.

Il tabernacolo ha i contorni in giallo di Verona ed in bigio benvenato, la parte centrale in diaspro di Sicilia e la cornice in nero di Garessio.

Sopra la mensa dell'altare si elevano due sole gradinate, la inferiore delle quali ha poco aggetto. I basamenti e le cornici di queste gradinate sono in nero di Garessio, le intelaiature in bigio benvenato ed in giallo di Verona, le specchiature in marmo chiazzato di Serravezza ed in rosso di Francia.

Gli stessi marmi sono adoperati per la ricorrenza delle gradinate nella parte posteriore dell'altare.

Dette gradinate sono sorrette in questa parte posteriore dell'altare da un piedestallo che appoggia sovra uno zoccolo di poca altezza. Lo zoccolo è in bigio scuro di Frabosa. Il piedestallo ha le intelaiature in bigio chiaro di Frabosa ed in giallo di Verona, le specchiature in marmo chiazzato di Serravezza.

La parete frontale dell'abside, costrutta semicircolare, venne mediante ricca ornamentazione in marmo ridotta a presentare nella parte centrale una superficie piana, sulla quale si adattò l'ancona. Sovra una cornice di basamento, sorretta da due mensole laterali e da una cartella centrale, si elevano due paraste sorreggenti una trabeazione arcuata e spezzata, come lo stile barocco impone.

Le mensole ed il contorno delle cartelle sono in bigio chiaro di Frabosa, le due conchiglie laterali in alabastro di Busca e la centrale in giallo di Verona. La parte mediana della cartella è in marmo chiazzato di Serravezza e lo stemma in statuario di Carrara. La cornice è in nero di Garessio.

Le paraste hanno la base ed i capitelli corinzi in marmo statuario di Carrara, il fusto costituito da intelaiature in bigio di Frabosa e le specchiature in rosso di Francia. La trabeazione ha l'architrave e la cornice in nero di Garessio, il fregio formato da intelaiature in bigio di Frabosa e le specchiature in rosso di Francia.

La cartella sulla mezzaria della trabeazione, le ghirlande e

la testa di puttino che l'accompagnano sono in marmo statuario di Carrara. Porta l'iscrizione:

D. O. M.
SS.o Rocho et Mauritio
DICAT.

poco correttamente eseguita in caratteri metallici.

L'intercolonnio è occupato dall'ancona in tela, attorniata da una cornice in verde di Susa e da uno stipite marmoreo in bigio scuro di Frabosa ed in giallo di Verona. La tela dipinta ad olio rappresenta S. Rocco e S. Maurizio in adorazione di Maria col bambino. A destra della Madonna è pure raffigurato S. Giovanni Battista. Nulla di particolare vi è da osservare in questo dipinto ad olio, eseguito dal Prof. Francesco Antonio Meyer. Questo artista nato a Praga nel 1710, lavorò a Torino per la Corte, e passò gli ultimi suoi anni a Vercelli ove morì nel 1782 ed ove si trovano i migliori suoi lavori. Acquistò fama per quadretti di genere fiammingo piuttosto che per le grandi tele. Fu artista distinto ma non celebre.

La tela dell'abside dimostra come al culto verso S. Rocco e verso S. Maurizio siasi associato quello verso S. Giovanni Battista, mentre l'iscrizione sovrastante ricorda soltanto quello verso i due primi santi. L'intromissione di S. Giovanni Battista è spiegata dall'ordinazione del dipinto. Il Commendatore G. B. Cordero di Pamparato, che commise la tela al Meyer, volle che in questa fosse raffigurato il Santo del quale egli portava il nome.

Anche la balaustrata fu eseguita col concorso del Cordero. Essa è a pianta ovale, colle estremità rettilinee. Non v'è passaggio centrale, ma sono invece lasciati due passaggi laterali, presso le porte della sacrestia, le quali non immettono direttamente nel presbiterio. La base e la cimasa della balaustrata sono in marmo nero di Garessio. I balaustri hanno la forma di tante cartelle. Essi ed i pilastrini sono in marmo bigio chiaro di Frabosa con specchiature in broccatello di Spagna ed in marmo chiazzato di Serravezza. Il pilastro centrale poi è in bigio scuro con stemma in statuario di Carrara.

Ultimato l'altare ed eseguita la balaustrata dell'abside, restavano a decorarsi le pareti e la volta. Questo fu opera diretta dell'Amministrazione del Santuario, la quale in adunanza del 12 dicembre 1748, in seguito ad eccitamento del procuratore generale Carlo Antonio Cordero di Roascio, dava incarico a Felice Biella della relativa ornamentazione, a condizione che questi sottoponesse il suo disegno all'ingegnere Gallo, e con costui ed il Vassallo di Roascio si intendesse per i relativi lavori e per la retribuzione. Nel maggio successivo la stessa Amministrazione dava inoltre autorizzazione al Roascio di provvedere per la formazione di cornici, capitelli, lesene, ecc., di tutta la decorazione architettonica necessaria.

Il lavoro potè tosto eseguirsi, cosicchè, il Gallo prima di morire vide ancora compiuta questa parte dell'edifizio.

L'ornamentazione delle pareti è a tinte poco marcate, e nel mezzo di quelle vennero lasciate due grandi specchiature per far luogo a dipinti di figure. Nulla però si è finora eseguito al riguardo. L'ornamentazione della volta cilindrica, sopra il presbiterio è identica a quella dalle due volte sovra i passaggi laterali del Santuario. L'unica variazione introdotta è la raffigurazione di un raggio di luce, il quale attraversa la composizione centrale. La pittura della volta a bacino sovra il coro è a colori più vivi, ed ha risalto su tutta la decorazione pittorica. Questa è in armonia con la parte principale del Santuario, ma non corroborata da figure, e più trita della medesima, lascia sull'osservatore un'impressione poco buona.

Di nessuna utilità inoltre ed invece disdicevoli sono i due occhi lasciati nella volta, al disopra delle due finestre del coro.

Verso la metà del secolo XVIII si trovava adunque compiuto l'abside del Santuario nel modo che ora ammiriamo. Ricco di marmi giudiziosamente disposti, sì da ottenere mirabile effetto, ha la parete frontale adorna di una tela pregevole, ma le pareti laterali ed il volto dipinte con poca armonia fra di loro.