

Scheda 3. Le arti figurative

Le miniature

La storia della miniatura è legata alla storia del libro, dei supporti scrittori (papiro, pergamena, carta), dei tipi di calligrafia e dei miniatori.

Prima dell'invenzione della stampa a caratteri mobili (XV secolo), i libri venivano riprodotti a mano da calligrafi monaci o religiosi e, più tardi, laici. Le lettere iniziali, fin dall'antichità classica, venivano decorate con un pigmento rosso-arancione, derivato dal solfuro di piombo, chiamato minio: di qui il nome di miniatura. Con il tempo iniziarono a diffondersi sui libri piccoli disegni che abbellivano le lettere capitali, le parole e gli spazi vuoti e ci fu una divisione sempre più netta tra i compiti del calligrafo e quelli del miniatore.

Le miniature ebraiche



Il popolo ebraico sviluppò molto presto la tecnica della scrittura, in virtù dello stretto rapporto con la lettura e con il sapere, caratteristiche fondamentali dell'Ebraismo.

In ebraico la Bibbia può essere chiamata *Miqra* che deriva dalla radice *qr'*, “gridare” ovvero “leggere ad alta voce”, “recitare”. La stessa radice ha dato origine alla parola *Quran*, Corano (approfondimenti nella scheda *Testi sacri e cantillazione* nel Focus [Religioni in musica](#)).

Miniatura *askhenazita*

Nella Sinagoga, nell'armadio sacro, è contenuto un *Sefer Torah* (Libro della Legge), che è il Pentateuco, l'insieme dei primi cinque libri della Bibbia (Genesi, Esodo, Levitico, Numeri, Deuteronomio). La parola ebraica *Torà* deriva dalla radice verbale *yrh* che esprime l'idea di insegnare. Il suo testo non è vocalizzato in quanto la lingua ebraica, nella sua forma classica, è scritta senza vocali.

La lettura e la scrittura sono fondamentali: lo studio della *Torà* è considerato come primario dovere religioso. Il culto del Libro per eccellenza, la Bibbia, si traduce nel rispetto e nella valorizzazione di ogni forma di scrittura e di cultura. In questo senso va quindi letta la presenza di miniature, ornamenti, abbellimenti della scrittura e la diffusione della miniatura in tutto l'Occidente medievale. Spesso vengono rappresentati momenti di studio o di insegnamento e non mancano raffigurazioni della Sinagoga, luogo di studio per eccellenza.

Nella Spagna medievale, luogo di stanziamento su un unico territorio di ebrei, cristiani e musulmani, gli scribi ebrei (*soferim*), autentici artisti nella calligrafia, erano tenuti in grande considerazione.

I codici considerati più preziosi provengono dalla scuola dei copisti di Toledo. I copisti sefarditi utilizzavano il calamo, mentre gli ashkenaziti e gli italiani la penna.

In Germania la calligrafia ebraica col tempo assorbì i tratti caratteristici della scrittura gotica in molti manoscritti. La tecnica della miniatura cominciò a diffondersi nel mondo ebraico a partire dal IX secolo.

Non si può parlare di uno stile ebraico delle miniature, in quanto in ogni paese le scuole di miniatura si incontravano e fondevano con le caratteristiche del luogo.

Nel corso del XIII secolo gli ebrei posero dei limiti alla rappresentazione della figura umana e i miniatori presero a rappresentarla in modo deforme, con teste zoomorfe.

Questa caratteristica si consolidò soprattutto nella miniatura ebraica della Germania meridionale del XIII e XIV secolo; le lettere dell'alfabeto ebraico vennero assunte come elementi decorativi.



Esempio di Haggadàh

La fonte principale di ispirazione era la Bibbia, i cui motivi e temi servivano al miniatore per illustrare anche testi non biblici. Nei principali manoscritti liturgici sono presenti le raffigurazioni delle usanze e dei riti sinagogali e domestici.

Venivano illustrate soprattutto le Bibbie, i libri di preghiere per i giorni feriali e i giorni di festa e, in modo particolare nel mondo ashkenazita, la Haggadàh, il testo letto obbligatoriamente durante la cena rituale di Pasqua. La Haggadàh era corredata di numerose miniature a tutta pagina, che rappresentavano episodi biblici, ma vennero decorati anche i singoli libri biblici, il libro di Salmi e il rotolo di Ester.

Le miniature cristiane

Nel mondo classico non vi sono testimonianze dirette che riportino informazioni sulle illustrazioni e sui loro esecutori, pittori professionisti o miniatori specialisti, ma abbiamo una grande quantità di informazioni sulla produzione del libro negli scritti di San Girolamo. Le indicazioni riguardano quasi esclusivamente i calligrafi, e fino a noi sono giunte poche firme di miniatori, tra il VIII e il IX secolo; la probabilità che fossero essi stessi anche miniatori però è molto alta.

Negli anni, il numero di miniatori documentati divenne maggiore e la calligrafia e la miniatura cominciarono ad essere considerate due arti distinte. Comparvero nel tempo i primi nomi femminili tra cui Ende, una monaca citata come collaboratrice di Emeterius nell'Apocalisse di Gerona nel 975 e, a partire dal XII secolo, fecero la loro comparsa anche i primi miniatori laici, professionisti attivi che operavano dietro pagamento in denaro o in natura.

Nel tardo Medioevo alcune fonti attestano che i miniatori avevano il divieto di usare colori diversi da quelli ad acqua: i colori ad olio, l'oro e l'argento potevano essere utilizzati solo dai membri della Corporazione dei Pittori.

A partire dalla seconda metà del XV secolo il commercio dei libri aumentò e si rese necessario impiegare molte persone sia nella produzione sia nell'organizzazione delle vendite. Migliorò decisamente anche la condizione sociale dei miniatori: erano spesso membri relativamente influenti della comunità, soprattutto coloro che venivano chiamati a lavorare nelle corti o dai grandi mecenati. I miniatori medievali utilizzavano tre tipi di materiali: il papiro ricavato dal papiro del Nilo, la pergamena o il vello (pelle di animale conciata, prevalentemente di mucca, capra o pecora) e la carta. Nel mondo antico il papiro fu il supporto principale per la scrittura: i fogli venivano incollati e arrotolati in rotoli di varia lunghezza sui quali si scriveva in corte colonne da leggersi orizzontalmente. Fu presto sostituito dalla pergamena, in parte per motivi economici e in parte per la diffusione del cristianesimo. Essa forniva una superficie molto ricettiva sia per la scrittura che per la miniatura e, potendola ricavare da animali diversi, era possibile variare colore, peso e dimensioni; così nell'Europa occidentale rimase il materiale per i libri di lusso anche dopo la diffusione della carta a partire dal XIII secolo.



Miniatura medievale di una *Natività*

Per realizzare il disegno, i miniatori utilizzavano uno stilo con punta in metallo o in osso, ma veniva usata anche la grafite (matita). La procedura del lavoro dei miniatori era abbastanza articolata.

Innanzitutto le miniature dovevano conformarsi alla colonna dello scritto per la larghezza e alle righe dello scritto per l'altezza; il calligrafo faceva delle righe sulla pagina per indicare il posto esatto in cui posizionarle. L'artista iniziava con l'impaginato creando un modello di composizione che metteva immediatamente in relazione lo scritto e la decorazione della pagina.

Il passo successivo consisteva nel fare un disegno con la grafite. Il disegno veniva normalmente ripassato con l'inchiostro in un secondo momento. Si passava poi alla stesura del colore. Nel penultimo stadio gli strati di colore venivano ricoperti con toni più forti o più leggeri in modo da dare ombreggiature o punti luce. Infine l'artista tracciava il contorno e la lamina d'oro doveva essere rifilata sugli orli, sui profili delle figure e sulle pieghe dei vestiti.

Nell'Alto Medioevo generalmente il calligrafo era anche miniatore. Il compito del calligrafo era quello di trascrivere fedelmente il testo che aveva davanti e anche nell'ideazione e realizzazione delle miniature copiava le immagini da un modello. Questa riproduzione fedele era considerata un atto di obbedienza all'autorità.

Tra XI e XII secolo, nell'epoca della riforma monastica, l'ordine benedettino divenne un prestigioso committente delle arti in generale. Un secondo elemento importante di questo periodo è rappresentato dalla crescita del livello di alfabetizzazione e dalla conseguente domanda di libri.

A partire dal XIII secolo divenne sempre più stretta la relazione tra la miniatura e lo sviluppo e la diffusione, soprattutto in Italia, della pittura su tavola. Lo status dell'artista continuò ad elevarsi, anche se l'arte del miniare restava un'arte minore.

Nei secoli XIV e XV cambiarono le committenze e iniziarono a essere richieste nuove modalità di illustrazione, soprattutto per i testi laici. In generale, è possibile percepire un mutato atteggiamento nei confronti delle immagini sacre in quanto lentamente cambiò la loro funzione e il loro scopo.



Comparve inoltre una nuova tipologia di libri che aveva come “modelli” gli stessi miniatori: si trattava di veri e propri manuali d'istruzione completi di indicazione di tecniche e repertori di immagini. Inizialmente per i miniatori lo studio consisteva soprattutto nell'attività del copiare, del riprodurre i testi sacri e il sapere della tradizione nonchè di abbellirli con immagini; apprendere significava ripetere e insegnare significava commentare i testi sacri. Il sapere diventò progressivamente autonomo e si liberò lentamente dai vincoli dell'obbedienza ai dogmi.

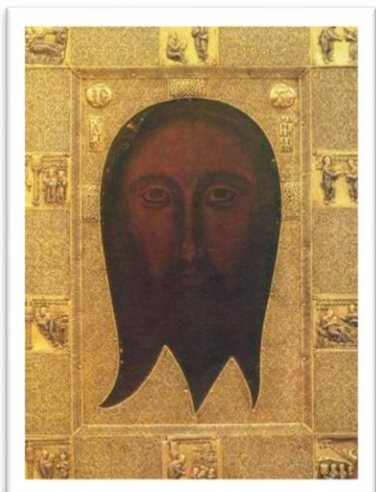
Miniatura che rappresenta un *miniature*

Il manoscritto si arricchì, dunque, di immagini miniate, capilettera ornati, bordi, figure e i miniatori fornirono non solo una rappresentazione di se stessi, ma anche dei luoghi dove sviluppavano la loro attività di studio; luoghi in cui sapere, arte e tecnica contribuivano insieme allo sviluppo della cultura dell'immagine.

Le icone

Il termine icona deriva dalla parola greca “*eikon*” che significa “immagine, figura”. Essa comparve nel VI e VII secolo come una delle manifestazioni della sacralità della tradizione bizantina, diffusasi in terra orientale e differenziata a seconda delle aree geografiche nelle quali si sviluppa.

La leggenda vuole che la prima icona della storia rappresenti il volto di Gesù impresso su un velo detto **Mandylion** (mantile, sudano).



La storia comincia a **Edessa** a pochi giorni dalla passione e morte di Cristo. La città di Edessa, oggi Urfa, in Turchia (al confine con la Siria), era la capitale di un regno su cui regnava il re Abgar V, soprannominato Ukama, o il Nero. Egli vi introdusse il Cristianesimo con l'intervento di Taddeo, uno dei 70 discepoli di Cristo, inviato lì da Tommaso apostolo dopo la Pentecoste. Il re era malato di lebbra e di gotta. Per guarire aveva provato vari rimedi, ma inutilmente.

Santo Volto – S. Bartolomeo degli Armeni

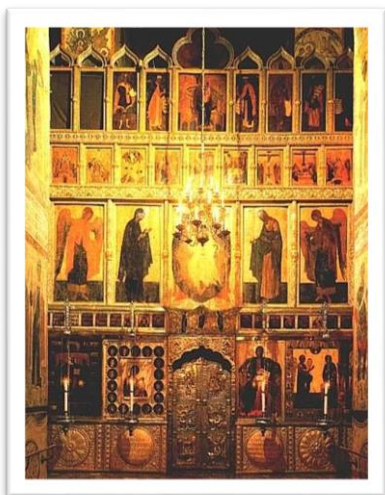
Venuto a sapere dei miracoli che un certo Cristo compiva a Gerusalemme e anche dell'ingratitude dei Giudei nei suoi confronti, affidò ad un bravo ritrattista del luogo, un tale Anania, due incarichi: consegnare una lettera a Gesù, in cui gli chiedeva di guarirlo e lo invitava anche a stabilirsi nella città di Edessa, ed eseguire un suo ritratto il più possibile fedele. Anania si recò a Gerusalemme, consegnò la lettera a Gesù e, mentre era in attesa della sua risposta, provò a ritrarlo, ma senza riuscirci. Gesù, bagnatosi il volto e asciugatoselo con un telo di lino, vi impressi i suoi lineamenti e fece consegnare il telo ad Anania insieme con una lettera di risposta. Gesù spiegò di dover rimanere a Gerusalemme, lo definì "beato" perché credeva in Lui e gli preannunciò la guarigione completa ad opera del discepolo Taddeo che sarebbe giunto da lui. Abgar, dopo aver ricevuto il ritratto e la lettera, guarì, (...) ad eccezione della lebbra sulla fronte, che sparì dopo l'intervento dell'apostolo Taddeo.

La lettera sarebbe stata conservata negli archivi della città di Edessa. Eusebio di Cesarea la cita nella sua Storia ecclesiastica, opera che, tradotta in latino, avrà grande fortuna in Occidente e determinerà la diffusione della lettera, nota nel XVII secolo persino in Inghilterra.

Questa leggenda, che è ricordata nella liturgia bizantina (es. il 16 agosto cade la festa bizantina della traslazione del Mandilion da Edessa a Costantinopoli) ci indica come dobbiamo concepire l'icona ed il pittore di icone; esse sono mezzi attraverso cui l'uomo riceve aiuto, salvezza e sapienza e chi le dipinge (o, per meglio dire, chi le "scrive", poiché le icone sono considerate "Vangelo in immagini") diventa il tramite per questo passaggio di grazia.

La Chiesa benedice l'icona ed essa diventa così un "sacramentale", cioè uno dei "segni sacri" per mezzo dei quali, per intercessione della Chiesa, gli uomini vengono disposti a ricevere l'effetto principale dei Sacramenti e le varie circostanze della vita vengono santificate.

Attraverso l'icona si apre una finestra sul divino, che si venera e si prega. Esse si trovano sia in chiesa che nelle singole case; ne esistono anche alcuni formati da viaggio.



In chiesa le icone si trovano sulle pareti dell'edificio e nell'“**Iconostasi**”, letteralmente “luogo delle icone”. L'Iconostasi è un tramezzo ricoperto di icone rivolte verso i fedeli che divide la navata dal presbiterio. Essa ricorda la storia della salvezza e simboleggia tutto il mondo celeste e la nuova umanità della quale tutti noi siamo chiamati a far parte. Tra le immagini più frequenti quelle della Madre di Dio e di Giovanni il Battista, ai lati del Salvatore in Trono, in atto di supplica (la Deesis) per l'umanità.

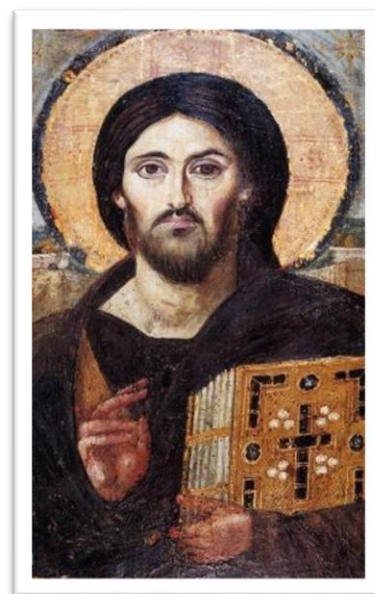
Iconostasi - Cattedrale dell'Annunciazione di Mosca

L'icona è parte integrante della liturgia. Davanti ad un'icona non si è mai degli spettatori e basta, si è interpellati, chiamati. L'icona, infatti, richiede di partecipare a ciò che essa mostra, che è l'invisibile nel visibile.

Ma non solamente l'immagine di Gesù può e deve essere raffigurata. Tutti i segni della celebrazione liturgica sono riferiti a Cristo, lo sono anche le immagini di Maria e dei santi, poiché rappresentano Cristo che in loro è glorificato.

Nel settimo Concilio Ecumenico (Secondo Concilio di Nicea), la Chiesa ha riconosciuto legittimo che Gesù venga raffigurato mediante “venerande e sante immagini”. Al tempo stesso la Chiesa ha sempre riconosciuto che nel Corpo di Gesù il “Verbo invisibile apparve visibilmente nella nostra carne”. In realtà, le caratteristiche individuali del Corpo di Cristo esprimono la Persona divina del Figlio di Dio. Questi ha fatto a tal punto suoi i lineamenti del suo Corpo umano che, dipinti in una santa immagine, possono essere venerati, perché il credente che venera l'immagine venera la realtà di chi in essa è riprodotto.

Nella riproduzione nulla è lasciato al caso, persino la posizione di una mano può avere un alto significato teologico. La luce, la prospettiva rovesciata e le proporzioni sono tra gli stilemi fondamentali di tutte le icone. La luce naturale non ha alcun valore, ma sia essa che tutti i colori terreni sono soltanto luce e colori riflessi. Nell'icona quindi non c'è mai né ombra né chiaroscuro. Fondo, linee e sottolineature d'oro rappresentano la luce sovrannaturale.



Pantocratore – Icona del Sinai

Nelle icone la **prospettiva è “rovesciata”** (termine coniato da Florenskij all’inizio del secolo scorso), poiché le linee si dirigono in senso inverso rispetto a chi guarda, cioè non verso l’interno del quadro, ma verso l’esterno dando allo spettatore l’impressione che i personaggi gli vadano incontro. La tridimensionalità non viene rappresentata in quanto la profondità è data solo dall’intensità degli sguardi. Potremmo suddividere le **fasi di realizzazione** di un’icona in tre parti: preparazione della tavola e gessatura, disegno e doratura, pittura e rifiniture.

Preparazione della tavola e gessatura

Le tavole per icone sono solitamente realizzate in legno di pioppo o di tiglio. Omogeneità e tenerezza sono caratteristiche fondamentali per realizzare una buona tavola. Il legno deve essere ben stagionato, privo di nodi e resine. Per garantire una buona stabilità nel tempo e contrastare eventuali deformazioni, soprattutto imbarcamenti e svirgolamenti, è necessario realizzare tavole munite di traverse posteriori con incastri a coda di rondine. Realizzata la tavola, si tracciano leggeri intagli sulla superficie del legno al fine di garantire una migliore presa della tela che si incollerà al supporto. Questa garantirà un passaggio tra la tavola e il gesso in modo che eventuali movimenti del legno non incidano sull’integrità della gessatura e della superficie pittorica. Conclusa questa fase, la tavola è pronta per essere ingessata. Il *levkas* (nome utilizzato per descrivere lo strato di gesso) è composto da una miscela di gesso di Bologna, bianco di Medon e colla di coniglio. Una volta preparato il prodotto, il gesso viene steso sulla superficie intelaiata e fatto asciugare accuratamente, rifinendo il lavoro con spatole e carta vetro sottilissima al fine di realizzare un supporto estremamente liscio e omogeneo.

Disegno e doratura



Scelto il soggetto da dipingere e studiati accuratamente i modelli che la tradizione artistica offre all’iconografo, si passa a realizzare il disegno a matita. Dopo eventuali correzioni si procede alla preparazione della doratura. Utilizzando una punta di metallo duro, si incidono i bordi del disegno e dell’aureola. L’incisione non deve essere troppo profonda in quanto servirà come traccia sotto la superficie dorata per dipingere successivamente ciò che è stato inciso. Generalmente possiamo distinguere due tipi di doratura. La prima, più lucente, con effetto “a specchio”, è chiamata doratura a bolo. Il fondo morbido di terra (bolo armeno) consente di lucidare la foglia d’oro attraverso la pietra d’Agata. La seconda, detta “a

missione”, ad acqua o a olio, dona all’icona una luce più calda e meno luminosa.

Dopo aver applicato la foglia d’oro e realizzato la doratura, con un pennello molto morbido, di pelo di martora o scoiattolo, si spolvera l’oro in eccesso e si protegge la superficie con un velo di gommalacca.

Pittura e rifiniture

Prima di iniziare a dipingere si prepara l'emulsione da usare come legante per i pigmenti naturali (terre, minerali, colori organici naturali estratti da vegetali, ecc.). La ricetta tradizionale prevede il mescolamento di un rosso d'uovo con due parti di vino o aceto bianco e una parte di acqua.

La realizzazione di un'icona prevede fasi diverse. Il soggetto emerge gradualmente passando dai toni scuri e indefiniti di ombre e grafie alle lumeggiature più chiare e definite dei volti e delle vesti. Riprendendo grafie precedentemente disegnate a matita sul gesso, con un colore scuro si ripassa tutto il disegno, e con lo stesso colore, diluito e sfumato, si realizzano le ombre necessarie. Con un pennello più largo e un colore sufficientemente trasparente si dipingono le campiture di abiti ed edifici. Sugli incarnati viene stesa una campitura verde scuro chiamata Sankir. Questo fondo colorato servirà non solo come base per i colori successivi, ma anche come ombra nelle zone meno illuminate degli incarnati: contorno viso, orbite degli occhi, pieghe del collo, ecc. Con gradualità schiarimenti successivi vengono modellati volti, mani e piedi. Utilizzando ocre gialle e pigmenti bianchi si realizzano strati di pittura sempre più stretti e luminosi, al fine di dare luce e volume alle diverse parti del corpo. Velature di ocre gialle e aranciate unite al cinabro e bianco rendono i passaggi più armoniosi e caldi. Il processo di modellatura si conclude rafforzando le zone più sporgenti e luminose del corpo con sottili tratti di colore bianco e quelle meno illuminate con leggeri arrossamenti di cinabro.

Anche per abiti, paesaggi ed edifici si procede con schiarimenti successivi sempre più ristretti, rafforzando grafie ed ombre con colori più scuri ed evidenziando le zone più luminose con colori più chiari ed intensi.

Conclusa la fase pittorica, si passa alle iscrizioni e alle rifiniture. Le scritte apposte sulle icone si realizzano usualmente nelle lingue liturgiche tradizionali della Chiesa (greco, slavo, latino, arabo, ecc.). Normalmente, per far aderire la calligrafia all'oro, bisogna mescolare il colore al fiele di bue. (...) Con lo stesso colore si dipingono le iscrizioni, l'aureola e il filo di bordatura della tavola.

Terminati questi passaggi, la superficie pittorica viene protetta mediante una vernice trasparente che garantisce all'icona luminosità e protezione. Tradizionalmente si usa l'*olifa*, una vernice a base di olio di lino al quale si aggiunge un essiccante, o vernici sintetiche in grado di garantire lo stesso effetto e la stessa protezione.

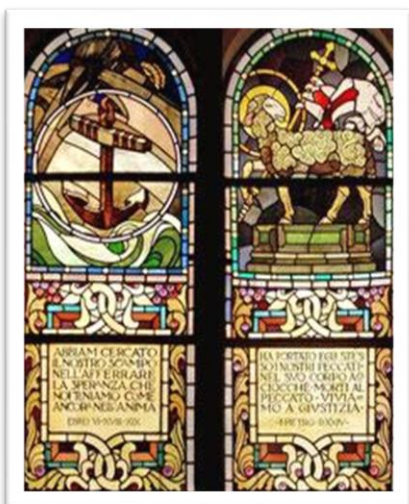
Le vetrate artistiche del Tempio valdese di Piazza Cavour

Il Tempio valdese di Piazza Cavour ha al suo interno una serie di **vetrate artistiche** realizzate con l'antica tecnica della *legatura a piombo*, promossa a Roma dal 1911 al 1929 da un gruppo di artisti tra cui il pittore **Paolo Antonio Paschetto** che la introdusse nell'ambiente protestante romano. Dopo una fase iniziale di progettazione, la realizzazione inizia scegliendo delle lastre di vetro – diverse per tipologia e colore in relazione al disegno finale – ed eseguendo il taglio per ottenere delle tessere da assemblare con un trafilato di piombo. Si provvede alla stuccatura per eliminare gli interstizi tra le tessere e il trafilato di piombo e si procede alla messa in opera della struttura, solitamente in un'intelaiatura di metallo. L'utilizzo di vetri opalescenti contribuisce alla definizione delle linee del disegno della vetrata grazie alle loro numerose venature, che hanno consentito a Paschetto di supplire all'elemento pittorico, come era solito nel periodo **Art Nouveau**.

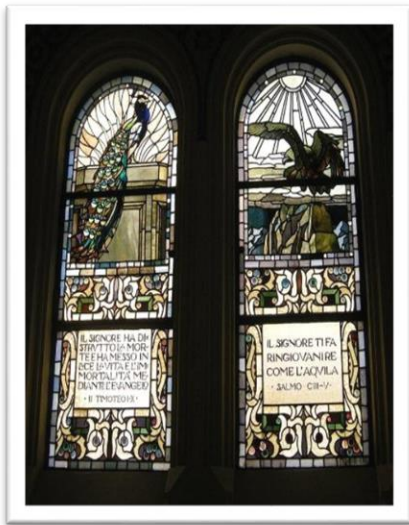
Le vetrate sono disposte nei tre ordini in cui è articolata architettonicamente la chiesa. Nel primo ordine vi sono sedici vetrate, dieci nella navata sinistra e sei nella destra; il secondo è formato dalle vetrate che illuminano il matroneo, sei per la navata sinistra, quattro per la destra e altre sette sulla facciata; il terzo ordine accoglie dodici vetrate decorative, sei per navata. Il rosone è visibile solo dall'esterno ed è decorato con *cabochon* blu e viola.

È importante soffermarsi sulle vetrate del primo ordine: il pavone, l'aquila, il faro, l'arca, la lampada, il rovo ardente, l'ancora sono delle vere e proprie incisioni xilografiche, forme espressive che segnano lo sviluppo del **Liberty** in Italia.

I motivi artistici, inoltre, assumono un significato simbolico, sia presi singolarmente che considerati nell'ottica di un discorso unitario. C'è sicuramente un recupero dell'iconografia paleocristiana nei soggetti e nella volontà di comunicare immediatamente con il "lettore rendendo accessibile il messaggio sia tramite i simboli sia attraverso i versetti dell'Antico e del Nuovo Testamento, che accompagnano spesso le immagini.

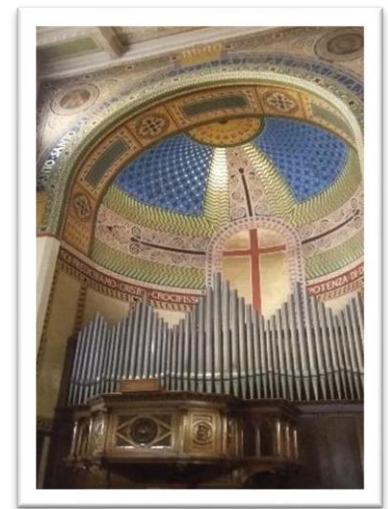


Nella **navata di destra** le prime due vetrate parlano di Dio e del suo rapporto con gli uomini attraverso le immagini bibliche del rovo ardente - “Io sono quel che sono” (Esodo 3:14) - e del monogramma cristiano - “Io sono l’alfa e l’omega, il primo e l’ultimo, il principio e la fine” (Apocalisse 22: 13). Le successive vetrate segnano il percorso del rapporto del cristiano con Dio attraverso immagini come la colomba - “L’anima mia agogna a te, o Dio” (Salmo 42: 1), il giglio - “La promessa che l’anima vedrà Dio” (Matteo 5:8), l’agnello - “La riconciliazione fra Dio e l’anima umana” (Giovanni 1:29) e l’ancora - “La speranza è l’ancora dell’anima” (Ebrei 6:18-19).



Il primo messaggio espresso nella **navata di sinistra** è quello della Vita Eterna, trasmesso dalle prime due vetrate in cui sono raffigurati il pavone e l'aquila, simboli di immortalità. Nelle quattro vetrate successive sono raffigurati il candeliere e la vite, il faro e il Buon Pastore che, accompagnati da versetti evangelici, rappresentano la vita cristiana che rassicura i fedeli di “camminare sicuri ai pascoli del buon Pastore” (Giovanni 10:11). I sacramenti del Battesimo e della Santa Cena sono illustrati con l'arca, il calice e il pane, mentre la fede viene trasmessa con l'immagine delle ultime due vetrate: la palma – “Tutto ciò che è nato da Dio vince il mondo; e questa è la vittoria che ha sconfitto il mondo: la nostra fede”. (Gv 5:4) - e la lampada – “Il giusto vivrà per fede” (Galati 3:11).

È infine necessario citare l'**abside**, animato da figure geometriche, al cui centro spicca la grande croce su fondo d'oro, simbolo dell'infinito e del divino (...). Inoltre, al suo interno si trova l'organo a canne Carlo Vegezzi-Bossi *opus 1349*, costruito nel 1913 ed installato nel gennaio 1914. Lo strumento è a trasmissione pneumatico-tubolare e conta 2308 canne per un totale di 32 registri.



Per approfondire vai alla scheda di approfondimento sul [Tempio di Piazza Cavour](#) alla sezione [Visita al luogo di culto!](#)