

*ks. Ryszard Knapiński*

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Ikonografia doktrynalna  
neoromańskiej bazyliki –  
kościół uniwersyteckiego –  
pod wezwaniem Najświętszego  
Serca Pana Jezusa w Lugano,  
w kantonie Ticino w Szwajcarii

Kamień węgielny pod budowę kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, w kantonie Ticino, położył biskup Aurelio Bacciarini 17 kwietnia 1922 roku. Również on dokonał poświęcenia budowli 6 listopada 1927 roku, co uwiecznia data na posadzce przy kropielnicy, w północnej kruchcie kościoła – A.D. MCMXXVIII<sup>1</sup>. Konsekracja kościoła odbyła się 25 czerwca 1937 roku, a konsekratorem był biskup Angelo Jelmini. Grobowce obydwu tych biskupów znajdują się w krypcie kościoła, wyposażonej dopiero w latach 1960–1970.

W zamierzeniach inwestora obiekt ten miał się stać sanktuarium kultu Najświętszego Serca Jezusa w diecezji Lugano, co podkreśla dedykacja wyryta w kamieniu na fasadzie: *SACRO CORDI JESU* [Najświęszemu Sercu Jezusa]. O wysokiej randze kościoła świadczy umieszczona w północnym przedsionku marmurowa tablica. Informuje ona, że wszyscy wierni, którzy go nawiedzą, po spełnieniu określonych warunków mogą uzyskać te same odpusty i dostąpić takich samych łask, jak gdyby przekroczyli próg czcigodnej bazyliki patriarchalnej Świętego Piotra na Watykanie, co zagwarantowała jej kapituła 30 kwietnia 1936 roku. Ten związek z bazyliką Piotrową symbolicznie wyraża herb Watykanu umieszczony u szczytu przedsionka nad głównym wejściem do kościoła, któremu 16 października 1952 roku papież Pius XII nadał prestiżowy tytuł bazyliki mniejszej<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Nie badałem, skąd się wzięła rozbieżność dat na tablicy i w późniejszych publikacjach.

<sup>2</sup> Pewnych informacji o historii budowy oraz o programie ikonograficznym dostarcza okolicznościowa publikacja wydana z okazji zakończenia prac malarskich i wyposażenia bazyliki: *La Basilica del Sacro Cuore Lugano. Santuario diocesano. Guida storico – artistica e religiosa*, edizione curada dal Emilio Cattori e Gastone Cambin, Lugano 1957.

*Rev. Prof. Ryszard Knapiński*

John Paul II Catholic University of Lublin

Doctrinal iconography of  
a neo-Romanesque basilica:  
the University Church of the  
Sacred Heart of Jesus  
in Lugano, in the canton  
of Ticino, Switzerland

The foundation stone for the construction of the Church of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, in the canton of Ticino, was laid by Bishop Aurelio Bacciarini on 17<sup>th</sup> April 1922. He also blessed the building on 6<sup>th</sup> November 1927, which is commemorated by the date on the floor next to the stoup in the north porch of the church: AD MCMXXVIII<sup>1</sup>. The consecration of the church was held on 25<sup>th</sup> June 1937, and Bishop Angelo Jelmini was the consecrator. The tombs of both of these bishops are in the church crypt, which was not decorated until the years 1960–1970.

The investor intended the building to become a sanctuary of the cult of the Sacred Heart of Jesus in the diocese of Lugano, which is emphasized by the dedication carved in stone on the facade: *SACRO CORDI JESU* [To the Sacred Heart of Jesus]. A marble plaque in the northern vestibule testifies to the high rank of the church. The plaque contains the information that all the faithful who visit the church can, under certain conditions, gain the same indulgences and receive the same graces as for crossing the threshold into the venerable Papal Basilica of St. Peter in the Vatican, as guaranteed by the Basilica's Chapter on April 30, 1936. The connection with St. Peter's Basilica is symbolically expressed by the Vatican coat of arms located at the top of the vestibule above the main entrance to the church, which, on 16<sup>th</sup> October 1952, was granted the prestigious title of a Minor Basilica<sup>2</sup> by Pope Pius XII.

This neo-Romanesque building [**fig. 1**], corresponding to the architecture of Lombardy churches,

<sup>1</sup> I have not traced the origin of the divergence between the date on the plaque and in later publications.

<sup>2</sup> Reliable information on the construction history and the iconographic programme is provided by the commemorative pub-



1. Kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1922–1928, arch. Enea Tallone, Silvio Soldati, fot. ks. R. Knapieński

1. The Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1922–1928, architects Enea Tallone, Silvio Soldati. Photo by the Rev. Ryszard Knapieński

is the work of two architects: Enea Tallone (1876–1937) and Silvio Soldati (1886–1930). The three-nave church is built on the plan of a cross and corresponds to the construction of a Latin basilica. Above the intersection of the nave and the transept, there is a dome on an octagonal tambour. It is crowned with a cross on a cupola. The nave and the two arms of the transept are topped with a barrel vault while the aisles have cross vaults.

The entire interior is covered with frescoes created by Vittorio Trainini, an Italian painter from Brescia [fig. 2, 2a]. The artist was born in Mompiano near Brescia on 6<sup>th</sup> March 1888. He was self-taught, and he learned the basic experience in the craft of painting by learning from his uncle Giuseppe, while working with him on scaffolding<sup>3</sup>. On the death of his

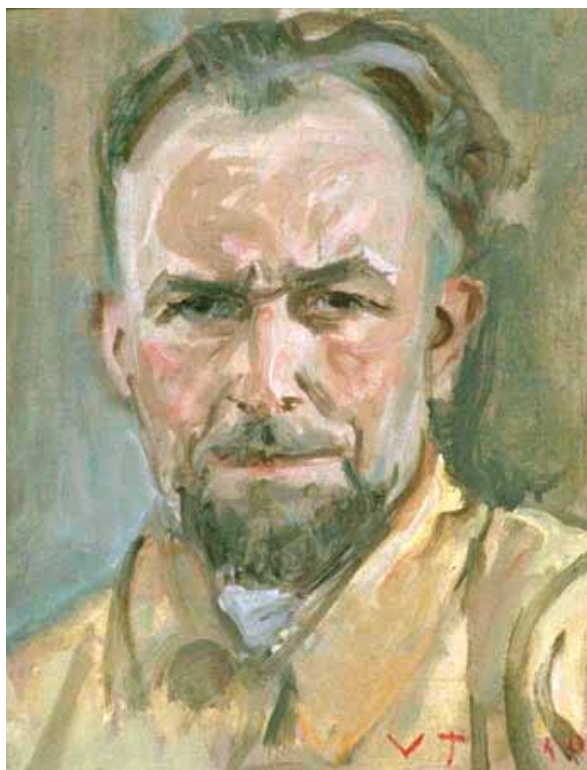
lication issued on the completion of the basilica's painting and furnishing: *La Basilica del Sacro Cuore Lugano. Santuario diocesano. Guida storico – artistica e religiosa, edizione curada dal Emilio Cattori e Gastone Cambin, Lugano 1957.*

<sup>3</sup> Years later, Vittorio's son Gianluigi Trainini was his apprentice.

Ta neoromańska budowla [il. 1], nawiązująca do architektury lombardzkich kościołów, jest dziełem dwóch architektów: Enei Tallonego (1876–1937) i Silvia Soldatiego (1886–1930). Trójnawowy kościół zbudowany jest na planie krzyża i nawiązuje do konstrukcji bazyliki łacińskiej. Nad skrzyżowaniem nawy środkowej z transeptem wznosi się kopuła na ośmiobocznym tamburze. Wieńczy ją krzyż na latarni. Nawa środkowa i obydwie ramiona transeptu są pokryte sklepieniem kolebkowym, w nawach bocznych zastosowano sklepienia krzyżowe.

Całe wnętrze pokrywają freski autorstwa pochodzącego z Brescii włoskiego malarza, Vittoria Traininiego [il. 2, 2a]. Artysta urodził się w Mompiano koło Brescii 6 marca 1888 roku. Był samoukiem, a pierwsze doświadczenia w malarskim rzemiośle zdobywał u swojego wuja Giuseppe, pracując razem z nim na rusztowaniach<sup>3</sup>. Vittorio po śmierci wuja odziedziczył jego warsztat malarski. Był bardzo uzdolniony i głodny wrażeń estetycznych, dlatego chęt-

<sup>3</sup> Po latach, u Vittoria terminował jego syn Gianluigi Trainini.



2. Vittorio Trainini, *Autoportret*, 1940, własność prywatna, fot. Gianluigi Trainini

2. Vittorio Trainini, *Self-Portrait*, 1940, in private ownership. Photo by Gianluigi Trainini



2A. Gianluigi Trainini, *syn Vittoria*, 2015, fot. archiwum prywatne rodziny Traininich

2A. Gianluigi Trainini, *Vittorio's son*, 2015, photo from the private archive of the Trainini family

nie odbywał podróże, zwiedzając zabytki i poznając dzieła wielkich mistrzów. Wykonywał także kopie ich obrazów. Owocny okazał się jego pobyt w Rzymie, gdzie zaprzyjaźnił się z innymi malarzami (Spadinim, Careną, Zanellim, Bargelinim i innymi)<sup>4</sup>.

Po ukończeniu prowincjonalnej szkoły rysunku w Brescii, rozpoczął już własną działalność jako malarz freskant. Początkiem jego samodzielnej drogi było zwycięstwo w konkursie na pawilon wystawowy, ukazujący dorobek miasta Brescii na wystawie światowej w Rzymie w 1910 roku. Poza obiektami kościelnymi dekorował wiele rezydencji i budynków użyteczności publicznej, jak na przykład Camera di Commercio w Mantui (1913). Wraz z prałatem Giuseppe Polvarą był założycielem Scuola d'Arte Sacra Beato Angelico w Mediolanie, powstałej w 1921 roku, i przez kolejne lata pracował tam jako nauczyciel, prowadząc klasę malarstwa. Wkrótce posypały się liczne zamówienia. Ozdobił freskami ponad 100 kościołów, między innymi katedrę w miejscowości Tortona (1929).

<sup>4</sup> Analiza ikonograficzna stylu malarstwa i kompozycji zastosowanych w bazylice w Lugano prowadzi do przypuszczenia, iż malarstwo to przypomina styl wypracowany przez szkołę w Beuron, por. H. Krins, *Die Kunst der Beurerer Schule. Wie ein Lichtblick vom Himmel*, Beurerer Kunstverlag, Beuron 1998.

uncle, Vittorio inherited his painting workshop. He was very talented and hungry for aesthetic experiences; therefore he loved travelling and visiting historical monuments because he could see the works of the great masters. He also made copies of their paintings. His stay in Rome proved fruitful: there he made friends with other painters (Spadini, Carena, Zanelli, Bargelini and others)<sup>4</sup>.

Having completed a provincial drawing school in Brescia, he embarked on his own career as a fresco painter. His independent path began upon winning the competition for an exhibition pavilion aimed at displaying the achievements of the city of Brescia at the world exhibition in Rome in 1910. Apart from church buildings, he decorated many mansions and public buildings, such as Camera di Commercio in Mantua (1913). Together with Prelate Giuseppe Polvara, he founded Scuola d'Arte Sacra Beato Angelico in Milan, initiated in 1921, and for several years he worked there as a teacher of painting. Soon numerous com-

<sup>4</sup> An iconographic analysis of the style of painting and composition applied in the Lugano basilica leads to an assumption that his painting resembles the style developed by the Beuron Art School; see H. Krins, *Die Kunst der Beurerer Schule. "Wie ein Lichtblick vom Himmel"*, Beurerer Kunstverlag, Beuron 1998.



missions appeared. He decorated over 100 churches with frescoes, including, among others, the cathedral in Tortona (1929). In Rome, he decorated with paintings the chapel of the Swiss Guard (1952), dedicated to the Holy Apostles Peter and Paul, at the Vatican Basilica. In the following year (1953), in Naples, he made 10 frescoes for the Camaldolese hermitage in Nola. Commissions from Brescia and the surrounding area (among others, in the churches of Christ the King and St. Francis of Paola) took a special place in his work. He practiced several types of art at the same time: painting, sculpture, architecture as well as artistic design. He designed and supervised the construction of the churches of: St. Roch in Concesio, St. Blaise (S. Biagio) in Soprazzocco, then the Capuchin church in Brescia as well as a residential house for his uncle Giuseppe in that town. He also made book graphics and created decorative fabric patterns. The "Morcelliana" publishing house commissioned him to prepare a series of images illustrating the four Gospels. However, his largest work was to cover with frescoes the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, an exclusive town situated in the canton of Ticino in Switzerland.

The execution of such a great undertaking was extended over some time. Everything began from him winning an international competition in 1936. However, the artist did not start work immediately. The reason for the delay was a protest by Swiss painters, who boycotted the verdict of the jury on the grounds that the competition had been won by an Italian painter from Brescia, rather than any of them. Another competition was therefore announced and Vittorio Trainini won this one, too. The opposition then subsided and the painting work began shortly thereafter. It took 17 years and proceeded in the following stages: first in the years 1937 to 1938 frescoes were made in the chancel's apse and a year later inside the dome's tambour (in Italian: *tiburio*); after a ten-year break, in 1947, the chapel of St. Francis was decorated; in the following year (1948) Trainini made frescoes in the chapel of the Virgin Mary. In the years 1949–1950 painting continued in the church aisles, and finally in 1954 the time came for finishing tasks [fig. 3].

Trainini was a devout Catholic. He studied the Bible, looking for a source of inspiration in it. He consulted two experts on his theological concepts. One was Annibale Lanfranchi, a canon of Lugano, with whom he agreed the topics of the paintings, and, consequently, the entire iconographic programme of paintings in the church. Unfortunately, after the death of the canon, who had had great esteem for the painter, a dark period came for the artist. Emilio Cattori was appointed parish priest. He was a strict (unrefined) man, who had a different understanding

W Rzymie zrealizował wystrój malarski dedykowanej świętym Apostołom Piotrowi i Pawłowi kaplicy Gwardii Szwajcarskiej przy bazylice watykańskiej (1952). W Neapolu, w roku następnym (1953), wykonał 10 fresków w pustelni kamedułów z Noli. Szczególne miejsce w jego twórczości zajęły zlecenia z Brescii i okolic (na przykład w kościołach Chrystusa Króla czy św. Franciszka z Paoli oraz innych). Uprawiał równocześnie kilka gatunków sztuki: malarstwo, rzeźbę i architekturę, a także wzornictwo artystyczne. Zaprojektował i nadzorował budowę kościołów: św. Rocha w Concesio, św. Błażeja (S. Biagio) w Soprazzocco, następnie – kościoła ojców kapucynów w Brescii, a także domu mieszkalnego dla swojego wuja Giuseppe w tej miejscowości. Uprawiał również grafikę książkową i tworzył wzory tkanin dekoracyjnych. Wydawnictwo „Morcelliana” zleciło mu przygotowanie serii grafik ilustrujących cztery Ewangelie. Jednak największym zadaniem, jakiego dokonał, było pokrycie freskami bazyliki Najświętszego Serca Jezusa w Lugano, ekskluzywnym mieście leżącym w kantonie Ticino w Szwajcarii.

Realizacja tak wielkiego przedsięwzięcia była rozciągnięta w czasie. Wszystko zaczęło się od wygrania międzynarodowego konkursu w roku 1936. Artysta nie od razu jednak przystąpił do pracy. Powodem opóźnienia był protest szwajcarskich malarzy, którzy zbytkotowali werdykt komisji konkursowej ze względu na to, że nie oni odnieśli zwycięstwo, lecz jakiś włoski malarz z Brescii. Ogłoszono więc drugi konkurs i ten również wygrał Vittorio Trainini. Wówczas opozycja spuściła z tonu i wkrótce rozpoczęły się prace malarskie. Trwały one 17 lat i przebiegały w następujących etapach: najpierw, w latach 1937–1938, powstały freski w absydzie prezbiterium, a rok później – wewnątrz bębna kopuły (wł. *tiburio*); po dziesięciu latach przerwy, w roku 1947, została ozdobiona kaplica św. Franciszka; w roku następnym (1948) wykonano freski w kaplicy Najświętszej Maryi Panny Niepokalanej. W latach 1949–1950 trwały prace malarskie w nawach kościoła, aż wreszcie w roku 1954 przysłała kolej na prace wykończeniowe [il. 3].

Trainini był gorliwym katolikiem. Studiował *Pismo Święte*, szukając w nim źródła inspiracji. Swoje teologiczne koncepcje konsultował z dwoma ekspertami. Jednym był kanonik z Lugano, Annibale Lanfranchi, z którym artysta ustalał tematykę obrazów, a w konsekwencji cały program ikonograficzny malatury w kościele. Niestety, po śmierci kanonika, który darzył ogromną estymą malarza, nastał dla artysty ciemny okres. Proboszczem mianowano Emilio Cattorigo, człowieka surowego (bez ogłady), który miał inne rozumienie sztuki religijnej. Wstrzymał on dalsze prace, a miały być jeszcze namalowane na ścianach w skali ludzkiej stacje Drogi Krzyżowej, oraz de-



3. Kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1922–1928, arch. Enea Tallone, Silvio Soldati. Widok ku prezbiterium, fot. ks. R. Knapiński

3. The Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1922–1928, architects Enea Tallone, Silvio Soldati. View of the chancel. Photo by the Rev. R. Knapiński

koracja krypty pod kościołem. Taką decyzję malarz przyjął z przykrością<sup>5</sup>. Drugim konsultantem Vittoria Traininiego był przewodniczący jury konkursu, pochodzący z Rzymu historyk sztuki i krytyk – Corrado Mezzana. Został on powołany przez Papieską Komisję do spraw Sztuki Sakralnej do zbadania, czy wykonane freski odpowiadają założeniom programowym oraz czy posiadają specyficzną cechę obrazów religijnych, określaną w Kościele wschodnim jako „ortodoksja”. W Kościele łacińskim doby potrydenckiej chodziło w tym wypadku o akceptację wyrażaną w formule *Nihil obstat* – czyli nie ma żadnych przeszkód, które byłyby niezgodne z doktryną Kościoła. Dopiero po uzyskaniu aprobaty ze strony Mezzany artysta mógł przystąpić do wykonania kolejnego fresku.

Trainini miał zwyczaj sygnowania fresków, a obok nazwiska podawał także rok wykonania dzieła. W ten

of religious art. He stopped further work, although what remained still to be done were human-scale Stations of the Cross on the walls and decoration of the crypt under the church. This decision was received by the painter with regret<sup>5</sup>. Vittorio Trainini's other consultant was Corrado Mezzana from Rome, the chairman of the jury, an art historian and critic. Mezzana had been appointed by the Pontifical Commission for Sacred Art to examine whether the frescoes made corresponded to the programme assumptions and whether they had the specific feature of religious images referred to in the Eastern Church as “orthodoxy”. The equivalent in the Latin Church of the Post-Trent era was the acceptance expressed in the formula “Nihil obstat,” meaning that there are no obstacles that would be inconsistent with the doctrine

<sup>5</sup> A *propos* przykrości, należy wspomnieć, iż w notatkach rodzinnych przechowywanych przez syna artysty, Gianluigiego Traininiego, architekta z Brescii, który w młodości pomagał ojcu w realizacji fresków w Lugano, znajduje się skarga na niewypłacenie w terminie przez kurię należności za wykonane prace. Zawarte w tym opracowaniu dane biograficzne pochodzą z mojej korespondencji z synem artysty, któremu składam podziękowanie za udostępnienie materiałów.

<sup>5</sup> Speaking of regret, I should mention that in the family records, treasured by the artist's son, Gianluigi Trainini, an architect from Brescia, who had helped his father paint the frescoes in Lugano, there is a complaint about the Curia, concerning the lack of timely payment for the work done. The biographical data contained in this study come from my correspondence with the artist's son, whom I would like to thank for sharing the materials.





4. Vittorio Trainini, *Gloria otwartego nieba*, malowidło w absydzie kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1937–1938, fot. ks. R. Knapiński

4. Vittorio Trainini, *The glory of the open heaven*, painting in the apse of Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1937–1938. Photo by the Rev. R. Knapiński

of the Church. Only after obtaining approval from Mezzana could the artist proceed to the next fresco.

It was typical of Trainini to sign his frescoes and to provide the year of painting beside his name. In this way, he facilitated the documentation of his paintings. Among others, in the dome tambour, the painting “Angels holding the Cross,” displays the signature “V.[ittorio] Trainini A.[nno]. D.[omini]. 1939” at the bottom of the cross, on two ribbons winding around the fanfares. The year 1947 appears on the fresco depicting the stigmatisation of St. Francis, in the apse of the southern arm of the transept. Moreover, the same date is visible on the tondo depicting St. Paul the Apostle, holding an open roll with the message contained in the Epistle to the Romans (12:21) “master evil with good.”

The iconographic programme of the paintings is very rich. It is subordinated to the main dogmatic and mystagogical message contained in the doctrine of the Catholic Church of the Post-Trent era. It is announced by a unique introit in the form of an inscription made in the terracotta on the porch floor: *BONUS INTRA MELIOR EXI (ENTER GOOD,*

spół sposób ułatwił dokumentację swej malarskiej twórczości. Między innymi w tamburze kopuły, w obrazie „Aniołowie trzymający Krzyż”, u spodu krzyża, na dwóch wstęgach oplatających fanfary widnieje sygnatura: „V.[ittorio] Trainini A.[nno] D.[omini] 1939”. Data 1947 znajduje się na fresku w absydzie południowego ramienia transeptu przedstawiającym stygmatyzację św. Franciszka. Ponadto tę samą datę nosi tondo z przedstawieniem św. Pawła Apostoła, który na rozwiniętym rulonie trzyma przesłanie zawarte w *Liście do Rzymian* (12,21) „Zło dobrem zwyciężaj”.

Program ikonograficzny malowideł jest bardzo bogaty. Podporządkowany został przekazowi głównych treści dogmatycznych i mistagogicznych zawartych w doktrynie Kościoła katolickiego epoki potrydenckiej. Zapowiada go swoisty *introit* w postaci napisu wykonanego w terakocie na posadzce w przedsionku kościoła: *BONUS INTRA MELIOR EXI (WEJDŹ DOBRYM, WYJDŹ LEPSZYM)*. Od samego wejścia uwagę wchodzącego przyciąga monumentalny fresk w absydzie prezbiterium z przedstawieniem Chrystusa w typie *Maiestas Domini* oraz Boga Ojca i symbolicznie Ducha Świętego pod po-



5. Vittorio Trainini, *Chrystus Tronujący*, fragment malowidła *Gloria otwartego nieba* w absydzie kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1937–1938, fot. ks. R. Knapieński

5. Vittorio Trainini, *Christ enthroned*, fragment of the painting *The glory of the open heaven* in the apse of Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1937–1938. Photo by the Rev. R. Knapieński



6. Vittorio Trainini, *Postacie świętych: Jana Ewangelisty, Bonawentury, Gertrudy z Helfty, Jan Eudesa i Małgorzaty Marii Alacoque*, fragment malowidła *Gloria otwartego nieba* w absydzie kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1937–1938, fot. ks. R. Knapieński

6. Vittorio Trainini, *Figures of saints: John the Evangelist, Bonaventure, Gertrude of Helfta, John Eudes and Margaret Maria Alacoque*, fragment of the painting *The glory of the open heaven* in the apse of the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1937–1938. Photo by the Rev. R. Knapieński

stacją gołębiczy w glorii otwartego nieba. Tak przedstawiona Trójca Przenajświętsza stanowi główną oś kompozycji. Zgodnie z tytułem kościoła na piersiach Jezusa widoczne jest oplecione cierniową koroną Jego Serce. Centralnie ukazaną *Maiestas Trinitatis* dopełniają orszaki świętych [il. 4] zasiadających na tronach chwały lub idących w procesji – dzięki temu ta monumentalna kompozycja staje się rozbudowaną *Deesis* i nawiązuje do barokowych malowideł otwartego nieba – *Gloria Trinitatis*<sup>6</sup>.

*Gloria otwartego nieba* Traininiego została przedstawiona triumfalnie na złotym, zróżnicowanym fakturalnie tle. Tronujący, uchwaleni Chrystus otoczony jest mandorłą; ukazuje On Serce i rany, z których wypływają promienie łaski [il. 5]. Wygląd Serca swobodnie nawiązuje do własnoręcznego rysunku św. Małgorzaty Marii Alacoque. Powyżej, w obłokach, szybuje gołębicza Ducha Świętego, a spoza nich wyłania się Bóg Ojciec przedstawiony antropologicznie w pólpiersiu.

Rozbudowaną *Deesis* rozpoczyna Matka Boża – Maryja, siedząca po prawej ręce Chrystusa, podczas gdy po lewej zasiada św. Józef. Na dwóch poziomach nieba w korowodzie świętych występują postacie, których kult był żywy w czasie realizacji fresku<sup>7</sup>. Po stronie

*EXIT BETTER*). From the very entrance, the visitor's attention is drawn to a monumental fresco in the chancel apse, representing the image of Christ in Majesty, or *Maiestas Domini*, God the Father and the symbol of the Holy Spirit as a dove in the glory of the open heaven. The Holy Trinity thus represented is the main axis of the composition. In accordance with the dedication of the church, Jesus' chest reveals His Heart entwined with a crown of thorns. The centrally depicted *Maiestas Trinitatis* is complemented by retinues of saints [fig. 4] sitting on thrones of glory or walking in procession, thanks to which this monumental composition becomes an extensive *Deesis* and corresponds to the baroque paintings of the open heaven: *Gloria Trinitatis*.<sup>6</sup>

The glory of the open heaven by Trainini is depicted triumphantly against the golden, variously textured background. Seated on the throne, glorified Christ is surrounded by a mandorla and shows His Heart and wounds with flowing rays of grace [fig. 5]. The appearance of the Heart corresponds freely to the drawing made by St. Margaret Mary Alacoque herself. Above, the symbol of the Holy Spirit in the form of a dove soars in the clouds, while the upper body of God the Father, depicted anthropomorphically, is revealed from behind the clouds.

<sup>6</sup> Kompleksowo problematykę ikonografii triumfalnej ukazwanej jako chwała otwartego nieba opracował Christian Hecht, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003.

<sup>7</sup> Ich imiona i kolejność umieszczenia w tym swoistym korowodzie określił proboszcz kościoła, ks. Annibale Lanfranchi, w listach do artysty datowanych na 14 marca 1936 roku i na 12 lutego 1948 roku.

<sup>6</sup> A comprehensive study of triumphal iconography, depicted as the glory of the open heaven, has been elaborated by Christian Hecht, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003.





7. Vittorio Trainini, *Postacie świętych: Jana Chrzciciela, Franciszka z Asyżu, Matyldy z Hackeborn, Franciszka Salezego oraz Klaudiusza Colombiere*, fragment malowidła *Gloria otwartej nieba* w absydzie kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1937–1938, fot. ks. R. Knapieński

7. Vittorio Trainini, *Figures of saints: John the Baptist, St. Francis of Assisi, Matilda von Hackeborn, Francis de Sales and Claude de la Colombière*, fragment of the painting *The glory of the open heaven* in the apse of the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1937–1938. Photo by the Rev. R. Knapieński

The extensive Deesis starts with Our Lady, the Virgin Mary, sitting to the right of Christ, while St. Joseph is resting on His left. At two levels of heaven, in the procession of saints there are figures whose worship was alive at the time the fresco was being made.<sup>7</sup> The saints sitting on Mary's side are [fig. 6]: John the Evangelist, Bonaventure, Gertrude of Helfta, John Eudes and Margaret Mary Alacoque. On St. Joseph's side [fig. 7] are: John the Baptist, St. Francis of Assisi, Matilda von Hackeborn, Francis de Sales and Claude de la Colombière (the confessor of Mary Margaret Alacoque), the latter with a ribbon on which appear the words: *O AMABILE MIO GESU DAMMI IL TUO CUORE* (*O, BELOVED JESUS, GIVE ME YOUR HEART*).

In the bottom row, in addition to the saints of the past centuries, there are historical figures, among others the architect Contrado Ferrini, a consultant in the construction of the Lugano basilica, with a model of the facade of the Catholic University of the Sacred Heart in Milan. Further figures in this allegorical procession in heaven are: Nicholas of Flüeli, a Swiss guardsman with the flag of the Helvetic Federation and the Canton of Ticino, then Don Michele Rua, Pope Pius XI holding the encyclical *Miserentissimus Redemptor* of 8<sup>th</sup> May 1928 and a new service propagating the cult of the Sacred Heart of Jesus, followed by Charles Borromeo with a seminarian. Trainini of-

<sup>7</sup> Their names and order of appearance in this unique procession was specified by the parish priest, Rev. Annibale Lanfranchi, in his letters to the artist, dated 14th March 1936 and 12th February 1948.

Maryi zasiedli [il. 6]: Jan Ewangelista, Bonawentura, Gertruda z Helfty, Jan Eudes i Małgorzata Maria Alacoque. Po stronie św. Józefa spoczywają [il. 7]: Jan Chrzciciel, Franciszek z Asyżu, Matylda z Hackeborn, Franciszek Salezy oraz Klaudiusz Colombiere (kapelan Małgorzaty Marii Alacoque) ze wstęgą, na której widnieją słowa: *O AMABILE MIO GESU DAMMI IL TUO CUORE* (*UMIŁOWANY JEZU DAJ MI SWE SERCE*).

W dolnym szeregu oprócz świętych z minionych wieków występują postacie historyczne, między innymi ukazany z modelem fasady Uniwersytetu Katolickiego Sacro Cuore w Mediolanie architekt Contrado Ferrini, który był konsultantem przy budowie bazyliki w Lugano. Do tego alegorycznego korowodu w niebie należą dalej: Mikołaj z Flüeli, gwardzista szwajcarski z flagą Federacji Helweckiej i kantonu Ticino, następnie don Michele Rua, papież Pius XI z encykliką *Miserentissimus Redemptor* z 8 maja 1928 roku oraz z nowym oficjum propagującym kult Najświętszego Serca Jezusa, dalej idzie Karol Boromeusz z seminarzystą. Trainini często dodawał napisy objaśniające alegoryczną wymowę obrazów. Tu, na cokole wspierającym gurt sklepienia, umieścił łaciński werset z wypowiedzi Jezusa podczas rozmowy z Samarytanką (J 4,14): *...AQUA QUAM EGO DABO EI, FIET IN EO FONDS AQUAE SALIENTIS IN VITAM AETERNAM* (*WODA, KTÓRĄ JA MUDAM, STANIE SIĘ W NIM ŹRÓDŁEM WODY TRYSKAJĄCEJ ŻYCIEM WIECZNYM*).

Po przeciwnej stronie podążają alegoryczne personifikacje sześciu kontynentów: Azja – matka z dzieckiem; Afryka – męczennicy ugandyjscy, którym towarzyszy misjonarz należący do Białych Braci powołanych przez kardynała Lavigerie; Oceania – Piotr Maria Chanel, marianin; Ameryka Południowa – kardynał Cagliere prowadzący Patagończyka, Ameryka Północna – Meksykanin z hasłem *Viva Cristo Re*; Europę symbolizuje Jan Bosko z chłopcami oraz kilkoro nierozpoznanych działaczy Akcji Katolickiej. Postaci przedstawiające Stary Kontynent występują jako alegoria Kościoła nauczającego. Natomiast cały korowód świętych w absydzie prezbiterium stanowi demonstrację Kościoła triumfującego i wędrującego – *Ecclesia peregrinans et triumphans*. Po tej stronie, na cokole wspierającym gurt sklepienia, czytamy kolejny werset z rozmowy Jezusa z Samarytanką (J 4,15): *...DOMINE DA MIHI HANC AQUAM UT NON SITIAM* (*PANIE, DAJ MI TEJ WODY, ABYM JUŻ WIĘCEJ NIE CZUŁA PRAGNIENIA [I NIE PRZYCHODZIŁA DO TEJ STUDNI]*).

Nad obrysem łuku, na granicy transeptu i prezbiterium, rozciąga się inskrypcja o charakterze doktrynalnym określająca misję Jezusa Chrystusa – Zbawiciela świata [il. 8]. Stanowi ją cytat z tak zwanej mowy





8. Vittorio Trainini, *Gloria otwartego nieba*, malowidło wraz z otaczającą je inskrypcją w kościele Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1937–1938, fot. G. Trainini

8. Vittorio Trainini. *The glory of the open heaven*, painting with a surrounding inscription in the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1937–1938. Photo by G. Trainini

eschatologicznej Jezusa podczas Ostatniej Wieczerzy, zaczerpnięty z *Ewangelii św. Jana* (17,22): *ET EGO PATER SANCTE CLARITATEM, QUAM DEDISTI MIHI, DEDI EIS* [ut sint unum, sicut et nos unum sumus] (I TAKŻE CHWAŁĘ, KTÓRĄ MI DAŁEŚ, PRZEKAZAŁEM IM, [aby stanowili jedno, tak jak my jedno stanowimy]).

Oprócz programowego fresku w prezbiterium ważne miejsce w ikonografii wnętrza kościoła zajmują malowidła w tamburze kopuły oraz na sklepieniach nawy głównej, powstałe bezpośrednio po ukończeniu kompozycji w prezbiterium [il. 9]. Ich tematem są *Narzędzia Męki Pańskiej* – *Arma Passionis Christi*. Są tu przedstawione symbole ewangelistów i dmący w trąby aniołowie adorujący triumfalny Krzyż jako znak zapowiadający paruzję i Sąd Ostateczny. Inni aniołowie trzymają *Arma Passionis*, a ponad nimi hierarchie niebieskie tworzą wizję eschatologiczną czasów ostatecznych.

Aniołowie ukazują wiernym te instrumenty, którymi zadawano ból Jezusowi w czasie Jego Męki. Cykl otwierają dwaj aniołowie podtrzymujący krzyż, a ich przedstawienie jest jakby uwerturą do całego pro-

ten added inscriptions explaining the allegorical meaning of his paintings. Here, on the plinth supporting the chancel arch, he placed a Latin verse from Jesus' conversation with a Samaritan woman (John 4:14): ... *AQUA QUAM EGO DABO EI, FIET IN EO FONS AQUAE SALIENTIS IN VITAM AETERNAM* (THE WATER THAT I WILL GIVE WILL BECOME IN THEM A SPRING OF WATER GUSHING UP TO ETERNAL LIFE).

On the opposite side, there is a procession of allegorical personifications of the six continents: Asia – a mother with a child; Africa – Ugandan martyrs, accompanied by a missionary: one of the White Fathers established by Cardinal Lavignerie; Oceania – Peter Chanel, a Marist priest; South America – Cardinal Cagliere, leading an inhabitant of Patagonia, North America – a Mexican with the slogan Viva Cristo Rey; Europe – represented by John Bosco with young boys and several unidentified Catholic Action activists. The figures representing the Old Continent appear as an allegory of the teaching Church. The procession of saints in the chancel apse is a demonstration of the triumphant and peregrine Church –





9. Vittorio Trainini, malowidła w kopule kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1938, fot. ks. R. Knapieński

9. Vittorio Trainini, paintings in the dome of the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1938. Photo by the Rev. R. Knapieński

*Ecclesia peregrinans et triumphans*. On this side, the plinth supporting the chancel arch displays another verse from the conversation between Jesus and the Samaritan woman (John 4:15): ...*DOMINE DA MIHI HANC AQUAM UT NON SITIAM (SIR, GIVE ME THIS WATER, SO THAT I MAY NEVER BE THIRSTY OR HAVE TO KEEP COMING HERE TO DRAW WATER)*.

Above the chancel arch, there is a doctrinal inscription defining the mission of Jesus Christ, the Saviour of the world [fig. 8]. It comes from the so-called eschatological speech made by Jesus during the Last Supper, quoted from the Gospel of St. John (17:22): *ET EGO PATER SANCTE CLARITATEM, QUAM DEDISTI MIHI, DEDI EIS [ut sint unum, sicut et nos unum sumus] (THE GLORY THAT YOU HAVE GIVEN ME I HAVE GIVEN THEM, [so that they may be one, as we are one])*.

In addition to the programmatic fresco in the chancel, paintings in the dome's tambour and on the vaults of the nave, created immediately after completing the composition in the chancel, play an important role in the iconography of the church interior

gramu i odpowiada strofom wielkopostnej pieśni z XVIII wieku: *Plączcie Anieli, plączcie Duchy święte [...] Plączcie przy śmierci, plączcie przy pogrzebie Króla waszego i Boga na niebie [il. 10]*. Ciekawie charakteryzuje pobożność pasyjną Jerzy Kopeć w bogatym studium na temat Męki Pańskiej w kulturze europejskiej. Między innymi pisze tak:

*Pobożność i sztuka [...] objęły je wspólną łacińską nazwą Arma Christi, rozumiejąc pod tym mianem wszystkie przedmioty z męki Pana, którymi posłużył się On jakby bronią w swoim zwycięstwie nad szatanem. Są to drogie chrześcijańskiemu sercu pamiątki, otaczane od wieków kultem, najczcigodniejsze trofea po Ukrzyżowanym Zbawicielu [...] Z najważniejszymi narzędziami swojej męki wystąpi Chrystus w dniu sądu, by dla potępionych stanowiły one przedmiot wyrzutów, że nie skorzystali z owoców zbawczej miłości, dla zbawionych zaś były symbolem wywyższenia i majestatu Pana<sup>8</sup>.*

<sup>8</sup> J. Kopeć, *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średnio-wieczna. Studium nad pasyjnymi motywami i tekstami liturgicznymi*, Warszawa 1975, s. 215 i nn.





10. Vittorio Trainini, *Aniołowie z Narzędziami Męki Pańskiej*, fragment malowideł w kopule kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1938, fot. ks. R. Knapieński

10. Vittorio Trainini, *Angels with the instruments of Christ's Passion*, fragment of paintings in the dome of the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1938. Photo by the Rev. R. Knapieński

Liczba tych przedmiotów ewoluowała w ciągu wieków i nie została zamknięta<sup>9</sup>, dlatego w Lugano mamy ich określony wybór. Zapewne zamierzeniem malarza i jego inwestorów było, aby *Arma Passionis Christi* przypominały wiernym Mękę Zbawiciela, dając asumpt do rozmyślenia i wzbudzenia współczucia wobec Jezusa za poniesione cierpienia. Na drugim planie było wskazanie na Sąd jako perspektywę czasów ostatecznych. Ten akcent został umieszczony w latarni wieńczącej kopułę. Stanowi go chrystogram IHS – oznaczający triumf Jezusa Chrystusa – *IESUS HOMINUM SALVATOR* (JEZUS ZBAWICIEL LUDZI) oraz napis

<sup>9</sup> Za cytowanym wyżej autorem (ibidem, s. 217) podaję ich zestaw z piętnastowiecznego Kodeksu wiedeńskiego (*Codex Vindobonense 4106*): *Vulnera, corona, crux, clavi, lancea, stola, spongia, vas, sputum, mantellum, purpura, sceptrum, Cum statua, facula, virgae, flagella, lucerna, pelvis cum cantro, forceps, velamen, arundo, Petrus et ancilla, gallus, mucro, malleus, alba, tunica, taxilli, mons, calix, palmaque nummi. Haec sunt arma, quibus flectitur omne genu.* Obszerne i najbardziej kompletne studium na ten temat opublikował w roku 1955 (wznowienie w 2003) Rudolf Berliner (1886–1967) »The Freedom of Medieval Art« und andere Studien zum christlichen Bild, hrsg VR. Suckale, Berlin 2003, s. 97–191.

[fig. 9]. They depict *Arma Passionis Christi*, or the instruments of Christ's Passion. Here are the symbols of the Evangelists and angels playing trumpets, worshipping the triumphant Cross as a sign announcing the Parousia and the Last Judgement. Other angels are holding the *Arma Passionis*, and above them the heavenly hierarchies create the eschatological vision of the end times.

The angels are showing the faithful the instruments that were used to inflict pain on Jesus during His Passion. The cycle is opened by two angels supporting the Cross. Their depiction is, in a way, an overture to the entire programme and is reminiscent of some stanzas of a Polish lenten song from the 18th century: "Płaczcie Anieli, płaczcie Duchy święte [...] Płaczcie przy śmierci, płaczcie przy pogrzebie Króla waszego i Boga na niebie" (Cry, Angels, cry, holy spirits [...] Cry at the death, cry at the funeral of your King and God in heaven) [fig. 10]. Passion piety is interestingly characterised by Jerzy Kopeć in his extensive study on the Passion of the Lord in European culture:

*Piety and art [...] embraced them with the common Latin name "Arma Christi," meaning all instruments of the Passion of the Lord, which He used as a weapon in His victory over Satan. These are tokens dear to the Christian heart, for centuries surrounded by worship, the most honourable "trophies" of the Crucified Saviour [...] Christ will appear with the most important instruments of His passion on Judgement Day to reproach the damned that they did not use the fruit of saving love, and to make these objects a symbol of the Lord's exaltation and majesty for the saved.*<sup>8</sup>

The number of these instruments has evolved over the centuries and has not been settled<sup>9</sup>, hence the Lugano mosaic presents a specific selection of them. The painter and his investors probably aimed to make the Arma Passionis Christi remind the faithful about the Passion of the Saviour, inspiring them to meditate on and feel compassion towards Jesus for His suffering. The painter's other goal was to point to the Last Judgement as the perspective of the last days. This accent was placed in the lantern capping the dome, in the form of the Christogram: IHS, signifying the triumph of Jesus Christ - *IESUS HOMINUM SALVATOR (JESUS SAVIOUR OF PEOPLE)*, and the inscription on the rim of the tambour: *HOC SIGNUM CRUCIS ERIT IN CAELO CUM DOMINUS AD IUDICANDUM VENERIT (THIS SIGN OF THE CROSS WILL APPEAR IN HEAVEN WHEN THE LORD COMES TO THE LAST JUDGEMENT)*. Such an eschatological context, depicted in the dome via the language of painting, announces the Parousia of the Son of God in the last days [fig. 11].

The frescoes in the apse of the southern arm of the church transept contain several motifs. The overarching theme is the scene of St. Francis of Assisi receiving his stigmata, with golden rays emanating from his wounds [fig. 12]. It is accompanied by a triumphalist depiction of St. Michael the Archangel with a banner displaying his motto: *QUIS UT DEUS (WHO [IS] LIKE GOD)*. The glory of open heaven reveals Christ as a Seraph. Below the image,

<sup>8</sup> J.J. Kopeć, *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza. Studium nad pasyjnymi motywami i tekstami liturgicznymi*, Warszawa 1975, p. 215ff. (trans. A.G.).

<sup>9</sup> Following the author quoted above (ibidem, p. 217), I provide their set from the 15th century Vienna Code (Codex Vindobonense 4106): "Vulnera, corona, crux, clavi, lancea, stola, spongia, vas, sputum, mantellum, purpura, sceptrum, Cum statua, facula, virgae, flagella, lucerna, pelvis cum cantro, forceps, velamen, arundo, Petrus et ancilla, gallus, mucro, malleus, alba, tunica, taxilli, mons, calix, palmaquenummi. Haecsuntarma, quibus flectitur omne genu." The most extensive and complete study on the subject was published in 1955 (reprint in 2003) by Rudolf Berliner (1886–1967) in »The Freedom of Medieval Art« und andere Studien zum christlichen Bild, herausgegeben von R. Suckale, Berlin 2003, pp. 97–191.



11. Vittorio Trainini, *Monogram IHS*, fragment malowidła w kopule kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1938, fot. ks. R. Knapieński

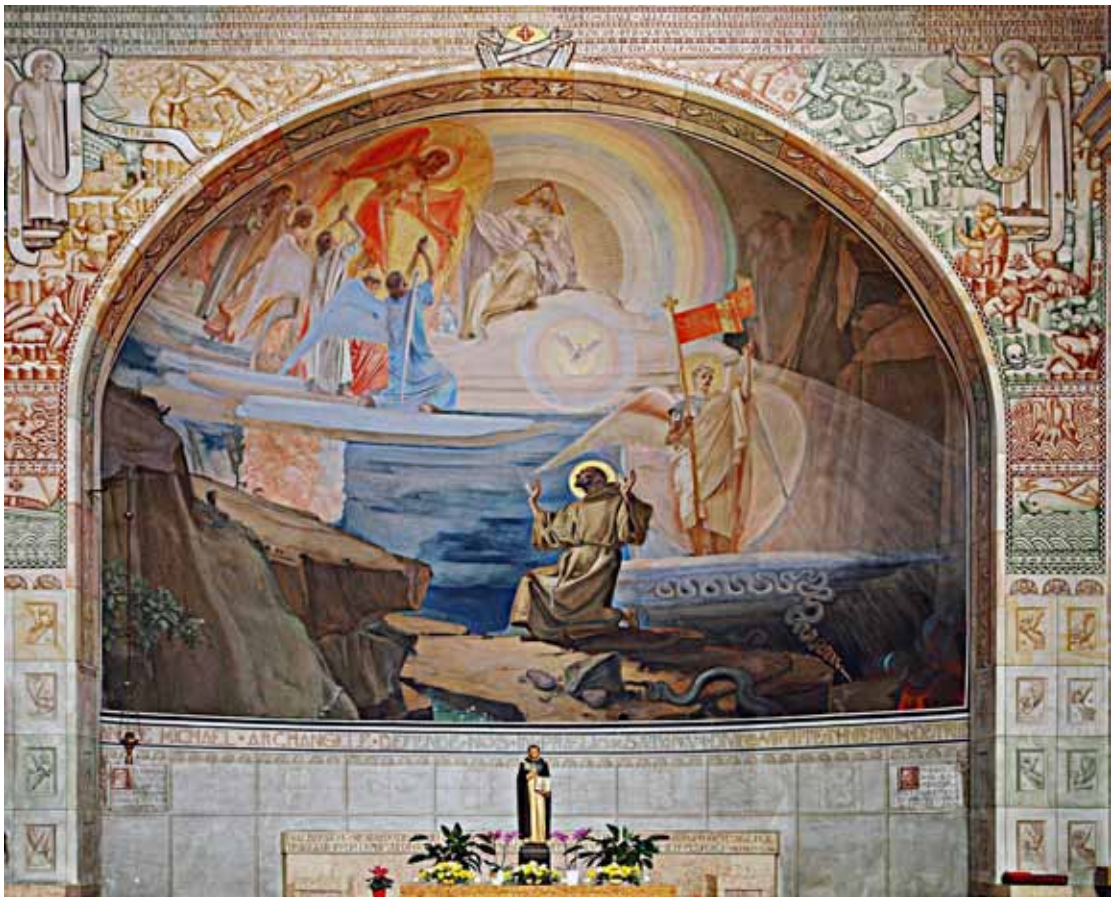
11. Vittorio Trainini, *The IHS monogram*, fragment of a painting in the dome of the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1938. Photo by the Rev. R. Knapieński

w otoku tamburu: *HOC SIGNUM CRUCIS ERIT IN CAELO CUM DOMINUS AD IUDICANDUM VENERIT (TEN ZNAK KRZYŻA POJAWI SIĘ NA NIEBIE, KIEDY PAN PRZYBĘDZIE NA SĄD)*. W takim eschatologicznym kontekście została w kopule zapowiedziana malarskim językiem paruzja Syna Bożego w czasach ostatecznych [il. 11].

Freski w absydzie południowego ramienia transeptu kościoła zawierają kilka motywów. Tematem nadrzędnym jest scena stygmatyzacji św. Franciszka z Asyżu, z którego ran emanują złociste promienie [il. 12]. Towarzyszy jej triumfalistyczne przedstawienie św. Michała Archanioła ze sztandarem, na którym jest wypisane jego zawołanie: *QUIS UT DEUS (KTÓŻ JAK BÓG)*. W glorii otwartego nieba widoczny jest Chrystus jako Serafin. Pod obrazem zapisana została inwokacja do św. Michała Archanioła zawierająca prośbę o wsparcie chrześcijan w walce z szatanem i suplikę do Wszchemocnego Boga, aby strącił szatana do piekła<sup>10</sup>. Obramowanie niszy stanowią wielorakie,

<sup>10</sup> Jest to ta sama modlitwa, którą obecnie odmawia się również w polskich kościołach.





12. Vittorio Trainini, *Kompozycja ze sceną stygmatyzacji św. Franciszka i Michałem Archaniolem*, malowidło w absydzie południowego ramienia transeptu kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1947, fot. ks. R. Knapiński

12. Vittorio Trainini, *Composition with the scene of stigmatization of St. Francis of Assisi and with St. Michael the Archangel*, painting in the apse of the south arm of the transept in the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1947. Photo by the Rev. R. Knapiński

alegoryczne i symboliczne motywy nawiązujące do Franciszkowego *Hymnu na cześć stworzenia*. Po obu stronach tych monochromatycznych malowideł stoją dwaj aniołowie z banderolami, na których widnieją franciszkańskie zawołanie: *PAX ET BONUM (POKÓJ i DOBRO)*. Obaj wskazują na hymn – *Laudato si mio Signore* – wypisany pod gzymsem<sup>11</sup>. Pod spodem tego fresku, na obu krańcach iluzjonistycznie namalowanego cokołu, artysta umieścił dwa portrety. Pierwszy z nich przedstawia Dantego wraz z cytatem z *Boskiej komedii*<sup>12</sup>, drugi zaś ukazuje oblicze Paola Luigiego

there is an invocation to St. Michael the Archangel asking for support for Christians in the fight against Satan and a supplication to Almighty God to cast Satan down to hell.<sup>10</sup> The niche is bordered with various allegorical and symbolic motifs referring to St. Francis' *Canticle of Creation*. On both sides of these monochrome paintings stand two angels holding ribbons that bear the Franciscan motto: *PAX ET BONUM (PEACE AND GOOD)*. Both point to the Hymn – *Laudato si mio Signore*, written under the cornice.<sup>11</sup> Underneath this fresco, on both ends of

<sup>11</sup> Utwór jest nazywany Franciszkową *Pieśnią słoneczną* albo także *Pochwałą stworzeń*, którą święty napisał w języku staro włoskim w San Damiano na dwa lata przed śmiercią. Podstawowe świadectwo autentyczności znajduje się w Kodeksie asyjskim z XIII wieku, w którym nad *Pieśnią słoneczną* kopista umieścił incipit: „Zaczynają się pochwały stworzeń, które błogosławiony Franciszek ułożył na chwałę i cześć Boga, kiedy był chory u św. Damiana”. W jednym z kodeksów z XIV wieku znajduje się informacja, iż kantyk powstał w pałacu biskupa asyjskiego podczas choroby świętego w 1225 roku.

<sup>12</sup> Dante, *Divina commedia, Paradiso*, Canto XI, 106–08: *Nel crudo sasso intra Tevere ed Arno / da Cristo prese l'ultimo sigillo / che le sue membra du'anni portamo'* – „Na twardej skale pomiędzy Tybrem

<sup>10</sup> This is the same prayer that is now said in Polish churches.

<sup>11</sup> Apart from the title “*Canticle of Creation*,” St. Francis' hymn is also called “*Canticle of the Sun*” or “*Praise of the Creatures*.” The saint wrote it in Old Italian in San Damiano two years before his death. The basic proof of its authenticity is found in the Assisi Codex from the 13th century, in which the copyist placed an incipit above the “*Canticle*”: “Here begins the praise of the creatures that Blessed Francis composed for the glory and honour of God when he was sick at St. Damian's.” One of the codices from the fourteenth century contains information that the canticle was created in the palace of the Assisi Bishop during his illness in 1225.



13. Vittorio Trainini, *Adoracja Najświętszej Maryi Panny Niepokalanie Poczętej i Wniebowziętej*, fragment malowidła w absydzie północnego ramienia transeptu kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1948, fot. ks. R. Knapieński

13. Vittorio Trainini, *Worship of the Immaculate Conception and Assumption of the Blessed Virgin Mary*, fragment of a painting in the apse of the north arm of the transept in the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1948. Photo by the Rev. R. Knapieński

the illusorily painted plinth, the artist placed two portraits. One depicts Dante, with a quote from his *Divine Comedy*<sup>12</sup> while the other presents the fresco's sponsor Paulo Luigi Foglia<sup>13</sup> from the municipality of Grancia, adjacent to Lugano.

On the opposite side, there is the north apse, where the frescoes depict the worship of the Immaculate Blessed Virgin Mary by saints in heaven and the faithful on earth. Our Lady is depicted standing on the globe and trampling on the head of the serpent, Satan [fig. 13]. She is holding a crystal sphere in her hands, and her figure is surrounded by a golden man-

Foglii<sup>13</sup> z sąsiadującej z Lugano miejscowości Grancia, który ufundował malowidło.

Po przeciwnej stronie znajduje się absyda północna, w której freski przedstawiają uwiellbienie Najświętszej Maryi Panny Niepokalanie Poczętej przez świętych w niebie i wiernych na ziemi. Matka Jezusa przedstawiona jest, gdy stojąc na globie, depcze głowę węża – szatana [il. 13]. W dłoniach trzyma kryształową kulę zwieńczoną krzyżem, a Jej postać otacza złocista mandorla, stanowiąca jakby emanację promieni – symbolicznie oznaczających strumienie łask. Jest w tym przedstawieniu wyraźne nawiązanie do wizji św. Jana Ewangelisty zawartej w *Apokalipsie*, gdzie opisuje on Maryję jako Niewiastę Apokaliptyczną (12, 1–2): „Potem wielki znak się ukazał na niebie: Niewiasta obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej

i Arno, Otrzymał od Chrystusa ostatnią pieczęć [stygmaty], Którą na ciele swoim nosił przez dwa lata” [tzn. do śmierci].

<sup>13</sup> Nie jest mi wiadome, kim był Paolo Luigi Foglia, który zainspirował malarza sonetami Dantego z „Boskiej komedii” (*Divina commedia*), w której znajduje się pean na okoliczność stygmatyzacji świętego Franciszka.

<sup>12</sup> Dante, *Divina Commedia*, Paradiso, Canto XI, 106–108: “Nel crudosasso intra Tevere ed Arno / da Cristo prese l’ultimo sigillo / che le sue membra du’anni portarno” (“On the hard rock / Twixt Arno and the Tyber, he from Christ / Took the last Signet / which his limbs two years / Did carry” [i.e. to his death]) (Dante Alighieri, *The Divine Comedy by Dante, Illustrated, Paradise, and Complete*, trans. Henry Francis Cary, Good Press, 2019).

<sup>13</sup> It is not known to me who Luigi Paolo Foglia was. He inspired the painter with Dante’s sonnets from *The Divine Comedy* (*Divina Commedia*), including a pean to St. Francis’ stigmatization.



głowie wieniec z gwiazd dwunastu”. Z błękitu niebios wyłania się gołębicą – symbol Ducha Świętego. Całe złoczone tło jest bogato usiane motywami stelarnymi oraz niezliczoną ilością putt i aniołów, tak że Niepokalana wyraźnie jawi się jako Królowa nieba i wszystkich świętych. W strefie nieba na przedni plan wychodzą postaci świętych, a w strefie ziemi, w osnutej mgłami perspektywie nieogarnionej głębi, artysta zjawiskowo namalował sylwety rozmaitych sanktuariów maryjnych i znamienitych kościołów katolickich wzniesionych na świecie tam, gdzie Maryja cieszy się szczególnym kultem. Zilustrował w ten sposób ideę, że *Ecclesia universalis*, Kościół powszechny, czci Matkę Jezusa jako Matkę Kościoła. U dołu tej rozbudowanej kompozycji po prawej stronie klęczy papież Pius XII, który w 1955 roku ogłosił dogmat o Wniebowzięciu Maryi Panny. Również w oprawie niszy oprócz wizerunków figuralnych znalazło się wiele napisów, których nie zamierzam cytować w komplecie, lecz wskażę niektóre o specjalnym znaczeniu. Po obu stronach, w górnej strefie, na tle wykonanych sepią emblematycznych inwokacji zostali wyodrębnieni kolorystycznie bielą dwaj aniołowie trzymający namalowane na rozwiniętych szerokich zwojach wezwania do Maryi. Anioł z lewej strony trzyma kartę z napisem: *SANCTA MARIA, MATER DEI (ŚWIĘTA MARYJO, MATKO BOŻA)*, a po przeciwnej stronie drugi jakby dopowiada słowami: *ORA PRO NOBIS PECCATORIBUS (MÓDL SIĘ ZA NAMI GRZESZNYMI)*. U szczytu łuku absydy znajduje się emblemat z krzyżem i dwoma sercami – Jezusa i Maryi. Obiega go podtrzymywana przez aniołki udrapowana wstęga z napisem po włosku: *SACRI CORDI DI GESU E DI MARIA PROTEGGETECI (NAJSWIĘTSZE SERCA JEZUSA I MARYI OPIEKUJCIE SIĘ NAMI)*. Pomijam w niniejszym opracowaniu liczne inwokacje na ścianach, na gurtach i na sklepieniu zaczerpnięte z popularnych antyfon maryjnych<sup>14</sup>. Pod obrazem ujęty został napis z wersetami uwielbienia; a na licach ścian stanowiących obrys całej niszy wymalowane zostały sepią wezwania Litanii loretańskiej oraz liczne egzorty.

Ważne miejsce w programie ikonograficznym zajmują freski na sklepieniu nawy głównej. Poprzedza je scena *Wypędzenia Adama i Ewy z Raju* umieszczona w okręgu nad chórem muzycznym. Kierunek wstępujący od wejścia aż do prezbiterium jest wyartykułowany namalowanymi na sklepieniu dwoma wielkimi okręgami [il. 14]. Są one złożone z koncentrycznie umieszczonych pierścieni, a każdy z nich zawiera cytaty biblijne. Po obwodzie zewnętrznym przylegają do nich przedstawienia patriarchów i proroków *Starego Testamentu*. Okręgi te prowadzą widza do tamburu kopuły.

<sup>14</sup> Należy je uwzględnić w jakimś obszerniejszym opracowaniu, na przykład w monografii kościoła.

dorla which seems to be an emanation of rays of light, symbolizing streams of grace. This depiction bears a clear reference to the vision of St. John the Evangelist in the Apocalypse, where he describes Mary as the Apocalyptic Woman (12:1): “Now a great sign appeared in heaven: a woman, robed with the sun, standing on the moon, and on her head a crown of twelve stars.” A dove, a symbol of the Holy Spirit, is emerging from the blue of the heavens. The whole gilded background is richly dotted with stellar motifs and countless putti and angels so that the Immaculate Virgin clearly appears as the Queen of heaven and all saints. In the sphere of heaven, the figures of saints come to the foreground while in the sphere of the earth, in a misty perspective of unending depth, the artist phenomenally painted the outlines of various Marian shrines and distinguished Catholic churches in the world where Mary is worshipped in a special way. In this way, he illustrated the idea that *Ecclesia universalis*, the Catholic Church, honours the Mother of Jesus as the Mother of the Church. In the bottom right corner of this extensive composition there is, kneeling, Pope Pius XII, who proclaimed the dogma of the Assumption of the Virgin Mary in 1955. Apart from figural paintings, the decoration of the niche contains numerous inscriptions, which I will not quote in extenso; instead, I will point to some of those which have a special meaning. On both sides in the upper zone, against the background of emblematic invocations, made in sepia, two angels were distinguished by means of their white colour. They are holding invocations to Mary, painted on unfolded wide scrolls. The angel on the left is holding a card with an inscription: *SANCTA MARIA MATER DEI (HOLY MARY, MOTHER OF GOD)* while on the opposite side, the other angel completes it with the words: *ORA PRO NOBIS PECCATORIBUS (PRAY FOR US SINNERS)*. At the top of the apse’s arch, there is an emblem with a cross and two hearts: of Jesus and Mary, surrounded by a draped ribbon, supported by small angels, with an inscription in Italian: *SACRI CORDI DI GESU E DI MARIA PROTEGGETECI (O, HOLY HEARTS OF JESUS AND MARY, PROTECT US)*. I do not list the numerous invocations on the walls, arches and the vault, quoted from popular Marian antiphons.<sup>14</sup> Under this image, there is an inscription with verses of worship while the wall inside which the entire niche is set is covered with invocations from the Litany of Loreto as well as numerous exhortations, painted in sepia.

An important role in the iconographic programme is played by frescoes on the vault of the nave. They are preceded by the scene of Adam and Eve’s expulsion from Paradise, painted in a circle above the choir

<sup>14</sup> They should be included in a more comprehensive study, for example in a monograph devoted to this church.



14. Vittorio Trainini, malowidła na sklepieniu nawy głównej kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1949–1950, fot. ks. R. Knapieński

14. Vittorio Trainini, paintings on the vault of the nave in the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1949–1950. Photo by the Rev. R. Knapieński

loft. The viewing direction from the church entrance to the chancel is articulated by two large circles painted on the ceiling [fig. 14]. They are composed of concentric rings, each of which contains Bible verses. Adjacent to them on the outer periphery, there are images of patriarchs and Old Testament prophets. These circles lead the viewer to the tambour of the dome.

The inscriptions are quoted below in Latin and English.<sup>15</sup> Here are the ones in the first circle from the entrance:

1. *FIDE PLURIMAM HOSTIAM ABEL, QUAM CAIN, OBTULIT DEO, PER QUAM TESTIMONIUM CONSECRUTUS EST ESSE JUSTUS, TESTIMONIUM PERHIBENTE MUNERIBUS EJUS DEO, ET PER ILLAM DEFUNCTUS ADHUC LOQUITUR (BY FAITH ABEL OFFERED TO GOD A MORE ACCEPTABLE SACRIFICE THAN CAIN'S. THROUGH THIS HE RECEIVED APPROVAL AS RIGHTEOUS, GOD HIMSELF GIVING*

Podaję ich treść w wersji łacińskiej i polskiej<sup>15</sup>. Oto napisy w pierwszym kręgu od wejścia:

1. *FIDE PLURIMAM HOSTIAM ABEL, QUAM CAIN, OBTULIT DEO, PER QUAM TESTIMONIUM CONSECRUTUS EST ESSE JUSTUS, TESTIMONIUM PERHIBENTE MUNERIBUS EJUS DEO, ET PER ILLAM DEFUNCTUS ADHUC LOQUITUR (PRZEZ WIARĘ ABEL ZŁOŻYŁ BOGU OFIARĘ CENNIEJSZĄ OD KAINA, ZA CO OTRZYMAŁ ŚWIADECTWO, IŻ JEST SPRAWIEDLIWY. BÓG BOWIEM ZAŚWIADCZYŁ O JEGO DARACH, TOTEŻ CHOĆ UMARŁ, PRZEZ NIĄ JESZCZE MÓWI); (Hebr 11,4).*
2. *FIDE NOE RESPONSO ACCEPTO DE IIS QUAE ADHUC NON VIDEBANTUR, METUENS APTAVIT ARCAM IN SALUTEM DOMUS*

<sup>15</sup> The Latin inscriptions are quoted from the Vulgate while the English ones come from The New Revised Standard Version (cf. fn. 7).

<sup>15</sup> Z tą uwagą, iż o ile tekst łaciński wzięty jest z Vulgaty, o tyle w wersji polskiej posłużyłem się cytatami zaczerpniętymi z *Biblii Tysiąclecia*, dostępnej online: [www.BibliaTysiaclecia.pl](http://www.BibliaTysiaclecia.pl) – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu <https://biblia.deon.pl/> (dostęp 25.01.2019).



- SUAE, PER QUAM DAMNAVIT MUNDUM: ET JUSTITIAE, QUAE PER FIDEM EST, HAERES EST INSTITUTUS (PRZEZ WIARĘ NOE ZOSTAŁ POU CZONY CUDOWNIE O TYM, CZEGO JESZCZE NIE MOŻNA BYŁO UJRZEĆ, I PEŁEN BOJAŻNI ZBUDOWAŁ ARKĘ, ABY ZBAWIĆ SWĄ RODZINĘ. PRZEZ WIARĘ TEŻ POTĘPIŁ ŚWIAT I STAŁ SIĘ DZIEDZICEM SPRAWIEDLIWOŚCI, KTÓRĄ OTRZYMUJE SIĘ PRZEZ WIARĘ); (Hebr 11,7).*
3. *FIDE OBTULIT ABRAHAM ISAAC, CUM TENTARETUR, ET UNIGENITUM OFFEREBAT, QUI SUSCEPERAT REPROMISSIONES: AD QUEM DICTUM EST: QUIA IN ISAAC VOCABITUR TIBI SEMEN: ARBITRANS QUIA ET A MORTUIS SUSCITARE POTENS EST DEUS: UNDE EUM ET IN PARABOLAM ACCEPIT (PRZEZ WIARĘ ABRAHAM, WYSTAWIONY NA PRÓBĘ, OFIAROWAŁ IZAAKA, I TO JEDYNIEGO SYNA SKŁADAŁ NA OFIARĘ, ON, KTÓRY OTRZYMAŁ OBIETNICĘ, KTÓREMU POWIEDZIANE BYŁO: Z IZAAKA BĘDZIE DLA CIEBIE POTOMSTWO. POMYŚLAŁ BOWIEM, IŻ BÓG MOCEN WSKRZESIĆ TAKŻE UMARŁYCH, I DLATEGO ODZYSKAŁ GO, JAKO PODOBIENSTWO [ŚMIERC I ZMARTWYCHWSTANIA CHRYSZTUSA]); (Hebr 11,17–19).*
  4. *JESUS, SECUNDUM ORDINEM MELCHISEDECH PONTIFEX FACTUS IN AETERNUM (JESUS POPRZEDNIK WSZEDŁ ZA NAS, STAWSZY SIĘ ARCYKAPŁANEM NA WIEKI NA WZÓR MELCHIZEDEKA); (Hebr 6,20).*
  5. *FIDE JACOB, MORIENS, SINGULOS FILIORUM JOSEPH BENEDIXIT: ET ADORAVIT FASTIGIUM VIRGAE EJUS (PRZEZ WIARĘ UMIERAJĄCY JAKUB POBŁOGOSŁAWIŁ KAŻDEGO Z SYNÓW JÓZEFA I POCHYLIŁ SIĘ GŁĘBOKO PRZED WIERZCHOŁKIEM JEGO LASKI); (Hebr 11,21).*
  6. *FIDE CELEBRAVIT PASCHA, ET SANGUINIS EFFUSIONEM: NE QUI VASTABAT PRIMITIVA, TANGERET EOS (PRZEZ WIARĘ UCZYNIŁ PASCHĘ I POKROPIENIE KRWIĄ, ABY NIE DOTKNAŁ SIĘ ICH TEN, KTÓRY ZABIJAŁ TO, CO PIERWORODNE); (Hebr 11,28).*
  7. *COGITATIONES CORDIS EIUS IN GENERATIONE ET GENERATIONEM (ZAMIAR PANA TRWA NA WIEKI; ZAMYŚLY JEGO SERCA – POPRZEZ POKOLENIA); (Ps 32(33),11). UT ERUAT A MORTE ANIMAS EORUM, ET ALAT EOS IN FAME (ABY OCALIŁ ICH ŻYCIE OD ŚMIERC I ŻYWIŁ ICH W CZASIE GŁODU); (Ps 32 (33),19).*
  8. *ET AIT EI: EGREDERE, ET STA IN MONTE APPROVAL TO HIS GIFTS; HE DIED, BUT THROUGH HIS FAITH HE STILL SPEAKS); (Heb 11:4).*
  2. *FIDE NOE RESPONSO ACCEPTO DE IIS QUAE ADHUC NON VIDEBANTUR, METUENS APTAVIT ARCAM IN SALUTEM DOMUS SUAЕ, PER QUAM DAMNAVIT MUNDUM: ET JUSTITIAE, QUAE PER FIDEM EST, HAERES EST INSTITUTUS (BY FAITH NOAH, WARNED BY GOD ABOUT EVENTS AS YET UNSEEN, RESPECTED THE WARNING AND BUILT AN ARK TO SAVE HIS HOUSEHOLD; BY THIS HE CONDEMNED THE WORLD AND BECAME AN HEIR TO THE RIGHTEOUSNESS THAT IS IN ACCORDANCE WITH FAITH); (Heb 11:7).*
  3. *FIDE OBTULIT ABRAHAM ISAAC, CUM TENTARETUR, ET UNIGENITUM OFFEREBAT, QUI SUSCEPERAT REPROMISSIONES: AD QUEM DICTUM EST: QUIA IN ISAAC VOCABITUR TIBI SEMEN: ARBITRANS QUIA ET A MORTUIS SUSCITARE POTENS EST DEUS: UNDE EUM ET IN PARABOLAM ACCEPIT (BY FAITH ABRAHAM, WHEN PUT TO THE TEST, OFFERED UP ISAAC. HE WHO HAD RECEIVED THE PROMISES WAS READY TO OFFER UP HIS ONLY SON, OF WHOM HE HAD BEEN TOLD, “IT IS THROUGH ISAAC THAT DESCENDANTS SHALL BE NAMED FOR YOU.” HE CONSIDERED THE FACT THAT GOD IS ABLE EVEN TO RAISE SOMEONE FROM THE DEAD—AND FIGURATIVELY SPEAKING, HE DID RECEIVE HIM BACK); (Heb 11:17–19).*
  4. *JESUS, SECUNDUM ORDINEM MELCHISEDECH PONTIFEX FACTUS IN AETERNUM (JESUS, A FORERUNNER ON OUR BEHALF, HAS ENTERED, HAVING BECOME A HIGH PRIEST FOREVER ACCORDING TO THE ORDER OF MELCHIZEDEK); (Heb 6:20).*
  5. *FIDE JACOB, MORIENS, SINGULOS FILIORUM JOSEPH BENEDIXIT: ET ADORAVIT FASTIGIUM VIRGAE EJUS (BY FAITH JACOB, WHEN DYING, BLESSED EACH OF THE SONS OF JOSEPH, “BOWING IN WORSHIP OVER THE TOP OF HIS STAFF”); (Heb 11:21).*
  6. *FIDE CELEBRAVIT PASCHA, ET SANGUINIS EFFUSIONEM: NE QUI VASTABAT PRIMITIVA, TANGERET EOS (BY FAITH HE KEPT THE PASSOVER AND THE SPRINKLING OF BLOOD, SO THAT THE DESTROYER OF THE FIRSTBORN WOULD NOT TOUCH THE FIRSTBORN OF ISRAEL); (Heb 11:28).*
  7. *COGITATIONES CORDIS EJUS IN GENERATIONE ET GENERATIONEM (THE COUNSEL OF THE LORD STANDS FOREVER,*

THE THOUGHTS OF HIS HEART TO ALL GENERATIONS); (Ps 32 (33):11). UT ERUAT A MORTE ANIMAS EORUM, ET ALAT EOS IN FAME (TO DELIVER THEIR SOUL FROM DEATH, AND TO KEEP THEM ALIVE IN FAMINE); (Ps 32 (33):19).

8. ET AIT EI: EGREDERE, ET STA IN MONTE CORAM DOMINO: ET ECCE DOMINUS TRANSIT, ET SPIRITUS GRANDIS ET FORTIS SUBVERTENS MONTES, ET CONTERENS PETRAS ANTE DOMINUM: NON IN SPIRITU DOMINUS, ET POST SPIRITUM COMMOTIO: ET NON IN COMMOTIONE DOMINUS (HE SAID, "GO OUT AND STAND ON THE MOUNTAIN BEFORE THE LORD, FOR THE LORD IS ABOUT TO PASS BY." NOW THERE WAS A GREAT WIND, SO STRONG THAT IT WAS SPLITTING MOUNTAINS AND BREAKING ROCKS IN PIECES BEFORE THE LORD, BUT THE LORD WAS NOT IN THE WIND; AND AFTER THE WIND AN EARTHQUAKE, BUT THE LORD WAS NOT IN THE EARTHQUAKE); (1 Kgs 19:11).

Here are the inscriptions in the second circle from the entrance:

1. ET DABO VOBIS COR NOVUM, ET SPIRITUM NOVUM PONAM IN MEDIO VESTRI: ET AUFERAM COR LAPIDEUM DE CARNE VESTRA, ET DABO VOBIS COR CARNEUM (A NEW HEART I WILL GIVE YOU, AND A NEW SPIRIT I WILL PUT WITHIN YOU; AND I WILL REMOVE FROM YOUR BODY THE HEART OF STONE AND GIVE YOU A HEART OF FLESH); (Ezek 36:26).
2. IN DIEBUS AUTEM REGNORUM ILLORUM SUSCITABIT DEUS CAELI REGNUM, QUOD IN AETERNUM NON DISSIPABITUR, ET REGNUM EJUS ALTERI POPULO NON TRADATUR: COMMINET AUTEM, ET CONSUMET UNIVERSA REGNA HAEC, ET IPSUM STABIT IN AETERNUM (AND IN THE DAYS OF THOSE KINGS THE GOD OF HEAVEN WILL SET UP A KINGDOM THAT SHALL NEVER BE DESTROYED, NOR SHALL THIS KINGDOM BE LEFT TO ANOTHER PEOPLE. IT SHALL CRUSH ALL THESE KINGDOMS AND BRING THEM TO AN END, AND IT SHALL STAND FOREVER); (Dan 2:44).
3. SICUT ENIM FUIT JONAS IN VENTRE CETI TRIBUS DIEBUS, ET TRIBUS NOCTIBUS, SIC ERIT FILIUS HOMINIS IN CORDE TERRAE TRIBUS DIEBUS ET TRIBUS NOCTIBUS (FOR JUST AS JONAH WAS THREE DAYS AND THREE NIGHTS IN THE BELLY OF THE SEA

CORAM DOMINO: ET ECCE DOMINUS TRANSIT, ET SPIRITUS GRANDIS ET FORTIS SUBVERTENS MONTES, ET CONTERENS PETRAS ANTE DOMINUM: NON IN SPIRITU DOMINUS, ET POST SPIRITUM COMMOTIO: ET NON IN COMMOTIONE DOMINUS (WTEDY RZEKŁ: «WYJDŹ, ABY STANAĆ NA GÓRZE WOBEC PANA!» A OTO PAN PRZECHODZIŁ. GWAŁTOWNA WICHURA ROZWAŁAJĄCA GÓRY I DRUZGOCĄCA SKAŁY [SZŁA] PRZED PANEM; ALE PAN NIE BYŁ W WICHURZE. A PO WICHURZE – TRZĘSIENIE ZIEMI: PAN NIE BYŁ W TRZĘSIENIU ZIEMI); (1Krl 19,11).

A oto napisy w drugim kręgu od wejścia:

1. ET DABO VOBIS COR NOVUM, ET SPIRITUM NOVUM PONAM IN MEDIO VESTRI: ET AUFERAM COR LAPIDEUM DE CARNE VESTRA, ET DABO VOBIS COR CARNEUM (I DAM WAM SERCE NOWE I DUCHA NOWEGO TCHNĘ DO WASZEGO WNĘTRZA, ODBIORĘ WAM SERCE KAMIENNE, A DAM WAM SERCE Z CIAŁA); (Ez 36,26).
2. IN DIEBUS AUTEM REGNORUM ILLORUM SUSCITABIT DEUS CAELI REGNUM, QUOD IN AETERNUM NON DISSIPABITUR, ET REGNUM EJUS ALTERI POPULO NON TRADATUR: COMMINET AUTEM, ET CONSUMET UNIVERSA REGNA HAEC, ET IPSUM STABIT IN AETERNUM (W CZASACH TYCH KRÓLÓW BÓG NIEBA WZBUDZI KRÓLESTWO, KTÓRE NIGDY NIE ULEGNIE ZNISZCZENIU. JEGO WŁADZA NIE PRZEJDZIE NA ŻADEN INNY NARÓD. ZETRZE I ZNIWECZY ONO WSZYSTKIE TE KRÓLESTWA, SAMO ZAŚ BĘDZIE TRWAŁO NA ZAWSZE); (Dn 2,44).
3. SICUT ENIM FUIT JONAS IN VENTRE CETI TRIBUS DIEBUS, ET TRIBUS NOCTIBUS, SIC ERIT FILIUS HOMINIS IN CORDE TERRAE TRIBUS DIEBUS ET TRIBUS NOCTIBUS (ALBOWIEM JAK JONASZ BYŁ TRZY DNI I TRZY NOCE WE WNĘTRZNOŚCIACH WIELKIEJ RYBY, TAK SYN CZŁOWIECZY BĘDZIE TRZY DNI I TRZY NOCE W ŁONIE ZIEMI); (Mt 12,40).
4. ... VENITE ET ASCENDAMUS AD MONTEM DOMINI ET AD DOMUM DEI IACOB ET DOCEBIT NOS VIAS SUAS ET AMBULABIMUS IN SEMITIS EIUS [ET FLUENT AD EUM POPULI] QUIA DE SION EXIBIT LEX ET VERBUM DOMINI DE HIERUSALEM (... «CHODŹCIE, WSTĄPMY NA GÓRĘ PAŃSKĄ DO ŚWIĄTYNI BOGA JAKUBOWEGO!



NIECH NAS NAUCZY DRÓG SWOICH, BYŚMY KROCZYLI JEGO ŚCIEŻKAMI. BO PRAWO WYJDZIE Z SYJONU I SŁOWO PAŃSKIE – Z JERUZALEM»); (Iz 2,3).

5. ET EFFUNDAM SUPER DOMUM DAVID ET SUPER HABITATORES JERUSALEM SPIRITUM GRATIAE ET PRECUM: ET ASPICIENT AD ME QUEM CONFIXERUNT (NA DOM DAWIDA I NA MIESZKAŃCÓW JERUZALEM WYLEJĘ DUCHA POBOŻNOŚCI. BĘDĄ PATRZEĆ NA TEGO, KTÓREGO PRZEBILI, I BOLEĆ BĘDĄ NAD NIM, JAK SIĘ BOLEJE NAD JEDYNAKIEM, I PŁAKAĆ BĘDĄ NAD NIM, JAK SIĘ PŁACZE NAD PIERWORODNYM); (Zch 12,10).
6. AB ORTU ENIM SOLIS USQUE AD OCCASUM, MAGNUM EST NOMEN MEUM IN GENTIBUS, ET IN OMNI LOCO SACRIFICATUR: ET OFFERTUR NOMINI MEO OBLATIO MUNDA (ALBOWIEM OD WSCHODU SŁOŃCA AŻ DO JEGO ZACHODU WIELKIE BĘDZIE IMIĘ MOJE MIĘDZY NARODAMI, A NA KAŻDYM MIEJSCU DAR KADZIELNY BĘDZIE SKŁADANY IMIENIU MEMU I OFIARA CZYSTA. ALBOWIEM WIELKIE BĘDZIE IMIĘ MOJE MIĘDZY NARODAMI – MÓWI PAN ZASTĘPÓW); (Mal 1,11).
7. FORTITUDO MEA ET LAUS MEA DOMINUS, ET FACTUS EST MIHI IN SALUTEM (PAN, MOJA MOC I PIEŚŃ, STAŁ SIĘ MOIM ZBAWCA); (Ps 117(118),14).
8. ET DABO EIS COR UT SCIANT ME, QUIA EGO SUM DOMINUS: ET ERUNT MIHI IN POPULUM, ET EGO ERO EIS IN DEUM, QUIA REVERTENTUR AD ME IN TOTO CORDE SUO (DAM IM SERCE ZDOLNE DO POZNANIA MNIE, ŻE JA JESTEM PAN. ONI BĘDĄ MOIM NARODEM, JA ZAŚ BĘDĘ ICH BOGIEM, PONIEWAŻ Z CAŁEGO SERCA POWRÓCĄ DO MNIE); (Jr 24,7).

Mieszkańcy nieba wraz z personifikacjami cnót i darów Ducha Świętego [il. 15] są również ukazani na sklepieniach naw bocznych i na gurtach arkad międzynawowych. Na sklepieniach krzyżowo-kolebkowych nawy północnej znajdują się wyobrażenia cnót: *CONTINENTIA-KONSEKWENCJA*, *CASTITAS-CZYSTOŚĆ*, *MODESTIA-SKROMNOŚĆ*, *FIDES-WIARA* oraz: *BONITAS-DOBROĆ*, *BENIGNITAS-ŁAGODNOŚĆ*, *LONGANIMITAS-WYTRWAŁOŚĆ*, *DULCEDO-SŁODYCZ*. Na podniebiu gurtów międzynawowych jest łącznie 48 popiersi świętych i błogosławionych otaczanych czcią w Kościele powszechnym<sup>16</sup>. Samo zestawienie cytatów biblijnych ukazuje jak bogaty przekaz doktryny wiary, opartej na typolo-

MONSTER, SO FOR THREE DAYS AND THREE NIGHTS THE SON OF MAN WILL BE IN THE HEART OF THE EARTH); (Mt 12:40).

4. ... VENITE ET ASCENDAMUS AD MONTEM DOMINI ET AD DOMUM DEI IACOB ET DOCEBIT NOS VIAS SUAS ET AMBULABIMUS IN SEMITIS EIUS [ET FLUENT AD EUM POPULI] (... "COME, LET US GO UP TO THE MOUNTAIN OF THE LORD, TO THE HOUSE OF THE GOD OF JACOB; THAT HE MAY TEACH US HIS WAYS AND THAT WE MAY WALK IN HIS PATHS"); (Isa 2:3).
5. ET EFFUNDAM SUPER DOMUM DAVID ET SUPER HABITATORES JERUSALEM SPIRITUM GRATIAE ET PRECUM: ET ASPICIENT AD ME QUEM CONFIXERUNT (AND I WILL POUR OUT A SPIRIT OF COMPASSION AND SUPPLICATION ON THE HOUSE OF DAVID AND THE INHABITANTS OF JERUSALEM, SO THAT, WHEN THEY LOOK ON THE ONE WHOM THEY HAVE PIERCED, THEY SHALL MOURN FOR HIM); (Zech 12:10).
6. AB ORTU ENIM SOLIS USQUE AD OCCASUM, MAGNUM EST NOMEN MEUM IN GENTIBUS, ET IN OMNI LOCO SACRIFICATUR: ET OFFERTUR NOMINI MEO OBLATIO MUNDA (FOR FROM THE RISING OF THE SUN TO ITS SETTING MY NAME IS GREAT AMONG THE NATIONS, AND IN EVERY PLACE INCENSE IS OFFERED TO MY NAME, AND A PURE OFFERING); (Mal 1:11).
7. FORTITUDO MEA ET LAUS MEA DOMINUS, ET FACTUS EST MIHI IN SALUTEM (THE LORD IS MY STRENGTH AND MY MIGHT; HE HAS BECOME MY SALVATION); (Ps 117 (118): 14).
8. ET DABO EIS COR UT SCIANT ME, QUIA EGO SUM DOMINUS: ET ERUNT MIHI IN POPULUM, ET EGO ERO EIS IN DEUM, QUIA REVERTENTUR AD ME IN TOTO CORDE SUO (I WILL GIVE THEM A HEART TO KNOW THAT I AM THE LORD; AND THEY SHALL BE MY PEOPLE AND I WILL BE THEIR GOD, FOR THEY SHALL RETURN TO ME WITH THEIR WHOLE HEART); (Jr 24:7).

The inhabitants of heaven along with personifications of the virtues and gifts of the Holy Spirit [fig. 15] are also depicted on the vaults of the aisles and on the arches of arcades between the nave and the aisles. The cross-barrel vaults of the north aisle bear the depictions of the following virtues: *CONTINENTIA – CONTINENCY (SELF-CONTROL)*, *CASTITAS – CHASTITY*, *MODESTIA – MODESTY*, *FIDES – FAITH* as well as: *BONITAS – GOODNESS*,

<sup>16</sup> Pomijam ich imienne wyliczanie.



15. Vittorio Trainini, *Personifikacje cnót i darów Ducha Świętego*, malowidła na sklepieniu nawy północnej kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1949–1950, fot. ks. R. Knapiński

15. Vittorio Trainini, *Personifications of the virtues and gifts of the Holy Spirit*, paintings on the vault of the north aisle in the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1949–1950. Photo by the Rev. R. Knapiński

*BENIGNITAS – BENEVOLENCE (KINDNESS), LONGANIMITAS – FORBEARANCE, DULCEDO – SWEETNESS.* These arches also display upper-body portraits of as many as 48 saints and blessed figures worshiped in the Catholic Church.<sup>16</sup> The very collection of Bible verses shows how rich is the message of the doctrine of the faith based on the biblical typology, expressed by the frescoes on the nave vault. The quotations should now lead to their exegesis, but this task goes beyond the scope of the present study.

Outside the concentrically painted rings with the quotations, the painter placed representations of patriarchs and prophets from the Old Testament.<sup>17</sup> In the circle closest to the choir loft, i.e. just above the entrance to the nave, we can see the following figures: Abel, Noah, Abraham, Melchizedek, Jacob, Moses, David and Elijah. Closer to the dome tam-

<sup>16</sup> I will not list the names of all of them.

<sup>17</sup> The painter's son, Gianluigi Trainini, has written to me that when he and other apprentices were gilding the letters, his father painted the biblical heroes: one figure per day. The pace is admirable.

gii biblijnej, został zawarty we freskach na sklepieniu nawy kościoła. Od przytoczenia owych wersetów należałoby przejść do ich egzegezy, lecz zadanie to wykracza poza ramy niniejszego opracowania.

Na zewnątrz koncentrycznie namalowanych pierścieni z cytatami malarz umieścił przedstawienia patriarchów i proroków ze *Starego Testamentu*<sup>17</sup>. W kręgu położonym najbliżej chóru muzycznego, a więc tuż nad wejściem do nawy, widzimy następujące postaci: Abel, Noe, Abraham, Melchizedek, Jakub, Mojżesz, Dawid i Eliasz. Natomiast przy tamburze kopuły przedstawieni zostali: Izajasz, Jeremiasz, Ezechiel, Daniel, Jonasz, Micheasz, Zachariasz i Malachiasz. Ich wizerunki korespondują z tekstami biblijnymi.

Na ścianach przyokiennych widzimy tonda z wizerunkami dwunastu apostołów siedzących w pozie nauczycieli wiary. Tak ukazane Kolegium Apostolskie wyraża ideę, iż Kościół katolicki jest zbudowany na fundamencie uczniów wybranych przez Jezusa i głosi ich naukę [il. 16]. Dodatkowo przekaz ten podkreślają napisy na architrawach gzymśów podokiennych. Pierwszy z nich, umieszczony na architrawie w pobliżu chóru muzycznego, zawiera fragment z *Dziejów Apostolskich*: *HUIC OMNES PROPHETAE TESTIMONIUM PERHIBENT REMISSIONEM PECCATORUM ACCIPERE PER NOMEN EIUS OMNES QUI CREDUNT IN EUM (WSZYSCY PROROCY ŚWIADCZĄ O TYM, ŻE KAŻDY, KTO W NIEGO WIERZY, PRZEZ JEGO IMIĘ OTRZYMUJE ODPUSZCZENIE GRZECHÓW)*; (Dz 10,43).

Następny tekst głosi: *DATURUM SE NOBIS UT SINE TIMORE DE MANU INIMICORUM NOSTRORUM LIBERATI SERVIAMUS ILLI, IN SANCTITATE ET IUSTITIA CORAM IPSO OMNIBUS DIEBUS NOSTRIS (Z MOCY NIEPRZYJACIOŁ WYRWANI BEZ LĘKU SŁUŻYĆ MU BĘDZIEMY W POBOŻNOŚCI I SPRAWIEDLIWOŚCI PRZED NIM PO WSZYSTKIE DNI NASZE)*; (Łk 1, 74–75).

Neoromański, marmurowy ołtarz główny [il. 17] ustawiony jest w niszy prezbiterium i, co zrozumiałe, służy do sprawowania liturgii w rycie trydenckim. Składa się z tumbi ołtarzowej, na której spoczywa kamienna mensa z ustawionym na niej tabernakulum. Nie ma predelli ani retabulum. Funkcję nastawy spełnia usytuowana kulisowo płyta z czerwonego marmuru, zakończona gzymsem, który zawiera napis: *COR NOBIS SEMEL APERTUM – MANET NOBIS SEMPER APERTUM (SERCE RAZ DLA NAS OTWARTE POZOSTAJE OTWARTE NA ZAWSZE)*.

<sup>17</sup> Syn malarza, Gianluigi Trainini, pisze mi, że kiedy on z innymi pomocnikami złocił litery, to ojciec malował biblijnych bohaterów – jedną figurę na dzień. Tempo godne podziwu.





16. Vittorio Trainini, *Przedstawienia apostołów i inskrypcje*, malowidła na ścianach nawy głównej kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, fot. ks. R. Knapiński

16. Vittorio Trainini, *Depictions of the Apostles and inscriptions*, paintings on the walls of the nave in the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano. Photo by the Rev. R. Knapiński

Tekst ten jest rekapitulacją całego programu ikonograficznego polichromii kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano i kieruje uwagę na obecność Jezusa w Najświętszym Sakramencie. W zwieńczeniu płyty, pośrodku, umieszczono krucyfik i sześć świeczników po bokach. Elementy dekoracyjne ołtarza składają się z symboli i scen figuralnych o tematyce eucharystycznej. Drzwiczki tabernakulum zdobi Pelikan – symbol Chrystusa karmiącego wiernych swoim Ciałem. Nad drzwiczkami widnieje gołębicą – symbol Ducha Świętego. Zamiast antepedium w tumbę zostały wmontowane trzy wypukło rzeźbione tablice. Centralne miejsce zajmuje bizantyzujący krzyż jako Drzewo Życia. Flankują go dwa reliefy z alabastru z przedstawieniem *Adoracji Dzieciątka* i *Wieczery w Emaus*. Dzieciątko Jezus stoi na tronie, który nawiązuje do tradycji ikonograficznej w typie *Etymazji*<sup>18</sup>, a po Jego bokach ukazano Maryję i Józefa w akcie adoracji. Scena w Emaus jest pozbawiona sztafażu, ale pomimo to emanu-

<sup>18</sup> *Etymazja*, hetoimasia (grec. ἑτοιμασία: przygotowanie) – w ikonografii chrześcijańskiej symboliczny motyw pustego tronu przygotowywanego na paruzję, ponowne przyjście Jezusa Chrystusa.

bour, there are: Isaiah, Jeremiah, Ezekiel, Daniel, Jonas, Micah, Zachariah and Malachi. Their images correspond to the biblical texts.

On the window walls, there are tondos with depictions of the twelve Apostles, sitting in the pose of teachers of faith. Depicted in this way, the Apostolic College expresses the idea that the Catholic Church is built on the foundation of disciples chosen by Jesus and that it proclaims their teaching [fig. 16]. This idea is additionally emphasized by inscriptions on the architraves of window cornices. The first of them, an inscription on the architrave near the choir loft, contains a quote from the Acts of the Apostles: *PECCATORUM ACCIPERE PER NOME N- E- I- U- S- O- M- N- E- S- Q- U- I- C- R- E- D- U- N- T- I- N- E- U- M* – [EVERYONE WHO BELIEVES IN HIM RECEIVES FORGIVENESS OF SINS THROUGH HIS NAME] (Acts 10:43).

The next inscription reads: *[UT SINE TIMORE DE MANU INIMICORUM] NOSTRORUM LIBERATI SERVIAMUS ILLI, IN SANCTITATE [ET IUSTITIA CORAM IPSO OMNIBUS DIEBUS NOSTRIS] – [THAT WE [BEING RESCUED FROM THE HANDS OF OUR ENEMIES] MIGHT SERVE*

HIM [WITHOUT FEAR] IN HOLINESS [AND RIGHTEOUSNESS BEFORE HIM ALL OUR DAYS] (Luke 1:74:75).

The Neo-Romanesque marble altar [fig. 17] is set in the niche of the chancel and, understandably, serves to celebrate the liturgy in the Tridentine Rite. It consists of an altar tomb with a stone mensa with the tabernacle resting on it. There is no predella or retabulum. The function of the reredos is fulfilled by a red marble wall decorated with a cornice, containing the inscription: *COR NOBIS SEMEL APERTUM – MANET NOBIS SEMPER APERTUM (THE HEART ONCE OPENED FOR US REMAINS ALWAYS OPEN)*.

This text is a recapitulation of the entire iconographic programme of the polychromy in the Church of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, directing our attention to the presence of Jesus in the Most Blessed Sacrament. The reredos is crowned by a crucifix in the centre with six candlesticks on its sides. The decorative elements of the altar consist of symbols and figural scenes with Eucharistic themes. The tabernacle door is decorated with a Pelican: a symbol of Christ feeding the faithful with his Body. Above the door we can see the Dove: a symbol of the Holy Spirit. Instead of an antependium, three carved plaques were installed in the altar tomb. The Byzantine Cross as the Tree of Life occupies the central place. It is flanked by two alabaster reliefs showing the Adoration of the Infant and the Supper in Emmaus. The Infant Jesus is standing on the throne, which corresponds to the iconographic type of *Etymasia*,<sup>18</sup> with Mary and Joseph standing on the sides in an act of adoration. The stage in Emmaus has no staffage, but it still exudes the spirit of faith and contemplation. The artist, unknown to me, who carved the reliefs depicted the moment when the disciples have just recognised the Lord and they appear as if frozen in an act of adoration of the Eucharistic Bread, which, as in the Upper Room, Jesus has broken and given them to eat. In 1970, after the reform of the liturgy as indicated by the Second Vatican Council, another altar (the so-called conciliar altar) was placed in the chancel. It allows for conducting the Holy Mass *facie ad populum* (facing the faithful).

Apart from the most important components of the basilica's painting decoration described above, there are also many symbols, angel putti and decorations with sacred and emblematic motifs on pilasters and pillars between the nave and the aisles. One gets the impression that the interior of this church is a kind of *horror vacui*. The whole is saturated with paintings,

<sup>18</sup> *Etymasia*, *hetoimasia* (Greek: ἑτοιμασία: preparation): in Christian iconography, the symbolic motif of an empty throne prepared for the Parousia, the Second Coming of Jesus Christ.



17. Ołtarz w prezbiterium kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Lugano, 1933, fot. ks. R. Knapiński

17. The altar in the chancel of the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano, 1933. Photo by the Rev. R. Knapiński

je duchem wiary i skupienia. Nieznany mi artysta, który wyrzeźbił reliefy, przedstawił w niej moment, kiedy uczniowie poznali Pana i jakby zastygli w akcie uwielbienia Chleba Eucharystycznego, który podobnie jak w Wieczerniku, tak tu – w Emaus, Jezus połamał i podał im do spożycia. W 1970 roku, po reformie liturgii dokonanej według wskazań Soboru Watykańskiego II, do prezbiterium wstawiono drugi ołtarz (tzw. soborowy), pozwalający na sprawowanie Eucharystii *facie ad populum* (twarzą do wiernych).

Oprócz opisanych wyżej najważniejszych elementów wystroju malarskiego bazyliki na pilastrach i filarach międzynawowych znajduje się wiele symboli, putt anielskich i dekoracji o motywach sakralnych i emblematycznych. Można odnieść wrażenie, iż we wnętrzu panuje swoisty *horror vacui*. Całość nasyciona jest obrazami, alegorycznymi przedstawieniami, mnóstwem emblematów oraz inskrypcji. Wszystkie te motywy ikoniczne mają służyć proklamowaniu wiary katolickiej, ukazując chrześcijaństwo jako religię słowa i obrazu. Z jednej strony nawiązują one do bogatej tradycji ikonograficznej Kościoła, a z drugiej wprowadzają nowe tematy, wynikające z rozwo-



ju doktryny katolickiej, jak na przykład ukazanie w obrazie dogmatu o Wniebowzięciu Najświętszej Maryi Panny, ogłoszonego w konstytucji apostołskiej *Munificentissimus Deus* (*Najszczodroblivszy Bóg*) w 1950 roku przez papieża Piusa XII. Szczególną uwagę w tym kościele przyciąga rozbudowana tematyka hagiograficzna. Tak bogato przedstawiona ikonografia doktrynalna, z wieloma odniesieniami biblijnymi do symboliki eklezjalnej, dobrze ilustruje zasadę przyjętą od wieków w sztuce chrześcijańskiej, głosząca, iż wiara pochodzi nie tylko ze słyszenia przepowiadanego słowa, lecz także z patrzenia na obrazy – *Fides ex visu*.

\*\*\*

W 2019 roku przypadła 50. rocznica śmierci zasłużonego artysty Vittoria Traininiego (1888–1969), który pozostawił ogromny dorobek w kilku obszarach swej działalności, wykraczającej poza granice rodzinnej Brescii. Z tej okazji zorganizowano przeglądową wystawę, w trzech etapach, w trzech różnych miejscach i w trzech sekcjach. Wystawie towarzyszył katalog: *Vittorio Trainini (1888–1969) L'ultimo Maestro della Grande Decorazione*<sup>19</sup>. W siedzibie Stowarzyszenia Artystów z Brescii (Associazione Artisti Bresciani, czyli AAB) wystawione były: kartony do fresków, rysunki i kompleksowe projekty dekoracyjne, a ponadto prace olejne obejmujące portrety i krajobrazy. W Muzeum Diecezjalnym zaprezentowano szkice i projekty na papierze perforowanym, służące do przeniesienia kompozycji na ściany murów, a także drzeworyty, rzeźby i złocenia, kilka modeli i kartonów do kościołów w Brescii oraz czternaście projektów olejnych *Drogi Krzyżowej*, podarowanych temuż muzeum. Wreszcie w domu, gdzie mieszkał artysta, można było oglądać sztalugi i kawaletto, przy których malował i tworzył plastyczne projekty rzeźbiarskie. Walorem tej ostatniej ekspozycji stało się ukazanie publiczności sekretów jego życia prywatnego i domowego klimatu, który towarzyszył malarzowi przez dziesięciolecia jego artystycznego *curriculum vitae*. Trzy wystawy zorganizowane w pół wieku po śmierci Traininiego, którego twórczość była kontestowana przez konkurentów (o czym świadczyły chociażby reakcje po pokazie w Brescii w 1997 roku), miały wydobyć z zapomnienia talent i ukazać dorobek tego niezmordowanego twórcy jako „artysty totalnego”.

<sup>19</sup> Wystawę zrealizowali Francesco De Leonardis oraz Fausto Lorenzi. Inicjatywę wsparły lokalne instytucje: Comune di Brescia – Provincia di Brescia, Associazione Artisti Bresciani oraz Museo Diocesano Brescia. Ekspozycja dokonała się w trzech siedzibach: Associazione Artisti Bresciani (AAB) – 21.08.-09.10.2019, Casa Museo Trainini – 28.09.-20.10.2019, oraz Museo Diocesano – 03.10.-17.11.2019. Te trzy instytucje współpracowały przy wydaniu katalogu: *Vittorio Trainini (1888–1969) L'ultimo Maestro della Grande Decorazione*.

allegorical representations and numerous emblems and inscriptions. All of these iconic motifs are intended to proclaim the Catholic faith, showing Christianity as a religion of word and image. On the one hand, they refer to the rich iconographic tradition of the Church, and on the other they introduce new topics resulting from the development of the Catholic doctrine, such as the depiction of the dogma of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, promulgated in the apostolic constitution of *Munificentissimus Deus* (The Most Bountiful God) by Pope Pius XII in 1950. Particular attention in this church is drawn to the extensive iconographic themes. This richly presented doctrinal iconography, with many biblical references to ecclesial symbolism, illustrates well the principle adopted centuries ago in Christian art, stating that faith is received not only by hearing the proclaimed word, but also by looking at images: *Fides ex visu*.

\*\*\*

The year 2019 marked the 50th anniversary of the death of the distinguished artist Vittorio Trainini (1888–1969), who left a huge legacy in several areas of his activity, going beyond the borders of his native Brescia. On this occasion, a review exhibition was organised in three stages, at three different locations and in three sections. The exhibition was accompanied by the catalogue entitled *Vittorio Trainini (1888–1969) L'ultimo Maestro della Grande Decorazione*<sup>19</sup>. At the headquarters of the Brescia Artists' Association (Associazione Artisti Bresciani, or AAB) displayed were fresco cartoons, drawings and comprehensive decorative projects were displayed as well as oil paintings including portraits and landscapes. The Diocesan Museum presented sketches and designs on perforated paper, used to transfer compositions to wall surfaces, as well as woodcuts, sculptures and gilding, several models and cartoons for churches in Brescia and fourteen oil designs of the Way of the Cross, donated to this museum. Finally, in the house where the artist lived, one could see the easels and the cavaletto which he used to paint and create artistic sculptural projects. The advantage of the latter exhibition was to show the public the secrets of the painter's private life and home atmosphere, which accompanied him through the decades of his artistic *curriculum vitae*.

<sup>19</sup> The exhibition was organised by Francesco De Leonardis and Fausto Lorenzi. The initiative was supported by local institutions: Comune di Brescia – Provincia di Brescia, Associazione Artisti Bresciani and Museo Diocesano Brescia. The exhibition took place in three locations: Associazione Artisti Bresciani (AAB) from 21.08 to 09.10.2019, Casa Museo Trainini from 28.09 to 20.10.2019, and Museo Diocesano from 3.10 to 17.11.2019. These three institutions collaborated on issuing the catalogue: *Vittorio Trainini (1888–1969) L'ultimo Maestro della Grande Decorazione*.

Three exhibitions organised half a century after the death of Trainini, whose work was contested by competitors (as evidenced, among others, by the responses after the Brescia show in 1997), were meant to save the talent from oblivion and of this tireless creator as an "ultimate artist".

The author of the painting decoration of the church in Lugano described himself as a decorator, because, as mentioned above, in addition to painting he also practiced drawing and graphics, designed fabrics and theatre sets, made special decorative arrangements for state and church celebrations. Trainini's art served educational purposes and deepening the sacred spirit in the recipients interested in Christian iconography or sacred art in general, as he was a lecturer and teacher of painting in several art schools. Through his works, the artist conducted a unique dialogue with various circles of recipients. He realised his mission not through the number of exhibitions in which he participated but by granting access and inviting those interested in cooperation to his studio, and even to the scaffolding in churches where he created frescoes.

The jubilee exhibitions were intended not only to rehabilitate (revalorise) the local artist in the opinion of contemporaries but also to show the artist's role in the reality of contemporary society. That is why the title of the catalogue chapter, announcing Vittorio Trainini as the last master of art and versatile artist at the turn of the 19th and 20th centuries, seems to be justified<sup>20</sup>.

The beginnings of the artist's life coincided with the declining period of transformations in the 19th century art. After years of academic stagnation, avant-garde manifestos, lined with various ideologies that arose on the basis of social and political changes, appeared in many countries. Beside socially involved artistic activity, there appeared tendencies towards releasing creativity from these contexts and creating pure, abstract art.

The echoes of uprisings and wars had not died down and the wounds had not healed yet. Against the backdrop of the so-called industrial revolution, the working class emerged in opposition to financiers, factory owners and bankers. Social tension was growing, class conflicts and new ideologies (communism Marxism fascism militarism etc.) were being born. Despite the imminent changes, in the Italian province the conventional relationships between the master and the apprentice were still present, work with a model was still practised, centuries-old relationships were still respected, surviving in art masters' bottegas (studios).

Autor wystroju malarskiego kościoła w Lugano określał siebie jako dekoratora, bowiem, jak już wspomniano, oprócz malarstwa uprawiał rysunek i grafikę, projektował tkaniny i scenografię teatralną, wykonywał aranżacje okazjonalne na obchody państwowe i kościelne. Sztuka Traininiego służyła celom edukacyjnym i pogłębianiu sakralnego ducha odbiorców zainteresowanych ikonografią chrześcijańską czy twórczością sakralną w ogóle. Był jednak wykładowcą i nauczycielem malarstwa w kilku szkołach artystycznych. Poprzez swoje dzieła artysta prowadził swoisty dialog z kręgami odbiorców różnego autorkamentu. Swoją misję realizował nie poprzez ilość wystaw, w których uczestniczył, ale udostępniając i zapraszając zainteresowanych współpracą do swojej pracowni, a nawet na rusztowania w kościołach, gdzie wykonywał freski.

Jubileuszowe wystawy miały za zadanie nie tylko rehabilitację (rewaloryzację) lokalnego twórcy w opinii współczesnych, lecz także ukazanie roli artysty w realiach współczesnego społeczeństwa. Dlatego słuszny wydaje się tytuł rozdziału w katalogu ogłaszający Vittorio Traininiego ostatnim mistrzem sztuki i wszechstronnym artystą z przełomu XIX/XX wieku<sup>20</sup>.

Początki życia artysty przypadły na okres schyłkowy przeobrażeń w sztuce XIX wieku. Po latach stagnacji akademickiej w wielu krajach pojawiły się manifesty awangardy, podszyte różnymi ideologiami, które wyrosły na gruncie przemian społecznych i politycznych. Obok działalności artystycznej zaangażowanej społecznie zarysowały się tendencje do uwolnienia twórczości z tych kontekstów i stworzenia sztuki czystej, abstrakcyjnej.

Nie ucichły jeszcze echa powstań i wojen, nie zblazniły się poniesione rany. Na tle tak zwanej rewolucji przemysłowej wyłoniła się klasa robotnicza, stojąca w opozycji do finansjery, posiadaczy fabryk i bankierów. Narastały napięcia społeczne, rodziły się konflikty klasowe i nowe ideologie (komunizm, marksizm, faszyzm, militarizm itp.). Pomimo nadchodzących zmian na włoskiej prowincji trwały jeszcze tradycyjne układy pomiędzy mistrzem i czeladnikiem, kontynuowano pracę z modelem, respektowano wytworzone przez wieki relacje, które przetrwały w bottegach (pracowniach) mistrzów. Obrazem tego jest działalność samego Traininiego, który terminował u swojego wuja i odziedziczył po nim pracownię wraz z wyposażeniem. Doceniano jeszcze technikę i mistrzostwo wykonania, co wkrótce zaczęto jednak negocować, podobnie jak kontestowano kategorie piękna, stylu i funkcji, a także charakteru dzieła sztuki.

<sup>20</sup> Fausto Lorenzi, Vittorio Trainini, l'ultimo vero maestro di Arti e Mestieri, in: Vittorio Trainini (1888–1969) L'ultimo Maestro..., pp. 5–23.

<sup>20</sup> F. Lorenzi, *Vittorio Trainini, l'ultimo vero maestro di Arti e Mestieri*, w: *Vittorio Trainini (1888–1969) L'ultimo Maestro...*, s. 5–23.



Nastąpiła era wolności i anarchii. Trainini oparł się tym trendom, pozostając wierny tradycjom klasycznego, rzetelnego rzemiosła malarskiego we wszelkich jego aspektach. Z tego powodu tak zwana awangarda włoska była mu nieprzychylna, a religijny charakter jego twórczości został zdeprecjonowany przez „postępowych twórców”. Z nutą goryczy artysta wypowiedział się o tym w słowach: „Sono un decoratore, perciò purtroppo fuori tempo. Amo molto la bella decorazione che sa completare l’architettura senza sovrapporsi. La decorazione ora così tanto deprecata”<sup>21</sup>. Fausto Lorenzi określa Traininiego jako ostatniego „robotnika sztuki – operaio d’arte”, gdyż nie interesowały go spekulacje teoretyczne, często towarzyszące twórczości artystów współczesnych, lecz przede wszystkim chciał być blisko ludu i tworzyć na użytek społeczności, która potrzebowała jego sztuki. W trudnych latach 20. minionego wieku zobowiązał się malować za 10 lirów dziennie. Wówczas była to dniówka niewykwalifikowanego pomocnika murarskiego. Dlatego tym większe znaczenie w jego dorobku odegrał mecenat kościelny.

Vittorio Trainini, z wyjątkiem epizodu uczęszczania do komunalnej szkoły rysunku w Brescii, był samoukiem, terminując na rusztowaniach lokalnych mistrzów: Gaetana Cresseriego i Eliodora Coccoliego. Jednak najwięcej nauczył się jako pomocnik pracujący u swojego wuja Giuseppe. Z zamiłowaniem chodził do muzeów i kościołów, gdzie patrząc na obrazy, uczył się na sprawdzonych wzorach innych malarzy. Z upodobaniem studiował fachowe czasopisma: „Emporium”, „Deutsche Kunst und Dekoration” oraz „Arte Cristiana”. To ostatnie czasopismo jest kwartalnikiem wydawanym przez Scuola dell’Arte Sacra w Mediolanie założoną, jak już wspomniano, przez Traininiego<sup>22</sup>. Ważną rolę w procesie kształcenia artysty odegrał jego pobyt w Rzymie, gdzie uczęszczał do szkoły rysunku z modela (via Ripetta), studiując malowanie aktów. Wówczas w modzie były style historyczne, neorenesans i postimpresjonizm, które wywarły wpływ na jego malarstwo. Znamiona historyzmu w pracach Traininiego były inspirowane przede wszystkim twórczością takich mistrzów jak: Signorelli, Correggio i Tiepolo. Fausto Lorenzi w cytowanym już katalogu rocznicowej wystawy określa

<sup>21</sup> W tłumaczeniu [R.K.] brzmi tak: „Jestem dekoratorem, dlatego znalazłem się na marginesie, poza nurtami aktualnej sztuki. Bardzo lubię dekorację, która potrafi uzupełnić architekturę bez narzucania się i zaślaniania jej. Dekoracja, która obecnie jest tak zdeprecjonowana”.

<sup>22</sup> Szczegółową prezentację tego, jak wyglądała „biblioteka Traininiana”, oraz antologię tekstów zestawiała Michela Valotti w katalogu wystawy z 1997 r., a wykaz ten przedrukowała w rozprawie doktorskiej: Elisa Rossi, *Vittorio Trainini: la decorazione sacra tra gli anni Venti Trenta del Novecento*, tesi di laurea in storia dell’arte contemporanea, a. a. 2003–2004, Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia, relatore prof. Francesco Tedeschi.

An example of this is the activity of Trainini himself, who apprenticed with his uncle and inherited from him the studio and equipment. The technique and craftsmanship of performance were still appreciated, which, however, soon began to be negated, as were the categories of beauty, style and function, as well as the nature of the work of art. An era of freedom and anarchy had come. Trainini resisted these trends, remaining faithful to the traditions of classical, honest painting craftsmanship in all its aspects. For this reason, the so-called Italian avant-garde did not favour him, and the religious nature of his work was deprecated by “progressive artists”. The artist spoke about it with a hint of bitterness in the following words: “Sono un decoratore, perciò purtroppo fuori tempo. Amo molto la bella decorazione che sa completare l’architettura senza sovrapporsi. La decorazione ora così tanto deprecata”.<sup>21</sup> Fausto Lorenzi describes Trainini as the last “worker of art – operaio d’arte”, because he was not interested in theoretical speculations, often accompanying the works of contemporary artists, but above all he wanted to be close to common people and create for the benefit of the community that needed his art. In the difficult 1920s, he undertook to paint for 10 lire a day. At that time, it was a day’s wage for an unqualified bricklayer assistant. The greater was the significance of the church patronage in his work.

With the exception of attending the municipal drawing school in Brescia, Vittorio Trainini was self-taught, apprenticing at the scaffolding of the local masters: Gaetano Cresseri and Eliodor Coccoli. However, he learned the most as an assistant working for his uncle Giuseppe. He loved visiting museums and churches, where, looking at paintings, he learned from the proven models of other painters. He enjoyed studying professional magazines, such as “Emporium”, “Deutsche Kunst und Dekoration” and “Arte Cristiana”. The latter magazine is a quarterly, published by Scuola dell’Arte Sacra in Milan, founded, as mentioned above, by Trainini.<sup>22</sup> An important role in the artist’s education was played by his stay in Rome, where he attended a model drawing school (via Ripetta), studying nude painting. Historical styles, neo-renaissance and post-impressionism were in fashion at that time, which in-

<sup>21</sup> “I am a decorator, therefore I have found myself on the margins, outside the current art trends. I really like the decoration that can complement architecture without imposing itself on and obscuring it. The decoration that is so deprecated now.”

<sup>22</sup> A detailed presentation of what the “Traininiana library” looked like and an anthology of texts was compiled by Michela Valotti in the exhibition catalogue from 1997, and this list was reprinted in a doctoral dissertation: Elisa Rossi, *Vittorio Trainini: la decorazione sacra tra gli anni Venti Trenta del Novecento*, tesi di laurea in storia dell’arte contemporanea, aa 2003–2004, Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia, relatore prof. Francesco Tedeschi.

fluenced his painting. Traces of historicism in Trainini's works were inspired primarily by the oeuvre of such masters as Signorelli, Correggio and Tiepolo. In the anniversary exhibition catalogue, quoted above, Fausto Lorenzi describes Trainini's style as "neo-Byzantine, neo-Gothic, neo-Renaissance, neo-Mannerist, neo-Baroque, neo-Tiepolo (neotiepolesco), neo-romantic, neo-Nazarene, neo-secession and neo-twentieth-century (neonovecentesto)".<sup>23</sup> The artist passionately followed historical styles, with a precision worthy of an art conservator; however, he placed his objects in a different space, not always historicising, but also contemporary to himself.

After the turbulent years of the nineteenth century, shaken by revolutionary movements and wars, and as a result of which the borders of states had changed and new ones emerged, among them the Italian Republic – Repubblica Italiana, there was a great need for the revival of religious art. The Church, engaged primarily in social activity and the problems of the working class (Pope Leo XIII, Encyclical Rerum novarum...), which arose on the margins of industrialisation, lost its function of an important art patron. There occurred a split between artists and the Church. At the same time, various countries began to undertake activities aimed at reviving religious creativity (Nazarenes, Pre-Raphaelites, Maurice Denis). Trainini, however, was not interested in novelties but was looking for his own path. Therefore he joined a movement aimed at liturgical revival, consisting in giving transparency to religious rites and linking them with art, especially painting. He emphasized the didactic function of artistic creativity in the process of catechesis. In 1922, the First National Liturgical Week (Prima Settimana Liturgica Nazionale) was inaugurated. The animator of this event was the Oratorian Rev. Giulio Bevilacqua, who exerted a great influence on the spiritual formation of Giovanni Montini, the future Pope Paul VI. For the inauguration of the Liturgical Week, Trainini decorated with frescoes the Chapel of the Good Shepherd in the Villa of San Filippo in Brescia, where the Oratorian Fathers reside. Bevilacqua made sure that the painting decoration corresponded to the spirit of the liturgical reform of the time. Trainini, perhaps following the mystical idea that painting is an artist's prayer, deepened his spiritual ideals contained in the medieval motto: *Christiani pictores – ut Christi imitatores* (Christian painters are like followers of Christ). It was then that the pioneering idea of creating the pastoral care of artists was born, which we know today in the formula of "pastoral care of the creative milieu." Soon the Oratorian Chapel became a centre of spiritual formation where retreats for the clergy of the diocese of Brescia were held. It was also

<sup>23</sup> Fausto Lorenzi, op. cit., p. 10.

styl Traininiego jako „neobizantyński, neogotycki, neorenesansowy, neomanierystyczny, neobarokowy, neotiepoleski (*neotiepolesco*), neoromantyczny, neonazaretański, neosecesyjny i neodwudziestowieczny (*neonovecentesto*)”<sup>23</sup>. Artysta z pasją naśladował style historyczne, z precyzją godną konserwatora sztuki, jednakże umieszczał swoje obiekty w innej przestrzeni, nie zawsze historyzującej, lecz także współczesnej sobie.

Po burzliwych latach XIX wieku, wstrząsanego ruchami rewolucyjnymi i wojnami, w wyniku których zmieniły się granice państw i powstały nowe, wśród nich Republika Włosa – Repubblica Italiana, zaistniała ogromna potrzeba odrodzenia sztuki religijnej. Kościół, zaangażowany przede wszystkim w działalność społeczną i problemy świata robotniczego (papież Leon XIII, *Encyklika Rerum novarum...*), jakie zrodziły się na marginesie industrializacji, stracił funkcję ważnego mecenasa sztuki. Nastąpił rozłam pomiędzy artystami i Kościołem. Jednocześnie w różnych krajach zaczęto podejmować działania zmierzające do odnowienia twórczości sakralnej (Nazareńczycy, Prerafaelici, Maurice Denis). Trainini nie interesował się jednak nowinkami, lecz poszukiwał własnej drogi. Przystąpił więc do ruchu odnowy liturgicznej polegającego na nadaniu przejrzystości obrzędom religijnym i powiązaniu ich ze sztuką, zwłaszcza z malarstwem. Podkreślał funkcję dydaktyczną twórczości artystycznej w procesie katechizacji. W 1922 roku zainaugurowano Pierwszy Narodowy Tydzień Liturgiczny (Prima Settimana Liturgica Nazionale). Animatorem tego wydarzenia był filipin o. Giulio Bevilacqua, który wywarł wielki wpływ na formację duchową Giovanniego Montiniego, późniejszego papieża Pawła VI. Na inaugurację Tygodnia Liturgicznego Trainini ozdobił freskami kaplicę Dobrego Pasterza w willi San Filippo w Brescii, gdzie mają siedzibę ojcowie filipini. Bevilacqua dbał o to, by wystrój malarski odpowiadał duchowi ówczesnej reformy liturgicznej. Trainini, być może hołdując mistycznej idei, według której malarstwo jest modlitwą artysty, pogłębił swoje duchowe ideały zawarte w średniowiecznej dewizie głoszącej, iż *Christiani pictores – ut Christi imitatores (malarze chrześcijańscy są jakby naśladowcami Chrystusa)*. Wtedy zrodziła się prekursorska idea utworzenia duszpasterstwa artystów, którą dzisiaj znamy w formule „duszpasterstwa środowisk twórczych”. Wkrótce kaplica filipinów stała się centrum formacji duchowej, w którym odprawiano rekolekcje dla kleru diecezji Brescia. Była też miejscem sprzyjającym kształtowaniu pogłębionej osobowości artysty chrześcijańskiego. Tworzenie fresków i malowanie obrazów religijnych jakoby wprowadzało twórcę w ekstazę. Trainini miał wtedy niewiele ponad 30 lat i zaczynał pracować, jak

<sup>23</sup> F. Lorenzi, jak przyp. 20, s. 10.



już wspomniano, w niedawno co powstałej Scuola del Beato Angelico w Mediolanie, wokół której utworzyła się grupa artystów uprawiających sztukę religijną. Środowisko to podjęło wysiłki zmierzające do odrodzenia ikonografii chrześcijańskiej i poszukiwania nowych form dla utensyliów liturgicznych oraz wystroju i wyposażenia wnętrz kościelnych. Inspiracją dla nich była autentyczna sztuka pierwotnych chrześcijan i tak zwana włoska sztuka prymitywna, odznaczająca się prostotą form i głębią przekazu treści religijnych. Trainini jako malarz doceniający funkcję dekoracyjną malarstwa w kreowaniu sakralnego charakteru nowo budowanych kościołów spotkał się z dezaprobatą przeciwników, głównie architektów, hołdujących zasadzie, że architektura powinna być „czysta”, czyli pozbawiona wszelkich dekoracji, zarówno plastycznych, jak i malarskich.

Vittorio Trainini może być wzorem dla dzisiejszych twórców pragnących kreować dzieła o tematyce religijnej, którzy z odwagą przeciwstawiają się inwazji sekularyzacji w wielu wymiarach współczesności. Przypominając jego artystyczny dorobek, warto przywołać wezwanie Dostojewskiego, który powiedział, że „piękno zbawi świat!”.

## Streszczenie

Neoromańska bazylika pod wezwaniem Najświętszego Serca Jezusa w Lugano została zbudowana w latach 1922–1927, a jej dekoracja freskami przez Vittoria Traininiego trwała etapami od 1937 do 1954 roku. Artysta był gorliwym katolikiem. Studiował *Pismo Święte*, a swoje teologiczne koncepcje konsultował z kanonikiem Annibale Lanfranchim z Lugano i z historykiem sztuki Corrado Mezzaną z Rzymu. Program ikonograficzny polichromii jest bardzo bogaty i podporządkowany przekazowi głównych treści dogmatycznych i mistagogicznych zawartych w doktrynie Kościoła katolickiego epoki potrydenckiej. We wnętrzu panuje swoisty *horror vacui*. Całość nasyciona jest obrazami, alegorycznymi przedstawieniami i mnóstwem symboli. Motywy ikoniczne nawiązują do tradycji ikonograficznej Kościoła oraz wprowadzają nowe tematy, wynikające z rozwoju doktryny katolickiej, np. ukazanie dogmatu o Wniebowzięciu Najświętszej Maryi Panny. Do tego dochodzi jeszcze rozbudowana ikonografia hagiograficzna. Bogata ikonografia doktrynalna, z odniesieniami do symboliki eklezjalnej, dobrze ilustruje zasadę przyjętą w sztuce chrześcijańskiej, iż wiara pochodzi nie tylko ze słyszenia, lecz także z patrzenia – *Fides ex visu*.

**Słowa kluczowe:** Vittorio Trainini, ikonografia doktrynalna, *Arma Passionis Christi*, ikonografia Najświętszego Serca Jezusa, ikonografia hagiograficzna, Lugano

a place favourable to shaping a more profound personality in a Christian artist. Creating frescoes and painting religious pictures led an artist as if to ecstasy. Trainini was then just over 30 years old and, as mentioned above, had just started working in the recently established Scuola del Beato Angelica in Milan, around which formed a group of artists practicing religious art. This milieu undertook efforts aimed at reviving Christian iconography as well as searching for new forms for liturgical utensils and church interior decoration and equipment. Their inspiration was the authentic art of primitive Christians and the so-called Italian primitive art, distinguished by the simplicity of forms and the profoundness of conveying religious content. As a painter appreciating the decorative function of painting in creating the sacred character of newly built churches, Trainini met with disapproval from his opponents, mainly architects, who adhered to the principle that architecture should be “pure”, i.e. without any decorations, either sculptural or painting.

Vittorio Trainini can be a model for today's artists who want to create works on religious themes, who boldly oppose the invasion of secularisation in many dimensions of the present times. Recalling his artistic output, it is worth referring to the words of Dostoevsky, who said that “beauty will save the world!”

## Summary

The Neo-Romanesque Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Lugano was built in the years 1922–1927, and its decoration with frescoes was created by Vittorio Trainini in stages from 1937 to 1954. The artist was a devout Catholic. He studied the Scriptures and consulted Annibale Lanfranchi, a canon in Lugano, and the art historian Corrado Mezzana from Rome on his theological concepts. The iconographic programme of the polychromy is very rich and subordinated to the message of the main dogmatic and mystagogical content contained in the doctrine of the Catholic Church of the Post-Trident period. The interior reveals a kind of horror vacui. The whole is saturated with paintings, allegorical representations and numerous symbols. Iconic motifs refer to the iconographic tradition of the Church and introduce new themes resulting from the development of the Catholic doctrine, e.g. the depiction of the Assumption of the Blessed Virgin Mary. Added to this is extensive hagiographic iconography. The rich doctrinal iconography with references to ecclesial symbolism illustrates well the principle adopted in Christian art that faith is received not only by hearing the proclaimed word, but also by looking at images: *Fides ex visu*.

**Keywords:** Vittorio Trainini, doctrinal iconography, Arma Passionis Christi, iconography of the Sacred Heart of Jesus, hagiographic iconography, Lugano Basilica del Sacro Cuore

Translated by Agnieszka Gicala

Basilica del Sacro Cuore

ks. prof. dr hab. Ryszard Knapiński  
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II  
Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin  
e-mail: knapinski@kul.lublin.pl

## **Bibliografia / Bibliography**

Archiwalia udostępnione przez syna artysty Gianluigi Traininiego, zamieszkałego w Brescii.

Berliner Rudolf (1886–1967), »*The Freedom of Medieval Art*« und andere Studien zum christlichen Bild, herausgegeben von Robert Suckale, Berlin 2003.

Hecht Christian, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003.

Informacje z archiwum parafialnego: Parrocchia di Lugano, Borghetto 2; CH 6901 Lugano.

Kopeć Jerzy Józef, *Męka Pańska w religijnej kulturze Polskiego Średniowiecza. Studium nad pasyjnymi motywami i tekstami liturgicznymi*, Warszawa 1975.

Krins Hubert, *Die Kunst der Beurerer Schule. "Wie ein Lichtblick vom Himmel"*, Beurerer Kunstverlag, Beuron 1998.

*La Basilica del Sacro Cuore Lugano. Santuario diocesano. Guida storico – artistica e religiosa*, edizione curada dal Emilio Cattori e Gastone Cambin, Lugano 1957.

www.Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, <https://biblia.deon.pl/> (dostęp 25.01.2019).